

# Gillian Lane-Mercier

---

## Analiza dialogu powieściowego

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 84/3/4, 138-155

---

1993

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# III. P R Z E K Ł A D Y

## P R O B L E M Y T E O R I I P O W I E Ś C I. VII

Pamiętnik Literacki LXXXIV, 1993, z. 3/4  
PL ISSN 0031-0514

GILLIAN LANE-MERCIER

### ANALIZA DIALOGU POWIEŚCIOWEGO

Semiotyka zbudowała wprawdzie pewien logiczno-semantyczny aparat zdolny uchwycić schematy narracyjne, aktantowe i opisowe zawarte w danym dziele powieściowym, stwierdzić jednak można, że w chwili obecnej nie istnieje żadna ukształtowana teoria, która by mogła opisać czynności postaci specyficznym z dialogiem — ujmując je jako kompleks semiotyczny zawierający minimalne cechy relewantne i włączony w ogólną logikę narracyjną. Rozumiane jako zjawiska powierzchniowe, pozbawione specyficznej struktury i funkcji w płaszczyźnie makrotekstu, izomorficzne<sup>1</sup> na mocy konwencji z czasem opowiadania, repliki postaci miałyby uzasadniać przede wszystkim wymiar mimetyczny właściwy w ogóle powieści jako gatunkowi i przyczyniać się w ten sposób do charakterystyki, do „malowniczości” bądź też do wprowadzenia pewnego „odprężenia narracyjnego”. Według Blanchota bowiem:

w powieściach część zwana dialogowaną daje wyraz lenistwu i rutynie: postaci mówią, aby na stronie można było wstawić puste miejsca [*blancs*], a także aby naśladować życie, w którym nie ma opowiadania, tylko rozmowy; trzeba więc w książkach od czasu do czasu oddać głos ludziom; kontakt bezpośredni stanowi oszczędność i odpoczynek (w większym stopniu dla autora niż dla czytelnika)<sup>2</sup>.

Uwaga ta, choć skrajna, jest niemniej typowa dla pewnego stanowiska względem wewnątrztekstowego dialogu powieściowego<sup>3</sup>, jakiemu dawano wyraz prawie jednomyślnie od formalistów rosyjskich aż po współczesnych badaczy poetyki. Nie kwestionując zakresu strat elementów parazyzykowych — nie do uniknięcia przy przejściu od wypowiedzi ustnych do pisanych — elementów, które w tym przypadku *diegesis* stara się przywrócić, krytycy i teoretycy<sup>4</sup> najczęściej przyjmują, że powieściowe przedstawienie kodu ustne-

---

[Gillian Lane-Mercier — wykłada teorię literatury i literaturę francuską XX w. na McGill University w Montrealu. W roku 1989 ogłosiła monografię *La Parole romanesque*.

Przekład według: G. Lane-Mercier, *Pour une analyse du dialogue romanesque*. „Poétique” 1990, nr 81, s. 43–62.]

<sup>1</sup> Zob. G. Genette, *Figures III*. Paris. Ed. du Seuil, 1972, s. 123.

<sup>2</sup> M. Blanchot, *Le Livre à venir*. Paris, Gallimard, 1959, s. 225.

<sup>3</sup> Aby uniknąć wszelkich nieporozumień, należy podkreślić, że w niniejszym artykule abstrahujemy od wszystkiego, co wiąże się z dialogiem „pozatekstowym” i co może zaistnieć między rzeczywistym autorem a czytelnikami. Nasza analiza koncentruje się na bezpośrednich dyskursach wyłącznie instancji fikcyjnych, tzn. postaci, i, w tym przypadku, narratora.

<sup>4</sup> Zasygnalizujemy kilka ważnych wyjątków — zob. zwłaszcza M. Bachtin: *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Przełożyła N. Modzelewska. Warszawa, PIW, 1970; *Le Marxisme*

go wiąże się z przeniesieniem do innego kodu jednostek, struktur i funkcji cechujących system pragmatyczno-językowy obowiązujący w rzeczywistości<sup>5</sup>. Zważywszy, że bezpośrednie słowa postaci powieściowych miałyby zachowywać, dzięki samej naturze kodu pisanego, linearność składniową, sekwencyjną i czasową wszelkiej wymiany zdań, a także nie naruszać elementów semantycznych i ideologicznych, które podbudowują jej „temat” wyrażony *explicite* lub *implicite*, dialog postaci wymykałby się zniekształceniom, jakich wymaga przedstawienie miejsc, przedmiotów i osób w tekście. Dlatego fakt, że repliki fikcyjne są często „skostniałe”, „zbyt gładkie” czy „redundantne”, należałoby przypisać nie tyle ich rzeczywistemu włączeniu w nowy system znaczący, nie przystający do świata, co uprzednim wyborom czysto stylistycznym, rządzącym mimetyzmem. Komponent dialogowy, pozbawiony widocznych związków zarówno z logiką transformacyjną, na podstawie której definiuje się opowiadanie<sup>6</sup>, jak i z logiką aktantową i funkcjonalną właściwą dla immanentnego poziomu danego opowiadania, miałby się sytuować w innej płaszczyźnie niż komponenty diegetyczne, co by wyjaśniało, czemu pominęła go semiotyka tekstualna, dążąca do uchwycenia tylko narracyjnych struktur tworzonych w pisaniu i przez nie.

Nie chcemy bynajmniej przeczyć, że — pomijając przeformowania czynników parajęzykowych — fragmenty dialogowe mogą wykazywać szczególną odpowiedniość względem swego „odniesienia” pozatekstowego, chodzi bowiem o przypadek transponowania kodu językowego (mówionego) na kod językowy (pisany), co jest źródłem silnych efektów mimetycznych. Istotnie, jeśli przyjąć za Ph. Hamonem, że każdy efekt realności wywodzi się ze stylistyki<sup>7</sup>, to jest rzeczą oczywistą, iż wykorzystanie na poziomie mikrotekstu ograniczonej liczby pewnych cech językowych — takich jak dany sposób wymawiania, struktury składniowe czy też bardziej lub mniej stereotypowe pola semantyczne — często wystarcza, by stworzyć fikcyjne sposoby mówienia wysoce prawdopodobne. Również użycie chwytów swoiście „konwersacyjnych”, jak np. przerwanie czyichś słów, zneutralizowanie czyjegoś mówienia lub zdominowanie go bądź też wprowadzenie par dyskursywnych, takich jak pytanie — odpowiedź, przyczynia się na ogół do stworzenia wewnątrztekstowych wymian

*et la Philosophie du langage*. Paris, Éd. de Minuit, 1977. Pod nazwiskiem W. Wołoszynow fragmenty w antologii: *Rosyjska szkoła stylistyki*. Wybór tekstów i opracowanie M. R. Mayenowa i Z. Saloni. Warszawa 1970; *Problemy literatury i estetyki*. Przełożył W. Grajewski. Warszawa, „Czytelnik”, 1982; *Estetyka twórczości słownej*. Przełożyła D. Ulicka. Opracowanie przekładu i wstęp E. Czaplejewicz. Warszawa, PIW, 1986. — D. Burton, *Dialogue and Discourse: A Sociolinguistic Approach to Modern Drama and Naturally Occurring Conversation*. London, Routledge and Kegan Paul, 1980. — P. Larthomas, *Le Langage dramatique; sa nature, ses procédés*. Paris, A. Colin, 1972. — J. Mukařovský: *Dwa studia o dialogu*. W: *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*. Wybór, redakcja i słowo wstępne J. Sławiński. Warszawa 1970; *Monologue and Dialogue — „Hidden” Meaning*. W zbiorze: *On Poetic Language*. New Haven and London, Yale University Press, 1976. — R. Ohmann, *Speech, Literature, and the Space Between*. „New Literary History” t. 6 (1972), nr 1. — N. Page, *Speech in the English Novel*. London, Longman, 1973. — J. Peytard, *Syntagmes, Linguistique et Structures du texte littéraire*. Paris, „Les Belles Lettres”, 1971.

<sup>5</sup> Zob. schemat wypowiedziany przedstawiony przez C. Kerbrat-Orecchioni w *L'Enonciation: de la subjectivité dans le langage* (Paris, A. Colin, 1980, rozdz. 1).

<sup>6</sup> Zob. T. Todorov, *Les Deux principes du récit*. W: *Les Genres du discours*. Paris, Éd. du Seuil, 1978, s. 63–77.

<sup>7</sup> Zob. P. Hamon, *Ograniczenia dyskursu realistycznego*. Przełożył Z. Jamrozik. „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 1, s. 221–262.

słów w najwyższym stopniu dynamicznych i „realistycznych”, jednak nie możemy potwierdzić koncepcji, która, nawiązując do realistycznego mitu mowy przezroczystej, sytuuje komponent dialogowy wyłącznie na poziomie mikrotekstu, a zatem ukrywa powieściową specyfikę replik postaci. Chociaż bowiem okazuje się, że fikcyjny dialog jest zdolny wchłonąć pewne minimum rzeczywistych elementów pragmatyczno-językowych bez modyfikacji, nie zmienia to faktu, że repliki wewnątrztekstowe są integralną częścią jednoznacznie określonego systemu semiotycznego, który ma się dostosowywać m.in. do wymagań danego gatunku, estetyki (realistycznej lub nie) i logiki narracyjnej. Wynikałoby stąd, że komponent dialogowy nie jest bynajmniej wolny od procedur selekcji i ponownego wiązania, automatycznie wzbudzanych przez trojaki działanie elementów zapisu [*scriptural*], fikcji i ideologii tekstu; wręcz przeciwnie, komponent dialogowy ukazywałby się jako gotowa konstrukcja semiotyczna, posiadająca strukturę i funkcje odróżniające ją jednocześnie od rzeczywistego systemu wypowiedzania i od składników diegetycznych<sup>8</sup>.

