

# Marian Płachecki

---

## Powieściowa przestrzeń i poetyka sceny

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (34), 77-93

---

1977

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.

*Marian Płachecki*

## **Powieściowa przestrzeń i poetyka sceny**

Zestawimy fragmenty wyjęte z trzech powieści.

„W początkach roku 1878 (...) warszawscy kupcy tudzież inteligencja pewnej okolicy Krakowskiego Przedmieścia (...) gorąco interesowała się przyszłością galanteryjnego sklepu pod firmą J. Mincel i S. Wokulski. W renomowanej jadalni, gdzie na wieczorne przekąski zbierali się właściciele składów bielizny i składów win (...), poważni ojcowie rodzin utrzymujący się z własnych funduszów i posiadacze kamienic bez zajęcia (...) dużo mówiono (...) o firmie J. Mincel i S. Wokulski. Zatopieni w kłębach dymu cygar i pochyleni nad butelkami z ciemnego szkła, obywatele tej dzielnicy (...) zakładali się (...) o bankructwo Wokulskiego (...) radca Węgrowicz po każdej (...) głębokiej sentencji swego przyjaciela dodawał: — Wariat! wariat!... Awanturnik!... Józiu, przynieś no jeszcze piwa. A która to butelka?

— Szósta, panie radco. Służę piorunem! — odpowiedział Józiu. (...)

Dla osób posilających się w tej co radca jadalni, dla jej właściciela, subiektów i chłopców przyczyny klęsk mających paść na Wokulskiego (...) były tak jasne, jak gazowe płomyki oświetlające zakład. (...)

— Ehe! — zachnął się radca. — Daj no Józiu piwa. (...)

— Służę piorunem!... Jedzie ósma.

— Ósma? — powtórzył radca — to być nie może. Zaraz... Przedtem była szósta, potem siódma... (...). Może być, że ósma. Jak ten czas leci...” (B. Prus: *Lalka*. W: *Pisma*. Pod red. Z. Szweykowskiego. Tom XI. Warszawa 1949, s. 5—7, 9).

„Rzecz miała miejsce w kawiarni «London», na rogu Peru i Avenidy. Było dziesięć po piątej”. Dr Restelli i Lopez

Pierwszy  
fragment  
z *Lalki*

Gomez oczekują na nieznanym sobie jeszcze współtowarzyszy wycieczki wygranej na loterii państwowej. Zastanawiają się, kogo z przechodniów i spośród wchodzących do kawiarni chcieliby zabrać z sobą.

„— Robercie, jeszcze dwa piwa.

— Panowie profesorowie mają dziś wyjątkowe pragnienie — skomentował Robert. — Pewno przez tę pogodę. Stało w gazecie, że dziś jest duża wilgoć.

U Cortazara  
też piją piwo

— Jeżeli stało w gazecie, to święte — powiedział Lopez”. Patrzą. Raz przez okna, raz na drzwi; to na jedną, to na drugą z zatłoczonych ulic. Tylko ze wskazówek, jakie wymieniają wyluskując co ciekawszych przechodniów, możemy się domyślić, że siedzą przy stoliku narożnym, u okien, z których jedno wychodzi na ulicę Peru, drugie na Avenidę de Mayo, a także, iż kawiarnia ma co najmniej dwa wejścia, od obu tych ulic. Powtarzający się rytm: okno i widok ulicy — drzwi z wchodzącymi — okno — drzwi — okno niepostrzeżenie wyostrza absurdalny, bo dosłownie losowy, podział wszystkich, którzy tego dnia koło piątej znaleźli się w pobliżu kawiarni „London”, na tych, którzy skrzyżują swe drogi z biografiami Lopeza i jego kolegi, oraz na tych, którzy przejdą mimo, zamknięci w swych nieprzeniknionych wątkach. Dopiero z drugim pojawieniem się motywu drzwi otrzymujemy — namiastkowy — opis wnętrza kawiarni. „Przez drzwi od strony Avenidy de Mayo ludzie wchodzili i wychodzili jak zawsze. Lopez skorzystał z (...) zamyślenia swego rozmówcy, żeby rozejrzeć się dokoła. Prawie wszystkie stoliki były zajęte, ale tylko niektóre owiewała atmosfera przyszłej podróży. Grupka dziewcząt opuszczała salę (...). Jakaś dama, uzbrojona w liczne dziatki, skierowała się ku «para familias», gdzie inne panie lub grzeczne parki pokrzepiały się napojami chłodzącymi (...). Młodzieniec (o, ten tak, ten tak!) z bardzo ładną dziewczyną (oby, oby tak!) weszli i usiedli nieopodal” (J. Cortazar: *Wielkie wygrane*. Warszawa 1976, s. 7, 8, 13, 15).

