

Bogdan Owczarek

Opowiadanie jako model personalizacji

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 82/4, 27-42

1991

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.

BOGDAN OWCZAREK

OPOWIADANIE JAKO MODEL PERSONALIZACJI

1

Współczesna teoria opowiadania ma wielu ojców. Ale zaliczyłbym do nich przede wszystkim Arystotelesa i Władimira Proppa. To ich ustaleniom zawdzięcza dzisiaj narratologia swój porządek teoretyczny. Dzieńdżicy ich pytania, punkty widzenia, niekonsekwencje i odpowiedzi. Wiadać to również w problematyce postaci.

W tej sprawie *Poetyka* Arystotelesa jest zdecydowana i niekonsekwentna zarazem. Jasno wyraża swą myśl, gdy przyjmuje fabularny punkt widzenia na tragedię i epos, gmatwa się zaś, gdy próbuje określić miejsce postaci w utworach sztuki poetyckiej.

Tragedia jest bowiem naśladowaniem nie ludzi, lecz działania (akcji) i życia (od działania zależy przecież i powodzenie, i niepowodzenie. Celem naśladowania jest przedstawienie jakiejś akcji, a nie właściwości postaci. Z charakterem wiążą się ich pewne cechy, natomiast czyny decydują o ich powodzeniu lub nieszczęściu). Postacie działają więc nie po to, aby umożliwić przedstawienie charakterów, lecz właśnie ze względu na działania przyjmują odpowiednie właściwości charakteru. Toteż celem tragedii jest bieg zdarzeń, czyli fabuła, a cel jest we wszystkim rzeczą najważniejszą. Tragedia nie może przecież istnieć bez akcji, może natomiast istnieć bez charakterów¹.

Jeśli zatem fabuła jest „duszą tragedii”, która może „istnieć bez charakterów”, to należałoby przypuszczać, iż nieważne jest, kim są charaktery i co się z nimi dzieje w przebiegu akcji. Tymczasem *Poetyka* jest w tym względzie dość niejasna i raczej dwuznaczna. Tragedia jest bowiem „naśladowczym przedstawieniem zdarzeń budzących litość i trwogę”², a to, jak wiadomo, wymaga przedstawienia ludzi jako „szlachetnych” i „niewinnych”, skażonych jedynie „winą tragiczną” (*hamartia*) i „lepszych”, niż są w rzeczywistości. Otóż zespół cech przypisywanych przez Arystotelesa postaciom tragicznym wcale nie wynika z „biegu samych wydarzeń” ani nawet z „przemiany losu bohatera”, ale zakłada znacznie bogatszą osobowość postaci, zapożyczoną z mitów, i proces „poznawania”, o którym gdzie indziej filozof szerzej mówi.

¹ Arystoteles, *Poetyka*. Przetłóżył i opracował H. Podbielski. Wrocław 1983, s. 19. BN II 209.

² *Ibidem*, s. 35.

Wahania i niejasności odkrywane w *Poetyce* są znaczące o tyle, iż sugerują problem, który najprawdopodobniej nie istniał dla Arystotelesa, albowiem rozpatrywana przezeń literatura nie zmuszała do jego postawienia — mianowicie zagadnienie suwerenności postaci w działaniu lub jej tożsamości w zmiennym biegu wydarzeń.

Propp rozstrzyga ten problem również negatywnie. Metodologia *Morfologii bajki* jest pod tym względem dość jasna.

Przy określeniu funkcji w żadnym razie nie powinno się brać pod uwagę postaci — realizatora. [...] Należy liczyć się ze znaczeniem danej funkcji w toku akcji³.

Problem postaci jest mimo wszystko w *Morfologii bajki* zawarty. Ujawnia się on w sferze motywacji działania, w sposobie wprowadzania nowych postaci do akcji, we współdziałaniu atrybutów postaci w sensie całości bajki. Autor usuwa go z pola widzenia — co jest zupełnie jasne — ze względów metodologicznych, skupiając się na poszukiwaniu „stałych elementów” bajki oraz związków „części i całości”. Jednakże nie poruszony wówczas problem wraca dzisiaj w różnych przedsięwzięciach narratologów. Usiłują go zatuszować stosując zręczne zabiegi terminologiczne, przeformułowania, komplikacje teoretyczne wreszcie.

Trudności pojawiają się wtedy, gdy trzeba rozstrzygnąć, w jakim stopniu i w jakim sensie postać literacka staje się osobą i podmiotem, czy wynika to z określonej lub niejasnej koncepcji jednostki.

Charakterystyczne są w tej kwestii poglądy współczesnych badaczy opowiadania. Tzvetan Todorov tworząc swoją koncepcję gramatyki *Dekameronu* przyjmuje kategorie podmiotu i orzeczenia jako pojęcia wyjściowe. Funkcję podmiotu pełni w opowiadaniu postać ukryta za imieniem własnym. Imię własne z kolei przywołuje pojęcie osoby:

Znaczenie „osoby” jest tak ogólne i tak zobowiązujące, że nie postrzegamy go jako takiego. Brak znaczenia pomaga imieniu własnemu pełnić funkcję czynnika [„d’agent”]. Czynnikiem jest osoba, a jednocześnie nikim. W istocie, struktura zdania pokazuje, że czynnik nie jest pozbawiony właściwości, jest on czymś w rodzaju pustej formy, którą zapełnią różne orzeczenia (czasowniki lub przymiotniki). Nie znaczy więcej niż zaimek „ten” w wyrażeniu „ten, który biegnie”. Podmiot gramatyczny jest stale pusty, przysługujące mu właściwości pojawiają się wraz z orzeczeniem⁴.

Todorov tym samym wymija właściwie drażliwą kwestię przedmiotu, przesuując niepokojące cechy jego obecności na płaszczyznę orzeczenia, komplikując jednocześnie strukturę gramatyczną predykatu i jego typologię.

Więcej wątpliwości wyraża Roland Barthes:

Prawdziwą trudność przy klasyfikacji postaci sprawia miejsce (a więc istnienie) podmiotu w każdej matrycy aktantów, niezależnie od jej formuły. Kto jest podmiotem (bohaterem) opowiadania? Istnieje czy też nie istnieje uprzywilejowana klasa aktorów? Nasza powieść przyzwyczaiła nas — rozmaitymi, czasem przebiegłymi (negatywnymi) sposobami — do dawania pierwszeństwa jednej postaci⁵.

³ W. Propp, *Morfologia bajki*. Przełożyła W. Wojtyga-Zagórska. Warszawa 1976, s. 58—59.

⁴ T. Todorov, *Grammaire du „Décaméron”*. The Hague—Paris 1969, s. 28.

⁵ R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*. Przełożyła W. Błońska. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 348.

