

TOWARZYSTWO NAUKOWE W TORUNIU
PRACE WYDZIAŁU FILOLOGICZNO-FILOZOFICZNEGO
TOM XXXV -- ZESZYT 2

UNIwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Marcin Wołk

Tekst w dwóch kontekstach

Narracja pierwszoosobowa
w powieściach Kazimierza Brandysa

TORUŃ 1999

Wstęp

Trzydzieści lat temu, w szkicu *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*, Janusz Sławiński postulował ujednoczenie metodologii badań nad prozą narracyjną i poezją. Mimo że przekaz narracyjny składa się — jak pisał badacz — „ze słów, które inaczej znaczą niż słowa wypowiedzi poetyckiej” (w powieści dominuje poznawcza funkcja języka, w wierszu jej rola słabnie wraz ze wzrostem znaczenia relacji międzyznakowych), oba typy wypowiedzi literackich łączy to właśnie, że są wypowiedziami, komunikatami werbalnymi, i jako takie dają się konsekwentnie opisywać w terminach językowych¹. Opis w terminach językowych oznacza dla Sławińskiego zerwanie z „tendencją do ujmowania tego, co przedstawione w utworze, jako rzeczywistości pozasłownej, która uruchomiona przez wypowiedź istnieje wszakże jakby równoległe do niej, na swój własny sposób, odłączona od «warstwy językowej»”². Jak wiadomo, dążąc do przewyciężenia dualizmu: słowo narracyjne — rzeczywistość przedstawiona oraz odpowiadającej mu dwutorowości refleksji nad stylem i kompozycją utworów prozatorskich badacz wprowadził kategorię „wyższych układów semantycznych” — złożonych struktur znaczeniowych, które powstają w wyniku „skupienia” znaczeń wielu zdań i odpowiadają tradycyjnie wyróżnianym elementom świata przedstawionego: zdarzeniom, wątkom, przedmiotom, postaciom, sytuacjom narracyjnym itp.³

Propozycje zawarte w mojej pracy można uznać za odwrócenie tej perspektywy oglądu prozy powieściowej, jaką naszkicował Sławiński. Zamiast opisywania w kategoriach językowych „tego, co przedstawione”, postuluję potraktowanie „słowa narracyjnego” jako przedmiotu, a ściślej — jako przedmiotowego elementu czynności narracyjnych. Każdy akt komunikacji jest bowiem swojego rodzaju rodzajem działania — działaniem językowym — podejmowanym przez pewien podmiot wobec pewnego adresata, w określonej sytuacji, z jakichś pobudek i w jakimś celu. Taka koncepcja, ukształtowana na gruncie lingwistyki pragmatycznej i pod wpływem filozoficznej teorii aktów mowy, daje się z powodzeniem zastosować do badania literackich wypowiedzi narracyjnych. Również ona pozwala na przewyciężenie opisanego przez Sławińskiego dualizmu, przynajmniej w zakresie ograniczonym do pewnej klasy

¹ J. Sławiński, *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*, [w:] *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1974, s. 123-124 (pierwodruk w: *W kręgu zagadnień teorii powieści*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1967).

² *Ibid.*, s. 121-122 (podkr. aut.).

³ *Ibid.*, s. 138.

dziel — tych mianowicie, które są opowiadane w pierwszej osobie. Jednolity opis pierwszoosobowego utworu narracyjnego staje się możliwy dzięki potraktowaniu narracji jako wydarzenia rozgrywającego się w przedstawionym świecie. Narratorska wypowiedź oraz osoby nadawcy i adresata komunikatu są takimi samymi elementami tego świata jak przedmiot narracji (stanowi go zazwyczaj pewna sekwencja zdarzeń mniej lub bardziej niezależnych od przedstawionej sytuacji komunikacyjnej).

Pragmatyczne podejście do narracji w pierwszej osobie, którego zarys przedstawiam w pierwszym rozdziale książki, nie wyklucza się z ujęciem strukturalnym. Komunikacyjne zależności utworu pierwszoosobowego są skomplikowane, jego tekst jest językowym komponentem nie tylko tej wypowiedzi, z którą fikcyjny narrator zwraca się do przedstawionego w utworze adresata, lecz także tej, którą autor kieruje do czytelnika. Ta sama kombinacja znaków funkcjonuje więc w dwu różnych sytuacjach komunikacyjnych — jest tytułowym „tekstem w dwóch kontekstach”. Wypracowane przez strukturalizm metody analizy dzieła literackiego okazują się przydatne do opisu tekstu realizującego jednocześnie intencje komunikacyjne podmiotów o różnym statusie ontycznym, pozwalają uchwycić techniki godzenia wiarygodnej stylizacji na formy nieliterackie ze zrozumiałością i fabularną atrakcyjnością utworu, autorskie metody porozumiewania się z odbiorcą „nad głową” narratora, a także charakterystyczne dla narracji w pierwszej osobie środki perswazji.

Przedmiotem analiz zawartych w kolejnych rozdziałach są powieści Kazimierza Brandysa — twórcy, w którego dorobku zajmujący mnie typ opowiadania pojawia się szczególnie często, w rozmaitych wariantach, pełniąc różnorodne funkcje. Jak pisała Seweryna Wyslouch, „narracja w utworach Brandysa znaczy, jest sposobem przekazywania prawdy o świecie”⁴, dlatego analizie struktur narracyjnych musi towarzyszyć ich interpretacja, badanie funkcjonalności zastosowanych rozwiązań. Bogactwo odmian i kontekstów, w jakich pisarz wykorzystuje narrację pierwszoosobową, pozwala na sformułowanie szeregu wniosków ogólniejszych, ważnych, jak sądzę, nie tylko dla twórczości jednego autora. Poszczególne rozdziały nie są pisane według żadnego stałego schematu — staram się zawsze eksponować to, co w danym przypadku wydaje mi się najistotniejsze. Dlatego niektóre części pracy zawierają próbę całościowej analizy płaszczyzny narracyjnej utworu, łącznie z ułokowaniem zastosowanych przez Brandysa rozwiązań na tle tradycji (tak dzieje się np. w rozdziale IV), inne zaś skupiają się na wybranych zagadnieniach, czasem nawet bardzo wąskich (np. rozdział V).

Rozdział drugi przynosi charakterystykę wczesnych powieści pisarza: *Drewnianego konia* (1946), *Miasta niepokonanego* (1946) i *Troi miasta otwartego* (1949). Forma pierwszoosobowa jest w tych utworach wykorzystywana głównie jako środek autokompromitacji postaci opowiadającej, mało natomiast inte-

⁴ S. Wyslouch, *Od socjologii do etyki. O twórczości Kazimierza Brandysa*, Pamiętnik Literacki, 1989, z. 3, s. 137 (podkr. aut.).

nesuje Brandysa sprawa imitowania przez literaturę nieliterackich czy paraliterackich typów wypowiedzi — pod tym względem narracja owych dzieł nosi liczne znamiona skonwencjonalizowania.

Wyrazem buntu przeciw obowiązującym konwencjom literackim były sylwiczne utwory z drugiej połowy lat sześćdziesiątych, *Dzoker* (1966) i *Rynek* (1968). Trzeci rozdział pracy dotyczy podjętej w nich próby stworzenia nowej formy gatunkowej — wypowiedzi plasującej się na pograniczu literatury i dokumentu, która łączyłaby cechy powieści warsztatowej, eseju i prywatnego dziennika — a także przyczyn niepowodzenia tego przedsięwzięcia. Analiza początkowych partii tekstów, ich struktury informacyjnej, kompozycji oraz zastosowanych strategii komunikacyjnych wykazuje, że wykorzystane w „auto-powieściach” środki stylizacyjne zmierzające do wytworzenia iluzji „mowy do siebie”, jak też metody porozumienia z zewnątrztekstowym odbiorcą niemal nie odbiegają od wzorca powieści-dziennika. Niezależnie od tego badane utwory pozwalają na podjęcie ogólniejszych rozważań na temat genologicznej swoistości powieści w pierwszej osobie oraz właściwych jej metod sterowania odbiorem.

Narracja pierwszoosobowa jest tą postacią literackiego opowiadania, która znajduje się pod wyjątkowo silną presją potocznych, nieliterackich form wypowiedzi. Nie zawsze ta zależność ujawnia się z jednakową siłą, wiele dzieł — jak wczesne powieści Brandysa — eksploatuje przede wszystkim psychologiczne możliwości tej odmiany opowiadania. Inaczej dzieje się w *Wariacjach pocztowych* (1972). W rozdziale czwartym rozpatruję ten utwór z jednej strony na tle tradycji powieści epistolarnej, z drugiej zaś konfrontuję go z poetyką autentycznego listu i prawidłowościami naturalnej korespondencji. Narracja powieści wykazuje daleko posuniętą zgodność z regułami komunikacji epistolarnej, odznaczając się zarazem niezwyklej inwencją w wykorzystaniu cech wzorca dla celów artystycznych.

Ostatni rozdział pracy został pomyślany jako próba opisu pewnego kłopotliwego lekturowo i badawczo faktu literackiego: dwóch utworów jednego autora, połączonych wspólną postacią narratora i powiązanych ze sobą w sposób, który nie daje się jednoznacznie zinterpretować. Te utwory to *Nierzeczywistość* (1977) i *Rondo* (1982). Występujące między nimi związki strukturalne i genetyczne są przykładem szczególnego typu relacji intertekstualnej: nawiązania do własnej twórczości. Przypadek *Nierzeczywistości* i *Ronda* jest o tyle ciekawy, że jego dokładniejsza analiza zmusza do zrewidowania założeń dość powszechnie przyjmowanego sposobu myślenia o intertekstualności.

Książkę zamyka krótka prezentacja sposobów wykorzystywania form pierwszoosobowych w niefikcjonalnej prozie Brandysa. Porównanie *Listów do pani Z.* (1958-1962), *Małej księgi* (1970), *Miesiący* (1980-1987) i *Zapamiętanego* (1995) z praktyką mimetyzmu formalnego stosowaną w powieściach pozwala uwypuklić najważniejsze cechy literackiej narracji w pierwszej osobie.

W zakończeniu pojawia się syntetyczne ujęcie ewolucji form pierwszoosobowych w twórczości Brandysa oraz próba odniesienia dorobku pisarza do ogólnych przemian prozy narracyjnej w ostatnich dziesięcioleciach.

Paru słów uzasadnienia wymaga dobór omawianych tytułów. Chcąc, by blok badanych tekstów był względnie jednolity gatunkowo, ograniczyłem się w zasadzie do tych dzieł Brandysa, które można uznać za powieści, czyli do dłuższych fikcjonalnych tekstów narracyjnych. Zrezygnowałem z analizy opowiadań, mimo że niektóre z nich, np. *Jak być kochaną?*, *Sobie i Państwu* czy „prozy sceniczne” w rodzaju *Bardzo starych obojga* czy *Sztuki konwersacji*, realizują wzorce wypowiedzi nie występujące — bądź występujące w mniej wyrazistej postaci — w dziełach sklasyfikowanych przeze mnie jako powieści. Również posłużenie się kategorią powieściowości nie we wszystkich przypadkach jest równie oczywiste. *Miasto niepokonane*, *Dżoker*, *Rynek*, *Nierzeczywistość* (a więc połowa analizowanych utworów!) bywały, z różnych powodów, umieszczane na „pograniczu powieści” lub nawet poza jej granicami. Jednak wszystkie te teksty nie tylko dają się czytać na sposób powieściowy, lecz do takiej lektury są przez swoje cechy konstrukcyjne predestynowane.

Pomimo pewnej arbitralności zasad kwalifikacji wszystkie dzieła poddane analizie spełniają podstawowe kryterium pierwszoosobowości, wszystkie też, choć z różnych powodów, są utworami interesującymi dla badacza struktur narracyjnych. Łączy je również to, że w każdym można zaobserwować ciekawe napięcia „między autorem a podmiotem mówiącym” (formuła Stefana Sawickiego), każde jest świadectwem zderzenia różnokierunkowych intencji komunikacyjnych. W poszczególnych rozdziałach staram się śledzić autorskie sposoby rozwiązywania, ukrywania lub, przeciwnie, podsycania owych konfliktów, neutralizowania bądź potęgowania napięć.

Książka jest zmienioną i uzupełnioną wersją rozprawy doktorskiej, obronionej na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika wiosną 1998 roku. Serdecznie dziękuję mojemu promotorowi, profesorowi Jerzemu Speinie, za kilkuletnią opiekę naukową. Dziękuję również profesorom Michałowi Głowińskiemu, Andrzejowi Stoffowi i Sewerynie Wysłouch, którzy na różnych etapach recenzowali tę pracę. Ich uwagi krytyczne i propozycje uzupełnień znacząco wpłynęły na ostateczną postać książki.

Rozdział I

„Między autorem a podmiotem mówiącym” Pragmatyczne spojrzenie na narrację w pierwszej osobie

Problem definicji

W tradycyjnych opisach powieści pierwszoosobowej za wyróżniającą cechę tej formy przyjmowano zazwyczaj — obok gramatycznej dominacji pierwszej osoby liczby pojedynczej — tożsamość głównego bohatera i narratora utworu. W konsekwencji narracja w pierwszej osobie była najczęściej definiowana jako opowiadanie głównego bohatera o własnych losach¹. Takie ujęcie zawęża oczywiście ramy pierwszoosobowości, wykluczając z nich np. utwory, w których narratorem jest postać drugoplanowa opowiadająca dzieje bohatera (jak Serenus Zeitblom opisujący życie Adriana Leverkühna w *Doktorze Faustusie* Manna). Może po to, by uniknąć eliminacji dzieł, których „pierwszoosobowość” jest intuicyjnie uchwytna mimo usytuowania narratora-bohatera na drugim planie, a nawet mimo przewagi trzeciej osoby w opowiadaniu, Franz Stanzel wprowadził łagodniejsze kryterium — przynależności narratora do świata powieściowych postaci: „W powieści pierwszoosobowej narrator występuje jako postać należąca do świata przedstawionego. Opowiada o tym, co przeżył, zaobserwował lub o czym dowiedział się od innych postaci powieściowych”². Podobną definicję przyjmuje w swojej monografii Bertil Romberg: „Przez powieść pierwszoosobową rozumie się powieść, która jest w całości opowiadana w pierwszej osobie przez osobę pojawiającą się w powieści — narratora”³. W innym miejscu badacz formułuje swoją definicję nieco odmiennie (i bardziej liberalnie): „gramatycznie rzecz biorąc, [powieść] pierwszoosobowa opowiadana jest w pierwszej osobie przez fikcyjne «ja», należące do jednej z powieściowych postaci, czy to głównej, czy drugoplanowej”⁴.

