

Wolf Schmid

Płaszczyzny narracyjne : "dzianie się", "historia", "opowieść" i "prezentacja opowieści"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 76/2, 311-331

1985

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

WOLF SCHMID

PŁASZCZYZNY NARRACYJNE: „DZIANIE SIĘ”,
„HISTORIA”, „OPOWIEŚĆ” I „PREZENTACJA OPOWIEŚCI”

1. Fabuła i siuzet w rosyjskim formalizmie

W praktyce analitycznej formalistyczna dychotomia fabuły i siuzetu okazuje się problematyczna¹. Za jej niedostateczną operatywność odpowiedzialna jest już choćby niejednoznaczność pojęć. Formaliści używali obu kategorii w rozmaitych znaczeniach. Nawet tam, gdzie u podstaw leżały zasadnicze treści znaczeniowe: fabuła = materiał formowania siuzetu, siuzet = formowanie materiału fa-

[Wolf Schmid — niemiecki slawista średniej generacji, profesor uniwersytetu hamburskiego; poprzednio pracował na uniwersytecie w Utrechcie. Zajmuje się teorią literatury i historią literatury rosyjskiej. Autor m. in. książki *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostojewskijs* (München 1973) oraz artykułów rozproszonych w czasopismach naukowych.

Przekład według: W. Schmid, *Die narrative Ebenen „Geschehen”, „Geschichte”, „Erzählung” und „Präsentation der Erzählung”*. „Wiener Slawistischer Almanach” 9 (1982), s. 83—110.]

¹ Spośród bardzo licznych metateoretycznych rozpraw o dychotomii fabuły i siuzetu wymieńmy tutaj jedynie: E. Volek, *Die Begriffe „Fabel” und „Sujet” in der modernen Literaturwissenschaft*. „Poetica” 9 (1977), s. 141—166, oraz A. A. Hansen-Löve, *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*. Wien 1978. Nowsze artykuły, zarówno syntetyczne, jak i analizujące poszczególne dzieła, zawarte są w wydawanych przez Instytut Pedagogiczny w Daugavpils (Łotwa) tomach zbiorowych: *Woprosy siuzetostozienija*. T. 1—5. Riga 1969—1978; tam zwłaszcza L. M. Cilewicz, *Dialektika fabuły i siuzeta*, t. 2, 1972, s. 5—17, oraz B. F. Jegorow i inni, *Siuzet i fabuła*, t. 5, 1978, s. 11—21. — Czechosłowackie badania problemu fabuły i siuzetu reprezentuje słowacki zbiór: *Problémy sujetu*. Red. N. Krausová, J. Števček, F. Miko. Bratislava 1971; tu artykuły N. Krausovej, J. Števčeka, F. Miko, O. Čepana, M. Grygara, J. Findra, V. Marčoka, K. Tomiša (streszczenia w językach zachodnich). Nowsze efekty szeroko zakrojonych badań polskich zawiera zbiór *Tekst i fabuła*. Studia pod red. C. Niedzielskiego i J. Sławińskiego. Wrocław 1979.

buły² — a to, jak zaraz zobaczymy, nie zawsze miało miejsce — zachwiane były poważnie zakresy pojęć.

Obok modyfikacji treści pojęć różnorakie hierarchizowanie i ogniskowanie ich semantycznych cech obserwujemy u formalistów i u bliskich im teoretyków także całkowite odwrócenie zasadniczych treści znaczeniowych bądź zamianę sygnifikantów. Pouczającego przykładu dostarcza definicja Michaiła Pietrowskiego³, która — wymieniając *nomina* — zdaje się przeformułowywać koncept Szklowskiego: siużet = materia twórczości poetyckiej w jej przedpoetyckiej formie, fabuła = siużet twórczo opracowany. Zauważmy jednak: między sformułowanymi przez Szklowskiego i Pietrowskiego definicjami tej kategorii, dla której utrwaliło się określenie siużet, dokonało się pewne, na pierwszy rzut oka nieznaczne, w rzeczywistości jednak w najwyższym stopniu charakterystyczne, metonimiczne przesunięcie znaczenia. Gdy Szklowski definiuje swoje pojęcie siużetu w kategoriach formy czy formowania (opracowanie — *obrabotka*, formowanie — *oformlenie*), Pietrowski swoim równoważnym pojęciem fabuły określa *substancję*, „poetycko opracowany przedmiot”.

Rozbieżności występują przede wszystkim w przyporządkowaniu dychotomii fabuła—siużet opozycji przedliterackość—literackość⁴. Podczas gdy Szklowski stawia znak równości między fabułą i estetycznie obojętnym, przedliterackim działaniem się, a jego artystyczne ukształtowanie („deformowanie”) traktuje jako siużet, to Tomaszewski⁵, wprowadzając pojęcie motywu, już fabule przypisuje — co najmniej *implicite* — charakter literacki (jest ona „ogółem motywów w ich logicznym, przy czynowo-czasowym związku”) i definiuje siużet z jednej strony jako rezultat permutacji danych przez fabułę motywów, z drugiej strony jako prezentację artystycznie uporządkowanej sekwencji motywów⁶.

² Por. definicję W. Szklowskiego (*Parodijnyj roman. „Tristram Shandy” Sterne’a* 1921. Cyt. według *Texte der russischen Formalisten*. T. 1: *Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. Hrsg. J. Striedter. München 1969, s. 269 n.): „fabuła jest jedynie tworzywem formowania siużetu (...), siużetem *Eugeniusza Oniegina* nie jest romans bohatera z Tatianą, a obróbka tej fabuły zmierzająca do uformowania siużetu dokonuje się przez wprowadzenie rozbijających ją zmian”.

³ Zob. M. Pietrowskij, *Morfologija Puszkinskogo „Wystrietla”*. W zbiorze: *Problemy poetiki*. Red. W. Briusow. Moskwa 1925, s. 197.

⁴ Por. T. Todorov, *Some Approaches to Russian Formalism*. W zbiorze: *Russian Formalism*. Eds. S. Bann, J. E. Bowlt. Edinburgh 1973, s. 12—19. Oryginał francuski w „*Revue d’Esthétique*” 1971, nr 24, s. 129—143.

⁵ B. Tomaszewski, *Teoria literatury*. Przekład zbiorowy pod red. T. Grabowskiego. Poznań 1935, s. 153—162.

⁶ Trzeba wszakże postawić pytanie, czy „*more coherent way of viewing* [bardziej spójny sposób widzenia]” Tomaszewskiego (Todorov, *op. cit.*, s. 15) i jego rozwiązania — odbierane powszechnie jako ostatnie, „kanoniczne” (Volek, *op. cit.*, s. 142) słowo formalizmu rosyjskiego w kwestii fabuły i siużetu — w ogóle reprezentują jeszcze myślenie formalistyczne. Hansen-Löve (*op. cit.*, s. 268) uważa

Decydującej przyczyny trudności z formalistyczną dychotomią upatrywać jednak należy w tym, że oba pojęcia, jakkolwiek by były definiowane, nie wystarczają, by opisać budowę dzieła narracyjnego. Brak przede wszystkim kategorii, które ukazywałyby fabułę jako produkt poetyckiej imaginacji, jako rezultat operacji kształtujących substancję i wytwarzających sensy, oraz pozwalałyby rozpoznać jej artystyczną relewancję. Te niedostatki są symptomatyczne. Dychotomia fabuły i siuzetu odzwierciedla w małej skali redukcjonistyczną estetykę co najmniej wczesnego formalizmu⁷.

Formaliści poszukiwali estetyczności wyłącznie w aktach formowania i bardzo nisko cenili estetyczną relewancję poddawanej formowaniu substancji. „Sztuka” była „metoda” — jak postulował programowy tytuł eseju Szklowskiego *Iskusstwo kak prijom* — a metoda ta wyczerpywała się w owych operacjach przegrupowania danego z góry materiału, które powodują wyobcowanie przedmiotu i utrudnienie postrzegania. Przedmiotem estetycznego postrzegania były same te utrudniające akty formowania, jak metaforyczno-metonimicznie sformułował to Szklowski — „taniec za pługiem”⁸, „robienie rzeczy”⁹. Opracowana w trakcie formowania substancja, np. „świat emocji, duchowych przeżyć”¹⁰ czy „romans z Tatiana” Eugeniusza Oniegina¹¹, została zdegradowana do roli jedynie

pogląd Tomaszewskiego na temat jako jednoczącą zasadę konstrukcyjną za „jaskrawe przeciwieństwo immanentyzmu F I (tj. pierwszej fazy rosyjskiego formalizmu, dla którego charakterystyczny jest „paradygmatyczny model redukcyjny”), a także funkcjonalizmu F II/III (tj. fazy drugiej, „syntagmatycznej”, bądź trzeciej, „pragmatycznej)”.

