

Marek DYBIZBAŃSKI

## Teoria powieści niefabularnej powieścią poetycką odmierzona

U schyłku okresu klasyczo-romantycznych sporów, dokładnie w 1830 roku, a więc praktycznie w chwili zwycięstwa nowego prądu, Walenty Chłędowski powołał Arystotelesa na sędziego romantyczności<sup>1</sup>, dowodząc możliwości wpisania współczesnych sobie form literackich, kojarzonych (niekiedy pochopnie) z romantyzmem, w system estetyczny zbudowany w *Poetyce*. Gest sympatyka romantyczności (dość powierzchownie rozumianej) miał wytrącać klasykom z ręki tę broń, jaką stanowił autorytet greckiego filozofa<sup>2</sup>. Zarazem jednak odsłaniał własną nietrafność po pierwsze za sprawą ahistorycznej lektury Arystotelesa, któremu przypisywał romantyczną otwartość na mieszanie form i akceptację gatunków nieznanymi w starożytności, po drugie zaś przez pominięcie tych akurat omawianych w *Poetyce* aspektów sztuki, które także w romantycznej refleksji estetycznej bywały podejmowane (jak kwestie związane z pojęciami *mimesis* i *katharsis*)<sup>3</sup>.

Jak się w tym zwierciadle odbija zamysł powołania romantyczności do sprawdzenia zakresu stosowalności niearystotelesowskiej teorii opowiadania<sup>4</sup>? Po

---

<sup>1</sup> Zob. W. Chłędowski, *Arystoteles, sędzia romantyczności*, [w:] *Polska krytyka literacka (1800–1918)*, t. 1, red. J.Z. Jakubowski, Warszawa 1959.

<sup>2</sup> Ściśle biorąc, jak wskazuje E. Nowicka, miał to być ukłon skierowany w stronę klasycyzujących teoretyków, który wtórnie dopiero objawił swą przewrotność, uświadamiając polskim „arystotelikom” powierzchowność obowiązującej lektury pism Stagiryty. Zob. E. Nowicka, *Klasycyzm i romantyzm – miejsca wspólne?*, [w:] *Nasze pojedynki o romantyzm*, red. D. Siwicka, M. Bieńczyk, Warszawa 1995, s. 215.

<sup>3</sup> Zob. *ibidem*, s. 213 i 216.

<sup>4</sup> Niearystotelesowska teoria opowiadania z założenia ma wypełniać przestrzeń zarysowaną we współczesnej refleksji teoretycznoliterackiej w wyniku spotkania kilku wątków. B. Owczarek wy-

pierwsze niczego nikomu nie wytrąca, nie sposób bowiem absolutyzować modelu, który określa się nawet w nazwie jako przeciwieństwo innego, równoprawnego. Po drugie kierunek jest odwrotny – tu nie teoria ma uwiarygodnić literaturę, lecz literatura teorię. Po trzecie nie wchodzi w rachubę piętno ahistoryzmu – twórcy romantycznej epiki nie znali oczywiście opracowanej w XX wieku niearystotelesowskiej teorii opowiadania (tak samo jak nie znali innych współczesnych metodologii, wykorzystywanych w badaniach historycznoliterackich), ale znali teorię Arystotelesa i jej klasycystyczną wykładnię, której nie chcieli się podporządkować, natomiast skierowanie uwagi teoretyków powieści niefabularnej w stronę materiału literackiego starszego niż ten, który posłużył do zbudowania nowoczesnej teorii, wydaje się ze wszech miar uprawnione.

I trzeba dobitnie to podkreślić, że kierunek postępowania będzie odwrotny od tradycyjnego, gdyż nie chodzi tu o analizę dawnej formy literackiej w oparciu o nowoczesną teorię, a przeciwnie: literacki dorobek romantyzmu posłuży za środek do analizy i oceny nowoczesnej koncepcji teoretycznej. Nie teoria będzie zatem narzędziem opisu literatury – to literatura ma sprawdzić teorię.

Jeden jest tak naprawdę motyw wspólny obu strategiom – tej z roku 1830 i tej w niniejszej pracy proponowanej – mianowicie przekonanie, że w omawianym zjawisku nie ma nic specjalnie rewolucyjnego. Z tym, że powołanie epiki romantycznej na sędziego nowoczesności posiada jeszcze wielce romantyczny posmak zagrobowej zemsty zapomnianego upiora.

W przestrzeni teorii tekstu artystycznego bowiem romantyzm zaistniał zrazu niefortunnie – i właściwie tak zostało. Nie dyskutowano w tym zakresie z rozstrzygnięciami Jurija Łotmana.