Podobne kłopoty z podmiotowością postaci opowiadania obserwujemy w wypowiedziach Algirdasa Juliena Greimasa m.in. w artykule *Les Actants, les acteurs et les figures*⁶. Poza swoistą ortodoksyjnością terminologiczną i metodologiczną, jaką odznaczają się wszystkie wystąpienia tego badacza, artykuł odsłania zupełnie nieformalne trudności. Greimas pokazuje pewne dwuznaczności w zaproponowanym przez siebie modelu aktantnym. Widać to w nieadekwatności płaszczyzn działania aktanta-podmiotu, tzn. płaszczyzny „wiedzy”, „woli” i „możliwości” oraz płaszczyzny właściwego działania, po wtóre, w rozbieżności planów „udawania” i „rzeczywistości”, czyli w występowaniu w tekście mechanizmów prawdziwości i zasad wiarygodności, które pozwalają, co prawda, rozstrzygać dwuznaczność działania postaci, ale obnażają również całą jednostronność i małą sprawność samego modelu aktantnego. Autor próbuje przeciwdziałać temu, komplikując narzędzia opisu, mnożąc poziomy i pojęcia analizy. Niepokój o sprawność modelu pozostaje nadal.

Udział Arystotelesa i Proppa w ukształtowaniu strukturalnej teorii opowiadania jest więc doskonale widoczny. Ujawnia się on przede wszystkim w wysunięciu opowiadania fabularnego jako jej przedmiotu i na jego fundamentie zbudowaniu pozostałych konstrukcji pojęciowych i analitycznych. Widać to w uprzywilejowaniu zdarzeniowości w strukturach opowiadania i sfery działania w koncepcjach postaci.

Narratologia w opisie postaci zachowuje pewne stałe i wspólne przekonania, które niewiele się różnią w wypowiedziach jej różnych przedstawicieli. Postać jest zatem kompozycją cech i elementów, pomiędzy którymi utrzymują się związki współzależności lub podporządkowania. Jest nadto postacią konstrukcją znakową, ustanowioną w tekście i przez tekst znaczącą, co wyklucza jej prostolinijne związki z rzeczywistością, w rodzaju bycia jej obrazem lub zwierciadłem. Nie przekreślając wszakże wszelkich związków z rzeczywistością, które — jak sędzę — sprawiają narratologii największe kłopoty, głosi ona, że opowiadanie, a zatem i postać literacka są znaczącymi elementami tekstu, wytworzonymi we współpracy pisarza i czytelnika. Narratologia jest dzisiaj, mimo jej rozmaitych uproszczeń i rozstrzygnięć fałszywych, teorią najbardziej zaawansowaną i najbardziej literacką, tzn. liczącą się najpoważniej z literackim sposobem opowiadania i używającą mu najlepszych narzędzi opisu. Skupiłem się na wizerunku postaci w strukturalnej teorii opowiadania dlatego, że — jak zauważył jeden z badaczy — poświęciła ona postaci najmniej uwagi i przy jej opisie odniosła najmniej sukcesów⁷, ale jednocześnie potrafiła zasugerować, że zjawisko opowiadania jest fenomenem antropologicznym, w którego poznaniu postać może być elementem szczególnie interesującym.

Znając pytania strukturalistów odnoszące się do opowiadania, pragnę je wyraźnie zmodyfikować. Ich pasji poszukiwania „najmniejszych elementów” chciałoby się przeciwstawić, niejako na przekór, przedmiot traktowany całościowo, widziany w procesie stawania się. Postać literacka może być takim obiektem. Jeśli zatem jest tak, że możemy traktować opowiadanie — jak to często robi narratologia — jako narzędzie albo

⁶ A. J. Greimas, *Les Actants, les acteurs et les figures*. W zbiorze: *Sémiotique narrative et textuelle*. Ed. C. Chabrol. Paris 1973.

⁷ Ph. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*. W zbiorze: *Poétique du récit*. Paris 1977, s. 116—117.

środek produkujący znaczenie i jako urządzenie modelujące świat ludzi ze wszystkimi jego przygodami, to trzeba zapytać, dzięki jakim możliwościom, jakim środkom tekst opowiadania modeluje, przedstawia ludzi działających, mówiących i myślących. Pytanie to można bardziej sprecyzować. Uznając fabułę i postaci jako niezbędne środki modelujące opowiadania, trzeba wiedzieć, jak powstaje, jak tworzy się cały ów efekt antropomorficznej fikcji „ludzi działających”.

2

Arystoteles określa fabułę jako „odpowiednio uporządkowany układ zdarzeń”⁸. Nietrudno jest stwierdzić, co znaczy tutaj określenie „odpowiednio”. Pomijając już całą stronę estetyczną „odpowiedniości”, jaka jest w nią zaangażowana, konkretyzuje się ona jako „uporządkowanie” zdarzeń odznaczających się określoną i skończoną wielkością. Nieco dalej dowiadujemy się, iż

właściwą normą wielkości fabuły jest taka jej długość, w ramach której poprzez kolejny bieg zdarzeń może na zasadzie prawdopodobieństwa lub konieczności nastąpić przemiana (losu bohatera) ze szczęścia w nieszczęście bądź z nieszczęścia w szczęście⁹.

Charakterystyczne, że określenie „właściwej wielkości” fabuły powtórzy się jeszcze co najmniej dwukrotnie w zmienionym kształcie i kontekście. Tak więc w określeniu perypetii zwraca uwagę sformułowanie: „zmiana biegu zdarzeń w kierunku przeciwnym intencjom działania postaci”¹⁰, będące bardziej interpretacją niżli tłumaczeniem dosłownym¹¹, natomiast w określeniu rozpoznania formuła:

jest to zwrot od nieświadomości ku poznaniu, który prowadzi do przyjaźni lub wrogości między postaciami, których stan szczęścia lub nieszczęścia został uprzednio <przez poetę> określony¹².

Pragnę zaakcentować dwa określenia powracające w tych sformułowaniach: a) bieg zdarzeń jest odwracalny, tzn. zdarzenia końcowe są swego rodzaju przeciwieństwem zdarzeń początkowych; b) dochodzi do przemiany losu bohatera. Pierwsze spostrzeżenie potwierdza filozof w innym miejscu swego dzieła, pisząc o jednej części tragedii jako o „związaniu” akcji, o drugiej zaś jako o jej „rozwiązaniu”¹³. Drugie spostrzeżenie o zmianie losu bohatera jest nieco zaskakujące, zwłaszcza w świetle dotychczasowej analizy, wyznaczającej postaci drugorzędną rolę w konstrukcji fabuły tragedii. Proponuję jednak nie rozwijać na razie tego wątku rozważań.

W określeniu „właściwej wielkości” fabuły pojawia się w pewnym miejscu uwaga Arystotelesa o „zasadzie prawdopodobieństwa lub konieczności”. Ten wątek myślowy pojawia się jeszcze kilka razy, np. z okazji

⁸ Arystoteles, *op. cit.*, s. 20.

⁹ *Ibidem*, s. 24.

¹⁰ *Ibidem*, s. 31.

¹¹ *Ibidem* (przypis 1).

¹² *Ibidem*, s. 32.

¹³ *Ibidem*, s. 54.

określenia fabuły epizodycznej, gdy czytamy, że w tego rodzaju fabule epizody „nie łączą się wzajemnie na zasadzie prawdopodobieństwa lub konieczności”, oraz w sformułowaniach opisujących fabuły proste i zakłócone. Tam też znajduje się uwaga, że perypetia i rozpoznanie „powinny [...] wyrastać na zasadzie konieczności lub prawdopodobieństwa z samego układu fabuły jako wynik poprzednich zdarzeń”¹⁴.