⁷ Tj. tej (nie rozumianej chronologicznie) „fazy” F I, którą Hansen-Löve (op. cit. oraz *Wissenschaftliche Theoretisierung künstlerischer Modelle und künstlerischer Realisierung (Literarisierung) theoretischer Modelle — dargestellt am Beispiel des Russischen Formalismus*, „Wiener Slawistisches Jahrbuch” 24 (1978), s. 60—107) charakteryzuje jako opartą na paradygmatycznym modelu redukcyjnym i której koncepcja fabuły i siuzetu manifestuje się głównie w pismach Wiktora Szklowskiego (do 1928 r.). Inny, funkcjonalistyczny (lecz o mniejszym stopniu analitycznej operatywności) model zagadnienia daje Tynianow (*Ob osnovach kino* [w zbiorze: *Poetika kino*. Red. B. N. Eichenbaum, 1927—przyp. red.]; wersja niemiecka w „Poetica” 3 (1970), s. 510—563). Por. K. Maurer, *Eine unvollendete Poetik des Films*, „Poetica” 3 (1970), s. 564—569. — Todorov, op. cit., s. 16 n. — Volek, op. cit., s. 145 n. — Hansen-Löve, *Der russische Formalismus*, s. 348—352.

⁸ W. Szklowski, *Swiaz' prijomow siuzetostożenija s obszczimi prijomami stila* (1916). Cyt. według: *Texte der russischen Formalisten*. T. 1, s. 36 n.: „tańczymy za pługiem; jest tak dlatego, że orzemy — ale nie potrzebujemy zaożranej roli”.

⁹ „Sztuka jest rodzajem przerywania robienia rzeczy, ale to, co zrobione, nie jest w sztuce istotne”, *loco cit.*

¹⁰ R. Jakobson, *Nowiejszaja russkaja poezija. Nabrosok pierwyj*. Wiktor Chlebnikow. Praha 1921. Cyt. według: *Texte der russischen Formalisten*. T. 2: *Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache*. Hrsg. W. D. Stempel. München 1972, s. 32.

¹¹ Szklowski, *Parodijnyj roman...*, s. 296 n.

„środka usprawiedliwienia” (*oprawdanije*), „motywacji” (*motiwirówka*) metody¹², a produkt wyłaniający się z formowania materiału („to, co zrobione”, „zaorana rola”) bez namysłu zbyty jako „nieważny”.

Jakkolwiek definiowaliby formalisci fabułę i siuzet, wspólny był im pogląd, że estetyczność dzieła narracyjnego manifestuje się w alienującej deformacji fabuły. Wartość artystyczna została przyznana wyłącznie siuzetowi. Siuzet jednak redukował się do formy (lub formowania). Był „taką samą formą jak rym”¹³, „zjawiskiem stylu, kompozycyjną budową dzieła”¹⁴, w gruncie rzeczy stał się identyczny z „sumą” czy — później — z „systemem” wszystkich deformujących fabułę metod. Szkłowski dawał wciąż do zrozumienia, że nie traktuje siuzetu jako substancji, np. jako uformowanej treści lub jako materialnego produktu zastosowanych wobec fabuły chwytów, podkreślał wręcz irrelewantę kategorii treściowych dla siuzetu: „Pojęcie »treści« nie jest potrzebne przy analizowaniu dzieła sztuki pod kątem siuzetu”¹⁵.

Stosownie do tego fabuła została zdeprecjonowana jako *m a t e r i a l n a*. W pojęciu „materiału” krzyżuje się kilka sensów. Był on często synonimem *n i e u f o r m o w a n e j s u b s t a n c j i*. W tym znaczeniu fabuła była surowcem, formowanym dopiero przez siuzet.

Drugie znaczenie stawiało znak równości między „materiałem” a *u f o r m o w a n ą s u b s t a n c j ą*. Implikowało ono, że fabuła już sama z siebie ma pewną formę czy kompozycję. Siuzet był zatem systemem takich metod jak „przestawienie” (*pieriestanowka*), paralelizm, „konstrukcja stopniowa” (*stupienczatoje postrojenije*) elementów bądź motywów fabuły, nadorganizacja [*Überformung*], zniesienie, destrukcja porządku fabularnego przez nowy, sztuczny układ. Oparta na tym pojęciu materiału koncepcja napięcia nie tylko między *dispositio* według *ordo naturalis* i *compositio* wprowadzającej *ordo artificialis*, lecz także między rozmaicie uformowanymi substancjami tematycznymi, była do pewnego stopnia *explicite* i systematycznie reprezentowana jedynie przez analityków kompozycji — Tomaszewskiego, Pietrowskiego i Reformatzkiego¹⁶. O ile formalisci wykazywali tendencję, by stawiać znak rów-

¹² Jakobson, *op. cit.*, s. 32.

¹³ Szkłowski, *Swiaz' prijomow...*, s. 108.

¹⁴ W. Szkłowski, *Matieriał i stil w romanie Tolstogo „Wojna i mir”*. Moskwa 1928, s. 220.

¹⁵ Szkłowski, *Swiaz' prijomow...*, s. 108.

¹⁶ Zob. Tomaszewski, *op. cit.* — M. Pietrowskij: *Kompozycja nowielli u Maupassanta. Opyt tieorieticzeskogo opisanija i analiza*. „Naczała” 1921, z. 1, s. 106—127; *Morfologija Puszkinskogo „Wystriała”*. W zbiorze: *Problemy poetiki*, s. 173—204; *Morfologija nowielli*. W zbiorze: *Ars poetica*. Red. M. Pietrowskij. T. 1. Moskwa 1927, s. 69—100. Przekład polski: *Morfologia noweli*. Przełożyła F. Pleszkun-Gawlikowa, „Przegląd Humanistyczny” 1972, z. 1. — A. A. Reformatzskij, *Opyt analiza nowiellisticheskoi kompoziciji*. Moskwa 1922. Wydanie angielskie: *An Essay on the Analysis of the Composition of the Novella*. W zbiorze:

ności między pojęciem formy a pojęciem działania estetycznego, redukowali oni — jako dla nich estetycznie obojętne — uformowanie fabuły do pasywnego komponentu materiału. Forma fabuły była traktowana jako „dana z góry” właściwość materiału. Pojawiała się nie jako rezultat artystycznych czynności, w każdym razie nie jako wynik czynności twórcy, który opracowywał fabułę z pomocą technik siuzetu¹⁷. Ale także tam, gdzie fabuła uznana została (jak załączkowo już u Tomaszewskiego) za literacko uformowaną substancję, forma jej mieści się w zakresie znaczeniowym w istocie rzeczy negatywnie nacechowanego pojęcia materiału. Dla analityka stawała się relewantna jedynie jako tło umożliwiające postrzeganie siuzetu, jako miara pozwalająca rozpoznać kierunek i zasięg odchylenia, a zatem stopień estetyczności.

Trzecim znaczeniem „materiału” było to, co podlega obróbce i służy jej za podstawę (w znaczeniu Arystotelesowskiego *ypokejmenon*). Do tego najogólniejszego znaczenia (zawartego w bardziej szczegółowych treściach znaczeniowych odwoływali się formaliści, gdy podkreślali, że „zautomatyzowany” siuzet obcego dzieła może stać się „materiałem” dla nowego, reestetyzującego oraz/albo parodystycznego uformowania siuzetu.

We wszystkich trzech treściach pojęcia „materiał” fabuła była czymś podporządkowanym i jej *raison d'être* [racja bytu] wyczerpywała się w tym, że służyła jako podstawa wyobcowującemu siuzetowi. Była ważna tylko jako to, co miało być przewyciężone, co stawiało opór deformacji, nie stając się wyjątkowym przedmiotem o samoistnej wartości, jako to, co w konsekwencji właśnie tylko wzmagало „postrzegalność” (*oszczutimost'* siuzetu, tj. metod służących do przewyciężania tego oporu.

Radykalny antysubstancjalizm ich myślenia przesłonił formalistom widok na samoistną wartość artystyczną, na „sposób zrobienia” i semantyczną zawartość poddawanej transformacji fabuły. Utrudniał on im także spojrzenie na fabułę i siuzet jako na różnorodnie uformowane substancje, których niezgodność — wraz z napięciem z niej wynikającym — odbija się nie tylko w samym efekcie wyobcowania, ale i w nowych tematycznych potencjałach znaczeniowych.

2. Analiza narracyjnej transformacji w noweli „Logkoje dychanije” I. A. Bunina w ujęciu Lwa Wygotkiego

Semantyczny i estetyczny redukcjonizm, tkwiący w dychotomii fabuły i siuzetu, wychodzi szczególnie wyraźnie na jaw w licznych *quasi*-formalistycznych analizach, w których kategorie te są adaptowane bez

Russian Formalism, s. 85—101. Por. L. Doležel, *Narrative Composition. A Link Between German and Russian Poetics*. W: jw. — Hansen-Löve, *Der russische Formalismus*, s. 263—273.