Tym razem  
w cukierni

„Zły, rozdrażniony, biegałem po ulicach i zaglądałem w oczy przechodniom, jakby chcąc w nich wyczytać ten wyraz (...) niesmaku, z jakim, wyobrażałem sobie, witać muszą takich jak ja włóczęgów. (...) Chcąc się widocznie jeszcze bardziej podrażnić, przechodzę kilka razy koło wielkiej cukierni. A gdyby tak wejść? (...) Przyspieszam kroku — mijam wejście — Niech tylko spróbują! Wnet jednak mityguję się, że w ten sposób wystąpię jako rzeczywisty cham fabryczny. — Pokonam ich dystynkcją. (...) Zawracam się i wchodzę zamszystym krokiem. Gdym jednak próg przestąpił i znalazł się pośrodku sali, odwaga mnie opuściła.

Tylko z dystynkcją — powtarzam po cichu (...). Waham się i byłbym może wyszedł, gdyby mię wstyd nie zatrzymał. Siadam przy stoliku w środku sali i to mnie jeszcze bardziej onieśmiela. Oglądam się podejrzliwie naokoło i wsuwam ukradkiem swoją czapkę za pazuchę, by nie poznano robotniczej maciejówki.

— Czarnej kawy! — wołam na kelnera basowym głosem. Ten zmierzył mnie od stóp do głowy i mruknął:

— **Nie ma kawy.**

Coś w piersi mnie ukłuło.

— Prosiłbym w takim razie, jeżeli można, o szklankę herbaty — mówię grzecznie (...).

— Nie ma herbaty.

— Nie ma? To szkoda. (...) Prosiłbym zatem ciasteczek.

— Nie ma ciasteczek.

Wstaję z krzesła, chwiejnym krokiem podchodzę do bufetu i wskazując palcem na tacę, powtarzam:

— Tych ciasteczek.

— Nie ma tych.

Czuję, że muszę być blady jak trup. (...) mówię wolno:

— Ja mam pieniądze.

— Czego pan tu szukasz? — huknął na mnie kelner. — Wynoś się pan. Tu nic pan nie znajdziesz!

Przy tych słowach popycha mnie ku drzwiom" (W. Berent: *Fachowiec*. Warszawa 1956, s. 194—195).

Co łączy powyższe sceny? Oczywiście to, że pierwsza przebiega w jadalni, druga w kawiarni, trzecia w cukierni. Jeśli zastanowić się chwilę nad tą odruchową odpowiedzią, dochodzi się do zaskakującego wniosku, iż w wyobrażeniu, jakie powzięliśmy o wymienionych lokalach, znikomy udział mają komponenty scenograficzne rzeczywiście umieszczone w cytowanych fragmentach. W cytacie z *Lalki* są to „kłęby dymu”, „butelki z ciemnego szkła”, „gazowe płomyki”. W cytacie z *Wielkich wygranych* — ruch uliczny, okna i „drzwi” „kawiarni”, „szklanka” dra Restellego napełniona „piwem”, stolik narożny i inne „stoliki”, w większości zajęte, „część” wnętrza wydzielona „para familias”. W przytoczeniu z *Fachowca* — „wejście”, „próg”, „stolik na środku sali”, „czapka maciejówka”, „bufet”, „taca” z „ciasteczkami”. Wyliczenie to uprzytamnia, że elementy scenografii nazwane w powieściowej scenie pełnią zaled-

Mały udział scenografii.

wie pomocniczą funkcję w budowaniu tła przestrzennego dialogów i działań postaci. Pozostawione samym sobie, a zwłaszcza brane każdy z osobna, nie mogłyby służyć nawet owej funkcji pomocniczej. Przekształciłyby się po prostu w pozycję złego, bo wyrywkowego spisu inwentaryzacyjnego — i jeśli jakiś w ogóle, to właśnie ten ułomny rodzaj przedmiotowości w prezentowaniu przestrzeni jest powieści dostępny.

W naszych fragmentach jednakże dzięki pewnym decyzjom autorskim, podyktowanym zatem przez intencję podmiotową, elementy nazwane wyposażenia przedmiotowego mają swój wkład w zabudowaniu sceny. Zauważmy, że nazwane zostały nie tylko poszczególne komponenty scenograficzne, ale i całość tej wydzielonej przestrzeni, w której scena się rozgrywa. „Pewna okolica Krakowskiego Przedmieścia”, „róg Peru i Avenidy (de Mayo)”, ulica przed wejściem do cukierni. A także: „renomowana jadłodajnia”, „kawiarnia «London»”, „wielka cukiernia”. Dla poetyki sceny powieściowej istotne jest, iż nazwy tej drugiej serii są grupami wyrazowymi złożonymi z rzeczownika i przydawki. Goły rzeczownik stałby się w narracji nazwą równie abstrakcyjną, słownikową, co „próg”, „stolik”, „butelka”. Dopiero podbudowa przydawkowa aktywizuje rzeczownik ów kontekstowo, konkretyzuje jego nadrzędność wobec nazw poszczególnych elementów scenografii. Dzięki przydawce nazwa miejsca sceny — „wywieszka”, jak nazywa ją Butor<sup>1</sup> — staje się ekwiwalentem *pełnej* serii nazw inwentarza przedmiotowego, a nie poszczególnych jednostek owej serii. Te ostatnie stają się w tekście sceny niejako wariantami pozycyjnymi przydawki wprowadzonej na wstępie wraz z nazwą zbiorczą. Nazwa miejsca absorbuje niejako wszystkie padające po niej nazwy cząstkowe, atrybutywne,

Zasługi  
przydawki

<sup>1</sup> Por. M. Butor: *Przestrzeń powieści*. W: *Powieść jako poszukiwanie*. Warszawa 1971, s. 43.

przy czym ich seria jest w istocie otwarta, nie ogranicza się bynajmniej do nazw rekwizytów rzeczywiście umieszczonych w tekście. Czytelnik powinien ją przedłużyć, posiłkując się własnym wyobrażeniem *renomowanej* jadalni, kawiarni „London”, *wielkiej* cukierni.

