

# Nina Pluta

---

## "Fiction et diction", Gérard Genette, Paris 1992 : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 85/2, 252-258

---

1994

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

(jako dwa rodzaje stosunków mimetycznego przedstawienia wobec swego mediacyjnego przedmiotu). Reprezentacja normalna wyraża i utrwala autorytet przedstawienia (np. Tołstoj i Flaubert). Reprezentacja czysta polega na występowaniu stosunku partycypacji z przedstawieniem, które ufundowane jest na pojęciowo-językowej generatywnej mocy symboli (np. Rilke, Lesmian, Mallarmé, Valéry). Reprezentacja radykalna polega na relacji partycypacji z przedstawionym, opartej na inwencji (stworzeniu-odkryciu) formy „manifestacji przedmiotu” (jak się wydaje, autor zgodziłby się na przykłady m.in. Eliota, Miłosza, Białoszewskiego). I wreszcie reprezentacja krytyczna to wypadek reprezentacji przedstawienia opartej na tematyzacji mediacyjnych struktur, obejmującej także warianty imitacyjne i parodystyczne (być może, przykładów dostarczyłaby autorowi literatura postmodernistyczna, choć nie jest to bezpośrednio sugerowane nazwiskami lub nazwami zjawisk literackich, jak przy strategiach poprzednich).

Książka, której problematyka została tu zreferowana, stanowi całość tyleż wyrazistą w problematyce i przejrzystą w konstrukcji, co trudną i zawiłą w sposobie pisania. Lektura jej rodzi też pewne wątpliwości. Jedną z nich jest ocena skali nowatorstwa dekonstrukcjonizmu. Ujmuje w *Tekstowym świecie* to, że książka, aczkolwiek napisana z pozycji nie tylko wytrawnego znawcy, ale i zwolennika tego kierunku, pozbawiona jest bezkrytycznej żarliwości, dystansuje się od pewnych skrajności dekonstrukcjonizmu i zauważa również jego słabe strony. W wielu momentach jednak zarysowuje się rozumowanie dychotomiczne, zgodnie z którym postmodernizm w literaturze i dekonstrukcjonizm w teorii traktowane są nie jako kolejny etap (najnowszy, lecz jeden z wielu), ale zostają przedstawione jako epoka, która zarówno w praktyce artystycznej jak w teoretycznej refleksji jest zupełnym zaprzeczeniem całej sztuki i refleksji dotychczasowej, wygląda niemal jak przewrót kopernikański (choć tego określenia autor nie używa). Pogląd ten wypowiedziany jest z wnętrza omawianego kierunku i prawdopodobnie nie nadaje się do dyskusowania, można go tylko albo przyjąć, albo odrzucić. Autor wprawdzie pisze o rozmaitych długach intelektualnych zaciągniętych przez dekonstrukcjonistów, ale pozostaje szereg kwestii, o które warto by zapytać, np. w jakim stopniu idea sceptycyzmu epistemologicznego miała drogę uitorowaną przez założenia socjologii wiedzy Mannheim'a albo w jakim stopniu zasada analizowania zjawisk marginalnych, niedostrzegalnych dla pisarza, nosi cechy inspiracji Freudowską teorią czynności pomyłkowych.

Lektura *Tekstowego świata* przekonuje, że całość ta stanowi istotnie nową jakość w porównaniu z rozproszonymi, pojedynczymi studiami, które znaliśmy wcześniej. Nie jest to oczywiście sytuacja wyjątkowa, dzieje się tak zawsze w wypadku badacza o skryształizowanych zainteresowaniach. Książka ta nasuwa porównanie z inną, opublikowaną przed osiemnastu laty, która również powstała z połączenia osobnych studiów, a funkcjonowała od chwili ukazania się jako swoiste kompendium polskiej teorii literatury tamtego czasu. Mam oczywiście na myśli tom Janusza Sławińskiego *Dzielo – język – tradycja*.

Trudno się oprzeć wrażeniu, że książka Ryszarda Nycza dobitnie pokazuje, iż w polskim literaturoznawstwie dokonuje się, a raczej już się dokonała, metodologiczna zmiana warty, i że *Tekstowy świat* będzie dla poststrukturalizmu tym, czym był dla strukturalizmu tom Sławińskiego. Porównanie to pomaga docenić twórczy, oryginalny charakter koncepcji Nycza, opartej na niezwykle bogatej i gruntownej erudycji (zwłaszcza w zakresie najnowszych anglojęzycznych publikacji teoretycznoliterackich). Wszystko wskazuje na to, że wejdzie ona na trwałe do dorobku polskiej myśli literaturoznawczej, zwłaszcza że towarzyszą jej, a więc będą wzmacniały jej oddziaływanie, inne dokonania autora, od lat wprowadzającego w nasz obieg naukowy koncepcje poststrukturalistyczne.