Zbierając te wszystkie uwagi i spostrzeżenia, jakie nasunęły się przy lekturze *Poetyki*, można by się pokusić o stwierdzenie, że mamy w niej właściwie dwa wątki rozważań o fabule, w których dostrzec można jakby intuicję podwójnego uporządkowania fabuły: raz na zasadzie ciągłości i następstwa, a drugi raz na zasadzie przemiany losu bohatera.

Intuicję tę można podbudować, choć może to wyglądać nieco paradoksalnie, przy analizie *Morfologii bajki* Proppa. Z bogatej listy ustaleń autora dotyczących bajki magicznej pragnę zwrócić uwagę przynajmniej na dwa. Na to, że fabułę można traktować jako ciąg funkcji, czyli działań postaci, oraz na to, że następstwo funkcji jest zawsze jednakowe. W moim przekonaniu obserwacje te, poczynione na zupełnie innym materiale, ukształtowanym w innym czasie i miejscu, dotyczą właściwie tej samej intuicji, mówiącej, że uporządkowanie fabuły w całość znaczącą (sekwencję, tekst, gatunek) wynika z działań postaci, których dokonanie nie zależy w istocie od samych postaci. Uporządkowanie funkcjonalne, tak je można określić, charakteryzuje się ciągłością i zwartością następujących po sobie działań. *Morfologia bajki* dostarcza także dodatkowych spostrzeżeń.

W wykazie 31 funkcji składających się na całość optymalnej bajki można zaobserwować pewną prawidłowość. Niektóre funkcje z końca szeregu są jakby odwrotnością funkcji z początku listy i kojarzą się parami na zasadzie przeciwstawienia. W ten sposób „powrót” jest odpowiednikiem „wyprawy”, „rozpoznanie” odnajduje swoje przeciwieństwo w „nadaniu znamienia”, a „likwidacja szkody” jest odpowiednikiem „szkodzenia” właśnie. Ta prawidłowość odwróconej symetrii w kompozycji bajki, a właściwie w porządku fabuły pozwoliła Greimasowi na zbudowanie znanego w narratologii funkcjonalnego i aktualnego modelu opowiadania. Model ten opiera się na założeniu, że rejestr funkcji bajki magicznej można uprościć do trójczłonowej konstrukcji, w której sekwencja końcowa jest odwróceniem sekwencji początkowej, a jej centrum zajmuje sekwencja „próby” bohatera („trudne zadanie”, „walka”). Jak stwierdza autor *Semantyki strukturalnej*, „początkową serię funkcji można traktować jako negatywną transformację serii końcowej”¹⁵. Można przyjąć proponowaną formułę jako uogólniony model określający strukturę wszelkiego opowiadania.

Jednocześnie okazuje się, że przedstawiony model z powodzeniem oddaje mniej więcej to samo, co niegdyś Arystoteles przypisywał „dobrej” fabule, a co — inaczej na nie spojrzawszy — określić można uporządkowaniem fabuły wedle przemiany losu bohatera. I również w wypadku bajki, jak i uogólnionego modelu Greimasa, odwrócenie końcowej serii funkcji w stosunku do serii początkowej zakłada przemianę bohatera.

¹⁴ *Ibidem*, s. 30.

¹⁵ A. J. Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. Paris 1966, s. 201.

W fazie „wspomagania” np. (funkcja 7), kiedy bohater ulega podstępowi i nieświadomie pomaga wrogowi — pisze Greimas —

okazuje się prostakiem, czymś w rodzaju wioskowego głupka, którego łatwo oszukać, który może nawet w dogodnym dla przeciwnika momencie zasnąć, jednym słowem, mowa tu o nie ujawnionym jeszcze bohaterze. Tej zamaskowanej figurze bohatera odpowiada w końcu opowiadania jego transformacja, bohater ukazuje się w całej swojej okazałości, w królewskich szatach, ujawnia on wtedy swą prawdziwą heroiczną naturę¹⁶.

Możemy zatem przyjąć, że transformacja jako przemiana losu bohatera jest tym sposobem organizacji fabuły, o którym Arystoteles wspominał jako o właściwej mierze interesującej fabuły. W odróżnieniu od uporządkowania funkcjonalnego, porządek transformacji zdarzeń zakłada określony obraz bohatera i przy jego pomocy znaczy. Jednym z najprostszych przykładów takiej organizacji fabuły są opowiadania relacjonujące „przybycie” i „odejście” bohatera. Odwrócenie treści opowiadania opiera się wówczas na opozycji „przyjazd” — „odjazd”, świadczą o tym np. *Panny z Wilka* Jarosława Iwaszkiewicza i *Wywiad z Ballmeyerem* Kazimierza Brandysa, gdzie spotkania i rozmowy postaci stanowią zawartość utworów, a bohaterowie wyjeżdżają, pozostając przy swoich racjach. Silniejszym wariantem transformacyjnej organizacji opowiadania są utwory przedstawiające zdarzenia kończące się śmiercią bohatera, w których inwersja treści z końca opowiadania w stosunku do początku przynosi opozycję „życie — śmierć”, np. *Kamizelka* Prusa, *Brzezina* Iwaszkiewicza.

Innym wariantem transformacji treści opowiadania są utwory przedstawiające duchową przemianę bohatera pod wpływem jakiegoś zdarzenia lub spotkania. Taką strukturę ma np. słynny *Sokół* Boccaccia lub *Ajelth* Strykowskiego. O wewnętrznej przemianie bohaterów świadczą także znane powieści XIX-wieczne Balzaka, Stendhala i Flauberta, tak ulubione przez György’ą Lukácsa za ich realizm w ukazywaniu najtrudniejszych przejawów życia. Temat „straconych złudzeń” jest może najbardziej wyrazistym przykładem tego rodzaju transformacji fabuły, która w sposób wręcz namacalny demonstrowuje podstawowy schemat przemiany losu bohaterów: nadzieja — kryzys — rozczarowanie (odnosi się to także do *Lalki* Prusa).

Szczególnie intensywnym przypadkiem transformacyjnego uporządkowania zdarzeń jest temat metamorfozy. Historycznie rzecz biorąc, idea metamorfozy, zakorzeniona w myśleniu mitycznym, zdaje się być prao obrazem wszelkiej wyobraźni związanej z rozwojem, czasem i przemianą przyrody¹⁷. W literaturze staje się najczęściej metaforą „drogi życiowej” człowieka doświadczonego przez przeciwności losu, nieprzyjaciół lub bogów. Przykładami są *Przemiany* Owidiusza, *Złoty osioł* Apulejusza i *Przemiana* Kafki, albo w innym stylu utrzymana opowieść z *Alicji w krainie czarów*. Bachtin pisze:

Metamorfoza stanowi podstawę pewnego typu przedstawienia całości życia człowieka poprzez główne, przełomowe, kryzysowe momenty, przedstawienia, jak człowiek staje się kimś innym. Otrzymujemy różne, i to wyraźnie różne

¹⁶ *Ibidem*, s. 200.

¹⁷ Zob. P. Brunel, *Le mythe de la metamorphose*. Paris 1974, s. 102.

wizerunki tego samego człowieka, który łączy się ze sobą jako różne epoki, różne etapy drogi życiowej. Nie ma tutaj stawania się w ścisłym sensie, jest natomiast kryzys i odrodzenie¹⁸.