Ujmując zagadnienie w ten sposób i ograniczając się na razie do jednostek mikrotekstowych możemy stwierdzić, że powieściowa rekonstrukcja prawdziwych socjolektów<sup>9</sup> opiera się najczęściej na systematycznym wykorzystywaniu określonej liczby rzeczywistych – lub przedstawianych jako takie – cech mówienia, postrzeganych raczej pod kątem wewnętrznej spójności tekstu niż *mimesis*. Otóż trzeba jasno widzieć, że redundantny i zarazem upraszczający charakter owych reprezentacji socjolektów należy przypisać nie tyle „ubóstwu” kodu pisanego, jego niezdolności do „oddania” kodu ustnego, ile konieczności zupełnie innej natury. Takie stwierdzenie dziwi nieustannie, jeśli ktoś przyjmuje, że wszelka cecha socjolektu, leksykalna, składniowa i, w mniejszym stopniu, fonologiczna, może teoretycznie przejść bez szwanku z kodu mówionego do pisanego. Co więcej, powieściowe transkrypcje socjolektu są na ogół podbudowane stosunkowo jawnie wyrażanym stanowiskiem autora, gwarantującym ich prawomocność i wymagającym *a priori* analizy tekstu jak najściślej związanej z rzeczywistością. Jednak musimy uznać, że niezależnie od tego, jaki byłby współczynnik zamierzonego „nasylenia socjolektalnego” i poziom językowy, na którym występują wskaźniki zaczerpnięte z rzeczywistości (fonetyczne, składniowe, leksykalne), to te ostatnie nie mogą nie podlegać redukcjom<sup>10</sup>

<sup>8</sup> A także, należałoby dodać, od systemów wypowiedzaniowych innych gatunków literackich.

<sup>9</sup> Dla większej jasności posługujemy się przykładem socjolektu, jaki może zostać przedstawiony w powieści. Jednak nasze uwagi, jak sądzimy, są istotne także dla wszelkiego dialogu wewnątrztekstowego w powieści nie nacechowanego socjolektem w sposób jawny, jak też dla wszystkich replik zawierających elementy socjolektu.

<sup>10</sup> W całej pracy używamy słów „*réduction*”, „*clôture*”, „*fermeture*” [w wersji polskiej: redukcja – przypis tłum.] w sensie czysto ilościowym. Wszelki dialog powieściowy zawiera bowiem tylko bardziej lub mniej ograniczoną liczbę cech pragmatyczno-językowych charakterystycznych dla przedstawianego rzeczywistego mówienia, zależy to zaś od wyboru, bardziej lub mniej świadomego, jakiego dokonał autor. Podkreśliśmy, że wybór ten może dokonać się w różnych płaszczyznach i że zawsze wywołuje różne przeformułowania, które „redukują” poziom realizmu we fragmentach zawierających dialogi. Wynika stąd to, co zwiemy efektem redukcji [*effet de clôture*], ponieważ wewnątrztekstowe sieci dialogowe stają się ograniczone, niepełne, zubożone względem rzeczywistego modelu odczuwanego jako wyraźnie bogatszy i bardziej „otwarty”. Ponadto cechy pragmatyczno-językowe, jakie autor faktycznie zatrzymał, wykazują tendencję do systematycznego pojawiania się w tekście, dzięki czemu, jak zobaczymy dalej, m.in. właśnie redukcje stanowią o specyfice dialogów powieściowych.

cechującym wszelką reprodukcję mówienia w powieści. Możemy więc zastanowić się, jakie kryteria, „prawa” czy też kody rządzą tymi redukcjami, skoro nie można ich przyznać ani ograniczeniom zapisu [*scriptural*], ani też, jak wszystko zdaje się na to wskazywać, „intencjom” autora.

Sądzymy, że prawdziwych przyczyn owego redundantnego, redukcyjnego i, często, epizodycznego charakteru socjolektów powieściowych należy szukać po pierwsze wśród pewnej liczby konwencji, które nazwiemy „transtekstualnymi” w tym sensie, że wpisanie w powieść elementów dialogowych jawnie „innych” każe myśleć niezmiennie o opozycji „językowej różnicy” [*distinction*] i „prawomocnej formy”. Historycznie nacechowane w stosunku do formy postrzeganej jako normatywna, owe elementy powieściowe występują jako jej naruszenie, przez co godzą czasem w instytucję literacką (która zawsze głosiła konieczność ujednolicenia ortografii i całego kodu „wyrażeń stosownych”, jak świadczy o tym wykluczenie z literatury mowy ludowej i żargonu sięgające aż do czasów naturalizmu), czasem w kod pisany, postrzegany jako wyższy od mówionego z racji większej jednolitości (przypomnijmy, że w zapisie odrzuca się „niepowodzenia” komunikacyjne: bełkot, wahania, niejęzykowe „hałasy”), czasem wreszcie w konkretny dominujący dyskurs. Wyjaśnia to, przynajmniej częściowo, czemu socjolekt z definicji niesie silny ładunek ideologiczny, podkreślany jeszcze w ten czy inny sposób przez reprezentacje wewnątrztekstowe. Znane są zresztą różne chwytły, jakie system zapisu i system literacki oferują powieściopisarzom pragnącym przestrzegać zarazem danej konwencji instytucjonalnej i pewnego realizmu socjolingwistycznego. Np. Stendhal otwarcie powiedział uprzedzając uczciwie czytelnika na początku drugiego rozdziału *Czerwonego i czarnego*, że większość dialogów zamieszczonych w jego powieści padła już ofiarą licznych przeróbek:

Ale mimo że zamierzam przez dwieście stronic mówić o prowincji, nie posunę się do takiego okrucieństwa, aby wam kazać słuchać mdłych i rozwlekłych prowincjonalnych rozmów<sup>11</sup>.

Ta znamienita uwaga zapowiada przekształcony, „odpragmatyzowany” charakter czynności językowych bohaterów i zdaje się je ograniczać do ich wyłącznej wartości semantycznej. Jeśli Stendhal pozwala sobie, od czasu do czasu, na pozostawienie widocznych wskaźników socjolektalnych, to tak wyraźnie wyodrębnia je pod względem diegetycznym i typograficznym, że nietrudno jest rozpoznać wolę zdystansowania się — samą w sobie silnie ideologiczną — od wtargnięcia sposobu mówienia jeszcze słabo zintegrowanego z powieścią: „To zaczyna być poważne, mój chłopcze — dodał wesoło przedrzeźniając gaskoński akcent. — Tu idzie o honor”<sup>12</sup>.

Te zabiegi — m.in. ostrzeżenie, kursywa, objaśnienia diegetyczne, dyskretna koloryzacja — są zbyt znane, by się nad nimi rozwodzić. Trzeba by raczej położyć nacisk na drugorzędną rolę, jaką pełnią, w tej właśnie płaszczyźnie, rozważania ściśle historyczne — jeśli wziąć pod uwagę, że podobne „redukcje” i naddatek sygnałów cechują wiele dialogów powieściowych napisanych w epokach późniejszych, kiedy to zintegrowanie sposobów mówienia „niższych” i/lub „innych” było nie tylko prawomocne, lecz i poszukiwane.

<sup>11</sup> Stendhal, *Czerwone i czarne*. Przełożył T. Żeleński (Boy), W: *Dziela wybrane*. Wstępem poprzedził M. Zurowski. T. 2. Warszawa PIW, 1982, s. 14.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 288.