Małgorzata Czerwińska

Gérard Genette, *FICTION ET DICTION*. Paris 1992. Ed. du Seuil, ss. 160.

Cztery eseje Gérarda Genette'a zebrane w książce *Fiction et diction* rozważają problemy stale powracające w nauce o literaturze. Kwestie poruszane kolejno to: kryteria włączania danego utworu do zbioru tekstów, które zasłużyły na miano „literackich”; możliwy opis działania werbalnego autora wypowiedzi fikcyjnych; tekstualne wskaźniki fikcyjności, nie występujące w tzw. wypowiedziach o rzeczywistości, oraz semiotyczno-lingwistyczne źródła „stylu”.

Szkice Genette'a nie wnoszą do ujęcia tych zagadnień rewolucyjnych zmian. Powiedzielibyśmy raczej, że autor korzysta w twórczy sposób z różnych koncepcji tekstu artystycznego i opracowania w obrębie takich dziedzin, jak semiotyka, naratologia, stylistyka, pragmatyka wypowiedzi. Jeśli zawierzyć deklarowanym bądź implikowanym przez samo postawienie tezy intencjom badawczym,

chodzi przede wszystkim o przemyślenie na nowo pewnych powszechnie stosowanych terminów („literackość”, „fikcja”, „styl”), pojęć-pewników, które jednak — jak się okazuje po bliższym wglądzie — odnoszą się do bardzo różnych zjawisk w zależności od epoki i dominującej w niej koncepcji badania literatury<sup>1</sup>. Stąd też mają te eseje charakter rekapitulujący bądź polemiczny, co jednak nie ujmuje im wcale oryginalności. Genette nie tylko przedstawia — np. w eseju *Fiction et diction* — ewolucję pojmowania danego pojęcia w funkcjonalnie uporządkowanym skrócie, ale również daje do zrozumienia, że istota problemu nie tkwi w zespole kilku niezmiennych, raz odkrytych rysów, lecz raczej w komplementarności różnych teorii. Rzecz nie w tym, by wysunąć na pierwszy plan tę jedyną słuszną czy też zupełnie nową teorię; zamiast tego Genette pokazuje różnorodność kryteriów, historyczne przewroty w gustach i hierarchii ocen literatury oraz stale przesuujące się granice między tym, co literackie, a tym, co nieliterackie. Genette uprawia na polu teorii literatury ową intertekstualną grę, którą gdzie indziej<sup>2</sup> tak drobiazgowo opisał. Jego własny język, język teorii, ma zresztą sam walory, których nie zawahamy się określić jako artystyczne: łączy erudycję z precyzją i błyskotliwością, z ironią i autoironią; badacz nie boi się w ściśle naukowy tekst wplatać uwag o zabarwieniu osobistym. Dzieje się to bez szkody dla metody.

Szkic pierwszy, tytułowy, stawia kwestię historycznej zmienności kryteriów, według których pewne teksty słowne uznaje się za literaturę. Na wstępie autor zadaje pytanie słowami Jakobsona: „Co przekształca komunikat językowy w dzieło sztuki?”<sup>3</sup> Z prac Jakobsona wyłania się istota sztuki słowa, zawarta w szczególnej strukturze werbalnego przekazu opisywanej w kategoriach lingwistycznych. Funkcja poetycka, dominująca nad innymi w przekazie artystycznym, realizuje się w uwydatnieniu fonetycznych i morfologicznych cech wypowiedzi projektowanych na „oś kombinacji”. Genette zdaje się sugerować, że problem, co literaturę czyni (winno czynić) literaturą — był implikowany przez różne, mniej lub bardziej normatywne poetyki i teorie. Słowo „funkcja”, którego używa Jakobson (funkcja poetycka), u Genette’a nabiera nieco odmiennego znaczenia: stara się on dowieść, że poszczególne teorie literatury różniły się między sobą tym, któremu elementowi utworu słownego przypisywały funkcję podnoszącą go do rangi dzieła literackiego.

Charakter świata przedstawionego — zasady porządkowania fabuły — to np. element, na którym skupiała się uwaga teoretyków, wywodzących się z tradycji arystotelesowskiej. Różnie interpretowana mimesis określała status dzieła literackiego co najmniej do połowy XVIII stulecia. Naśladownictwo nie było jednak rozumiane jako realistyczny z ducha nakaz podporządkowywania się przypadkowej codzienności. Tworzenie pozoru rzeczywistości było ograniczone koniecznością dostosowania się do „prawdopodobieństwa” i „prawdy” — pojęć, które od czasów *Poetyki* Arystotelesa stanowiły konieczne tło dla samego pojęcia *mimesis*.

