

Wayne C. Booth

Rodzaje narracji

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 62/1, 229-244

1971

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

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. III

Pamiętnik Literacki LXII, 1971, z. 1

WAYNE C. BOOTH

RODZAJE NARRACJI

Przekonał się, że autor nie może postanowić, że uniknie retoryki; może co najwyżej wybrać rodzaj retoryki, którym będzie się posługiwał. Nie może zamierzyć, że oddział lub nie oddział na ocenę czytelnika przez wybór sposobu narracji; może tylko zrobić to dobrze lub słabo. Jak od dawna wiadomo dramaturgom, nawet najczystszy dramat nie jest w zupełności dramatyczny: to znaczy nie może być przedstawiony w całości, nie można go pokazać jako całość odbywającą się w danym momencie. Zawsze trzeba pamiętać o tym, co Dryden nazwał „relacjami”, i autor żadną miarą nie może zlekceważyć kłopotliwej okoliczności, iż „niektóre partie akcji bardziej nadają się do przedstawienia, a niektóre do zrelacjonowania”¹. Ale kto ma je zrelacjonować? Dramaturg musi o tym decydować, natomiast sytuacja powieściopisarza różni się tylko większą liczbą możliwości, jakie ma do wyboru.

Jeżeli głębiej zastanowimy się nad licznymi środkami narracyjnymi w znanych nam powieściach, wkrótce odczujemy kłopotliwy niedostatek naszego tradycyjnego podziału „punktów widzenia” na trzy lub cztery typy zależne tylko od osoby gramatycznej i stopnia wszechwiedzy. Kiedy przypomnimy sobie kilku wielkich narratorów — na przykład Cida Hamete Ben Engeli Cervantesa, Tristrama Shandy, „ja” w *Middlemarch* [G. Eliot] i Strethera, którego oczyma widzimy całych niemal *Ambasadorów* — dojdziemy do wniosku, że określenie ich przy pomocy takich

[Wayne C. Booth — amerykański teoretyk i historyk literatury, bliski „szkole chicagowskiej”. Jego podstawowe dzieło *The Rhetoric of Fiction*, którego fragment publikujemy, jest podsumowaniem anglo-amerykańskiej refleksji teoretycznej o gatunku powieściowym, wywodzącej się z tradycji Henry Jamesa.

Przekład według wyd.: W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*. Chicago 1961, s. 149—165, rozdz. 6: *Types of Narration*.]

¹ *An Essay on Dramatic Poesy* (1668). Chociaż słowa te pochodzą z ust Lizydeusza, stojącego w obronie dramatu francuskiego, a nie Neandra, którego stanowisko jest z pewnością bliższe Drydenowi, Neander w odpowiedzi nie kwestionuje tego poglądu, spór dotyczy tylko wyboru części, które nadają się do przedstawienia.

kategorii, jak „pierwsza osoba” i „wszechwiedzący”, nic nam nie mówi o tym, czym się właściwie różnią, ani też dlaczego postacie te są tak udane artystycznie, podczas gdy inne, zaliczone do tych samych grup, poniosły porażkę². Warto zatem potrudzić się i ułożyć bogatszy wykaz form, jakie może przybierać głos autora; będzie to więc zarówno podsumowanie poprzednich rozdziałów, jak i podstawa do dwu następnych części niniejszej książki.

Osoba gramatyczna

Najczęściej chyba eksploatowaną przez krytyków kategorią jest osoba gramatyczna. Jednakże samo stwierdzenie, że historia opowiedziana jest w pierwszej czy trzeciej osobie³, nie powie nam wiele, jeżeli nie postaramy się dokładniej opisać, jak konkretne cechy narratorów wiążą się z określonymi rezultatami. To prawda, że wybór pierwszej osoby niekiedy stanowi dotkliwe ograniczenie; jeżeli na przykład „ja” ma niedostateczny dostęp do koniecznych informacji, autor może dopuścić się nieprawdopodobieństw. Istnieją również inne efekty, które mogą niekiedy podyktować wybór. Trudno jednak oczekiwać pożytecznych wskázówek od klasyfikacji, która wszystkie powieści rozrzuci na dwie lub co najwyżej trzy grupy. Mamy więc w jednym stosie *Henry Esmonda*, *A Cask of Amontillado*, *Podróże Guliwera* i *Tristrama Shandy*, a w następnym *Targowisko próżności*, *Toma Jonesa*, *Ambasadorów* i *Nowy wspaniały świat*. Widzimy jednakże, że w *Targowisku próżności* i w *Tomie Jonesie* komentarz podany jest w pierwszej osobie, co częstokroć bardziej przypomina poufałą bezpośredniość *Tristrama Shandy* niż wiele innych utworów, w których występuje narracja w trzeciej osobie. Również wymowa artystyczna *Ambasadorów* jest o wiele bliższa wielkim powieściom pisanym w pierwszej osobie, bowiem Strether przez długie

² Nie warto tu cytować tradycyjnych klasyfikacji tylko po to, by je negować. Jest ich wiele, poczynawszy od najprostszych i najmniej pożytecznych, jak w popularnym zrečnym szkicu C. E. Montague'a („Sez'e” or „Thinks'e”. W: *A Writer's Notes on His Trade*. London 1930; Pelican edition: 1952, s. 34—35) — aż do cennego studium Friedmana (*Point of View*, PMLA LXX grudzień 1955, s. 1160—1184).

³ Próby zastosowania drugiej osoby nie kończyły się większym powodzeniem; *nb.* zdumiewające jest, jak w gruncie rzeczy mało istotny okazuje się ten właśnie zabieg. Gdy czytam na początku powieści: „Postawiłeś lewą stopę... Przeciskasz się wąskim przejściem... Nie możesz otworzyć szeroko oczu...” to oczywiście przez pewien czas ta krańcowa nienaturalność zwraca uwagę. Jednak gdy czytamy całą *Przemianę* Michela Butora, z której pochodzi ten cytat [przekład polski I. Wierzykiewicz. Warszawa 1960], nie do wiary, jak szybko przyswajamy sobie rzekomy „czas terażniejszy” powieści, utożsamiając swoje widzenie z „vous” [wy (ty)] niemal tak całkowicie jak z „ja” i „on” innych utworów.

okresy „opowiada” swoją własną historię, chociaż zawsze występuje w trzeciej osobie.