### **Łotman: rodzaje i zakresy przekodowań**

Warto przypomnieć, że Łotman, formułując w 1970 roku teorię powstawania znaczenia na przecięciu dwóch łańcuchów-struktur (planu wyrażania i planu treści) w drodze przekodowania<sup>5</sup>, wyróżnił najpierw trzy możliwe mechanizmy

---

mienia „rozwój współczesnej prozy i rosnącą nieadekwatność fabularnych narzędzi do jej opisu”, „poststrukturalistyczną refleksję nad podstawami teorii literatury” oraz „odradzające się zainteresowanie *Poetyką Arystotelesa*”. Własną propozycję cytowany badacz sytuuje wśród prac J. Ricardou (*Pour une théorie du nouveau roman*, Paris 1971), R. Scholesa (*Fabulation and Metafiction*, Chicago 1980), L. Orra (*Problems and Poetics of the Nonaristotelian Novel*, London–Toronto 1991). Jako przykłady polskich literaturoznawczych analiz prozy niefabularnej wskazuje przede wszystkim *Poetycki model prozy W. Boleckiego i Sylwy współczesne* R. Nycza. Zob. B. Owczarek, *O niearystotelesowskiej teorii opowiadania*, [w:] *Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz, Wrocław 1998, s. 171.

<sup>5</sup> J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984.

przekodowania znaczeniotwórczego: 1) przekodowanie wewnętrzne (wewnątrz jednego systemu semiotycznego), występujące, przykładowo, w równaniach algebraicznych typu  $a = b + c$ ; 2) przekodowanie zewnętrzne, obecne w językach naturalnych, prowadzące do powstawania znaków przez formowanie się par z równoważnych elementów dwóch łańcuchów-struktur; oraz 3) wielocłonowe przekodowanie zewnętrzne, charakterystyczne dla wtórnych systemów modelujących i oparte na zestawieniu nie dwóch, a wielu struktur, i budujące znak już nie z pary, a z wiązki elementów różnych systemów<sup>6</sup>.

Wymienione trzy sposoby powstawania znaczeń Łotman przeniósł na poziom charakterystyki zjawisk tak złożonych jak wtórne systemy modelujące typu artystycznego.

1. Spośród nich właśnie romantyzm został sprowadzony do systemu  $a = b + c$ . Gdyby nawet chciano dowodzić, że ze względu na stopień skomplikowania języka abstrakcyjnej matematyki i elitarny charakter grona wtajemniczonych porównanie takie nie jest wcale upokarzające, to jednak sugestia osadzenia wtórnego systemu modelującego na najbardziej prymitywnym mechanizmie przekodowania pozostaje dla romantyzmu obraźliwa. Łotman argumentował swoistością romantycznego systemu słownikowego, który zakres pojęć wpisanych w opozycje typu wielkość–nicłość, niezwykłość–banalność, duchowość–materialność kształtował przez odniesienie do „archiznaczenia”, zakotwiczonego

---

<sup>6</sup> Tylko w drugim modelu (przekodowaniu zewnętrznym) J. Łotman dostrzegł możliwość wyodrębnienia planu wyrażania i planu treści. I słusznie, bo jakkolwiek wcześniej utrzymywał, że w przykładowo podanym równaniu algebraicznym znak „a” ma określoną treść, to jednak dodawał od razu, iż treść owa „nie wynika z jakichkolwiek związków z systemami leżącymi poza tą równością”. Ibidem, s. 56. To samo można powiedzieć o pozostałych członach równania, dodając, że jego – by tak rzec – wydajność semantyczna (w istocie żadna) przesądza o redukcji znaku do samego tylko planu wyrażania. W takich warunkach w ogóle nie może dojść do powstania znaczenia, czyli nie ukonstytuuje się znak. Należy jednak zaznaczyć, że w ten sposób podsumować można tylko w pełni abstrakcyjne równanie algebraiczne. Wydaje się bowiem, że już geometryczne wzory typu  $P = a \cdot h$  wymykają się regułom czystego przekodowania wewnętrznego, skoro przy określaniu pola rombu czy równoległoboku oba człony mnożenia (bok i wysokość) określone są jeszcze poprzez relację wzajemnego względem siebie położenia w dwuwymiarowej przestrzeni. Z kolei w równaniu algebraicznym kombinowanym z wartości abstrakcyjnych i konkretnych ( $a = b + 2$  czy  $a = 2b$ , niekoniecznie zaś  $a = b^2$ ) dochodzi już do jakiegoś przecięcia się łańcuchów-struktur, znak „2” ma naturę symboliczną i nie dość, że sam znaczy także poza równaniem, to jeszcze znaczy w sposób właściwy znakom językowym. A skoro tutaj przecięcie łańcuchów-struktur (planu wyrażania i planu treści) znaku „2” zostaje zderzone z innym kodem (systemem matematycznych wartości abstrakcyjnych, operującym przekodowaniem wewnętrznym), to czy w całym równaniu zachodzi przekodowanie zewnętrzne „proste” czy już wielorakie? Bo chyba do tej ostatniej kategorii należałoby już zdecydowanie zaliczyć wzór geometryczny określający obwód koła – do równania  $O = 2\pi r$  dwa znaki: „2” oraz „ $\pi$ ” wnoszą konwencjonalną treść (treść – w granicach równania – pozasystemową), a element „r” uwikłany jest z wartością „O” w określonej relację przestrzenną.