Najistotniejszą zatem dla literatury konsekwencją przyjęcia teorii Filozofa była konieczność wymyślania postaci i faktów takich, by współczesnym wydawały się zgodne z praktyką życiową i prawdopodobne. W klasycyzmie europejskim za prawdę uważano ład i harmonię wyabstrahowane z rzeczywistości empirycznej. Wspólne dla czytelników powieści rycerskich, bajek Perraulta czy romansów gotyckich było jednak przekonanie o częściowo przynajmniej zmyślnym charakterze opowieści. Genette nazywa to kryterium literackości „tematycznym” — literaturę utożsamia się z fikcją.

Drugie kryterium, „rematyczne”, opiera się na ocenie formalnych walorów tekstu. Jako wyznacznik artystyczności forma — „wysłowienie [*diction*]” — zaczyna równoważyć element treści w okresie romantyzmu, kiedy to poezja, głównie liryczna, jest uważana za twórczość *par excellence*. Preferowanie poezji, a więc dziedziny formalnie bardzo skonwencjonalizowanej, oznacza większy nacisk na związki formy słownej (*diction*) z przejawiającym się w niej duchem, wnętrzem, indywidualnością. Na ten podział („*critère thématique*” — „*critère rhématique*”) nałożony zostaje inny, określający stopień normatywizmu różnych teorii. Jedne zakładają, że istota literackości jest wymierna i stanowi o niej występowanie pewnych „obowiązkowych” cech typu i gatunku — właściwości fabuły, konstrukcji, stylu itp. A zatem przystawalność utworu do wzorca normującego jego budowę na różnych poziomach decyduje o zaliczeniu go do wybranego gatunku literackiego. Poetyka Arystotelesa ze swym postulatem fikcji mimetycznej była normatywna, normatywne były poetyki okresu klasycyzmu, a w pewnym sensie również i stwierdzenie Jakobsona, że istota funkcji poetyckiej (w poezji) jest estetyczny potencjał gramatyki.

<sup>1</sup> Na zależność rozumienia istoty poezji od przyjętej koncepcji języka wskazała D. Danek w książce *O polemice literackiej w powieści* (Warszawa 1972, s. 13–69).

<sup>2</sup> G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris 1982.

<sup>3</sup> R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*. W: *W poszukiwaniu istoty języka*. Pod redakcją M. R. Mayenowej. T. 2. Warszawa 1989, s. 77 (tłum. K. Pomorska).

Z drugiej strony istniało i istnieje podejście do literatury, które nie ustala ogólnych kryteriów podziału tekstów, lecz poddaje te teksty indywidualnemu osądowi. Te — tak zwane przez Genette'a — teorie „warunkujące [*conditionnalistes*] nie wydały tyłu krytyczno-naukowych deklaracji, gdyż trudno było połączyć w spójnym wykładzie zasady czerpania przyjemności z lektury tekstów o najróżniejszej proveniencji. Cytowany w innej rozprawie Stendhal doceniał literacki urok Kodeksu Cywilnego. Teorie warunkujące rezygnowały więc z wizji odrębnego, zhierarchizowanego świata literatury na rzecz „literackości” przypisywanej swobodnie, w zależności od kaprysu lektury, dowolnemu tekstowi.

Ze skrzyżowania dwóch kryteriów (*thématique* — *rhématique*) z dwoma, jak to określa Genette, „porządkami [*régime*]”, powstają cztery niejednakowe obszary, które dość dokładnie obrazują wszelkie możliwości interpretacji tekstów jako utworów artystycznych.

Podział ten nie jest symetryczny, również granice między obszarami nie są sztywne — np. obszar podlegający kryterium tematycznemu oraz porządkowi warunkującemu pozostaje pusty: musiałyby mieścić się tam teksty uchodzące zależnie od gustu za fikcję lub nie; z kolei dwa obszary w obrębie kryterium tematycznego nie są w ogóle od siebie oddzielone, a tylko odsunięte na dwa przeciwległe krańce pola „wysłowienia [*diction*]” — „poezja” znajduje się pod wpływem porządku esencjonalistycznego, proza — warunkującego („wysłowienie” czy poetyckość prozy jest w większym stopniu „względna”).

Ta widoczna niemożność precyzyjnego nakreślenia granic między literaturą a innymi tekstami, należącymi do komunikacji codziennej, praktycznej, nieartystycznej, skłania badaczy do nieustannej reinterpretacji wzajemnych wpływów języka potocznego i artystycznego. Do pewnego okresu przeważa kryterium treści albo, z innej strony, wymóg dydaktycznego oddziaływania na czytelnika, czyniły prostszym podział na literaturę i codzienność słowa. Natomiast silniej współcześnie akcentowane kryterium tematyczne sprzyja teoriom zacierającym różnice między poszczególnymi domenami użycia języka. Patrząc z perspektywy tych ostatnich na schemat komunikacji Jakobsona widzimy, że arcyzm danej wypowiedzi to kwestia ilości, nie jakości. „Tabela” Genette'a ma tę zaletę, że bierze pod uwagę możliwie największą liczbę „dyskryminacyjnych” spojrzeń na teksty.

