

# Bogdan Owczarek

---

## Współczesna polska niefabularna proza powieściowa : próba opisu

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 87/3, 61-82

---

1996

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.

BOGDAN OWCZAREK

## WSPÓŁCZESNA POLSKA NIEFABULARNA PROZA POWIEŚCIOWA

### PRÓBA OPISU

#### 1

Wskutek przemian prozy współczesnej niefabularność stała się problemem badawczym. Na razie jest to w poetyce kategoria negatywna. Odwołajmy się zatem najpierw do kategorii pozytywnych. Arystoteles określa fabułę jako „artystycznie uporządkowany układ zdarzeń”<sup>1</sup>. W innym miejscu, podsumowując swoje wcześniejsze rozważania, stwierdza:

W sztuce naśladowczej wyrażonej w formie opowiadania i w jednorodnym wierszu, oczywiście podobnie jak w tragedii, fabuła powinna być ułożona w sposób dramatyczny i obejmować jedną, całą i skończoną akcję, posiadającą początek, środek i koniec, aby podobnie jak cała i jednolita istota żyjąca mogła ona dostarczyć właściwej przyjemności<sup>2</sup>.

Naprawdę mamy tutaj do czynienia z trójstronną charakterystyką fabuły na poziomie akcji — porządek artystyczny zdarzeń winny cechować: jednolitość, całościowość, skończoność. Co znaczą te określenia? To przede wszystkim działanie, a nie postać, nadaje fabule jednolitość<sup>3</sup>, działanie z kolei może być jednolite tylko dzięki nierozdzielności przedmiotu tego działania, co oznacza, że jego poszczególne części, czyli zdarzenia, powinny być ze sobą tak zespolone, „aby po przedstawieniu lub usunięciu nawet jednego z nich uległa naruszeniu i rozpadła się również całość”<sup>4</sup>. Pojęcie całości wydaje się w *Poetyce* nieskomplikowane: „Całością jest [...] to, co ma początek, środek i koniec”<sup>5</sup> oraz posiada odpowiednią, tj. nieprzypadkową wielkość. Wedle Arystotelesa piękne jest właśnie to, co zostało uporządkowane, odznacza się ładem i posiada odpowiednią miarę. Ze stosowną wielkością łączy się pojęcie skończoności fabuły:

właściwą normą wielkości fabuły jest taka jej długość, w ramach której poprzez kolejny bieg zdarzeń może na zasadzie prawdopodobieństwa lub konieczności nastąpić przemiana (losu ludzkiego) ze szczęścia w nieszczęście bądź z nieszczęścia w szczęście<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Arystoteles, *Poetyka*. Przełożył i opracował H. Podbielski. Wrocław 1983, s. 18. BN II 209.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 72.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 24.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 26.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 22.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 24.

Mówiąc o niefabularności będziemy musieli pamiętać o tych trzech cechach bez względu na to, czy niefabularność jest tylko prostym zaprzeczeniem fabuły, czy też jej bardziej skomplikowanym przekształceniem. Najważniejszy wszakże problem stanowi uzgodnienie niearystotelesowskiego przedmiotu badań z poetyką Arystotelesowską albo – mówiąc inaczej – uzgodnienie oryginalności zjawiska literackiego, czyli niefabularności, z dojrzałą i wciąż produktywną tradycją teoretycznoliteracką. Pierwszy krok ku temu zrobiono, ujawniono bowiem swoistość nowej prozy artystycznej i nieadekwatność narzędzi fabularnych tu i ówdzie używanych do jej opisu. Pojawiło się od razu wiele tradycyjnych pojęć poetyki poprzedzonych partykułą przeczącą. Mamy więc niefabularność, nielinearność, nieciągłość, nieskończoność, nieprzedstawienność, nieekspresyjność i niepodmiotowość rozmaitych form nowoczesnej prozy<sup>7</sup>. Wszystko to zdradza literaturoznawczy kostium nie na miarę szyty i nie dla właściwego klienta. Czy można inaczej? Nie przesądzając sprawy, chcielibyśmy zaproponować kategorie bardziej ekwiwalentne od pojęć opisujących fabularność i bardziej adekwatne do nowego przedmiotu badań. Zadanie polega na takim przekształceniu pojęć i kategorii poetyki Arystotelesowskiej oraz stanowiącej jej kontynuację narratologii strukturalnej, aby odkryć i zachować oryginalność nowego przedmiotu literackiego.

Teoretycznie można zjawisko niefabularności rozważać z dwóch stron: od zewnątrz i od wewnątrz. W pierwszym wypadku pomaga potoczna, czytelnicza intuicja sugerująca, iż w prozatorskich tekstach współczesnych fabuła jest wypierana przez wielokształtny żywioł mowy modelowany w rozmaitych gatunkach i formach. Fabułę wypierają opis, refleksja, publicystyka, esej, moralistyka, autobiografia, reportaż, list itd. Z kolei patrząc od wewnątrz tekstu można zauważyć, iż niefabularność powstaje jako efekt rozluźnienia związków opowiadania i ukształtowania nowych, niejasnych jeszcze stosunków między zdarzeniami. Zadanie badacza w tym wypadku polegałoby na ujawnieniu i opisanu tych związków.

Rozważmy najpierw zagadnienie od zewnętrznej strony. Mówiąc o wypieraniu we współczesnej prozie fabuły przez mowę żywą wskazujemy na proces dyskursywizacji owej prozy. Odwołujemy się tutaj do wprowadzonej przez Émile'a Benveniste'a opozycji historia – dyskurs. Językoznawca ten, analizując systemy zaimków osobowych i czasów w języku francuskim, zauważył, że nie są to systemy jednorodne. W układzie zaimków osobowych można w istocie wydzielić grupę osobowych „ja” i „ty” przeciwstawionych zaimkowi „on” jako nie-osobie<sup>8</sup>. Zaimek „on”, odpowiadający trzeciej osobie koniugacji, odsyła właściwie do rzeczy. Podobnie w systemie czasów czasownika w języku francuskim da się wskazać dwojakie ich stosowanie. Na tej podstawie Benveniste wyróżnił dwa plany użycia języka: mowę (dyskurs) posiłkującą się osobowymi formami czasownika, zwłaszcza zaimkami „ja” i „ty” oraz formami

<sup>7</sup> Zob. A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*. Paris 1963. – J. Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris 1971. – *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*. Wybrał, opracował i wstępem opatrzył Z. Lewicki. Przełożyli J. Anders [i inni]. Warszawa 1983.

<sup>8</sup> É. Benveniste, *Obszczaja lingwistika*. Pierwod s francuzskogo I. N. Mielnikowoj. Moskwa 1974, s. 262.

wszystkich czasów z wyjątkiem aorystu (*passé simple* i *passé défini*), i opowieść (historię), czyli plan, w którym obowiązuje przede wszystkim użycie nieosobowego zaimka „on”, tj. trzeciej osoby i aorystu, z wykluczeniem form czasu teraźniejszego i przyszłego<sup>9</sup>.

Rozróżnienie mowy i opowieści ma dla naszych rozważań podstawowe znaczenie. Pozwala na wyprowadzenie dość daleko idących wniosków:

1. Proza (literacka i użytkowa) jest niejednorodną formą komunikacji, zespala w sobie mowę oraz opowiadanie, wymaga podwójnego i zróżnicowanego podejścia. Trzeba ją traktować raz jako następstwo wypowiedzi, to znowu jako następstwo zdarzeń. Podwójność tę proza przyjęła od języka. Jak pisze Benveniste:

trzeba rozróżnić język jako zbiór znaków i system jego kombinacji oraz język jako działanie przejawiające się w indywidualnych aktach mowy<sup>10</sup>.

2. Mowa (dyskurs) musi być związana z osobową sytuacją wypowiedziania. Każdy mówiący staje się podmiotem wypowiedziania „ja” w sytuacji „tu” i „teraz”. Sytuacje są zmienne i niepowtarzalne. Dyskurs oraz sytuację wypowiedziania w tekstach prozatorskich opisuje poetyka za pomocą pojęcia narracji.

3. Opowieść można z kolei traktować jako następstwo zdarzeń różnorako ze sobą powiązanych, ponieważ przytoczenie jednego zdarzenia nie jest jeszcze opowiadaniem<sup>11</sup>; jak utrzymują semiotyicy – opowiadania są neutralne wobec sytuacji wypowiedziania, niezależne od tego, kto opowiada<sup>12</sup>. Ta okoliczność wywołuje radykalne skutki. Typologia prozy (fabularnej lub niefabularnej) na podstawie form narracyjnych (kto opowiada? z czyjego punktu widzenia? jednym czy kilkoma głosami?) staje się wtedy niemożliwa. Formy narracyjne zaś nie odróżniają prozy fabularnej od niefabularnej. Nie wyklucza to natomiast założenia, że opowiadanie, nieustannie modyfikowane w zmieniającej się mowie opowiadających, znaczy we wszystkich formach. Bez względu na to, jak rozumiemy zdarzenia, nie wydaje się, aby opowiadanie było wyłącznie zjawiskiem językowym, tzn. nie wyczerpuje się jego cech przez opisanie występujących w nim konkretnych form językowych<sup>13</sup> lub homologicznych do języka<sup>14</sup>, jak czyni to narratologia strukturalna za pomocą aktantów i funkcji. Niemniej jednak podstawą typologii w takim ujęciu może być tylko opowiadanie jako forma następstwa zdarzeń.

Przyjmijmy na razie jako wstęp do dalszych rozważań wewnętrzny punkt widzenia wobec prozy, czyli traktujmy ją w kategoriach zdarzeń. Jeśli zatem mówimy o niefabularności, zakładamy, że jest to też forma opowiadania, ale inna niż opowiadanie fabularne. Spodziewamy się, iż różnica między nimi

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 277.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 291.

<sup>11</sup> Zob. G. Prince, *A Grammar of Stories*. The Hague–Paris 1973, s. 19. – M. R. Maye-nowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wrocław 1974, s. 260–262.

<sup>12</sup> Zob. J. Lalewicz, *Próba typologii opowieści*. W zbiorze: *Tekst, język, poetyka. Zbiór studiów*. Wrocław 1978, s. 257. – Prince, *op. cit.*, s. 13.

<sup>13</sup> Zob. Lalewicz, *op. cit.*, s. 256.