w specyficznej romantycznej świadomości<sup>7</sup>. Warto by jednak sprawdzić, czy przypadkiem dla każdego systemu artystycznego nie dałoby się stworzyć takiej siatki pojęć – wszak kanoniczna definicja prądu literackiego, sformułowana przez Henryka Markiewicza, oprócz cech ideowych i gatunkowo-kompozycyjnych, uwzględnia też swoistość „prądowego” języka<sup>8</sup>.

2. Język systemu realistycznego – według Łotmana – operuje już jednak przekodowaniem zewnętrznym, czego dowodzić ma następujący przykład:

...szepcze sobie z cicha:  
 „Trzeba jej bronić – jestem gotów,  
 Nie ścierpię, aby młodą duszę  
 Rozpusznik wodził na pokusę  
 Blaskiem pochlebstwa i zalotów;  
 Aby obrzydły, jadowity  
 Czerw się do pączka lili wkraść,  
 Aby ten jeszcze nierozwity  
 Dwudniowy uwiądł w oczach kwiat”.  
 A to znaczyło tak niewiele:  
 Będę się strzelał z przyjacielem<sup>9</sup>.

Według Łotmana „romantyczna frazeologia Leńskiego występuje jako wyrażenie, a mowa odautorska – jako jej obiektywna treść”<sup>10</sup>. Przekodowanie zewnętrzne polegać ma więc na demonstracyjnym przejściu od narracji romantycznej (wypowiedzi postaci) do „mowy autorskiej”, w innym miejscu nazywanej „narracją nieromantyczną” (realistyczną?), która rzekomo „traktowana jest tu nie jako jeden ze sposobów wyrażania, lecz jako treść, struktura samej rzeczywistości”<sup>11</sup>.

Sama już użyta terminologia odsłania niekonsekwencję, by nie rzec: błąd. Komentujący wypowiedź bohatera dwuwiersz nie wyraża stanowiska autorskiego, tylko postawę narratora, który jako jedna z figur semantycznych sam podlega analizie oraz interpretacji, a relacja obu poziomów wypowiedzi (przytoczeń i narracji) nie jest wszak raz na zawsze ustalona. Niewątpliwie w klasycznej powieści realistycznej narracja sytuowałaby się ponad poziomem wypowiedzi postaci. Ta sama zasada obowiązuje w cytowanym przykładzie, ale tu wyrasta z innych założeń artystycznych. Łatwo zauważyć, że jak na realistycz-

<sup>7</sup> Ibidem, s. 58.

<sup>8</sup> Zob. H. Markiewicz, *Próba periodyzacji nowożytnej literatury polskiej*, [w:] idem, *Prace wybrane*, t. 2: *Z historii literatury polskiej*, Kraków 1996.

<sup>9</sup> Cyt. za: J. Łotman, op. cit., s. 59.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 60.

nego narratora ten ironiczny komentator okazuje się za mało „przezroczystry”. Toteż wydaje się, że nie może przytoczony fragment wiarygodnie ilustrować zasad systemu realistycznego, tym bardziej że zaczerpnięty został z *Eugeniusza Oniegina* – poematu jednak romantycznego.

3. I wreszcie wieloczołnowe przekodowanie zewnętrzne na poziomie wtórnych systemów modelujących w ujęciu Łotmana realizuje się poprzez zestawienie dwóch (lub więcej) stylów już nie w układzie hierarchicznym, lecz z podkreśleniem ich równorzędności. Sens, by tak rzec, globalny, wyłaniający się w wyniku takiego zabiegu, sytuuje się między biegunami spójnej wizji świata złożonej z wielu punktów widzenia z jednej strony i brutalną prawdą gry pozorów, rozpadu świata, nieistnienia obiektywnej rzeczywistości z drugiej.

Dla obu tych biegunów można wskazać romantyczne prawzory. Dla pierwszego mogłaby nim być *Maria Malczewskiego*. Drugi sam Łotman zilustrował znów przykładem romantycznym – grą iluzji i deziluzji w komediach Ludwiga Tiecka (chwyt spotykany także w dramatach Słowackiego).