„Literackość, jako zjawisko wielostronne, wymaga wielostronnej teorii, która zajęłaby się tymi wszelakimi sposobami, jakie język wynajduje, by wymknąć się i przetrwać poza swoją funkcją praktyczną oraz by wytwarzać teksty dające się odbierać i oceniać jako przedmioty artystyczne” (s. 31).

Wspólne cechy wszystkich rodzajów działań językowych podkreśla się także w drugiej rozprawce, pt. *Les actes de fiction*. Mowa tu o statusie illokucyjnym wypowiedzi tzw. fikcji trzecioosobowej. Genette polemizuje z tezami Johna Searle'a z artykułu *The Logical Status of Fictional Discourse*<sup>4</sup>. Searle analizuje fragment trzecioosobowej (z tzw. narratorem bezosobowym) narracji Iris Murdoch i dowodzi, że zawartych w nim asercji nie można uznać za autentyczne akty mowy. Choć zdania takie mają formalnie budowę identyczną z asercjami logicznymi, to jednak łamią szereg reguł pragmatycznych, odpowiadających za związek języka z rzeczywistością i warunkujących tworzenie autentycznych sądów — są to m.in. reguła szczerości wypowiadającego i reguła zaangażowania w prawdziwość własnej wypowiedzi. Wypowiedzi literackie nie spełniające tych warunków można traktować jako aseracje jedynie „udawane” (zob. ingardenowskie *quasi-sądy*). Genette z trudem akceptuje takie stanowisko, które twórcze działanie autora zamyka w określeniu „symulacja”.

Teorię Searle'a wykorzystuje się tutaj przeciwko niemu samemu — chwyt, który kojarzy się z praktyką dekonstrukcjonizmu — a wnioski prowadzą do dopisania dalszego ciągu do jego definicji aktów mowy fikcyjnej jako udawanych asercji. Genette powołuje się na klasyfikację aktów mowy metodą Searle'a, by wskazać na akty „niedosłowne”, w których jedną rzecz się wypowiada, a inną sugeruje. Istnieją dwie odmiany. Pierwsza to akty mowy „pośrednie”, polegające na tym, że do wypowiedzenia aktu jednej kategorii używa się formy aktu kategorii odmiennej. Pytaniem: „Czy może mi Pan podać sól?” — w istocie formułujemy prośbę: „Proszę mi podać sól”. Zarówno jedno, jak i drugie zdanie zasadniczo może występować samodzielnie, tzn. działać „bezpośrednio”; jedno pytanie, drugie jako prośba. Druga odmiana aktów „niedosłownych” — „figura” — opierała się na przenośni: mówimy: „On ma lwie serce”, dając do zrozumienia, że on jest odważny. W odróżnieniu od pierwszej odmiany forma „jawna” tego aktu nie może funkcjonować samodzielnie.

<sup>4</sup> W przekładzie H. Buczyńskiej-Garewicz artykuł ukazał się pt. *Logiczny status wypowiedzi fikcyjnej* (w zbiorze: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. T. 2. Wrocław 1988).

Przedstawivszy ogólny mechanizm „skrywania” jednego aktu mowy w drugim, Genette przechodzi do tego, co interesuje go najbardziej: Co jest skrywane za udawanymi asercjami? Jaką kategorię aktu illokucyjnego przysłaniają? Czyli: „jaki jest najlepszy czy też najmniej zły sposób na określenie tego, co robi autor *Ojca Goriot*?” (s. 46).

Autor mógłby, zdaniem Genette’a, wypowiadać w istocie prośbę, sugestię, propozycję — i w ten sposób zapraszać do wejścia w fikcjonalny świat. Wszystkie wymienione akty należą — w terminologii Searle’a — do tzw. „kierujących [*directifs*]”. Autor czyni zatem gest otwierający wyobraźnię, zachęcający do „zawieszenia krytycyzmu”: Zechciejcie wyobrazić sobie, że... był sobie Czerwony Kapturek. Zauważmy, że przywołany tu modelowy wstęp fikcjonalny jest w swojej naiwności najbardziej przekonujący. Któż ze swojego dzieciństwa nie pamięta „perlokucyjnego” efektu podobnych zaproszeń! Był raz sobie... czyli: siądź i wejdźmy razem (raz jeszcze) do tego cudownego świata. Taka interpretacja illokucji fikcyjnej z pewnością trafnie oddaje pewne powszechne doznania, będące częścią odbioru literatury.

Sugestywna jest też druga propozycja. Fikcja miałaby wartość illokucyjną podobną do tej, jaka występuje w tzw. deklaracjach. Są to akty mowy, poprzez które nadawca, obdarzony zwyczajową czy instytucjonalną władzą, wprowadza w rzeczywistość zmiany; np. zdanie „Otwieram obrady”. Wstęp: „Był raz sobie Czerwony Kapturek” — można by rozwinąć w sposób następujący: „Mocą autora fikcji sprawiam, że... (jest) był raz sobie Czerwony Kapturek”. Nawet jeśli autor nie może spowodować faktycznego istnienia bajkowej postaci, tak jak kapłan powoduje zaistnienie nowego członka wspólnoty, mówiąc: „Chrzczę ciebie, Piotrze”, to przynajmniej „powołuje” fikcyjnych bohaterów do istnienia — na krótko i nietrwale — w umysłach czytelników.