W związku z tym rola założeń realistycznych wydaje się nam równie drugorzędna: nawet gdy pisarz zdaje się dążyć ku temu, co nazwaliśmy powyżej maksimum nasycenia socjolektalnego, w sposób nieubłagany wkradają się redukcje. Spójrzmy na następujące fragmenty:

Uzboğuj zię ban, mófię do dylgo, apys ficial, sze mam befną sazlugę, tając banu dę zumę. Jezd ban tedy w tjablich darabadach, pang ma bańzgie wegzle...<sup>13</sup>

Kiedys opowiedziałam ci, jak się dostawiał. Byleś wstawiony, roześmiałeś się. A kiedy indziej się rozgniewałeś, powiedziałeś, że nie wolno mówić źle o twoich przyjaciółach. A on przecież przyszedł do naszej sypialni w środku nocy. Chciał ściągnąć ze mnie przykrycie i wejść do mojego łóżka! Zaczęłam krzyczeć. Uciekł. Przyszła mama, mówiła, że mi się przyśniło!<sup>14</sup>

Choć występujące tu ograniczenia są — naszym zdaniem — wyraźnie takie same, uznaliśmy, że warto zestawzić dwa fragmenty dialogu zawierające dużą dawkę socjolektu, motywowaną jednak względami estetyczno-ideologicznymi zupełnie innego rodzaju. Otóż regionalna wymowa barona de Nucingen, w tej powieści Balzaka postaci całkowicie epizodycznej, choć wywołuje niewątpliwe efekty mimetyczne dzięki deformacjom graficznym, to opiera się na „stereotypach fonetycznych” i przez to stwarza dodatkowe efekty komizmu i śmieszności. Inaczej jest w drugim fragmencie: dążąc z przyczyn politycznych do przywrócenia szacunku dla jednego z socjolektów z Québecu, zwanego *joual*, Claude Jasmin odtwarza nie tyle proste stereotypy językowe, co całą warstwę socjokulturową, dającą się określić na podstawie układów sił i konkretnych rozszczeń. Jednakże, mimo tych rzeczywistych rozbieżności na poziomie założeń ideologicznych każdego z autorów, zauważmy, że w obu przypadkach materiał dostarczony przez rzeczywistość i przez zapis został wykorzystany jedynie częściowo i niezgodnie z oczekiwaniami czytelnika. Balzak, który dla osiągnięcia efektów realistycznych wykorzystuje „prawo” fonetyczne określające wymowę niemiecką — stanowi ono, że spółgłoski bezdźwięczne zastąpione są spółgłoskami dźwięcznymi i na odwrót — ogranicza zakres tego „prawa”, tak że w końcu „realizm graficzny” idzie na kompromis z normami pisania. Wystarczy tu podać dwa przykłady owego mechanizmu ograniczania odchyłań: jeśli w myśl powyższego prawa fonetycznego /ʒ/ pisze się „ch”, /v/ przechodzi w /f/, /s/ przekształca się w /z/, a /k/ — w /g/, to wedle wszelkich reguł powinniśmy spodziewać się, że przeczytamy „*opchegzion*” (*objection*) i „*aberzefoir*” (*apercevoir*); są to formy, na które w pisaniu, jak się zdaje, byłoby się trudno zdecydować. Podobnie fragment z *Jasmina* ukazuje pozornie dowolną mieszanekę „odchyłań realistycznych” i form instytucjonalnych, gdyż niektórych cech fonetycznych nie usunięto ze wszystkich słów, nietknięte też pozostały końcówki czasowników (gdzie odróżnia się, jak należy, formy wyrażające rodzaj) i poprawność morfologiczna słów takich, jak „*notre*”, „*autre*”, których zniekształcenie byłoby całkowicie „realistyczne”.

Nietrudno znaleźć wyjaśnienie dla tego akurat typu redukcji [*clôture*]<sup>15</sup>, gdzie w sposób oczywisty rolę odgrywają wymagania czytelności, cechujące

<sup>13</sup> H. Balzac, *Kuzynka Bietka*. Przełożył T. Żeleński (Boy). Warszawa, Czytelnik, 1961, s. 149.

<sup>14</sup> C. Jasmin, *Pleure pas. Germaine*. Montreal, Centre éducatif et culturel, 1974, s. 67.

<sup>15</sup> Podkreśliśmy, że ten typ redukcji dotyczy wszystkich płaszczyzn językowych. Zob. M. Léonard, *L'Assommoir, langage de l'„autre”*. „Études françaises” t. 10 (1974), s. 41–60. — Page, *op. cit.*

pisanie w ogóle, a powieść w szczególności, działające zarówno w płaszczyźnie literackiego wytwarzania, jak i odbioru. Trzeba raczej podkreślić, że o ile interwencje w sferze parajęzykowej spowodowane są przez strukturalne właściwości pisania, o tyle ograniczenia językowe mają swe źródło w innych konwencjach, które okazują się ważniejsze od mimetyzmu dialogowego nawet wtedy, gdy jest on możliwy z punktu widzenia zapisu, estetyki i ideologii: fikcyjne mówienie nigdy nie zapomina o swej literackości. W ten sposób zapewne należy rozumieć następującą uwagę Queneau:

nie chcę powiedzieć, że trzeba sprowadzić literaturę, a także poezję, do prostego stenografowania tego, co z pogardą zwie się mową „dozorców” <...>. Chodzi o to <...>, żeby nadać styl mowie ustnej<sup>16</sup>.

Słowa te w sumie dziwią u autora, który głosił konieczność przekształcenia kodu pisanego, reanimowania go przez włączenie mowy potocznej z życia codziennego. W ostatecznym rozrachunku *mimesis* dialogowa jest co najwyżej tylko prawdopodobieństwem dialogowym, gdyż zasadza się na pewnym uporządkowaniu tekstowym, które zarazem ogranicza amplitudę bezpośrednich zapożyczeń z rzeczywistości i sankcjonuje pojawianie się sieci redundancji służących do wywołania ograniczonej liczby socjolektalnych efektów rzeczywistości typu identyfikacyjnego i estetyczno-ideologicznego.

Zdawać by się mogło, że to właśnie wskutek nacisku, jaki wywierają zewnętrzne konwencje literackie i konwencje zapisu, owe socjolektalne efekty rzeczywistości wykazują skłonność do przesuwania się, do oddalania od stref jawnych, „widzialnych” zapisanej mowy ustnej ku strefom stanowiących domenę treści nie wyrażonych, niejawnych, presuponowanych. Każdy autor dążący do realizmu socjolingwistycznego może poprzestać na przywołaniu tych stref za pomocą wskaźników graficznych lub składniowo-leksykalnych bardziej lub mniej sporadycznych (Czen, który w *Doli człowieka* wymawia czasem „*nong*”, a czasem „*non*”) bądź też nieregularnie pojawiających się odnośników diegetycznych (typu: „powiedział z gaskońską wesołością i akcentem”), czyli za pomocą wzmianek lub powtórzeń czyniących wyczuwalnym uniwersum dyskursu, które praca tekstu woli przenieść na płaszczyznę konotacji z uwagi na czytelność, styl i stosowność. Ważne było dotarcie tu, gdyż podobne przesunięcie ku obszarom tekstu presuponowanym daje nam kontakt ze zbiorem zjawisk typu wypowiedaniowego, które, występując w każdym akcie komunikacji – dostarczają mu one ramy strukturalnej, funkcjonalnej i ideologicznej – tworzą podstawę wytwarzania/odbioru danej wypowiedzi. Z tego właśnie względu na poziomie treści presuponowanych dokonuje się prawdziwe zestrojenie mówienia postaci i elementów pozatekstowych związanych z mówieniem, zwłaszcza jeśli na tej płaszczyźnie wyodrębni się podstawowe właściwości aktu wypowiedzianego. Gdy mówi się bowiem czy to, w ujęciu pragmatyczno-semantycznym, o aktach mowy (Austin, Searle), o regułach konwersacyjnych (Grice), o kompetencji językowej i kulturowej (Chomsky, Kerbrat-Orecchioni, Flahault), o prawach dyskursu (Anscombe, Ducrot), czy też, w ujęciu strukturalnym, o zasadzie przemienności dialogowej

<sup>16</sup> R. Queneau. Cyt. za: G. Antoine, *Où va notre langue littéraire?* „Les Annales de l'Université de Paris” t. 4 (1956), s. 482.

[*alternance dialogale*], o parach [*couplages*] (Sachs, Schegloff, Jefferson), czy o równości [*parité*] (Good), to we wszystkich tych przypadkach chodzi o stałe zasady rządzące wszelką wymianą słów między dwiema osobami – ustną lub pisemną, rzeczywistą lub fikcyjną – wzmacniające ich spójność i „rozpoznawalność”. Wtedy mało jest ważne, że chłopci przedstawieni przez Balzaka czy Giono nie mówią tak, jak prawdziwi chłopci; że Proust, Jasmin czy Queneau nie zapisują w sposób wyczerpujący natrętnie powracających wrażeń, błędów i niestarannej składni – cech charakterystycznych dla danego osobnika i dla klasy społecznej. Te elementy nieprawdopodobne, redukcje i przeróbki, ujednolicenie powieściowości nie naruszają w niczym inwariantów wypowiedaniowych, z których nieodwołalnie się wywodzą. Choć więc prawdą jest, że komponent dialogowy łączy z rzeczywistością związku szczególne, to trzeba wyraźnie powiedzieć, iż mimetyzmu tego należy szukać przede wszystkim w presupozycyjnych strefach dzieła, gdzie występują stałe schematy dyskursywne wzbogacone o elementy ideologiczne wspólne dla rzeczywistości i dla tekstu, podczas gdy koloryzowanie za pomocą wskaźników socjolektalnych „mających wartość” prawdziwego sposobu mówienia pozostaje zjawiskiem stylistycznym, posłusznym innym konwencjom.

Wystarczy bowiem rozważyć następujący wyjątek z utworu *W matni*, zawierający wiele najróżniejszych redukcji dialogowych, aby spostrzec, że realizm bierze się nie tyle z odtworzenia jakiegoś rejestru języka ludowego, co z powtórzenia presupozycji pragmatycznych, ideologicznych i kulturowych zaświadczonych poza tekstem:

Pan Madinier umilkł zachowując na sam ostatek najsilniejsze wrażenie. Podeszedł prosto do *Kiermaszu* Rubensa i w dalszym ciągu słowem się nie odezwał, tylko łypnął swawolnie okiem, wskazując na malowidło. Panie, ledwo poprzytykały nosy do płótna, poczęły wydawać stłumione okrzyki; gdy się podwracały, twarze miały ciemnopąsowe. Mężczyźni nie pozwalali im się odsunąć od obrazu i syjąc żarcikami wyszukiwali na nim co sprośniejsze szczególiki.