W innym znów aspekcie właściwością wtórnych systemów modelujących okazywała się możliwość tworzenia znaczeń według dwóch różnych typów przekodowania jednocześnie, dzięki czemu pojęcie np. „ludu” w pismach Jean-Jacques’a Rousseau zostaje określone w drodze przekodowania zewnętrznego (2) przez znaczenie tego pojęcia w piśmiennictwie epoki, a w drodze przekodowania wewnętrznego (1) – przez kontekst pojęć towarzyszących „ludowi” w systemie znaczeń macierzystego tekstu<sup>12</sup>.

Zdawałoby się, że tego rodzaju relacje znaczeniowe zachodzą już w obrębie jednego zdania, i to niekoniecznie tworzącego czy współtworzącego tekst artystyczny (a tylko taki może być realizacją wtórnego systemu modelującego).

Jakoż i Łotman zastrzegł, że takie podejście nie uwzględnia „złożonego systemu znaczeń, które powstają właśnie dzięki strukturze artystycznej”<sup>13</sup>, ale i tak wskazał na struktury – tym razem gatunkowe – poddane dominacji któregoś z „pozaartystycznych” sposobów tworzenia znaczeń. Przekodowanie wewnętrzne (1) (generujące znaczenie syntagmatyczne) dominować ma w gatunkach wyraźniej schematycznych takich jak powieść przygodowa lub kryminalna, natomiast prymatu przekodowań zewnętrznych (2) (wiodących do znaczeń paradygmatycznych) w XIX-wiecznej powieści psychologicznej dowodzą w wykładzie Łotmana trudności napotymane przy próbie jej streszczenia, poświadczające właściwe tej odmianie powieści rozluźnienie wiązań jego syntagmatycznej struktury.

<sup>12</sup> Zob. *ibidem*, s. 61.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 72.

## Kryteria spójności

Podatność na streszczenie w funkcji wskaźnika stopnia ścisłości struktury syntagmatycznej Łotman przywołał dość niezobowiązująco, a strukturalizacja – trzeci obok wyrażenia i ograniczenia podstawowy warunek uznania zbioru zdań za tekst artystyczny – została przezeń wstępnie określona jako „organizacja wewnętrzna przekształcająca go na poziomie syntagmatycznym w strukturalną całość”<sup>14</sup>. W dalszym rozwoju badań wszystkie te trzy warunki zaistnienia tekstu zaproponowano sprowadzić do roli aspektów wyznaczających poszczególne rodzaje jego całościowości. Tę cechę tekstu – całościowość w sensie delimitacyjnym, semantycznym i strukturalnym – Kazimierz Bartoszyński omawiał jako przeciwieństwo fragmentowości, dotyczącej tych samych aspektów, a więc niekoniecznie odpowiadającej fragmentaryczności w znaczeniu zasady kompozycyjnej. Wypada odnotować, że obok trzech pierwotnych „warunków” pojawiły się w tej koncepcji jeszcze inne wyznaczniki innych rodzajów całościowości, ale typy Łotmanowskie zachowały w zasadzie rangę najbardziej podstawowych i uniwersalnych<sup>15</sup>.

**1. Kryterium gatunkowe.** Zasadę całościowości strukturalnej tekstu Bartoszyński proponował rozumieć jako „stopień jego podporządkowania pewnym regułom budowy «figur semantycznych», które konstytuują się niejako ponad tekstem, w sposób genotypowy, w dużym stopniu niezależny od jego przebiegu”, zapisany – w myśl tej akurat koncepcji – w zasadach realizacji wzorca gatunkowego<sup>16</sup>. Tę zasadę badacz dobitnie odróżnił od zasady całościowości semantycznej, która prawdopodobnie powinna odpowiadać warunkowi „wyrażania” w Łotmanowskiej koncepcji tekstu, ale sam Łotman wpisał jej istotę właściwie w sens zasady „ograniczenia”, wyznaczającej zarówno reguły delimitacji, jak i konstytuowania się całości znaczeniowej<sup>17</sup>.

**2. Kryterium językowe.** Bartoszyński w określeniu zasady całościowości semantycznej kładł nacisk przede wszystkim na „zamkniętość znaczeniową”, oznaczającą „względną niepodatność tekstu na różnorodność interpretacji”<sup>18</sup>,

<sup>14</sup> Ibidem, s. 79.

<sup>15</sup> Zob. K. Bartoszyński, *O fragmencie*, [w:] *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki, Warszawa 1992, s. 72.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 72–73.

<sup>17</sup> W koncepcji J. Łotmana „ograniczenie”, związane oczywiście z pojęciem granicy (np. „początku” i „końca” w tekstach literackich, ramy w malarstwie, rampy w teatrze), zawiera w sobie również aspekt niepodzielności sygnału tekstowego, któremu przysługuje jedno tekstowe znaczenie, natomiast „wyrażanie” realizuje się jako materialne wcielanie przez tekst systemu znakowego. Zob. J. Łotman, op. cit., s. 77–78.