¹⁷ *Explicite* o tym Pietrowskij, *Morfologija Puszkinskogo „Wystrieta”*, s. 197.

towarzyszenia — kompensujących ostatecznie wszelkie redukcje — pierwotnych formalistycznych zainteresowań poznawczych.

W pouczający sposób ułatwić może odsłonięcie redukcjonizmu formalistycznej dychotomii fabuły i siuzetu przykładowa analiza noweli Bunina *Logkoje dychanije* dokonana przez Lwa Wygotskiego¹⁸. Choć Wygotski w swych teoretycznych wywodach krytykuje i koryguje założenia (wczesnego) formalizmu, w szczególności — co nas tutaj interesuje — rozszerza zakres pojęcia formy i „artystycznego tworzenia” na konstrukcję [*Konstitution*] fabuły¹⁹ oraz podkreśla swoistą wartość materiału dla estetycznego oddziaływania dzieła sztuki, jego analityczne podejście do dzieła — w widoczny sposób zauroczone modelem formalistycznym — wykazuje nadal charakterystyczne niedostatki.

Estetyczne oddziaływanie noweli sprowadza Wygotski do „dialektycznego przeciwieństwa”, do „walki” między „treścią” a „formą”, do (Schillerowskiego) „unicestwienia treści przez formę”. Jako „treść” czy „materiał” traktuje on fabułę, tj. przed- lub pozaliterackie dzianie się, a jako formę — „siuzet”, tj. „przetworzenie” (*pierierabotka*) i „przewycięzenie” (*prieodolenije*) materiału poprzez jego „uporządkowanie według reguł artystycznej konstrukcji”. Właściwe napięcie, na którym bazuje estetyczność, istnieje według Wygotskiego między rozbieżnymi „strukturami” materiału i „opowieści” (*rasskaz*). Podczas gdy pierwsza struktura („dyspozycja”, „anatomia”, „statyczny schemat konstrukcji”) przedstawia materiał w „naturalnym układzie znaczeń” (*jestiestwiennoje raspołożenije sobytij, ordo naturalis* retoryki), „struktura opowieści” („kompozycja”, „fizjologia”, „dynamiczny schemat kompozycji”) wprowadza materiał w „porządek sztuczny” (*iskusstwiennyj riad, ordo artificialis*). Wygotski praktycznie redukuje siuzet do „przestawień” (*pieriestanowka*) materiału, mimo powoływania się w teorii na dalsze operacje, w szczególności na akt nazywania i perspektywizacji, dla niego bowiem artystyczne formowanie — całkiem w duchu wczesnoformalistycznego redukcjonizmu — staje się identyczne z destrukcją uprzednio danych form.

¹⁸ L. Wygotskij, *Psychologija iskusstwa* (manuskrypt z r. 1925). Moskwa 1965, s. 187—208. Stosunek Wygotskiego do formalizmu rosyjskiego jest trudny do określenia (choćby z powodu różnic między poszczególnymi, powstałymi w latach 1915—1922 partiami książki, które były kolejnymi etapami wypracowywania koncepcji). Wygotskij — mimo krytycznych wobec formalizmu deklaracji — kształtuje swój model psychologii reakcji estetycznej w terminologii zarówno wczesnej (Szklowski), jak funkcjonalistycznej (Tynianow) fazy formalizmu. Należałoby szczegółowo sprawdzić, czy u podstaw tych samych określeń tkwią te same ujęcia i równoważne konteksty heurystyczne.

¹⁹ Wygotskij, *op. cit.*, s. 206: „Już dyspozycja, czyli wybór podlegających formowaniu faktów, jest aktem twórczym. (...) pisarz, który wybiera tylko konieczne dla niego właściwości wydarzeń, w ten sposób zdecydowanie przepracowuje i przebudowuje materiał życiowy”; s. 80: „Temat czy materiał konstrukcji okazuje się bynajmniej nieobojętny dla psychologicznego oddziaływania całego dzieła sztuki”.

„Przestawienia” zmieniają — i to jest najistotniejsze rozszerzenie koncepcji wyobcowania — „sens” i „emocjonalne znaczenie”, które przysługują materiałowi jako takiemu. Opowiedziane w noweli Bunina zdarzenia same w sobie wywołują ponure i w najwyższym stopniu odpychające wrażenie; materiał obrazuje „męty życia” (*żyтjejskaja mut*). Ten afektywny ton zasadniczy wzmacnia autor (*sic!*) w swym utworze przez „grubiańskie i drastyczne wyrażenia, które odsłaniają nieupudrowaną prawdę życia”²⁰. (Wygotski — z metodycznego punktu widzenia skrajnie niekonsekwentnie — określa te właściwości narracyjnej prezentacji jako chwyt siuzetu!). Opowiadanie jako całość wywołuje wręcz przeciwne wrażenie: „Poczucie oswobodzenia, lekkości, pełnej przezroczystości życia”²¹. W interpretacji Wygotskiego materiał, pozostając substancjalnie taki sam, radykalną zmianę tonu zawdzięcza permutacji swych części: „Wydarzenia są tak połączone i splecione, że tracą swój życiowy ciężar gatunkowy i nieprzezroczystą posępnosć”²².

Inspirowany w widoczny sposób przez studium Jurija Tynianowa o języku poetyckim²³ i zawarte tam spostrzeżenia dotyczące semantycznej funkcji konstrukcji poetyckiej, Wygotski, we właściwym mu silnie zmetaforyzowanym wywodzie, wypracowuje założenia semiotycznej analizy owej *dwojstwienności* („dwoistości”), która jest wynikiem symultanicznej realności fabuły i siuzetu, założenia, których co prawda w dalszym ciągu konsekwentnie nie przestrzega:

Słowa narracji czy wiersza niosą swe własne, proste znaczenie, swą wodę; kompozycja stwarza ponad tymi słowami nowy sens i sytuuje wszystko na innej płaszczyźnie, i dokonuje przemiany w wino. W taki sposób historia życia płochej gimnazjalistki przemienia się tutaj w swobodny oddech Buninowskiej narracji²⁴.

Obserwujemy tu dwie obciążające analizę Wygotskiego redukcje zdeteterminowane przez formalistyczną koncepcję fabuły i siuzetu:

1. Funkcjonalne podporządkowanie „przeżycia materiału” „przeżyciu formy”, degradacja jakości materiału i ich afektywnego oddziaływania do roli pośredniczącego substratu ostatecznych jakości formy. Swoje teoretyczne deklaracje dotyczące swoistej wartości materiału doprowadza Wygotski do absurdu. Ostatecznym wrażeniem opowiadania jest dla niego jedynie statyczny rezultat formowania materiału, owa „lekkość”, która wyrażona jest w tytule noweli, a nie — jak pozwalałyby oczekiwać dialektyczne przesłanki — sama *dwojstwienność* fabuły i siuzetu, nie sam dysonans między „życiowym ciężarem gatunkowym” („treści”) a „prze-

²⁰ *Ibidem*, s. 198.

²¹ *Ibidem*, s. 199.

²² *Ibidem*, s. 200.

²³ J. Tynianow, *Problema stichotwornogo jazyka*. Leningrad 1924. Wydanie niemieckie: *Das Problem der Verssprache*. München 1977.

²⁴ Wygotskij, *op. cit.*, s. 201.

zroczyością” („formy”), nie złożona, przedmiotowa jedność przeciwności wstawiających się sobie wrażeń postrzeżeniowych²⁵, a także nie — jak ogólnie postulowano w jednej z dalszych partii książki, odwołując się do Tynianowa²⁶ — „odczucie przebiegu (...) wzajemnych relacji między czynnikiem konstrukcyjnym, podporządkowującym, a czynnikami podporządkowanymi”²⁷.

2. Uderzające niedoceniecie znaczeniowej relewancji substancji i „struktury materiału”. Katartyczne uwolnienie od przygnębiającego oddziaływania opowiedzianych fragmentów egzystencji następuje w noweli Bunina nie tyle w wyniku ich „przestawienia” w siuzecie, co w wyniku artystycznej organizacji samej fabuły. Już fabuła wykazuje pewną kompozycję, która wyrывa to, co egzystencjalnie „prerażające” (uwiedzenie, niktzemność, zabójstwo, żałoba itd.) z bezpośredniego związku z praktyką życiową postrzegającej jednostki, bierze jednocześnie w nawias te aspekty egzystencji i nadaje smutnemu wydarzeniu (a nie dopiero opowiadaniu!) komiczno-pogodną barwę, nie likwidując jednak zasadniczego tonu tragicznego. Do chwytów kompozycji fabularnej, które to osiągnęły, należy w tym dziele komicznie przypadkowa konstelacja sytuacji, przedmiotów i protagonistów, przede wszystkim zaskakujące, bardzo częste ekwiwalencje między bohaterami, ekwiwalencje semantyczne, powstałe dzięki ich związkom pokrewieństwa, tej samej lub przeciwstawnej sferze i pozycji społecznej, dzięki ich ideologii i zachowaniom, ekwiwalencje pozycyjne, istniejące wskutek występowania protagonistów w porównywalnych miejscach historii, oraz — co nie najmniej ważne — ekwiwalencje werbalne, które sprowadzają się do powtórzeń w wypowiedzianych kwestiach (będących przecież częściami „fabuły”, a nie pojawiających się dopiero w „siuzecie”).