W ten sposób do przedstawionej przestrzeni sceny odbiorca dobudowuje w lekturze jej przestrzeń nieprzedstawioną, a jednak w tekście przywoływaną, konotowaną poprzez rodzaj i odniesienia wzajemne nazwanych rekwizytów sceny oraz replik dialogu. Gra pomiędzy przestrzenią przedstawioną a przestrzenią suponowaną, konotowaną (w składniowym sensie terminu), jest jednym z podstawowych sposobów uzyskiwania „naoczności”, „plastyczności”, „realistyczności” narracji. O obecności w scenie nie nazwanych fragmentów przestrzeni świadczy pośrednio fakt, iż choć nie są przedstawione, można je podzielić na dwa rodzaje: na przestrzenne dopełnienie sceny uzyskiwane poprzez wspomniane przedłużanie szeregu nazw atrybutywnych oraz relacje przestrzenne składające się na nie nazwany wprost sytuacyjny kontekst dialogu, kontekst przywoływany jedynie poprzez sposób mówienia partnerów rozmowy. Do tego ostatniego powrócimy niżej, analizując cytat z *Wielkich wygranych*.

Inną decyzją autorską przekształcającą inwentarz sceny w jej całościowy kontekst przestrzenny jest wiązanie nazw inwentarzowych relacjami nadbudowanymi nad ich znaczeniami słownikowymi. Prus nie zestawia ciemnych butelek z kuflami, jak by każało jedno z pól semantycznych języka polskiego, lecz z „kłębami dymu” — zestawienie to wzmacnia walor „ciemnego szkła” butelek — i z „gazowymi płomymi oświetlającymi zakład”. Analogicznie Berent konfrontuje „próg” ze „środkiem sali” i ustawionym tu stolikiem, gdy u Cortazara ponawiana kilkakrotnie seria okno — ulica — drzwi wymaga narożnego,

Przestrzeń  
przedstawiona  
i suponowana...

... całościowy  
kontekst  
przestrzenny

przyokiennego usytuowania stolika, przy którym toczy się rozmowa.

Krąg  
przestrzenny

Dzięki rozwiązaniom tego rodzaju w narracji respektującej najogólniejsze zalecenia konwencji realistycznej przyrodnicze — bo tylko ze względów heurystycznych wybraliśmy sceny rozgrywające się we wnętrzach — i przedmiotowe otoczenie postaci jest prezentowane nie jako przypadkowy zbiór elementów, lecz jako zestaw *kręgów przestrzennych*, terytoriów uporządkowanych nie tylko czysto topograficznie, zhierarchizowanych wewnątrznie i dlatego pozwalających się oznaczyć pojedynczymi (choć w tekście powieści podbudowanymi przydawkowo) nazwami. Nie muszą to być, lecz są zazwyczaj, nazwy zbiorcze, takie jak „cukiernia” czy „jadłodajnia”. Do funkcji tej może zostać podniesiona nazwa komponentu scenograficznego, jak w scenie, w której Yorick na podwórzu gospody w Calais trzyma za rękę panią de L. i oboje wpatrują się we „wrota stodoły” — umieszczone również w tytułach kilku rozdziałów poświęconych tej scenie. Wydaje się, że w narracji o nastawieniu realistycznym jest to przypadek graniczny, przypadek „obnażenia chwytu” kształtowania przestrzeni.

Synekdochiczna  
prezentacja

W utworach respektujących najogólniejsze zalecenia konwencji realistycznej kręgi przestrzeni nabywają — na skutek działania powyższych zasad — dwu istotnych cech znaczeniowych. Pierwsza polega na tym, że kręgi owe nie „przylegają” ściśle do wysławiającego je tekstu sceny. Semantyka postulowana poprzez same reguły narracji realistycznej każe czytelnikowi przyjąć, iż kręgi przestrzeni nie istnieją w powieściowym słowie, lecz są jedynie przedmiotem synekdochicznej reprezentacji słownej. To, co z miejsca akcji zostaje wysłowione, stematyzowane, nie stanowi bynajmniej całego wypełnienia danego kręgu, a tylko jego *pars pro toto*. Tym samym włącza się do kręgu przestrzeń nieprzedstawioną sceny, dzięki czemu — mimo że wysłowienie miejsca akcji zaw-

sze jest „skadrowane”, odniesione mniej lub bardziej jawnie do określonego osobowego punktu widzenia (narratora bądź postaci) — krąg przestrzeni może i powinien sprawiać na czytelniku wrażenie miejsca uporządkowanego naturalnie, w sposób zastany, a nie kreowany. Ma uchodzić, i jest to druga ze wspomnianych cech, za miejsce reprodukowane czysto przedmiotowo, wolne od „piętna osobowego” zarówno narratora, jak i postaci. Do kwestii tych jeszcze powrócimy.