<sup>18</sup> K. Bartoszyński, op. cit., s. 73.

osłabiając w ten sposób warunek jedności tematycznej lub uformowania się określonej struktury tematyczno-rematycznej – zabsolutyzowany w koncepcji tekstu Marii Renaty Mayenowej (1974), dla której podstawowym kryterium tekstotwórczym stała się spójność tekstu rozumiana jako „właściwość, która sprawia, że rozumiejący tekst odbiorca ujmuje go jako wypowiedź jednego nadawcy do jednego odbiorcy o jednym przedmiocie”<sup>19</sup>.

Na razie wystarczy przypomnieć, że uprzywilejowanie związków tematyczno-rematycznych (określanych za Mathesiusem terminami *datum* i *novum*, gdzie pierwszy oznacza stan wyjściowy, a drugi nową informację, która stanie się *datum* zdania następnego, zawierającego kolejne *novum* itd., zgodnie z łańcuchowym schematem tekstu spójnego: *datum* + *novum*<sub>1</sub> + *datum*(= *novum*<sub>1</sub>) + *novum*<sub>2</sub> + *datum*(= *novum*<sub>2</sub>) + *novum*<sub>3</sub>...) doprowadziło w koncepcji Mayenowej do przypisania cechy spójności jedynie tekstom o strukturze opowiadania (i to ściśle przestrzegającego chronologii zdarzeń), warunkowo mogły ją uzyskać struktury opisowe, niedostępna zaś pozostała monologom i dialogom.

Jak dalece koncepcja Mayenowej wytyczyła kierunek myślenia o kategorii spójności, świadczy nie tyle nawet zasięg fali kontynuacji – jako że prawa sformułowane w *Poetyce teoretycznej* przywoływano najczęściej w celach polemicznych – ile zakres zagadnień dyskutowanych: o spójności dialogu nie pisano praktycznie wcale (chyba że pobieżnie, mimochodem, na marginesie), kwestię mechanizmów spójnościowych opisu podejmowano sporadycznie (za to efektownie – by przypomnieć chociażby teorię Janusza Sławińskiego<sup>20</sup>), zdominowały zaś dyskusję propozycje formułowane z myślą o strukturze opowiadań.

**3. Kryterium fabularne.** Dodatkowym bodźcem rozwoju tej akurat gałęzi badań stało się zapewne automatyczne niejako usytuowanie ich problematyki w orbicie tradycji narratologicznych analiz schematów fabularnych, zapoczątkowanej pracami Władimira Proppa i Claude’a Lévi-Straussa, a kontynuowanej głównie przez francuskich strukturalistów z Rolandem Barthes’em na czele. I jakkolwiek zaniechano już, jak się wydaje, celu zbudowania jednolitej gramatyki narracji, to jednak stopniowalność fabularności oparta na mocy spójnościowych wiązań stała się poręcznym narzędziem opisu powojennej prozy narracyjnej.

Właśnie na łańcuchu takich pojęć jak skończoność – ciągłość – spójność swoją koncepcję powieści niefabularnej oparł Bogdan Owczarek<sup>21</sup>. W jej ramach wyrosłe (choćby poprzez polemikę) na gruncie przygotowanym przez Mayenową ujęcia problemu spójności opowiadania pozwoliły zmodyfikować

<sup>19</sup> M.R. Mayenowa, *Struktura tekstu*, [w:] eadem, *Poetyka teoretyczna*, Wrocław 1979, s. 252.

<sup>20</sup> Zob. J. Sławiński, *O opisie*, [w:] idem, *Próby teoretycznoliterackie*, Warszawa 1992.

<sup>21</sup> Zob. B. Owczarek, *Poetyka powieści niefabularnej*, Warszawa 1999.

zasadę niefabularności zaprezentowaną w jednym z dalszych rozdziałów monografii Łotmana:

Teksty niefabularne mają wyraźnie klasyfikacyjny charakter, utrwalają one pewien świat i jego konstrukcje. Przykładem tekstów niefabularnych mogą być kalendarz, książka telefoniczna albo liryczny niefabularny wiersz<sup>22</sup>.

*Poetyka powieści niefabularnej* Owczarka prezentuje inny, mniej radykalny (a więc też i zapewniający zbiorowi opowiadań niefabularnych większą pojemność) sposób rozumienia istoty zjawiska. Rodzaje tekstów podane przez Łotmana lokuje w obszarze całkowitej afabularności. Do uzyskania efektu niefabularności wystarcza zaś odstępstwo od tradycyjnej Arystotelesowskiej formuły, ponieważ „proponowana tu jako przykład niefabularności polska powieść współczesna drugiej połowy dwudziestego wieku jest prozą zdarzeniową, naruszającą tylko niektóre zasady dobrej fabuły w sensie Arystotelesowskim, przedstawiającą dające się streścić opowieści”<sup>23</sup>.

