

PRAKTYKI
OPOWIADANIA

redakcja
Bogdan Owczarek
Zofia Mitosek
Wincenty Grajewski

Kraków

Publikacja dofinansowana przez Wydział Polonistyki
Uniwersytetu Warszawskiego

© Copyright by Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych
UNIVERSITAS, Kraków 2001

ISBN 83-7052-642-X
TA:WPN UNIVERSITAS

Projekt okładki i stron tytułowych
Ewa Gray

Marcin Wołk

Opowiadanie i narracja w prozie pierwszoosobowej

Ponieważ tytuł tego tekstu nie jest zamierzonym pleonazmem, wypada od razu sprecyzować znaczenia pojawiających się w nim pokrewnych terminów „opowiadanie” i „narracja”. Przez opowiadanie będę tu rozumiał, zgodnie chyba z powszechnym uzusem, typ wypowiedzi relacjonujący jakiś ciąg powiązanych zdarzeń (w wypadku opowiadania literackiego, do którego ograniczę swoje analizy, zdarzenia te składają się na fabułę). Tak pojęte opowiadanie jest kategorią gatunkową – nie tylko w wąskim sensie przyjętym w genealogii literackiej – określa pewien rodzaj komunikatów, wyróżniony ze względu na temat¹. Natomiast narrację będę traktował jako pojęcie z dziedziny morfologii dzieła literackiego, opisujące wypowiedź narratora, za której pośrednictwem czytelnikowi utworu epickiego dany jest świat przedstawiony. Taka wypowiedź przyjmuje czasem formy inne niż relacja o wydarzeniach – i to jest wyjściowa teza moich rozważań.

Przedstawiona dystynkcja może się wydać niepotrzebnym mnożeniem pojęć – wszak narracja jest z definicji opowiadaniem, ponieważ rzeczywistość prezentowana w dziele epickim ma naturę zdarzeniową. Istotnie, w wielu wypad-

¹ Niekiedy opowiadaniem nazywane bywa także to, o czym się opowiada: historia, zespół uporządkowanych wydarzeń. Dwoiste rozumienie tego pojęcia przyjmuje np. B. Owczarek, dla którego opowiadanie to „ponadgatunkowa, ponadrodzajowa i ponadmedialna formacja czynności narracji i organizacji zdarzeń opowieści” (*Poetyka powieści niefabularnej*, Warszawa 1999, s. 6; podkr. M. W.).

kach narracyjność – zgodnie z etymologią – jest mniej lub bardziej ścisłym odpowiednikiem fabularności. Tak dzieje się na ogół w prozie trzecioosobowej, gdzie zwykle trudno jest przypisać narratorowi intencje inne niż chęć opowiedzenia pewnej historii (a właśnie odciskająca się w tekście intencja nadawcy jest – zgodnie z przyjętą tutaj teorią wypowiedzi – podstawowym czynnikiem gatunkotwórczym). Historia literatury zna jednak formy prozatorskie, także „trzecioosobowe”, w których właściwa opowiadaniu sprawozdawczość łączy się z innymi funkcjami, a niekiedy zostaje im wręcz podporządkowana. Może najwyrazistszym przykładem tego zjawiska jest opisany przez Michała Głowińskiego młodopolski rapsod. Dla utworów tego typu charakterystyczne są, pisze badacz, zwroty w drugiej osobie, ich „narracja bowiem – przynajmniej w wielu fragmentach – nie tylko zdaje sprawę o poczynaniach bohaterów, ale ich opiewa, upodabnia się do swego rodzaju hymnu pochwalnego, apostrofy czy epeicznej inwokacji”².

Kolejnym przykładem interferencji opowiadania z innymi formami wypowiedzi może być właśnie eponimiczny gatunek epiki – epos, do którego rapsod wyraźnie zresztą nawiązuje. W inwokacjach epicznych pojawia się, jako ich konstytutywny składnik, nazwa czynności narracyjnej. Polska tradycja przekładowa i praktyka poetycka utrwaliły tu określenia takie, jak „śpiewanie”, „opiewanie”, „głoszenie” („Gniew Achilla, bogini, głoś, obfity w szkody...”, „Muzo! męża wyśpiewaj, co święty gród Troi...”, „Broń i męża opiewam, co z Troi wybrzeża...” – by przytoczyć najśłynniejsze przykłady)³. Spośród wielu funkcji pełnionych przez ten element (delimitacja, budowanie sytuacji komunikacyjnej, stwarzanie punktu wyjścia dla zapowiedzi tematu, przywo-

² M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, wyd. 2, Kraków 1997, s. 300; podkr. M. W.

³ Na tle tych podniosłych formuł Mickiewiczowskie „widzę i opisuję” było prawdziwą rewolucją (zob. K. Wyka, *Pan Tadeusz. Studia o tekście*, Warszawa 1963, s. 80). Incipity *Iliady*, *Odysei* i *Eneidy* cytuję w przekładach, odpowiednio, F. K. Dmochowskiego, L. Siemieńskiego i T. Karyłowskiego.