A czym się różnią przytoczone wyżej sceny? Oczywiście: techniką narracji.

W pierwszej mamy do czynienia z narracją auktorialną i charakterystyczną dla niej dominacją zewnętrznego, oddalonego dystansu narracyjnego. Społeczna kategoriałizacja nazw uczestników sceny (kupcy, inteligencja, posiadacze kamienic) i grupowanie ich w zbiorczym „oni” nie pozwala uznać narratora za jednego z aktualnych klientów jadalni. Zarazem przecież, w zgodzie z obserwacją Janusza Sławińskiego, iż w powieści realistycznej dystans narracyjny jest „stały”, lecz nie „statyczny”<sup>2</sup>, narrator chwilami „zbliza się” do swych postaci. Dwukrotnie, kiedy wspominając o Minclu i Wokulskim poprzestaje na inicjałach ich imion. Rađca Węgrowicz i towarzysze z pewnością imiona te znali. Narrator miast je bezstronnie, sprawozdawczo przytoczyć, podaje wersję z szyldu firmy, stawiając się jakby w pozycji zwykłego przychodnia, pamiętającego ów szyld ze spacerów po Krakowskim. Jeszcze wyraźniej narrator zniża się ku postaciom wówczas, gdy przytaczając ich ożywioną rozmowę, sam przejmuje się nią na tyle, że zapomina przedstawić scenki zamawiania przez Węgrowicza siódmej butelki piwa. Zrytualizo-

Zmniejszanie  
dystansu

<sup>2</sup> Por. J. Sławiński: *Pozycja narratora w «Nocach i dniach» Marii Dąbrowskiej*. W: *Pięćdziesiąt lat twórczości Marii Dąbrowskiej*. Warszawa 1963, s. 93—94. Odmiennego zdania jest M. Głowiński w artykule *Powieść i autorytety*. W: *Porządek, chaos, znaczenie*. Warszawa 1968.



Dyrektywy  
odbiorcze

wana<sup>3</sup> familiarność atmosfery roztaczającej się w jadłodajni okazuje się na tyle intensywna, że mąci pamięć nie tylko perorującym kupcom, ale i trzeźwemu, zdawałoby się, narratorowi trzecioosobowemu. Pociąga to pewne konsekwencje dla wpisanego w scenę projektu lektury. Konstatując (koniecznie półświadomie), że narrator uwzględnił jedynie wybrane elementy sceny, nie zaś jej pełne wyposażenie, oraz że wymienił rekwizyty te właśnie, nie inne — powinniśmy w owej selektywności widzieć prócz naturalnych ograniczeń języka także sygnał pośrednio definiujący uczestników sceny. Nie dowiadujemy się o przedmiotowym wypełnieniu jadłodajni wszystkiego, ponieważ żadna skończona wypowiedź językowa, a już zwłaszcza skrępowana funkcją estetyczną wypowiedź literacka, nie mogłaby owego wypełnienia wysłowić bez reszty. Równocześnie zaś powinniśmy domyślić się — skrajem świadomości — że jeśli tak mało z wyposażenia owej sceny wchodzi w pole naszego czytelniczego spojrzenia, to dlatego że i sami bohaterowie, zajęci tematem rozmowy, nie dostrzegają nic poza swym bezpośrednim otoczeniem. Sелеktywność narracji jest tu miarą zaangażowania rozmówców w sprawy Wokulskiego.

Takiej dwutorowej konkretyzacji, każącej luki w scenografii nazwanej przez opowiadacza kłască na karb przyrodzonych barier języka z jednej strony a aktualnych ograniczeń perspektywy bohaterów z drugiej, wymagają z reguły te miejsca narracji auktorialnej, gdzie występuje ona w odmianie słabej. Tam

---

<sup>3</sup> Omawiana scena jest typowym przykładem powieściowego — nieosiągalnego w dramacie — dialogu iteratywnego. Każda z replik reprezentuje cały zbiór kwestii wygłoszanych przez daną postać w rozmaitych momentach „akcji nieprzedstawionej” utworu (termin S. Skwarczyńskiej. por. *Wstęp do nauki o literaturze*. T. 1. Warszawa 1954, s. 351, 355 i in.), nie sprowadza się więc w swych sytuacyjnych odniesieniach do sceny dialogu jednorazowej, perfektywnej, ściśle osadzonej w czasie zdarzeń.