## Déjà vu?

Arystotelesowska koncepcja fabuły – w pracy Owczarka rekonstruowana na podstawie rozszanych w *Poetyce* pojedynczych wzmianek – eksponuje kryteria jednolitości, całościowości i skończoności, przy czym skończoność osiąga się wówczas, gdy „na zasadzie prawdopodobieństwa lub konieczności” nastąpi „przemiana losu ludzkiego ze szczęścia w nieszczęście bądź z nieszczęścia w szczęście”, całościowość gwarantowana jest wyrazistością początku, środka i końca, jednolitość zaś fabule „nadaje przede wszystkim działanie, a nie postać, działanie z kolei może być jednolite jedynie dzięki jedności przedmiotu tego działania, to znaczy, że jego poszczególne części, czyli zdarzenia powinny tak być ze sobą zespolone, „aby po przedstawieniu lub usunięciu nawet jednego z nich uległa naruszeniu i rozpadła się również całość”<sup>24</sup>.

Wszystkie trzy Arystotelesowskie warunki referowana teoria utrzymuje w mocy dla współczesnej powieści fabularnej i trudno oprzeć się wrażeniu, że jest pod tym względem co najmniej równie radykalna jak normatywne poetyki XVII- i XVIII-wiecznego klasycyzmu wobec wierszowanej epiki bohaterskiej.

Klasykistyczne kodeksy gatunkowych reguł – niezależnie od akceptowanych w szczegółowych rozwiązaniach modyfikacji, mających dostosować starożytny

<sup>22</sup> J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984, s. 337.

<sup>23</sup> B. Owczarek, *Poetyka...*, s. 14.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 15–16.



wzór do nowych, obcych mu pojęć religijnych, filozoficznych i antropologicznych – powielały wszak podstawowy schemat Arystotelesowski. Pozostając już tylko w kręgu autorów polskich z przełomu wieków XVIII i XIX, przypomnieć można, że Euzebiusz Słowacki zalecał, „aby części nawet dzieła wydawały się w pewnym względzie całościami”, co znaczyło, iż każda „pieśń” czy „księga” eposu winna posiadać „swój początek, środek i rozwiązanie”<sup>25</sup>, natomiast Ludwik Osiński – tłumacząc zasadę „jedności rzeczy” – uzasadniał niemożność ogarnięcia nią całego życia epickiego bohatera tym, że „całe życie człowieka jest osnową nazbyt rozciąglą, żeby można ją było objąć jednym wejrzeniem, nazbyt w częściach swoich różną i sprzeczną nawet, iżby z niej można jeden obraz utworzyć”<sup>26</sup>. Zarazem jednak doświadczenia lekturowe nie pozwalały estetycznym prawodawcom zbyt rygorystycznie określać znaczenia podstawowego warunku „jedności sprawy”. W miarę jeszcze precyzyjnie, a przecież już mniej stanowczo niż Arystoteles, ujmował rzecz Słowacki-ojciec:

Najistotniejszym przymiotem sprawy, która jest materią eposu, ma być jedność. Niektórzy ten przymiot zasadzają na jedności bohatera, który jest główną osobą w eposu, niektórzy na jedności czasu, w którym się sprawa jaka odbywa; ale rzecz oczywista, że pomimo zachowania tych jedności, rzecz poematu może być jeszcze podwójną, uwaga czytelnika może być rozdzielona, jeśli wszystkie części składające celniejszą sprawę nie będą zmierzać do jednego celu i łączyć się w jednym punkcie widzenia, jak w *Iliadzie* i *Odysei*<sup>27</sup>.

Elementarna wiedza o przełomie romantycznym nasuwa od razu przypomnienie świadomego i demonstracyjnego gestu odrzucenia tego wzoru, gestu zrodzonego ze sprzeciwu wobec oświeceniowego założenia poznawalności świata, a wykonanego jakieś sto pięćdziesiąt lat przed uformowaniem niefabularnej prozy narracyjnej.

Stąd jeśli charakterystyka tej formy powieściowej wymaga uzgodnienia „niearystotelesowskiego przedmiotu” z poetyką Arystotelesa, polegającego „na takim przekształceniu pojęć i kategorii poetyki Arystotelesowskiej i kontynuującej ją narratologii, aby odkryć i skutecznie opisać całą oryginalność wybranej prozy”<sup>28</sup>, to oryginalność tę należałoby jeszcze skonfrontować ze świadectwami romantycznego buntu w obszarze epiki wierszowanej, sprawdzając przy okazji i na tej materii skuteczność narzędzi „niearystotelesowskiej teorii opo-

<sup>25</sup> E. Słowacki, *O poezji*, [w:] *Euzebiusza Słowackiego dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, t. 2, Wilno 1826, s. 106–107.