Jeszcze jeden dowód na to, iż rozróżnienie takie jest mniej istotne, niż się to powszechnie uważa, stanowi fakt, że wszystkie wyliczone niżej kategorie funkcjonalne odnoszą się zarówno do narracji w pierwszej, jak i w trzeciej osobie.

Narrator ukształtowany dramatycznie [dramatized] i nie ukształtowany dramatycznie [undramatized]

Zapewne największy wpływ na oddziaływanie narracji ma okoliczność, czy narrator jest ukształtowany samoistnie i czy jego przekonania i cechy są również właściwe autorowi.

Autor wpisany w dzieło [*implied*] (autorskie „drugie ja”). — Nawet powieść pozbawiona ukształtowanego dramatycznie narratora tworzy wizerunek domniemanego autora, który stoi za poszczególnymi scenami jak reżyser, jak animator lub jak obojętny Bóg zaabsorbowany swoimi sprawami. Ów wpisany autor zawsze różni się od tego „prawdziwego” (bez względu na to, jak go sobie wyobrażamy), który pisząc utwór tworzy doskonalszą odmianę samego siebie, swoje „drugie ja”⁴.

Póki w powieści nie ma bezpośredniego odniesienia do takiego autora, niczym nie będzie się on różnił od wpisanego, nie ukształtowanego dramatycznie narratora; na przykład w *Mordercach* Hemingwaya nie ma innego narratora oprócz wpisanego w dzieło drugiego ja tworzonego przez Hemingwaya w czasie pisania.

Narratorzy nie ukształtowani dramatycznie. — Opowieści rzadko bywają tak pedantycznie bezosobowe jak *Mordercy*; zwykle przechodzą przez świadomość opowiadającego, czy to będzie „ja”, czy „on”. Nawet w dramacie większość wiadomości, jakie otrzymujemy, pochodzi od określonej osoby i często to, co dzieje się w umyśle i sercu tego narratora, równie nas interesuje jak to, co autor ma nam jeszcze do powiedzenia. Gdy Horacio opowiada w *Hamlecie* o pierwszym spotkaniu z Duchem, budzi nasze zainteresowanie sama postać Horacja, chociaż nigdzie się o niej nie mówi. Skoro w powieści natkniemy się na „ja”, zdajemy sobie sprawę z istnienia umysłowości doznającej i jej stosunek do tych doznań wkracza między nas a wydarzenia. Kiedy nie

⁴ Znakomitą analizę złożonych zjawisk, jakie ukrywają się za pozornie prostym stosunkiem między autorem a osobowością, którą tworzy on w czasie pisania, można znaleźć w artykule P. Crutwella *Makers and Persons* („Hudson Review” XII zima 1959/1960, s. 487—507).

ma takiego „ja”, tak jak w *Mordercach*, niedoświadczony czytelnik może mylnie sądzić, że historia ta dochodzi doń bez pośrednictwa. Natomiast nie można popełnić takiej pomyłki od chwili, gdy autor wyraźnie umieszcza w opowieści narratora, choćby nawet pozbawionego jakichkolwiek cech indywidualnych.

Narratorzy ukształtowani dramatycznie. — W pewnym sensie nawet najbardziej powściągliwy narrator został ukształtowany dramatycznie, od momentu gdy mówi o sobie „ja”, czy też, jak Flaubert, gdy mówi nam, że „my” byliśmy w klasie, kiedy wszedł do niej Karol Bovary. W wielu powieściach narratorzy ukształtowani są wszechstronnie, stając się postaciami równie żywymi jak te, o których nam opowiadają (*Tristram Shandy*, *W poszukiwaniu straconego czasu*, *Jądro ciemności*, *Doktor Faustus*). W takich utworach narrator często krańcowo różni się od wpisanego autora, który go stworzył. Skala typów ludzkich kształtowanych dramatycznie jako narratorzy jest niemal tak rozległa, jak skala wszelkich postaci powieściowych — trzeba wtrącić to „niemal”, ponieważ niektóre postaci nie są w pełni zdolne do tego, aby opowiadać czy „odtworzać” jakąś historię. (U Faulknera w jednej z części powieści może tę funkcję spełniać człowiek upośledzony umysłowo tylko dzięki temu, że pozostałe trzy części stanowią przeciwwagę dla jego bełkotu i pozwalają go zrozumieć.)

Powinniśmy pamiętać, że często ukształtowany dramatycznie narrator nie jest wyraźnie oznaczony właśnie jako narrator. W pewnym znaczeniu narrację prowadzi każda wypowiedź, każdy gest; w większości utworów występują narratorzy utajeni, którzy choć na pozór spełniają tylko swe role powieściowe, mają w istocie zakomunikować słuchaczom to, co powinni wiedzieć.

Chociaż tacy utajeni narratorzy rzadko bywają wskazani tak niedwuznacznie jak Bóg w *Księdze Hioba*, mają zwykle taki sam autorytet jak Pan Bóg. Posłańcy donoszący o przepowiedniach wyroczni, żony próbujące odwieść mężów od nieczystych transakcji, starzy słudzy strofujący niesforne latorośle wywierają na nas większe wrażenie niż na właściwych adresatach; król dalej prowadzi z uporem swą indagację, mąż robi brudne interesy, rozwydrzony młodzieniec zmierza do zguby, jakby nic nie słyszał, ale my wiemy swoje — i to z taką pewnością, jakby informacja pochodziła z ust samego autora lub oficjalnego narratora.

Ona ci się śmieje prosto w nos, mój bracie — mówi Kleant do Orgona w *Świętoszku* — i chociaż nie chciałbym cię rozzłościć, powiem ci całkiem szczerze, że ma rację. Czy słyszał kto kiedy o podobnych wybrykach? (...) Do licha, chyba jesteś szalony, mój bracie⁵.

⁵ [Z nie publikowanego przekładu A. Raszewskiej.]

Również w tragedii zawsze występuje chór, przyjaciel czy choćby notoryczny czarny charakter, który ma rację w przeciwieństwie do popełniającego omyłki bohatera.

Najważniejszym zapoznanym typem narratora w nowszej powieści jest występujący w trzeciej osobie „ośrodek świadomości”, przez który autor przesącza swój utwór. Niezależnie od tego, czy takie „reflektory” [*reflectors*], jak je czasem nazywał James, są zwierciadłami o cudownie gładkiej powierzchni odbijającymi złożone przeżycia duchowe, czy też wyjątkowo nieprzejrzystymi, odbijającymi zewnętrzną zmysłową powłokę „oczami kamery”, które często pojawiają się w prozie pojamesowskiej — spełniają one dokładnie tę samą funkcję co jawni narratorzy, chociaż mogą dodać obrazowi coś z własnej intensywności.