W odróżnieniu od kompozycyjnej zasady transformacji idea metamorfozy jest nadto symbolem lub metaforą oznaczającą, z jednej strony, nagłą lub wymuszoną przemianę, a z drugiej strony, pewien symboliczny los jednostki. W kontekst literacki idea metamorfozy wnosi jednocześnie motyw próby bohatera, który ma się sprawdzić w nadchodzących zdarzeniach, oraz motyw tożsamości jednostki, która w okolicznościach rozmnożenia swych własnych wizerunków „przed” i „po”, „tam” i „tu” poszukuje prawdziwej swej twarzy.

W teorii opowiadania łączy się również zasadę organizacji zdarzeń z ideą mediacji. Wprowadził ją do analizy mitu Claude Lévi-Strauss. Wynikła ona z obserwacji struktury i znaczenia mitu w społeczeństwach pierwotnych, w których mit okazał się logicznym narzędziem ułatwiającym rozwiązywanie sprzeczności, odnajdywanych w tubylczej tradycji, inaczej i gdzie indziej nieusuwalnych. Mit o Edypie jest właśnie taką opowieścią, która narodziła się z konieczności rozstrzygnięcia obserwowanej sprzeczności pomiędzy autochtonią człowieka a jego pochodzeniem ze związku kobiety i mężczyzny. Mit w danym wypadku równoważy skrajne wartości stosunku pokrewieństwa z przeciwstawnymi (tj. pozytywnym i negatywnym) objawami autochtonii¹⁹. Mediacyjność takiej formuły polega na tym, że godzi ona przeciwstawne człony w jednym równaniu. „Punkt wyjścia i punkt dojścia rozumowania są jednoznaczne, a wieloznaczność pojawia się na etapie pośrednim”²⁰. Można tedy przedstawić sobie opowieść mityczną jako ciąg zdarzeń, w których wyniku postać jako mediator wiąże dwie przeciwstawne sytuacje (np. wędruje z ziemi do nieba, łowi na łądzie i w wodzie), znajdując pomiędzy nimi styczność, lub — kiedy jej nie znajduje — ponosi porażkę.

Kanoniczną formułę mediacji mitycznej zaproponowaną przez Lévi-Straussa: $Fx(a) : Fy(b) :: Fx(b) : Fa-l(y)$ ²¹ interpretuje się w różny sposób. Kanadyjscy badacze Pierre Maranda i E. Köngäs-Maranda, stosując ją do innych gatunków folkloru, czteroczłonową formułę interpretują w ten sposób, że dwa pierwsze człony reprezentują antagonistów, trzeci oznacza punkt zwrotny, a ostatni człon odnosi się do sytuacji końcowej (rezultatu)²². Natomiast Greimas wiąże ideę mediacji z treścią wszelkiego opowiadania, twierdząc, że każda opowieść zawiera sprzeczność i stwarza jednocześnie „wrażenie równowagi i neutralizacji sprzeczności”²³. Semiotyk francuski wyróżnia w ogóle dwa typy opowiadania: o przyjęciu i uznaniu jakiegoś porządku oraz o naruszeniu danego porządku.

¹⁸ M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*. Przełożył W. Grajewski. Warszawa 1982, s. 315.

¹⁹ Zob. C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*. Przełożył K. Pomian. Warszawa 1970, s. 297.

²⁰ *Ibidem*, s. 304.

²¹ *Ibidem*, s. 311.

²² E. Köngäs-Maranda, P. Maranda, *Strukturalne modeli w folklorie*. W zbiorze: *Zarubieźnyje issledowanija po siemiotikie folkloru*. Moskwa 1985, s. 199.

²³ Greimas, *Sémantique structurale*, s. 213.

Porządek, który istnieje „ponad” człowiekiem, będąc porządkiem społecznym lub naturalnym (istnienie dnia i nocy, lata i zimy, mężczyzn i kobiet, młodych i starych, rolników i myśliwych itp.), tłumaczy się na poziomie człowieka: poszukiwanie, próba — to wszystko formy ludzkiego zachowania odbudowujące porządek. Mediacja opowiadania polega na „humanizacji świata”, nadaniu mu zdarzeniowego i indywidualnego charakteru. Świat jest usprawiedliwiony przez obecność człowieka, człowiek należy do świata. W drugim wypadku istniejący porządek traktuje się jako niedoskonały, człowieka — jako ulegającego słabościom, a sytuację daną jako nie do zniesienia. Wówczas schemat narracyjny przedstawia się jako archetyp mediacji, jako obietnica zbawienia; trzeba, aby człowiek wziął na siebie odpowiedzialność za świat, aby przy pomocy walki i prób przekształcał go²⁴.

Idea mediacji w różnych opowiadaniach kształtuje się rozmaicie. Najprostsza intuicja pośrednictwa sprowadza się do następujących sytuacji: bohater jest wysłannikiem jednych do obozu drugich (np. niektóre powieści Parnickiego, choćby *Tylko Beatrycze*); ze względu na swoje pochodzenie bohater zdolny jest pośredniczyć między wrogimi obozami (np. powieści historyczne W. Scotta); lub przy spotkaniu różni przedstawiciele różnych formacji i środowisk mają możliwość przedstawić i zbliżyć swoje racje (np. temat wesela lub innego zgromadzenia rodzinnego). Mediacyjny charakter posiadają również różne tematy podróży, wędrówki, poszukiwania (np. *Boska Komedia* Dantego, *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta, *Podróż do źródeł czasu* Carpentiera). Idea mediacji łączy się także z transformacją, zarówno w jej kanonicznej formule Lévi-Straussa, w której jest równoważnością przeciwstawnych członów i funkcji, jak i w jej potocznych interpretacjach. Zwykle przyjmuje formę pośrednictwa między dwiema skrajnymi sytuacjami opowiadania, które łączy osoba bohatera-mediatora. W takiej interpretacji np. *Lalka* jest w planie socjologicznym nieudaną mediacją bohatera między „burżuazją” a „arystokracją”, w planie wartości zaś pomiędzy światem „miłości” a światem „pieniądza”.

3

Nie potrafię powiedzieć, czy kategorie transformacji i mediacji wyczerpują możliwości uporządkowania fabuły opowiadania ani w jakim stopniu przenikają one organizację istniejących opowiadań. Mogę jedynie zakładać, że takie uporządkowanie, tam gdzie tylko występuje, ma określone konsekwencje dla sensu opowiadania i jego zdolności modelujących. Dotychczasowe rozważania ujawniają dwa przynajmniej problemy. Transformacja i mediacja, każda na swój sposób, uwidacznia ważność osoby, sposób istnienia bohatera. Bohater w porządku przemiany losu jest nie tylko realizatorem działania, ale pełnowartościową „osobą” podejmującą określone działanie i wybór z nim związany, przeżywającą wahania i słabości, decydującą o takim lub innym posunięciu, triumfującą i przegrującą, jednym słowem: jest podmiotem. W tym sensie, w odróżnieniu od uporządkowania funkcjonalnego w mniejszym stopniu liczącego się z „osobą” działającego, uporządkowanie transformacyjne można by nazwać osobowym, dokonanym ze względu na postać działającego bohatera,

²⁴ *Ibidem*.

i to wcale nie z abstrakcyjnej perspektywy bohatera „w ogóle”, ale z konkretnego punktu widzenia tego samego bohatera. Postać, która jest ośrodkiem przemiany, ulega wyeksponowaniu, staje się ważniejsza od innych, jej historia rozciąga się na cały zazwyczaj tekst, staje się w pewien sposób osobą u p r z y w i l e j o w a n ą.