Zdaniem Genette’a, „deklaracje”, właśnie z powodu tej „zarozumiałości”, z jaką zakładają swój perlokucyjny efekt („Dany jest Czerwony Kapturek”), lepiej odpowiadają autorskiemu gestowi demiurga.

Rozważania zawarte w tym szkicu kończy Genette uzupełnieniem definicji Searle’a: teksty fikcjonalne, owszem, są udawanymi asercjami, ale tylko w swej postaci jawnej, gdyż fikcjonalne pseudoasercje „ukrywają jako pośrednie akty mowy, akty fikcjonalne, a te z kolei są aktami illokucyjnymi, poważnymi z definicji” (s. 51).

Searle nie przyznaje wypowiedziom fikcji statusu „poważnych” aktów mowy; zalicza do nich tylko te, które zakładają przestrzeganie przez autora wypowiedzi wspomnianych reguł wertykalnych. Genette sceptycznie odnosi się do podziału aktów mowy na „poważne” i „niepoważne” — czyli wypowiedzi fikcji artystycznej. Dla niego rozróżnienie między zdaniem: „Hegel to starość” (znaczenie ukryte: Hegel jest już nie na czasie) — u Searle’a „niedostównym” — a zdaniem: „Była raz sobie mała dziewczynka” — u Searle’a „niepoważnym” — nie jest ani naturalne, ani konieczne. Ich działanie opiera się na podobnym mechanizmie.

Działanie autora utworu literackiego jest pod względem illokucyjnym równie poważne, jak np. instrukcja obsługi kosiarki — problem polega tylko na tym, by trafnie opisać, co autor „robi” poza tym, że symuluje.

Wynosząc akty fikcji do rangi autentycznych illokucji niweczy się opozycję poważny — niepoważny. Warto przypomnieć, że — podobnie jak u Searle’a — pewne akty mowy dyskryminował w swym podziale John Austin, którego skrytykował z kolei Jacques Derrida<sup>5</sup>. Derrida w swej krytyce i Genette w polemice, posługując się nieco odmiennymi argumentami, dochodzą do sformułowania podobnych tez. Obaj twierdzą, że wypowiedź artystyczna nie jest błędym i pozbawionym wartości pragmatycznej obrazem prawdziwych aktów mowy. Genette nie odwołuje się wprawdzie do Derridy; wychodzi jednak od przekonania, które odpowiada końcowym wnioskom krytyki Derridy: akty fikcji nie są podrzędne, pasożytnicze ani niepoważne w porównaniu z „normalnymi” illokucjami. Jako uzasadnienie Genette proponuje swój opis illokucji fikcjonalnej.

Esej trzeci, *Récit, fictionnel, récit factuel*, przedstawia od jeszcze innej strony związku między mową literatury a mową „rzeczywistości”. Rozpatruje mianowicie charakter różnic między opowiadaniem faktów zmyślonych a opowiadaniem wydarzeń zaistniałych w rzeczywistości.

Rozprawa ma znów konstrukcję polemiczną, gdyż Genette próbuje wypośrodkować swoje zdanie pomiędzy dwoma przeciwstawnymi opiniami — ich rozbieżność dowodzi, że narratologia nie wypracowała jeszcze w tej sprawie jednoznacznego stanowiska. John Searle, ponownie tu cytowany, sądzi zgodnie ze swoją mimetyczną teorią fikcji, że na poziomie samego tekstu nie istnieją zasadnicze różnice między opowiadaniem fikcji a opowiadaniem faktów. Käte Hamburger, przeciwnie, wylicza ewidentne wskaźniki fikcyjności — wyłączywszy wcześniej z dziedziny czystej

<sup>5</sup> Podaję za: J. Culler, *Crítica literaria después del estructuralismo*. Trad. española de L. Cremades. Madrid 1984.

fikcji powieść w pierwszej osobie. Posługując się kategoriami, które sam ustalił gdzie indziej dla opowiadania fikcji<sup>6</sup>, Genette próbuje przekonać się, czy — a raczej na ile — obie z tych skrajnych postaw znajdują uzasadnienie w rzeczywistej praktyce gatunków fikcjonalnych i gatunków faktograficznych.