łanie określonego archetypu poety itd.) chcą zaakcentować jedną – sygnalizowanie, że inicjowana narracja jest czymś więcej niż tylko opowiadaniem, że jest także wysławianiem, wielbieniem – formą kultu⁴. Opatrzanie wypowiedzi taką ramą ukierunkowuje odbiór, skłania słuchaczy do zajęcia postawy odpowiedniej do podniesłego tematu. W poematach najdawniejszych ten aspekt religijny czy *quasi*-religijny wzmocniony był jeszcze przez fakt, że „śpiewać” miał nie aoid, lecz Muza, bogini.

Przywołanie boskiej patronki to najbardziej charakterystyczny składnik inwokacji eposu. Nietrudno zauważyć, że apostrofa jest formą skrajnie odmienną od opowiadania: nie relacjonuje zdarzeń, lecz je konstytuuje – jej wygłoszenie jest równoznaczne z dokonaniem pewnego złożonego aktu (wezwania, prośby o natchnienie, o wspomnienie pamięci i patronowanie czynności epickiej)⁵. Można powiedzieć, że w epepei akt ten stanowi fundament mającego się rozpocząć opowiadania, od jego fortunności zależy powodzenie całego przedsięwzięcia.

Opozycję: opowiadanie – apostrofa dałoby się opisać (w terminach wprowadzonych przez Johna L. Austina) jako przeciwstawienie wypowiedzi konstatacyjnej, stwierdzającej coś o świecie, i wypowiedzi performatywnej, dokonującej w tym świecie jakiejś zmiany. Co prawda inwokacyjne apostrofy nie mają na ogół postaci tzw. wyraźnych performatywów – nie zawierają czasownika w pierwszej osobie liczby pojedynczej czasu teraźniejszego w trybie oznajmującym i stronie czynnej – jednak pojawiający się w nich tryb rozkazujący jest przez Austina wymieniany na pierwszym miejscu wśród środków o podobnej funkcji⁶. Dla nas interesujące

⁴ Zob. A. Stoff, *Poetyka inwokacji*, w: *Studia z teorii literatury i poetyki historycznej*, Lublin 1997.

⁵ Na temat apostrofy jako składnika inwokacji epickiej obszernie pisze Stoff (op. cit., s. 25–34).

⁶ J. L. Austin, *Jak działać słowami*, w: *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł., wstępem i przypisami opatrzył oraz skorowidz sporządził B. Chwedeńczuk, przekład przejrzał J. Woleński, Warszawa 1993, s. 613, 619.

jest, że w apostrofach występują formy gramatyczne drugiej osoby – w odróżnieniu od fabularnych części eposu, w których dominuje osoba trzecia.

Émile Benveniste pisał, że w przeciwieństwie do nieosobowego *on*, oznaczającego przedmiot wypowiedzi, zaimki *ja* i *ty* mają charakter wyraziście osobowy, sygnalizują obecność tych, których reprezentują, w czasie i miejscu realizowania się wypowiedzi, one też ustanawiają relację komunikacji⁷. Jak wiadomo, na dystynkcji: *ja*, *ty* (z jednej strony) – *on* (z drugiej) francuski lingwista oparł rozróżnienie dwóch typów wypowiedzi: „dyskursu” – wyraźnie zrelatywizowanego podmiotowo, odnoszącego się do sytuacji komunikowania, zawierającego liczne zwroty do adresata i występującego przede wszystkim w komunikacji ustnej, oraz – zazwyczaj pisanego – „opowiadania historycznego”, w którym relacje pragmatyczne zostają zatarte bądź ukryte, a nadawca skupia się na temacie nie należącym do bezpośredniego kontekstu⁸.

Tu dygresja metodologiczna. W pełni zgadzam się Aleksandrą Okopień-Sławińską, że ten i podobne podziały są potencjalnie niebezpieczne – grożą zapoznaniem fundamentalnej jedności uniwersum mowy, wynikającej z tego, że „wszelka wypowiedź jest zawsze czyjaś i przez sposób swej organizacji zawsze przekazuje wizerunek swego podmiotu sprawczego”⁹ (a także adresata oraz różnych elementów kontekstu). Sądzę jednak, że takie porządkujące typologie mogą być również użyteczne, bo uniwersum wypowiedzi, choć jedno, nie jest przecież jednorodne, a jego zróżnicowanie przebiega między innymi wzdłuż osi wyznaczonej opozycją: *discours* – *récit*. W dodatku stopień uzależnienia komu-

⁷ É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris 1966.

⁸ Z polskich prac nawiązujących do tego rozróżnienia warto wymienić np. szkice J. Lalewicza (*Próba typologii opowieści*, w: *Tekst. Język. Poetyka*, pod red. M. R. Mayenowej, Wrocław 1978) i K. Bartoszyńskiego (*Opowiadanie a deixis i presupozycja*, w: *Teoria i interpretacja. Szkice literackie*, Warszawa 1985).

⁹ A. Okopień-Sławińska, *Teoria wypowiedzi jako podstawa komunikacyjnej teorii dzieła literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, s. 172.

nikatu od sytuacji wypowiedzania jest cechą nieobojętną dla odbioru tekstów, zwłaszcza zaś – niektórych tekstów literackich. Jeśli będziemy pamiętać, że Benveniste'owskie opowiadanie historyczne to tylko skrajny typ dyskursu i że między tymi dwoma biegunami rozciąga się *continuum* form przejściowych – unikniemy niebezpieczeństw wskazanych przez badaczkę, a zyskamy dogodnie narzędzie opisu różnych form narracji (bo o to przede wszystkim chodzi).