mianowicie, gdzie zewnętrzność dystansu narracyjnego<sup>4</sup> zostaje częściowo przełamana, gdzie narrator zbliża się do swych postaci. Mistrzynią w prowadzeniu słabej wersji narracji auktorialnej, w kreowaniu narratora jako kompetentnego świadka, była Eliza Orzeszkowa. Technika ta szczególnie wyodrębnia wewnętrzną sprzeczność dyrektyw odbiorczych wpiśniętych w powieści realistyczne: mamy doznawać wrażenia przedmiotowej bezstronności prezentacji przestrzeni i *zarazem* gromadzić dane o postaciach implikowane poprzez zakłócenia owej konstruowanej przedmiotowości. Narracja realistyczna, rozdarta pomiędzy nastawieniem na racjonalistyczną wartość poznawczą a dążeniem do roztaczania iluzji rzeczywistości<sup>5</sup>, wymaga od czytającego „świadomości fałszywej” i taką właśnie postawę odbiorczą projektuje. W odmianie mocnej narracji auktorialnej, gdy dystans narracyjny jest już czysto zewnętrzny, klarownie olimpijski, dominuje motywacja ogólnojęzykowa czy ogólnoliteracka, neutralna wobec charakterystyki postaci. Aksjomatem narracji staje się wyobrażenie świata przedstawionego jako przestrzeni całkowicie wypełnionej, „świata pozbawionego miejsc pustych”<sup>6</sup>. Nakładający się na „scenopis” autora — scenopis ustalający opozycje między rekwizytami sceny i ich odniesienia do nazwy zbiorczej danego miejsca — „kadr” narratora pretenduje wówczas do roli kadru autorskiego; całkiem podobnie jak komentarze narratora auktorialnego imitują sentencje autorskie, których podmiotowość w myśl semantyki

Słaba...

... i mocna  
odmiana  
narracji  
auktorialnej

<sup>4</sup> Określeniem tym posługuję się w sensie, w jakim Uspien-ski pisze o „zewnętrznym punkcie widzenia narracji”, por. B. Uspien-ski: *Poetika kompozycji*. Moskwa 1970, s. 23 i *passim*.

<sup>5</sup> Por. H. Markiewicz: *Antynomie powieści realistycznej XIX wieku*. W: *Przekroje i zbliżenia. Rozprawy i szkice historycznoliterackie*. Warszawa 1967, s. 63.

<sup>6</sup> Formuła Sławińskiego (*op. cit.*, s. 93).

postulowanej w powieści realistycznej sprowadza się, jak wiadomo, do oddawania głosu prawdzie.

„Rzecz miała miejsce w kawiarni «London» (...)”. Zróznicowanie technik narracji Bolesława Prusa i Julio Cortazara — samo zestawienie szokuje — jest niemal równie radykalne, jak dystans geograficzny dzielący Krakowskie Przedmieście od rogu Peru i Avenidy de Mayo w Buenos Aires. Zastosowana przez Cortazara narracja personalna każe czytelnikowi nie tylko już uzupełniać serię nazw atrybutywnych wyposażenia sceny, lecz także odszukiwać, domysleć się komponentów scenografii rzeczywiście przez autora wprowadzonych. W podanym wyżej zestawieniu owych komponentów niektóre jedynie można było umieścić w cudzysłowach. Nazwy elementów tak istotnych, jak okna, przez które Lopez i Restelli wyglądają na ulicę, czy stół, przy którym siedzą — trzeba było zaczerpnąć nie z tekstu, a z jego czytelniczkiej rekonstrukcji. Narracyjna strategia „teatru świadomości” (a nie zdarzeń)<sup>7</sup> narzuca prezentacji tła przestrzennego sceny regułę symetrycznie przeciwstawną obowiązującej w słabej odmianie narracji auktorialnej. Nazwane zostają wcale nie te rekwizyty sceny, które mieszczą się w centrum pola widzenia bohatera, są przezeń doznawane bezpośrednio i dlatego mogą się „przebić” poprzez jego aktualne nastawienie wewnętrzne (pobudzenie emocjonalne bądź myślowe), lecz właśnie elementy peryferyjne, położone na obrzeżach pola widzenia bohatera. Te pierwsze bowiem nie wymagają nazwy, skoro oglądamy je okiem kogoś, kto doznaje ich bezpośrednio, kto ma je pod ręką. Inaczej rzecz wygląda w słabej odmianie narracji auktorialnej. Tu nazwy atrybutywne pełnią funkcję ekwiwalentów doznania bezpośredniego, nie zaś — jak w narracji personalnej — elementów komplementarnych względem przedmiotów doświadczanych dotykalnie.

Z  
Krakowskiego  
Przedmieścia  
do  
Buenos Aires

Funkcja nazw  
atrybutywnych

<sup>7</sup> Por. P. Lubbock: *The Craft of Fiction*. New York 1957, s. 145—149.