Nawet nie analizując tutaj w szczególności noweli Bunina, możemy stwierdzić, że dialektyka tragizmu i komizmu ma swój fundament już w „materiale”. Formowanie siuzetu, na które składają się oprócz permutacji części także ściąganie i wydłużenie, werbalizacja i perspektywizacja, profiluje jedynie ustanowioną w fabule równoczesność antynomicznych emocji. Podobnie jak u formalistów pojawia się u Wygotskiego niedoceniecie relewancji znaczeniowej fabuły, idące w parze z drastycznym przecenianiem siły sprawczej siuzetu.

²⁵ O równoczesnym oddziaływaniu przeciwstawnych wrażeń wywoływanych przez narrację i przez to, co opowiedziane, oraz o ich przedmiotowej jedności por. W. Schmid, *Jedinstvo suprotnih utisaka u percepciji. Pripovedanje i ono šta se pripoveda u „Braći Karamazovima”*. „Književna reč” (Beograd) 1981, nr 161; poszerzona wersja rosyjska *Jedinstvo raznoprawlennych wpechatlenij wosprijatija. Raszkazywanije i rasskazywajemoje w „Bratjach Karamazowych”*. „Dostoevsky Studies” 2 (1982); w druku wersja angielska: *Narration and Narrated Content in Dostoevsky's „Brothers Karamazov”*.

²⁶ Por. Tynianow, *op. cit.*, s. 10.

²⁷ Wygotskij, *op. cit.*, s. 279.

3. „Histoire (récit)” vs. „discours (narration)” w strukturalizmie francuskim

Także zastąpienie fabuły vs. siuzet przez *récit vs. narration*²⁸ lub *histoire vs. discours*²⁹ tylko częściowo rozwiązuje problem konstrukcji [Konstitution] narracyjnej. Francuscy strukturaliści, definiując swe kategorie, sięgali do dydaktycznie wygładzonej (lecz zubożonej o istotne, prawdziwie formalistyczne wymiary) koncepcji Tomaszewskiego i powoływali się szczególnie na świadomie upraszczającą jej eksplikację w słynnym przypisie do *Teorii literatury* (zwróćmy uwagę na użycie cudzy-słowu!):

Krótko mówiąc: fabuła jest tym, „co rzeczywiście się stało”, siuzet tym, „jak czytelnik dowiedział się o tym”³⁰.

Na podstawie powyższego sformułowania Todorov definiuje:

Na poziomie najbardziej ogólnym dzieło literackie ma dwie postaci: jest ono zarazem *histoire* i *discours*. Jest ono *histoire* w tym sensie, że ewokuje pewną rzeczywistość (...). Ale dzieło jest zarazem *discours* (...). Na tym poziomie liczą się nie relacjonowane zdarzenia, lecz sposób, w jaki narrator zapoznaje nas z nimi³¹.

Jeszcze Seymour Chatman, który w książce *Story and Discourse* używa „zsyntetyzować” najwybitniejsze ujęcia formalistów i francuskich strukturalistów, w swej wyjściowej definicji przetwarza uproszczoną formułę Tomaszewskiego: „Prostymi słowy, *story* jest tym, co w opowiadaniu jest przedstawione, *discourse* — jak”³².

Mimo zależności od pierwotnego ujęcia formalistów i mimo pozornej homologii kategorii, francuska dychotomia *histoire (récit) vs. discours (narration)* implikuje poprzez rozszerzenie zakresu i pragmatyczną rehierarchizację swych członów co najmniej trzy istotne przesunięcia akcentów, które przyczyniają się do stworzenia bardziej adekwatnego modelu konstrukcji narracyjnej:

1. Strukturaliści francuscy uwalniają *histoire* od skazy, jaką jest materialny status, i wyraźnie przyznają jej swoistą wartość artystyczną³³.

²⁸ R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*. „Communications” 8 (1966), s. 1—27. Przekład polski: *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*. Przełożyła W. Błońska. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, oraz w zbiorze: *Studia z teorii literatury*. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”. I. Pod redakcją M. Głowińskiego i H. Markiewicza. Wrocław 1977.

²⁹ T. Todorov, *Les catégories du récit littéraire*. „Communications” 8 (1966), s. 125—151. Przekład polski: *Kategorie opowiadania literackiego*. Przełożyła W. Błońska. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4.

³⁰ Tomaszewski, *op. cit.*, s. 153—154.

³¹ Todorov, *Kategorie opowiadania literackiego*, s. 295.

³² S. Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca—London 1978, s. 19.

³³ Todorov, *Kategorie opowiadania literackiego*, s. 296 n.

W waloryzacji historii niektórzy z nich wykazują wprawdzie tendencję do skrajności przeciwstawnej jednostronnemu faworyzowaniu siuzetu, do wyłącznego zainteresowania regułami, które rządzą konstrukcją *histoire* czy *récit* (najdobitniej w znanych pracach Claude'a Bremonda).

2. Mimo że Szklowski wyraźnie wskazuje na wyobcowujące działanie poetyckiego nazywania oraz opóźnianie postrzegania przez paralelizmy, budowę stopniową i dygresje, i mimo odpowiednio szerokiego zakresu znaczeniowego jego pojęcia siuzetu, formalisci, zwłaszcza Tomaszewski, dawali *de facto* priorytet pośród chwytów siuzetu permutacji elementów fabuły. Natomiast Francuzi podkreślają chwytów amplifikacji, perspektywizacji i werbalizacji³⁴.

3. Podczas gdy pojęcie siuzetu definiowane było poprzez odniesienie do formy, terminy *discours* czy *narration* są wyrazem oglądu odnoszonego do substancji, przy czym w *discours/narration* krzyżują się dwa aspekty:

- a) *discours* i *narration* zawierają w sobie *histoire (récit)* w p r z e t r a n s f o r m o w a n e j postaci,
- b) *discours/narration* mają kategoryalnie inną substancję niż *histoire/récit*: są „mową [*Rede*]”, „opowieścią [*Erzählung*]”, tekstem, który nie jest prostym nośnikiem historii jako takiej i nie tylko ją przeobraża, lecz przede wszystkim projektuje ją jako sygnifikat.

4. Triada Karlheinza Stierlego: dzianie się, historia, tekst historii

Dalszy postęp w modelowaniu konstrukcji narracyjnej oznaczała triada Karlheinza Stierlego³⁵: „dzianie się, historia, tekst historii”. Dzięki rozróżnieniu historii stanowiącej sensowną całość oraz implikowanego i interpretowanego przez nią dziania się odsłania ona — jako rezultat znaczeniowótórczych operacji artystycznych — tę płaszczyznę, którą formalisci uważali za estetycznie obojętny z góry dany materiał. Trzeba jednak wyrazić wątpliwość, czy opozycja dziania się i historii rzeczywiście da się opisać za pomocą cechy posiadania sensu („Historia w przeciwieństwie do dziania się ma pewien sens”³⁶). Różnica semiotycznego statusu obu płaszczyzn tkwi zapewne raczej w sposobie istnienia sensu. Dzianie się bez wątpienia niesie ze sobą „intencjonalną relację swych momentów” (której mu Stierle odmawia), tylko że relacja ta uwidocznioma zostaje dopiero na płaszczyźnie historii, a to poprzez selekcję wątków [*Handlungen*] z niewyczerpywalnego narracyjnego rezer-

³⁴ Odnośnie do punktów pierwszego i drugiego por. S. Rimmon, *A Comprehensive Theory of Narrative. Genette's „Figures III” and the Structuralist Study of Fiction*. „PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature” 1 (1976), s. 36.

³⁵ K. Stierle, *Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte*. Ostatnio w: *Text als Handlung*. München 1975, s. 49—55.

³⁶ *Ibidem*, s. 51.

wuaru dziania się i poprzez segmentację całości oraz jej części (ustanowienie początku i końca). Nie tylko historia nie jest „pierwotnie dana”, ale i leżące u jej podstaw dzianie się jest już rezultatem artystycznego działania — poetyckiej wyobraźni. Historia na pewno konkretyzuje ukryty potencjał znaczeniowy dziania się, ale też sens, który ona „posiada”, jest jeszcze tak nieokreślony, że wymaga nie tylko konkretyzacji, ale i ustalenia jego intencjonalnego współczynnika kierunkowego drogą dalszych determinujących sens operacji na logicznie późniejszych płaszczyznach.