Wróćmy do paraleli między typologią dokonaną przez Benveniste'a a Austinowskim podziałem na performatywy i konstatacje (notabene brytyjski filozof także uważał, iż wypowiedzi stwierdzające są tylko pewną odmianą spełniających, wyróżnioną ze względu na podleganie kryterium prawdziwości – szczególnie wysoko w naszej kulturze wartościowany rodzaj fortunności). Wypowiedzi silnie „dyskursywne” (w naszkicowanym wyżej sensie), zdominowane przez formy pierwszej i drugiej osoby, są zarazem miejscem występowania licznych performatywów, co widzieliśmy na przykładzie epicznej inwokacji. Czyste opowiadanie byłoby natomiast komunikatem organizowanym przez jeden konstatuujący akt mowy – czynność relacjonowania wydarzeń.

Opozycja między opowiadaniem a wypowiedzianiem – bo tak możemy ją na swój użytek nazwać – rysuje się szczególnie ostro w literackiej (fikcjonalnej) narracji w pierwszej osobie. Formy deiktyczne, odnoszące przedmiot opowieści do sytuacji wypowiedzania, pojawiają się w niej (inaczej niż np. w eposie) nie tylko lokalnie, w wyróżnionych miejscach tekstu, lecz w całym jego przebiegu. Nawet jeśli ta deiktyczność ogranicza się do występowania zaimka *ja* i czasowników w pierwszej osobie, nie przyjmując rozwiniętej postaci „*ja–tu–teraz–mówię–to–tobie–żeby...*”¹⁰, przecież i tak w jakimś stopniu podważa ona autonomię przedstawianych wy-

¹⁰ Ten schemat jest połączeniem zaproponowanego przez J. Lalewicza (*Komunikacja językowa i literatura*, Wrocław 1975, s. 29) modelu „podmiotowego centrum komunikatu” oraz wzorca ramy modalnej wypowiedzi w ujęciu A. Okopień-Sławińskiej (*Semantyka wypowiedzi poetyckiej. Preliminaria*, Wrocław 1985, s. 35–36).

darzeń, relatywizuje je wobec podmiotu wypowiedzi i jego sformułowanych bądź tylko domniemanych intencji, odwraca uwagę czytelnika od komunikowanej historii, a kieruje ku sytuacji komunikowania i sposobowi, w jaki się komunikowanie odbywa.

Podstawowe znaczenie dla sprawy związku opowiadania z innymi formami wypowiedzi ma w tym wypadku to, że narracja pierwszoosobowa, zwłaszcza w utworach posługujących się mimetyzmem formalnym, jest – jak to nazwałem w innym miejscu – „tekstem w dwóch kontekstach”¹¹. Komunikat tego rodzaju ma jakby dwóch nadawców: autora i fikcyjnego narratora, funkcjonuje w dwóch sytuacjach: realnej i przedstawionej, ma nawet (pozornie) dwie formy gatunkowe: powieściową i tę imitowaną przez powieść. Można by wręcz powiedzieć, że mamy tu do czynienia nie z jedną, lecz z dwiema wypowiedziami: przedstawioną i przedstawiającą. Bogumiła Kaniewska, analizując gatunkotwórczą funkcję narracji w pierwszej osobie, pisała:

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 wypowiedziane słowa są kierowane. Dystans lub brak dystansu (czasowego, przestrzennego) między nimi staje się pierwszą cechą charakterystyczną wypowiedzi, decydując w dużej mierze o formie utworu. Dochodzi do tego rodzaj kontaktu – ustnego czy pisemnego – i narracja zaczyna przybierać kształt wypowiedzi konkretnej, innej niż dzieło literackie¹².

Ów kształt nigdy nie jest do końca indywidualny, Bachtinowska zasada głosząca, że „mówimy wyłącznie przy użyciu określonych gatunków mowy”¹³, odnosi się także do wy-

¹¹ Zob. M. Wołk, *Tekst w dwóch kontekstach. Narracja pierwszoosobowa w powieściach Kazimierza Brandysa*, Toruń 1999.

¹² B. Kaniewska, *Świat w granicach „ja”. O narracji pierwszoosobowej*, Poznań 1997, s. 51.

¹³ M. Bachtin, *Problem gatunków mowy*, w: *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, opracowanie przekładu i wstęp E. Czaplejewicz, Warszawa 1986, s. 373.

powiedzi przedstawianych w utworach literackich. Tradycja powieści w pierwszej osobie szczególnie mocno utrwaliła kilka wzorców narracji: pamiętnikarski, epistolarny, dziennikowy i gawędowy (ten ostatni wykorzystywany zwłaszcza w nowelistyce); proza nowsza uzupełniła ten zestaw o monolog wewnętrzny i wypowiedziany oraz o tzw. niemotywowaną narrację pierwszoosobową, w której sytuacja narracyjna pozostaje nieokreślona i której cechy stylistyczne mogą ją zbliżać do wypowiedzi pisanej bądź mówionej.