Gabriel nie poszedł do drzwi razem z innymi. Stał w nieoświetlonej części hallu patrząc w górę schodów. Prawie na szczycie pierwszej kondygnacji, również w cieniu, stała kobieta. Nie mógł dojrzeć jej twarzy, widać było tylko jej spódnicę w kliny koloru terrakota i łososioworóżowego, które w cieniu wydawały się białe i czarne. Była to jego żona. Oparła się na poręczy schodów nasłuchując. (...) Zastanawiał się, co może symbolizować w tej chwili kobieta stojąca w ciemności na schodach, zasłuchana w płynącą z dala muzykę. (Joyce, *Zmarli*⁶)

Bezsporne zalety tej metody (dla pewnych celów) obrała sobie współczesna krytyka za przedmiot głównego zainteresowania. Trzeba przyznać, że póki chodzi nam o takie cechy, jak naturalność i dramatyczność, korzyści wydają się ogromne. Jeżeli jednak zerwiemy z modną hipotezą, że każda dobra powieść dąży w ten sam sposób do tego samego typu żywej iluzji, wówczas musimy dostrzec wady. „Reflektor” w trzeciej osobie to tylko jeden ze środków, nadający się do pewnych celów, ale nieporęczny, a nawet szkodliwy, kiedy chodzi o osiągnięcie innych efektów.

Obserwatorzy i narratorzy aktywni [narrator-agents]

Narratorzy ukształtowani dramatycznie dzielą się na obserwatorów („ja” w *Tomie Jonesie*, w *The Egoist* i *Troilus and Criseyde*) i narratorów aktywnych, którzy wywierają jakiś widoczny wpływ na bieg wydarzeń (od nieznacznego udziału w nich Dicka w *Wielkim Gatsby’u* przez zmienną raz aktywną, raz bierną postawę Marlowa w *Jądrze ciemności*⁷

⁶ [Cyt. za: J. Joyce, *Dublińczycy*. Przełożyła K. Wojciechowska. Warszawa 1958.]

⁷ Szczegółowej analizy ewolucji i funkcji Marlowa w dziełach Conrada dokonał W. Y. Tindall (*Apology for Marlow*. W zbiorze: *From Jane Austen to Joseph Conrad*. Ed. R. C. Rathburn, M. Steinmann jr. Minneapolis, Minn. 1958, s. 274—285). Aczkolwiek Marlow sam pada często ofiarą ironii Conrada, jest na ogół

do centralnej pozycji Tristrama Shandy, Moll Flanders, Hucka Finna oraz — występującego w trzeciej osobie — Pawła Morela w *Synach i kochankach*). Oczywiście, pravidła, które możemy ustalić w stosunku do obserwatorów, nie zawsze dadzą się zastosować do narratorów aktywnych, ale i tak rozróżnienia tego rzadko się dokonuje przy omawianiu punktu widzenia.

Scena i streszczenie

Wszyscy narratorzy i obserwatorzy, czy to występujący w pierwszej, czy w trzeciej osobie, mogą przekazywać nam swoją opowieść albo głównie w scenach (*Mordery, The Awkward Age*, dzieła Ivy Compton-Burnett i Henry Greena), albo głównie jako streszczenie czy, jak nazywa to Lubbock, „obraz” (prawie zupełnie pozbawione scen opowiadania Addisona ze „Spectatora”) oraz, najczęściej, jako połączenie obu sposobów.

Podobnie jak Arystotelesowski podział na rodzaje dramatyczne i narracyjne, tak i nieco odmienne współczesne rozróżnienie między przedstawianiem w scenach [*showing*] a ciągłym opowiadaniem [*telling*] wyczerpuje wszystkie możliwości. Niestety, kompletność okupujemy zwykle brakiem precyzji. Narratorzy wszystkich rodzajów i odmian muszą albo przekazywać dialog sam, albo wspierać go „wskazówkami scenicznymi” i opisem tła. Gdy jednak porównamy zupełnie odmienny efekt sceny zrelacjonowanej przez Hucka i zrelacjonowanej przez Montresora u Pogo, dojdziemy do wniosku, że walor określany mianem „sceniczność” mówi bardzo niewiele o sposobie oddziaływania artystycznego. Możemy jeszcze porównać wyborne streszczenie dwunastu lat na dwu stronach *Toma Jonesa* (ks. III, rozdz. 1) z nużącym przedstawieniem pełnego brzmienia dziesięciominutowej rozmowy pod piórem Sartre’a, gdy ten folgując swej skłonności do „realizmu trwania” tworzy scenę tam, gdzie należałoby dać streszczenie. Jak dowodziłem w pierwszych dwu rozdziałach książki, przeciwstawienie sceny streszczeniu i prezentacji opowiadaniu jest bezcelowe, jeśli przedtem nie określimy rodzaju narratora, który nam tę scenę lub streszczenie przekazuje.

Komentarz

Narratorzy, którzy nie tylko prezentują, ale i opowiadają, są zróżnicowani, w dużej mierze zależnie od rozmiarów i rodzaju komentarza wykraczającego poza bezpośrednie przekazywanie wydarzeń w scenie lub

wiarogodnym „reflektorem” komentarzy i wieloznacznych dygresji wpisanego autora. O wiele bardziej wyczerpującym studium, przydatnym szczególnie dla studentów, jest J. L. Guettiego jra *The Rhetoric of Joseph Conrad* (Amherst, Mass. 1960. „Amherst College Honors Thesis”, nr 2).

streszczeniu. Komentarz taki może, oczywiście, obejmować wszystkie dziedziny ludzkiego doświadczenia i może się wiązać z główną sprawą utworu na niezliczone sposoby i w bardzo różnym stopniu. Jeśli jednak uważamy go za jedyny środek, wykazujemy nieznajomość poważnych różnic między komentarzem, który służy celom retorycznym, ale nie jest częścią struktury dramatycznej, a komentarzem stanowiącym integralną część dramatycznej struktury utworu, jak np. w *Tristramie Shandy*.