<sup>26</sup> L. Osiński, *Wykład literatury porównawczej, czytanej w Uniwersytecie Warszawskim*, [w:] *Dzieła Ludwika Osińskiego*, t. 2, Warszawa 1861, s. 13–14.

<sup>27</sup> E. Słowacki, op. cit., s. 98.

<sup>28</sup> B. Owczarek, *Poetyka...*, s. 16–17.

wiadania”. Tym bardziej że – jak zauważył Marian Maciejewski – wymieniane w klasycystycznych opisach gatunku „dominanty poetyki eposu – traktowane zresztą przez teoretyków dość fakultatywnie – tyczały głównie warstwy fabularnej”<sup>29</sup>, natomiast z problemów natury kompozycyjno-stylistycznej konsekwentnie i obszernie omawiano jedynie incipit epicki, programowo zawierający „założenie, w którym [poeta] ukazuje czytelnikowi cel całego dzieła; daje poznać swojego bohatera, i ukazuje w odległości wielkie zawady, z którymi walczyć, i które pokonać będzie musiał”<sup>30</sup>, a więc charakteryzowany – niezależnie od koneksji z retoryczną „dispositio”<sup>31</sup> – także za pomocą odwołania do zapowiadanej fabuły. Przykładu wzorowej realizacji przepisu dostarczyć może incipit *Jagiellonidy* Dyzmy Bończy-Tomaszewskiego:

## I

Ja, co niegdyś w dniach żalu po stracie Ojczyzny,  
Poświęciłem Rolnictwu wiejskie moje pienia  
Śpiewając z niw uprawnych zbożowy plon żyzny  
I rządne pracowitych pszczołek zatrudnienia,  
Dziś w starości, włosami okryty siwizny,  
Gdym przeżył tyle nieszczęść, tak wielkie zdarzenia,  
Biorę lutnię, wśród tylu morderstw zarzuconą,  
Zanucić na niej Litwę z Polską zjednoczoną.

## II

Nawiążę nowe struny, ich dźwięki pieszczone  
Przypomną nam Jadwigę Monarchinię młodą,  
Jej westchnienia miłością Kraju przytłumione,  
Wdzięk uroczy wabiący najświeższą urodą.  
I twoje Władysławie zwycięstwa wstawione  
Pogńbieniem Tatarów i Krzyżaków szkodą.  
I te czasy szczęśliwe, w których Polak mężny  
Był przychodniom łaskawy, sąsiadom potężny<sup>32</sup>.

Wszystko jasne – konsekwentne, ciągłe, spójne i skończone. „Ja” mówiące przedstawia się najpierw zaimkiem osobowym, podkreślając tym samym konkretność swojego bytu, by już w drugim wersie podsunąć czytelnikowi, jako dowód usytuowania ponad światem przedstawionym, tożsamość z realną osobą

<sup>29</sup> M. Maciejewski, *Epos*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 2002, s. 112.

<sup>30</sup> E. Słowacki, op. cit., s. 107.

<sup>31</sup> Zob. M. Maciejewski, op. cit., s. 112.

<sup>32</sup> D. Bończa-Tomaszewski, *Jagiellonida, czyli Zjednoczenie Litwy z Polską. Poema oryginalne przez pisarza poematu Rolnictwa w Berdyczowie*, Berdyczów [1817], s. 1.

autora, poświadczoną użyciem tej samej formuły autoprezentacyjnej na karcie tytułowej („przez pisarza poematu Rolnictwa”). Dalej dojrzały wiek legitymizuje autorytatywny ton wypowiedzi i nie pozostawia wątpliwości co do przydziału roli dysponenta „jednego punktu widzenia” spajającego całą epicką „sprawę”. Jej treść wyłożona zostaje w strofie drugiej, w której, nawiasem mówiąc, *novum* zdania wypełniającego strofę pierwszą („lutnia”) przechodzi w *datum* przy użyciu synekdochy i metonimii („struny”, „dźwięki”) splecione z kolejnym *novum* – imieniem bohatera zapowiadanej pieśni. Na szczęście następne zdania uświadamiają, że opisany mechanizm nie będzie organizował całego tekstu, przynajmniej nie na poziomie związków międzyzdaniowych. Ale też najwyraźniej ta cecha nie podlegała ocenie – jak świadczą teorie gatunku i sam tekst *Jagiellonidy* – wszak wpisany w jej strofy protekcyjny stosunek do czytelnika wyrażał się również w tym, że w formie systematycznego wykładu incipit podsuwał gotowy zestaw obietnic, z których wolno będzie autora rozliczyć. *Jagiellonidzie* akurat nie wyszło to na dobre.