Nie miejsce tu, by szczegółowo analizować owe wzorce, zauważmy więc tylko, że te spośród nich, które odwołują się do nieliterackich lub paraliterackich „gatunków mowy”, muszą sobie poradzić z właściwą owym gatunkom wielofunkcyjnością, z ich otwartością na różne tematy i rozmaite akty mowy. Autentyczny dziennik czy list nigdy nie jest wyłącznie opowiadaniem, choć może oczywiście być przede wszystkim nim, tzn. skupiać się na relacjonowaniu wydarzeń. Dziennik służy nieraz refleksji piszącego nad sobą lub światem, bywa narzędziem samopoznania czy autoterapii, ale także sposobem na załatwienie porachunków. List ze swej dialogowo-monologicznej natury (jako człon korespondencji, a zarazem autonomiczna wypowiedź) stanowi wiązkę aktów mowy: pozdrowień, pytań, odpowiedzi, relacji, zwierzeń, wyznań, prośb, żądań, rad, nakazów, zakazów itd., w różnych zestawach i hierarchiach. Bywa też po prostu środkiem nawiązywania i podtrzymywania więzi między ludźmi – i z socjologicznego punktu widzenia jest to pewnie najistotniejsza rola korespondencji. W tym ostatnim przypadku ważniejsze od tego, co się pisze, jest to, że się pisze i jak; funkcja fatyczna wysuwa się przed informacyjną czy ekspresywną (chyba podobnie bywa z dziennikami, które często zastępują diarystom komunikację z innymi ludźmi). Nawet pamiętnik, forma z pewnością bliższa opowiadaniu historycznemu niż dyskursowi, zawsze dopuszcza (może nawet zakłada) pytanie o motywy, cel oraz adresata czynności narracyjnych. Przecież spisywanie wspomnień może służyć zarówno przekazaniu prawdy o wydarzeniach, w których

uczestniczył pamiętnikarz, jak ich zafałszowaniu, może być narzędziem autokreacji piszącego albo portretować (bądź karykaturować) innych, i tak dalej – tu także poszczególne funkcje nie muszą się wykluczać.

Opowiada się zazwyczaj po coś, opowiadanie w komunikacji codziennej jest więc zwykle uzasadnione sytuacyjnie. W komunikacji powieściowej dzieje się odwrotnie: to, że ktoś opowiada, jest zrozumiałe samo przez się, ponieważ takie są reguły gatunku (czy, szerzej, literackości w jej odmianie powieściowej). Natomiast nadanie opowieści formy specjalnej, czasem w dodatku kłopotliwej (bo np. utrudniającej realizację celów fabularnych), wymaga umotywowania. Dlatego właśnie powieści pierwszoosobowe często zawierają „historię własnego powstania”¹⁴ – mają tak skonstruowane fabuły, by nie tylko przedstawiać perypetie bohaterów, lecz także tłumaczyć określony kształt wypowiedzi narracyjnej. Za skonwencjonalizowaną postać takiego uzasadnienia formy narracji można uznać tzw. fikcję odnalezionego rękopisu.

Jednakże konsekwentna imitacja wypowiedzi potocznej musi respektować również zasadę sytuacyjnego „zakotwiczenia” opowiadania. Uporządkowane, autonomiczne relacjonowanie zdarzeń wymaga motywacji zwłaszcza w tekstach naśladowujących komunikaty z natury silnie związane z aktualną sytuacją nadawcy i nastawione na działanie. Stąd na przykład w powieściowych listach opowiadanie mniej lub bardziej spójnych ciągów zdarzeniowych pojawia się często jako sprawozdanie z faktów nieznanych adresatowi (a jednocześnie mogących go zainteresować), jako re narracja bądź reinterpretacja zdarzeń znanych mu, powiedzmy, z relacji innego świadka, jako argument w dyskusji między korespondentami czy wreszcie jako przedmiot spowiedzi, element samopoznania, rozliczenia z samym sobą (partner komunikacyjny występuje wówczas raczej jako świadek niż właściwy adresat wyznań).

¹⁴ T. Todorov, *Choderlos de Laclos a teoria opowiadania*, przeł. S. Cichowicz, w: *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, oprac. W. Karpiński, Warszawa 1974, s. 276–279.

Przykład powieści w listach zwraca uwagę na kolejną trudność, jaką napotykają autorzy posługujący się motywowaną sytuacyjnie narracją pierwszoosobową – problem tzw. wspólnej wiedzy uczestników procesu komunikacji. Żeby się porozumieć, trzeba dysponować pewnym minimum informacją o rzeczywistości, w jakiej żyje ten, z kim się porozumiewamy. Inaczej mówiąc, światy (bądź wyobrażenia o świecie) nadawcy i odbiorcy muszą przynajmniej częściowo się pokrywać – jest to warunek równie ważny, jak wspólnota języka (w znacznej mierze zresztą z nią tożsamy). Badacze epistolografii od dawna zwracali uwagę, że związek autora listu z adresatem, łączący ich życiowy, pozakorespondencyjny stosunek oraz ponawiany kontakt listowny prowadzą do wytworzenia szczególnego mikrokosmosu korespondencji¹⁵. Jego istnienie ułatwia oczywiście porozumienie nadawcy z adresatem, ale utrudnia zrozumienie tekstu komuś, kto – jak czytelnik powieści epistolarnej – byłby postronnym świadkiem takiej interakcji komunikacyjnej. Jeszcze wyraźniej rysuje się to zjawisko w przypadku dziennika intymnego, w którym osobowa identyczność piszącego i adresata zakłada maksymalny zakres wiedzy wspólnej.