Narratorzy świadomi

Z podziałem na obserwatorów i narratorów aktywnych wszystkich wyliczonych rodzajów krzyżuje się odróżnienie narratorów świadomych — świadomych swojej roli pisarzy (*Tom Jones*, *Tristram Shandy*, *Barchester Towers*, *Buszujący w zbożu*, *W poszukiwaniu straconego czasu*, *Doktor Faustus*) — od narratorów lub obserwatorów, którzy rzadko albo wcale nie wspominają o swoich mozołach pisarskich (*Przygody Hucka*) lub którzy wydają się nie wiedzieć, że piszą, myślą, mówią lub „odbijają” dzieło literackie (*Obcy* Camusa, *Haircut* Lardnera, *The Victim* Bellowa).

Rodzaje dystansu

Niezależnie od tego, czy biorą czynny, czy też bierny udział w akcji, narratorzy lub 3-osobowe „reflektory” różnią się znacznie między sobą, zależnie od stopnia i rodzaju dystansu dzielącego ich od autora, czytelnika i innych postaci fabuły. W każdym przeżyciu czytelnicznym dokonuje się dialog między autorem, narratorem i innymi postaciami a czytelnikiem. Każdy z tej czwórki ma do dyspozycji całą skalę postaw, od utożsamienia do krańcowego sprzeciwu, na każdej współrzędnej wartości: moralnej, intelektualnej, estetycznej, a nawet fizycznej. (Czy jękający się czytelnik odbiera wady wymowy H. C. Earwickera tak samo jak ja? Z pewnością nie.) Oczywiście, wchodzą tu również w grę elementy nazywane zwykle „dystansem estetycznym”. Dystans czasowy i przestrzenny, różnice społeczne, odmienne zwyczaje w sposobie mówienia czy ubierania się — wszystko to, jak i wiele innych czynników kształtuje nasze poczucie, że mamy do czynienia z przedmiotem estetycznym, podobnie jak papierowe księżycy i inne nierealistyczne efekty teatralne niektórych współczesnych dramatów wywołują efekt „wyobcowania”. Nie należy jednak mieszać tych momentów z równie ważnym oddziaływaniem osobistych cech i przekonań autora, czytelnika, narratora na kształt postaci występujących w utworze.

1. Narratora może dzielić większy lub mniejszy dystans od

wpisanego autora. Dystans może mieć charakter moralny (Jason i Faulkner, fryzjer i Lardner, narrator *Jonatana Wilda* i Fielding), intelektualny (Twain i Huck, Sterne i Tristram Shandy w poglądach na temat doniosłości kształtu nosa, Richardson i Klarysa), fizyczny lub czasowy — większość autorów przerasta nawet najbardziej kompetentnych narratorów wiedzą o tym, jak się wszystko zakończy. Wyliczenie to można by kontynuować.

2. Narrator może również zachowywać większy lub mniejszy dystans od postaci historii, którą opowiada. Może to być jednocześnie dystans moralny, intelektualny i czasowy (narrator dojrzały i jako młodzieniec w *Wielkich nadziejach* Dickensa lub w *Redburn* [Melville'a]), moralny i intelektualny (narrator Fowler i postać tytułowa, Pyle, w *Spokojnym Amerykaninie* Greene'a zdecydowanie odbiegają od zasad etycznych autora, choć każdy w innym kierunku) lub moralny i emocjonalny (w *Naszyjniku* Maupassanta i *Nuns at Luncheon* Huxleya narratorzy wywołują mniejsze zaangażowanie emocjonalne czytelników, niż spodziewali się zapewne autorzy). Zjawisko to można zaobserwować we wszelkiego rodzaju cechach.

3. Narrator może bardziej lub mniej odbiegać od norm samego czytelnika. Może to być na przykład rozbieżność fizyczna i emocjonalna (*Przemiana* Kafki), moralna i emocjonalna (Pinkie z *W Brighton* [Greene'a], skąpiec w *Kłębowisku żmij* Mauriaca i wielu innych zwyrodniałców, których nowoczesnej powieści udało się przekształcić w przekonujące postaci ludzkie).

Trudno się dziwić, że po odrzuceniu wszechwiedzącego narratora i wobec ograniczeń, jakim muszą podlegać dramatycznie ukształtowani narratorzy wiarogodni [*reliable*], nowocześni autorzy eksperymentowali z narratorami niewiarogodnymi [*unreliable*], których charakter ewoluuje w czasie utworu. Odkąd Shakespeare ukazał nowożytnemu światu, co przeoczyli Grecy zaniedbując ewolucję postaci (porównajcie *Makbeta* i *Króla Lira* z *Edypem*), opowieści o rozwoju lub upadku człowieka stawały się coraz bardziej popularne. Jednak dopiero kiedy ujawniły się pełne możliwości postaci-reflektora w trzeciej osobie, zdołano z powodzeniem pokazać narratora ewoluującego w czasie narracji. W *Wielkich nadziejach* dorosły Pip pojawia się jako wielkoduszny człowiek o uczuciowości dorównującej domniemanej uczuciowości czytelnika; widzi on, że w młodym wieku oddalał się niejako od norm czytelnika, a potem do nich powrócił. Natomiast postać-reflektor w trzeciej osobie może być ukazana formalnie w czasie przeszłym, ale w rzeczywistości jest obecna przed naszymi oczyma, bliższa lub dalsza wartościom, które czytelnik ceni. W XX wieku autorzy postępują, jakby wręcz postanowili wykorzystać wszelkie modele fabuły oparte na takich przemianach: za-

czynają od dystansu dalekiego, a kończą na bliskim, zaczynają od bliskiego, oddalają się i powracają, zaczynają od dalekiego i jeszcze bardziej się oddalają i tak dalej. Najbardziej może jednak charakterystyczna była zadziwiająco szczęśliwa realizacja pierwszej z możliwości, polegająca na tworzeniu skrajnie odrażających postaci, jak np. Mink Snopes Faulknera, i przekształcaniu ich zarówno przez ewolucję charakteru, jak i zabiegi techniczne w postaci pełne godności i siły. Istnieje ogromna potrzeba analitycznych opracowań różnych modeli fabuły, które wynikły z takiej zmiany dystansu.