¹ Podobne sformułowania pojawiają się np. w *Der Ich-Roman* (1882) F. Spielhagena; por. zarys historyczny dyskusji nad powieścią w pierwszej osobie w pracy B. Kaniewskiej *Świat w granicach „ja”*. *O narracji pierwszoosobowej*, Poznań 1997, s. 11-23.

² F. Stanzel, *Typowe formy powieści*, [w:] *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym*. *Antologia*, wybór, opracowanie, przekład R. Handke, Kraków 1980, s. 260.

³ „By a first-person novel is meant a novel that is narrated all the way along in the first person by a person who appears in the novel, the narrator” — B. Romberg, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*, Lund 1962, s. 4 (w oryginale cytowany tekst jest wyróżniony kursywą).

⁴ „[...] grammatically, the first-person [novel] is told in the first person by a fictive 'I', belonging to one of the figures of the novel, whether in the centre of the events or not” — *ibid.*, s. XI.

Powszechne uznanie przynależności narratora do świata przedstawionego za najważniejszą cechę narracji pierwszoosobowej paradoksalnie doprowadziło do podważenia odrębności tej formy opowiadania. Wolfgang Kayser, Wayne C. Booth, a w Polsce Stanisław Eile wykazywali, że „opowiadacz nigdy nie jest identyczny z bohaterem utworu, ale stanowi konstrukcję odmienną, wychodzącą poza zakres możliwości dostępnych figurze powieściowej”⁵. Nawiązywali przy tym do wprowadzonej przez Stanzla opozycji „ja” przeżywającego i „ja” opowiadającego oraz do podkreślanego przez badacza napięcia między obiema rolami postaci narracyjnej. Podczas gdy narrator jako „ja” przeżywające (bohater) upodabnia się na ogół do innych postaci powieściowych, jako „ja” opowiadające (podmiot narracji) przejmując zazwyczaj rolę narratora powieści trzecioosobowej czy nawet autora. Główna funkcja narratora, którą — jak podkreślają krytycy specjalnego statusu narracji w pierwszej osobie — jest zawsze pośredniczenie między zdarzeniami a czytelnikiem, wymaga wiarygodności informacji i formułowanych ocen. Aby spełnić ten wymóg, powieściopisarze często „rozszerzają format duchowy postaci literackiej [bohatera-narratora — M. W.] o cechy i przywileje autorskie”⁶, takie jak nadwiedza (w porównaniu z innymi postaciami), doskonała pamięć, wysoka kompetencja językowa i literacka:

tkwiąca w założeniach gatunku identyczność personalna podmiotu opowiadającego i przeżywającego w szeregu wypadków posiada w większym lub mniejszym stopniu charakter konwencjonalny. Ten, który opowiada po latach o swych dawnych przeżyciach i przygodach, lub nawet ten, który notuje je „na bieżąco” w dziennikach czy listach, posiadają pewne przywileje i obowiązki, które wypływają wyłącznie z funkcji spełnianych w relacji wydarzenia — czytelnik. Mówiąc krótko: sytuacja narracyjna staje się w jakimś stopniu umowna⁷.

W rezultacie, stwierdza Eile, narracja pierwszoosobowa upodabnia się bądź do narracji auktorialnej (realizacje dawniejsze), bądź do narracji personalnej (realizacje dwudziestowieczne). Trzeba zaznaczyć, że choć badacz uznaje upodobnienie narracji pierwszoosobowej do trzecioosobowej za dominujący kierunek jej rozwoju, dostrzega równocześnie tendencję inną — do konstruowania utworów opowiadanych w pierwszej osobie z narratorem o „niezależnej [od autora — M. W.] pozycji ideowo-poznawczej” oraz przyznaje (za Stanzlem), że powieść pierwszoosobowa odznacza się zdolnością „ujednostkowanego i uteraźnionego przedstawiania samego procesu narracji”, niedostępnego formom trzecioosobowym⁸.

Wydaje się, że wszystkie wymienione ujęcia, choć trafnie opisują najwyrazistsze cechy odróżniające narrację (a w konsekwencji powieść) pierwszoosobową

⁵ S. Eile, *Światopogląd powieści*, Wrocław 1973, s. 25. Zob. także np. K. Jakowska, *Powrót autora. Renesans narracji auktorialnej w polskiej powieści międzywojennej*, Wrocław 1983, s. 7, przypis: „Nie bierzemy jej [tj. narracji pierwszoosobowej — M.W.] pod uwagę, bo i ona może mieć charakter auktorialny lub personalny, daje się więc podporządkować owej dychotomii”.

⁶ *Ibid.*, s. 28.

⁷ *Ibid.*, s. 28-29.

⁸ *Ibid.*, s. 34, 26.

od trzecioosobowej, a także te rysy, które są wspólne obu formom, pomijają to, co dla opowiadania w pierwszej osobie najbardziej swoiste, co nadaje literackim tekstom pierwszoosobowym szczególne piętno, dostrzegalne nawet wtedy, gdy narrator-bohater jest jako postać działająca niemal niewidoczny. Różne przejawy tej osobliwości opisał Michał Głowiński w znakomitym szkicu *O powieści w pierwszej osobie* oraz w innych tekstach dotyczących różnych odmian narracji w pierwszej osobie⁹. Źródło odrębnego charakteru powieści pierwszoosobowej dostrzegają on w swoistości „planu semantycznego”, w jakim funkcjonuje jej narracja:

Narracja w trzeciej osobie przebiega w obrębie tego, co określić można jako quasi-przedmiotowy język powieści. Przez język quasi-przedmiotowy rozumiem taki język, który informuje w sposób zobiektywizowany o fikcyjnych faktach, zdarzeniach i przedmiotach składających się na świat przedstawiony utworu epickiego. W sposób zobiektywizowany, tzn. taki, który każe przyjmować dane zdanie jako przekaz nie dającej się zakwestionować wiedzy o tym czy innym elemencie świata powieściowego¹⁰.

W powieści pisanej w pierwszej osobie — ze względu na przynależność narratora do świata przedstawionego i potencjalną obecność w narracji wyrażen o zabarwieniu emocjonalnym lub performatywnym, przypuszczeń, domysłów, a nawet kłamstw — narratorska relacja traci walor autorytatywności. Takie opowiadanie „może nie tylko informować czytelnika, ale także dezinformować”, dlatego tak ważna jest orientacja odbiorcy w kompetencjach narratora, w zakresie jego wiedzy — i niewiedzy. W rezultacie, pisał Głowiński:

plan semantyczny powieści w pierwszej osobie zbliża się nie do szeregu wypowiedzeniowego narratora z powieści pisanej w trzeciej osobie (mam tu na myśli powieść tę w jej postaci klasycznej, ukształtowanej przez ubiegłowiecznych realistów), ale do planu obecnych w niej przytoczeń. Trudno jednak opowiadanie w pierwszej osobie traktować jako cytat, z wielu względów, przede wszystkim z tej racji, że nie ma innych konstrukcji językowych, którym byłoby ono podporządkowane. Jego język jest językiem podstawowym, hierarchicznie najwyżej uplasowanym¹¹.

Cenną inicjatywą w pracy Głowińskiego było poszukiwanie specyfiki narracji pierwszoosobowej w charakterystycznych dla niej mechanizmach językowych oraz dostrzeżenie podobieństwa statusu opowiadania w pierwszej osobie do sytuacji przytoczenia w narracji trzecioosobowej. Brak odpowiedniej ramy pojęciowej spowodował jednak nie dość precyzyjne określenie kategorii

⁹ M. Głowiński, *O powieści w pierwszej osobie*, Nurt, 1969, nr 1 (przedruk w: *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973); *Narracja jako monolog wypowiedziany. (Z problemów dynamiki odmian gatunkowych)*, [w:] *Z teorii i historii literatury. Prace poświęcone V Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów w Sofii*, pod red. K. Budzyka, Wrocław 1963 (przedruk w: *Gry powieściowe*); *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1969, rozdz. 6: „Od dokumentu do wyznania. (O powieści w pierwszej osobie)”; *Powieść a dziennik intymny*, [w:] *O prozie polskiej XX wieku*, pod red. A. Hutnikiewicza i H. Zaworskiej, Wrocław 1971 (przedruk w: *Gry powieściowe*). Prace z tomu *Gry powieściowe* cytują według wydania: M. Głowiński, *Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997.

¹⁰ M. Głowiński, *O powieści w pierwszej osobie*, [w:] *Narracje literackie i nieliterackie*, s. 54.

¹¹ *Ibid.*, s. 55-56.

planu semantycznego, a w rezultacie — sprowadzenie różnicy między narracją w pierwszej i trzeciej osobie do sprawy wiarygodności bądź niewiarygodności narratora. A przecież wiarygodność (czy autorytatywność) narratora — definiowana przez Eilego jako „korelacja jego uogólnień i ocen z całościową wymową dzieła”¹² — jest przymiotem zawsze uzależnionym od obowiązującej konwencji i, jak słusznie zaznaczał Głowiński, związanym z pewnymi historycznymi formami powieści. Można wskazać zarówno powieści pierwszoosobowe, w których narrator był w autorskiej intencji osobą całkowicie wiarygodną (np. *Robinson Crusoe* Defoe), jak i powieści trzecioosobowe, w których narrator celowo dezinformuje i zwodzi czytelnika (*Zazdrość i medycyna* Choromańskiego).

Powyższe nieporozumienie wynikało, jak mi się zdaje, z uznania przez Głowińskiego znaczeniowych osobliwości narracji w pierwszej osobie za zjawisko pierwotne, wynikające z jakiejś specjalnej modyfikacji semantycznej tej formy opowiadania — z owego „planu semantycznego” właśnie. Tymczasem, jak będę się starał pokazać, semantyka narracji w pierwszej osobie jest pochodna wobec jej właściwości komunikacyjnych, wobec jej pragmatyki. Osobowy status narratora i ukonkretnienie sytuacji wypowiedzi w utworze pierwszoosobowym są równoznaczne z ujawnieniem (fikcyjnych) zależności pragmatycznych tekstu, czyli tego, że jest on wypowiedzany w pewnym kontekście sytuacyjnym przez określonego nadawcę do jakiegoś — często równie określonego — adresata i ma w intencji nadawcy spełnić pewne funkcje, tylko czasami dające się sprowadzić do czystego powiadamiania o faktach. Powieść w pierwszej osobie jest zawsze przedstawieniem pewnego wydarzenia werbalnego (termin Barbary Herrnstein Smith) i jej czytelnik musi być tego świadom: „Odbiorca ma tu do czynienia z czyimiś wypowiedziami o rzeczywistości, a nie z rzeczywistością samą — i rozumienie tego jest jego podstawowym obowiązkiem, jest pierwszym stopniem wtajemniczenia w świat tych powieści”¹³. Rozwinięciu tych zagadnień będzie poświęcona pozostała część rozdziału.

Tekst i wypowiedź

We współczesnej lingwistyce i teorii literatury występuje wiele konkurencyjnych definicji zarówno tekstu, jak wypowiedzi. Odpowiadające tym pojęciom nazwy czasem traktowane są jako synonimy i używane wymiennie, czasem przeciwstawiane sobie na zasadzie: typ — egzemplarz, komunikat pisany — komunikat ustny, lub innej¹⁴. Na użytek rozważań nad narracją w pierwszej osobie chciałbym ujednoczyć rozumienie terminów „tekst” i „wypowiedź” na

¹² S. Eile, op.cit., s. 33.

¹³ M. Czermińska, *Autotematyczność i dystans czasowy w powieściach Parnickiego*, [w:] *O prozie polskiej XX wieku*, s. 314 (cytowana wypowiedź dotyczy pierwszoosobowych powieści Parnickiego).

¹⁴ Zob. T. Dobrzyńska, *Tekst. Próba syntezy*, Pamiętnik Literacki, 1991, z. 2, s. 142-143.

tyle, by ich treść była intuicyjnie uchwytana. Będę się przy tym posiłkował różniczeniami dokonanymi wcześniej na gruncie komunikacyjnej teorii dzieła literackiego przez Janusza Lalewicza i Aleksandrę Okopień-Sławińską.

Lalewicz w pracy *Komunikacja językowa i literatura* wprowadza trójczłonową opozycję: tekst — wypowiedź — akt mówienia. „Z punktu widzenia językoznawstwa — pisze badacz — wypowiedź jest kombinacją znaków językowych, której budowa i znaczenie są zdeterminowane (albo «generowane») przez system języka, a która została zrealizowana w jakimś akcie mówienia (*acte de parole*)”¹⁵. Wychodząc od tej formuły Lalewicz precyzuje rozumienie wypowiedzi jako środka komunikacji:

Wypowiedź jako narzędzie komunikacji jest związana z jakimś aktem mówienia — zdarzeniem polegającym na tym, że ktoś do kogoś coś powiedział. [...] Wypowiedź z tego punktu widzenia można określić jako to, co zostało powiedziane w pewnym akcie mówienia. Jeśli wypowiedziany układ znaków językowych nazwiemy tekstem wypowiedzi, możemy powiedzieć, że wypowiedź jest określona przez przyporządkowanie jej pewnego tekstu oraz pewnego aktu mówienia albo krócej: przez przyporządkowanie pewnego tekstu pewnemu aktowi mówienia.

Żeby opisać wypowiedź od strony funkcji czy sensu, trzeba rozpatrzyć ją w ramach tej całości, w której funkcjonuje jako narzędzie komunikacji¹⁶.

Owa całość, w której wypowiedź nabiera sensu i staje się funkcjonalna, obejmuje mówiącego i adresata, czas i miejsce wypowiadania, a także otaczające rzeczy i osoby. „Wszystko to razem stanowi okoliczności (sytuację, tło pragmatyczne) aktu mówienia, czyli to, co sformułowanie wypowiedzi i jej rozumienie zakładają jako zastany układ odniesienia”¹⁷. Te okoliczności są także wyróżnioną częścią świata, o którym się mówi, i same mogą stać się przedmiotem wypowiedzi. Najważniejszym elementem sytuacji mówienia jest oczywiście społeczna relacja między uczestnikami komunikacji: mówić to nie tylko mówić o czymś, lecz także mówić do kogoś, z jakimś zamiarem i w jakimś celu. Ten aspekt wypowiedzi pozwala ją traktować jako typ zachowania społecznego. On też najbardziej interesuje pragmatykę (czy też teorię komunikacji), która opisuje „akty komunikacji, role, sytuacje i stosunki komunikacyjne w uniwersum porozumiewających się ludzi”¹⁸.