W triadzie Stierlego do krytyki prowokuje także pomysł „tekstu historii”. Tak jak preformujące go pojęcie *discours*, łączy on dwa heterogeniczne aspekty: 1) manifestację historii w medium języka, 2) permutację członów w kształt artystyczny. Stierle dostrzega, że obie operacje sytuują się w odmiennych płaszczyznach konstrukcji i uwzględnia to przez „prowizoryczne” rozróżnienie między „translingwistycznym” „*discours I* (dyskursem głębi)” a „*discours II* (dyskursem powierzchniowym)”, który „realizuje podwójną intencjonalność historii i *discours I* (a nie dziania się!) poprzez jej materializację stosownie do możliwości danego języka”³⁷.

Wywody Stierlego o „tekście historii” czy „*discours II*” należy uzupełnić jeszcze w tym względzie, że werbalizacja dla substancjalnie neutralnego *discours I* implikuje akt artystycznej prezentacji [*die Handlung der erzählerischen Präsentation*]. Akt ten (w odróżnieniu od opowiedzianej, „narracyjnej”, „przedstawiającej [*diegetisch*]” akcji nazwijmy go akcją narracji) w dziełach, w których czynność opowiadania zyskuje wymiar przedmiotu przedstawienia (jawnego lub ukrytego), ma ze swej strony charakter dziania się, które przekształcone jest w historię dzięki selekcji i segmentacji momentów akcji narracji. Historia narracji konstytuuje się we fragmentarycznie ją ujawniających komentarzach narratora (które tematyzują jakości i znaczenia opowiadanej historii) i w *explicite* ją przedstawiającej autotematyzacji narratora (jako aktanta) oraz w czynności opowiadania (jako jego funkcji).

5. Cztery płaszczyzny narracyjne: model „generatywny” i model semiotyczny

Obecnie omówimy model konstrukcji dzieł narracyjnych starający się uwzględnić wysunięte tutaj zastrzeżenia. Stosownie do dwuwartościowego zakresu dychotomicznych pojęć fabuły i siuzetu czy ich pochodnych *histoire/récit* i *discours/narration* obejmuje on cztery płaszczyzny:

1. dzianie się — nieograniczona, nieskończenie podzielna i dająca się nieskończenie dokładnie konkretyzować całość zawartych w dzie-

³⁷ *Ibidem*, s. 54.

le narracyjnym, tj. przedstawionych *explicite*, pośrednio sygnalizowanych i logicznie implikowanych osób, sytuacji i działań; fikcjonalny surowiec narracyjnej obróbki, lecz nie w negatywnym znaczeniu formalistycznego pojęcia materiału, lecz już jako estetycznie relewantny rezultat twórczej *inventio, enresis*.

2. historia — rezultat aktualizującej sens, strukturującej selekcji osób, sytuacji i działań spośród nieograniczonej wielości momentów dziania się, rezultat konkretyzacji ich jakości, tj. selekcji określonych jakości z nieskończonego zbioru właściwości dających się przypisać momentom dziania się, oraz rezultat segmentacji wątków akcji; w pojęciach poetyki antycznej: rezultat, *dispositio, taksis*; zawiera ona wyselekcjonowane, skonkretyzowane i poddane segmentacji części dziania się w *ordo naturalis*.

3. opowieść — rezultat kompozycji³⁸; zawiera ona elementy dziania się w *ordo artificialis*. Konstytutywnymi chwytami są: a) linearyzacja tego, co w historii dzieje się równocześnie, w sekwencję przedstawień; b) nadanie czasowego wymiaru akcji przez ściągnięcie i wzdłużenie; c) permutacja segmentów historii.

4. prezentacja opowieści — płaszczyzna fonotypiczna wobec trzech płaszczyzn genotypicznych, rezultat *elocutio, leksis*. Konstytuującą ją metodą jest werbalizacja, tj. odtworzenie jeszcze nie zwerbalizowanej [*substantiiert*] opowieści w medium językowym, a nie np. w filmowym czy mimicznym.

Elocutio, w stopniu, w jakim sama staje się przedstawionym (*explicite* lub *implicite*) przedmiotem, powiadamia o swym fikcyjnym podmiocie sprawczym — narratorze. Jego komentarze do opowiadanych zdarzeń i autotematyzacja widziane w aspekcie konstrukcji nie amplifikują wprost opowieści, lecz wskazują bądź denotują ciąg czasowy opowiadania [*Erzählgeschichte*], w którym po raz pierwszy dokonuje się jej prezentacja.

Świat przedstawiony dzieła narracyjnego łączy więc dwa całkiem odmienne akty: 1) prezentowaną opowieść i 2) samą prezentację, tzn. stanowiący jej fundament — ciąg czasowy opowiadania.

Jeżeli nie ma autotematyzacji i *explicite* sformułowanych odnarratorskich komentarzy, to nie jest nam uprzytamniany ciąg czasowy opowiadania, musimy jednak zasadniczo przyjąć istnienie (naturalnie również fikcyjnego) dziania się narracji [*Erzählgeschehen*], bez którego nie istniałaby opowiedziana historia. Wtedy żaden z elementów narracyjnego „dziania się” nie jest przeznaczony do kształtowania ciągu

³⁸ W systemie retoryki antycznej nie pojawia się nauka o artystycznej budowie akcji. Odpowiednie pojęcie *compositio (syntheke)* nie figuruje w antyku jako nauka o budowie opowiedzianej akcji (*diegesis*), lecz oznacza naukę o łączeniu słów w zdaniu według prawideł efonii i wchodzi w zakres *elocutio (leksis)*; por. E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern 1965, s. 80.

czasowego opowiadania. W takich przypadkach czytelnik musi rekonstruować go ze wskazówek zawartych w całej konstrukcji narracyjnej. Jeśli operacje transformacji niosą z sobą dostatecznie wyraźne symptomy, to nawet w dziełach z pozoru absolutnie pozbawionych narratora można ekstrapolować świadome czynności kierujące narracją. Skrajnym przykładem jest tu *La Jalousie* Alaina Robbe-Grilleta, gdzie przy radykalnym wzięciu w nawias „opowiadanego”, przeżywającego „ja” i przy zerowej autotematyzacji opowiadającego „ja” decyzje selekcji, konstytuujące opowiedzianą historię, wskazują na pozostające w ukryciu narracyjne „dzianie się”, rządzone przez uczucie zazdrości.

Szczególny problem nasuwa perspektywizacja czy ogniskowanie [*focalisation*]³⁹. Mieke Bal⁴⁰ w swym czteroczęściowym modelu, obejmującym płaszczyzny dziania się [*action*], historii [*histoire*], opowiadania [*récit*] i tekstu narracyjnego [*texte narratif*] (niezgodnym jednak z modelem tu przedstawionym), przyporządkowuje ją — jako czynnik konstytutywny — poziomowi *récit*⁴¹:

Każda instancja realizuje przejście z jednego planu do drugiego: sprawca, wykorzystując czyn jako materiał, czyni z niego historię; ogniskujący [*focalisateur*], który selekcjonuje ów materiał i wybiera kąt, pod którym go prezentuje, czyni zeń opowiadanie [*récit*], podczas gdy narrator wprowadza opowiadanie w *parole*, czyniąc tekst narracyjny [*texte narratif*].

Pomijając to, że nieuwzględnianie abstrakcyjnego autora, co pojawia się *explicite* u Bala⁴² i co już przedtem pomniejszyło wartość teorii Genette'a⁴³, prowadzić musi do wprost naiwnego przeceniania kompetencji przedstawionych instancji funkcjonalnych (zwłaszcza ogniskującego [*focalisateur*]), sugestywny model Bala upraszcza w niedopuszczalny sposób złożoność ogniskowania [*focalisation*]. Perspektywizacja nie jest operacją jedną z wielu i nie może być przyporządkowana tylko jednej z płaszczyzn lub jednemu z przejść między nimi. Występuje ona — jak wykazał to już Uspienski⁴⁴ — na różnych poziomach operacyjnych, tzn. konstytuuje się z chwytów [*Verfahren*] większej ilości płaszczyzn. Jest

³⁹ G. Genette, *Figures III*. Paris 1977, s. 206—223.

⁴⁰ M. Bal, *Narratologie. Essai sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. Paris 1977, s. 32 n.