– No! patrzcie, patrzcie... – powtarzał Boche. – To warte grube pieniądze. O! tutaj jest jeden, co rzyga. A tu znów inny susia sobie na zieloną trawkę. A tu... o! tu jeden taki, co... a to świńtucha, nie ma co.

– Chodźmy już stąd! – powiedział pan Madinier nie posiadając się z uciechy na widok wywartego przez siebie wrażenia<sup>17</sup>.

Konotując na poziomie wypowiedaniowo-strukturalnym strumień słów, który zapewne towarzyszy oglądaniu obrazu, ale jest przesłonięty przez tekst (efekt redukcji) i, na poziomie ideologicznym, cechy charakterystyczne dla człowieka prostego, powyższe słowa Boche'a (typu iteratywnego: tylko raz zapisuje się to, co zostało powiedziane kilkakrotnie – efekt redukcji) wyrażają syntetycznie (efekt redukcji) opinie postaci, sprowadzając je do wspólnego mianownika nie wyrażonego *explicite*: tej samej kompetencji ideologicznej i kulturowej, tej samej przynależności społeczno-ekonomicznej i wspólnych wyobrażeń. Właśnie według tych ostatnich przedmiot, o którym mowa – płótno Rubensa – jest jednocześnie postrzegany, rozumiany i klasyfikowany; jest to operacja, która rządzi zarówno wszelką działalnością poznawczo-dyskursywną, jak i osiągnięciem porozumienia.

<sup>17</sup> E. Zola, *W matni*. Przełożył R. Kołoniecki. Warszawa, PIW, 1958, s. 83–84. *Rougon-Macquartowie. Historia naturalna i społeczna rodziny za Drugiego Cesarstwa*.



Przykładu jeszcze bardziej konkretnego dostarcza poniższy fragment – jeśli przyjąć, że pojawiające się w nim przerwania czyichś słów, „wypadek” należący w mowie do najczęstszych i bez trudu reprodukowany na piśmie, ściśle wiąże się z dwoma dialogowymi inwariantami, które stanowią podstawę wszelkiej rozmowy „prowadzonej jak należy” i zapewniają jej równocześnie istnienie, skuteczność i czytelność. Chodzi tu z jednej strony o regułę konwersacyjną, w myśl której nie należy zabierać głosu, zanim aktualnie wypowiedziana replika nie zostanie w widoczny sposób zakończona<sup>18</sup>, z drugiej strony – o zasadę równości konwersacyjnej<sup>19</sup>, zagrożonej, gdy tylko przerwie się komuś jego wypowiedź, co nie pozostaje bez wpływu na płaszczyznę relacji siły i miejsca:

– Ależ przemysł samochodowy jest jednym z najważniejszych we Francji! denerwuje się pan Aignan. Daje zatrudnienie setkom tysięcy ludzi, którzy bez niego byłiby bezrobotni! – Aha, świetnie się to trzyma kupy. Traci pan półtorej godziny, żeby przyjechać z Pól Elizejskich samochodem, kiedy ja metrem potrzebuję dwudziestu minut, i wszystko dzieje się jak najlepiej w najlepszym ze światów kapi... – A ty oczywiście wiesz, jak to rozwiązać! uciął natychmiast wściekły Filip. To ty zorganizujesz Produkcję, i Ruch uliczny, i wszystko!<sup>20</sup>

Podobnie jak w poprzednim przykładzie, mimetyczny wymiar tej wymiany zdań nie wiąże się z formą i treścią słów, które same w sobie są tylko „prawdopodobne”, „możliwe”, lecz raczej z przestrzeganiem/odrzucając pewnych instytucjonalnych norm i konwencji dialogowych, stanowiących podstawę zarówno codziennego języka mówionego, jak i replik postaci [*répliques actorielles*] powieściowych.

Wynika stąd, że badając repliki postaci powieściowych na poziomie mikrotekstu korzystnie byłoby wyjść poza ramy ściśle stylistyczne, obejmujące tylko „realistyczne” odstępstwa od norm literackich i od norm pisania – jak widzieliśmy, cały czas odczuwa się ich działanie ograniczające – aby uwzględnić zachowanie presupozycji stanowiących integralną część ukrytych matryc wypowiedaniowych. Otóż taki krok ma przynajmniej dwie konsekwencje, w naszych oczach podstawowe.

Pierwsza konsekwencja: przesunięcie akcentu z warstw jawnych ku niejawnym, pozwala postulować istnienie głębokiej logiki dialogowej, czy jeszcze innymi słowy – makrodyskursu, od której pochodzi wszelka intersubiektywna performatyka słowna, rzeczywista lub powieściowa, w zależności od tego, gdzie znajdują się operatory derywacyjne odpowiedzialne za specyfikę konkretnych mikrodyskursów. Porównajmy pod tym kątem dwa następujące fragmenty:

- Ja mam tego wszystkiego dosyć, powtarzał, idę dać się wziąć boszom...
- Nic nie ukrywał.
- Jak ty to zrobisz?
- To zainteresowało mnie raptem, więcej niż wszystko, ten jego zamiar, jak on się do tego weźmie, żeby mu się udało dostać do niewoli?...
- Nie wiem jeszcze...
- Jakież ty to zrobił, żeby zwiąć? To nie jest łatwo dać się wziąć!
- Gwiżdżę na to, oddam się im.
- Masz stracha?

<sup>18</sup> Zob. H. Sachs (i inni), *A Simplest Systematics for the Organisation of Turn-Taking for Conversation*. „Language” t. 50 (1974), s. 696–735.

<sup>19</sup> Zob. C. Good, *Language as Social Activity: Negotiating Conversation*. „Journal of Pragmatics” t. 3 (1979), s. 151–167.

<sup>20</sup> C. Rochefort, *Les Stances à Sophie*. 1963, s. 64. „Livres de Poche”.

- Mam i mam to wszystko gdzieś, jeśli chcesz wiedzieć, co myślę, i na Niemców gwizdzę, oni mi nic nie zrobili...
- Cicho bądź, ja mu powiadam, może nas podsłuchują...<sup>21</sup>
- Mówię, że już długo pani spaceruje z nim po skwerach albo nad morzem – mówił dalej.
- Nie powinnam była pić tyle wina <rzekła>.
- Już szósta – oznajmiła właścicielka kawiarni.
- Mówiłem, że już długo spaceruje pani z dzieckiem nad morzem albo po skwerach.
- Myślałam o tym coraz więcej od wczoraj wieczór, powiedziała Anne Desbardes, od lekcji gry na pianinie mojego dziecka. Widzi pan, nie umiałabym się powstrzymać od przyjszcia tutaj<sup>22</sup>.

W pierwszym wyjątku zauważyć można spójność dialogu, jaką tworzy przede wszystkim odpowiednie funkcjonowanie presupozycji językowych, stabilność tematyczno-referencjalna oraz seria pytań i odpowiedzi podporządkowanych prawu dyskursu, które mówi, że na każde pytanie należy odpowiedzieć, a także określonej strategii konwersacyjnej: chęci uzyskania informacji. I tu także realizm rozmowy wywodzi się, naszym zdaniem, nie z jej cech socjolektalnych, za mało sprecyzowanych, ale raczej, by tak rzec, z normatywnego wykorzystania pewnej strukturalnej i funkcjonalnej matrycy dialogowej, którą, jako uprzednią względem jej faktycznego użycia w konkretnej rozmowie (powieściowej lub innej) dysponują podmioty mówiące, rzeczywiste lub fikcyjne. Całkiem inaczej jest w drugim fragmencie, znacznie mniej czytelnym, gdzie zauważyć możemy, że presupozycje pragmatyczno-językowe funkcjonują *a priori* wadliwie. Faktycznie, zestawienie wypowiedzi całkowicie oderwanych jedna od drugiej pod względem illokucyjnym, semantycznym i konwersacyjnym nie narusza jedynie szkieletu dialogowego dzięki niewątpliwemu zachowaniu przemienności dyskursywnej (postaci zabierają głos kolejno), kształtującej, z definicji, wszelką wymianę dwustronną. Ponieważ niezborności takie potwierdzają w pewnym sensie *a contrario* istnienie podstawowych schematów wypowiedziowych, to sądzimy, że można by sformułować hipotezę, iż owa głęboka logika dialogowa podlega procedurom transformacyjnym przeorganizującym ją nie tylko w zależności od wymogów czytelności transtekstualnej (na co ma wpływ kod literacki i kod zapisu), lecz także – a nawet zwłaszcza – od operatorów związanych jednocześnie z kodem narracyjnym i z immanentnymi strukturami samego dzieła. Operatory te, jako że stanowią drugą serię kryteriów czytelności rządzących wewnętrzną spójnością opowiadania, są z kolei miejscami, gdzie widać liczne strukturalne i funkcjonalne odchylenia dialogów powieściowych względem rzeczywistości; niemniej okazuje się, że te rozbieżności są znaczące w obrębie uniwersum dyskursu, które je włącza. Tak więc presupozycyjna i konwersacyjna dysfunkcjonalność drugiej wymiany zdań wyżej przedstawionej jest wchłonięta, przyswojona za pomocą linii relewancji charakterystycznych dla opowiadania prezentującego postaci bez reszty zaaosorbowane podążaniem za swymi obsesyjnymi myślami, tak że właśnie z niezborności wyłania się nieoczekiwane jedność i funkcja.