4. Autor wpisany może być bliższy lub dalszy czytelnikowi. Dystans może mieć charakter intelektualny (w *Tristramie Shandy* autor wpisany, którego oczywiście nie można utożsamiać z postacią tytułową, bardziej interesuje się tajnikami klasycznej kultury i lepiej jest w nich zorientowany niż którykolwiek z jego czytelników), moralny (dzieła Sade'a) lub estetyczny. Z punktu widzenia autora trafne odczytanie jego książki musi wykluczać wszelki dystans między podstawowymi normami wpisanego autora a normami postulowanego czytelnika. Dość często już od początku nie ma w tej mierze prawie żadnej zasadniczej różnicy. Jane Austen nie musi przekonywać nikogo, że duma i uprzedzenie są czymś niepożądanym. Natomiast złą powieść często można rozpoznać bez wahania po tym, że autor wpisany żąda od nas posługiwania się normami, na które nie możemy przystać.

5. Autor wpisany (a wraz z nim czytelnik) może zachowywać mniejszy lub większy dystans od innych postaci powieści. I w tym wypadku dystans może występować na wszystkich współrzędnych wartości. Wielu popularnych autorów utrzymuje swoje postaci w znacznej odległości pod każdym względem (Ivy Compton-Burnett), a nawet stara się zupełnie celowo (według Williama Empsona robi to np. T. F. Powys) podkreślać wrażenie sztuczności, aby utrzymać je „w dużym dystansie od autora”⁸. Inni pisarze dążą do większej rozpiętości dystansów na najróżniejszych współrzędnych. Na przykład Jane Austen prezentuje szeroką skalę osądów moralnych (od niemal pełnej aprobaty dla Jane Fairfax w *Emmie* do pogardy dla Wickhama w *Dumie i uprzedzeniu*), wiedzy (od Knightleya do panny Bates lub pani Bennet), gustu, taktu, wrażliwości.

Przykłady, które podałem, oczywiście ani w części nie wyczerpują istniejących możliwości. To, co nazywamy „zaangażowaniem”, „sympatią” lub „utożsamieniem”, składa się zwykle z wielu odruchów wobec

⁸ *Some Versions of Pastoral*. London 1935, s. 7. — Problem zamierzonej sztuczności Powysa świetnie ujmuje M. Steinmann w pracy *The Symbolism of T. F. Powys* („Critique” 1957, s. 49—63).

autora, narratorów, obserwatorów i innych postaci. Ponadto narratorzy mogą różnić się od autorów i czytelników różnego rodzaju zaangażowaniem, lub też rezerwą — od głębokiego osobistego przejęcia (Nick w *Wielkim Gatsby'm*, MacKellar w *Panie na Ballantrae*, Zeitblom w *Doktorze Faustusie*) do łagodnej lub umiarkowanej rozbawionej czy tylko zabarwionej zdziwieniem obojętności (*Decline and Fall* Waugha).

Spośród wyliczonych rodzajów największe znaczenie dla badań literackich ma zapewne dystans między narratorem omylnym czy niewiarogodnym a wpisanym autorem, który zachęca czytelnika do wspólnej oceny narratora. Jeżeli motywem rozważań nad punktem widzenia jest chęć wykrzycia, jaki ma to związek z wymową artystyczną, wówczas z pewnością moralne i intelektualne walory narratora mają większe znaczenie dla naszej oceny niż to, czy określa się go jako „ja”, czy jako „on”, lub czy jest on uprzywilejowany, czy też niezupełnie kompetentny. Jeżeli okazuje się, że nie jest godny zaufania, wówczas zmienia się cały efekt dzieła, które przekazuje.

Terminologia, którą rozporządzamy na określenie takiego dystansu wobec narratorów, jest zdecydowanie nieodpowiednia. Z braku lepszych terminów nazwałem narratora *wiarogodnym* [*reliable*], kiedy mówi on lub działa w zgodzie z normami dzieła (to znaczy z normami wpisanego autora), a *niewiarogodnym* [*unreliable*], kiedy sytuacja jest odwrotna. Co prawda, wielcy narratorzy wiarogodni pozwalają sobie niekiedy na znaczny udział ironii i przez to — jako potencjalni kłamcy — stają się „niewiarogodni”. Jednak trudna ironia nie wystarczy, by stworzyć narratora niewiarogodnego. Niewiarogodność narratora nie jest także po prostu sprawą kłamstwa, chociaż rozmyślnie kłamliwi narratorzy to ulubiony zabieg niektórych współczesnych pisarzy (*Upadek* Camusa, *Natural Child* Caldera Willinghama itd.)⁹. Najczęściej chodzi tu o to, co James nazywa *nieświadomością*; narrator jest w błędzie lub przypisuje sobie cechy, których autor mu odmawia. Albo też, jak

⁹ A. A. Jones w niedawno ogłoszonym szkicu (PMLA LXXIV marzec 1959, s. 122) przekonująco opowiedział się za „prostym” odczytaniem *W kleszczach lęku*, podając jako jeden z argumentów to, że „podstawową konwencją powieści pisanej w pierwszej osobie musi być zaufanie do narratora. (...) Jeżeli James nie pogwałcił podstawowych zasad swojego rzemiosła — guwernantka nie może być patologiczną kłamczynią”. Ale wyłączając kwestię, czy konwencja ta obowiązywała w czasach Jamesa, nie ma wątpliwości, że we współczesnej powieści już ona nie istnieje. Jedyna konwencja, której można się trzymać (piszę o tym w rozdz. 11), polega na tym, że jeżeli narrator utrzymuje, iż mówi lub pisze do czytelnika, to rzeczywiście to robi. Natomiast treść tego, co opowiada, może okazać się snem (*In Dreams Begin Responsibilities* Schwartza) lub fałszem (*Les Corps étrangers* Jeana Cayrol), albo też może się „wcale nie okazać”, to znaczy może pozostawać w zawieszeniu między snem, fałszem, fantazją i rzeczywistością (*Mgła* Unamuny, *Comment c'est* Becketta).

w *Przygodach Hucka*, narrator uważa się za wyrzutka, podczas gdy autor po cichu sławi za jego plecami jego cnoty.

Narratorzy niewiarogodni różnią się więc znacznie między sobą zależnie od tego, w jakim stopniu i w jakim kierunku oddalają się od norm autora; dawny termin „ton”, podobnie jak modne obecnie „ironia” i „dystans”, obejmuje wiele zjawisk, które powinniśmy dostrzec. Niektórzy narratorzy, jak Barry Lyndon, są umiejscowieni, jeśli chodzi o każdą z ich dodatnich cech pod każdym względem — z wyjątkiem pewnego rodzaju witalności — tak „daleko” od autora i czytelnika, jak tylko możliwe. Inni, jak Fleda Wetch, „reflektor” w *Spoils of Poynton* Jamesa, zbliżają się niemal w pełni do autorskich ideałów gustu, oceny i świadomości etycznej. Wszyscy stawiają dociekliwości czytelnika surowsze wymagania niż narratorzy wiarogodni.