<sup>14</sup> Zob. P. Ricoeur, *The Text as Dynamic Identity*. W zbiorze: *Identity of the Literary Text*. Ed. M. J. Valdes and O. Miller. Toronto 1985, s. 179.

polega także na odmienności powiązań między zdarzeniami. Chodziłoby zatem o sprawdzenie, czy w opowiadaniu niefabularnym obowiązują jakieś reguły jedności, całości i skończoności lub podobne do nich zasady.

## 2

Odwołajmy się do paru przykładów literackich. Najpierw zacytujemy fragment pierwszego rozdziału powieści Wiktora Woroszyńskiego stanowiący wystarczającą całość, aby ujawnić interesujące nas prawidłowości, na tyle jednak krótki, że nie unikniemy streszczenia dalszych partii utworu.

To już zaraz.

Ona nie chodzi z kosą, nie szczyrzy poźółkłych zębów, nie potrząsa na progu kołatką bładych piszczeli, ona jest wewnątrz, rośnie we mnie jak dziecko w matce, przenika mnie i przerasta, co za ona, ona jest mną.

Jak świetnie pan dziś wygląda, Michale Jewgrafowiczu, pogratulować.

Obok, w salonie, kawalerzyści kokietują biodrami, na pianinie czyżyka brzdąkają, czyżyk-pyżyk, gdzieś ty był, na Fontance wódkę pił, wódkę pił, wódkę pił, wódkę pił, wódkę pił.

Wszyscy umarli<sup>15</sup>.

Następują nazwiska Niekrasowa i Turgieniewa, mowa jest o nihilistach, o których pisał autor *Ojców i dzieci*. Potem pojawia się postać żony Michała Jewgrafowicza – Elżbiety Apołonowny Bołtin, dochodzą odgłosy rozmów z salonu, występuje ponownie wzmianka o Niekrasowie i mowa jest o jego pogrzebie. Znowu występują nazwiska różnych ludzi. Rozdział kończy zdanie jak gdyby wyrwane z innej sytuacji: „Bez uroku, Michale Jewgrafowiczu, świetnie pan wygląda”<sup>16</sup>.

Bohaterem powieści, o czym dowiadujemy się dopiero w następnym rozdziale, jest Michaił Sałtykow-Szczedrin. Sam zaś utwór Woroszyńskiego to dość swobodna i luźno skomponowana opowieść oparta na biografii XIX-wiecznego pisarza rosyjskiego. W cytowanym rozdziale mamy do czynienia z podwójną sytuacją: umierający pisarz, który leży samotnie w przyległej do salonu sypialni, oraz przyjęcie towarzyskie obok, w salonie. Śladem trzeciego wątku są konwencjonalne wypowiedzi gości odwiedzających chorego. Pisarz wspomina i przywołuje z przeszłości różne osoby i zdarzenia. Niejasne początkowe wypowiedzenie: „To już zaraz” staje się zrozumiałe po zdaniu następnym: „Ona nie chodzi z kosą, nie szczyrzy poźółkłych zębów [...]”. Mowa o śmierci i wyobrażeniach umierającego, przypominającego sobie różne zdarzenia z odległej przeszłości. Pojawiające się dalej nazwiska znanych i nieznanymi ludzi oznaczają po prostu znajomych i przyjaciół bohatera.

Mamy oto do czynienia z sytuacją niemal sprzeczną. Z jednej strony, obserwujemy niejednorodność i niejednolitość opowiadania, rozproszenie wątków, następujące po sobie wtrącenia i nawiązania, brak ciągłości zdań i zdarzeń utrudnia lekturę i sprawia wrażenie chaosu, z drugiej zaś strony, udaje się jednak ujednoczyć fragmenty, znaleźć ich wspólny temat i scharakteryzować opisywaną sytuację. Podobnie jak pierwszy zbudowane są pozostałe rozdziały książki Woroszyńskiego. Powieść ma luźną, wielowątkową, epizo-

<sup>15</sup> W. Woroszyński, *Sny pod śniegiem*. Kraków – Wrocław 1984, s. 5.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 6.

dyczną kompozycję. Wydawałoby się, że negatywne kategorie niefabularności określone na zasadzie przeciwieństwa do fabuły tłumaczą już wszystko. Jednocześnie odkrywamy w utworze wyraźne skupienia tematyczne, pewne ciągi zdarzeń, niejednolite, lecz powiązane ze sobą w taki sposób, że staje się on czytelny. Daje się ustalić następstwo zdarzeń wypełniające opowiadaną historię, luźną, co prawda, ale daleką od chaosu oderwanych i przypadkowych zajęć. Innymi słowy: mamy do czynienia z fragmentami jednolitymi na tyle, że możemy wyodrębnić na ich podstawie określone ciągi tematyczne, i spójnymi na tyle, że potrafimy rozpoznać ich jednolitą treść. Otóż zainteresowała nas przede wszystkim ciągłość i spójność fragmentów cytowanej historii. Ich podstawową cechą jest powtarzalność tych samych elementów tematycznych. Tekst Woroszylskiego ujawnia takie całości już w obrębie poszczególnych akapitów. Jak przyjmuje Jelena Paduczewa –

Spójność tekstu w akapicie oparta jest w znacznej mierze na powtarzaniu w przyległych zdaniach tych samych elementów semantycznych<sup>17</sup>.

W omawianej powieści obserwujemy dalej, że interesujące nas prawidłowości pozwalają na wyodrębnienie całości o wspólnym temacie większych od zdania i akapitu. Można więc przyjąć założenie, iż dostrzeżone prawidłowości – ciągłość oraz spójność – są efektami semantycznymi, ponadzdaniowymi, rozpoznawalnymi w tekście opowiadania na zasadzie powtarzalności tych samych elementów tematycznych. W cytowanym fragmencie utworu Woroszylskiego wspólnym elementem znaczeniowym jest „śmierć”, komunikują o niej pierwsze zdania utworu i następny akapit. Kolejne akapity mówią o przyjaciółach i znajomych umierającego pisarza. Gdyby każdy traktować oddzielnie, nie zauważylibyśmy, iż akapity o wymienionych pisarzach Niekrasowie i Turgieniewie odnoszą się do zdania poprzedzającego: „Wszyscy umarli”, i tym samym są jak gdyby wyliczeniem umarłych znajomych i przyjaciół bohatera. Jest to zarazem jedna linia tematyczna pierwszego rozdziału powieści, drugą zaś linię tematyczną stanowią poszczególne elementy „salonu” – rozbawieni goście, gwar głosów, strzępy zdań, muzyka.

A oto fragment prozy Leopolda Buczkowskiego *Oficer na nieszporach*. Inaczej niż w powieści Woroszylskiego, w tekście tego utworu nie ma wyodrębnionych rozdziałów, akapity są długie, nie stanowią jednolitych całości. Kłopotliwe jest także cytowanie utworu Buczkowskiego, albowiem jest on niejednolity i zdarzeniowo nieciągły. Aby oddać wrażenie tematycznego rozproszenia prozy Buczkowskiego, zacytujemy początkowe zdania dających się w przybliżeniu wyodrębnić całości tematycznych z początku utworu:

W listopadzie roku 1914 porucznik dragonów austriackich pojechał do Przemysła dla objęcia obowiązków służby. [...] Alarm znajduje swój powód z jednej strony w systematycznej agitacji rusofilów, z drugiej zaś w organizacji, która postawiła popolite ruszenie w pierwszej linii [...]. [...] Wariant ten [tj. natarcia] jest przewidziany przez szefa sztabu generalnego i stanowi właściwie wypadek „A” z przejściem następnie do wypadku „B”. [...] Dowódca dywizji marszowej nie otrzymuje odpowiedzi na swój wniosek, postawiony kiedyś samodzielnie i z całą świadomością odpowiedzialności, toteż znajduje się w trudnym położeniu [...]<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> J. Paduczewa, *O strukturze akapitu*. Z języka rosyjskiego przetłumaczyła T. Dobrzyńska, W zbiorze: *O spójności tekstu*. Wrocław 1971, s. 96.

<sup>18</sup> L. Buczkowski, *Oficer na nieszporach*. Kraków 1975, s. 5–6.

W następnym akapicie wraca temat zaczynający utwór: „W tym dniu przybywa do Przemyśla porucznik dragonów”<sup>19</sup>. Wrażenie niejednorodności i rozproszenia tematycznego u Buczkowskiego jest jeszcze większe niż w powieści Woroszylskiego. Wynika ono nie tylko z niejednorodności tematu narracji, ale także z nieokreśloności punktu widzenia, z jakiego się opowiada. Podobnie jednak jak u Woroszylskiego, w tekście Buczkowskiego daje się wyodrębnić pewne następujące po sobie całości tematyczne. Nie ograniczają się one ani do zdania, ani do akapitu, ale skupiają się wokół wybranego zdarzenia lub kilku zdarzeń. Gdy analizujemy prozę autora *Czarnego potoku*, powstaje jeszcze dodatkowa trudność. Pojęcia ciągłości i spójności, którymi intuicyjnie posłużyliśmy się poddając badaniu powieść Woroszylskiego, dotyczą tutaj jak gdyby innego poziomu analizy. W *Snach pod śniegiem* występowała spójność międzyzdarzeniowa, tymczasem w prozie Buczkowskiego pomiędzy całościami tematycznymi nie ma bezpośredniego związku, może poza ogólnym przypuszczeniem, że dotyczą wojny. Nawroty tematyczne zdarzają się u Buczkowskiego rzadziej i w dłuższych odcinkach tekstu.

Wypadałoby zatem rozróżnić poziomy opowiadania i określić zasadę, na jakiej tego dokonujemy. Przy okazji należałoby sprecyzować, co w istocie mamy na myśli mówiąc o ciągłości i spójności opowiadania niefabularnego.