<sup>21</sup> L.-F. Céline, *Podróż do kresu nocy*. Przełożył W. Rogowicz. Wyd. 2. Warszawa, Wyd. J. Przeworskiego, 1934, s. 53.

<sup>22</sup> M. Duras, *Moderato Cantabile*. 1962, s. 30. „10/18”. [Autorka artykułu nie zaznacza, że w utworze repliki nie tworzą ciągu, tylko są poprzedzielane fragmentami narracyjnymi. Przypis tłum.].

Omawiana hipoteza prowadzi do drugiego wniosku, ściśle z nią związane: w każdym opowiadaniu istnieje immanentna logika dialogowa, komplementarna względem logiki narracyjnej i opisowej tekstu. Wynika stąd, że prawdopodobieństwo – lub raczej „sens” – wymian słownych postaci można ujmować wyłącznie w odniesieniu do składników diegetycznych i do ideologii tekstu. Nie będąc bynajmniej „pustymi miejscami na stronicy” (Blanchot), jednostki dialogowe byłyby motywowane, relacyjne, wzajemnie zdeterminowane względem, po pierwsze, horyzontu oczekiwań (gatunkowych, estetycznych, retoryczno-tematycznych i ideologicznych) wpisanego w przestrzeń tekstu, a po drugie – immanentnego „kośca” logiczno-składniowego, do którego należy przypisanie aktantom oprócz modalności działania także modalności mówienia. Wydaje się teraz jasne, że konceptualizacja ustnych zapisanych wypowiedzi fikcyjnych – choć daje się zrazu określić jako potencjał mimetyczny, co narzuca analizę stosunków między kodem pisanim a ustnym – później wysuwa problem istoty przeformowań, redukcji i nowych elementów, wprowadzanych przez kod narracyjny. Właśnie dzięki tym ostatnim ma się prawo przyznać faktyczny status semiotyczny temu, co nazwaliśmy komponentem dialogowym i, tym samym, nadać mu znaczącą rolę w zakresie logiki tekstu. Komponent dialogowy, dający się zdefiniować jako kompleks semiotyczny wytwarzany przez łączne oddziaływanie czynnika literackiego, zapisu, fikcji i narracji, można z tą chwilą poddać analizie semiotycznej i narratologicznej; ta analiza zdolna jest uchwycić jego specyfikę. Pragniemy pobieżnie naszkicować jej najważniejsze zasady.

Po pierwsze warto zapewne zauważyć, że choć socjolektalne redukcje powierzchniowe można tłumaczyć „zewnątrznymi” czynnikami instytucjonalnymi, to niekiedy wywodzą się one z jednego lub kilku zjawisk działających wewnątrz tekstu. Oto przykład: gdy narrator *W poszukiwaniu straconego czasu* po raz pierwszy przyjmuje w Paryżu Albertynę, zauważa „pojawienie się pewnych słów nie należących do jej słownika <w Balbec>, przynajmniej w sensie takim, jaki im dawała obecnie”<sup>23</sup>. Następuje seria pojedynczych przykładów, które jako że są wolne od praw przebiegu rzeczywistej rozmowy (jest to efekt redukcji osiągnięty dzięki zapisowi i fikcji) i nabierają charakteru otwarcie opisowego, odsyłają jednocześnie poza tekst:

już przybierała wzięcie kobiet swego świata i swojej klasy, powiadając na przykład, kiedy ktoś robił miny: „Nie mogę patrzeć na nią, bo i ja mam ochotę robić miny” <...>. Wszystko to jest zaczerpnięte ze skarbcza towarzyskości<sup>24</sup>.

– i do wewnętrznej logiki aktantowej:

Wreszcie oczywistość przewrotów, nie znanych mi jeszcze, ale zdolnych uprawnić we mnie wszystkie nadzieje, ujawniła się niezbitie, kiedy Albertyna oświadczyła mi <...>: – Wedle mego przeświadczenia nie mogło się zdarzyć nic lepszego... Mniemam, że to jest najlepsze rozwiązanie, rozwiązanie eleganckie.

To było tak nowe, było tak widocznie napływem pozwalającym przypuszczać kapryśne wędrowki przez tereny niegdyś jej nie znane, że przy słowach „Wedle mojego przeświadczenia”, objąłem Albertynę, a przy: „Mniemam”, posadziłem ją na łóżku<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*. T. 3: *Strona Guermantes*. Przełożył T. Żeleński (Boy), Warszawa, PIW, 1957, s. 410.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 410–411.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 411.

Ale wydaje nam się przede wszystkim, iż przytoczony fragment, dzięki temu, że należy do dość obszernego paradygmatu podobnych fragmentów, staje się prawdziwie relewantny w zestawieniu z zamysłem estetycznym Prousta, dążącego do uchwycenia „esencji” Albertyny i, w innym miejscu, „esencji” klanu Verdurinów czy przedmieścia Saint-Germain; esencji, której ślady można wykryć w samym wnętrzu zjawisk mowy. W ten sposób ujawnia się różnorodność ograniczeń zewnętrznych i wewnętrznych, które mogą wywierać wpływ na komponent dialogowy w powieści: splatają się one zmierzając do równowagi w konkretnej wymianie słów między postaciami, dopasowując ją do licznych płaszczyzn tekstowych, co ma prowadzić do – podkreślmy – redukcji, nadatku znaczeń, uporządkowania i pragmatyczno-językowej konfiguracji nie mających odpowiednika w rzeczywistości.

Innego przykładu dostarcza *Zazie dans le métro* Queneau, gdzie obok wskaźników jawnie socjolektalnych (typu „*Meussieu*”, „*uzêtes*”) i mniej lub bardziej wymyślnych anomalii („*bâillenaîte*”, „*admirassassions*”, „*flicmane*”, „*vuvurrer*”) obserwujemy dość uporczywie powtarzającą się – *a priori* bezpodstawną – błędną wymowę „*hormosessuel*”. O ile przyczyn przekształcenia się /*Èks*/ w /*Ès*/, wielokrotnie wykorzystanego w tekście („*espliquer*”, „*escuser*”), należy szukać poza tekstem, to /*R*/, pozornie nie dające się wyjaśnić, nabiera stopniowo rangi elementu konotującego „lapsus fonetyczny”, by wreszcie przekształcić się w oznakę zarazem stosunków między postaciami i kodu hermeneutycznego: istotnie, na ostatniej stronie czytelnik się dowiadyuje, że żona Gabriela nazywa się nie Marceline, tylko Marcel.

Takie wewnątrztekstowe wykorzystanie poszczególnych cech dialogowych, prawdopodobnych lub nie, nie jest rzadkie i, jak ukazują to oba powyższe przykłady, może ono przybierać, wewnątrz danego opowiadania, rozmiary bardziej lub mniej okazałe. Otóż trzeba wyraźnie dostrzegać, że te elementy, jakkolwiek byłyby stopień ich realizmu lub oczywistej absurdalności, można sprowadzić do relewantnych izotopii ustanowionych przez tekst i tworzących podstawę ich prawomocności. Tłumaczy to, czemu w niektórych powieściach na sieci dialogowe, będące pomniejszych i zubożonymi modelami rzeczywistych wypowiedzi, mogą się nakładać zniekształcenia całkowicie fikcyjne, nasycające repliki dynamizmem czysto „literackim” i w ten sposób kreujące pewien możliwy świat pragmatyczno-językowy, wyposażony w struktury, słowa i odniesienia wykluczone na płaszczyźnie rzeczywistości, za to rozpostarte [*étayés*] przez uniwersum dyskursu danego dzieła. Mamy tu konkretnie na myśli innowacje językowe Queneau, z których większość, stanowiąc ekstrapolację mowy ustnej, tworzy komiczny i ludyczny aspekt dzieła, mającego służyć czystej przyjemności językowej; albo słynne „*Je suis mort* [Umarłem]” p. Valdemara<sup>26</sup>, słowa szokujące, które mogą stać się naturalne tylko za sprawą ogólnych presupozycji opowiadania fantastycznego; albo wreszcie *La Passion, Ginette M. Righiniego*, gdzie brak jednostek diegetycznych z nadwyżką jest rekompensowany przez liryzm, którego „realność” nie jest niczym innym niż zachętą do (ponownego) kontemplowania pewnej prawdy z zakresu poetyki, a mianowicie kreatywnej mocy języka, nieustannie się odnawiającego poprzez figury, tropy i „słowa możliwe”:

<sup>26</sup> E. A. Poe, *The Facts in the Case of M. Valdemar*.