Rodzaje potwierdzenia lub korektury

Zarówno relacje narratorów wiarogodnych, jak i niewiarogodnych mogą być nie potwierdzane i nie korygowane przez innych narratorów (Gully Jimson w *Niewiele brakowało*, Henderson w *Henderson the Rain King* Bellowa) lub też potwierdzane i poprawiane (*Dziedzic na Ballantrae*, *The Sound and the Fury*). Niekiedy wręcz niepodobna się domyślić, czy i do jakiego stopnia narrator jest omylny; czasem jawne potwierdzenie lub sprzeczne świadectwa ułatwiają orientację. Trzeba przy tym pamiętać, że potwierdzenie lub korektura może mieć różny charakter, zależnie od tego, czy wynika z samej akcji — wówczas narrator aktywny może skorzystać z niej, by skierować się na właściwą drogę, lub żeby zmienić poglądy (*Intruz* Faulknera) — czy też przychodzi z zewnątrz, by pomóc czytelnikowi skorygować lub potwierdzić swoją opinię sprzeczną ze zdaniem narratora (*Moc i chwała* Grahama Greene’a). Oczywiście rezultat wyizolowania narratora będzie w każdym wypadku zupełnie inny.

Uprzywilejowanie

Obserwatorzy i narratorzy aktywni, niezależnie od tego, czy są świadomi, czy nieświadomi, wiarogodni czy niewiarogodni, osamotnieni czy wspomagani, albo są obdarzeni wiedzą o tym, czego nie mogą się dowiedzieć w naturalny sposób, albo też muszą się zadowalać realistycznym polem widzenia i wnioskowaniem. Absolutne uprzywilejowanie nazywamy wszechwiedzą. Istnieje jednak wiele jego stopni i tylko nielicznym „wszechwiedzącym” narratorom pozwala się widzieć lub ujawniać wszystko, co wiedzą autorzy.

Brak dotychczas dobrej pracy na temat możliwych rodzajów oraz

funkcji uprzywilejowania narratora i ograniczenia jego kompetencji. Niektóre ograniczenia są tylko przejściowe lub żartobliwe, jak niewiedza, którą Fielding niekiedy narzuca swojemu „ja” (kiedy na przykład po wątpiewa o swoich zdolnościach narracyjnych i wzywa muzy na pomoc — *Tom Jones*, ks. XIII, rozdz. 1). Niektóre są niemal stałe, ale w niektórych momentach zawieszane, jak w wypadku Izmaela w *Moby Dicku*, który, choć na ogół polega tylko na naturalnej obserwacji, może przełamać te ograniczenia, gdy opowieść tego wymaga („Sierdzi się śmiało, a wszelako słucha; bardzo ta śmiałość ostrożna” — mruknął Ahab” — brak tu świadka, który mógłby to powtórzyć narratorowi). Wreszcie są narratorzy, których pole widzenia ściśle ogranicza ich pozycja w powieści (w pierwszej osobie Huck Finn, w trzeciej — Miranda i Laura w opowiadaniach Katherine Anne Porter).

Najważniejszym specjalnym przywilejem jest możliwość dotarcia do wewnętrznych przeżyć innych postaci, a to ze względu na siłę retoryczną, jaką dzięki niemu uzyskuje narrator. W samym terminie „wszechwiedza” tkwi szczególna dwuznaczność. Wiele współczesnych utworów, które uważamy za opowiedziane dramatycznie, gdzie wszystko dochodzi do nas za pośrednictwem postaci mających ograniczone pole widzenia — wymaga od milczącego autora tyleż wszechwiedzy, ile rości sobie Fielding. Może się w pewnym sensie wydawać, że „wędrowka” po świadomości szesnastu postaci w *Kiedy umieram* Faulknera i wgląd tylko do tego, co one zawierają, nie zależy od wszechwiedzącego autora. Jednak jest to wszechwiedza najbardziej pewna siebie: wpisany autor żąda bezwzględnej wiary w swoje wieszczcze zdolności. Nie wolno nam ani na chwilę zwątpić, że wie wszystko o każdej z tych szesnastu umysłowości i że właściwie zdecydował, jak wiele należy z każdej pokazać. Krótko mówiąc, narracja bezosobowa w gruncie rzeczy nie pozwala uniknąć wszechwiedzy — prawdziwy autor jest tak samo „nienaturalnie” wszechwiedzący jak zawsze. Gdyby oczywista sztuczność była błędem — a tak nie jest — współczesna powieść byłaby równie mylącą jak utwory Trollope’a.

Podobną dwuznaczność możemy dostrzec zastanawiając się głębiej nad pojęciem narracji „dramatycznej”. Autor może postawić swoich bohaterów w dramatycznej sytuacji nie przedstawiając ich bynajmniej w sposób, który przywykliśmy uważać za dramatyczny. Scenę, w której dyliżans zabiera pobitego i ograbionego przez rozbójników Andrews, Fielding przedstawia w sposób, który według niektórych nowoczesnych wzorców może się wydawać niekonsekwentny i niedramatyczny.

Nieszczęsny Józef przeleżał dłuższy czas bez duszy i właśnie zaczynał odzyskiwać świadomość, gdy nadjechał dyliżans. Pocztylion usłyszawszy pojękiwanie zatrzymał konie i powiedział konduktorowi, że w rowie leży na pewno jakiś umierający człowiek. (...) Jadąca dama, która posłyszała słowa pocztyliona i je-

dnocześnie jęk, zawołała ostro na konduktora, by kazał zatrzymać i zobaczyć, co się dzieje. Wówczas konduktor polecił pocztylionowi zsiąść z konia i zajrzeć do rowu. Ów uczynił to i oznajmił: — Siedzi tam człowiek, goły jak go Pan Bóg stworzył.

Dalej następuje świetny opis, który trudno byłoby nazwać sceną, przedstawiający egoistyczne reakcje poszczególnych pasażerów. Wówczas to młody prawnik zwraca uwagę, że odmowa udzielenia pomocy jest karalna.