## 3

W tekście Buczkowskiego możemy w przybliżeniu wyodrębnić następujące całości tematyczne: przyjazd porucznika do Przemyśla + zamieszanie i alarm w twierdzy Przemyśl + sytuacja na froncie + plany strategiczne dowództwa (odwrot i natarcie) + refleksja nad tymi planami + przyjazd porucznika do Przemyśla. Całości te wyodrębniliśmy na podstawie wspólnego tematu zdań tworzących daną całość. Intuicyjnie przyjęliśmy, iż pomiędzy zdarzeniami sugerowanymi przez kolejne wypowiedzenia tekstu Woroszylskiego zachodzi ciągłość i spójność tematyczna. Gdyby teraz z kolei wziąć pod uwagę całości tematyczne wyodrębnione w prozie Buczkowskiego, okazałoby się, że wyróżnione całości są różne tematycznie, a ich następstwo nie jest ani ciągłe, ani spójne w poprzednio ustalonym sensie. Intuicyjnie łączymy ze sobą pojęcia spójności i ciągłości, oba wynikają jakoś z powtarzalności w kolejnych zdaniach słów znaczeniowo podobnych. W pracach językoznawczych poświęconych teorii tekstu spójność łączy się właśnie z powtarzaniem jednostek leksykalnych lub wyrażenń znaczeniowo ekwiwalentnych<sup>20</sup>. Jednocześnie zwraca się uwagę na jeszcze jedną prawidłowość. Jak pisze František Daneš —

z reguły wypowiadamy się tak, że mówimy coś o czymś; to, o czym mówimy, jest tematem wypowiedzi (*topic*), to, co o owym temacie mówimy, jest rematem wypowiedzi (*comment*). Temat i remat są zatem dwiema komplementarnymi funkcjami tekstu, które są spełniane w wypowiedzi przez te lub inne semantyczne składniki zdania<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 6.

<sup>20</sup> Mamy na myśli tomy zbiorowe: *O spójności tekstu. — Tekst i język. Problemy semantyczne*. Wrocław 1974. — *Tekst i zdanie. Zbiór studiów*. Wrocław 1983.

<sup>21</sup> F. Daneš, *Semantyczna i tematyczna struktura zdania i tekstu*. Z języka czeskiego przełożyła M. R. Mayenowa. W zbiorze: *Tekst i język*, s. 25.

Gdyby przyjąć jako warunek spójności tekstu założenie o powtarzalności tych samych lub równoważnych elementów semantycznych w kolejnych wypowiedzeniach i zastosować je do struktury tematyczno-rematycznej, dałoby się wyróżnić dwa typy związków semantycznych między zdaniem<sup>22</sup>. Moglibyśmy mówić o związkach równoskładnikowych typu TT (temat – temat) lub RR (remat – remat), w których w dwu kolejnych wypowiedzeniach powtarza się ten sam składnik semantyczny – temat lub remat, oraz różnoskładnikowych typu TR (temat – remat), w których składnik tematu poprzedniego zdania powtarza się w remacie wypowiedzenia następnego na zasadzie przemienności. Ponieważ w przypadku opowiadania mówimy o związkach między zdarzeniami, strukturę tematyczno-rematyczną interpretujemy w taki sposób, że obejmuje ona podmiot działania (aktant, postać), czyli temat, i samo działanie (predykat, funkcja) jako remat. Stosując założenie o spójności zdań do struktury podmiotowo-zdarzeniowej moglibyśmy wyróżnić w opowiadaniu spójność zdarzeniową, czyli powtarzalność tych samych składników (tematów lub rematów) w kolejnych wypowiedzeniach narracyjnych, oraz ciągłość i spójność zdarzeniową jednocześnie, czyli przemienność powtarzalność różnych składników (tematu i rematu) w poprzedzającym i następującym zdaniu narracyjnym. Tę ostatnią prawidłowość interpretujemy w ten sposób, iż różnoskładnikowa przemienność implikuje powtórzenie elementu charakterystyki postaci z rematu pierwszego zdania w temacie następnego zdania narracyjnego, np. „Smok porywa królownę” + „Król wyprawia w pogoń Iwana” (TT<sub>k</sub> + T<sub>k</sub>R); (królowna → król).

Moglibyśmy mówić wówczas o dwóch typach semantycznych związków spójnościowych: słabych, tj. ograniczonych do powtarzalności tylko cech równoskładnikowych tematycznych (np. X jest mocny + X walczy z Y) lub rematycznych (np. X jest silny + Y jest silny) w zdaniach po sobie następujących, oraz mocnych, zakładających jednocześnie ciągłość i spójność (np. X walczy z Y + Y ucieka przed X). Różnica między nimi polega na tym, że związki mocne tworzą ciągi zdarzeń łączących się przyczynowo i tematycznie, a związki słabe nie tworzą związków przyczynowych, sugerują jedynie tożsamość osoby działającej, podobieństwo cech osobowych lub podobieństwo w sposobie działania, ewentualnie tożsamość przedmiotu oddziaływania lub ofiary. Przy zależnościach tego typu zdarzenia następujące po sobie nie łączą się wzajemnie, następuje rozproszenie osób działających, atomizacja działań i charakterystyk postaci. Tylko w dłuższych partiach tekstu można odkryć powtarzające się imiona lub nazwiska postaci, podobne elementy ich charakterystyki lub podobieństwo w sposobie działania, tożsame lub podobne rekwizyty, symbole albo pojęcia. Różnica między tymi dwoma typami spójności narracyjnej widoczna jest w cytowanych przez nas przykładach.

Fragment powieści Woroszyńskiego to proza spójna i ciągła zarazem (choć owa ciągłość bywa przerywana przez zdarzenia układu równoległego), w której można wyodrębnić dwa wątki, dwie linie łączności zdarzeń na

<sup>22</sup> Korzystamy tutaj z rozróżnienia wprowadzonego przez M. Červenkę w rozprawie *O tematycznym następstwie (na materiale czeskich tekstów poetyckich)* (z języka czeskiego przełożyła E. Nadolska. W zbiorze: jw., s. 87–88).



zasadzie tożsamości postaci i okoliczności. Wątek umierającego pisarza oraz wątek rozbawionego salonu.

W prozie Buczkowskiego zdarzenia nie tworzą sekwencji, są jednostkowe, dopiero na końcu cytowanego fragmentu ponownie pojawia się ta sama osoba – porucznik dragonów przybywający do Przemyśla. Proza autora *Czarnego potoku* jest spójna w sensie słabym, spójna bez związku tematycznego następujących po sobie zdarzeń. Przedstawione tu elementy świata powieściowego łączą się ze sobą albo na zasadzie tożsamości postaci, które pojawiają się w nim bez jakichkolwiek więzi przyczynowych między nimi, albo na zasadzie łączliwości semantycznej elementów poszczególnych zdarzeń, okoliczności lub rekwizytów i symboli, np. żołnierz, wojna, armia, sztab, dywizja, twierdza, front itd.

Wyodrębnienie dwu typów spójności zdarzeniowej w niefabularnej prozie powieściowej pozwala nam w konsekwencji odróżnić ją jako całość od prozy fabularnej. Odmienność każdego z dwu typów tekstów niefabularnych przejawia się m.in. w możliwości konstruowania ciągów zdarzeniowych lub jej braku. Proza Woroszyłskiego tworzy takie ciągi, proza Buczkowskiego ich nie tworzy i dlatego sprawia wrażenie dużego rozproszenia tematycznego. Powstawanie konfiguracji zdarzeniowych jest zjawiskiem równie interesującym, gdy porównujemy je z prozą fabularną. Autor *Morfologii bajki*, aby określić ciąg fabularny w tym gatunku literackim, posługuje się pojęciem sekwencji:

[jest to] każdy rozwój akcji: od „szkodzenia” lub „braku”, przez funkcje pośrednie, do „wesela” lub innych funkcji wykorzystanych jako rozwiązanie<sup>23</sup>.

Propp dodaje jeszcze spostrzeżenie, że „Każde nowe wyrządzenie szkody lub straty, każdy nowy brak tworzy nową sekwencję”<sup>24</sup>. Wystarczy jedna sekwencja, by powstała bajka. W określeniu Proppa znajdujemy element, który wcześniej akcentowaliśmy w poetyce Arystotelesa. Tym wspólnym elementem jest cecha skończoności. W *Poetyce*, jak pamiętamy, o skończoności decyduje rozwiązanie ciągu (układu) zdarzeniowego, czyli przemiana losu bohatera: ze szczęścia w nieszczęście lub na odwrót. U Proppa sekwencja ma także swój początek, inicjuje ją „szkoda” lub „brak”, oraz koniec albo rozwiązanie, czyli „wesele”. To porównanie pomaga nam zrozumieć najogólniejszą różnicę między prozą niefabularną a fabularną. Otóż podstawową różnicą pomiędzy nimi nie jest, jak można by się spodziewać, występowanie ciągów zdarzeniowych w prozie fabularnej, a pełne rozproszenie zdarzeń w prozie niefabularnej, ale skończoność tych ciągów w prozie fabularnej oraz ich nieskończoność w prozie niefabularnej. Szeregi zdarzeń powiązanych ze sobą w prozie niefabularnej zaczynają się i kończą w punkcie nieoznaczonym, przypadkowym, niemotywowanym. W prozie fabularnej bieg akcji jest określany przez temat, rozwija się od „zawiązania” do „rozwiązania” i kończy się wraz z odwróceniem sytuacji początkowej bohatera. W odróżnieniu od sekwencji, czyli skończonego ciągu zdarzeniowego w prozie fabularnej, możliwy w prozie

<sup>23</sup> W. Propp, *Morfologia bajki*. Tłumaczyła W. Wojtyga-Zagórska. Warszawa 1976, s. 164.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 165.

niefabularnej nie zakończony, nieoznaczony ciąg zdarzeniowy nazwijmy konfiguracją.

Dokonałiśmy podwójnej dyferencjacji. Po pierwsze, między dwoma różnymi typami tekstów niefabularnych, gdzie wyróżnikiem jest występowanie lub brak konfiguracji zdarzeniowych, po drugie — między prozą fabularną a niefabularną w ogólności, gdzie wyróżnik stanowi sekwencja zdarzeniowa lub jej brak.

## 4

Okazuje się, że spójność tekstu narracyjnego może być czynnikiem różnicującym, pozwalającym wyodrębnić rozmaite modele owych tekstów. Warto tę możliwość wykorzystać w przedsięwzięciu typologii niefabularnej prozy powieściowej. Przy okazji trzeba wyjaśnić niektóre kwestie: jakie typy spójności daje się przypisać tekstom niefabularnym? co one różnicują? czy spójność tematyczna jest wystarczającą podstawą typologii tekstów narracyjnych? Odwołajmy się do kilku przykładów literackich. Na początek — *Boski Juliusz* Jacka Bocheńskiego oraz *Kalendarz i klepsydra* Tadeusza Konwickiego.