Wychodzę bez słowa. Kwas i gorycz tej trucizny, nie, dziękuję. Wołę smak kasztanów, smak kremu *chantilly*, smak kakao. Uśmiechy jak deser *mont-blanc*, zwierzenia jak gorąca czekolada. Rozkoszuję się tą chwilą słodkiej bezinteresowności. Swawolne przzymierze, porozumienie leciutkie jak mgielka. Zwiewne pragnienie, które unosi się w powietrzu nigdzie nie osiadając. Słodycz, rozkosz i wykwintność<sup>27</sup>.

Wynika stąd, że na wzór słów „prawdopodobnych”, te słowa wymyślone, te dyskursy z pogranicza, tworzone przez fikcję, prowadzą, właśnie dzięki oddziaływaniu fikcji, do całkowicie symbolicznej reprezentacji rzeczywistego funkcjonowania języka – gdy założy się, jak Iser, że specyfiką fikcji jest „umożliwianie poznania przez transpozycję tego, co dane, na to, czym ono nie jest”<sup>28</sup>. W ten sposób wyłaniają się dwie różne tendencje estetyczno-poznawcze, warunkowane omawianymi dotychczas czynnikami spójności; jedna z nich zmierza ku „filologicznej” chęci poznania rzeczywistości językowej za pomocą drobiazgowego opracowania efektów mimetyczności socjolektalnej; druga – ku „artystycznemu” dążeniu do ukształtowania dialogowych światów możliwych, które pozwalałyby jednak zgłębić syntagmatyczne i paradygmatyczne możliwości, dynamiczny, twórczy aspekt rzeczywistego mówienia.

Stwierdziliśmy powyżej, że oprócz modyfikacji dających się tłumaczyć ograniczeniami narzucanymi przez ideologiczny zamysł autora, istnieją wewnątrztekstowe układy dialogowe, których konfiguracja w dużej mierze wywodzi się z aktantowych niestabilności pojawiających się podczas rozwijania programów narracyjnych będących podstawą „intrygi” dzieła. Prowadzi to do splecenia immanentnych logik narracyjnej i dialogowej, tak że trzeba zdać sobie sprawę z redukcji wynikających bezpośrednio z kodu narracyjnego jako takiego – podobnie jak zbadano ich inne typy. Rozpatrzymy pod tym względem *Historię jednego życia* Maupassanta, gdzie reprezentacje normandzkiego socjolektu służącej Rozalii zostały nagle zastąpione transkrypcjami bardziej „standardowymi” dlatego, że Rozalia spełnia ostatecznie w ekonomii narracyjnej ważniejszą rolę aktantową. Z tego względu fragmenty takie, jak ten:

A bo ja wiem? Tego dnia, kiedy tu był pierwszy raz na kolacji, przyszedł do mego pokoju. Skrył się na strychu. Nie śmiałam krzyknąć, żeby nie było potem jakich historii. Położył się przy mnie; sama nie wiedziałam, co się ze mną dzieje; robił ze mną, co chciał. Nie mówiłam nic, bo mi się podobał...<sup>29</sup>

– znikają z dwóch ostatnich rozdziałów opowiadania: realizm socjolektalny poświęcono na rzecz „dobrego pisania”<sup>30</sup>. Inny znamieny przypadek znajduje

<sup>27</sup> M. Righini, *La Passion, Ginette*. „France-Amérique”, 1983, s. 92.

<sup>28</sup> W. Iser, *The Act of Reading*. Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1978 (tłum. na język francuski: *L'Acte de lecture*. Liège et Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985), cz. 2, rozdz. 1.3; odwołujemy się tu do francuskiej wersji tego rozdziału zaproponowanej przez J. Kiefera w „Poétique” (t. 39 (1079), s. 277).

<sup>29</sup> G. de Maupassant, *Historia jednego życia*. Przekład M. Kreczowskiej. Warszawa, „Książka i Wiedza”, 1950, s. 107. [W cytowanym przekładzie zacierają się cechy, o które tu chodzi, przytaczamy więc ten fragment w brzmieniu oryginalnym: „J'sais ti mé? C'est le jour qu'il a dîné ici la première fois, qu'il est v'nu m'trouver dans ma chambre. Il s'est couché avec mé; j'savais pu c'que j'faisais à çu moment-là; il a fait c'qu'il a voulu. J'ai rien dit parce que je le trouvais gentil!...” – Przypis tłum.].

<sup>30</sup> W swej wnikliwej analizie N. Page podkreśla tę podatność literackich socjolektów na przekształcenia; socjolekty rezerwuje się najczęściej dla postaci drugorzędnych i zazwyczaj mają one się przyczynić do malowniczości lub komizmu.

się w ostatnim rozdziale *Planétarium* Nathalie Sarraute, kiedy to Alain Guimier zwracając się do Germaine Lemaire po raz pierwszy w rozmowie używa zdrobnienia „Maine”. W ten sposób za pomocą jednego tylko słowa czyni się aluzję do pewnej ogólnej transformacji narracyjnej – a zatem i dialogowej – o której opowiadanie wolało zamilczeć: chodzi mianowicie o faktyczne wprowadzenie Alaina w zamknięte, a tak bardzo upragnione środowisko Germaine Lemaire, zwanej przez osoby bliskie „Maine”.

Te dwa przykłady zdają się nie tylko potwierdzać hipotezę, że istnieje immanentna logika dialogowa, lecz także pozwalają lepiej określić naturę tej logiki, dającej się opisać jako możliwości illokucyjne zdolne do organizowania się w programy pragmatyczno-językowe łączące się między sobą (dzięki dychotomicznemu aspektowi dialogu), a zarazem z programami narracyjnymi. Alain Guimier, przyjęty wreszcie przez Germaine Lemaire, natychmiast przyznaje sobie przywilej zwracania się do niej „Maine”, tak że realizacji jego programu ściśle narracyjnego towarzyszy pewna transformacja dialogowa – i odtąd jedna zakłada drugą. Każdy aktant będzie można wobec tego (częściowo) zdefiniować w odniesieniu do możliwości illokucyjnych, jakie pragnie zyskać/stracić podczas transformacji typu wypowiedaniowego. Jak działanie, tak też i mówienie stanowi zatem prawdziwą kompetencję dającą się podzielić na *chcieć-*, *umieć-* i *móc-powiedzieć*, które można rzutować na oś prawdomówności (zwróćmy uwagę, jakie znaczenie ma w wielu opowiadaniach wyznaczenie, kłamstwo i sekret, cechujące się naturą „ustną” tyleż podstawową, co oczywistą). Pomyślmy o detektywie, którego program, związany szczególnie z domeną dyskursu, polega przede wszystkim na nabyciu umiejętności-pytania drugiej osoby (trzeba znaleźć „dobre” pytania), podczas gdy program przestępcy cechuje się dodaniem „nie móc się nie przyznać” do „chcieć się nie przyznać” – są to programy skorelowane w pełni stereotypowo, wiążące się jednocześnie z horyzontem oczekiwań i z ogólną logiką kryminału. Inny przykład: z utworu *Que ma joie demeure* Giono – gdy Bobi przyjeżdża do chłopów z płaskowyżu, szybko zdają sobie sprawę, że posiada on wyjątkową umiejętność-mówienia, mianowicie „umiejętność-stwierdzania istnienia radości”; brak im tej umiejętności-mówienia, ale stopniowo staje się ona czymś nieodzownym, czego pragną i co chcą posiadać. Rysuje się zatem pewien ciąg illokucyjny, otwarcie dydaktyczny, który, pojawiając się w całym opowiadaniu, konkretyzuje się w formie par dialogowych typu Pytanie – Odpowiedź:

- Co się stało temu zwierzęciu?
- Nic – powiedział Bobi – chciało powiedzieć coś na temat dziewczyny i na temat nas wszystkich w ogóle.
- Często mu się to zdarza? rzekł Jacquou.
- Zawsze, kiedy to jest konieczne. <...>
- Zwierzęta – rzekł Bobi – mają silny głos. <...> Bierze się to stąd <...>, że nie odzwyczaiły się od mówienia tak, jak się mówić powinno<sup>31</sup>.

Daje to bardzo jednorodny, progresywny ruch oparty na wprowadzaniu i stopniowym nabywaniu wszystkich składników tej właśnie umiejętności-mówienia, która ostatecznie usunie początkowe illokucyjne braki chłopów i umożliwi im nowe poznanie świata, przy czym osiągnięcie radości wiąże się w sposób konieczny z opanowaniem sprawności ściśle związanych z mówieniem:

<sup>31</sup> J. Giono, *Que ma joie demeure*. 1974, s. 171. „Livre de Poche”.