Nie będę tu szczegółowo omawiał literackich środków godzenia stylizacyjnej wiarygodności ze zrozumiałością lekturą – wystarczy powiedzieć, że jeśli chodzi o stwarzanie iluzji „wiedzy wspólnej” uczestników fikcyjnej komunikacji, polegają one na odpowiednim gospodarowaniu informacją implikowaną (lub, jak kto woli, presupozycją). Dla rozważanej problematyki istotne jest samo istnienie tego konfliktu, wiąże się on z jeszcze jednym aspektem „dwukontekstowej” natury tekstów pierwszoosobowych – z ich rozwarstwieniem czasowym. Wiarygodność stylizacji ważna jest wtedy, gdy utwór ma portretować pewne wydarzenie werbalne czy to w celu przedstawienia charakterystycznych cech mowy nadawcy, np. jej właściwości indywidualnych bądź socjo-

¹⁵ Zob. S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, Lwów 1937; A. Kalkowska, *Struktura składniowa listu*, Wrocław 1982.

lingwistycznych (jak w gawędzie), czy też – ukazania jakiegoś ciągu działań, którego elementem jest komunikacja (tak dzieje się często w powieściach epistolarnych). Natomiast zrozumiałość, czytelność tekstu liczy się zwłaszcza w sytuacjach, gdy rzeczą mniejszej wagi jest, kto mówi, do kogo i po co, natomiast właściwy przedmiot zainteresowania stanowi uprzednia względem narracji fabuła. W pierwszym wypadku mamy do czynienia z przedstawianiem czy odgrywaniem działań niejako aktualnych, w drugim – z opowiadaniem o zdarzeniach minionych.

Napięcie między „czasem narracji” i „czasem zdarzeń” jest w utworach pierwszoosobowych napięciem między dwiema kategoriami czynności: między językowymi działaniami z płaszczyzny narracji, które dane są czytelnikowi „bezpośrednio” (dzięki zapisowi komunikacji, jakim jest tekst), a działaniami z poziomu fabuły (niejęzycznymi i językowymi), które dostępne są za pośrednictwem aktu opowiadania. Potencjalną konfliktowość tych płaszczyzn najwyraźniej widać w utworach, które naśladują wypowiedzi nastawione na ekspresję terażniejszości, takie jak – znowu – list, dziennik czy uwarunkowany sytuacyjnie monolog. Terażniejszość w tych formach to moment, w którym się mówi (bądź pisze), podczas gdy właściwym czasem terażniejszym powieści jest czas zdarzeń, które stanowią zasadniczy obiekt powieściowej narracji¹⁶.

Dziennik i zbiór korespondencji¹⁷, formy charakteryzujące się segmentacją tekstu i sekwencyjnością sytuacji wypowiedzenia, niechętnie poddają się epickiej zasadzie ciągłości fabularnej. Następowanie po sobie kolejnych kontekstów komunikacyjnych nie sprzyja przedstawianiu długich łańcuchów powiązanych przyczynowo zdarzeń. W autentycznym tekście dziennikowym każdy dzień otwiera – przynajmniej potencjalnie – nowe perspektywy, prowokuje diarystę

¹⁶ Zob. M. Głowiński, *Powieść a dziennik intymny*, w: *Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997, s. 73–77.

¹⁷ Na temat zbioru listów jako formy gatunkowej zob. np. J. Trzynadłowski, *List i pamiętnik*, w: *Male formy literackie*, Wrocław 1977, s. 98.

do zmiany punktu widzenia, modyfikuje jego „pozycję ideowo-poznawczą” (formuła Stanisława Eilego). Kontynuowanie przez dłuższy czas jednego tematu prawie się nie zdarza także w zbiorach listów. Tymczasem powieść w pierwszej osobie, zwłaszcza dawniejsza, respektuje zazwyczaj nie tylko zasadę ciągłości, lecz także – chronologii. Zgadza się to z tendencją do dostarczania czytelnikowi możliwie pełnej wiedzy o świecie przedstawionym i świadczy o podległości analizowanej odmiany prozy dominującym konwencjom epiki. Zarazem jednak zjawisko to jest w powieści pierwszoosobowej swoście funkcjonalizowane: koherentna fabuła pozwala bowiem uspoźnić posegmentowaną czy rozbitą na wypowiedzi wielu podmiotów narrację, szczególnie gdy sytuacja wypowiedzania nie jest wyraźnie zaznaczona¹⁸.