Warto zwrócić uwagę, że konstruując pojęcie wypowiedzi w ten właśnie sposób Lalewicz częściowo zaciera przyjęte w punkcie wyjścia przeciwstawienie wypowiedzi i aktu mówienia, podkreślając jednocześnie ich wspólną odrębność wobec nie uwikłanego pragmatycznie tekstu. Ostatecznie pozostaje opozycja: tekst i wypowiedź w rozumieniu lingwistycznym (układ znaków, *discours*) z jednej strony — akt mówienia i wypowiedź jako składnik praktyki komunikacyjnej (*parole*) z drugiej¹⁹.

¹⁵ J. Lalewicz, *Komunikacja językowa i literatura*, Wrocław 1975, s. 13.

¹⁶ *Ibid.*, s. 17. Jeśli nie podano inaczej, podkreślenia pochodzą od autora cytowanego tekstu.

¹⁷ *Ibid.*, s. 18.

¹⁸ *Ibid.*, s. 9.

¹⁹ O odrębności wypowiedzi i aktu mówienia trudno mówić zwłaszcza w przypadku bezpośredniej komunikacji oralnej: „W komunikacji ustnej nie mamy do czynienia z komunikatem jako czymś

Z kolei Okopień-Sławińska skupia się na opisie właściwości samej wypowiedzi, tylko okazjonalnie przeciwstawiając jej takie twory, jak tekst i zdanie. W jej koncepcji jest jednak *implicite* obecna kategoria sekwencji znaków językowych nie będącej wypowiedzią. „Sekwencja znaków językowych staje się wypowiedzią tylko wówczas, gdy zostanie do kogoś przez kogoś skierowana, przy czym określenie «skierowana» zakłada pewną intencję komunikacyjną”²⁰.

Wszelka wypowiedź uczestnicząc w akcie językowego porozumiewania, rozgrywa się w pewnej sytuacji komunikacyjno-pragmatycznej, której ośrodek stanowi nadawczo-odbiorcza relacja *ja — ty*. Relacja ta, niezależnie od stopnia tekstowego uwidocznienia, jest fundamentem i warunkiem wypowiedzi. Żadna bowiem sekwencja znaków językowych dopóki nie zostanie poddana tej relacji, dopóty nie staje się wypowiedzią. Natomiast jakkolwiek sekwencja znaków, choćby nawet nie spełniała systemowych wymogów organizacji językowej, zyskuje status wypowiedzi, jeżeli tylko użyta została z intencją komunikacyjną — przez kogoś do kogoś²¹.

Na podstawie tego, co autorka pisze o wypowiedzi, daje się uchwycić również określone pojęcie tekstu. Odnosiłoby się ono właśnie do owej sekwencji znaków językowych, która sama przez się nie jest wypowiedzią, ale która może się nią stać, gdy zostanie przez kogoś użyta z intencją komunikacyjną. Tekst w tym rozumieniu nie musi spełniać żadnych z góry określonych kryteriów konstrukcyjnych, co przypomina „słabszą” z dwu definicji funkcjonujących w teorii tekstu. W odróżnieniu od definicji „mocnej” nie zakłada ona spójności (sieci nawiązań gramatycznych i semantycznych łączących poszczególne zdania) jako warunku koniecznego bycia tekstem, przyjmując, że „sekwencja zdań będąca tekstem nie musi zawierać wykładników zespolenia kolejnych zdań. Wystarczy, że zgodnie z intencją nadawcy traktowana jest jako całość komunikacyjna, a więc z założenia podlega zintegrowanej interpretacji”²². Dla rozważań nad

odrębnym od aktu komunikowania, czymś, co jest wytwarzane, a następnie przesyłane i odbierane. Słowo mówione istnieje i znaczy jedynie jako wypowiedziane i słyszane zarazem. To «zarazem» znaczy również, że mówienie i słyszenie należą do jednego aktu komunikacji, jednego zdarzenia, którego są dwoma składnikami czy dwiema stronami, a nie dwoma aktami odrębnymi” (J. Lalewicz, op.cit., s. 72).

²⁰ A. Okopień-Sławińska, *Teoria wypowiedzi jako podstawa komunikacyjnej teorii dzieła literackiego*, Pamiętnik Literacki, 1988, z. 1, s. 167.

²¹ A. Okopień-Sławińska, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej. (Preliminarja)*, Wrocław 1985, s. 47.

²² T. Dobrzyńska, op.cit., s. 144. Taka charakterystyka — zgodnie zresztą z sugestią Okopień-Sławińskiej — relatywizuje pojęcie tekstu względem pojęcia wypowiedzi („Definicja wypowiedzi nie wymaga zrelatywizowania do tekstu, fortunna definicja tekstu nie może się obejść bez zrelatywizowania do wypowiedzi, chyba że w ogóle przeocza ich odrębność”, *Teoria wypowiedzi*, s. 167). Dobrzyńska określa takie stanowisko jako „pragmatyczne” (ponieważ spełnienia spójności tekstu poszukuje ono na płaszczyźnie pragmatycznej — w jego relacji do uczestników procesu komunikacyjnego) i uznaje je za „lepiej uzasadnione i bardziej operatywne” od stanowiska „semantycznego”, podkreślającego istotność linearnych powiązań międzyczdaniowych w tekście. „Rozziew między założoną a wyrażoną spójnością wypowiedzi — dodaje badaczka — między związkami sygnalizowanymi a pozostawionymi do spójnej interpretacji — stanowi istotną właściwość stylistyczną poszczególnych tekstów” (ibid.).

narracją w pierwszej osobie istotna wydaje się obserwacja, że właściwość „bycia wypowiedzią” zależy nie tylko od komunikacyjnego zamiaru nadawcy, lecz także od sposobu potraktowania danego tekstu przez odbiorcę. Inaczej mówiąc, wypowiedzią jest to, co zostaje zinterpretowane jako wypowiedź.

Płynące z przedstawionych koncepcji wnioski na temat wzajemnych relacji tekstu i wypowiedzi można sformułować następująco:

1. Tekst jest nieodłącznym składnikiem wypowiedzi jako jej komponent ściśle językowy.

2. Wypowiedź (mówioną bądź pisaną) można zdefiniować jako tekst (sekwencję wyrazów języka) w kontekście (sytuacji pragmatycznej obejmującej nadawcę, adresata/odbiorcę, przedmiot, o którym mowa, czas i miejsce oraz inne okoliczności wypowiedzenia).

3. Wypowiedzenie tekstu (sformułowanie wypowiedzi) jest równoznaczne z przypisaniem mu określonego zamiaru komunikacyjnego. Interpretacja wypowiedzi zakłada istnienie takiego zamiaru.

Powyższe wnioski chciałbym uzupełnić o kilka założeń nie wynikających bezpośrednio z omówionych koncepcji teoretycznych, ale z nimi zgodnych; będą one podstawą dalszych rozważań:

4. Intencje związane z wypowiedzią przez nadawcę i odbiorcę (a także przez różnych odbiorców) nie muszą się pokrywać.

5. Ten sam tekst umieszczony w różnych kontekstach (wypowiedziany przez innego nadawcę, do innego adresata, w innej sytuacji, w inny sposób itp.) tworzy różne wypowiedzi.

6. Struktura językowa wypowiedzianego tekstu na ogół odzwierciedla sytuację jego wypowiedzenia oraz intencje nadawcy. Ogranicza to możliwości fortunnego wypowiedzenia tekstu w kontekstach sytuacyjnych innych od macierzystego i stabilizuje jego sensy.

7. Tekst można zapisać. Zapis tekstu może być potraktowany jako dokument wypowiedzi, pozwalający na jej zrekonstruowanie i zinterpretowanie²³.

²³ Naszkicowany tu sposób rozumienia kategorii wypowiedzi jest zbliżony z przedstawioną przez Bachtina koncepcją wypowiedzi jako jednostki językowego porozumiewania się, z tym że Bachtinowską opozycję: („czyjaś”) wypowiedź — („niczyje”) zdanie/wyraz zastępuję opozycją: („czyjaś”) wypowiedź — („niczyj”) tekst. Por. M. Bachtin, *Problem gatunków mowy*, [w:] *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, opracowanie przekładu i wstęp E. Czaplejewicz, Warszawa 1986.

Narracja w pierwszej osobie jako imitacja wypowiedzi naturalnej

Franz Stanzel pisał:

Sytuacja narracji w pierwszej osobie częścią opowiadanych zdarzeń czyni samą medialność powieściowego opowiadania. Jego przedmiotem stają się więc osobowość narratora, jego stanowisko w świecie przedstawionym i stosunek do opowiadanych zdarzeń²⁴.

Jednak „medialność powieściowego opowiadania”, tematyzowana dzięki narracji pierwszoosobowej, to nie tylko osoba narratora, jego pozycja i stosunek do prezentowanego świata. „Opowiadanie” to przede wszystkim wypowiedź, językowy komunikat o określonych cechach, wypowiedziany przez kogoś, do kogoś, z jakąś intencją i w jakichś — wpływających na strukturę wypowiedzi — okolicznościach. Utwory posługujące się narracją pierwszoosobową wyróżniają zazwyczaj takie kształtowanie tkanki językowej, by sugerowała istnienie owych pozajęzykowych ram komunikatu. Poszerza to sferę obiektów znajdujących się w polu zainteresowania czytelnika — w powieści trzecioosobowej ograniczoną z reguły do „trzecioosobowego” przedmiotu narracji — o sam tekst oraz jego ramową sytuację komunikacyjną, tj. o figury mówiącego bądź piszącego podmiotu, adresata przekazu oraz o cały zespół społecznych i czasowo-przestrzennych parametrów wypowiedzi.

Utwór operujący narracją w pierwszej osobie jest więc z założenia przedstawieniem jakiegoś wydarzenia komunikacyjnego, do jego treści należy to, że ktoś do kogoś coś mówi bądź pisze — coś, czyli właśnie tekst, który odbiorca takiego utworu ma przed sobą. Cechą narracji pierwszoosobowej jest uprzedmiotowienie wypowiedzi narracyjnej wraz z jej kontekstem sytuacyjnym. Ów kontekst może się stać tematem wypowiedzi narratora, ponieważ w powieści pierwszoosobowej świat, o którym się mówi, jest jednocześnie światem, w którym się mówi; sytuacja narracyjna takiego utworu jest częścią jego świata przedstawionego. Częścią tego świata jest również narracja, rozumiana jako wypowiedź narratora — werbalne wydarzenie rozgrywające się w powieściowym świecie.

Swoistość narracji pierwszoosobowej nie daje się zredukować do tożsamości bohatera i narratora. Decyduje o niej bowiem ukonkretnienie, a w konsekwencji uprzedmiotowienie całej sytuacji wypowiedziania i ujawnienie przed czytelnikiem zależności pragmatycznych narratorskiej wypowiedzi. Oczywiście osoba mówiącego bądź piszącego podmiotu jest na ogół najważniejszym elementem sytuacji narracyjnej, jednak na kształt wypowiedzi — a zatem także na jej sens — wpływa nie tylko to, kim jest narrator i jaki jest jego stosunek do tego, o czym mówi, lecz także to, do kogo mówi, w jakich okolicznościach to robi i dlaczego. Konstrukcja sytuacji narracyjnej jest w utworach pierwszoosobowych ważnym, a niejednokrotnie najważniejszym składnikiem kompozycji. Od jej trafnego rozpoznania zależy „fortunność” czytelniczego odbioru powieści.

Najważniejszą konsekwencją „wypowiedziowego” charakteru narracji

²⁴ F. Stanzel, op.cit., s. 266.

* pierwszej osobie jest możliwość przypisania jej — obok znaczeń: strukturalnego, referencyjnego i metajęzykowego — znaczenia pragmatycznego. Aleksandra Okopień-Sławińska, autorka koncepcji przejrzystości porządkującej różne postaci znaczenia wypowiedzi, stwierdza: „Znaczenie pragmatyczne polega na relacji między znakiem a posługującymi się nim w akcie komunikacji nadawcą i odbiorcą; zaś w ujęciu ściślejszym: na relacji między znakiem a nadawcą, który posługuje się tym znakiem w akcie komunikacji z odbiorcą”²⁵. Ten typ znaczenia właściwy jest tylko wypowiedziom, czyli tekstom zrealizowanym komunikacyjnie, i w konkretnych sytuacjach modyfikuje znaczenia pozostałych rodzajów²⁶. Semantycznym wykładnikiem znaczenia pragmatycznego jest implikowana rama modalna wypowiedzi, którą Okopień-Sławińska opisuje następująco:

Konstytywnym składnikiem ramy modalnej jest wyrażenie „mówię”, stanowiące centrum układu pragmatycznych relacji wypowiedzi, który schematycznie można przedstawić jako „ja — mówię — to — tobie”. „Ja” jest tutaj znakiem nadawcy, „ty” — odbiorcy, „to” — wypowiedzi, „mówię” zaś — komunikacyjnej aktywności nadawcy. Tak rozumiane „mówię”, pomimo powierzchownej prostoty, ma charakter dość złożony. Oznacza bowiem równocześnie: wybraną formę językowego komunikowania (np. opowiadanie, zwierzenie się, pytanie, gawędzenie, opiewanie, instruowanie itp.), gatunkową konwencję komunikacyjną (podanie, porada, anons, donos, kondolencje, gratulacje, list, wybrany gatunek literacki, publicystyczny itd.), określone środki i okoliczności przekazu (np. ustny, pisemny, śpiewany, radiowy, telefoniczny, publiczny, prywatny itd.), stosunek mówiącego do własnej wypowiedzi i realizowanych przez nią konwencji (np. ironicznie, parodystycznie, serio itd.), do tego, o czym mówi (tu zwł. intencja referencyjna: przekonanie o statusie ontologicznym przedmiotu wypowiedzi, o prawdzie, fałszu, możliwości, nieuchronności itd.), wreszcie stosunek do odbiorcy oraz motywację i zamiar komunikacyjny.

Być może schemat ramy modalnej należałoby jeszcze rozszerzyć o składnik teleologiczny, nadając mu ostateczną postać: „ja — to — mówię — tobie — żeby...” (np. żebyś zareagował tak a tak; żebyś wiedział, że; żebyś przekonał się o tym, itd.). Decyzja nadawcza łączy się bowiem z jakąś skierowaną do odbiorcy intencją nadawczą, która stanowi elementarną motywację dla wytworzenia jakiegokolwiek wypowiedzi²⁷.

Powyższy schemat ramy modalnej w jednym punkcie wymaga uzupełnienia. Otóż skupiając się na relacjach osobowych, w które uwikłana jest wypowiedź, pomija on niemal zupełnie jej charakterystykę deiktyczną, czyli uzależnienie od miejsca i czasu wypowiedzenia. Tymczasem przy aktualizacji potencjalnych znaczeń tekstu relacje czasowo-przestrzenne odgrywają rolę równie ważną jak inne elementy ramy modalnej. Jak pisze Lalewicz, „rozumimy, o co chodzi w danej wypowiedzi, ponieważ odnosimy ją do pewnej «dziedziny przedmiotowej» [...] Dziedzinę tę można określić najogólniej jako (1) świat wspólny mówiącemu i adresatowi wypowiedzi, (2) rozpatrywany z punktu widzenia aktorów, miejsca i momentu mówienia”²⁸. Centrum implikowanego przez wypowiedź świata wspólnego nadawcy i adresatowi — jego *origo*, „punkt

²⁵ A. Okopień-Sławińska, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, s. 34.