Techniki opowiadania zdają się tylko potwierdzać tę zasadę. Narracja „punktu widzenia”, mowa niezależna i pozornie zależna, różne formy monologu, narracja pierwszoosobowa uwypuklają właśnie postać uprzywilejowaną. W planie fabularnym głównej postaci najczęściej towarzyszy największa statystyczna częstotliwość pojawiania się jej imienia oraz największa liczba informacji o jej powiązaniach z pozostałymi postaciami. Osobowe uporządkowanie fabuły sprawia, że opowiadanie jest również historią tożsamości głównego bohatera, dokumentuje jakby odwrotną jej stronę — istnienie różnic i odmiennych możliwości postaci. Transformacja losu bohatera ujawnia jednocześnie zmienność bohatera, jego różne stany „przed” i „po” oraz jego tożsamość, kiedy konfrontuje go z innymi postaciami, upodabniając lub odróżniając jego wygląd, charakter i przymioty. W opowiadaniach dzięki metamorfozie, jak to zauważył Bachtin, mamy do czynienia z obrazami człowieka „rozdzielonymi i złączonymi poprzez kryzys i odrodzenie”²⁵.

Mediacja z kolei kolekcjonuje różnice, aby pomiędzy zróżnicowanymi przedmiotami i osobami znaleźć styczność, kontakt i wspólne cechy, aby pomiędzy różnymi możliwościami znaleźć miejsce dla głównego bohatera opowiadanej właśnie historii. Innymi słowy, transformacja i mediacja są w opowiadaniu wyróżnikami osoby, aby z kolei obecność tej samej postaci w skrajnych sytuacjach opowiadanej historii nadawała opowiadaniu jednolitość i spójność.

Ze względu na logikę transformacji można potraktować opowiadanie jako związek dwóch skrajnych i szczególnie nacechowanych w ciągu zdarzeń sytuacji postaci, przy czym sytuacja końcowa jest przekształceniem sytuacji początkowej. Wszystkie zdarzenia pośrednie traktujemy wówczas jako momenty przejściowe, wzbogacające sytuację początkową albo końcową opowiadania. Sytuację z kolei ujmujemy jako konfigurację (związek) między postaciami a przedmiotami w określonej czasoprzestrzeni. Dwusytuacyjne ujęcie fabuły pozwala nam przedstawić kształtowanie się osobowości postaci jako proces dwufazowy.

W pierwszej, wstępnej fazie działania postaci opowiadanie różnicuje kolejne wizerunki bohatera, postać uczy się siebie i innych, wypróbuje własne możliwości i siłę obcych. W momencie najważniejszej próby lub kryzysu następuje jakby zawieszenie samookreślenia się, bohater podejmuje decydujące działanie — wygrywa lub ponosi porażkę — i ma ono dalsze konsekwencje. Wizerunek postaci ustala się, druga faza kształtowania się osobowości to jakby moment porządkowania stosunków z innymi, wiązania nowych lub niewidocznych dotąd elementów w nową strukturę widzenia świata. O ile w fazie początkowej dominantą jest kształtowanie i odnajdywanie swojej własnej twarzy wśród różnych masek lub możliwości, o tyle w końcowej fazie zdaje się przeważać reorganizacja znanych już elementów zachowania, weryfikacja dotychczasowych wartości, porządkowanie stosunków z innymi. Zapadają wówczas decyzje rozstrzygające i ostateczne.

²⁵ Bachtin, *op. cit.*, s. 31.

Cały ten proces kształtowania się postaci jako o s o b y, zdobywania przez nią samoświadomości i odkrywania własnej t o ż s a m o ś c i w opowiadaniu nazywam — za psychologią²⁶ — procesem personalizacji postaci. Współczesna teoria opowiadania w różny sposób traktuje pojęcia i koncepcje psychologiczne, jedni teoretycy sięgają do nich z pewnym pożytkiem i ciekawością²⁷, inni, odrzucając je, zadowolają się najprostszą koncepcją postaci jako kompozycji imienia własnego i cech charakterystycznych. Świadczy o tym np. stanowisko Geralda Prince'a, amerykańskiego narratologa. Pisze on:

To, co zwykle nazywamy charakterem, jest tematem (lub logicznym podmiotem) zbioru zdań, przypisujących mu niektóre ludzkie cechy: logiczny podmiot można wyposażyć w ludzkie cechy fizyczne i przymioty, np. może on myśleć, chcieć, mówić, śmiać się. Natura podmiotu logicznego jest zupełnie nieważna; chociaż zwykle bywa on utożsamiany z osobą, to równie dobrze można by scharakteryzować konia jako filozofa, a stół opisać jako myślący i mówiący, a więc mogłyby one stanowić charaktery²⁸.

Nie chcę podejmować dyskusji z tym poglądem, nie przekonuje mnie on m.in. dlatego, że lekceważy tradycję nazywania postaci i charakterystykę osób w opowiadaniu jako czystą konwencję, czyli — mówiąc inaczej — nie wyjaśnia zupełnie, dlaczego konie i stoły nie są zazwyczaj postaciami opowiadania. Myślę, że wstrzemięźliwość w korzystaniu z doświadczeń psychologii jest już dzisiaj bardziej ograniczeniem niżli cnotą. Psychologia, jakby na odwrót, śmiało i uważnie śledzi doświadczenia literatury i literaturoznawstwa, pragnąc wzbogacić swoje pojęcie osoby i osobowości²⁹.

Zacytowane wyżej przekonanie Prince'a nie jest całkowicie bezużyteczne. Autor wspominając o konwencjonalnym rysunku postaci sugeruje, że taki charakter nadaje jej sam tekst. Myślę, że jest okazja, aby sprecyzować pewien rzeczywisty problem. Otóż istnieje czytelnicza skłonność do kreowania własnej wizji postaci czytanych opowieści, do spontanicznego odczuwania i cierpienia wraz z nimi. Są to na tyle silne uczucia i wyobrażenia, że trwale towarzyszą przedmiotom przedstawienia literackiego, a dla niektórych teoretyków literatury były źródłem negacji kategorii *katharsis* i pojęcia realizmu jako czystych złudzeń³⁰. Ta skłonność jest również w pewnym stopniu powodem dzisiejszej wstrzemięźliwości literaturoznawstwa wobec psychologii. I, być może, nie jest ona skłonnością wyrafinowaną, ale dzięki powszechności pozwala żyć opo-

²⁶ I. S. Kon, *Odkrycie „Ja”*. Przełożyła L. Siniugina. Warszawa 1987.

²⁷ Zob. S. Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London 1980. — B. Hochman, *Character in Literature*. Ithaca 1985.