Stąd w narracji prowadzonej z perspektywy Lopeza wymieniona, nazwana zostaje „szklanka” jego rozmówcy, ale nie ta, która należy do niego; „stoliki” sąsiednie, ale nie ten, przy którym siedzi on sam; „drzwi” z sylwetkami wchodzących i wychodzących, ale nie okna, przez które wyglądają obaj z Restel-  
lim; kobiety przechodzące ulicami, ale nie szyby, przez które je widzą bohaterowie. „Niechże pan spoj-  
rzy na tę damę, która wychodzi z metra. Będzie pan w stanie ją dojrzeć? Jest tak tłoczno na ulicy. Ta, ta, właśnie ta blondynka” (s. 7). W ten sposób oko-  
liczniki miejsca i zaimki wskazujące odnoszące się do przedmiotu obserwacji nabierają — implikowa-  
nej — funkcji okoliczników sposobu i miejsca ujm-  
jących sam *przebieg* obserwacji. Jedynie dzięki takiej  
symetryczności informacji tematyzowanej i impli-  
kowanej (notabene symetryczności opierającej się  
na założeniu kompletności kręgu przestrzeni, w któ-  
rym scena się rozgrywa) dowiadujemy się, że Lopez  
wygląda przez okna kawiarni, a nie na przykład z jej  
tarasu czy ogródka.

W efekcie scena ta wymaga od czytelnika konkrety-  
zacji już nie dwu-, a trójtorowej. Posuwając się po  
torze pierwszym lektury, powinniśmy odnotowywać  
komponenty scenografii nazwane w narracji. Posu-  
wając się po torze drugim — odnajdywać kompo-  
nenty obecne, lecz nie nazwane; wskazówek dostar-  
czy nam konfrontowanie elementów pierwszego ro-  
dzaju ze strumieniem informacji implikowanych te-  
kstu, zwłaszcza zaś podsuwanych przez sam przebieg  
dialogu ukazywanego w danej scenie. Wreszcie tor  
trzeci powinien stać się „torem uzupełnień”: osta-  
tecznego stabilizowania funkcji semantycznej (refe-  
rencjalnej) poprzez wypełnienie miejsce niedookreś-  
lonych sceny.

Wszystkie wymienione koleiny lektury są istotne dla  
poprawnego zrozumienia tekstu. Także trzecia, to  
ona bowiem prowadzi do pośredniej charakterystyki  
medium narracji, w naszym przypadku — Lopeza.

Tor  
uzupełnień

Narrator  
a postać  
wobec  
przestrzeni

Przy narracji personalnej odnarratorskie ujęcie przestrzeni staje się niemal wyłącznie tekstowym nośnikiem „kadru” postaci, utrwalającym go „bromkiem srebra”. Ale nawet wtedy — inaczej niż w przypadku techniki strumienia świadomości — „bromek” ów daje się odróżnić od zapisanego w nim „obrazu”. Do narratora wówczas należą, by tak rzec, elementy słownikowe prezentacji przestrzeni; to, co należy również do danego kręgu przestrzennego, a nie tylko do jego odbicia w świadomości bohatera, co więc jest dostrzegalne również dla innych postaci. Natomiast hierarchizacja i sposób kojarzenia tych elementów, ich związki kontekstowe w ramach sceny — stają się domeną podmiotowej aktywności bohatera-medium. I tak, jeśli przemierzmy trzecią z wyliczonych kolejn lektury — „tor uzupełnień” — dostrzeżemy, że prezentacja kawiarni „London” została podporządkowana nurtującemu Lopeza i jego rozmówcę pytaniu o nieznaną współtowarzyszy wycieczki. W odniesieniu do wszystkich obserwowanych osób zadają sobie pytania: czy to ten? czy ta? czy wejdzie? Przestrzeń kawiarni obchodzi Lopeza — a w następstwie i nas, czytelników — o tyle jedynie, o ile jest przestrzenią ruchu postaci. Ruchu przy tym nieobojętnego dla ich dalszych losów, albowiem definiującego je jako przyszłych wycieczkowiczów bądź jako osoby zewnętrzne. Stąd waga motywów ulicy, metra, którym do kawiarni można dojechać, drzwi, okien (będących tu „motywami implikowanymi”), tras wewnętrznych kawiarnianej przestrzeni. Scena otwierająca *Wielkie wygrane* poprzecinana jest dziesiątkami trajektorii ludzi przejeżdżających i przechodzących wokół bohaterów. Rejestrują je wyrywkowo Lopez i Restelli, zakotwiczeni przy swym stoliku, ciekawi, z których spośród owych skłębionych trajektorii wyłonią się wątki ich nieodległej przygody.

Ruch postaci

Podobnie scena z powieści Berenta została sfunkcjonalizowana wobec „małego” — nie konstytuującego,