²⁶ Jako przykład roli znaczenia pragmatycznego badaczka podaje zdanie: „Chodź tutaj”, które zależnie od przyjętej ramy modalnej (wyrażonej intonacją) może być prośbą bądź groźbą (*Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, wyd. 3 poszerzone i poprawione, Wrocław 1998, hasło: „Rama modalna wypowiedzi”).

²⁷ A. Okopień-Sławińska, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, s. 35-36.

²⁸ J. Lalewicz, op.cit., s. 28.

zerowy” — znajduje się zazwyczaj w osobie nadawcy oraz w momencie i miejscu zaistnienia aktu wypowiedzi: „TU, tj. «miejsce, w którym się mówi», i TERAZ, tj. «chwila, w której się mówi», wyznaczają jedyny punkt orientacyjny zrozumiały sam przez się, czyli nie wymagający żadnego uprzedniego porozumiewania”²⁹. Punkt „ja (my) — tu — teraz”³⁰ stanowi układ odniesienia dla elementów tematu wypowiedzi, do niego zrelatywizowane są występujące w tekście określenia czasu i przestrzeni (np. *to, on; tam, daleko/niedaleko stąd; wtedy, jutro, weszły wtorek*). Schemat ramy modalnej uzupełniony o jej aspekt deiktyczny przybrałby formę następującą: „ja — tu — teraz — mówię — to — tobie — żeby...”.

Uzależnienie zrozumiałości komunikatu od orientacji odbiorcy w sytuacji wypowiedzania jest stopniowalne i może być podstawą typologii wypowiedzi. „Sytuacyjność” jest oczywiście największa przy zerowym dystansie przedmiotu wypowiedzi do tego, co obecne w chwili i miejscu mówienia, w przypadku, gdy mówi się o tym, co zarówno nadawca, jak adresat mogą bezpośrednio percypować. W wypowiedzi rośnie wtedy udział wyrażen okazjonalnych, zwłaszcza indeksów, przy pomocy których mówiący wskazuje pewne przedmioty z otoczenia. W wypowiedziach tego rodzaju — np. w dialogu sytuacyjnym — dużą rolę odgrywają środki komunikacji pozawerbalnej (gest, mimika), a także zjawiska językowe, które tylko w niewielkim stopniu odciskają się w zapisanym tekście (np. intonacja). Na przeciwnym biegunie znajdują się komunikaty pisane dotyczące przedmiotu odległego od sytuacji wypowiedzania, posługujące się konwencjonalnie określonymi typami punktów orientacyjnych. Klasycznym przykładem takiej wypowiedzi jest opisane przez Émile’a Benveniste’a „opowiadanie historyczne”³¹.

Z zagadnieniem pola deiktycznego wypowiedzi łączy się problem sfery presupozycji. Pojęcie presupozycji będę tutaj rozumiał szeroko, tak by obejmowało nie tylko zjawiska o charakterze presupozycji logicznej (definiowanej zazwyczaj jako zbiór zdań, sądów bądź informacji implikowanych zarówno przez dane zdanie, jak i jego negację), lecz także — a nawet przede wszystkim — tzw. presupozycje pragmatyczne.

Presupozycje te określa się nie przez wskazanie na relacje między zdaniami, lecz na relacje między wypowiedzią a sytuacją towarzyszącą jej wypowiedzeniu. „Wypowiedzenie zdania

²⁹ Ibid., s. 29. Termin „*origo*” wprowadza, za K. Bühlerem, K. Bartoszyński (*Opowiadanie a deixis i presupozycja*, [w:] *Teoria i interpretacja. Szkice literackie*, Warszawa 1985).

³⁰ Formuła „my (= ja i ty) — tu — teraz” odnosi się do komunikacji bezpośredniej, w której czas i miejsce wypowiedzania są identyczne z czasem i miejscem odbioru (por. J. Lalewicz, op.cit., s. 30). Sformułowanie „ja — tu — teraz” wydaje mi się bardziej uniwersalne, choć oczywiście istnieją wypowiedzi, których *origo* wygląda zupełnie inaczej, np. instrukcja przesłana w liście może być zbudowana na zasadzie „ty — tam — wtedy” (zrobisz to i to). Postać „punktu zerowego” szczególnie często ulega modyfikacjom w skonwencjonalizowanych pierwszoosobowych narracjach literackich (por. niżej, rozdz. II).

³¹ Opozycje: *discours — récit historique*. É. Benveniste wprowadził w szkicu *Les relations de temps dans le verbe français*, [w:] *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, Paris 1967. Por. także J. Lalewicz, op.cit., cz. 1, rozdz. 3 i 4, K. Bartoszyński, op.cit. Z taką typologią polemizowała A. Okopień-Sławińska (*Teoria wypowiedzi*, s. 171-172).

zakłada pragmatycznie odpowiedniość kontekstu”, tzn. że kontekst musi być taki, by można było zinterpretować wypowiedź, rozpoznać z jakim rodzajem aktu mowy mamy do czynienia. „Otwórz drzwi” zakłada pragmatycznie, że w pokoju, w którym drzwi są zamknięte, znajduje się ktoś drugi znający język angielski, kto pozostaje wobec mówiącego w takim stosunku, że może zinterpretować tę wypowiedź jako rozkaz lub prośbę³².

Wśród językowych środków odsyłających do tak rozumianej sfery presupozycji pierwsze miejsce zajmują, znowu, wyrażenia indeksowe, służące identyfikacji obiektów pozajęzykowych, przede wszystkim zaś nazwy własne, zaimki oraz deskrypcje określone — wyrażenia złożone z zaimka wskazującego i rzeczownika lub grupy nominalnej. „Indeksy te — stwierdza zajmująca się problematyką listu Anna Kałkowska — mają te same referencjalne odniesienia [dla nadawcy i odbiorcy — M.W.] i stwarzają dla każdej korespondującej pary odrębne, spójne uniwersum”³³. Każdej wypowiedzi odpowiada pewne minimum wspólnej nadawcy i adresatowi wiedzy o tym fragmencie świata, w którym rozgrywa się komunikacja, oraz o przedmiocie, którego dotyczy. Taka wspólnota wiedzy zakłada z kolei wspólnotę lub przynajmniej znajomość akceptowanych przez partnera „podstawowych przeświadczeń epistemologiczno-ontologicznych i uniwersów informacji oraz tez aksjologicznych”³⁴. Za część sfery presupozycji można uznać również intertekstualne tło komunikatu, czyli ogół tekstów i wypowiedzi, do których się on pośrednio lub bezpośrednio odwołuje. Orientacja odbiorcy w tym tekstowym kontekście jest ważnym czynnikiem wpływającym na skuteczność porozumienia.

Tekst w dwóch kontekstach (narracja pierwszoosobowa w perspektywie odbioru)

1. Dwa konteksty wypowiedzi narracyjnej

W dotychczasowych rozważaniach narrację w pierwszej osobie opisywałem — zgodnie z zaproponowaną definicją — jako imitację czy przedstawienie (najodpowiedniejszym terminem byłoby chyba Arystotelesowe „naśladowcze przedstawienie”) wypowiedzi naturalnej. W rezultacie akcentowałem te cechy narracji utworu pierwszoosobowego, które wynikają z jej upodobnienia do wypowiedzi funkcjonujących w rzeczywistych procesach komunikacyjnych, np. posiadanie określonego kontekstu, w którym realizuje się znaczenie pragmatyczne wypowiedzi narratora. Ale uznanie, iż narracja tego rodzaju jest

³² J. Culler, *Presupozycje i intertekstualność*, przeł. K. Rosner, [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, pod red. K. Bartoszyńskiego, M. Głowińskiego, H. Markiewicza, Wrocław 1988, s. 48. Culler referuje tu i cytuje artykuł E.L. Keenana *Two Types of Presupposition in Natural Language*, [w:] *Studies in Linguistic Semantics*, ed. Ch. Fillmore and D.T. Langendoen, New York 1971, cytat pochodzi ze s.49 tego tomu.

³³ A. Kałkowska, *Struktura składniowa listu*, Wrocław 1982, s. 42.

³⁴ W taki sposób interpretuje pojęcie presupozycji K. Bartoszyński, op.cit., s. 193.

przedstawieniem wypowiedzi, oznacza również, że jest ona wypowiedzią fikcyjną³⁵. Fikcyjności na ogół nie przypisuje się tekstowi w kontekście komunikacyjnym prezentowanym w utworze: narrator porozumiewa się z adresatem swojej wypowiedzi „naprawdę”, na gruncie świata przedstawionego interakcja językowa między nimi rzeczywiście zachodzi, choć oczywiście nie musi być skuteczna. To dopiero czytelnik powieści pierwszoosobowej czyta ją jako wypowiedź *quasi*-naturalną, czyli taką, która „ma być” — przy zachowaniu pewnej konwencji — prawdziwą wypowiedzią, ale nią nie jest, ponieważ została wykreowana (nie zaś wypowiedziana) przez autora.

Narracja pierwszoosobowa funkcjonuje więc w dwóch kontekstach komunikacyjnych. Jednym z nich jest sytuacja nadawczo-odbiorcza przedstawiona w utworze (będę ją nazywał sytuacją narracyjną, kontekstem wewnętrznym lub wewnętrzną sytuacją komunikacyjną dzieła), drugim — sytuacja, w której autor utworu komunikuje się z jego czytelnikiem (sytuacja komunikacji powieściowej, kontekst zewnętrzny³⁶). Taka podwójność kontekstu jest w pewnym sensie właściwa wszystkim dziełom literackim: podmiot utworu i podmiot narracji, podobnie jak adresat utworu i adresat narracji, nigdy nie są ze sobą tożsame³⁷. Powieść — literacka wypowiedź autora — to zawsze więcej niż tylko narracja. Jednakże tylko w utworach pierwszoosobowych sytuacja narracyjna ukonkretnia się na tyle, że narrację można traktować jako podlegające charakterystyce pragmatycznej działanie językowe w obrębie świata przedstawionego. Tylko w nich rekonstrukcja przedstawionej wypowiedzi spełnia tak ważną rolę przy interpretacji całego utworu. Tylko w ich przypadku wreszcie twórca staje przed pewnymi szczególnymi trudnościami technicznymi.

Zgodnie ze sformułowanym na wstępie założeniem, umieszczenie tego samego tekstu w dwóch różnych kontekstach powołuje do istnienia dwie

³⁵ Kategorię naśladowania stosuję tu nie w znaczeniu tworzenia podobizny czy odwzorowania formy realnie istniejącego, indywidualnego przedmiotu, lecz w sensie wytwarzania „fikcyjnego przedstawiciela pewnej klasy przedmiotów bądź wydarzeń naturalnych” (B. Herrstein Smith, *Poezja jako fikcja*, przeł. B. Kowalik, Pamiętnik Literacki, 1983, z. 2, s. 333). Problemy fikcji, fikcyjności i fikcjonalności muszą pozostać na uboczu tych rozważań. Warto tylko zaznaczyć, że prezentowana przeze mnie charakterystyka narracji pierwszoosobowej zakłada ingardenowsko-austinowskie rozumienie literackości (fikcjonalności), za którego dobry wykład uważam przywołany artykuł B. Herrstein Smith (na temat zbieżności koncepcji *quasi*-sądów z teorią aktów mowy Austina zob. D. Ulicka, *Ingardenowska filozofia literatury w świetle teorii literatury jako aktu mowy*, [w:] *Poszukiwania teoretycznoliterackie*, pod red. E. Czaplejewicza i E. Kasperskiego, Wrocław 1989; por. także opinię K. Bartoszyńskiego wyrażoną w pracy *O integracji badań nad tzw. komunikacją literacką*, [w:] *Powieść w świecie literackości. Szkice*, Warszawa 1991, s. 236-237).

³⁶ Zdaję sobie sprawę, że wobec zadomowienia w języku teorii literatury terminów „autor wewnętrzny” i „autor zewnętrzny” posługiwane się nazwami „kontekst wewnętrzny”, „kontekst zewnętrzny” (a także „nadawca wewnątrztekstowy”, „nadawca zewnątrztekstowy” etc. — zob. niżej) może być mylące, zwłaszcza że nadawca zewnątrztekstowy to w mojej terminologii nadawca stojący na zewnątrz przedstawianej sytuacji komunikacyjnej, czyli właśnie autor wewnętrzny. Trudno mi jednak znaleźć lepsze odpowiedniki tych nazw.

³⁷ Zob. np. A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, [w:] *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*.

wypowiedzi. Powieść pierwszoosobowa to właśnie takie „dwa w jednym”: jej tekst funkcjonuje zarazem jako podstawa fikcyjnego komunikatu kierowanego przez narratora do adresata narracji i jako składnik fikcjonalnego (tzn. kreujuącego fikcją czy też posługującego się fikcją) komunikatu, który autor kieruje do czytelnika³⁸. Te dwie wypowiedzi nie są równorzędne: wypowiedź narratora przywoływana jest w wypowiedzi autorskiej jako *quasi*-cytat — „*quasi*” ponieważ cytowany komunikat jest z założenia (na mocy konwencji) fikcyjny, a akt „cytowania” — tylko udawany³⁹. Sytuacja ta przypomina znaną z logiki średniowiecznej klasyfikację sposobów użycia wyrażień, a zwłaszcza rozróżnienie tzw. supozycji zwykłej i supozycji materialnej: wyrażenie użyte w supozycji zwykłej odnosi się do konkretnego przedmiotu różnego od siebie (np. „Piotr idzie”), to samo wyrażenie użyte w supozycji materialnej staje się nazwą samego siebie, wyrażeniem cudzysłowowym („Jan rzekł: «Piotr idzie»” lub „«Piotr idzie» to zdanie proste”). Można by więc powiedzieć, że o ile narrator wypowiada tekst w supozycji zwykłej, o tyle autor wypowiada ten sam tekst w supozycji materialnej, opatrując go domyślną ramą modalną: „(piszę powieść, w której) narrator mówi: ... [tekst]”. Takie ujęcie pozwala traktować opowiadanie w pierwszej osobie jako typ powieściowego przytoczenia, oddalając jednocześnie wyrażoną przez Michała Głowińskiego obiekcję, że w utworze nie ma innych konstrukcji językowych, którym cytat mógłby być podporządkowany. Zmiana kontekstu wystarcza, by wyrażenie pierwotnie wypowiedziane w „języku przedmiotowym” zamieniło się w wypowiedź w „metajęzyku” przytoczenia, w którym pierwotny tekst wraz ze swoim kontekstem funkcjonuje jako cytat, i to cytat zinterpretowany.