Utwór Bocheńskiego nosi podtytuł *Zapiski antykwariusza*. Jest to, z jednej strony, opowieść o losach Juliusza Cezara, z drugiej — komentarz antykwariusza dociekającego, w jaki sposób Cezar stał się dla współczesnych mu bogiem. Ta dwoistość stanowi istotę powieści i jej charakterystyczną cechę. Historia Cezara została opowiedziana w sposób luźny, epizodyczny, obejmuje kilka wybranych momentów z jego życia. Pierwsza część mówi o wojnie w Galii, druga o wojnie domowej oraz stosunku Cezara do Pompejusza i Cycerona, trzecia jest opowieścią o miłościach i przygodach miłosnych bohatera, czwarta zaś o Katonie Młodszym i stosunku do niego Cezara.

Wykorzystując wprowadzone już pojęcia można stwierdzić, że narracja *Boskiego Juliusza* ma charakter niefabularny, poszczególne części oraz epizody łączy i zespala osoba Juliusza Cezara. Innymi słowy, na poziomie zdarzeń opowiadanie jest spójne i ciągłe, łączy je wspólny temat generujący odrębne szeregi zdarzeniowe, które określiliśmy pojęciem konfiguracji. I podobnie, lecz na wyższym poziomie, konfiguracje (epizody) bez wyraźnego początku i końca łączy osoba rzymskiego konsula. Tym samym dzięki spójności tematycznej utwór Bocheńskiego staje się czytelną, zwartą całością. Przykład ten stanowi ilustrację jednego z możliwych typów spójności narracyjnej w niefabularnej prozie powieściowej; dalej będziemy go określać mianem spójności tematycznej. Zakłada ona tożsamość imienia i nazwiska bohatera zarówno w obrębie pojedynczego ciągu zdarzeniowego, jak i w innych epizodach. W *Boskim Juliuszu* osoba bohatera jest także wspólnym tematem wszystkich epizodów.

*Kalendarz i klepsydra* z kolei to dziennik pisarza relacjonujący różne zdarzenia z życia; zawiera refleksje, wspomnienia, rozważania. Anegdota przeplata się tu z dyskursem, dokument z fikcją. Utwór ze względu na nieciągłość przedstawionych zdarzeń oraz niezakończoność ciągów zdarzeniowych jest przykładem prozy niefabularnej, którą podobnie zresztą kwalifikuje sam autor<sup>25</sup>. Opowiadane zdarzenia układają się w konfiguracje, któ-

<sup>25</sup> T. Konwicki, *Kalendarz i klepsydra*. Warszawa 1982, s. 5–6.

rych wspólnym tematem oraz łącznikiem jest osoba autora, narratora i bohatera zarazem.

Oba przykłady stanowią ilustrację utworów spójnych na poziomie zdarzeń (w obrębie konfiguracji) i między konfiguracjami zdarzeniowymi, oba też są przykładami spójności tematycznej. W obu wypadkach spójność zdarzeń posłużyła za podstawę do wyróżnienia określonej klasy niefabularnych tekstów narracyjnych. Dla dopełnienia obrazu weźmy dwa inne przykłady: Leona Gomolickiego *Traktat o wyspach* (tj. trzecią część książki *Taniec Eurynome*) oraz urywek powieści Andrzeja Kuśniewicza *Lekcja martwego języka*.

Konstrukcja wybranego fragmentu prozy Gomolickiego jest wielce misterna. W stylistyce eseju przedstawia się rozmaite historie związane z różnymi wyspami znanymi z literatury, mitologii lub geografii, wyspami symbolicznymi albo rzeczywistymi. Motyw wyspy generuje w danym wypadku różne serie zdarzeń powiązanych w krótsze lub dłuższe opowieści. Narracja wciąż zmienia temat, rozgałęzia się w wielu kierunkach tworząc odrębne konfiguracje, spójne dzięki przedstawionemu w nich wspólnemu bohaterowi. Tak więc po wprowadzeniu następuje historia o powstaniu apokalipsy na „małej wyspie”, opowiadanka ta rozgałęzia się i przedstawia tym razem wyspę, na której Kalipso dała schronienie wyrzuconemu przez fale Odyseuszowi. Opowiadanie dalej przerasta w opowieść o Wyspie Św. Heleny, zamieszkiwanej przez więzionego tam po ostatniej klęsce Napoleona Bonapartego. Kolejnym ogniwem łańcucha narracyjnego jest Wielka Brytania w momencie pożegnania jej przez George’a Byrona. Serię opowieści kończy historia Menelaosa i pięknej Heleny, osiadłych na wyspie zamieszkiwanej przez Proteusza; dowiadują się od niego o istnieniu prawdziwej i fałszywej Heleny. Prawdziwa, nieskalana Helena żyła na wyspie Proteusza, który stworzył jej sobowtóra i „podstawił” go Parysowi zjawiającemu się tu w drodze do Troi. Wojna trojańska toczyła się o fałszywą Helenę. Zniecierpliwiony Menelaos nie dowiaduje się od Proteusza, która Helena jest jego żoną. Niepewny tożsamości małżonki, wraca z nią do Sparty.

Konstrukcja tekstu Gomolickiego odsłania podwójną spójność. Ta ujawniająca się na poziomie przedstawionych zdarzeń wiąże poszczególne zdarzenia w konfigurację, tj. w odrębną opowieść o losach wybranej postaci. Inna spójność, na zasadzie łańcucha skojarzeń uruchomionego przez pojęcie wyspy, łączy jedną historię z drugą, jedną konfigurację z drugą konfiguracją. W przytoczonym łańcuchu opowieści motyw wyspy stanowi swoisty łącznik spajający poszczególne konfiguracje w całość „traktatu o wyspach”.

Konstrukcja prozy Kuśniewicza jest nieco inna. Powieść mówi o ostatnich dniach życia porucznika armii austriackiej oddelegowanego do służby na tyłach, w nadleśnictwie w odległym zakątku Galicji. Utwór zaczyna się od wróżby Cyganki, która kreśli przyszłość Kiekeritza. Niejasne słowa wróżki prowokują u bohatera myślowy łańcuch skojarzeń. W jego wspomnieniu pojawia się oto cmentarz Montparnasse w Paryżu, porucznik zapamiętał dostrzeżony na jednym z nagrobków posążek podobny do Erosa i odczytał mylnie napis „*souvenir*” jako „*avenir*”. Przepowiednia Cyganki kojarzy się w świadomości Kiekeritza z „*avenir*” (przyszłością) na posążku. Kolejne skojarzenie bohatera wynika z podobieństwa fizycznego Cyganki do widzianej niegdyś w cyrku na seansie hipnozy dziewczyny-medium. Następnie powieść przedstawia zdarzenia w cyrku. Dalsza narracja zmienia punkt widzenia

i przyjmuje perspektywę nadleśniczego Szwandy, którego myśli poznajemy przez kolejne skojarzenia. Nadleśniczy kłopotczy się brakiem rąk do pracy, narracja skupia się na temacie jeńców wojennych, przydzielonych przez władzę do pomocy w lesie. Opowiadanie znowu powraca do osoby Kiekeritza. Cała powieść Kuśniewicza ukształtowana jest właśnie w taki sposób, utkana z prezentowanych kolejno punktów widzenia postaci. Opowieść składa się z krótszych lub dłuższych ciągów zdarzeniowych – konfiguracji wiążących kolejne zdarzenia przez wspólny temat, którym jest postać, zdarzenie zbiorowe lub okoliczność, w jakiej ono zachodzi. Konfiguracje łączy natomiast motyw skojarzeniowy, wspólny dla poprzedzającego i następującego epizodu. W przytoczonym fragmencie powieści Kuśniewicza takimi motywami są kolejno: posązek, Cyganka, jeńcy. Oba przykłady mimo pewnych różnic (w prozie Gomolickiego jedynym i stałym łącznikiem jest „wyspa”, w prozie Kuśniewicza są to różne następujące po sobie motywy) wykazują podobieństwo konstrukcji opowiadania. Polega ono na wykorzystaniu podwójnej spójności w generowaniu ciągów zdarzeniowych – raz tematycznej, wiążącej zdarzenia w konfiguracje, drugi raz – spójności asocjacyjnej, zespalającej kolejne konfiguracje (epizody) za pomocą łączników (rekwizyt, okoliczność, symbol, postać) w złożoną opowieść. Można zauważyć, iż poszczególne konfiguracje łączą się ze sobą na podstawie procesu skojarzeń wybranej postaci, ze względu na podobieństwo następujących po sobie zdarzeń lub ich sąsiedztwo w świecie przedstawionym utworu. Np. w cytowanym fragmencie prozy Kuśniewicza na zasadzie podobieństwa skojarzony zostaje epizod wróżby z epizodem cmentarza w Paryżu (podobieństwo „*souvenir*” i „*avenir*”), a następnie osoba Cyganki z dziewczyną-medium z seansu hipnozy. Na podstawie przyległości z postacią porucznika wiąże się osoba nadleśniczego, a z nim z kolei kojarzą się jeńcy.

Zatem oba przywoływane utwory, Gomolickiego i Kuśniewicza, ze względu na zbliżoną łączność zdarzeń i wykorzystaną w niej zasadę spójności asocjacyjnej konfiguracji zdarzeniowych można uznać za przykład kolejnej kategorii tekstów niefabularnych. W odróżnieniu od tekstów o łączliwości tematycznej, gdzie wykorzystano spójność tematyczną zarówno w obrębie konfiguracji, jak i pomiędzy konfiguracjami, w klasie tekstów o łączliwości asocjacyjnej funkcjonują obie zasady spójności. Spójność tematyczna wiąże zazwyczaj epizody (zdarzenia w ramach konfiguracji), a spójność asocjacyjna łączy kolejne, następujące po sobie konfiguracje.

## 5

Wróćmy jeszcze do prozy Leopolda Buczkowskiego. W *Oficerze na nieszporach*, który jest reprezentatywny dla całej twórczości pisarza, odkrywamy jakby mimochodem jeszcze inną zasadę spójności narracyjnej, tj. różną od analizowanych spójności tematycznej i asocjacyjnej. Otóż jak wspominaliśmy, rozproszone zdarzenia w prozie Buczkowskiego nie tworzą ciągów zdarzeniowych – konfiguracji, natomiast w dłuższej perspektywie łączą się ze sobą na zasadzie powtarzalności imion postaci lub podobieństwa znaczeniowego przywołanych w toku narracji rekwizytów albo okoliczności. W innej pracy powtarzalność tego rodzaju nazwaliśmy spójnością

permutacyjną<sup>26</sup>. Zbliżony typ prozy reprezentują również późne utwory Teodora Parnickiego. Weźmy jako przykład *Przeobrażenie*.