Teraz właśnie będziemy mówić tajemnym językiem. To jakby mowa zwierząt. Ale rozumiecie ją wszyscy – rzekł <Bobi> – bo wystarczy mieć proste serce. <...> To ja jestem właścicielem tego Orionamarchewkowego kwiatu. Jeśli tak nie powiem, nikt tego nie zobaczy, jeśli powiem, zobaczy każdy. Jeśli tego nie powiem, zachowam to dla siebie. Jeśli powiem, dam innym. Co lepsze?<sup>32</sup>

Takie rozróżnienie między powieściowym działaniem a mówieniem pozwala nam przede wszystkim ukazać własności opisowe, a zarazem narracyjne, organicznie przynależne – jak dowodzi analiza – komponentowi dialogowemu. Wyjaśnijmy to bliżej. Nie powracając w szczególności do zdobyczy teorii wypowiedziania, podkreślmy jednak centralne miejsce, jakie w niej zajmuje pojęcie aktu illokucyjnego, którego zasadnicza właściwość polega na tym, że pozwala on podmiotowi mówiącemu na stworzenie swej pewnej tożsamości, na „mówienie o świecie” i na nawiązanie stosunków z drugą osobą. Wynika stąd, że wszelka wymiana słowna zawiera pewien zbiór informacji, które „opisują” rozmówców w płaszczyźnie socjologicznej, psychologicznej i ideologicznej, podczas gdy pragmatyczny wymiar illokucji nadaje jej dynamizm niezbędny w dwustronnych interakcjach jako takich. Opisowe i czynnościowe cechy mówienia mogą wewnątrz powieści zostać znacznie wyeksponowane w zależności od tego, jak łączą się z jej komponentem opisowym i narracyjnym. Jeśli przyjąć ponadto, że wyżej analizowane redukcje i przeformowania obejmują wszystkie składniki powieściowe, to można głębiej zrozumieć, do jakiego stopnia narracja, opis i dialog są komplementarne, a przez to – czemu okazało się, że dialog może nieść większy lub mniejszy ładunek opisowości i narracyjności. Oznacza to, że przypisanie aktantom czynności pragmatyczno-językowych trzeba najpierw ująć w terminach ściśle illokucyjnych (dany aktant będzie posiadał – lub nie – daną modalność mówienia), aby następnie ujawnić ich możliwości opisowe i/lub narracyjne. Aktant posiadający np. „móc-grozić” będzie wirtualnie scharakteryzowany (opisany) przez paradygmat przewidywalnych określeń typu „psy-”<sup>33</sup>, które tekst może dowolnie wykorzystywać, przy czym będzie on mógł odegrać rolę aktancyjną czynną, powodującą – w zależności od przypadku – przekształcenia w porządku mówienia lub działania. Kiedy możliwości illokucyjne dostosuje się do przebiegów narracyjnych, zgodnie z kombinatoryką i hierarchią określoną przez gatunkowe i estetyczno-ideologiczne wymogi opowiadania, wtedy aktualizują się one na płaszczyźnie mikrotekstu w formie konkretnych replik, wzmacniających czasem opisową oś tekstu (mówienie jako czynnik pośredniej charakterystyki danej postaci), czasem oś narracyjną (mówienie jako czynność).

Przykładem niech będzie *W poszukiwaniu straconego czasu*: dzieło to szeroko wykorzystuje opisowe, paradygmatyczne cechy mówienia, gdyż dążenie do uchwycenia np. „ducha klanu Verdurinów” każe uwypuklić role dialogowe, stosunki sił i miejsc, a także stałe tematy rozmowy, przypisane postaciom raz na zawsze. Przeciwnie, w opowiadaniach takich, jak *Księżna de Clèves*, duże transformacje wywołane są przez zmianę uporządkowania

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 200–201.

<sup>33</sup> [Autorka nie precyzuje znaczenia tego skrótu. Pozostawiamy go więc, rozumiejąc jako archileksem neutralizujący opozycję semantyczną między tym, co związane z psychologią, a tym, co wiąże się z psychoanalizą oraz psychiatrią. Zob. Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.*, s. 229. Przypis tłum.].

modalności mówienia – jeśli na początku illokucyjne możliwości księżnej przedstawiają się następująco: „nie móc + musieć/chcieć-nie wyrażać (swej miłości)”, to stopniowo zmieniają się one pod wpływem umiejętności-mówienia, która daje początek jednocześnie nowym przekroczeniom normy i nowym zakazom: „nie móc nie powiedzieć + musieć nie powiedzieć + nie chcieć powiedzieć”. Dopiero po śmierci męża zakazy (społeczne i psychologiczne) znikają i księżna zdolna jest zrealizować swój zasadniczy program illokucyjny:

Skoro pan chce, abym mówiła z panem, i skoro godzę się na to, odparła pani de Clèves siadając, uczynię to ze szczerością, jaką niełatwo by pan znalazł u osób mojej płci<sup>34</sup>.

Wynika stąd, że transformacje wywoływane są przez mechanizmy specyficzne wypowiedaniowe, i jest to całkowicie do przyjęcia, gdy zgodzić się, że mówienie stanowi integralną część teorii działania. Odtąd badanie illokucyjnych programów danego opowiadania pozwala umiejscowić każdy aktant wewnątrz triadycznej relacji komunikacyjnej (nadawca – przedmiot dyskursu – odbiorca), stanowiącej już domenę presupozycji pragmatyczno-językowych, ideologicznych i „psy-”; wewnątrz relacji, której dynamizm zasadza się na krążeniu, gromadzeniu i zmianie jednego lub kilku składników illokucji. Trzeba oczywiście powiedzieć, że podczas przechodzenia od poziomu immanentnego do powierzchni tekstu jedne elementy mogą nieoczekiwanie zniknąć, inne – podwoić się, przemieszczać, jeszcze inne – pojawić, co prowadzi na poziomie mikrotekstu do anomalii niekiedy olbrzymich, te zaś ponownie staną się naturalne dzięki wewnętrznej logice dzieła. Dzięki temu np. przypisanie stosunkowo rozległej kompetencji językowej postaciom tak nędznym, jak Mercier i Camier, w opowiadaniu Becketta pod takim właśnie tytułem daje się odczytać w jednej z głównych izotopii tekstu, a mianowicie w literackiej „grotesce” poezji i oratorstwa.

Nie należy zapominać, że także na owym poziomie immanentnym stają się relewantne przypadki nakładania się elementów narracji (narrator – odbiorca narracji [*narrataire*]; postać<sub>1</sub> [*acteur*] – postać<sub>2</sub>) decydujące o układzie dialogowych przebiegów mikrotekstu. Chociaż, jak wiadomo, płaszczyzny te mogą być czasem zręcznie ukryte (prowadzi to do zmieszania głosów zawartych w mowie zależnej i pozornie zależnej), czasem zaś obdarzone naddatkiem znaczeń (chodzi o opowiadanie ramowe [*écrit encadré*], to jednak w przypadku mowy niezależnej obligatoryjne występowanie instancji narracyjnej, stojącej w hierarchii wyżej niż postaci, połączonej z konstrukcyjnymi właściwościami zapisu, wyjaśnia niektóre najbardziej rozpowszechnione typy anomalii dialogowych. Nie chodzi tu o deformacje, które, wzięwszy pod uwagę syntagmatyczną naturę zapisu, mają swe źródło w rozłączeniu elementów językowych, parajęzykowych i pozajęzykowych i wymagają nowego uporządkowania wewnątrztekstowego mówienia, polegającego na wyodrębnieniu dyskursów postaci i dyskursów atrybutywnych (komentarzy) narratora [*discours attributif*]<sup>35</sup>. Interesują nas raczej stosunki, jakie mogą powstać w obrębie replik, między, z jednej strony, mówieniem a tym, co powiedziane [*le dire et le dit*], a z drugiej – między dialogiem a czasem; chodzi o relacje wynikające

<sup>34</sup> M. M. de La Fayette, *Księżna de Clèves*. Przełożył T. Boy-Żeleński, Warszawa, Wyd. „Alfa”, 1928, s. 180.

<sup>35</sup> Te zniekształcenia stanowiły już przedmiot licznych analiz (zob. Peytard, *op. cit.*).



z wewnątrzdialogowych przeformułowań wprowadzonych przez narratora, a możliwych dzięki właściwościom zapisu i fikcji.

Jak wiadomo, wszelka wymiana ustna jest z definicji podporządkowana uniwersum dyskursu nadającego jej aspekt pragmatyczny, jak również prawom następstwa składniowego i sekwencyjnego. Natomiast w wymianach zdań między postaciami powieściowymi brak jest niekiedy równowagi między czasem opowiadania a czasem fabuły [*temps de l'histoire*]; brakowi temu towarzyszy zazwyczaj zjawisko bardziej lub mniej głębokiej depraumatyzacji, kiedy to repliki tracą jeden lub więcej składających się na nie elementów wypowiedaniowych. Operacja ta, wynikająca z anizochronii [*anisochronie*] (Genette), prowadzi albo do poszerzenia, albo do kondensacji „normalnych” struktur pragmatyczno-językowych, co wzbogaca repliki o deskryptywność lub narracyjność, przy czym elementy te dają się określić za pomocą już nie cech illokucyjnych (patrz wyżej), lecz wyłącznie strukturalnych i czasowych<sup>36</sup>. Podana dalej wymiana zdań, choć prezentuje się jako „scena” (występują wyznaczniki „ustnego charakteru” powieściowych wypowiedzi, takie jak myślnik, zatarcie głosu narratora, wprowadzenie ról illokucyjnych postaci), jednocześnie ulega kondensacji czasowej, zakłócającej „rzeczywiste” ząębienie się replik (zjawisko anizochronii) i ukryciu pewnej liczby komponentów wypowiedaniowych, takich jak tożsamość podmiotów mówiących (zjawisko depraumatyzacji), co upodobnia ją do mówienia przypominającego narrację. Zwróćmy szczególną uwagę na ironiczny zapis „itd. [*et cetera*]”, będący *par excellence* znakiem kondensacji duratywnej i bezsporną oznaką wszechobecności narratora, tak w dziedzinie zapisu, jak i ideologii:

- Jakże pan sobie wyobraża, że to się będzie trzymało?
- Na papierze wszystko da się zrobić, ale inna rzecz na ciele; nigdy w życiu nie zmieszczę się w ten kostium!
- Spódnica za krótka co najmniej o cztery palce; nigdy nie odważę się pokazać w ten sposób!
- Kreza za wysoka! Wyglądam jak garbata, jakbym wcale nie miała szyi.
- To uczesanie postarza mnie haniebnie.
- Przy krochmalu, szpilkach i dobrej woli wszystko się trzyma.
- Żartuje pani! Kibic taka jak u pani, gibsza niż u osy! Przeszłaby przez pierścionek, co go mam na małym palcu<sup>37</sup>.
- Suknia bynajmniej nie za krótka: gdyby pani mogła widzieć swą czarującą nóżkę, z pewnością zgodziłaby się pani ze mną.
- Przeciwnie, szyjka pani cudownie odcina się i rysuje w tej aureoli z koronek.
- To uczesanie nie postarza pani bynajmniej, a gdyby nawet wydała się pani o parę lat starsza, jesteś tak bajecznie młoda, że to powinno być pani zupełnie obojętne; w istocie, budziłyby w nas pani osobliwe podejrzenia, gdybyśmy nie wiedzieli, gdzie spoczywają szczątki ostatniej lalki pani... itd.<sup>38</sup>

Takie deformacje są czystymi konstruktami wywodzącymi się z pisania i z konwencji powieściowych<sup>39</sup>, których „referencjalność” jest wprawdzie

<sup>36</sup> Zob. P. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris, Hachette, 1981, s. 96.

<sup>37</sup> [W przekładzie polskim brak następnego zdania oryginału. Przypis tłum.]

<sup>38</sup> T. Gautier, *Panna de Maupin*. Przełożył i wstępem opatrzył T. Żeleński (Boy). Warszawa, PIW, 1958, s. 279.

<sup>39</sup> Widać tu jasno powód, dla którego istotne jest odróżnienie zapisu od powieściowości. Choć bowiem zneutralizowanie replik jest możliwe dzięki linearności pisma, nie zmienia to faktu, że w niniejszym fragmencie neutralizacja ta wynika ponadto z operacji specyficznie narratorskiej.

*a priori* jak najbardziej problematyczna, ale której czytelność jest chroniona dzięki głębokiej logice semantyczno-argumentacyjnej (opartej na dychotomii „stwierdzanie/odrzucaenie”), a także dzięki wykorzystaniu stereotypów ideologicznych pochodzących spoza tekstu (próżność kobiet, pochlebstwa mężczyzn)<sup>40</sup>; deformacje takie nadają komponentowi dialogowemu widoczną wielofunkcyjność, którą potęguje równie widoczna wielogłosowość (obecność głosu narratora). Istotnie, kondensacja czasowa (gdzie czas opowiadania < czas historii) pozwala dojrzeć współistnienie elementów strukturalnych typu dialogowego i narracyjnego. Wyraźne podobieństwo występuje w ostatniej scenie *Gum Robbe-Grilleta*; zawiera ona jednak szczególne cechy związane z rozszerzaniem, gdyż zachodzi tam zjawisko rozkładu mowy, zasadzające się na swego rodzaju inflacji trwania wewnątrzdialogowego. Ta właśnie ekspansja czasowa (gdzie czas opowiadania > czas historii) zarazem wyjaśnia urojony charakter wymiany zdań i nadaje jej wymiar pragmatyczny: obsesyjne powracanie replik już wypowiedzianych, a także niespójności wypowiedziane niszczą nie tylko linearność dialogu, lecz również narracji jako całości, w związku z czym elementy dialogowe i opisowe łączą się ze sobą, stale w płaszczyźnie strukturalnej:

„Przy telefonie.”  
 „Ach to pan! To pan naopowiadał tych bzdur o jakimś synu profesora Duponta?”  
 „Nic nie mówiłem.”  
 „Czy nie mówił pan wyraźnie, że profesor miał syna?”  
 „A skąd ja mogę wiedzieć, czy profesor miał jakichś synów! Powiedziałem tylko, że czasem zachodzili do mnie rozmaici młodzi ludzie.”  
 „To pan naopowiadał tych bzdur czy gospodarz?”  
 „Ja jestem gospodarzem”.  
 „To pan, głupie szczeniaki, profesor zachodzący do kawiarni?”  
 „Ja jestem gospodarzem!”  
 „W porządku. Chciałbym bardzo syna, już dawno, zginął młodo w dziwny sposób...”  
 „Ja jestem gospodarzem... gospodarzem... gospodarzem...”<sup>41</sup>

Sądzymy zatem, że komponent dialogowy — gdy do jego właściwości konstytutywnych dorzuci się cechy czasowe zarezerwowane zazwyczaj wyłącznie dla komponentu diegetycznego — może w pewnych granicznych przypadkach sam unieść całość opowiadania: świadczą o tym powieści całkowicie dialogowane, jak *Inquisitoire* Pingeta, *La Passion*, *Ginette* Righiniego, czy *Les Chênes qu'on abat...* Malraux, gdzie komponenty narracyjny i opisowy, zatarte na rzecz komponentu dialogowego, są, by tak rzec, przefiltrowane przez ten ostatni dzięki właściwym mu możliwościom strukturalnym i funkcjonalnym. Nawet gdybyśmy wyszli poza te przypadki, w sumie rzadkie, to wydaje się oczywiste, że w wielu opowiadaniach zakres modyfikacji czasowych, składniowych i pragmatycznych tego, co powiedziane, skłania nas do hipotezy, że oprócz pewnej logiki dialogowej istnieje pewna ekonomia dialogowa — a za ich sprawą sploty zapisanych w tekście słów są podporządkowane prawom charakterystycznym dla powieści i przez to w pełni uczestniczą w ogólnej ekonomii opowiadania.

<sup>40</sup> Przypomnijmy, że ta logika semantyczno-argumentacyjna, podobnie jak stereotypy ideologiczne, cechuje zarówno mowę ustną, jak i pisaną, rzeczywistą, jak i fikcyjną.

<sup>41</sup> A. Robbe-Grillet, *Gumy*. Tłumaczył L. Kossobudzki. Warszawa „Czytelnik”, 1959, s. 271–272.

Integracja literackich systemów dialogowych w ramach semiotyki narracyjnej powinna pozwolić na ogarnięcie zbioru cech właściwych komponentowi powieściowemu, którego dotąd nie poddano żadnemu ścisłemu teoretycznemu opracowaniu. Jako obiekt problematyczny, przede wszystkim z racji swego uprzywilejowanego statusu referencjalnego, składnik dialogowy da się zdefiniować, naszym zdaniem, wychodząc od niezmiennego jądra konwencji językowych, jakie dzieli z każdym rzeczywistym aktem wypowiedzenia, i od pewnej liczby szczególnych właściwości strukturalnych, funkcjonalnych i czasowych, jakie mu nadaje powieściowy zapis i fikcja. Choć bowiem niezmiennosc *medium*, czyli reprodukcja tego, co językowe, przez to, co językowe, zdaje się *a priori* uwalniać mówienie literackie od wszelkich procedur formalnego przekształcania, nie podważa to faktu, że właściwości praktyki zapisu – jest ona traktowana sama w sobie jako konwencjonalny akt komunikacyjny, działający na osi linearności i fikcji, wyróżniający się tworzeniem iluzji rzeczywistości – nie pozwalają komponentowi dialogowemu na zachowanie doskonałej homologii względem jego sfery odniesienia nieliterackiego, spychając go ku obszarom iluzji, „udawania”, wyobrażeń. Z gruntu paradoksalny, przywołujący jeden kod, a związany z innym, zdolny pełnić rolę nośnika opowiadania, dialog wewnątrztekstowy nie mógłby mieć w powieści statusu mimetycznego, podobnie jak nie mógłby zadowolić się rolą pomocniczą, statyczną, powierzchnią wśród transformacyjnych sieci opowiadania. Przeciwnie, jego właściwości konstrukcyjne, możliwości kombinatoryczne i wielorakie redukcje zapewniają mu znaczącą pozycję wobec komponentów diegetycznych, a dzięki wewnętrznym relewantnym cechom stanowi miejsce wielu efektów realności. Ową stosunkową niezależność wewnątrz tekstu, która w skrajnych przypadkach prowadzi do prawdziwego imperializmu dialogu, należy przypisać illokucji: jako punkt, ku któremu zbiegają język mówiony i pisany, rzeczywistość i fikcja, illokucja stanowi przestrzeń, gdzie tworzą się rozbieżności między mówieniem powieściowym a jego odniesieniem poza tekstem. Ujmowany odtąd dzięki swej strukturze wewnętrznej jako system, a dzięki możliwościom transformacyjnym jako proces, dialog zyskuje niepodważalny status semiotyczny.

Przełożyła Anna Dutka