2. Kreowanie kontekstu

We współczesnej kulturze literackiej zasadniczym obiektem operacji lekturowych jest drukowany zapis tekstu. To on stanowi podstawę konkretyzacji utworu, która w przypadku powieści pierwszoosobowej oznacza po pierwsze rekonstrukcję narratorskiej wypowiedzi wraz z jej kontekstem sytuacyjnym (świat przedstawiony można traktować jako przedmiot wypowiedzi, czyli część jej kontekstu), po drugie zaś — interpretację tej wypowiedzi, tj. rekonstrukcję i zrozumienie wypowiedzi autorskiej. Tekst powieści w pierwszej osobie jest więc strukturą ogromnie obciążoną semantycznie: musi zawierać liczbę sygnałów językowych wystarczającą do odtworzenia i zinterpretowania dwu wypowiedzi

³⁸ Pisząc o identyczności tekstu wypowiedzi narratora i autora mam na myśli tekst właściwy powieści. Tytuł, podtytuł i pokrewne sygnały metatekstowe należą na ogół tylko do wypowiedzi autorskiej, choć zdarzają się utwory, w których narrator, uzurpując sobie funkcje autora, przedstawia się jako nadawca również tych „ramowych” składników tekstu (por. rozdz. III).

³⁹ Być może tak właśnie dałoby się opisać różnicę między podstawowymi typami narracji: narracja pierwszoosobowa jest zazwyczaj *quasi*-przytoczeniem (rzekomej wypowiedzi cudzej), trzecioosobowa zaś *quasi*-wypowiedzią, czyli rzekomą (złożoną z *quasi*-sądów, specjalnie zmodyfikowanych aktów mowy etc.) wypowiedzią autora.

należących do dwóch porządków komunikacyjnych, wypowiedzi, których intencje komunikacyjne nierzadko są rozbieżne.

Pragmatyczny kontekst wypowiedzi autorskiej — sytuacja komunikacji literackiej — jest odbiorcy zazwyczaj dany niejako z góry, przynajmniej w ogólnych zarysach — trzeba pamiętać, że ów odbiorca jest częścią tego kontekstu. Można założyć, iż czytelnik zna podstawowe konwencje literackie, wie, że czyta powieść — komunikat o specjalnym statusie, wymagający od niego przyjęcia określonej postawy lekturowej — często też dysponuje jakąś wiedzą na temat autora i innych jego dzieł. Dzięki temu może spodziewać się po utworze pewnych sensów i cech konstrukcyjnych. Oczywiście, czytelnicze oczekiwania są w trakcie lektury konfrontowane z rzeczywistymi własnościami dzieła, przewidywania mogą się okazać nietrafne, a autorska intencja zrekonstruowana w wyniku operacji lekturowych nie musi mieć wiele wspólnego z tym, czego odbiorca się pierwotnie spodziewał. Jednakże dzięki zinstytucjonalizowaniu komunikacji literackiej tekst powieści niemal nigdy nie dociera do czytelnika jako struktura niczyja; nawet w przypadku dzieł anonimowych czy napisanych przez twórcę, o którym czytający nic nie wie, odbierany jest jako wytwór pewnej tradycji, ona stanowi jego kontekst. Znajomość tej tradycji, podobnie jak znajomość języka, w którym napisano utwór, jest warunkiem koniecznym odbioru.

Inaczej ma się sprawa z narracją, rozumianą jako przedstawiona w powieści i obejmująca cały jej tekst wypowiedź bohatera-narratora. Moglibyśmy powtórzyć za Barbarą Herrnstein Smith, że wypowiedź ta nie jest odbiciem kontekstu (kulturowo-literackiej sytuacji kontaktu autora z czytelnikiem), lecz *kreuje* czy projektuje swój kontekst (fikcyjne tło pragmatyczne) właściwie od podstaw⁴⁰. Poza nielicznymi wyjątkami — np. sytuacją kolejnych tomów cyklu, powielających ten sam schemat narracyjny (tak jest w *Dżokerze* i *Rynku Brandysa*) — „dane wyjściowe” odbiorcy ograniczają się do zapisu tekstu, uzupełnionego znajomością jego „kontekstu drugiego stopnia”, czyli sytuacji społecznej i literackiej, w której funkcjonuje powieść zawierająca tę wypowiedź. Choć wydaje się to oczywiste, podkreślmy, że czytelnik utworu sformułowanego w pierwszej osobie z reguły nie występuje jako adresat komunikatu narratora, lecz zostaje postawiony w roli „*voyeura*”, „stojącego na zewnątrz obserwatora sytuacji komunikacyjnej”⁴¹, a często wręcz badacza, odtwarzającego na podstawie dokumentów przebieg językowej interakcji między nieznanymi mu

⁴⁰ „[...] wiersz nie jest odbiciem kontekstu, lecz *kreuje* kontekst [...]” (B. Herrnstein Smith, op.cit., s. 342; wypowiedź autorki dotyczy wszystkich utworów literackich).

⁴¹ M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, wyd. 2 uzup. i popr., Wrocław 1979, s. 253. Wyjątkiem od tej reguły są np. utwory z pierwszoosobowym narratorem autorskim, który upodabnia się do realnego autora i zwraca się do realnego czytelnika (forma spopularyzowana przez amerykańską literaturę połowy XX w., por. np. *Śniadanie u Tiffany'ego* Capote'a), a przede wszystkim powieści posługujące się pierwszoosobową narracją niemotywowaną, w której zarówno adresat narracji, jak narrator (jako podmiot opowiadania) są niedookreśleni (np. *Wahadło Foucaulta* Eco). Obie odmiany uważam za wynik konwencjonalizacji opowiadania w pierwszej osobie i upodobnienia go do narracji trzecioosobowej.

osobami. Powieściowa sytuacja komunikacyjna nigdy nie jest czytelnikowi dana bezpośrednio, lecz zawsze jedynie w postaci zapisu tekstu, zapisu posługującego się czasami innym medium niż to, w którym realizowała się przedstawiana wypowiedź (klasyczny przykład to powieść stylizowana na wypowiedź ustną).

W tej sytuacji rzeczą największej wagi staje się poinformowanie czytelnika o tym, kto, do kogo, w jakich okolicznościach i w jakiej formie będzie mówił bądź pisał, czyli przekazanie mu ramy modalnej fikcyjnego komunikatu. Nic więc dziwnego, że podstawowe informacje o sytuacyjnym uwikłaniu przedstawianej wypowiedzi pojawiają się zazwyczaj w pierwszych fazach utworu, w miejscu, które w większości odmian narracji trzecioosobowej poświęcone jest wstępnej prezentacji tematu. XVIII-wieczna powieść „znalezionego rękopisu” stworzyła lub raczej przejęła z piśmiennictwa niefikcjonalnego specjalną konwencję, która pozwalała już na samym początku powiadomić odbiorcę o pragmatycznym układzie odniesienia tekstu. Była to fikcja „wydawcy”, realizowana w stylizowanych na edytorskie komentarze wstępach do rzekomo autentycznych listów czy pamiętników⁴². Konwencja ta nawiązywała do często pojawiającego się w rzeczywistych procesach komunikacyjnych aktu inicjowania czy nawiązywania kontaktu, który w dłuższych wypowiedziach monologowych przybiera formę metatekstowego wstępu. W takim wstępie nadawca zazwyczaj przedstawia się odbiorcy, nawiązuje do łączących ich stosunków, proponuje pewne warunki porozumienia, zapowiada temat właściwej wypowiedzi, informuje o przyczynach, które skłoniły go do podjęcia działania komunikacyjnego, itp.

Literackie imitacje wypowiedzi naturalnych posługują się wzorcem meta-dyskursywnego wstępu nie tylko w taki sposób, w jaki czyniła to powieść oświeceniowa, kierująca edytorski komentarz wprost do czytelnika. Częściej początkowy fragment wypowiedzi, z natury predestynowany do spełniania funkcji fatycznej, wykorzystywany jest do pośredniego przekazania odbiorcy informacji o przedstawianej sytuacji komunikacyjnej. Formalnie narrator zwraca się w takich wypadkach wyłącznie do wewnątrzpowieściowego adresata, ale nagromadzenie sygnałów wskazujących na pragmatyczny kontekst narracji zdradza, że metanarracyjny wstęp jest jednocześnie autorskim komunikatem skierowanym specjalnie do czytelnika powieści. Ten ostatni na podstawie informacji stematyzowanych i — zwłaszcza — implikowanych (presuponowanych) w tekście może zrekonstruować sytuację narracyjną. Oto np. w początkowej części *Nierzeczywistości* Brandysa — powieści stylizowanej na magnetofonowy zapis ciągu odpowiedzi na pytania kwestionariusza — mówiący, zanim przystąpi do realizacji właściwego celu nagrań, zwraca się do autora ankiety:

— Nie będę mówił w sposób uporządkowany. Lista pytań, a właściwie tematów, jakie mi pan proponuje, jest długa i szczegółowa. Wolałbym ją uznać za materiał orientacyjny zamiast trzymać się jej ściśle i odpowiadać punkt po punkcie. Nie ustaliliśmy tego w rozmowie, bo dopiero nazajutrz przejrzałem kwestionariusz. Przyzna pan, że byłoby trochę komiczne, gdybym w punkcie 12 określił mój stosunek do Boga, a w następnym wyraził swoje poglądy na małżeństwo, i tak dalej, po kolei. [...] Wydaje mi się, że zrozumiałem, czego pan ode mnie

⁴² Zob. B. Romberg, op.cit., a także rozdz. IV niniejszej pracy.

oczekuje. Ale ja także czegoś od siebie oczekuję. Jak pan zauważył, wahałem się, czy przyjąć propozycję, i myślę, że prawie każdy zawahałby się na moim miejscu. Względy ostrożności nie są najistotniejsze. W trakcie naszej rozmowy spostrzegłem, że usiłuje pan rozwiać moje obawy przed możliwymi konsekwencjami. Podkreślał pan anonimowość nagrania, kilkakrotnie powtarzając, że bierze pan pod uwagę mój powrót. Dziękuję, nie wątpię o pana lojalności i wiem, że rejestracja mojej wypowiedzi ma dla pana wartość jedynie socjologicznego sondażu. Zresztą pański autorytet naukowy byłby w tym względzie dostateczną gwarancją. W rozmowie, jeśli pan pamięta, wspomniałem, że podobnych obaw nie odczuwam. Ważniejsze znaczenie ma dla mnie fakt, że urodził się pan w Polsce. Profesorów amerykańskich uniwersytetów, którzy ukończyli warszawskie gimnazjum w tym samym roku co ja, nie doliczę się wielu. Gdyby w moich nagraniach znalazła się wzmianka o Sejmie Czteroletnim czy „Weselu”, nie będzie pan musiał wertować encyklopedii i podręczników. [...] Zamierzam mówić pół godziny dziennie, późnym wieczorem. W moim hotelu o tej porze jest najciszej. Nie sądzę, abym miał trudności techniczne z nagraniem. Magnetofon działa bez zarzutu⁴³.

We fragmencie tym pojawiają się informacje istotne dla przebiegu przedstawianego procesu komunikacji, np. powiadomienie adresata o dowolnej kolejności odpowiedzi na pytania oraz sugestia, że oczekiwania mówiącego związane z wypowiedzią mogą być niezgodne z oczekiwaniami odbiorcy. Występują również informacje zbędne z punktu widzenia skuteczności przekazu, np. liczne nawiązania do wcześniejszej rozmowy, będące w istocie rekapitulacją jej treści — znanej przecież adresatowi. Kilkudzaniowy fragment dotyczący możliwych konsekwencji ujawnienia przez socjologa nazwiska mówiącego, zakończony zdaniem: „W rozmowie, jeśli pan pamięta, wspomniałem, że podobnych obaw nie odczuwam”, jest w przedstawionej sytuacji redundantny i w autentycznej wypowiedzi mógłby sprawiać wrażenie, że mówiący po prostu chwali się nieulekłą postawą wobec represyjnego rządu. W powieści takiego wrażenia nie wywołuje, ponieważ odczytywany jest przede wszystkim jako znak skierowany do czytelnika utworu, nie zaś do bezpośredniego adresata narracji; funkcjonuje na tle konwencji, która zezwala na umieszczanie w początkowej partii utworu informacji o nadawcy nawet wtedy, gdy fabuła nie motywuje takiego zabiegu w sposób dostateczny.

Tak bliskie w *Nierzeczywistości* sąsiedztwo informacji dwójakiego rodzaju — tych, które są funkcjonalne w przedstawianym procesie komunikacyjnym, i tych, które istotne są wyłącznie ze względu na porozumienie autora z czytelnikiem, a zbędne w kontekście przedstawionym — dobrze ilustruje swoistość sytuacji pragmatycznej opowiadania w pierwszej osobie. Tekst wypowiedzi narracyjnej rozpięty jest bowiem „między autorem a podmiotem mówiącym”⁴⁴ (oraz między adresatem narracji a czytelnikiem), niesie w sobie intencje dwóch nadawców, rzeczywistego i fikcyjnego. Musi łączyć wiarygodną stylizację (odpowiedniość wobec przedstawionej sytuacji) z czytelnością dla zewnętrznego odbiorcy. Umiejętne pogodzenie tych rozbieżnych intencji często decyduje o randze artystycznej utworu. Gdyby przyjąć, że dominującą tendencją kon-

⁴³ K. Brandys, *Nierzeczywistość*, Chotomów 1989, s. 7-8.

⁴⁴ Zapożyczyłem tę formułę z tytułu tekstu S. Sawickiego *Między autorem a podmiotem mówiącym*, [w:] *Poetyka, interpretacja, sacrum*, Warszawa 1981.

strukcyjną powieści pierwszoosobowych jest maksymalne upodobnienie narracji do realnie istniejących wypowiedzi przy jednoczesnym zachowaniu komunikatywności lekturowej (w praktyce literackiej zazwyczaj przeważa drugi element), to za ideał trzeba by uznać utwór, w którym nie ma wyraźnego rozbitcia na informacje przeznaczone dla adresata narracji i informacje do wiadomości czytelnika, a zdania funkcjonalne w świecie przedstawionym wystarczająco informują także zewnętrznego odbiorcę. Spełnienie czy choćby przybliżenie się do tego ideału bywa możliwe m.in. dzięki istnieniu zjawiska presupozycji. Każdy zakomunikowany tekst przynosi nie tylko informację, którą mówiący chce przekazać słuchaczowi, ale i cały szereg sygnałów odnoszących się pośrednio do sytuacji, w której jest wypowiedzany. Te „sygnały towarzyszące” po zinterpretowaniu mogą dostarczyć bogatej wiedzy o kontekście wypowiedzi, o jej znaczeniu pragmatycznym, dlatego z punktu widzenia czytelnika powieści pierwszoosobowej są często ważniejsze od informacji stematyzowanych.