Wiedza narratora-bohatera wymaga uwierzytelnienia, może on w sposób uprawniony mówić tylko o tym fragmencie rzeczywistości, który zna z własnego doświadczenia lub z czyjejs relacji. Psychologiczne i komunikacyjne prawdopodobieństwo wymaga ponadto, by wydarzenia dawne były przedstawiane inaczej niż to, co narrator ma w świeżej pamięci; by fakty znane mu tylko pośrednio były opowiedziane w sposób odmienny od tych, których był naocznym świadkiem; by to, w co jest zaangażowany emocjonalnie, zajmowało w jego wypowiedzi więcej miejsca niż to, co jest mu obojętne. W praktyce powieści w pierwszej osobie reguła subiektywnej perspektywizacji narracji rzadko bywa przestrzegana rygorystycznie. Widać to na przykładzie dialogów, a także reprodukcji minionych stanów mentalnych podmiotu opowiadania. Obszerne i dosłowne przytoczenia wypowiedzi ustnych oraz „cytaty myśli” prawie nie występują w potocznych formach komunikowania, są natomiast konstytutywnym składnikiem powieści, wręcz „sygnałem powieściowości”, jak pisze Głowiński¹⁹. Pod względem licz-

¹⁸ Zwrócił na to uwagę Bogdan Owczarek w trakcie dyskusji nad moim tekstem.

¹⁹ M. Głowiński, *O powieści w pierwszej osobie*, w: *Narracje literackie i nieliterackie*, s. 61. Por. także D. Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes*

by, rozległości i techniki przytoczeń proza pierwszoosobowa zwykle nie odbiega od trzecioosobowej.

Chociaż powieść w pierwszej osobie rzadko trzyma się założeń wynikających z imitowania nieliterackich gatunków wypowiedzi, na ogół jednak stara się odstępstwa od nich motywować. Ułatwiają to rozmaite konwencje „sprzyjających okoliczności”, takie jak reguła doskonałej pamięci narratora, zasada dogodnego punktu obserwacji czy możliwość przypisania bohaterowi skłonności do podglądania i podsłuchiwania innych²⁰. Paradoksalnie, do obszarów rzeczywistości, które są narracji pierwszoosobowej najtrudniej dostępne, należy cielesność samego opowiadacza. Mówienie o sobie, zwłaszcza zaś o swojej fizyczności, często wymaga specjalnego uzasadnienia, ponieważ w jednych wypadkach grozi naruszeniem konwencji obyczajowych²¹ (pośrednio zaś – reguł potocznego mówienia), a w innych, np. przy stylizacji na dziennik intymny, pociąga za sobą konieczność wprowadzenia informacji zbędnych z punktu widzenia założonej sytuacji komunikacyjnej (więc znów podważa zasady mimetyzmu).

Środkiem umożliwiającym autoprezentację narratora, a wykorzystywanym tak powszechnie, że mającym wręcz charakter toposu, jest motyw lustra²². Najczęściej polega na postawieniu bohatera przed jego własnym odbiciem np. w szybie wystawowej, tafli wody czy podczas zabiegów toaletowych w łazience. Niekiedy spotykamy też bardziej wyrafinowane realizacje tego chwytu. Oto np. w *Śmierci Ignacego Dąbrowskiego* – powieści stylizowanej na zapis

for *Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, N. J. 1978, s. 162.

²⁰ Zob. G. Borkowska, *Dialog powieściowy i jego konteksty (na podstawie twórczości Elizy Orzeszkowej)*, Wrocław 1988, s. 79–80.

²¹ Okopień-Sławińska (*Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, s. 71) pisze, że zastąpienie w pewnych partiach Gombrowiczowskiego *Dziennika* form pierwszoosobowych trzecioosobowymi „Uchyliło [...] pewne ograniczenia moralno-towarzystwianego *decorum* obowiązującego mówienie o sobie, a obejmującego szereg nierzadko wewnętrznie skłóconych zasad, takich jak np. zakaz samochwalstwa i wymóg szczerości”.

²² Na powszechność tego toposu zwróciła uwagę w dyskusji nad tekstem Zofia Mitosek.

dziennikowy – umierający na suchoty bohater w którymś momencie nie może już podnosić się z łóżka, nie wie więc, jak wygląda jego twarz (na szczerłość najbliższych nie może oczywiście liczyć). W trakcie pisania obserwuje jednak swoje coraz bardziej wychudzone ręce. Te obserwacje, notowane na bieżąco w dzienniku, unaoczniają postępy choroby w sposób niesłychanie wyrazisty, a nie wymagający wyjścia poza krąg doświadczeń diarysty i nie naruszający iluzji autokomunikacji. Jednocześnie, tak ściśle powiązanie aktu narracji z przebiegiem fabuły stanowi dobrą ilustrację właściwego powieści w pierwszej osobie uprzedmiotowienia wypowiedzi narracyjnej.

*

Proza pierwszoosobowa kształtowana jest przez dwa czynniki. Z jednej strony modelują ją formy wypowiedzi używane w niefikcyjnych procesach komunikacyjnych, z drugiej – reguły komunikacji powieściowej, do których należy przede wszystkim fabularność. Proporcje tych dwu elementów bywają rozmaite w różnych okresach literackich i w indywidualnych dziełach. Gdybym miał wskazać w literaturze polskiej przykłady skrajnych postaw wobec rozbieżnych tendencji kształtujących ten typ powieści, przywołałbym twórczość dwóch współczesnych prozaików: Kazimierza Brandysa i Stanisława Lema. Zestawienie tak odmiennych osobowości pisarskich może zaskakiwać, ale niech je uzasadni fakt, że w dorobku powieściowym obu autorów teksty pisane w pierwszej osobie stanowią zdecydowaną większość, choć nie zdobywają wyłączności²³. W obu wypadkach mamy więc do czynienia z preferowaniem pewnych rozwiązań narracyjnych, a nie z apriorycznym wyborem

²³ Stosunek powieści pierwszoosobowych do liczby wszystkich tekstów powieściowych wyliczyłem dla Brandysa na 8,5 do 15, a dla Lema na 7,5 do 13. Ułamki biorą się stąd, że *Astronauta* i *Sposób bycia* to teksty o narracji mieszanej. Oczywiście to wyliczenie należy traktować jako tylko przybliżone, choćby dlatego, że decyzja o uznaniu danego utworu za powieść bądź nie w wielu wypadkach była dość arbitralna.

jednej z form. Dzięki temu zastosowanie w indywidualnym utworze określonego trybu narracji można uznać za rezultat świadomej decyzji, umotywowanej celami artystycznymi.