odrębnego członu fabuły — ruchu postaci. Tu jednak bohater pierwszoplanowy porusza się tak szybko, tak nerwowo, że mijani przechodnie wydają się zastygli w bezruchu: „Zły, rozdrażniony biegałem po ulicach i zaglądałem w oczy przechodniom (...)”. W miejsce też niezliczonych, chaotycznych poruszeń ulicznego tłumu napotykamy tu po dwakroć wahadłowe przemierzanie przez postać tożsamej trasy. Po raz pierwszy: „przyspieszam kroku — mijam wejście. (...) Zawracam się (...)”. Po raz drugi: „wchodzę (...). Siadam przy stoliku w środku sali (...) podchodzę do bufetu (...). Wynoszę się pan. (...) Przy tych słowach popycha mnie ku drzwiom”. Z całego wyposażenia cukierni poznajemy to tylko, co położone jest w punktach zwrotnych owych tras: „wejście”, „próg”, „stolik w środku”, „bufet” (i dalej: „taca”), „drzwi”. Mamy tu zatem sytuację narracyjną pośrednią wobec dwu poprzednich. Z jednej strony respektuje autor właściwą słabej odmianie narracji auktorialnej zasadę przedstawiania tylko, czy zwłaszcza, bezpośrednio doznawanego przedmiotowego otoczenia postaci. Zarazem przecież zmienia się radykalnie motywacja owej zasady. Bohater — i czytelnik — dostrzega tak mało nie dlatego, by zajęty był czymś innym, jak dzieje się w scenie z *Lalki*, lecz dlatego, że tak mocno skoncentrowany jest *na tym właśnie*: na swym bezpośrednim przedmiotowym otoczeniu, na wszystkich „stykach” swojej robotniczej osoby z wnętrzem „wielkiej cukierni”.

Poetyka powieści pierwszoosobowej jest poetyką retrospekcji. Także nasz fragment ma charakter retrospekcji związanej z perspektywą bohatera pierwszoosobowego<sup>8</sup>, i to retrospekcji silnie nacechowanej

Poetyka  
retrospekcji

---

<sup>8</sup> Termin Romberga (*the first person hero*), używany przez niego akcydentalnie i — niestety — wymiennie z „narratorem”. Terminy te trzeba oczywiście ściśle rozgraniczać. Por. B. Romberg: *Studies in the Narrative Technique of the First-person Novel*. Lund 1962, s. 3.

Retrospektyw-  
ność narracji...

emocjonalnie, zaktualizowanej w pierwszoosobowym *praesens historicum*. Zresztą zanim nawet forma ta się pojawi, retrospektywność narracji przebija poprzez zdystansowane czasowo, komentujące wtrącenia: „jakby chcąc wyczytać”, „wyobrażałem sobie”, „widocznie” ... Ujęcie takie tłumaczy rzecz jasną ogólnojęzykową motywację wybiórczości narratora w prezentowaniu rekwizytów sceny. Wszystko zostało tu zrelatywizowane wobec stanu wewnętrznego postaci pierwszoosobowej. Także jej ruch. To, że biegnie on po prostej, jest projekcją decyzji wmówionych sobie przez bohatera. Zwrotność wektorów odpowiada wielokrotnym załamaniom owej pozornej pewności siebie. Nawet opryskliwy kelner w scenie tej wykonuje jedynie rolę przewidzianą dlań uprzednio przez bohatera pierwszoosobowego.

... a ujęcie  
przestrzeni

Uwewnętrznienie motywacji zbliża scenę z *Fachowca* do narracji personalnej Cortazara. Z drugiej jednak strony właśnie retrospektywność sceny Berenta, fakt, iż oto pierwszoosobowy bohater-narrator opowiada nam jedną ze swych dotkliwych, ale *minionych* krzywd — kłóci się z aktualistyczną orientacją czasową narracji personalnej. Kłóci się w następstwie również z właściwym temu typowi narracji ujęciem przedmiotowego wyposażenia sceny. Widzimy tu mianowicie nie rekwizyty z obrzeża pola widzenia postaci, a właśnie z samego centrum owego horyzontu — choć i tym razem przecież oglądamy scenę okiem postaci. Tak, ale retrospektywnym okiem postaci pierwszoosobowej. Tym sposobem także w zakresie narracyjnego kształtowania relacji przestrzennych znajduje potwierdzenie teza Franza Stanzla o pośrednim wobec narracji auktorialnej i personalnej charakterze opowiadania w pierwszej osobie<sup>9</sup>. Dotychczasowe obserwacje tyczący kształtowania po-

<sup>9</sup> Por. F. Stanzel: *Typische Formen des Romans*. Goettingen 1965, s. 16. M. Głowiński, być może dlatego, że niewiele uwagi poświęca retrospektywnemu charakterowi narracji pierwszoosobowej, ma ją za odmianę samodzielną, zopozy-