Widoczną cechą narracyjną tej prozy jest brak wypowiedzi narratora. Pojawiające się na wstępie postacie przedstawiają się wzajemnie, a potem opowiadają i rozważają sprawy powieściowe. Narrację wypiera *quasi*-dramatyczna samoprezentacja postaci. Dość szybko okazuje się, że wątek zapoczątkowany przez jedną z nich obrasta w komentarz drugiej, która formułuje odrębną hipotezę rozwoju przywołanych zdarzeń. Opowiadanie przeradza się w sieć możliwych, hipotetycznych ciągów zdarzeniowych — sprzecznych, równoległych lub uzupełniających się wzajemnie — przeplatających się często z wątkami pochodzącymi z innych utworów Parnickiego. Postacie dyskutują także nad zasadnością ukształtowanych już wcześniej sytuacji powieściowych, nad swoim wyposażeniem w takie lub inne możliwości charakterologiczne i techniczne. Zdarzenia zarysowane w ten sposób w dyskusjach między postaciami mają charakter hipotetyczny, są tylko możliwe, podlegają unieważnieniu przez kolejne hipotezy. Analizowana powieść Parnickiego podobna jest do prozy Buczkowskiego o tyle, że nie ma w niej jednolitych ciągów zdarzeniowych, spójnych tematycznie konfiguracji, natomiast występują tu rozproszone i hipotetyczne zdarzenia, które na zasadzie przypadku lub skojarzeń bohaterów literackich wiążą się w chwilowe hipotezy. Podobnie jak w prozie Buczkowskiego, w narracji Parnickiego powtarzają się te same postacie w różnych okolicznościach. Tożsamość osób jest czynnikiem spajającym różne hipotezy, ułatwiającym rozumienie całości.

Jednocześnie utwory Buczkowskiego i Parnickiego demonstrują niewystarczalność pojęć i kryteriów zdarzeniowego punktu widzenia w opisie współczesnej prozy niefabularnej. W dokonanym przeglądzie możliwych klas tekstów niefabularnych, wyróżnionych na podstawie łączliwości zdarzeniowej, mogliśmy obserwować rosnącą nieadekwatność opisu w stosunku do analizowanych zjawisk narracyjnych. Dokonując ich wstępnej typologii skupiliśmy się wyłącznie na warstwie historycznej, a pominęliśmy warstwę dyskursywną (terminologia wprowadzona przez Benveniste'a) owych tekstów albo, inaczej mówiąc, ich aspekt narracyjny. Jakkolwiek intuicyjnie przeciwstawność fabularności i niefabularności kieruje nas właśnie w tę stronę, to okazuje się choćby na podstawie utworów Buczkowskiego i Parnickiego, że organizacja zdarzeń w tekstach niefabularnych nie jest wyróżnikiem dominującym.

W dotychczasowych naszych analizach w różnym stopniu i na różnych etapach pomijaliśmy często takie zjawiska narracyjne, jak sygnały wypowiedzenia, stylistykę i gramatykę wypowiedzi, konsekwencje stylistyczne i znaczeniowe zmiany punktu widzenia, podmiotowość i wielogłosowość wypowiedzi w badanych tekstach, czyli ich dyskursywność. Wypada zresztą zauważyć, iż dyskursywność w tekstach narracyjnych jest często elementem odwrotnie proporcjonalnym do zdarzeniowości. Podczas gdy w tekstach fabularnych proporcja obu elementów bywa wyrównana, to w tekstach niefabularnych dyskurs zdaje się górować nad opowieścią.

---

<sup>26</sup> B. Owczarek. *Opowiadanie i semiotyka. O polskiej nowelistyce współczesnej*. Wrocław 1975, s. 199.

Wróćmy do naszej typologii niefabularnej prozy powieściowej, uwzględniając tym razem zjawiska dyskursywne w narracji. Zarysowana wcześniej typologia tekstów oparta na powtarzalności zdarzeń i ich łączliwości w konfiguracji może służyć jako punkt wyjścia. Tak się składa, że wyróżnione klasy tekstów niefabularnych, każda z osobna, charakteryzują się nieco innymi właściwościami dyskursywnymi. Zatem utwory Bocheńskiego i Konwickiego uprzednio zaliczone do typu o łączliwości tematycznej uwidoczniają przede wszystkim stylistykę i semantykę procesu wypowiedzania. Dobrze to demonstrować cytując z *Boskiego Juliusza* Bocheńskiego.

Czy ktoś z państwa chciałby zostać bogiem? Jest to osiągalne. Rzecz prosta, nie każdy reflektuje i nie każdy potrafi. Ale może chcą państwo wiedzieć, jak się to robi? Otóż są sposoby. Historia zna wypadki tego rodzaju. Żądają państwo przykładów? Proszę: Juliusz Cezar<sup>27</sup>.

Cytowana wypowiedź narratora-antykwarium ujawnia wszystkie cechy stylu oralnego: intonacje, zdania pytające, istnienie adresata, podmiotowe i osobowe wyrażenia okazjonalne. W przytoczonej wypowiedzi, jak stwierdziłby Bachtin, widoczny jest obraz człowieka mówiącego<sup>28</sup> albo jeszcze inaczej – mimetyzm wypowiedzania<sup>29</sup>. Ów mimetyzm wypowiedzania w mniejszym lub większym stopniu daje się zauważyć w każdej wypowiedzi, w której nie zostały zatarte cechy osoby wypowiedzającego i okoliczności wypowiedzania, natomiast staje on się czynnikiem wyróżniającym i znaczącym w utworach niefabularnych, gdzie dyskurs bierze górę nad zdarzeniowością, a refleksje autotematyczne nad tematem.

Gdy teraz z kolei przyjrzyć się dokładnie klasie tekstów o łączliwości asocjacyjnej, należałoby zwrócić uwagę na związek zjawiska asocjacji z występowaniem i zmiennością punktu widzenia narracji. To znaczy: dopiero określony punkt widzenia umożliwia skojarzenia, które są zazwyczaj indywidualne, cząstkowe, osobiste. *Sny pod śniegiem* Woroszyłskiego, napisane w pierwszej osobie, taką cząstkowość i indywidualność zakładają, a jednocześnie ujawniają jeszcze bardziej złożoną konwencję narracyjną. Gramatyczna pierwsza osoba kojarzy się z autorskim, zewnętrznym punktem widzenia i powstaje wówczas hybrydyczna konwencja narracji autorskiej z punktu widzenia głównego bohatera. Narrator powieści wyraża to następująco:

Sałytkow-Szczedrin, autor wielu książek, tej nie napisał, chociaż są w niej i jego słowa. [...]

Otóż jeszcze inaczej: jego ja i nie jego, moje i nie moje zarazem – ja Michała Jewgrafowicza, skonstruowane ze świadectw własnych i postronnych, z dokumentów, dzieł, wspomnień, a wreszcie domysłów, tak, skonstruowane, stworzone, ale w konstrukcję tę, zanim jeszcze powstała, wślizguje się ja moje, autora, jednoczy się z nią i utożsamia [...]<sup>30</sup>.

Natomiast trzecioosobowa narracja Kuśniewicza w *Lekcji martwego języka* dopuszcza i przez cały czas zmienia różne indywidualne punkty widzenia.

<sup>27</sup> J. Bocheński, *Boski Juliusz. Zapiski antykwarium*. Warszawa 1961, s. 7.

<sup>28</sup> M. Bachtin, *Słowo w powieści*. W: *Problemy literatury i estetyki*. Przełożył W. Grajewski. Warszawa 1982, s. 170–172.

<sup>29</sup> Zob. M. Głowiński, *Mimesis językowa w wypowiedzi literackiej*. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 4, s. 61–62. – Z. Mitosek, *Mimesis krytyczna*. Jw., 1988, z. 3, s. 90.

<sup>30</sup> Woroszyłski, *op. cit.*, s. 7.

Ostatecznie kształtuje się wyraźne przeciwstawienie punktów widzenia postaci drugorzędnych punktowi widzenia głównego bohatera – porucznika Kiekeritza. Można tu mówić o przeciwstawieniu zewnętrznej i wewnętrznej perspektywy w planie psychologicznym<sup>31</sup>.

Dyskursywna i narracyjna charakterystyka tekstów niefabularnych o łączliwości permutacyjnej, do których wstępnie zaliczyliśmy utwory Buczkowskiego i późne powieści Parnickiego, jest bardziej skomplikowana. Dotyczy to przede wszystkim prozy Buczkowskiego, lecz zajmiemy się nią nieco dalej. Jak świadczy wstępna analiza późnych utworów Parnickiego (dobrym ich przykładem jest *Przeobrażenie*), cechują się one dialogowością i wielogłosowością narracji, autotematyzmem oraz hipotetycznością orzeczeń zdarzeniowych.

Poczynione dotąd obserwacje warstwy dyskursywnej utworów niefabularnych należy uogólnić. Jakkolwiek niefabularność w przypadku tekstów powieściowych można opisać wyłącznie za pomocą pojęć zdarzeniowych, to adekwatna wobec przedmiotu opisu staje się dopiero ich analiza w dwu planach: powieści i dyskursu. Albowiem sens przedstawionych zdarzeń, przeciwnie niż skłonna była to uznawać narratologia strukturalna, nie jest uniezależniony od instancji opowiadającego i sposobu opowiadania historii, od perspektywy i wielości punktów widzenia, z których się opowiada. Prawdopodobnie zastosowanie kryteriów dyskursywnych w typologii niefabularności nie zmienia dotychczasowej klasyfikacji i nie likwiduje wyodrębnionych wcześniej typów tekstów, natomiast inaczej motywuje ich wyróżnienie, ponieważ brany jest pod uwagę pełniejszy zestaw cech analizowanych utworów.

## 6

Na wszystkie te zagadnienia można spojrzeć od strony metodologicznej. Dogodną ku temu okazją jest przeprowadzona przed kilku laty polemika Włodzimierza Boleckiego z Marią Renatą Mayenową<sup>32</sup>. Warto ten tekst przypomnieć z dwóch co najmniej względów. Odnosi się do wielu problemów istotnych dla naszej pracy, a nadto wnosi znaczący ferment do dyskusji metodologicznej współczesnego literaturoznawstwa; braku owego fermentu doświadcza się dzisiaj szczególnie dotkliwie.

Zastrzeżenia Boleckiego budzi nie tyle samo pojęcie spójności, które uznaje on za „centralny problem lektury”<sup>33</sup>, co koncepcja spójności proponowana w pracach Mayenowej, a zwłaszcza w jej *Poetyce teoretycznej*.