Według Genette'a stosunkowo najmniejsze różnice ujawniają się w obrębie kategorii czasu i z nią związanych parametrów — „następstwa [*ordre*]”, „tempa [*vitesse*]”, „częstotliwości [*fréquence*]”. Ani opowiadanie faktów, ani — fikcji, nie jest zdolne na dłuższym odcinku tekstu utrzymać ścisłego, linearnego następstwa czasowego, gdyż klóci się to prawdopodobnie z naszym postrzeganiem i porządkowaniem rzeczywistości. Linearność jest zatem co jakiś czas przerywana, a „figura”, która w tekście realizuje to przerwanie, zwie się achronią. W stosowaniu tych przerw oba typy opowiadań nie różnią się w większości przypadków. Rzadką anomalią, spotykaną wśród wypowiedzi fikcjonalnych, jest natomiast opowiadanie „bezczasowe” — świadomie unikające wszelkich odniesień do przebiegu czasu w świecie przedstawionym.

Tempo również nie wydaje się ujawniać w charakterystyczny sposób prawdziwości czy relacji. Dyktuje je raczej temperament autora (historyka) i wycucie doniosłości niektórych partii tekstu, wzbogaconych o bardziej szczegółowe — zwalniające tempo — opisy. Zastrzeżenie w tym punkcie: zbyt drobiazgowo opisy czy dialogi cytowane *in extenso* (bez odniesienia do źródeł) nasuwają podejrzenia, czy autora gatunku faktograficznego nie ponosi literacka fantazja.

Wreszcie co do iteratywności, to przedstawianie pewnych czynności jako powtarzających się w czasie jest spotykane w równej mierze w obu typach.

W sumie to nie w kategorii czasu szukać należy najwyraźniejszych różnic. Genette dopatruje się ich głównie w kategorii „modalności [*mode*]”. Określa ona szczególnie rodzaj usytuowania instancji będącej „przy głosie” — narratora — wobec opisywanych miejsc i wydarzeń. Opowiadanie faktograficzne, np. rekonstrukcja historyczna, musi przestrzegać zasady przekazywania wyłącznie informacji pewnych, istotnych dla tematu i udokumentowanych. Dotyczy to w szczególności sposobów odczuć i wewnętrznych stanów bohaterów, które historyk winien udokumentować, bądź zaznaczyć ich domniemany charakter. Praktyka dowodzi jednak, że teksty historyczne powszechnie wykraczają poza tę ograniczoną możliwość przedstawiania „wnętrza” — biografia, która by przy każdym odniesieniu do procesów myślowych i uczuciowych postaci miała poświadczać to odsyłaczem do źródła pisanego, odbiegałaby znacznie od kanonu gatunku.

Opowiadanie fikcyjne z kolei korzysta z nie ograniczonego właściwie niczym — poza konwencją (nie zawsze konsekwentnie przestrzeganą) — wglądu w subiektywność bohaterów. Może stosować typ „zogniskowania [*focalisation*]” wewnętrzznego, skupiając się na perspektywie paru postaci, w wypadkach skrajnych — tylko jednej; typ zogniskowania zerowego, gdzie narrator przechodzi bez wyróżnień od jednej postaci do drugiej; wreszcie typ zogniskowania zewnętrznego, gdy brak jakichkolwiek uwag dotyczących procesów świadomości, a na modłę opisów behaviorystycznych relacjonuje się jedynie obiektywny bieg wydarzeń.

Za jeden z ważniejszych wskaźników fikcjonalności opowiadania uznaje więc Genette przyjęty sposób docierania do subiektywności bohaterów. W fikcji spotykać będziemy nie umotywowaną obfitość szczegółów dotyczących myśli i uczuć lub też, odwrotnie, zupełny ich brak; w tej sprawie autor zgadza się z Kate Hamburger. Nawet jednak modalność nie stanowi kryterium absolutnego — Genette stroni od podziałów sztywnych, ustalanych na mocy przeważających, ale przecież nie jedynych możliwych praktyk narracyjnych.

Co bowiem, zawierając im, zrobić z cytowaną w eseju biografią autorstwa Wolfganga Hildeheimera, pt. *Sir Andrew Marbot*, która — z punktu widzenia narratologii — mogłaby służyć za wzór historycznego rygoryzmu. W rzeczywistości jest zmyślona. Takie i podobne problemy znajdują częściowe rozwiązanie w analizie związku ciągle, zdaniem Genette'a, wzbudzającego kontrowersje między autorem a narratorem.

Genette bada ten związek w obrębie ustalonej przez siebie kategorii „głosu [*voix*]”, ale sam przyznaje, że nie jest pewien, czy przywoływanie autora empirycznego należy do ściśle narratologicznych sposobów opisu tego, kto „mówi” w tekście. Owa dzierżąca głos instancja jest sugerowana przez swoje własne odniesienie czasowe wobec opowiadanych faktów, przez osobę gramatyczną narracji oraz poziom diegetyczny, z którego „mówi”. Otóż liczne warianty związków między tymi parametrami (głównie czas i osoba) są reprezentowane w opowiadaniach tak po stronie fikcji, jak i po stronie „faktów”. Istnieją pamiętniki autentyczne i fikcyjne, przepowiednie prawdziwe (głoszone przez osoby historyczne) i powieściowe, mistyfikowane dzienniki i prawdziwe reportaże.