²⁸ G. Prince, *Narratology. The Form and Function of Narrative*. Berlin — New York — Amsterdam 1983, s. 71.

²⁹ Zob. Kon, *op. cit.*, s. 179, 272. — M. Tyszkowa, *Rozwój psychiczny jednostki jako proces strukturacji i restrukturacji doświadczenia*. W zbiorze: *Rozwój psychiczny człowieka w ciągu życia. Zagadnienia teoretyczne i metodologiczne*. Warszawa 1988, s. 47.

³⁰ Mam na myśli teoretyków „literatury faktu” w Związku Radzieckim w latach dwudziestych oraz B. Brechta i W. Benjamina, występujących przeciwko „*katharsis*” i literackiemu „wczuwaniu się”.

wiadaniom, a ich czytelnikom cieszyć się nimi. Zakładam, że ta skłonność ma swoje semiotyczne podstawy.

Do przedstawienia osoby i osobowości postaci dochodzi w opowiadaniu dzięki mechanizmom porządkowania, transformacji zdarzeń i modelowania ludzi działających. Podstawą jest tu — jak przypuszczam — proces personalizacji postaci. Spróbujmy zanalizować kilka przykładów.

Opowiadanie Juliana Strykowskiego *Ajeleth* jest wyrazistym przykładem struktury transformacyjnej. Adam, pisarz i główny bohater, spotyka u kresu życia Ajeleth, córkę swej byłej ukochanej, z którą się przed wielu laty rozstał. Spotkanie wyzwała w nim wspomnienia i głębokie uczucie do dziewczyny. Pod wpływem naglej miłości do niej przewartościowuje swoją przeszłość i przywiązania, konfrontacja jednak różnych doświadczeń bohaterów ujawnia, że przeżycia ich są odmienne. Adam przeżywa rozczarowanie i kryzys:

A ja przez chwilę myślałem o własnym możliwym ratunku. A ja przeszedłem na przelaj przez skrót tylu lat między Rachelą a tobą. Wszystkie pytania umarły. To jedyne też. Rzekę wypił czas. A ty jesteś wiecznie młoda i piękna. Przez chwilę myślałem, że można się ratować ⁸¹.

Rozczarowanie w rezultacie jest koniecznym efektem samopoznania, momentem odkrycia własnego „ja”. Myślę, że z dużym uzasadnieniem można uprościć strukturę opowiadania do niezbędnego związku dwóch sytuacji: „przeszłości”, czyli okresu przed spotkaniem, oraz „teraźniejszości”, czyli spotkania i jego konsekwencji. Spotkanie Ajeleth jest tym zdarzeniem, które przynosi krótkotrwałą nadzieję przemiany dotychczasowego życia, zmianę środowiska i przyzwyczajzeń, znajomości i doświadczeń oraz cierpkie rozczarowanie, które ukazuje w innym świetle znane wydarzenia z życia.

A ja chciałbym jeszcze trochę pożyć. Nic nie wiedzieć, nie pamiętać Racheli, jej śmierci, Kławy, jej opuszczenia. Na próżno. Nie umiałem żyć, gdy byłem młody, czy potrafię zatrzymać dziś promyk, gdy już jestem stary? We krwi płynie wszystko razem, to się nie da oddzielić: pragnienie miłości i piękny obraz świata ⁸².

W opowiadaniu Strykowskiego jest także widoczna struktura mediacyjna. Ajeleth jest równocześnie mediatorem pomiędzy „przeszłością” bohatera a jego „teraźniejszością” (albo „przyszłością”). Jest mediatorem także w sensie Girardowskim, tzn. mediatorem kulturowym. Ajeleth uosabia dla bohatera mieszane wyobrażenie — Muzy, Beatrice i Eurydyki. Według René Girarda pragnienia bohaterów powieściowych są za pośrednictwem przez literackie i kulturowe wyobrażenia „Innych” ⁸³.

Przemiana Kafki jest przykładem opowiadania metamorfozy. Opowiada ono bardziej o konsekwencjach przemiany niżli o samej metamorfizie. Sygnalizuje to od razu pierwsze zdanie utworu.

Gdy Gregor Samsa obudził się pewnego rana z niespokojnych snów, stwierdził, że zmienił się w łóżku w potwornego robaka ⁸⁴.

⁸¹ J. Strykowski, *Imię własne. Opowiadania*, Warszawa 1961, s. 64—65.

⁸² *Ibidem*, s. 66.

⁸³ R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris 1961, s. 12—13.

⁸⁴ F. Kafka, *Przemiana*. W: *Wyrok*. Przełożył J. Kydryński. Warszawa 1957, s. 23.

Reszta dotyczy już tylko nieubłaganego, powolnego procesu obumierania, duchowej przemiany człowieka w owada i zatracania więzi z domownikami. Mimo struktury transformacyjnej trudno byłoby traktować opowiadanie jako następstwo dwóch sytuacji. Dominuje jedna sytuacja, „po przemianie”, w której ramach rekonstruowane są niektóre zdarzenia sytuacji „przed przemianą”. Właściwa porządkowi transformacji personalizacja postaci jest tutaj przedstawiona jako jej odwrotność. Opowiadanie relacjonuje historię depersonalizacji Gregora Samsy, powolny proces rozkładu jego osobowości i zaniku więzi z otoczeniem. Na początku przemiana dotyczy tylko strony cielesnej, bohater zachowuje władze umysłowe, pamięć i głos. Następnie traci głos i zmienia nawyki. Gregor jest zaskoczony sytuacją, gorączkowo usiłuje odnaleźć się w nowych okolicznościach, przewyciężyć zaskoczenie i odrazę, jaką budzi u krewnych. Stopniowo pojawia się zmęczenie, bezradność, potem bezsenność i niechęć do jedzenia. Zanika kontakt z otoczeniem. Osłabione i zranione ciało owada wiotczeje i kurczy się. Robak zdycha. Posługaczka wyrzuca go ze śmieciami.

Depersonalizacja Gregora wiąże się, jakby na zasadzie równowagi, ze zmianami w wyglądzie i kondycji innych postaci. Najbardziej zmieniają się ojciec i siostra. Najpierw widać to w ubiorze i nawykach, potem w postawie, sposobie bycia i zachowaniu. Jesieni i posępnej pogodzie towarzyszącej nagłej metamorfozie Gregora odpowiada na końcu utworu wiosna i ciepłe, pogodne przedpołudnie, towarzyszące teraz nowej postaci Grety.

Niemal równocześnie, gdy tak rozmawiali, przyszło na myśl panu i pani Samsa, patrzącym na coraz bardziej ożywiającą się córkę, że mimo wszelkich utrapień, które oblekły bladością jej policzki, rozwinęła się ona w piękną i bujną dziewczynę⁴⁵.

Przemiana Gregora dokonała się ostatecznie w przeobrażeniu się Grety.

Na wsi wesele Marii Dąbrowskiej może służyć jako przykład mediacyjnej struktury opowiadania. Temat wesela sprzyja mediacji. W utworze Dąbrowskiej na wiejskim weselu w niewielkiej wsi zgromadziła się rodzina państwa młodych ze wsi i z miasta, w rozmowach pobrzmiwają echa odległej walki politycznej, słychać wypowiedane racje zaangażowanych stron w konflikcie „starego” i „nowego”, czyli ich stosunku do kolektywizacji, która przyszła również i do wsi.