Idzie tu o taką właściwość, która sprawia, że rozumiejący tekst odbiorca ujmuje go jako wypowiedź jednego nadawcy do jednego odbiorcy o jednym przedmiocie<sup>34</sup>.

Definicja ta podnosi szczególnie raczej przypadek komunikacji jednogłosowej tekstu literackiego do rangi faktu powszechnego. Rzadko się zdarza, aby w utworze literackim był jeden nadawca, każda zmiana wypowiedzi

<sup>31</sup> Zob. B. A. Uspienski, *Poetika kompozycji. Struktura chudożestwiennogo tieksta i tipologija kompozycionnoj formy*. Moskwa 1970, s. 111–112.

<sup>32</sup> W. Bolecki, *Spójność tekstu (literackiego) jest konwencją*. W zbiorze: *Teoretycznoliterackie tematy i problemy*. Wrocław 1986.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 170.

<sup>34</sup> Mayenowa, *op. cit.*, s. 253.

w tekście (narratora i postaci) zakłada zmianę nadawcy, podobnie sprawa ma się z odbiorcą. Autorstwo dzieła nie jest dostatecznym wskaźnikiem jedności nadawcy, albowiem nie można przypisać jednej i tej samej ramy modalnej każdemu zdaniu w tekście. Wąski i ograniczony charakter pojęcia spójności w pracach Mayenowej wynika, zdaniem Boleckiego, z logocentrycznej i wyprowadzonej ze wzorów językoznawstwa koncepcji tekstu spójnego. Zależność od językoznawstwa, zaniedbanie oryginalności tekstu literackiego jako przedmiotu poetyki, redukcja struktur ponadjęzykowych do związków zdaniowych są, najogólniej, słabością przyjętej przez autorkę *Poetyki teoretycznej* koncepcji tekstu.

Koncepcja tekstu proponowana przez Mayenową rzeczywiście zdradza nadmierną zależność od teorii językoznawczej, ponieważ gubi zwykłą i realną złożoność dzieła literackiego. I tu ma Bolecki całkowitą słuszność, nie podważaną raczej przez literaturoznawców. Ważność jego polemiki z Mayenową aktualizuje się dzisiaj przede wszystkim w ujęciu metodologicznym, tkwi zaś w charakterze i sposobie argumentacji Boleckiego. Chodzi przecież o model uprawiania narratologii postrukturalnej.

Bolecki wyodrębnia dwa różne aspekty spójności tekstu – spójność ciągu wielozdaniowego i spójność całego tekstu. Pierwszą uznają językoznawcy analizując jakąkolwiek sekwencję zdaniową, drugą zakłada poetyka w perspektywie komunikacji literackiej<sup>35</sup>. Bolecki dowodzi dalej, iż każdy w istocie tekst jest spójny:

spójność tekstu jest konwencją i tylko konwencją. Nie ma bowiem w obrębie komunikacji literackiej takich układów zdaniowych, którym można by odmówić spójności tekstowej<sup>36</sup>.

W pracach podejmujących ten problem kwestia jest bardziej kontrowersyjna<sup>37</sup>. W niniejszej rozprawie przyjmujemy założenie, że teksty bywają spójne w różnym stopniu i na różne sposoby. Rekonstrukcja tekstu jest czynnikiem jego rozumienia.

Podstawową różnicę między językoznawczą a literaturoznawczą koncepcją tekstu widzielibyśmy w poszukiwaniu spójności na innym poziomie w obu rodzajach tekstu. Tekst językowy zakłada w miarę jednolitą sekwencję zdań w komunikacji jednego nadawcy do jednego odbiorcy, tekst literacki jest z kolei różnorodną całością odmiennych form komunikacyjnych: narracji, opisu, wypowiedzi postaci, dyskursu metatekstowego.

Właściwa problematyka spójności – pisze Bolecki – dotyczy relacji między poszczególnymi poziomami, a więc relacji między np.: narracją a fabułą, dialogiem a narracją, narracją a przestrzenią, fabułą a czasem, leksyką a symboliką układów ponadzdaniowych *etc.*<sup>38</sup>.

Otóż jak wspomnieliśmy, spór Boleckiego z Mayenową ma dla nas przede wszystkim znaczenie w aspekcie dyskusji nad modelem uprawiania współczesnej narratologii. Charakterystyczną cechą modelu narratologii strukturalnej,

<sup>35</sup> Bolecki, *op. cit.*, s. 167–168.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 171.

<sup>37</sup> Zob. W. Marciszewski, *Spójność strukturalna a spójność semantyczna*. W zbiorze: *Tekst i zdanie*. – J. Wajszczuk, *Tekst spójny czy po prostu tekst?* W zbiorze: *iw.*

<sup>38</sup> Bolecki, *op. cit.*, s. 170.



uksztaltowanego w pracach Barthes'a, Greimasa, Lévi-Straussa, Todorova<sup>39</sup>, jest przyjęcie opowieści (historii), czyli następstwa zdarzeń, jako podstawowego trzonu opowiadania, niezależnego od okoliczności i środków jego komunikacji, jako struktury homologicznej do struktury zdaniowej. Wyodrębniając za Benveniste'em dwa aspekty opowiadania — historię i mowę (dyskurs) — narratologia nie wyprowadziła właściwego wniosku z owej różnicy. Potraktowała mowę jedynie jako „wyższy poziom” jednorodnej struktury złożonej z funkcji zdarzeniowych, modyfikujący z pewnością nie więcej niż ich znaczenie. Ta perspektywa widoczna jest właśnie w Mayenowej koncepcji spójności tekstu jako ciągu zdań jednego nadawcy do jednego odbiorcy. To zresztą dominujący model we współczesnej semiotyce opowiadania, wywodzący się z paradygmatu strukturalistycznego<sup>40</sup>. Rozwój badań dokonuje się tutaj raczej poprzez komplikację modelu niż przez jego przekształcenie. Znacząca zmiana przyszła z zewnątrz. Wprowadził ją Bachtin w podstawowych swych pracach z teorii powieści. Uwidoczniła się ona w poglądzie:

Powieść jest wyrazem kopernikańskiej świadomości językowej, która wyrzekła się panowania jednego, jednolitego języka, to znaczy przestała uważać swój język za jedyne słowno-znaczeniowe centrum świata ideologicznego, uświadomiła sobie wielość języków narodowych i przede wszystkim społecznych, mogących w jednakowej mierze być „językami prawdy” [...] <sup>41</sup>.

Nasze podejście jest bardziej umiarkowane. Respektowanie różnicy między opowieścią jako następstwem zdarzeń a mową jako następstwem wypowiedzi wyrażających podmiotowy stosunek wypowiadającego do przedmiotu wypowiedzi oznacza przywrócenie prozie najprostszej formy niejednorodności, którą trzeba traktować wedle co najmniej dwóch różnych porządków i dwóch różnych strategii, oddając tym samym w ograniczonym stopniu rzeczywistą złożoność tekstu narracyjnego. Interesującą nas dwoistość prozy można wyrazić także w kategoriach teoretycznoliterackich zakładając, że ów tekst posiada aspekt narracyjny i zdarzeniowy. W pierwszym przypadku chodzi o to, kto mówi, w drugim — o czym jest mowa. W planie narracji (czyli dyskursu) traktujemy prozę jako następstwo wypowiedzi, w planie opowieści (historii) — jako następstwo zdarzeń. Spodziewamy się zarazem, że pojęcia spójności i zamkniętości, tak potrzebne w planie historii, mogą być też przydatne w planie dyskursu.

## 7

Przeciwstawienie mowy i historii dotyczyło pierwotnie rozróżnienia w strukturze języka środków gramatycznych i leksykalnych obsługujących przed-

<sup>39</sup> R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*. Przełożyła W. Błońska. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4. — A. J. Greimas, *Du Sens. Essais sémiotiques*. Paris 1970. — C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*. Wstępem poprzedził B. Sucho-dolski. Przełożył oraz słownik pojęć antropologii strukturalnej opracował K. Pomian. Warszawa 1970, zwłaszcza rozdz. 11. — T. Todorov, *Grammaire du „Décaméron”*. The Hague — Paris 1969.

<sup>40</sup> Zob. T. G. Pavel, *The Poetics of Plot. The Case of English Renaissance Drama*. Minneapolis 1985. — G. Prince, *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*. Berlin — New York — Amsterdam 1982. — *Zarubieźnyje issledowanija po semiotikie folkloru. Sbornik statiej*. Moskwa 1985.

<sup>41</sup> Bachtin, *op. cit.*, s. 211 — 212.

miotową i podmiotową stronę wypowiedzi. W rezultacie pojęcie mowy (dyskursu) związane zostało z kategoriami podmiotowości, osobowości i ekspresywności języka. Zbliżone cechy wypowiedzi wyraża również przyjęte w teorii literatury pojęcie mimetyzmu formalnego<sup>42</sup>. W literaturoznawstwie, zwłaszcza w jego orientacji fenomenologicznej, funkcjonuje pojęcie dyskursu jako zbioru zdań ogólnych, przeciwstawione zbiorowi zdań indywidualnych wyznaczających narrację fikcjonalną<sup>43</sup>. Chcielibyśmy zwrócić uwagę na jeszcze jedną właściwość dyskursu literackiego. W mowie potocznej mamy stale do czynienia ze zwrotami typu: „krótko mówiąc”, „warto zapytać”, „podsumowując”, „trafnie powiedziane”. W prozie literackiej poza czasownikami czynnościowymi: „pomyślał”, „powiedział”, „poczuł” itd. jest mnóstwo sygnałów i wypowiedzeń natury metatekstowej, wypełniających wypowiedzi narratora i postaci. Przynotujemy niektóre przykłady z utworów już cytowanych.

Wiele lat trzymałem się fabuły, tego mocnego łańcucha, co skuwa rozwichrzona słowa. Ile razy, poniesiony nadmierną ambicją, odchodziłem od fabuły, zaczynałem się pieścić prozą refleksyjną czy jak ją tam zwać, tyle razy ponosiłem sromotną klęskę<sup>44</sup>.

W poniższych zapiskach znajdują się tu i ówdzie krótkie informacje, jakimi sposobami antykwariusz dowiedział się pewnych rzeczy.