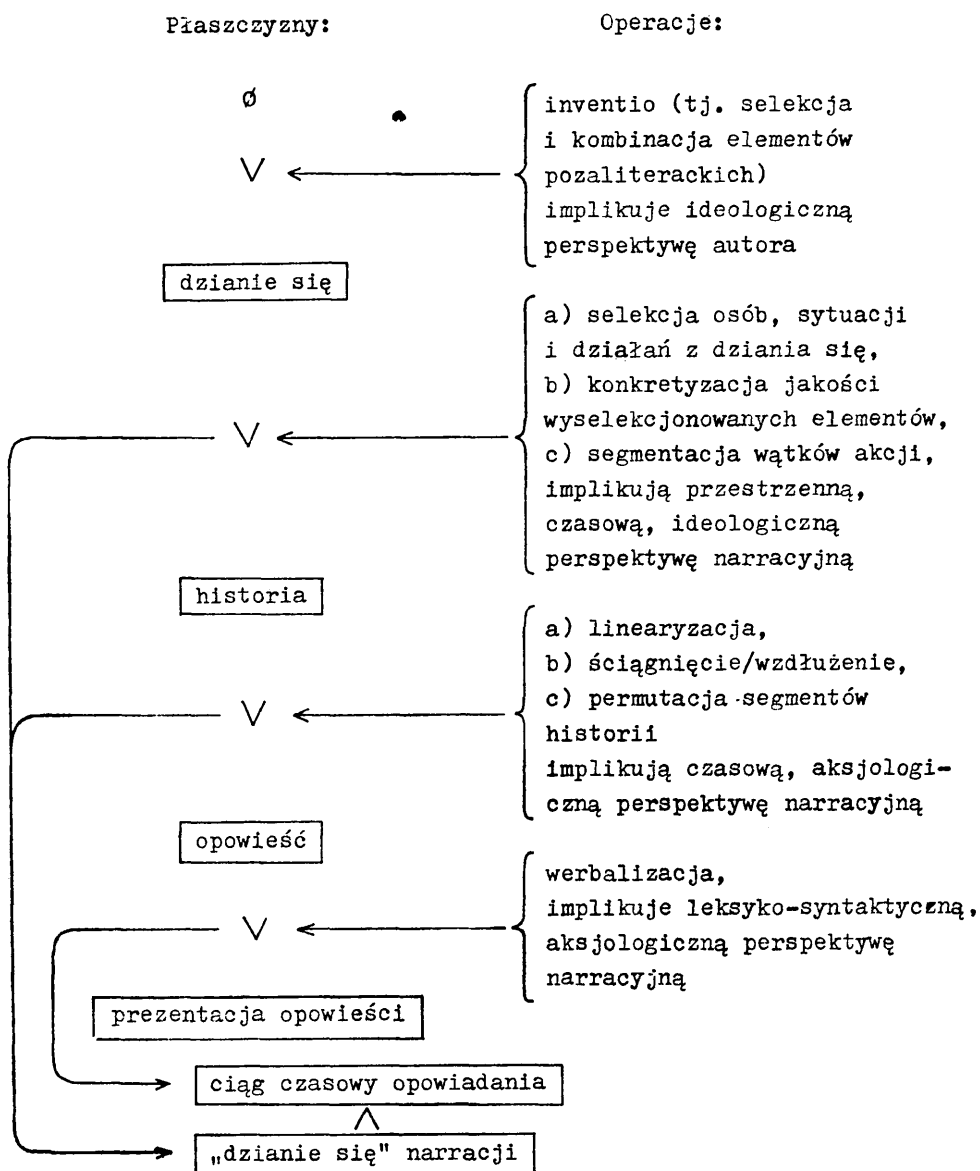
⁴¹ Krytycznie o pojęciu „focalization” u Bala zob. W. Bronzwaer, *Mieke Bal's Concept of Focalization. A Critical Note*. „Poetics Today” 2 (1981), s. 193—201.

⁴² Zob. M. Bal, *The Laughing Mice, or: On Focalization*. „Poetics Today” 2 (1981).

⁴³ Por. W. Bronzwaer, *Implied Author. Extradiegetic Narrator and Public Reader: Gerard Genette's Narratological Model and Reading Version of „Great Expectations”*. „Neophilologus” 1978, z. 62, s. 1—18.

⁴⁴ B. A. Uspienski, *Poetika kompozycji. Struktura chudożestwiennogo teksta i tipologija kompozicyonnoj formy*. Moskwa 1970. Wydanie niemieckie: *Poetik der Komposition*. Frankfurt a.M. 1975. Por. W. Schmid, recenzja *Poetiki kompozycji* Uspienskiego. „Poetica” 4 (1971), s. 124—134.

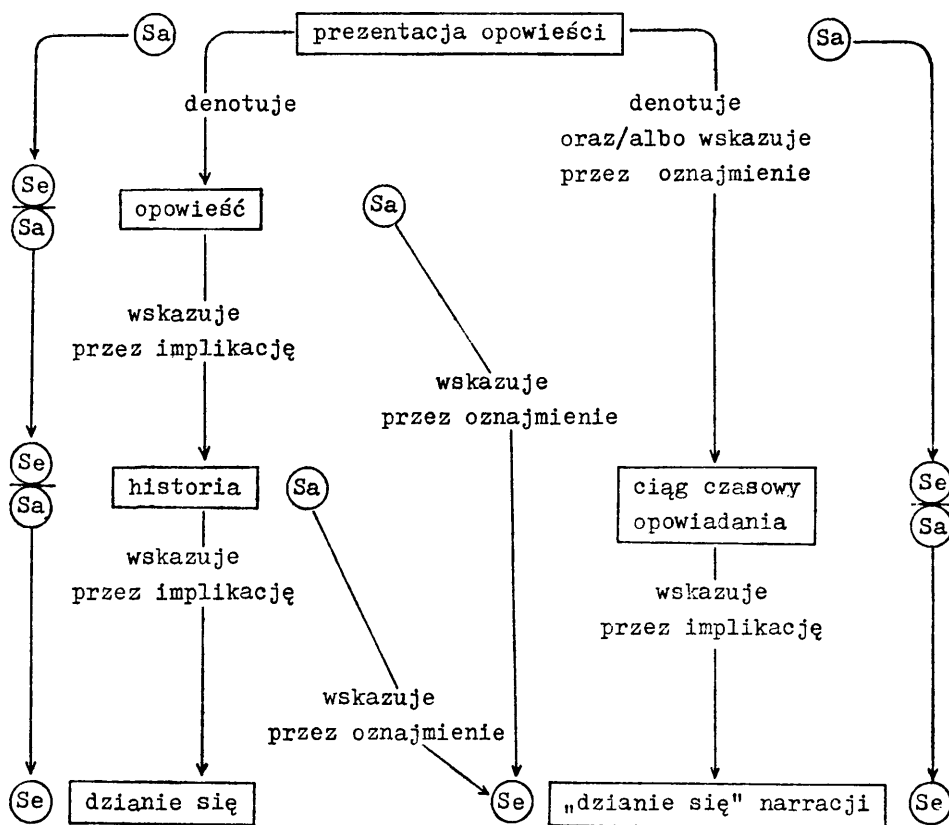
ona w gruncie rzeczy wypadkową wszystkich operacji narracyjnych. W zakresie nazywania (jako perspektywa leksykalno-syntaktyczna) i wartościowania (jako perspektywa aksjologiczna) jest ona koniecznym zjawiskiem towarzyszącym werbalizacji, tworzącej prezentację opowieści. Inne jej postaci, jak perspektywa przestrzenna, czasowa, a nawet ideologiczna, są ustanowione już w drugiej i trzeciej płaszczyźnie, tzn. są implikowane przez operacje selekcji, konkretyzacji, segmentacji (które transformują dzianie się w historię) i linearyzacji, ściągnięcia/wzdłużenia



nia, permutacji (które z historii czynią opowieść). Ideologiczna perspektywa autora jest już wcześniej implikowana przez imaginującą dzieło *inventio*, tj. przez sensowną kombinację i selekcję pozaliterackich lub pochodzących z innych dzieł literackich elementów, zmierzającą do stworzenia protagonistów, sytuacji i działań.

Schemat na s. 324 przedstawia konstrukcję narracyjną z idealizująco-genetycznego („generatywnego”) punktu widzenia. Jak wszystkie modele generatywne, także ten schemat konstrukcji narracyjnej nie ilustruje rzeczywistych procesów genetycznych. Konstrukcja narracyjna modelowana generatywnie nie jest równoznaczna ani z powstawaniem konkretnego dzieła narracyjnego, ani ze stopniową konkretyzacją opowieści [*des Erzählten*] po stronie odbiorcy. Cztery płaszczyzny narracyjne nie pojawiają się w czasowym następstwie, lecz istnieją w dziele równocześnie, a także powstają równocześnie w sensie realnogenetycznym. Oddzielić się dadzą jedynie jako transformacyjne etapy achronicznego generowania, które kompleksową konstrukcję narracyjną rozkłada na logicznie konsekwentne operacje częściowe.

Semiotyczne powiązania płaszczyzn narracyjnych przebiegają w przeciwnym kierunku:



6. Ekwiwalencja jako wyznacznik sensu w czterech płaszczyznach narracyjnych na przykładzie „Wystrzału” Puszkina

Dla semiotyki interesujący jest przede wszystkim udział płaszczyzn narracyjnych czy też wyodrębniających je operacji w konstytuowaniu sensów.