Konstrukcja opowiadania wyróżnia punkt widzenia Małgorzaty, matki panny młodej i gospodyni wesela. Małgorzata z początku jest tylko medium, poprzez które racje obu stron zostają wyrażone. Stopniowo bohaterka przyjmuje rolę krytycznego mediatora. Brakuje w opowiadaniu transformacyjnego uporządkowania fabuły. Dominuje jedna, tematyczna sytuacja wesela, w której jakby na kształt mozaiki przedstawione są różne zdarzenia i postaci. Zasadą jest kompozycja kontrastowa. Krewnym z miasta odpowiadają krewni ze wsi, zwolennikom nowej rzeczywistości przeciwstawieni zostają jej przeciwnicy bądź niechętni i niezdecydowani. Opisom „nowego” towarzyszą charakterystyki „starego” w obyczaju, świadomości i folklorze. Sens mediacji opowiadania polega na zestawieniu przeciwstawnych opcji i neutralizacji najskrajniejszych, wynikają-

⁴⁵ *Ibidem*, s. 101.

cych z nich sprzeczności oraz ich wydobycia i akcentacji kosztem poprzednich opozycji, mniej zasadniczych. Skupia je końcowa rozmowa Michała i Małgorzaty, a ostatecznie neutralizuje wypowiedź narratora.

Noc uchodziła ze świata. Na bladym czystym niebie tuż nad chałupą Jasnotów świeciła gwiazda zaranna⁸⁶.

Przytoczone przykłady pomagają wyobrazić sobie całą różnorodność i różnokształtność opowiadania. Analizowaliśmy je pod jednym właściwie kątem widzenia: miejsca i roli postaci. Warto dla podsumowania sformułować niektóre wnioski.

4

Opowiadanie wymaga porządku. Uporządkowanie fabuły prowadzi w rezultacie do wyróżnienia jednej postaci spośród innych, czyniąc z niej postać główną i uprzywilejowaną. Powtarza się taka oto prawidłowość: postaci, których los ulega przemianie lub są w konsekwencji zdarzeń mediatorami, zostają fabularnie wyróżnione, stają się podmiotem działań. Towarzyszy temu próba bohatera lub wewnętrzny kryzys. Najwyraźniej to widać w opowiadaniach o strukturze transformacyjnej, kiedy próba lub kryzys bohatera wypadają w różnych punktach opowiadania, ale przemiana losu bohatera staje się widoczna. W niektórych utworach o strukturze mediacyjnej (np. w analizowanym opowiadaniu *Na wsi wesele*) w ogóle brakuje charakterystycznej próby, wtedy obserwujemy zbliżony efekt osiągnięty inaczej. Tam gdzie brakuje uwydatnienia próby i kryzysu, przemiana postaci dokonuje się stopniowo i pośrednio. W opowiadaniu Dąbrowskiej dostrzegamy jednak pewną fluktuację postawy i zmianę perspektywy widzenia u głównej bohaterki utworu. Jej początkowa postawa biernego medium przechodzi stopniowo w postawę aktywnego mediatora, aby w końcu opowiadania przekształcić się w postawę krytycznego obserwatora i podmiotu debaty ideologicznej.

We wszystkich analizowanych przypadkach obserwujemy szybszy lub wolniejszy proces dojrzewania postaci, która w porządku opowiadania staje się na jego końcu inna, niż była na początku. Wyodrębnia się z tła, staje się osobą i podmiotem, odkrywa własne „ja”, stwarzając swój obraz w konfrontacji z innymi postaciami. Czasami proces personalizacji jest przedstawiony jako jego odwrotność, jako proces depersonalizacji i rozkładu osobowości, jak w *Przemianie* Kafki.

Proces personalizacji w opowiadaniach o strukturze transformacyjnej najlepiej można scharakteryzować jako następstwo faz przemiany duchowej, reorganizacja zachowania postaci na końcu opowiadania dokonuje się na osiągniętym już poziomie samowiedzy, tak że pierwotny proces kształtowania i krystalizacji osobowości poprzedza zawsze końcową reorganizację zachowania postaci. W strukturach nietransformacyjnych opowiadanie uwydatnia natomiast istnienie dwóch co najmniej planów personalizacji głównej postaci. Perspektywa widzenia bohatera w procesie „dojrzewania” przesuwa się z płaszczyzny obiektywnej na subiektywną (lub odwrotnie) albo (i) z płaszczyzny społecznej, zbiorowej, na indy-

⁸⁶ M. Dąbrowska, *Na wsi wesele*. W: *Opowiadania*. Wyd. 2. Warszawa 1977, s. 155.

widualną, osobistą, przy czym plany mogą się zmieniać wielokrotnie.

Odkrywana zmienność opowiadania pozwala je widzieć jako strukturę zróżnicowaną, ujawniającą wielokształtność swych elementów i postaci, rozwijającą konkretne szczegóły, poglądy i informacje w uchwytnej strategii. Koniec opowiadania wyjaśnia początek, początek domaga się końca. Rozwój informacji w opowiadaniu fabularnym ma właściwie jeden kierunek. W jego rezultacie powstaje efekt przedstawienia ludzi działających.

W strukturze świata przedstawionego także odnajdujemy w końcu fabularny porządek opowiadania. Porządek funkcjonalny fabuły zakreśla czasoprzestrzeń, ustanawia następstwo i wynikanie zdarzeń. Porządek transformacji wyróżnia główną postać opowiadania, zakreśla pole przeżytych zdarzeń i spotkanych postaci, kształtuje punkt widzenia bohatera wedle przyjętego w momencie próby zespołu wartości. Opowiadanie wreszcie wykorzystując zasadę personalizacji kreuje osoby myślące i działające, odkrywające siebie i swoich bliźnich. Jej porządek i w tym wypadku jest podobny, najpierw postać musi rozpoznać swoje własne „ja”, by mogła świadomie zmienić potem swe zachowanie. Okazuje się, że i psychologia odzwierciedla ten sam porządek fabularny. Jednokierunkowa strategia informacyjna opowiadania działa tutaj schematycznie. Zakończenia historii nadają dopiero sens całym historiom.

Potwierdza to poniekąd René Girard powiadając, że konkluzje powieści są zazwyczaj banalne i powtarzają w zasadzie te same rozwiązania.

Bohater wyzwala się zawsze dopiero pod koniec książki, w akcie nawrócenia, które jest rezygnacją z mediacyjnego pragnienia, to znaczy śmiercią romantycznego Ja i wskrzeszeniem w prawdzie powieściowej⁸⁷.