I tak już na wstępie przypomina się państwu, że sam Cezar napisał pamiętniki z wojny galijskiej<sup>45</sup>.

ma się mnie za przybysza z przyszłości, co choć samo w sobie absurdałne aż doskonale być by nie musiało dla czytelników powieści Juliusza Verne'a, niemniej jednak zadziwiający pomysłodawca ów w kategoriach właśnie powieściowych czy to pocisków do lotu na księżyc, czy statków do żeglugi podwodnej jeszcze dotąd sam nawet nie ośmielił się wystąpić z pomysłem możliwości stworzenia maszyny [...]<sup>46</sup>.

Są to wypowiedzi w dziele o dziele<sup>47</sup>, nazywane potocznie również wypowiedziami metatekstowymi, a w innym jeszcze aspekcie – wypowiedziami autotematycznymi. Nie wdając się w rozważania terminologiczne można przyjąć, iż wypowiedzi traktowane w teorii literatury jako autotematyczne są po prostu szczególnym przypadkiem wypowiedzi metatekstowych. Ich rola w tekście jest wieloraka. Chcielibyśmy podkreślić dwie z ich możliwych funkcji: funkcję spójnościową i funkcję delimitacyjną<sup>48</sup>, związaną z kształtowaniem domyślnej ramy tekstowej, która – jak w przypadku cytowanych wypowiedzi literackich – odsyła do osoby autora lub konstruktora całości tekstu. Wypowiedź metatekstowa włącza wypowiedź przedmiotową do szerszego kontekstu całości, zawiązuje stosunki z poprzedzającymi i następującymi wypowiedziami i domyka je w planie całości dyskursu, wyposaża poszczególne wypowiedzi w ramy, wieńczy całość wypowiedzi<sup>49</sup>. Różne formy wypowiedzi

<sup>42</sup> Zob. M. Głowiński, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*. Warszawa 1973, s. 43, 63–71. — J. Lalewicz, *Mimetyzm formalny i problem naśladowania w komunikacji literackiej*. W zbiorze: *Tekst i fabuła*. Wrocław 1979.

<sup>43</sup> Zob. A. Zalewski, *Dyskurs w narracji fikcjonalnej*. Wrocław 1988.

<sup>44</sup> Konwicki, *op. cit.*, s. 5.

<sup>45</sup> Bocheński, *op. cit.*, s. 8.

<sup>46</sup> T. Parnicki, *Przeobrażenie. Powieść*. Warszawa 1973, s. 6.

<sup>47</sup> Zob. D. Danek, *O polemice literackiej w powieści*. Warszawa 1972.

<sup>48</sup> Zob. A. Wierzbicka, *Metatekst w tekście*. W zbiorze: *O spójności tekstu*. — K. Pisarkowa, *O spójności tekstu mówionego*. W zbiorze: *Tekst i język*.

<sup>49</sup> Zob. M. Bachtin, *Problem gatunków mowy*. W: *Estetyka twórczości słownej*. Przełożyła D. Ulicka. Opracowanie przekładu i wstęp E. Czaplejewicz. Warszawa 1986, s. 370.

w tekście literackim, znane w poetyce od dawna, tj. tytuł dzieła, podtytuł, formuły początku i końca, interwencje narratora i jego zwroty do czytelnika, refleksje autotematyczne, pełnią w większym lub mniejszym stopniu funkcję metatekstową, określającą ramy wypowiedzi lub dzieła jako całości<sup>50</sup>. Okazuje się, że nie ma właściwie tekstu bez wypowiedzi metatekstowej, nie istnieje tekst literacki pozbawiony funkcji metatekstowej, metaliterackiej<sup>51</sup>. Funkcja metatekstowa zaś raz jeszcze stawia problem całości tekstu, jego skończoności lub zamkniętości.

Wcześniej przyjęliśmy, że różnica między tekstem fabularnym a niefabularnym polega na skończoności ciągu zdarzeniowego w tekście fabularnym i niezakończoności tegoż w tekście niefabularnym. Tezę tę musimy obecnie uzupełnić, gdyż wynikała wyłącznie z obserwacji planu zdarzeniowego tekstu niefabularnego. Jak określa to Julia Kristeva – powieść ma status podwójny: językowy i literacki, kończy się jako opowiadanie i zostaje zakończona jako mowa, dyskurs, literatura. O ile przedstawiona w utworze opowieść kończy się kompozycyjnie po zakreśleniu pewnego cyklu zdarzeniowego, to powieść jako mowa społeczna jest zawsze zakończona w pewien arbitralny sposób<sup>52</sup>. Podwójność statusu prozy tłumaczy również przyjęte w tej pracy rozróżnienie opowieści i dyskursu. Dotychczas mówiliśmy o procedurach zakończenia opowieści, stwierdzając jej skończoność w tekstach fabularnych i niezakończoność w tekstach niefabularnych. W aspekcie mowy funkcję delimitacyjną łączymy przede wszystkim z wypowiedziami metatekstowymi wyrażającymi kontrast między ujęciem przedmiotowym a pragmatycznym wypowiedzi, czyli stosunkiem wypowiadającego do swej wypowiedzi. Wypowiedzi metatekstowe, stwarzając kontrast między wypowiedziami o świecie a wypowiedziami o dziele, za pomocą tych ostatnich obramowują wypowiedzi przedmiotowe. Innymi słowy: opowieść zostaje zamknięta w dyskursie literackim. Potwierdzają to przykłady z cytowanych już utworów. Zdaniem dyskursywnym o charakterze metatekstowym: „Przypuszczalna treść traktatu o odwiecznym pragnieniu ludzi – o bezludnych wyspach szczęśliwości”, otwiera Gomolicki *Traktat o wyspach*. Potem następuje eseistyczny wstęp wykładający znaczenie pojęcia i motywu wyspy w kulturze, a dalej rozpoczyna się łańcuch opowieści kojarzonych na podstawie podobieństwa do pojęcia „wyspa”. Kończy utwór metatekstowa formuła konkluzyjna o charakterze dyskursywnym: „Koniec ewentualnego traktatu o wyspach szczęścia, który zamyka książkę o tańczącej Eurynome...”

*Boski Juliusz* rozpoczyna się od formuły konwersacyjnej cytowanej już wcześniej: „Czy ktoś z państwa chciałby zostać bogiem?”, a zamyka go rama narracyjna „wydawcy” nie pozbawiona charakteru metatekstowego: „Na tym kończą się zapiski antykwariusza”.

Bardziej skomplikowany jest przypadek *Lekcji martwego języka* Kuśniewicza. Otwarcie i zamknięcie w tej powieści polega na kontraście między

<sup>50</sup> Zob. D. Danek, *Dzieło literackie jako książka. O tytułach i spisach rzeczy w powieści*. Warszawa 1980. – T. Dobrzyńska, *Delimitacja tekstu literackiego*. Wrocław 1974. – E. Szary-Matywiecka, *Książka – powieść – autotematyzm. (Od „Pałuby” do „Jedynego wyjścia”)*. Wrocław 1979.

<sup>51</sup> Zob. Danek, *O polemice literackiej w powieści*, s. 129.

<sup>52</sup> J. Kristeva, *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse. Essais*. Paris 1969, s. 140.

perspektywą zewnętrzną, prezentowaną przez narrację trzecioosobową i punkt widzenia drugoplanowej postaci, a perspektywą wewnętrzną, ujawniającą punkt widzenia głównego bohatera. O ramach tekstowych tego rodzaju pisze Boris Uspienski<sup>53</sup>. Można powiedzieć, że tylko kompozycyjnie kontrast obu perspektyw przypomina zróżnicowanie dyskursu na wypowiedź przedmiotową i wypowiedź metatekstową.

Dyskurs w dziele literackim ma jeszcze jedną funkcję. Wspomaga on spójność zdarzeniową opowieści, dopełniając sens wspólnego tematu, okoliczności i zespołu wartości przejawiających się w dziele. Wyraziście to widać w klasie tekstów o spójności permutacyjnej – w utworach Buczkowskiego i Parnickiego. Rozproszone, nie tworzące ciągów zdarzenia są dopełnione i skomentowane w warstwie dyskursywnej, zostaje ukształtowany wspólny kontekst, w którym działają i o którym mówią postaci. Stąd np. wiemy, że powieści Buczkowskiego opowiadają o żołnierzach i o wojnie, a utwory Parnickiego o historii i o przemieszczeniach w czasie.

Posługując się mową potoczną i zmieniając nieustannie temat rozumiemy się wzajemnie w określonej sytuacji. Tę zdolność konwersacyjnego i dyskursywnego porozumiewania się ludzi językoznawcy i psychologowie łączą ze wspólnym dla rozmówców kontekstem sytuacji, w której wytwarza się więź między nimi i wspólny przedmiot rozmowy. Dialog odbywa się „porcjami”, obowiązują w nim pewne sytuacyjne i ponadzdaniowe reguły sensu, niesprowadzalne do reguł gramatycznych, a raczej wynikające z ogólnej wiedzy o świecie. Takie właśnie sytuacyjne konteksty mowy albo części dyskursu językoznawcy i psychologowie nazywają „ramami” albo „skryptami”<sup>54</sup>. Okazuje się, że osoby mówiące w powieści porozumiewają się w podobny sposób.

Analiza prozy w aspekcie dyskursu znacząco uzupełnia zatem nasze poprzednie ustalenia. Różnica między konstrukcją fabularną a niefabularną nie sprowadza się do różnicy między formą zamkniętą a formą otwartą, ale wynika z odmienności dwóch form zamkniętych. Otóż proza fabularna jest zamknięta podwójnie: w planie zdarzeniowym, poprzez odwrócenie sytuacji wyjściowej postaci, i w planie dyskursywnym, poprzez ustalenie ram narracyjnych. Proza niefabularna zamknięta jest tylko w porządku dyskursywnym. Wyniki analizy w planie dyskursu winny także uzupełnić dotychczasowe, wyłącznie zdarzeniowe kryteria typologii prozy niefabularnej.

Niemniej jednak mimo wypełnienia obrazu złożonych stosunków pomiędzy różnymi planami tekstu narracyjnego, mimo starannego zabiegu „dekonstrukcji” pojęć i struktury tekstu narracyjnego nie udało się nam uwolnić od niewygodnego pojęcia całości i owej ukrytej metafizyki, jaką ono niesie. Pisze o tym m.in. Leonard Orr<sup>55</sup> – teoretyk prozy niefabularnej. Przedstawiona przez niego historia pojęcia całości (począwszy od Platona i Arystotelesa aż do współczesności) dowodzi, że jest ono spokrewnione z pojęciami „organizm”, „istota żyjąca”, których – jak pamiętamy – chętnie używał Arystoteles w *Poetyce*, oraz z pojęciem formy.