Wyjść można od tego, że znaczenie wyłania się w trakcie fikcyjnych działań oraz redukujących je materialnie lub na nowo strukturujących (a przez to i interpretujących) transformacji, co jest skutkiem powstawania podobieństw i przeciwieństw między elementami. Oba te typy relacji zbiegają się w naczelnej relacji ekwiwalencji. Ekwiwalencja jest relacją fundamentalną, najmniejszą częścią w znaczeniowej budowie dzieł literackich. Tworzy ona realizowany w syntagmie paradygmat dwóch lub więcej elementów, które mają co najmniej jedną cechę wspólną. O tym, czy ekwiwalencja postrzegana jest jako podobieństwo, czy jako przeciwieństwo, nie rozstrzyga liczba cech wspólnych, lecz jedynie miejsce łączących i odróżniających cech w hierarchii dzieła. Przeciwieństwo zakłada cechy wspólne, a podobieństwo implikuje nietożsamość co najmniej jednej cechy. Jeśli kontekst urzeczywistnia cechy wspólne, to ekwiwalencja wydaje się podobieństwem, jeśli natomiast na pierwszy plan wysuwa się to, co niewspólne, to ekwiwalencję postrzega się — obojętne, ile cech elementów się pokrywa — jako przeciwieństwo.

W dzianiu się, czyli w nieograniczonej i w konsekwencji nieustrukturowanej substancji narracyjnej, ekwiwalencja występuje jako ekwiwalencja materialna. Postaci, sytuacje i działania są połączone nieskończenie wieloma materialnymi ekwiwalencjami. Każda z nich jest potencjalnym nośnikiem sensu, ale tylko nieliczne są istotnie spożytkowane w dziele jako sygnifikant. Dzianie się nie jest więc pozbawione znaczenia, lecz niezmiernie bogate w potencjały znaczeniowe. Ich urzeczywistnienie jest efektem transformacji narracyjnej. Jest ona wypadkową selekcji materialnych ekwiwalencji i sprofilowania wyselekcjonowanych relacji przez ekwiwalencje innego rzędu.

Historia konstytuuje się przez trzy operacje redukcji: a) selekcję postaci, sytuacji i działań, b) konkretyzację jakości wyselekcjonowanych elementów, co się równa selekcji określonych jakości z nieskończonego zbioru właściwości dających się przypisać elementom dziania się, c) segmentację wątków akcji, co się równa selekcji sekwencji. Te trzy operacje warunkują też radykalną redukcję materialnych ekwiwalencji występujących w dzianiu się. Redukcja jednak implikuje determinację sensów: wyselekcjonowane ekwiwalencje są urzeczywistniane przez swą funkcję treściową. Ekwiwalencja materialna zostaje przekształcona w tematyczną i widoczna jest jako przecięcie się wiązek cech semantycznych. Do prymarnej, tematycznej — wskutek ustanowienia początku i końca, jak i wskutek segmentacji cząstkowych sekwencji — dochodzi

w topologicznie ustrukturuwanej historii wtórna ekwiwalencja pozycyjna. Postaci, sytuacje i działania stają się ekwiwalentne przez to, że pojawiają się w historii na ekwiwalentnych miejscach.

Ekwiwalencja tematyczna aspiruje do roli z góry założonego nośnika sensu. Tak więc w dziele literackim, które charakteryzuje się przecieź domniemaniem semantyczności tylko z pozoru formalnych elementów, każda ekwiwalencja cech formalnych sugeruje (a nie wprost implikuje!) relację semantyczną, a każda ekwiwalencja pozycyjna musi być traktowana jako wirtualnie semantyczna — albo lepiej: podlegająca semantyzacji.

Determinujący znaczenie efekt trzech operacji redukcyjnych zdemonstrujemy na przykładzie noweli Aleksandra Puszkina *Wystrzał*⁴⁵.

Z kontinuum dziania się zostały w historii wybrane cztery epizody, w których każdorazowo uczestniczy dwóch spośród trzech protagonistów (Sylwio, Hrabia, „opowiedziane ja”):

epizod pierwszy: szczęśliwy czas służby wojskowej Sylwia, pojawienie się Hrabiego, „wysokie stanowisko” Sylwia zagrożone przez przewagę Hrabiego we wszystkich huzarskich cnotach, pojedynek zaczęty strzałem Hrabiego i tymczasowa rezygnacja Sylwia z własnego strzału;

epizod drugi (po sześciu latach): beztrosko-monotonne życie wojskowe „opowiedzianego ja”, jego fascynacja romantycznością Sylwia, relacja Sylwia z pierwszego epizodu;

epizod trzeci (wkrótce potem): miodowy miesiąc Hrabiego na wsi, pojawienie się Sylwia, który zakłóca początki szczęścia małżeńskiego Hrabiego, ponowne rozpoczęcie pojedynku, drugi strzał Hrabiego, ostateczna „rezygnacja” Sylwia ze strzału, ponad wszelką wątpliwość śmiertelności;

epizod czwarty (pięć lat później): pełne trosk i monotonne życie „opowiedzianego ja” na wsi, przybycie Hrabiego, fascynacja jego bogactwem, relacja Hrabiego z trzeciego epizodu.

Wybór tych epizodów z ich narracyjnymi szczegółami z nieograniczonego zbioru materialnych ekwiwalencji dziania się skryształizował strukturę tematycznych ekwiwalencji. Ekwiwalencje te są podstawą różnych paradygmatów. Jeden z nich, który chcemy tutaj bliżej rozpatrzeć, jednoczy wszystkie trzy postaci i ich ewolucję.

W epizodzie pierwszym i drugim trzy te osoby łączy cecha sytuacyjna — życie wojskowe. Poza tym w epizodzie pierwszym między Sylwim a Hrabią istnieje ekwiwalencja cechy awanturnictwa *à la* Denis Dawidow (piewca życia rosyjskich huzarów), a w epizodzie drugim ekwiwalencja między narratorem i Sylwim w cesze romantycznej

⁴⁵ Wyczerpująco o tym W. Schmid, *Intertextualität und Komposition in Puškins Novellen „Der Schuss” und „Der Posthalter”*. „Poetica” 13 (1981), s. 82—132.

ści (Sylwio stylizuje się na demonicznego, zagadkowego bohatera *à la* Byron, a narrator ulega w owym czasie — jak sam wyznaje z dystansu „opowiadającego ja” — „romantycznej wyobraźni” Sylwia, która każe w nim widzieć „bohatera jakiejś tajemnicznej opowieści”). Epizody trzeci i czwarty, w których charaktery postaci korespondują w innych punktach, profilują zbieżności i kontrasty w ewolucji trzech bohaterów. Czas zmienił i osoby, i ich konstelację. Narrator w czwartym epizodzie porzucił służbę i zmienił „huczne i beztroskie życie” na życie samotne i pełne trosk w „ubogiej wsi okręgu N.” Młodzieńcza fascynacja romantycznością ustąpiła trosce o gospodarkę jego podupadłej posiadłości i podziwowi dla bogactwa Hrabiego. Także Hrabia w epizodzie trzecim i czwartym znajduje się w nowej sytuacji życiowej: wziął dymisję, ożenił się i spędza życie ze swą piękną i młodą żoną w wiejsko-arystokratycznym dostatku w „bogatym majątku” w sąsiedztwie narratora. W miejsce paradygmatu Sylwio—narrator utworzonego przez cechę romantyczności wkracza paradygmat Hrabia—narrator. Opiera on się z jednej strony na cesze realistyczność życia wiejskiego, a z drugiej — na strukturalnym podobieństwie treściowo przeciwstawnej zmiany ich sytuacji (Hrabia ewoluował od awanturnika do żyjącego w szczęściu małżeńskim posiadacza „bogaty” dóbr, narrator natomiast — od młodego oficera z romantyczną wyobraźnią do żyjącego w samotności i materialnych troskach posiadacza nędznego majątku).

Tylko Sylwio pozostał ten sam. W trzecim epizodzie, podobnie zresztą jak przedtem, zachowuje się jak człowiek wiedziony żądzą zemsty i pogardą śmierci, jeszcze w pięć lat po pojedynku, z melodramatyczną afekcją, pokazuje przestrzeloną niegdyś przez Hrabiego czapkę. Na tle charakterologicznej dynamiki Hrabiego i narratora odbija się znamienne cecha stałości romantycznej natury Sylwia.

Kształt relacji wynikający z tematycznych i pozycyjnych ekwiwalencji zawartych w historii ustanawia dwa podlegające wyjaśnieniu konkurencyjne potencjały znaczeń: 1) nieustannie łaknący zemsty Sylwio — w porównaniu z Hrabią i narratorem, którzy przewyciężają młodzieńcze awanturnictwo lub fascynację bajroniczną romantyką — okazuje się niezmiennie infantylny; 2) w porównaniu z rzeczywistymi, ewoluującymi ludźmi bohater romantyczny wydaje się statyczną, literacką fikcją.

Alternatywę tę determinują potencjały znaczeniowe ukształtowane przez dalsze ekwiwalencje tematyczne i pozycyjne.