Rolę presupozycji w kreowaniu kontekstu narracji dobrze widać w przytoczonym początku powieści Brandysa. Już pierwsze zdanie „przemyca” informację o tym, że narrator będzie mówił (a nie pisał); przygotowuje ona czytelnika na tekst nie w pełni spójny, nawiązujący do reguł języka mówionego — co notabene nie okaże się prawdą, ponieważ pod względem stylu *Nierzeczywistość* jest typowym tekstem pisanym⁴⁵. Kolejne zdanie przynosi informację o sposobie organizacji wypowiedzi, nawiązującym do przedstawionej mówiącemu listy pytań, a przy okazji wyjaśnia, czego dotyczyła zapowiedź „nieuporządkowania”. Implikuje ono również pewną charakterystykę adresata (np. to, że jest mężczyzną), informuje o jego roli jako — w pewnym sensie — sprawcy wypowiedzi (to on proponuje tematy), a także o stosunku nadawcy do niego (oficjalna forma „pan”). Presupozycje zawarte w następnych zdaniach precyzują i uzupełniają informacje początkowe, tak że po przeczytaniu całego fragmentu czytelnik dysponuje już szkicowymi, lecz wieloaspektowymi portretami rozmówców, wie, że tekst jest zapisem nagrania magnetofonowego, że składają się nań odpowiedzi na pytania kwestionariusza socjologicznego, wie nawet, jakiego rodzaju są to pytania („stosunek do Boga”, „poglądy na małżeństwo”), może też przewidywać wewnętrzną delimitację tekstu odpowiadającą sposobowi realizowania nagrań (cowieczorne półgodzinne sesje). Przystępującemu do lektury powieści czytelnikowi zostaje też zasugerowany pewien antagonizm postaci mówiącego i adresata (potencjalna rozbieżność oczekiwań), potwierdzony przez nadawcę w odpowiedzi na pierwsze pytanie:

Pytanie następujące: *czy odczuwam swoją odmienność porównując się z ludźmi żyjącymi w krajach nie objętych komunizmem.* [...] Mam wymienić dziedziny, w których przejawia się moja odmienność, chodzi o jej zakresy i rodzaj, o to czy różnię się, na przykład od pana, pod względem psychologicznym, moralnym czy obyczajowym. Bardzo interesujące pytanie. Ja także stawiałem je sobie w ciągu naszej rozmowy, nie znając jeszcze pełnej listy pytań. Bodaj czy właśnie w tym pytaniu nie wyraża się mój główny opór wobec pana⁴⁶.

⁴⁵ Pisała o tym B. Kaniewska (*Świat w granicach „ja”*, s. 104-105).

⁴⁶ K. Brandys, *Nierzeczywistość*, s. 8.

Narrator *Nierzeczywistości* przedstawiany jest jako człowiek o wysokiej świadomości językowej i, jeśli wolno się tak wyrazić, dużej odpowiedzialności komunikacyjnej („Zamiast mówić — tłumaczyć, dlaczego trudno mi mówić”⁴⁷). Cechy te motywują obecność w jego wypowiedzi uwag autotematycznych, rozbudowanych refleksji na temat warunków i przebiegu kontaktu z adresatem, pośrednio zaś — stematyzowanych informacji o innych okolicznościach formułowania tekstu. Dla czytelnika takie wiadomości są bezcenne, pozwalają bowiem na odtworzenie „wypowiedzi przedstawionej” i jej ram kontekstowych:

— Zaproszono tu pana na cykl wykładów uniwersyteckich, ja przyjechałem na międzynarodowy kongres sztuki teatralnej, mam także rozpocząć próby w tutejszym „Studio XX”. Tak się złożyło, że spotkaliśmy się w mieście nad Morzem Północnym. Rozmawiamy ze sobą po polsku. [...] Spozstrzegłem przy tym, że pilnie się pan wsłuchuje w moją polszczyznę. Od pierwszej chwili interesował pana mój zasób słów, rodzaj skojarzeń i kolokwialnych nawyków. Z ciekawością śledził pan moją składnię. To jasne, w ciągu trzydziestu pięciu lat pana nieobecności zmienił się w Polsce także język. Mówimy nieco inaczej, użył pan kilku wyrażań przeze mnie niemal zapomnianych, choć najzupełniej poprawnych⁴⁸.

3. Mimetyzm formalny i gatunek

„Mówimy wyłącznie przy użyciu określonych gatunków mowy — pisał Michaił Bachtin — tzn. wszelkie nasze wypowiedzi posługują się konkretnymi, względnie trwałymi i typowymi formami konstruowania całości”⁴⁹. „Gatunek mowy” chciałbym za Okopień-Sławińską rozumieć jako ustalony sposób słownego rozgrywania określonej sytuacji komunikacyjnej lub też jako skonwencjonalizowany sposób utekstowienia intencji komunikacyjnych nadawcy⁵⁰. W całości, jaką stanowi forma wypowiedzi, da się wyróżnić dwa aspekty: 1) utrwalony w społecznej świadomości model sytuacji komunikacyjnej (obejmujący typ relacji między nadawcą a odbiorcą, rodzaj tematu i intencji nadawcy, okoliczności społeczne i czasowo-przestrzenne etc.)⁵¹ oraz 2) rozpoznawalne korelaty tekstowe tej sytuacji. Te ostatnie najwyrazistszą postać uzyskują w takich formach pisanych, jak dziennik czy list, i to nie tylko dlatego, że są to — szczególnie list — formy stosunkowo silnie skonwencjonalizowane. Dlatego przede wszystkim, że w ich przypadku pozatekstowa sytuacja silniej niż w innych typach wypowiedzi modyfikuje strukturę tekstu. To specyficzna sytuacja komunikacyjna listu — zwłaszcza zaś uniemożliwiający bezpośrednie porozumienie dystans między nadawcą a adresatem — wpływa na charakterystyczny

⁴⁷ Ibid., s. 10.

⁴⁸ Ibid., s. 9-10. Znamienne, że już podczas pierwszego nagrania bohater-narrator przechodzi do „grupy pytań o dane biograficzne” (s. 11 n.).

⁴⁹ M. Bachtin, op.cit., s. 373.

⁵⁰ A. Okopień-Sławińska, *Teoria wypowiedzi*, s. 178-179.

⁵¹ Zob. E. Balcerzan, *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej*, Poznań 1972, rozdz. „Model sytuacji komunikacyjnej”, s. 172 n.; M. Bachtin, op.cit., s. 386.

kształt nagłówka i konieczność umieszczenia podpisu. Podobnie w dzienniku: podział na datowane zapisy — podstawowy wyróżnik tekstowy tego gatunku — wynika z sekwencyjności sytuacji nadawczej utworu dziennikowego, jest więc rezultatem ingerencji w strukturę tekstu okoliczności pozatekstowych (takich jak upływ czasu, a niekiedy — np. w dzienniku podróży — także zmiana miejsca).

Powieść pierwszoosobowa „udając”, że jest pełnoprawną wypowiedzią, często przejmuje wzorce gatunkowe funkcjonujące w rzeczywistej komunikacji. Michał Głowiński, który określił to zjawisko mianem mimetyzmu formalnego, pisał:

Oczywiście, mimetyzm formalny ma rozmaite sensy i rozmaite funkcje w różnych epokach historycznych, w różnych okresach rozwoju form narracyjnych, jedno wszakże charakteryzuje go zawsze: dzięki niemu powieść odwołuje się jakby do empirii, ma być taką wypowiedzią jak wszelkie inne, znane z codziennego doświadczenia⁵².

Możliwie wczesne poinformowanie czytelnika o kształcie sytuacji narracyjnej ważne jest nie tylko dlatego, że okoliczności nadania są w powieści pierwszoosobowej istotnym elementem świata przedstawionego, lecz również dlatego, że typ sytuacji wypowiedzania pozwala odbiorcy rozpoznać gatunek wypowiedzi — zarówno tej przedstawionej, jak i autorskiej — modyfikując jego oczekiwania i wpływając na uruchomienie odpowiednich dla danego tekstu norm odbioru.

W wypowiedziach naturalnych tekstowe cechy danej formy wynikają na ogół w sposób konieczny z sytuacji komunikacyjnej: tekst jest taki, jaki w danych okolicznościach może być i jaki jest najodpowiedniejszy ze względu na realizację zamiarów nadawcy. Forma wypowiedzi zależy więc od jej kontekstu i odbiorca — będący jednocześnie adresatem wypowiedzi (taką sytuację uznaję za naturalną)⁵³ — nie ma trudności z jej rozpoznaniem, ponieważ sam w tym kontekście uczestniczy. Kontur gatunkowy — jeśli tylko jest adekwatny do sytuacji — nie przykuwa uwagi odbiorcy, traktowany jest jako wehikuł niezbędny do przekazania intencji nadawcy. Znaczący może być najwyżej indywidualny sposób realizacji wzorca.

Inaczej jest w powieści pierwszoosobowej. Na kształt narracji wpływają tu przecież dwie sytuacje komunikacyjne, z których tylko jedna jest znana przystępującemu do lektury czytelnikowi — właściwemu odbiorcy. O ile o powieściowych cechach tekstu można powiedzieć, że są w jakimś stopniu konieczne, ponieważ wynikają ze znanego odbiorcy kontekstu, o tyle cechy formy przedstawionej docierają do niego zrazu jako pozbawione kontekstu i w tym sensie dowolne. Muszą one więc być na tyle wyraziste, by czytelnik mógł w nich rozpoznać sygnały określonego gatunku wypowiedzi i dać się przekonać, że to, co czyta, „jest” zbiorem listów, dziennikiem czy monologiem wypowie-

⁵² M. Głowiński, *O powieści w pierwszej osobie*, s. 59.

⁵³ Na temat rozróżnienia: adresat — odbiorca pisał niedawno (w odniesieniu do listu) K. Cysewski w pracy *Teoretyczne i metodologiczne problemy badań nad epistolografią*, *Pamiętnik Literacki*, 1997, z. 1, s. 106-107.

dzianym. Charakterystyczne dla narracji pierwszoosobowej jest odwrócenie relacji cech tekstowych do sytuacji wypowiedzania: z czynnika „dopasowującego” wypowiedź do kontekstu zamieniają się w środek powiadamiania odbiorcy o modelującej gatunek sytuacji komunikacyjnej. W porządku poznawania dzieła to nie tekstowe wykładniki gatunku są pochodną sytuacji pragmatycznej, lecz sytuacja dostępna jest poprzez tekst.

Specjalną funkcjonalizację gatunkowych cech tekstu w powieści pierwszoosobowej dobrze widać na przykładzie tego, co w rozdziale III nazywam „przedlekturowymi sygnałami gatunkowości”. Są to, oprócz tytułów i utartych sposobów zapisu, skonwencjonalizowane i łatwo rozpoznawalne konstrukcje tekstowe, charakterystyczne dla określonych form wypowiedzi, a zarazem łatwe do naśladowania w powieści. Należą do nich np. utarte formuły początku i końca listu czy typowy dla dziennika podział tekstu na wyodrębnione graficznie i opatrzone datą fragmenty. Dzięki nim czytelnikowi często wystarcza przekartkowanie książki, by mógł się zorientować, że jest ona powieściową imitacją dziennika lub zbioru korespondencji (zakładam dla uproszczenia, że czytelnik wie, iż ma do czynienia z powieścią, a nie edycją autentycznych pism prywatnych). W ten sposób odbiorca otrzymuje pierwszą wskazówkę, jak — tzn. j a k o c o (dziennik, pakiet listów) — czytać tekst. Niektóre z takich sygnałów, zwłaszcza nagłówki i zakończenia listów, niosą ponadto liczne informacje o nadawcy, adresacie, ich wzajemnych relacjach, o miejscu i czasie, pozwalając na wielostronną rekonstrukcję kontekstu wypowiedzi, a także na jej dokładniejszą kwalifikację genologiczną (na temat formuł terminalnych listu i ich funkcji w narracji epistolarnej więcej piszę w rozdziale IV).

Dzięki istnieniu tekstowych korelatów sytuacji komunikacyjnych pozaliteracka forma wypowiedzi może zostać „przeniesiona” w obręb utworu literackiego, niejako wtórnie organizując jego wewnętrzną sytuację komunikacyjną i modyfikując kontur gatunkowy. Przy tym, jak pisze Bogumiła Kaniewska, „wystarczy minimum odwołań do formy nieliterackiej, aby zasugerować czytelnikowi określony rodzaj wypowiedzi”⁵⁴. Badaczka wymienia trzy grupy sygnałów mimetyzmu formalnego, czyli przejmowanych przez powieść cech właściwych imitowanej formie i pozwalających ją rozpoznać: „[1] informacje stematyzowane, w których narrator sam określa swą wypowiedź, [2] zasady jej konstrukcji eksponowane przez utwór: bezpośrednie zwroty do adresata w liście, brak dystansu czasowego w dzienniku, styl urzędowy w protokole, wreszcie [3] kształt graficzny, tj. datowanie zapisów diariusza, nagłówek i podpis w liście”⁵⁵. Wypada zauważyć, że kolejność wymienionych cech jest odwrotna w stosunku do ich roli jako sygnałów mimetyzmu: segmentacja i datowanie są wyrazistszymi znakami dziennikowości niż brak dystansu czasowego czy tożsamość nadawcy i adresata, zaś żadne zapewnienia narratora nie przekonają czytelnika, że ma do czynienia z diariuszem, jeżeli nie znajdą poparcia w konstrukcji wypowiedzi.

⁵⁴ B. Kaniewska, op.cit., s. 50.

⁵⁵ Ibid., s. 57; numeracja pochodzi ode mnie.

...pozostanie listem, gdy zawierać będzie nagłówek i podpis, nawet jeśli
... «zapomni» miejscami o adresacie»⁵⁶.