<sup>6</sup> G. Genette, *Figures III*. Paris 1972, rozdz. *Discours du récit*.

Jedynie rzetelna analiza związku autor – narrator ujawnia charakter tekstu; wniosek ten, odwołujący się do faktów spoza tekstu, może wydać się przewrotny w wypowiedzi narratologa. Może też świadczyć o otwarciu na argumenty pochodzące z innych dziedzin literaturoznawstwa.

Genette ustala dla fikcji wzór relacji:  $A \neq N$  – przez co rozumiemy, że autor jako osoba prywatna nie bierze odpowiedzialności za asercje zawarte w fikcji, spada ona natomiast na narratora; dla opowiadań faktograficznych wzór ma postać:  $A = N$  – to znaczy, że autor angażuje się w zawarte w tekście sądy. Dlatego nawet gdy osoba gramatyczna i nazwisko autora odpowiadają tekstowemu narratorowi, występującemu jednocześnie jako bohater, jeśli wiemy, że relacja ma wygląd  $A = N$ , nie będziemy posądzać takiego np. Borgesa o to, że widział Alef. Cały problem (narratologiczny) polega jednak na tym, że w celu poprawnego określenia tej relacji musimy wyjść z samego tekstu i włączyć do rozważań sytuację autora empirycznego. Genette nie sugeruje, rzecz jasna, jakiegoś neobiografizmu; właściwie nie chodzi o znajomość życiorysu czy przekonań konkretnego autora; A, symbol autora empirycznego w przedstawionych schematach, to raczej pewne upostaciowanie abstrakcyjnego twórcy ze świata rzeczywistego, do którego moglibyśmy się odwoływać wtedy, gdy opowiadanie z pierwszoosobowym narratorem o nazwisku autora przedstawiałoby niewiarygodne czy fantastyczne zdarzenia.

Genette bada szczególnie wnikliwie ten ostatni przypadek stosunków między instancjami opowiadania, który w schemacie wygląda następująco (P oznacza „postać” – bohatera):

$$\begin{array}{c} A \\ \times \quad \parallel \\ N = P \end{array}$$

Choć logicznie nie jest on spójny (a są inne warianty relacji, ustalone wcześniej dla różnych gatunków fikcji i faktu), wzór ten ilustruje takie położenie autora fikcji, które pozwala mu na powiedzenie: „To ja i nie ja”. Ta szczególna wypowiedź – opowiadanie fikcjonalne – należy do wypowiedzi polifonicznych, opisanych przez Osvalda Ducrota, na którego Genette powołuje się, wskazując na charakterystyczną dla fikcji możliwość rozdwojenia się instancji nadawczych. Autor zostaje ze swojego tekstu wyrugowany przez narratora, nawet wtedy, gdy nominalnie sobie odpowiadają. Narrator „cytuje”<sup>7</sup> wypowiedź autora empirycznego poza jej macierzystym kontekstem.

Podobnym procesom cytowania mogą podlegać wypowiedzi niefikcyjne – w którymś z kolei specyficznym kontekście mogą nawet stracić swój „poważny” charakter. Znowu bliskie jest zachwianie granic między wypowiedzią poważną (o faktach) a wypowiedzią fikcjonalną.

Dlatego też Genette proponuje, dla pewności, odwołanie się do innych jeszcze wskaźników pomocniczych – nie tekstowych, ale paratekstualnych. Do nich zaliczać się będzie odpowiednia oprawa wypowiedzi, np. w książkach podtytuł „powieść [roman]”. Poza tym niektóre rodzaje przekazu mowy, np. mowa pozornie zależna, są raczej zarezerwowane dla fikcji – to z kolei kryterium stylistyczne. Wszystkie informacje pozatekstowe stają się tym bardziej nieodzowne, im częstsze są zapożyczenia między gatunkami z jednej i drugiej strony, w których efekcie status utworów coraz trudniej ustalić. W gatunkach takich, jak wymieniony przez Genette’a „*Non-Fiction Novel*”, czy w niektórych tekstach dziennikarskich widać, jak nagminnie wykorzystuje się możliwości „ufikcyjnienia” faktu<sup>8</sup> i „odfikcyjnienia” fikcji. Genette uważa, że można niejednokrotnie znaleźć więcej podobieństw między dwoma odpowiadającymi sobie gatunkami, faktograficznym i fikcjonalnym, niż np. między wszystkimi gatunkami faktograficznymi. W tej sytuacji widzi dla narratologów (w tym dla siebie samego) konieczność odrobienia zaległości badawczych w dziedzinie wzajemnych zapożyczeń między gatunkami oraz w dziedzinie samego opowiadania faktograficznego: dotychczas zajmowano się prawie wyłącznie opowiadaniem fikcjonalnym, dyskryminując pozostały ogromny obszar stosowania praktyk narracyjnych.