Pierwszoosobową prozę Brandysa cechuje wierność „dyskursowej”, pragmatycznej naturze wypowiedzi. Nie zawsze realizuje się ona w naśladowaniu form komunikacji potocznej, choć bardzo często tak właśnie się dzieje: *Drewniany koń* posługuje się wzorcem autobiografii, *Troja, miasto otwarte* to w połowie fikcyjny dziennik, w połowie zaś monolog wypowiedziany, *Wariacje pocztowe* są powieścią w listach, *Nierzeczywistość* udaje zapis nagrania magnetofonowego, a *Rondo* jest rozrośniętym listem-sprostowaniem. Upodobanie pisarza do form Nieliterackich i paraliterackich wydaje się pochodną jego głębokiego przekonania o podmiotowym charakterze wszelkich komunikatów. Jeśli widzimy czy słyszymy jakiś tekst – zdaje się mówić Brandys – zapytajmy, kto go wypowiada i dlaczego? jak mówi i o czym? do kogo się zwraca i jak się do tego kogoś odnosi? jaki wizerunek własnej osoby tworzy na użytek adresata i czemu właśnie taki? mówi prawdę czy kłamie? w jakim celu? Gdy odpowiemy na te pytania, uzyskamy wielostronny portret mówiącego, zawierający jego charakterystykę psychologiczną i społeczną, tym prawdziwszy, że obejmujący także to, co nadawca chciałby ukryć lub czego sobie w ogóle nie uświadamia.

Przekonanie, że mówienie przekazuje obraz tych, którzy mówią, dochodzi do głosu już w powieściach z nurtu „rozrachunków inteligenckich”, takich jak *Drewniany koń* czy *Troja...* (choć ta ostatnia ma tyleż, albo i mniej wspólnego z „rozrachunkami”, co z socrealizmem). Demaskacja mieszczchańskiego bohatera jest w nich autodemaskacją, wynika ze sposobu, w jaki podmiot mówi o sobie i świecie, oraz z konfrontacji owego „sposobu mówienia” ze „sposobem bycia” – z tym, co składa się na fabułę utworu. W *Drewnianym koniu* subtelny narrator kompromituje łatwość, z jaką daje on się wciągnąć w realizację planów prymitywnego faszysty, jednakże dzieje upadku bohatera poznajemy tylko z je-

go własnej relacji. W *Troi...* pisarz nie zaufał autodemaskatorskiej wymowie dziennika Szarleja i opowiedział historię bohatera powtórnie, tym razem ustami komunisty Pankrata – nie unikającego jednoznacznych ocen i (na mocy socrealistycznej konwencji) w pełni wiarygodnego.

„Opowiadanie” (wracam do dystynkcji z tytułu mojego tekstu) jest u Brandysa koniecznym dopełnieniem „narracji”: czytelnik musi znać fakty, by zyskać punkt odniesienia dla przedstawionej wypowiedzi (choć niekiedy, np. w *Wariacjach pocztowych*, wypowiedzi oświetlają się także nawzajem, a „fakty” można zrekonstruować tylko w pewnym zakresie²⁴). W najlepszych powieściach tego autora zachowana zostaje równowaga między „dyskursowością” a fabularnością, to, co dzieje się w płaszczyźnie działań komunikacyjnych, jest równie ważne, jak opowiedziane zdarzenia.

Z gruntu inny stosunek do narracji pierwszoosobowej u Lema widać choćby w tym, że opowieści jego narratorów na ogół nie mają adresata – a tam, gdzie nie ma adresata, nie ma też komunikacji, nie ma akcji słownej, nie wytwarza się owa druga warstwa zdarzeń, związana z sytuacją wypowiedzianą. Narracja pierwszoosobowych utworów pisarza rzadko również przybiera kształt wypowiedzi nieliterackiej, a jeśli już się tak staje, to mimetyzm formalny ogranicza się zazwyczaj do środków konwencjonalnych, jak opatrzenie tekstu fikcyjną przedmową lub tytułem zawierającym nazwę gatunkową (np. „Dziennik pilota” jako część *Astronautów*). W dodatku owe określenia gatunkowe bywają po prostu mylne, jak w przypadku *Pamiętnika znalezionej w wannie*, który nie ma tekstowych cech sygnalizowanej w tytule formy, lub *Dzienników gwiazdowych*, które naśladują wcale nie dziennik, lecz cykl pamiętnikowych relacji z podróży. Proza Lema zawiera liczne przykłady nieumotywowanego fabularnie przechodzenia od jednej formy wypowiedzi do