Kaniewska podkreśla gatunkotwórczą funkcję mimetyzmu formalnego, która odróżnia go od innych rodzajów stylizacji: „Mimetyzm formalny aktualne zasady konstrukcji danego typu [wypowiedzi — M.W.] w konkretnym dziele literackim, obejmując zaś wszystkie warstwy utworu staje się czynnikiem generującym gatunek. Powieść, która przybiera kształt pakietu listów, jest już nie tylko «stylizacją na korespondencję», lecz powieścią epistolarną [...]»⁵⁷. Większość odmian powieści w pierwszej osobie wyróżniana jest właśnie na podstawie typu naśladowanej przez nie poza- bądź paraliterackiej formy wypowiedzi. Jeden z wyjątków to częsta w XX-wiecznej literaturze, zwłaszcza popularnej, powieść operująca tzw. niemotywowaną narracją w pierwszej osobie, czyli taka, w której mimo osobowej tożsamości narratora i bohatera nie dochodzi do skonkretyzowania sytuacji wypowiedzi, a przez to — określenia jej formy gatunkowej. Narracja tego typu upodabnia się z jednej strony do relacji pamiętnikarskiej (rzadko jednak eksponując dystans czasowy do prezentowanych zdarzeń), z drugiej zaś do trzecioosobowej narracji personalnej lub, rzadziej, auktorialnej. Wyjątkiem drugim jest powieść monologu wewnętrznego — forma typowo literacka, nie mająca odpowiednika w realnych procesach komunikacyjnych, ponieważ, jak pisał Eugeniusz Grodziński: „Człowiek nie przekazuje swych myśli samemu sobie, lecz je po prostu przeżywa”⁵⁸. Obie odmiany powstały w wyniku immanentnej ewolucji środków powieściowych i więcej je łączy z technikami narracyjnymi powieści trzecioosobowej niż z uniwersum wypowiedzi nieliterackich, z tego też powodu trudno je opisywać w proponowanych tu terminach. Nie zmienia to faktu, że generalnie rzecz biorąc narracja w pierwszej osobie znajduje się pod silną presją potocznych form komunikowania. Jak pisze Kaniewska, w ramach komunikacji literackiej „pierwsze użycie zaimka «ja» czy czasownika w pierwszej osobie przez opowiadającego jest już sugestią — nawet nie zamierzoną — naśladowania innej wypowiedzi”⁵⁹. Dotyczy to również tych typów opowiadania w pierwszej osobie, w których odwołania do społecznych wzorców mówienia nie są przez czytelnika zauważane: monolog wewnętrzny zachowuje wiele cech wyznania lub mówienia do siebie (które jest przecież pewnego rodzaju gatunkiem wypowiedzi), a narracja niemotywowana upodabnia się często do pamiętnika bądź opowiadania ustnego — mimo braku odpowiedniej ramy modalnej. Mechanizm takiego upodobnienia uchwyciła Kaniewska:

⁵⁶ Ibid., s. 50.

⁵⁷ Ibid., s. 53.

⁵⁸ E. Grodziński, *Mowa wewnętrzna. Szkic filozoficzno-psychologiczny*, Wrocław 1976, s. 19. W koncepcji Grodzińskiego „mowa wewnętrzna” mimo językowej czy wręcz składniowej struktury nie spełnia funkcji komunikacyjnej, a zatem nie jest wypowiedzią, z tego też powodu nie może dostarczać wzorca gatunkowego dla narracji literackiej. Por. także G. Grochowski, „Którędy wyjść ze słowa?” „Transy” Mirona Białoszewskiego a poetyka monologu wewnętrznego, *Pamiętnik Literacki*, 1996, z. 3.

⁵⁹ B. Kaniewska, s. 52.

Jeżeli w utworze literackim pojawia się osobowy narrator, opowiadający z perspektywy swojego „ja”, to automatycznie pojawia się też — mniej lub bardziej wyraźny — portret konkretnego odbiorcy, „ty”, do którego wypowiedzane słowa są kierowane. Dystans lub brak dystansu (czasowego, przestrzennego) między nimi staje się pierwszą cechą charakterystyczną wypowiedzi, decydującą w dużej mierze o formie utworu. Dochodzi do tego rodzaj kontaktu — ustnego czy pisemnego — i narracja zaczyna przybierać kształt wypowiedzi konkretnej, innej niż dzieło literackie [...] ⁶⁰.

Czy w takim razie zasada „rodzajowości jako naturalnej właściwości tworów językowych” ⁶¹ obejmuje również wypowiedzi przedstawione w utworach pierwszoosobowych? Czy — innymi słowy — pewien stopień mimetyzmu formalnego jest w narracji pierwszoosobowej zawsze obecny? Byłoby to sprzeczne z silnie akcentowaną przez Głowińskiego nieobligatoryjnością i semantycznym nacechowaniem literackich zjawisk mimetycznych. Naśladowanie jest według badacza „zawsze elementem wyposażenia znaczeniowego formy, która owego «naśladowania» dokonuje” ⁶². Ale znaczyć (przenosić intencję komunikacyjną) może w literaturze tylko to, co nie jest konieczne, tymczasem w świetle powyższych rozważań przedstawianie czyjeś mowy jest — z konieczności — przedstawianiem tej mowy w jakiejś formie gatunkowej, nawet jeśli przedstawiający (twórca) nie miał takiej intencji.

Autorska decyzja posłużenia się narracją pierwszoosobową pociąga za sobą pewne upodobnienie do realnie występujących form wypowiedzi, jednak wybór którejś z tych form — lub określonej ich kombinacji — jest już zazwyczaj (poza sytuacją mechanicznego podporządkowania się konwencji czy modzie literackiej) znaczący, podobnie jak znaczący jest stopień i sposób upodobnienia do wzorca. Głowiński przez mimetyzm formalny rozumie tylko te zjawiska, które przekraczają próg konieczności i stają się stylizacją, a więc zabiegiem nacechowanym semantycznie, funkcjonalnym w planie idei utworu (nie trzeba dodawać, że ów próg jest zmienny historycznie i zależy od aktualizowanej przez dany utwór konwencji gatunkowej). Na gruncie poetyki takie podejście jest uzasadnione, wywołuje jednak sprzeciw badaczy patrzących na literaturę w szerszej perspektywie komunikacyjnej i traktujących dzieła literackie jako jeden z typów wypowiedzi, wyróżniany właśnie ze względu na mimetyczność w stosunku do innych typów ⁶³.

Sądzę, że oba stanowiska można uzgodnić, jeśli termin „mimetyzm formalny” zarezerwuje się dla tych zjawisk literackich, które odznaczają się dostrzegalnym w odbiorze nadmiarem upodobnienia do pozaliterackich form wypowiedzi — upodobnienia, nie zaś prostego podobieństwa wynikającego z „pasożytni-

⁶⁰ Ibid., s. 51.

⁶¹ S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 3, Warszawa 1965, s. 72 n.

⁶² M. Głowiński, *O powieści w pierwszej osobie*, s. 58.

⁶³ Por. J. Lalewicz, *Mimetyzm formalny i problem naśladowania w komunikacji literackiej*, [w:] *Tekst i fabuła*, pod red. Cz. Niedzielskiego i J. Sławińskiego, Wrocław 1979. Swój krytyczny stosunek do takiego rozumienia literackości M. Głowiński wyraził w szkicu *Mimesis językowa w wypowiedzi literackiej*, [w:] *Narracje literackie i nieliterackie*.

czego” wobec naturalnych komunikatów statusu literatury (jako „opowiadania na niby”, „wyznania na niby”, „dialogu na niby” itp.). W przypadku narracji pierwszoosobowej na czoło wysuwa się kryterium „nadmiaru”, pozwalające odróżnić nieuniknione podobieństwo do naturalnych form komunikowania, które wynika z podmiotowego zrelatywizowania wypowiedzi narracyjnej, od obciążonego znaczeniowo nawiązywania do określonych gatunków mowy. W swojej pracy mimetyzmem formalnym będę nazywał właśnie zjawiska drugiego rodzaju.

4. Dylematy narracji motywowanej

Zgodnie z klasycznym już opisem dokonany przez Michała Głowińskiego mimetyzm formalny nigdy nie jest prostym przejęciem przez określoną gatunkowo wypowiedź literacką cech innej formy ani, tym bardziej, podporządkowaniem utworu owej formie. „Mimetyzm formalny nie polega [...] nigdy na pełnym upodobnieniu, czy całkowitym przeniesieniu zasad konstrukcyjnych z jednego typu wypowiedzi do drugiego”; można o nim mówić „tylko wówczas, gdy występuje pewnego typu napięcie, czy też gra, pomiędzy różnymi typami wypowiedzi [...]”⁶⁴. Jeżeli przez formę wypowiedzi będziemy rozumieli utrwalony w strukturze językowej model kontekstu, w którym dana wypowiedź może być fortunnie użyta (lub zinterpretowana jako sensowna), to „napięcie czy też gra”, o których pisze Głowiński, dadzą się opisać jako dostrzegalny w tekście konflikt dwu odpowiadających mu sytuacji komunikacyjnych: realnej i przedstawionej. Najbardziej „konfliktogenny” element kontekstu to oczywiście intencja komunikacyjna, pragmatyczny zamiar nadawcy.

Podstawowym zamiarem nadawcy zewnętrznego (ewentualnie: zamiarem, od którego spełnienia zależy realizacja innych celów⁶⁵) jest stworzenie wypowiedzi, która w danej sytuacji historycznoliterackiej byłaby oceniana jako wartościowa. Aby spełnić ten warunek, utwór musi w jakimś stopniu respektować obowiązujące konwencje literackie, w tym normy gatunkowe. Powieść, by być powieścią (być rozpoznawana jako powieść), powinna więc przedstawiać w formie narracyjnej pewien świat, w którym dające się wyodrębnić postacie uwikłane są w zdarzenia ułożone w ciągi fabularne. Cały ciężar owego „przedstawiania” spoczywa na tekście, który musi być zbudowany tak, aby czytelnik mógł na jego podstawie zrekonstruować utwór jako opowieść o zdarzeniach, osobach i otaczającym je świecie. W powieści pierwszoosobowej dochodzą do tego jeszcze inne kategorie przedmiotów przedstawionych: postać

⁶⁴ M. Głowiński, *O powieści w pierwszej osobie*, s. 57, 58.

⁶⁵ Na temat owych „innych celów” komunikacji literackiej zob. np. S. Eile, *Światopogląd powieści*; E. Czaplejewicz, *Wstęp do poetyki pragmatycznej*, Warszawa 1977; *Problemy poetyki pragmatycznej*, pod red. E. Czaplejewicza, Warszawa 1977. W pracach tych pojęcie pragmatyki rozumiane jest znacznie szerzej niż tutaj i odnoszone głównie do sfery społecznego funkcjonowania literatury.

narratora, jego wypowiedź, a niekiedy także postać adresata — osoby, do której zwraca się narrator.

W odróżnieniu od powieści (wypowiedzi autora) narracja — rozgrywająca się w świecie przedstawionym wypowiedź pierwszoosobowego narratora — wcale nie musi być, pod względem formy komunikowania, opowieścią. Rozmaitość „gatunków mowy” i przypisanych im funkcji społecznych (typów intencji komunikacyjnych) jest ogromna. Tylko niektóre z nich mają naturę konstatacji, tzn. wypowiedzi przeznaczonych do przekazywania informacji, większość stanowią formy performatywne, nastawione na działanie; nawet konstatacje funkcjonują zwykle jako element bardziej złożonych aktów mowy, służą przekonaniu o czymś adresata, skłonieniu go do jakiegoś czynu itp. Uniwersum mowy jest dziedziną działań słownych, nie zaś apragmatycznych opowieści⁶⁶. Narracja w pierwszej osobie zachowuje tożsamość głównie dzięki temu, że uwzględnia pragmatyczny aspekt ludzkiej mowy, jej zachowaniowy charakter. O ile opowiadanie w trzeciej osobie jest przede wszystkim opowiadaniem, narracja pierwszoosobowa, pozostając opowiadaniem, „chce” równocześnie, zwłaszcza w swoich odmianach mimetycznych, być czymś więcej — właśnie takim wyrastającym z życia społecznego działaniem słownym.

Napięcie między formą powieści a formami wypowiedzi imitowanymi przez narrację rodzi się więc z przymusu godzenia powieściowej narracyjności, wyrażającej się w dążeniu do skupienia uwagi odbiorcy na oderwanym od okoliczności wypowiedzianym temacie, z funkcjonalnością pragmatyczną właściwą naturalnym komunikatom. Prawdziwy dziennik może być dla piszącego narzędziem autoterapii, samopoznania lub po prostu sposobem na „zatrzymanie chwili”; pamiętnik może służyć autokreacji pamiętnikarza albo apoteozie (czy przeciwnie — zdyskredytowaniu) innej osoby; list jest z zasady wiązką aktów mowy, służy jednoczesnej realizacji różnych celów. Tym samym formom w powieści zostaje narzucona funkcja narracyjna. Co prawda nie wypiera ona pozostałych funkcji całkowicie — groziłoby to utratą rozpoznawalności wzorca wypowiedzi — ale je sobie podporządkowuje. Nawet jeśli zamiarem autora jest sportretowanie pewnego (fikcyjnego) wydarzenia werbalnego, a pośrednio — jego podmiotu (jak to się dzieje np. w *Felce* Dąbrowskiego czy w *Homo Faber* Frischa), listy czy zapiski opowiadają historię, która realizuje tradycyjne schematy fabularne i motywowana jest bardziej potrzebami konstrukcji powieściowej niż imitowaną formą wypowiedzi. Sposób opowiedzenia tej historii często koliduje z założeniami stylizacji.

Konflikt narracyjności z determinacją pragmatyczną najwyraźniej widać w tych utworach, które naśladują typy wypowiedzi nastawione na ekspresję terażniejszości — list, dziennik, dialog sytuacyjny. Właściwe powieści relacyj-

⁶⁶ Zob. np. J.L. Austin, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł., wstępem i przypisami opatrzył oraz skorowidz sporządził B. Chwedeńczuk, przekład przejrzał J. Woleński, Warszawa 1993 (tu zwłaszcza: *Jak działać słowami*); J.R. Searle, *Czynności mowy*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1987.

nowanie uporządkowanej i zamkniętej sekwencji autonomicznych zdarzeń zostaje w nich zderzone z tendencjami odmian wypowiedzi, w których relacja o minionych wydarzeniach, jeśli się w ogóle pojawia, podporządkowana jest aktualnej sytuacji nadawcy i celom przyświecającym mu w chwili formułowania wypowiedzi. Teraźniejszość w tych formach to moment, w którym się mówi bądź pisze, podczas gdy właściwym czasem terażniejszym powieści jest czas zdarzeń, ponieważ to one stanowią zasadniczy przedmiot powieściowej narracji. Tak opisuje ten konflikt dla powieści-dziennika Głowiński:

W [autentycznym -- M.W.] dzienniku intymnym występować może nieustanna terażniejszość: diarysta pisze o tym, co jest dla niego istotne w momencie sporządzania zapisu, stąd wielka rola daty, która nie tylko wskazuje moment pisania, ale też ukonkretnia tę terażniejszość, czyni ją w pełni wymierną. Przejście od daty do daty jest przejściem od jednego teraz do drugiego. W istocie terażniejszość w dzienniku nachylona jest ku przyszłości, diarysta określając i utrwalając swą sytuację w danej chwili, mniejszą skupia uwagę na jej antecedenjach i przyczynach. Pozostaje to w zgodzie z charakterem dziennika, który — jak wiemy — bardziej niż relacją jest czynnikiem aktywnym w życiu piszącego. Przeszłość może być w dzienniku całkowicie nieobecna, na ogół jednak rozwiązania nie są tak radykalne, przywołuje się ją, zazwyczaj podlega ona jednak dość zaawansowanej redukcji, ukazywana jest o tyle, o ile jest ważna dla diarysty w momencie pisania, może więc nie mieć swojego samoistnego bytu. W powieści musi być inaczej, skoro jej tradycyjnie uznanym zobowiązaniem jest kreowanie wizji przeszłości. W powieści-dzienniku jest to podstawowy dylemat: jak zachować wierność tym zobowiązaniom, nie przekreślając jednocześnie stylizacji na dziennik⁶⁷.