Ostatni esej poświęcony jest zjawisku językowemu, które wydaje się *par excellence* literackie – stylowi. Genette usiłuje raz jeszcze udowodnić, że pojęcie zwyczajowo odnoszone do jakiejś nacechowanej formy mowy (ozdobnej, poetyckiej, szerzej – literackiej) podlega ogólniejszym semiotycznym mechanizmom języka. Dla wielu teorii znamieniem stylu było wyrażanie

<sup>7</sup> Bardzo ciekawe, całościowe ujęcie zagadnienia cytatu w prozie, na materiale tekstów literatury latynoamerykańskiej, zob. w: G. Reyes, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid 1984.

<sup>8</sup> Wśród polskich prac na ten temat na uwagę zasługuje M. Głowińskiego *Dokument jako powieść* (w zbiorze: *Studia o narracji*. Wrocław 1982).

uczucie, ekspresja czy też — na gruncie językoznawstwa — funkcja emotywna. Przewagi tej funkcji dowodziło występowanie zdań wykrzyknikowych, urwanych, subiektywnie zabarwionej leksyki.

Mimo różnic w ustaleniu samego przedmiotu i jego zakresu wspólne było przekonanie, że ekspresja stanowi dodatek do bezpośrednio denotowanych znaczeń. Idąc tym tropem Genette bada różne teorie znaku i oznaczania: analizuje pojęcia sensu i nominatu u Fregego<sup>9</sup>, sensu i znaczenia u Sartre'a, różne definicje konotacji. Wreszcie przy podziale znaków ustalonym przez Nelsona Goodmana natrafia na pojęcie egzemplifikacji. Funkcja egzemplifikacyjna znaków (w tym wszystkich znaków słownych) zostaje postawiona obok (czasem przeciwstawiona) głównej funkcji denotowania.

Znak, oprócz tego, że pełni rolę służebną coś oznaczając, posiada jeszcze własną materialność i jako „przedmiot” egzemplifikuje zbiory licznych cech. Tak np. w wyrazie „*nuit*” (noc) układ samogłosek i rodzaj żeński sprawiają, że powstaje pewna semantyczna oboczność: noc, „mroczny” człon opozycji dzień—noc, wyzwała dodatkowe skojarzenia z miękkością, kobiecością — dzięki cechom wyrazu-przedmiotu. Przewaga „oboczności” jednego rodzaju będzie stanowiła o charakterystycznym stylu danego tekstu. Na zjawisko stylu składają się zatem wszystkie skojarzenia związane z faktem, że wyraz, fraza, partia tekstu poza swym właściwym znaczeniem coś ewokują, konotują, sugerują.

„Sartre powiedziałby, że słowa, a więc zdania, a więc teksty, są bez przerwy znakami i rzeczami jednocześnie. Styl nie jest niczym innym jak tą stroną, nazwijmy ją zmysłową, która powoduje to, co Jakobson określał jako dostrzegalność tekstu” (s. 153).

Żaden tekst nie jest więc bezstylowy, choćby ten styl był, jak mówi Genette, płaski jak stół. Niewykluczone, że tak rozumiana przez Genette'a funkcja egzemplifikacyjna nakłada się częściowo na jakobsonowską funkcję poetycką. Realizacja tej ostatniej, czyli skupienie się „komunikatu na sobie samym”, polega również na dostrzeżeniu samodzielności znaczeniowej cząstek mniejszych niż wyraz. Funkcja egzemplifikacyjna miałaby szerszy zakres o tyle, że obejmowałaby także i inne, niegramatyczne zjawiska asocjacyjne i dotyczyłaby nie tylko poezji.

Nie przesądzając (czego i sam autor zdaje się bardzo wystrzegać) o wyjątkowości zawartych w tych studiach Genette'a propozycji teoretycznych, należy mocno podkreślić, że wszystkie one ujmują teksty literackie na tle zjawisk ogólnojęzykowych. Genette traktuje język jako jedno, choć wielofunkcyjne narzędzie działania — od wspomagania czynności niewerbalnych, przez codzienne dialogi, przełamujące samotność, po dostarczanie przyjemności estetycznej; od protokołu policyjnego po prozę Nerval'a. Takie pragmatyczne, a nie normatywne podejście do tekstów artystycznych sprzyja szybkiemu reagowaniu na przemiany żywiołu literackiego, który, mimo pozornego wyobcowania, kształtuje się w rzeczywistości na styku literatury i tekstów z pozostałych dziedzin życia.

Nina Pluta

<sup>9</sup> Polskie odpowiedniki terminów Fregego zostały zaczerpnięte z przekładu jego rozprawy dokonanego przez J. Pelca, pt. *Sens i nominat* (w antologii: *Logika i język. Studia z semiotyki logicznej*). Warszawa 1967.