<sup>53</sup> Uspienski, *op. cit.*, s. 192.

<sup>54</sup> Zob. T. A. van Dijk, *Studies in the Pragmatics of Discourse*. The Hague 1981, s. 219. – E. Osiejuk, *Problematyka dyskursu w neuropsychologii poznawczej*. Warszawa 1994, s. 37–42.

<sup>55</sup> L. Orr, *Problems and Poetics of the Nonaristotelian Novel*. London–Toronto 1991.

Wielu — pisze on — argumentowało, że pragnienie porządku, harmonii, struktury, równowagi, złożoności, jedności, układu, symetrii, krótko mówiąc: formy, jest naturalnym pragnieniem wszystkich ludzi<sup>56</sup>.

Z niejakim zakłopotaniem musimy przyznać, że również pojęcie spójności, tak często przez nas używane, jest równoważnikiem „podejrzanych” pojęć. Sugerowana przez amerykańskiego badacza charakterystyka „powieści niearystotelesowskiej” odwołuje się bardziej, podobnie jak czyni to Umberto Eco<sup>57</sup>, do „nieokreśloności” i „braku formy”, uwalniając koncepcję powieści nowoczesnej od wszystkich ograniczających ją związków i zależności. Obawiamy się, że jest to jeszcze jeden przykład retoryki „dzieła otwartego”, którą lubią się posługiwać teoretycy sztuki ponowoczesnej. Mimo wszystko problem jest skomplikowany. Zaobserwowana tu przy okazji dialektyka „formy” i „nieokreśloności” odsyła, jak wolno przypuszczać, do ogólniejszej i poważniejszej sprzeczności, która od czasu do czasu wyraża się w przeciwstawnych pojęciach nauk humanistycznych, w rodzaju „Eros” i „Tanatos”, „siły wytwórcze” i „stosunki produkcji”, znamionujących niewygasłe pole napięć między siłami porządku a siłami rewolty, racjami części a racjami całości.

Kiedy wyrażamy swoje myśli za pomocą mowy — pisze teoretyk informacji — to podporządkowujemy się jakby działaniu dwóch przeciwstawnych sił: społecznej (konieczności rozumienia) i osobistej (chęci wypowiedzenia się). Siły te nie mają nic wspólnego z siłami fizycznymi. Podobieństwo do ramion wagi byłoby tylko przybliżone. Zipf mówi o „sile unifikacji” i „sile dywersyfikacji”, działających między mówiącym a słuchaczem<sup>58</sup>.

Jeśli przenieść te wiadomości na teren komunikacji literackiej, możemy mówić o dwu przeciwstawnych strategiach przenikających tekst literacki: strategii uporządkowania i spójności oraz strategii zróżnicowania i nieokreśloności. Akceptacja tylko jednej z nich prowadzi do jednostronności. Kategorie spójności, porządku lub całości byłyby w tym kontekście konieczną granicą dla chaosu i rozproszenia, wyrazem wysiłku organizującego przekazywany sens. Każdy tekst służący do komunikowania jest, poniekąd z założenia, zorganizowany, posiada swoją konstrukcję, ma określoną spójność i ciągłość. Siłę zróżnicowania i dekoncentracji reprezentuje w opowiadaniu mowa (dyskurs), tj. konwersacyjny, podmiotowy i ekspresywny składnik tekstu. Pomiedzy tymi siłami, jak wolno przypuszczać, rozciąga się wewnętrzne pole napięć opowiadania.

## 8

Wróćmy do typologii prozy niefabularnej, tym razem z „dywersyfikacyjnego” punktu widzenia. Do tej pory ustaliliśmy dwie rzeczy. Dokonałiśmy jednostronnej klasyfikacji niefabularnych tekstów powieściowych na podstawie łączliwości zdarzeniowej. Zasugerowaliśmy równocześnie pewną korelację pomiędzy wyróżnionymi typami opowieści a niektórymi cechami dyskursywnymi analizowanych utworów. Chociaż zasada korelacji cech obu planów

<sup>56</sup> *Ibidem*, s. 19.

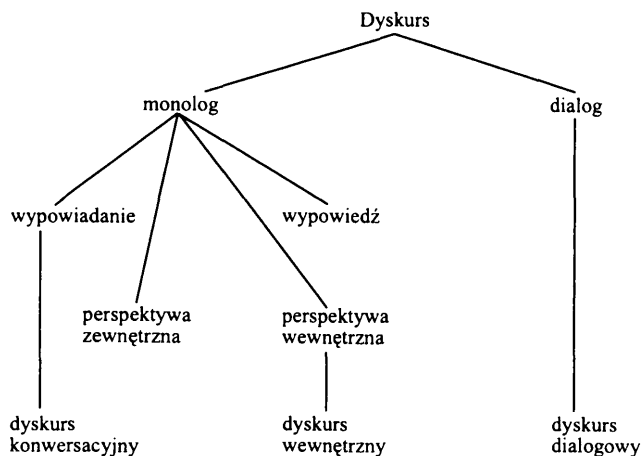
<sup>57</sup> U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Tłumaczyli J. Gałuszka [i inni]. Warszawa 1973, s. 9–14.

<sup>58</sup> C. Cherry, *Czelowiek i informacyja*. Pierewod W. I. Kuła i W. J. Fridman. Moskwa 1972, s. 133.

pozostaje niejasna, nie przeszkadza to przeprowadzeniu dalszej klasyfikacji typów dyskursu narracyjnego w prozie niefabularnej. Dotychczas mówiliśmy o następujących cechach różnicujących dyskurs narracyjny: o opozycji wypowiedź–wypowiadanie, wskazując na zasadę mimetyzmu wypowiadania w utworach Bocheńskiego; o wielości i zmienności punktów widzenia u Kuśniewicza i Woroszyńskiego; o wielogłosowości narracji w prozie Buczkowskiego i Parnickiego. Pozostawimy przy tych przykładach.

Dokonane rozróżnienia lepiej wyjaśnia następująca klasyfikacja. Podział na dialog i monolog wprowadza pierwszą różnicę do proponowanej typologii dyskursów. Dotyczy to rozróżnienia takiej pary tekstów, w której, z jednej strony, utrzymuje się od początku do końca narracja jednogłosowa, przypisana narratorowi lub postaci, albo narracja przemienna następujących po sobie punktów widzenia postaci, których wypowiedzi nie wchodzi z sobą w kontakt dialogowy, z drugiej zaś strony – jak w *Przeobrażeniu* Parnickiego – narracja dokonuje się poprzez dialog postaci.

Dalsze zróżnicowanie wprowadzają dwie pary opozycji: wypowiedź–wypowiadanie oraz perspektywa zewnętrzna–perspektywa wewnętrzna, dołączona do klasy narracji monologicznej wynikłej z poprzedniego podziału. Są to opozycje równorzędne, ale nie rozłączne. Mogą się znaleźć takie typy dyskursu, które mieściłyby się wewnątrz zarówno jednej, jak i drugiej opozycji. Formalnie zatem moglibyśmy uzyskać po przyłączeniu obu powyższych opozycji do podziału na dialog i monolog – cztery klasy dyskursu narracyjnego; w istocie interesują nas tylko dwie z nich, rzeczywiście występujące w analizowanych tekstach: dyskurs monologiczny wypowiedzawczy, który prościej określimy jako dyskurs konwersacyjny, występujący w *Boskim Juliuszu* Bocheńskiego, oraz dyskurs monologiczny o perspektywie wewnętrznej, w skrócie – dyskurs wewnętrzny, charakterystyczny dla powieści *Lekcja martwego języka* Kuśniewicza i *Sny pod śniegiem* Woroszyńskiego. Z pierwszego poziomu klasyfikacji pozostaje jeszcze klasa dyskursu dialogowego, charakterystycznego dla narracji Parnickiego w *Przeobrażeniu*. W ten sposób z przeprowadzonej klasyfikacji uzyskujemy trzy klasy dyskursu. Możemy to przedstawić graficznie.



Tak się składa, że klasyfikacja typów dyskursu zachowuje właściwie klasyfikację typów opowieści. Ta druga klasyfikacja była wykonana jednak z perspektywy klasy pierwszej. Nie zmieniła ona zasady wyróżniania, natomiast pomogła uzupełnić obraz cech charakterystycznych dla każdej klasy w obu porządkach analizy: opowieści i dyskursu. Zarysowała się interesująca korelacja. Dialogowość dyskursu ma odpowiednik w klasie tekstów o spójności permutacyjnej. Potwierdza to wspomniana wielokrotnie powieść Parnickiego *Przeobrażenie*. Konwersacyjność dyskursu ma odpowiednik w klasie tekstów o spójności tematycznej. Potwierdzają to dzieła analizowane tutaj (*Boski Juliusz, Kalendarz i klepsydra*) oraz utwory Kazimierza Brandysa (*Listy do pani Z, Dżoker, Rynek*) i Mirona Białoszewskiego (*Donosy rzeczywistości, Szumy, zlepy, ciągi i Rozkurz*). Wreszcie wewnętrzny punkt widzenia manifestowany w narracji łączy się z klasą tekstów o spójności asocjacyjnej zdarzeń w planie opowieści. Korelacja tych klas w obu planach prozy wydaje się bardziej zrozumiała. Spójność zdarzeniowa implikuje jednolitość perspektywy narracyjnej, z kolei asocjacyjność zdarzeń łączy się najczęściej w tekstach narracyjnych z wewnętrzną perspektywą, z której się opowiada. Kожарzenie dokonuje się wtedy w planie psychologicznym postaci. Widziałbym w tej klasie tekstów, obok analizowanych już, inne utwory Kuśniewicza, np. *Strefy, Stan nieważkości, Karamoro* Jana Drzeżdżona, *Lęk i Wtajemniczenie* Stanisława Srokowskiego. Korelacja obu klasyfikacji w obu planach prozy daje w rezultacie proponowaną w niniejszej pracy typologię współczesnej polskiej prozy niefabularnej. Obejmuje ona trzy klasy tekstów: a) klasę tekstów dialogowo-permutacyjnych, b) klasę tekstów konwersacyjno-tematycznych, c) klasę tekstów psychologiczno-asocjacyjnych. Pozostaje jeszcze zadanie szczegółowego ich scharakteryzowania.