Formy w rodzaju dziennika czy zbioru korespondencji, charakteryzujące się segmentacją tekstu i sekwencyjnością sytuacji wypowiedzianych, wchodzą również w konflikt z powieściową zasadą ciągłości fabularnej. Nieustanna „wymiana” następujących po sobie kontekstów nie sprzyja przedstawianiu długich łańcuchów powiązanych ze sobą zdarzeń, lecz raczej politematyczności, zarzucaniu starych wątków i napoczynaniu nowych. W dzienniku każdy dzień przynosi nowy punkt widzenia, zmienia „pozycję ideowo-poznawczą” (formuła Stanisława Eilego) piszącego; sprawy, które poprzedniego dnia wydawały się istotne, dzisiaj schodzą na margines. Zmienność perspektyw jeszcze lepiej widać w zbiorach listów, zwłaszcza wymienianych przez większą grupę korespondentów — kontynuowanie przez dłuższy czas jednego tematu prawie się tam nie zdarza. Tymczasem powieść pierwszoosobowa, mimo potencjalnej otwartości konstrukcyjnej, respektuje zazwyczaj nie tylko zasadę ciągłości, lecz także — chronologii. Jednym z aspektów upodrzedzenia porządku narracji wobec porządku zdarzeń jest to, co Głowiński nazwał „paradoksem opowiadania”. „Przez paradoks opowiadania — pisał — rozumiem zjawisko następujące: narrator, przystępując do relacji, dysponuje pełnią wiedzy o jej przedmiocie, wiedzę tę jednak ujawnia nie od razu, ale stopniowo; sugeruje, że rozwija się ona równoległe do rozwoju wypadków, o których się mówi”⁶⁸.

Zasada ciągłości fabularnej to przejaw epickiej tendencji do dostarczania czytelnikowi możliwie pełnej wiedzy o świecie przedstawionym. Oczywiście

⁶⁷ M. Głowiński, *Powieść a dziennik intymny*, [w:] *Narracje literackie i nieliterackie*, s. 73-74.

⁶⁸ M. Głowiński, *O powieści w pierwszej osobie*, s. 56.

wszelka nadwiedza narratora jest na gruncie powieści pierwszoosobowej nie na miejscu, narrator-bohater może w sposób uprawniony mówić tylko o tym fragmencie rzeczywistości, który zna z własnego doświadczenia lub z relacji wiarygodnych świadków. W dodatku prawdopodobieństwo psychologiczne i komunikacyjne wymaga, by w narracji stosowane były swoiste „skrótów perspektywiczne” — sposób prezentowania świata powinien respektować *origo* sytuacji wypowiedzania: to, co było dawniej, nie może być tak samo wyraziste jak to, co jest teraz; wydarzenia, które narrator zna tylko ze świadectw innych, nie powinny być przedstawiane w taki sam sposób jak te, w których uczestniczył osobiście; to, w co jest zaangażowany emocjonalnie, winno zajmować w jego wypowiedzi więcej miejsca niż to, co mu jest obojętne.

W praktyce powieściowej reguła perspektywizacji opowiadania pierwszoosobowego rzadko bywa przestrzegana. Najwyraźniej widać to na przykładzie przytoczeń wypowiedzi — własnych oraz cudzych — a także reprodukcji minionych stanów mentalnych podmiotu opowiadania. Obszerne i dosłowne cytaty, podobnie jak „cytaty myśli”, prawie nie występują w potocznych formach komunikowania, są natomiast konstytutywnym składnikiem formy powieści, wręcz „sygnałem powieściowości”⁶⁹. Narracja pierwszoosobowa, starając się upodobnić do wypowiedzi nieliterackich, powinna być zasadniczo wolna od takich przytoczeń. „W założeniach powieści w pierwszej osobie mieszczą się w zasadzie dwa typy przytoczeń: 1) cytaty niejako pośrednie, przekazywane w wersji językowej narratora (w ogromnej większości przypadków w mowie zależnej) i 2) cytaty, które nie są traktowane jako dosłowny tekst wypowiedziany przez bohatera, podlegają zaś typizacji, tzn. utrwalają słowa zazwyczaj wypowiedzane przez daną postać czy padające zwykle w danej sytuacji”⁷⁰.

Powieść w pierwszej osobie rzadko trzyma się tych założeń, na ogół jednak stara się odstępstwa od nich motywować, korzystając z rozmaitych konwencji „sprzyjających okoliczności”. Są to stypizowane, utrwalone w powieściowej tradycji sposoby uzasadniania informacji, których obecność w narracji mogłaby się wydać nie dość prawdopodobna. Najważniejszą z nich jest zapewne opisana przez Adama Mendilowa konwencja „doskonałej pamięci”, która pozwala pierwszoosobowemu narratorowi szczegółowo opowiadać o dawno minionych wydarzeniach, przytaczać *in extenso* dialogi, cytować swoje myśli⁷¹. Konwencja ta zrosła się z pierwszoosobową odmianą narracji tak silnie, że do jej aktualizacji w odbiorze nie są nawet potrzebne żadne specjalne sygnały tekstowe: narrator nie musi nadmieniać, że jest obdarzony niezwykłą pamięcią, ponieważ czytelnik i tak nie będzie o to pytał — sam fakt podjęcia czynności narracyjnych jest tego wystarczającym dowodem. Grażyna Borkowska wymienia również inne od-

⁶⁹ Por. D. Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, N.J. 1978, s. 162.

⁷⁰ M. Głowiński, *O powieści w pierwszej osobie*, s. 60.

⁷¹ A.A. Mendilow, *Time and the Novel*, London 1952.

ziany konwencji „sprzyjających okoliczności”. Jedną z nich jest zasada „dogodnego punktu obserwacji”, pozwalająca na poszerzenie perspektywy opowiadania o wydarzenia, w których narrator-bohater wprawdzie nie uczestniczył bezpośrednio, ale mógł je zaobserwować np. dzięki temu, że przypadkiem znalazł się w pobliżu, inną — rzadziej spotykaną — jest założenie „voyeuryzmu” bohatera, jego skłonności do podglądania i podsłuchiwania innych⁷². Swoistą próbą odnowienia konwencji „doskonałej pamięci” była wprowadzona przez powieść psychologizyczną zasada utrwalania się przeżyć traumatycznych, która się wspomnień — szczególnie wspomnień z dzieciństwa — motywowała nie wyjątkowością konstrukcji psychicznej opowiadającego bohatera, lecz przeciwnie — powszechną prawidłowością psychologiczną⁷³.

Narracja pierwszoosobowa rozwija się zatem pod presją dwóch czynników. Z jednej strony modelowana jest przez formy wypowiedzi używane w niefikcyjnych procesach komunikacyjnych, z drugiej — przez reguły komunikacji powieściowej. Proporcje tych dwu sił są odmienne w różnych sytuacjach historycznoliterackich i w indywidualnych dziełach, prowadząc do wytworzenia rozmaitych wariantów opowiadania w pierwszej osobie. Na jego zmienność wpływają zarówno zmiany repertuaru „gatunków mowy” w toku dziejów, jak ewolucja środków artystycznych i konwencji właściwych powieści w ogóle. Dlatego powyższy opis momentów konfliktu formy powieściowej z formami imitowanymi, dotyczący w zasadzie literatury od połowy wieku XIX do połowy XX, należy traktować tylko jako przykład. Ilustruje on jednak uniwersalny mechanizm podstawowego dylematu narracji motywowanej, który sprowadza się do problemu komunikatywności tekstu poddanego różnokierunkowym intencjom komunikacyjnym. Im bardziej „pragmatyczna”, zależna od sytuacji komunikowania jest forma wypowiedzi przedstawiana w utworze, tym trudniej jest ją stosować w warunkach „apragmatycznej” komunikacji literackiej, opartej na niebezpośrednim kontakcie abstrakcyjnego autora z równie abstrakcyjnym odbiorcą. Powieść w trzeciej osobie niejako uwewnętrzniła tę abstrakcyjność i bezosobowość kontaktu, poddając jej regułom swoją narrację. Powieść pierwszoosobowa nie może tego uczynić, bo przestałaby być sobą. Jej rozwój polega więc na wynajdywaniu takich strategii komunikacyjnych, które umożliwiają godzenie aktualnych norm literackości z zadaniem naśladowania form nieliterackich. Epizodem tego procesu — na pewno nie najważniejszym, ale z wielu powodów interesującym — jest pierwszoosobowa twórczość Kazimierza Brandysa. Jej ewolucja odzwierciedla przeobrażenia, jakim narracja w pierwszej osobie ulegała od połowy XX stulecia.

⁷² G. Borkowska, *Dialog powieściowy i jego konteksty (na podstawie twórczości Elizy Orzeszkowej)*, Wrocław 1988, s. 79-80.

⁷³ Zob. np. A. Sobolewska, *Polska proza psychologizna (1945-1950)*, Wrocław 1979, s. 73.

Text in two contexts

First-person narration in novels by Kazimierz Brandys

Summary

The aim of this book is to characterise first-person narration and describe its main variations with regard to the works of Kazimierz Brandys.

The first chapter („Between the author and the speaking voice. A pragmatic look at first-person narration”) contains a theoretical account of first-person narration seen as the form of literary discourse which is particularly exposed to the influence of non-literary discourse. The analysis deploys, apart from the traditional concepts of literary theory, the categories introduced by linguistic pragmatics, speech acts theory, text theory and communication theory. First-person narration is presented here as a literary representation of a fictional communicative event, i.e. verbal interaction between the narrator and his addressee, and as a means of communication between the author and his reader. The positioning of a first-person narration text in two situational contexts and subjecting it to two communicative intentions (of the author and narrator) contributes to its semantic density. Such a text must enable the reader to reconstruct the presented world, including the act of narration with its situational context, and to communicate with the author as if over the narrator's head.

Brandys' novels present various artistic strategies in this respect. The analysis of his works gives the opportunity to form general conclusions because his usages of first-person narration are diversified and the stages of his literary development are representative to the subsequent stages of the development of Polish postwar literature.

The second chapter („The excess of irony”) discusses the early novels of Brandys: *Drewniany koń*, *Miasto niepokonane* (both 1946) and *Troja miasto otwarte* (1949). First-person narration in these novels is clearly conventionalised and the imitation of non-literary forms is superficial and artistically insignificant. In the forties first-person narration was for Brandys a convenient means of exposing the hero — a member of the bourgeois intelligentsia. The way the novels are narrated clearly reveals that the literary means deployed serve to illustrate certain theses. Blurring of the narrative distance and identifying the narrator's point of view with the hero's allowed Brandys to interpret events and visualise the process of the hero's acquiring historical consciousness under the influence of the experience of war. The aim was to persuade the reader of the rightness and inevitability of the hero's, and possibly also author's, ideological choices (after the war Brandys belonged to the Polish communist party).

The third chapter („Self novel: the illusion of new form”) regards *Dżoker* (1966) and *Rynek* (1968) described by Brandys as „self novels”. They constituted an attempt to create a new generic form located between fiction and document and incorporating elements of the intimate diary, the essay and the novel about writing a novel. Literary means employed in *Dżoker* and *Rynek* create the illusion of „talking to oneself” and, together with the methods of communicating with the reader, belong to the repertoire of the diary novel. *Dżoker* and *Rynek* use these conventions of the diary novel's paradigm which permit the author to present the dependence between what is said and the circumstances, in consequence — the multitude of points of view changing in time and the relativity of formulated judgements. The analysis of these two novels also leads to general discussion about the generic particularity of the first-person novel, its communicative strategies (especially the interplay between author and narrator) and its methods of controlling the reading process.

The fourth chapter („The epistolary novel today”) is dedicated to the most interesting of Brandys' novels — *Wariacje pocztowe* (1972), which belongs to the genre of epistolary novel, rare in modern literature. In contrast to other epistolary novels *Wariacje pocztowe* distinguishes itself by stricter imitation of the letter pattern. Here Brandys turns out to possess a deep knowledge of letter structure and the communicative rules of correspondence. At the same time the clarity of ordering the set of letters secures the unity of the text — the novel is a consistent and unambiguous author's statement regarding humanity, mechanisms of history, national myths, the origins of Polish intelligentsia and the possibilities of human communication. The distinctiveness of the tension between the author's and narrator's communicative intentions leads to the discussion of typical dilemmas of first-person narration, such as the conflicts between the narrative and the discursive, coherence and segmentation, communicative and psychological likelihood and the necessity to inform the reader of the presented world.

The fifth chapter („Self-intertextuality and first person”) analyses two last novels by Brandys *Nierzeczywistość* (1977) and *Rondo* (1982) as an example of a particular type of intertextual relation — referring to other works by the author. *Nierzeczywistość* and *Rondo* give various accounts of the same events. The narrators of these two novels construct strongly subjective images of reality and attempt to influence the addressees. As a result their accounts are unreliable and the reader cannot reconstruct the „proper” version of events. The distinctive thematic links between the two novels do not allow for unambiguous interpretation. The analysis of those links leads to the revision of the widely acknowledged way of understanding intertextuality as an act that is intentional, knowable and semantically operative.

The closing section of the book presents the ways of employing first-person narration in non-fictional works by Brandys. Comparing *Listy do pani Z.* (1958-1962), *Mala księga* (1970), *Miesiące* (1980-1987) and *Zapamiętane* (1995) with Brandys' novels reveals the most important characteristics of literary first-person narration and the crucial writing strategies of Brandys.

The final „Conclusion” provides a general overview of the development of the first-person narrative forms in Brandys' works and relates his texts to the changes in postwar prose fiction.

Translated by *Małgorzata Glasenapp*