Słowa te wywarły wyraźny efekt na konduktorze, który widać dobrze znał mówiącego. Starszy pan, o którym była już mowa, sądząc, że nagi człowiek dostarczy mu wiele okazji do popisania się dowcipem przed damą, oświadczył, że dołoży się na kufel piwa za jego przejazd. Konduktor zgodził się w końcu, po trosze przestraszony groźbami pierwszego, po trosze zachęcony obietnicą drugiego, a także nieco tknięty litością dla nieszczęśnika, który stał skrwawiony i drżący z zimna. [Fielding, *Przypadki Józefa Andrews*¹⁰]

Po wprowadzeniu Józefa do dylizansu nadal ciągnie się taka sama pośrednia relacja „sceny” z częstymi, choć powierzchownymi dygresjami na temat umysłów i serc owego zgromadzenia głupców i chłystków, przeplatanymi od czasu do czasu — w chwilach kiedy pełna wszechwiedza wydaje się niewskazana — domysłami. Jeżeli dramatyczność polega na ukazaniu dramatycznie z sobą splecionych postaci, ścierających się interesów i rozwiązaniu zależnym od wyniku owych starć — to scena ta jest dramatyczna. Natomiast, jeżeli chodzi tu o wywołanie wrażenia, że opowieść ta istnieje sama dla siebie, że jej postacie wchodzi w dramatyczne związki z widzem, związki zrozumiałe tylko na podstawie zestawienia wypowiedzi z wypowiedziami i wypowiedzi z czynkami bez pośrednictwa narratora — to mamy do czynienia ze sceną stosunkowo mało dramatyczną.

Z drugiej strony autor może połączyć bohatera z czytelnikami więzami dramatycznymi w drugim rozumieniu, nie wciągając tej postaci jednocześnie zupełnie w dramat utworu. Wiele utworów lirycznych posiada tego rodzaju dramatyczność. „To nie jest kraj dla starych ludzi...”. Kto to mówi? Yeats, czy też jego „maska”. Do kogo mówi? Do nas. Skąd wiemy, że jest to Yeats, a nie jakaś postać tak mało mu bliska jak Kaliban Browningowi w utworze *Caliban upon Setebos*? Domyślamy się tego z dalszego ciągu ukształtowanej dramatycznie wypowiedzi; konieczność domyslenia się jest czynnikiem, który nadaje liryce dramatyczność w tym drugim rozumieniu. Mówiąc skrótowo Kaliban jest dramatyczny w obu znaczeniach; znajduje się w dramatycznej pozycji i wobec innych postaci, i wobec nas. Natomiast utwór Yeatsa jest dramatyczny tylko w jednym znaczeniu.

¹⁰ [Przekład polski M. Korniłowicz. Warszawa 1954.]

Wieloznaczność wyrazu „dramatyczny” jest jeszcze bardziej złożona w powieści, która usiłuje bezpośrednio dramatyzować stany świadomości. Czy *Portret artysty z czasów młodości* jest dramatyczny? Pod pewnym względem tak. Nikt nam nie mówi o Stefanie. Jest on umieszczony przed nami na scenie, gdzie odgrywa swoje życie, korzystając tylko z zamaskowanej pomocy lub ukrytych komentarzy autora. Ale ani jego działania nie są bezpośrednio dramatyzowane, ani jego wypowiedzi przekazywane bezpośrednio. Dramatyzowana jest relacja jego psychiki ze wszystkiego, co się dzieje. Obserwujemy jego świadomość, jak pracuje nad światem. Niekiedy to, co widzi, jest samo w sobie dramatyczne, kiedy na przykład ogląda siebie na scenie w towarzystwie innych postaci. Ale samo sprawozdanie, wewnętrzna relacja, jest dramatyczna tylko w drugim znaczeniu. Odbierana przez nas relacja z tego, co zachodzi w psychice Stefana, jest monologiem nie włączonym w żaden kształtujący ciąg dramatyczny. W dodatku jest to relacja nieomylna, dopuszczająca jeszcze mniej wątpliwości niż typowe solilokwium elżbietańskie. Przyjmując konwencję uznajemy, że to, co zrelacjonowano nam jako rozgrywające się w umyśle Stefana, rzeczywiście tam się odbywa, albo inaczej mówiąc, że Joyce zna treść myśli Stefana.

Równanie na kartce jego brulionu przybrało kształt rozłożystego ogona o pawich oczach i gwiazdkach, a po wyłączeniu oczu i gwiazdek wskaźników potęgowych zaczęło związać się z wolną. Pojawiające się i znikające wskaźniki podobne były do otwierających się i zamykających oczu. Otwierające się i przy-
mykające oczy podobne były do gwiazd, rodzących się i gasnących¹¹.

Kto to mówi? Nie Stefan, ale wszechwiedzący, nieomylny autor. Relacja jest bezpośrednia i z pewnością nie przekształcona przez jakikolwiek kontekst „dramatyczny” — to znaczy, w przeciwieństwie do wypowiedzi w scenie dramatycznej, nie wzbudza podejrzenia, że myśli mają na celu wywołanie określonego efektu. Zatem pozostajemy w dramatycznych stosunkach ze Stefanem tylko w ograniczonym znaczeniu — w znaczeniu, w jakim dramatyczna jest też liryka¹².

Obraz przeżyć wewnętrznych

Narratorzy, którzy zajmują się wnętrzem postaci, różnią się na koniec głębokością i kierunkiem penetracji. Boccaccio niekiedy ukazuje obraz przeżyć wewnętrznych, ale sięga bardzo płytko. Jane Austen bardziej zagłębia się w przeżycia moralne, ale pod względem psychologicznym zaledwie muska powierzchnię. Wszyscy autorzy uprawiający nar-

¹¹ [Przekład polski Z. Allana. Warszawa 1957.]

¹² Zdaje sobie sprawę, że moja terminologia nie zgadza się z Joyce'owskim pojmowaniem triady liryczny, epicki, dramatyczny. *Portret* jest więc dramatyczny w rozumieniu Joyce'a, ale tylko w tym rozumieniu.

rację strumienia świadomości z pewnością mają na celu głęboką penetrację psychologiczną, ale niektórzy rozmyślnie zatrzymują się blisko powierzchni w wymiarze moralnym¹³. Powinniśmy pamiętać, że każde rozwlekłe przedstawianie przeżyć wewnętrznych, niezależnie od głębokości, przekształca na pewien czas analizowaną postać w narratora. Obrazy przeżyć wewnętrznych podlegają zatem zmianom we wszelkich powyżej wyliczonych jakościach, przede wszystkim zaś ze względu na stopień wiarygodności. Na ogół im głębiej sięgamy do wnętrza postaci, tym więcej niewiarogodności przyjmujemy nie tracąc przychylnego do niej stosunku.