²⁴ Mechanizm ten funkcjonuje u Brandysa nawet w przestrzeni międzypowieściowej – zob. M. Wołk, *Autointertekstualność i pierwsza osoba. Przypadek „Nierzeczywistości” i „Ronda” Kazimierza Brandysa*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 3.

drugiej, np. dziennik pojawia się epizodycznie w obrębie pamiętnikarskiej narracji *Podróży czternastej z Dzienników gwiazdowych, Kongresu futurologicznego i Wizji lokalnej*. Częstym przypadkiem jest „zapomnienie” o naśladowanej formie w trakcie narracji, co widać zwłaszcza w zakończeniach, wygrywających – w odróżnieniu od partii inicjalnych – raczej akcenty zdarzeniowe niż narracyjne (tak dzieje się w opowiadaniu *Sto trzydzieści siedem sekund*).

Tę „niedbałość” w stosowaniu zabiegów stylizacyjnych łatwo wytłumaczyć. Dla Lema liczy się przede wszystkim opowiadanie, fabuła. Wyraźne zaznaczanie sytuacji narracyjnej groziłoby zrelatywizowaniem przebiegu zdarzeń wobec osoby mówiącego i okoliczności formułowania przekazu, odwracałoby uwagę czytelnika od przedstawianego świata, a nawet podważało jego autonomię. Podstawowy model kompozycyjny tej prozy stanowi konfrontacja poznającego bohatera z otaczającym go światem – właśnie poznającego, a nie mówiącego. Konsekwencją jest praktyczne utożsamienie „ja” opowiadającego z „ja” przeżywającym, doskonała pamięć narratora-bohatera przejawiająca się w reprodukowaniu obszernych dialogów i w nieograniczonym dostępie do własnych przeżyć z przeszłości, etc. Lemowi nie przeszkadza konwencjonalna literackość tych rozwiązań, liczą się artystyczne zyski: możliwość wprowadzenia do powieści jednostkowej perspektywy poznawczej i wykreowania bohatera-narratora jako „podmiotu-sprawdzianu”²⁵, pośrednika między światem przedstawionym a czytelnikiem – jako reprezentanta odbiorcy w fikcyjnej rzeczywistości.

Swoista nieufność autora do mówiących bohaterów przejawia się także w inny sposób. Lem jako jeden z nielicznych pisarzy *science fiction* unika, przynajmniej w realistycznym nurcie swojej twórczości, opowiadania o kontaktach z obcymi cywilizacjami kosmicznymi. Narracja pierwszoosobowa

²⁵ O „podmiocie-sprawdzianie” pisał – za J. Mannem – A. Bereza w pracy *Parodia wobec struktury groteski*, w: *Styl i kompozycja*, pod red. J. Trzynadłowskiego, Wrocław 1965, s. 268.

bywa dogodnym znakiem ograniczenia autorskiej odpowiedzialności w sytuacjach, gdy taka tematyka jednak się pojawia (np. w *Solaris* czy *Opowiadaniu Pirxa*). Odwrotnie niż w dawnej fantastyce, wprowadzenie naocznego świadka nie służy tu uwiarygodnieniu zdarzeń, lecz właśnie bierze je w nawias jako doświadczenie jednostkowe, nie uzyskujące ostatecznej sankcji. Jakby autor mówił: jestem zbyt poważny, by opowiadać wam o kosmitach, ale zastanówmy się, jak zachowałby się człowiek, gdyby... (bo jak zwykle u Lema, tak i w tych wypadkach chodzi o eksperyment myślowy). Podobną funkcję autorskiego cudzysłowu pełni narracja pierwszoosobowa w utworach groteskowych, gdzie motywuje nieposkromioną inwencję językową i deformację rzeczywistości.

Zarówno Brandys, jak Lem na pewnym etapie swej drogi twórczej odeszli od fikcji. Brandys, u którego „znaczył” zawsze sam sposób mówienia²⁶, sytuacja komunikacyjna, zapośredniczenie w języku i konwencji, i który w latach sześćdziesiątych eksplorował granice literatury przy użyciu form subiektywnych, *quasi*-dziennikowych (*Dzoker*, *Rynek*), w *Miesiącach*, *Zapamiętanym*, *Przygodach Robinsona* pisze nadal o sobie i o pisaniu, kontynuując – teraz już bez pośrednictwa fikcyjnych narratorów – problematykę podmiotowych i społecznych uwarunkowań komunikacji. Lem również przeszedł okres eksperymentów z literackością, jednak u niego przybrały one postać zabawy z formami „obiektywnymi”, niby-naukowymi: recenzją i krytycznym wstępem. Od dziesięciu lat pisarz kontynuuje mówienie o świecie i warunkach jego poznawania w tekstach z pogranicza publicystyki, nauki i filozofii. Postać, w jakiej realizuje się niefikcjonalna twórczość obu prozaików w ostatnich latach, pozostaje w istotnym związku z ich dawniejszym stosunkiem do narracji pierwszoosobowej, a przede wszystkim – ze stanowiskiem wobec opozycji opowiadania i narracji.

²⁶ Zob. S. Wysłouch, *Od socjologii do etyki. O twórczości Kazimierza Brandysa*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 3, s. 137.