Wysoce złożony paradygmat czterech wariantów tej samej statycznej sytuacji (szczęście lub nuda) czyni z „opowiedzianego ja” „ogniskową” narracji i uwypukla w nim te właściwości, które określają jego stosunek do kontrahentów: pasywność i zdolność do reakcji. Dzieje się to poprzez każdorazowe wystąpienie jednego z dwóch uczestników pojedynku: 1) pojawienie się Hrabiego zakłóca szczęście Sylwia; 2) zagadkowość Sylwia zmienia kształt monotonnego wojskowego życia narratora; 3) pojawienie

się Sylwia zakłóca miódowy miesiąc Hrabiego; 4) przybycie Hrabiego przerywa monotonię wiejskiego życia narratora. Fakt, że „ja opowiedziane” w różnych sytuacjach charakteryzuje się taką samą łatwością ulegania fascynacjom, relatywizuje jego ocenę uczestników pojedynku. Przez to zagadkowość Sylwia ukazuje się w nowym świetle. Czyż nie jest ona raczej konstruktem romantycznie usposobionego „ja opowiedzianego” niż wyrazem romantycznego rozdarcia? Redukcja romantyczności Sylwia do świadomości „opowiedzianego ja” odsłania jednak tylko pół prawdy. Jak rozstrzygnąć zrekonstruowaną wyżej alternatywę, sugeruje dopiero kolejny paradygmat, ten mianowicie, który rozwija wymieniony w tytule temat nie oddanego strzału.

Sylwio sześciokrotnie wstrzymuje się od oddania strzału, którego się od niego oczekuje. Motywem jego nie jest ani diaboliczna żądza zemsty, jak sam utrzymuje, ani wielkoduszność czy protosocjalistyczny humanitaryzm, jak tłumaczyło to wielu interpretatorów. Wspólne tym ekwiwalentnym sytuacjom jest, nie bardzo stosowne dla romantycznego mściciela, pragnienie, by raczej pozwolić strzelać przeciwnikowi, niż strzelać samemu, i nawet własny śmiertcionośny strzał odwlekać pod rozmaitymi pretekstami czy — jak za szóstym razem — uznać go za niepotrzebny. Sylwio nie jest więc romantycznym mścicielem, na którego się stylizuje. Choć znakomity strzelec, nie jest zdolny zastrzelić Hrabiego. Potrafiłby najwyżej skrzywdzić muchę.

Gdy taką intencję znaczeniową odniesiemy do analizowanych przedtem paradygmatów, to dojdziemy do następującej syntezy sensów: Sylwio nie jest ani infantylnym, realnym człowiekiem, ani literacką fikcją, jest — przy redukcji i modyfikacji atrybutów — obiema możliwościami jednocześnie: r z e c z y w i s t y (ale nie infantylny) człowiek, który chcąc pokryć zachowanie odczuwane przez niego jako słabość, gra przed sobą i innymi rolę l i t e r a c k ą. Jego romantyczność jest wypadkową dwóch czynników, które maskują lub zapoznają rzeczywistość: jego własnej sugestii i projekcji romantycznie usposobionego „ja opowiedzianego”.

Już działanie się zawierało wszystkie te potencjały znaczeniowe w stanie utajonym. Ale potrzeba było trzech redukcji, by z niewyczerpalnej wielości relacji utworzyła się ta semantyczna postać, która tu została zrekonstruowana.

Także zmiana instancji relacjonujących (epizod pierwszy: Sylwio, epizod drugi: narrator, epizod trzeci: Hrabia, epizod czwarty: narrator) oraz ramowa kompozycja narracji (epizod pierwszy i trzeci to wtrącone historie Sylwia i Hrabiego, opowiedziane z perspektywy epizodu drugiego i czwartego, epizod drugi i czwarty tworzą historię ramową z opowiadającym „ja” jako instancją podawczą i „ja opowiedzianym” jako prymarnym aktantem i fokalizatorem) są już zjawiskami działania się, które poprzez redukcje zostają ukształtowane w historii w struktury znaczeniowo-twórcze.

W opowieści linearyzacja i przede wszystkim permutacja segmentów tworzy nowe pozycyjne, tzn. wirtualnie znaczeniowe, korespondencje (ekwiwalencje trzeciego rzędu). Inwersja może nadać dzianiu się nawet takie potencjalne znaczenia, których historia jeszcze nie zawierała, wręcz odwrócić potencjalne znaczenia historii. Przy tym teza (sens historii) zostaje naturalnie zachowana w antytezie (sens opowieści). Artystyczną funkcją kompozycji nie jest przecież zbudowanie końcowego sensu, który wypiera sens historii lub degraduje go do roli etapu przejściowego, lecz stworzenie dialektycznego ruchu znaczeń, którego fazy stają się łącznie fenomenalną rzeczywistością. W dziele artystycznym — jak wiadomo — rezultat znaczeniowy jest mniej ważny niż proces jego powstawania.

Rzadko wszakże kompozycja prowadzi do inwersji sensów. Najczęściej akcentuje i profiluje ona jedynie korespondencje, które zawierała już historia, i obnaża ukryte powiązania, by zaktualizować je jako nośniki znaczeń.

Cztery epizody *Wystrzału* przedstawione są w następującym porządku: epizod drugi, pierwszy, czwarty, trzeci. Ta symetryczna inwersja nie osłabia ani nie ukrywa paralelizmu epizodów, lecz przeciwnie — uwydatnia go jako relewantną procedurę znaczeniową. Co więcej inwersja ta, maksymalnie oddalając od siebie epizody drugi i trzeci, między którymi nie istnieje odstęp czasowy, podkreśla tematyczną cezurę między wątkiem Sylwia (epizody drugi i pierwszy) a wątkiem Hrabiego (epizody czwarty i trzeci), zaznaczoną następnie w prezentacji opowieści także przez podział na rozdziały (rozdział I: epizody drugi i pierwszy, rozdział II: epizody czwarty i trzeci).

Poza tym inwersja daje chronologicznie późniejszym opowiadaniom ramowy narracyjny priorytet wobec poprzedzających je w historii opowiadań wtrąconych i wyznacza ich pierwotnemu aktantowi, „opowiedzianemu ja”, wyższe miejsce w hierarchii niż każdorazowemu kontrpartnrowi (i zarazem przedmiotowi podziwu). W ten sposób permutacja epizodów wskazuje, że właściwego tematu noweli nie przedstawiają ani antagoniści, ani też sam pojedynek. Jest nim natomiast z jednej strony kontrast między opowiadaniem o pojedynku, ich aktantami i narratorami wtórnymi, a z drugiej — recepcja ich przez naiwne, podatne na wpływy „ja opowiedziane”.

Podobnie hierarchizującą funkcję ma w *Wystrale* także zabieg wzdłużenia. Opowiadania ramowe są, zważywszy konwencjonalne proporcje, wydłużone. Wskazuje to, że ich osobowemu medium i prymarnemu aktantowi — „ja opowiedzianemu” — przypada znacznie poważniejsza rola niż tradycyjnej ramowej instancji podawczej, której zadanie wyczerpywało się w tym, by motywować powiązanie opowieści kilku narratorów.

W prezentacji opowieści rozróżnić trzeba ekwiwalencje

formalne (czwartego rzędu) i pozycyjne (piątego rzędu). Pierwsze tworzą się wskutek podobieństwa lub opozycyjności form werbalnego przedstawienia: przez użycie takiego samego lub kontrastującego repertuaru leksykalnego, wzorców syntaktycznych i szablonów odtwarzania wypowiedzi i myśli. Podział prezentacji na zdania, akapity i rozdziały stwarza pozycyjne ekwiwalencje między prezentowanymi wątkami treściowymi, segmentami opowiadania.

Ekwiwalencje zarówno drugiego i trzeciego, jak i czwartego i piątego rzędu funkcjonują jako s y g n a ł y (w znaczeniu Bühlerowskim⁴⁶). Apełują one do czytelnika, by przedmiotom i stanom rzeczy prezentowanym w ekwiwalentnych formach i pozycjach stawiał pytania o tematyczne odpowiedniości, by konfrontował wiązki ich semantycznych cech oraz ogniskował uwagę na ich podobieństwie i niepodobieństwie.

Zabiegi selekcyjne, reorganizujące (werbalizujące), które transformują działanie się w prezentację opowieści, tworzą wysoce złożoną formę wielu ekwiwalencji i związków między nimi. Forma ta interpretuje działanie się, tzn. uwidocznia potencjał jego ukrytych znaczeń i steruje przejściem od potencjalności do aktualizacji sensów. O tyle forma [*Gestalt*] powstała wskutek narracyjnych transformacji porównywalna jest z kodem, który z pozornie przypadkowej różnorodności elementów tworzy znak. W odróżnieniu od kodów właściwych dla innych powiadomień, kod odsłaniający powiadomienie artystyczne nie jest dany z góry, lecz realizuje się w samym dziele sztuki, jako wypadkowa wszystkich zabiegów artystycznych.

Przełożył Jacek Kubiak

⁴⁶ K. Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellung der Sprache*. Jena 1934.