Tak się rzeczywiście składa, że konkluzje powieści dają się sprawdzić do dwóch rozwiązań skrajnych, powtarzalnych później w rozmaitych wariantach — triumfu bohatera lub jego porażki. Być może znaczy to, że rzeczywiście — jak to ocenił Greimas — mamy tylko dwa typy opowiadania: jeden, w którym zwycięża panujący porządek społeczny i któremu poddaje się bohater, oraz drugi, w którym określony porządek zostaje naruszony przy współudziale bohatera. Myślę, że Girard w *Mensonge romantique et vérité romanesque* mówi o sytuacjach jakby mniej oczywistych, o dojrzewaniu bohaterów i pozbywaniu się przez nich złudzeń w efekcie powieściowych zdarzeń. Sprawa dotyczy zaś niewspółmierności subiektywnego planu pragnienia bohaterów z obiektywnym planem ich działania. Utrata złudzeń jest co prawda zwycięstwem zewnętrznego porządku, ale w rezultacie przynosi także postaciom zrozumienie porządku rzeczy i samopoznanie. A porażka postaci nie jest konieczną porażką czytelnika, który i tak znajduje w lekturze swoją część przyjemności. Hegel pisze o bohaterach *Romea i Julii*:

Te delikatne kwiaty zasadzone zostały na nieodpowiedniej glebie i dlatego nie pozostaje nam nic innego jak opłakiwać smętną krótkotrwałość tak pięknej miłości, która jak wąty kwiat róży na tym padole świata, w którym rządzi przypadek, ginie wskutek niszczących podmuchów szalejącej burzy i błędnych

⁸⁷ R. Girard, *Od „Boskiej Komedii” do socjologii powieści*. Przełożyła M. Ochab. W antologii: *W kręgu socjologii literatury*. Wstęp, wybór i opracowanie A. Mencwel. T. 2. Warszawa 1977, s. 252.

kalkulacji szlachetnej, życzliwej mądrości. Ale smutek, który nas napęlnia, jest tylko pojednaniem bolesnym, nieszczęsną szczęśliwością w nieszczęściu³⁸.

W opisie świata postaci — okazuje się — nie można się wyzbyć pojęć psychologicznych. Współczesna teoria opowiadania raczej ich unika, widząc w nich zagrożenie, albo ich nie potrzebuje. Tymczasem literatura tworzy nieustannie światy subiektywne i osobowe. Nasze pojęcie personalizacji odkrywa zaledwie fragment tego skomplikowanego procesu antropomorfizacji fikcji. Zdolność modelowania w opowiadaniu różnych wyborów i decyzji, rozterek i rezygnacji, samopoznania i samowiedzy postaci czyni z literatury jeden ze szczególnych rodzajów wiedzy o ludzkim zachowaniu. Literatura „ukazuje człowieka u progu decyzji ostatecznej, w chwili kryzysu, w chwili nie dokonanego jeszcze i nie dającego się przesądzić duchowego przełomu”³⁹.

Modelowanie postaci dokonuje się w wielu kategoriach, przede wszystkim trzeba powiedzieć o trzech. Kategoria „pragnienia” przedstawia motywacje postaci, popycha je do działania w imię miłości, sławy lub bogactwa⁴⁰. Kategoria „próby”, o której wspominają wszystkie teorie strukturalne opowiadania, ujawnia postać w momencie kryzysu, podejmowania decyzji, walki i napięcia sił duchowych. Wreszcie kategoria „poznania”, o której mówiliśmy z okazji powieści „straconych złudzeń”, kieruje ciekawość postaci w całym biegu zdarzeń ku rzeczom nieokreślonym i niewiadomym, dając jej w końcu satysfakcję samopoznania. Jakkolwiek bohaterowie opowiadań literackich są wielokrotnie uwikłani w rozmaite okoliczności, to przecież przedstawieni są najczęściej jako istoty wolne, podejmujące grę z losem w sposób świadomy. Porządek fabuły — okazuje się — porządkuje opowiadanie do pewnego punktu. Reszta jest jednak niewiadoma. Postać zachowuje do końca swoją nieokreśloność, tzn. że póki trwa opowiadanie, bohater ma przed sobą jeszcze różne możliwości. Być może, zawieszenie postaci w tej grze swobody i ograniczenia jest ostatecznym rezultatem personalizacji postaci, który można powtórzyć, opowiadając nową historię, który trzeba powtórzyć, aby w ogóle opowiadać.

Jaka jest zatem funkcja opowiadania? Albo — mówiąc inaczej — po co ludzie opowiadają? Skoro wiadomo, że opowiadają powszechnie. Najbardziej przekonuje mnie sugestia Lévi-Straussa, ukryta w interpretacji mitu. Zdaniem badacza mit jest logicznym narzędziem, skonstruowanym przez ludzi pierwotnych dla rozstrzygnięcia rozmaitych sprzeczności, które atakują ich w życiu społecznym i doświadczeniu przyrody. Rozszerzając tę interpretację, chciałbym powiedzieć, że opowiadanie może zaspokajać wiele potrzeb jego twórców i odbiorców, służąc im jako semiotyczne narzędzie do sublimacyjnego przewyciężania trudności socjalizacji. Jest zatem opowiadanie wytworem dla innych, którzy w opowiadanej historii rozpoznają sytuacje i jednostki im bliskie lub przeciwnie, doświadczają cząstki świata możliwego, która może być przecież stawką

³⁸ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*. T. 3. Przełożyli J. Grabowski i A. Landman. Warszawa 1967, s. 676.

³⁹ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Przełożyła N. Modzelewska. Warszawa 1970, s. 93.

⁴⁰ Jedną z funkcji dramaturgicznych wyróżnionych przez E. Souriau (*Les deux cent mille situations dramatiques*. Paris 1950, s. 83) jest „Lew”, wyrażający tematyczną siłę pragnienia.

w ich życiu w świecie prawdziwym. Mógłbym powiedzieć, że opowiadanie, jak wszelka sztuka i kultura, bywa w życiu narzędziem semiotycznym w opanowywaniu własnego zachowania, kiedy — podobnie jak słowo — „czyni działanie człowieka wolnym”⁴¹.

Na koniec refleksja historyczna. Porządek opowiadania fabularnego ustalony przez Arystotelesa niewiele zmienił się w literaturze nowożytnej. Zdarzenia wynikają jedne z drugich, następują po sobie jak zdania w potocznej wypowiedzi, posłuszne kanonom logiki dwuwartościowej. Nic w tym dziwnego. Wiadomo, że obok *Poetyki* Arystoteles jest także autorem *Fizyki*, *Polityki* i *Logiki*, zawarł w nich wywiedzione z obserwacji, studiów i doświadczenia te same przekonania dotyczące przyczynowości, czasu i sprzeczności. Świat postaci fabuł czytanych przez ateńskiego filozofa podporządkowywał się tym samym zasadom co on sam i jego uczniowie w dyspucie filozoficznej. Nie mogło być tak, aby bohater był obdarzony określoną cechą i jednocześnie jej przeciwieństwem, albowiem mógł być tylko jednym albo drugim. Tej zasadzie niesprzeczności i wyłączonego środka posłuszne były postaci antycznych fabuł i posłuszne są postaci fabuł współczesnych. Działają według tej samej logiki co przedstawiciele świata kultury starożytnej. Opowiadanie niefabularne, powstałe już w czasach nowożytnych, odkrywa inną logikę, wedle której działają jego postaci. Dlatego — widocznie — należy już ono do innej formacji.

⁴¹ L. S. Wygotski, *Narzędzie i znak w rozwoju dziecka*. Przełożyła B. Grell. Warszawa 1978, s. 146.