Narracja jest sztuką, a nie wiedzą, ale to nie znaczy, że musimy być skazani na niepowodzenie, kiedy próbujemy formułować jakieś prawidła. W każdej sztuce występują pierwiastki systematyczne i krytyka literacka pod żadnym pozorem nie może uchylić się od próby wyjaśnienia technicznych sukcesów i błędów przez odwołanie się do prawideł ogólnych. Jednak zawsze musimy zadawać sobie pytanie, gdzie należy szukać tych prawideł.

To nic dziwnego, że pisarze twierdzą, iż nie znajdują u krytyków pomocy w operowaniu punktem widzenia. Tę kwestię pisarz musi rozstrzygać zawsze w powiązaniu z konkretnym dziełem: która z postaci ma opowiadać określoną historię lub jej część, jaka zostanie jej przyznana ściśle określona miara wiarygodności, uprzywilejowania, swobody komentowania itd. Czy będzie obdarzona dramatyczną naocznością? Nawet jeżeli pisarz zdecydował się na narratora mieszczącego się w jednej z kategorii krytycznych — „wszechwiedzący”, „w pierwszej osobie”, „o wiedzy ograniczonej”, „obiektywny”, „zmienny”, „zamaskowany” czy jakkolwiek inny — jego kłopoty dopiero się zaczęły. Nie może znaleźć pro-

¹³ Rozważania dotyczące wielorakich środków artystycznych objętych szerokim terminem „strumień świadomości” koncentrowały się zwykle na ich roli w służbie realizmu psychologicznego, pomijały natomiast wymowę moralną obrazu różnych pokładów psychiki. Nawet krytycy usposobieni nieprzychylnie — na przykład Mauriac w *Le Romancier et ses personnages* (Paris 1933) — przeważnie zwracali uwagę na amorficzność tego zabiegu, brak spoistości i oczywistą sztuczność, a nie na jego konsekwencje moralne. Zarówno w atakach, jak i w obronie zakładano z góry, że istnieje pojedynczy zabieg, który można uznać raz na zawsze, na podstawie określonych przesłanek ogólnych, za dobry lub zły, za szczęśliwy lub niekorzystny. M. Friedman (*Stream of Consciousness*. New Haven, Conn. 1955) dochodzi do wniosku, że jest „niemal pewnikiem, iż w przyszłości w ramach tej tradycji nie będzie mogło powstać żadne dzieło najwyższej miary”, ponieważ metoda ta miała źródło w „typie umysłowości literackiej, który znikł razem z Joyce’em, Virginią Woolf i wczesnym Faulknerem” (s. 261). Jednak analizowane przez niego dzieła stosują najrozmaitsze odmiany chwytu „strumienia świadomości”, z których pewne stanowią obecnie uznaną część repertuaru powieściopisarza. Większość z nich na pewno znajdzie nowe zastosowanie w przyszłości.

stego rozwiązania swoich konkretnych, ścisłych, praktycznych problemów w takich twierdzeniach, jak: „wszechwiedza jest metodą najbardziej elastyczną”, lub „metoda obiektywna jest najszybsza czy najbardziej dramatyczna”. Na tym poziomie abstrakcji nawet najtrafniejsze uogólnienie będzie dla niego mało przydatne w mozolnym formułowaniu kolejnych zdań.

Jak ukazują to szczegółowe zapiski Henry Jamesa, powieściopisarz odnajduje swoją własną technikę narracyjną, kiedy stara się przekazać czytelnikowi różne możliwości rozwoju tkwiące w jego idei. Stąd wybór sprowadza się przeważnie do wyboru stopnia, a nie rodzaju zabiegu. Postanowienie, że narrator nie będzie wszechwiedzący, nie przesądza właściwie o niczym. Trudność polega na określeniu stopnia jego nieświadości. Również zdecydowanie się na narrację w pierwszej osobie rozstrzyga tylko część problemu, i to może najłatwiejszą część. Jaki rodzaj pierwszej osoby? Jak dokładnie scharakteryzowanej? W jakim stopniu świadomej swojej roli narratora? W jakim stopniu wiarygodnej? W jakim stopniu ograniczonej do realistycznego wnioskowania, a jak dalece upoważnionej do wyjścia poza realizm? W których momentach ma mówić prawdę, a w których powstrzymać się od wyrażenia opinii, czy nawet wręcz skłamać? Na te pytania można odpowiadać tylko w odniesieniu do możliwości i wymagań konkretnego dzieła, a nie całej prozy fabularnej czy powieści lub do prawideł dotyczących punktu widzenia.

Istnieją niewątpliwie typy oddziaływania artystycznego, do których autor może się odwołać. Jeżeli na przykład pragnie, aby jakaś scena stała się bardziej zabawna, wzruszająca, dramatyczna lub wieloznaczna, jeżeli pragnie, aby postać stała się bliższa czytelnikowi lub bardziej przekonywająca, można wskazać taki czy inny sposób postępowania. Łatwo jednak zrozumieć, dlaczego pisarz mający trudności z podjęciem decyzji będzie szukał pomocy raczej w praktyce swoich współkolegów niż w abstrakcyjnych regułach podręcznika — czytając wielkie powieści wrażliwy autor znajduje tam całą masę konkretnych przykładów odpowiedniego wyboru metody narracyjnej w celu osiągnięcia określonego efektu w odróżnieniu od wszelkich innych efektów. Zabierając głos w sprawie typów narracji krytyk będzie zawsze w gorszej sytuacji, bowiem musi brać pod uwagę różnorodne realizacje, gdyż tylko to może uchronić go od pokusy uogólniania. W miejsce naszej nowoczesnej „czwartej jedności”, w miejsce abstrakcyjnych reguł spistości i obiektywizmu, obowiązujących przy wyborze punktu widzenia, potrzebne nam są bardziej konkretne, szczegółowe opracowania przedstawiające sposób, w jaki opowiedziane zostały wielkie opowieści.

Przełożył Ignacy Sieradzki