szczególnych kręgów przestrzeni w obrębie trzech podstawowych typów narracji i związanych z nimi układów relacji osobowych. Włączane w całościowy mechanizm utworu, powieściowe kręgi przestrzeni podlegają trojkiej funkcjonalizacji: pragmatycznej, semantycznej i syntaktycznej. O pierwszej z nich poniekąd już mówiliśmy. Kategorie klasycznej XX-wiecznej teorii narracji, w tym i te wykorzystywane powyżej, mają co najmniej potencjalnie, czasem nawet na przekór intencjom ich twórców — charakter pragmatyczny. Ujmują przecież nie tylko stosunek narratora do autora i postaci, ale także — i tym samym — położenie owych ról słownych wobec wewnątrztekstowych projekcji czytelnika oraz wobec programu lektury przedkładanego w powieści odbiorcom rzeczywistym. A skoro tak, to możemy uznać, że nasze uwagi o poetyce sceny — akcentujące więź między skrzydłem nadawczym a odbiorczym relacji osobowych — dają również pewien wgląd w pragmatyczny aspekt kształtowania powieściowej przestrzeni. Chcąc rozważania tego typu kontynuować w odniesieniu do całego utworu, trzeba by ustalić dominujący w nim rozkład pozycji — „kadrów” — autora, narratora itp. wobec przestrzeni sceny, następnie odnaleźć zasady modulowania owych dystansów pomiędzy kolejnymi scenami, a wreszcie sposoby odsłaniania przestrzeni działań postaci w incipicie i kształtowania jej w ostatniej scenie powieści. Zagadnienie semantycznej (referencjalnej) funkcjonalizacji kręgów przestrzeni prowadzi do kwestii relacji pomiędzy przestrzenią przedstawioną a nieprzedstawioną powieści. Fabuła w przestrzeni rozwija się skokowo, od kręgu do kręgu. I nie ma sposobu, by wprowadzić do utworu narracyjnego obraz miejsca całkowicie oderwanego od biegu akcji. Za-

Potrójna funkcjonalizacja przestrzeni

Semantyczna funkcjonalizacja

---

cjonowaną w istocie jedynie wobec narracji auktorialnej. Por. *O powieści w pierwszej osobie* oraz *Powieść a dziennik intymny*. W: *Gry powieściowe*. Warszawa 1973.



Przestrzenie  
przedstawione  
i nieprzedsta-  
wione w  
poezji .

razem w przedmiotowym wyposażeniu kręgów nie na ogół nie wskazuje na ich „wyspowy” charakter. Wiele natomiast świadczy o tym, że kręgi owe rozprzestrzeniają się także poza swe granice. (Z tego punktu widzenia znamienne jest, że umieszczenie akcji na wyspie pociąga konieczność użycia specjalnych schematów fabularnych; zawodzą rozwiązania „lądowe” z ich presupozycją ciągłości przestrzeni). Jednym z podstawowych założeń powieści jest zasada epistemicznego, a nie ontologicznego wyodrębnienia kręgów przestrzeni. W danym utworze poznajemy takie, nie inne kręgi, gdyż te właśnie weszły w pole działań i spojrzenia postaci, a nie dlatego, by owe inne nie istniały. Wprost przeciwnie, powieść każe wierzyć, że ich obecność jest warunkiem zaistnienia jej samej. Przedstawiona w powieści przestrzeń jest zaledwie nikłym archipelagiem w otwartych stępach przestrzeni nieprzedstawionej, jedynie suponowanej. Osobliwość owego „entymematycznego” charakteru powieściowej przestrzeni polega też na tym, że tylko tereny oświetlone przez fabułę mają ustalony, fikcyjny status bytowy. Status terytoriów suponowanych oscyluje pomiędzy fikcyjnością fabuły a realnością autora i czytelników. Albowiem na swych kresach terytoria te przechodzą niepostrzeżenie w przestrzeń życiowej praktyki autora z jednej strony i potocznych doświadczeń odbiorców z drugiej<sup>10</sup>. Wydaje się, że tak pojęta przestrzenna ciągłość komunikacji z autorem warunkuje w przypadku powieści efektywność lektury. Ponieważ nadto same już kręgi przestrzenne są w strukturze wypowiedzi narracyjnej miejscami o największej bodaj przezroczystości referencjalnej, powiedzieć można, iż mocą wpisanej w powieść semantyki postulowanej nawiedzane przez fabułę kręgi przestrzeni łączą się

---

<sup>10</sup> M. Butor w cytowanym artykule akcentuje „inność” miejsca akcji od miejsca lektury; lecz inność ta zawsze zostaje przewyciężona w miarę postępowania lektury powieści.

poprzez tereny nieprzedstawione w pewną ciągłą, a przy tym otwartą „przestrzeń środowiska”. Chcielibyśmy widzieć w niej płaszczyznę analogicznie pograniczną wobec powieści i rzeczywistości zewnętrznej, historycznej, jak „czas środowiska” w znanej propozycji Kazimierza Wyki<sup>11</sup>. I na tej uwadze musimy tu poprzestać, dodając jedynie, że owa „przestrzeń środowiska” podlega różnicowaniom zależnie od gatunku powieści i wymagań kultury literackiej, w obrębie której powstaje.

Funkcjonalizacji syntaktycznej kręgów przestrzeni dokonuje autor, uzgadniając ich następstwo z przebiegiem zdarzeniowym; przekształcając je w serię „okoliczników miejsca” tego wielorako złożonego „zdania”, jakim jest fabuła powieści. Są to jednak problemy tak frapujące i bogate, że ich przegląd odłożyć musimy do innej, nowej okazji.

Przestrzeń  
środowiska

---

<sup>11</sup> Por. K. Wyki: *Czas powieściowy*. W: *O potrzebie historii literatury. Szkice polonistyczne z lat 1944—1967*. Warszawa 1969, s. 30—43.