Na tym tle wyraźnie zarysowuje się nowatorstwo rozwiązań zastosowanych przez Byrona:

Umilkły wiatry, ciche lśnią się fale  
Przy grobowcowej Temistokła skale,  
Która wyniosłym niebo czołem bodzie  
I z góry patrząc na morza i smugi  
Najpierwsza wita lądujące łodzie.  
Kiedyż się zjawi Temistokles drugi?

(G.G. Byron, *Giaur*, przeł. A. Mickiewicz, w. 1–6).

Początek *Giaura* nie spełnia oczywiście żadnego z warunków ustanowionych dla epickiego incipitu. Przyzwyczajony do zaznajamiania z celem, bohaterem i zarysem zdarzeń czytelnik, nie poznawszy osoby ani stanowiska narratora, mógłby jeszcze po lekturze pierwszego fragmentu spodziewać się, że poczyta o wypadkach z historii wojen grecko-perskich z udziałem Temistoklesa (w oryginale nie pada wprawdzie imię „Ateńczyka” w narracji, ale pojawia się w bardziej nawet zobowiązującym, bo jednoznacznym nadawczo przypisie autorskim). Tymczasem – jak wiadomo – w kolejnych fragmentach *Giaura* opis krajobrazu, zdynamizowany obrazem destrukcyjnej działalności człowieka, przechodzi w rozbudowane porównanie współczesnej Grecji do martwej twarży, w apel do jej obywateli okraszony poetycką pochwałą wolności, prowadzącą do refleksji nad literaturą i greckimi „powieściami”, prezentowanymi dalej w różnych modelach narracji.

Wszystko to jest bardzo dobrze znane historii literatury. Nowoczesna teoria powieści niefabularnej pozwala skonstatować, że wskazane dwa przykłady pre-

zientują różne modele budowy tej samej podstawowej struktury językowej – struktury opowiadania. Ujmując zaś rzecz w optyce niejako wewnętrznej – od strony teorii spójności opowiadań – należałoby skupić uwagę znów na cechach różnicujących te modele oraz na ich podatności na opisywalność wedle kryteriów ustanawiających odmiany (nie)fabularności.

### Kryteria kwalifikacyjne powieści niefabularnej

Spośród trzech zasadniczych właściwości opowiadania, mających swoistą moc kwalifikacyjną, status wyróżnika najbardziej podstawowego uzyskała kategoria *s k ó n c z o n o ś c i*, oddzielająca prozę niefabularną (w której „szeregi zdarzeń powiązanych ze sobą [...] zaczynają się i kończą w punkcie nieoznaczonym, przypadkowym, niemotywowanym”) od fabularnej (gdzie „bieg akcji jest wyznaczony tematycznie, rozwija się od «zawiązania» do «rozwiązania» i kończy się wraz z odwróceniem sytuacji początkowej głównego bohatera”<sup>33</sup>). Na pierwszy rzut oka kryterium wydaje się precyzyjne, a jego charakterystyka wyczerpująca.

Obszerniejszych wyjaśnień wymagała prezentacja kategorii wyznaczającej drugi poziom kwalifikacyjny, odnotowany (czy słusznie?) już tylko w obszarze powieści niefabularnej. Kategoria *cią g ł o ś c i* – bardziej niż skończoność skomplikowana, ale jeszcze uchwytana i definiowalna – rozstrzyga w propozycji kwalifikacyjnej Owczarka o rodzaju spójności opowiadań niefabularnych, które na trzecim kwalifikacyjnym poziomie, wyznaczonym przez kryterium *k o m u n i k a c y j n e*, tylko w niektórych przypadkach (konkretnych realizacjach) poddają się zabiegom typologizującym, ustanawiając poza ich zasięgiem nieopisywalny całościowo zbiór tekstów o większym skomplikowaniu i zindywidualizowaniu. Nie wdając się w ocenę przydatności takiego kryterium, które przede wszystkim uświadamia bezkres obszaru wyjątków, można póki co odnotować widoczną na tym tle arbitralność kryterium ciągłości.

### Ciągłość

Ciągłość w koncepcji Owczarka to nic innego jak ścisła spójność struktury tematyczno-rematycznej, która wszakże nie zostaje tu wyniesiona do rangi warunku spójności tekstu w ogóle (jak u Mayenowej), a jedynie zastosowana do opisu jednego z możliwych jej modeli. Wprowadzenie kryterium mocy umożliwia rozróżnienie związków słabych (równoskładnikowych: tematycznych lub

<sup>33</sup> B. Owczarek, *Poetyka...*, s. 28.

rematycznych) i mocnych (róznoskładnikowych, czyli tematyczno-rematycznych)<sup>34</sup>. Z tym, że cytowany badacz ewolucji form epickich proponuje stosować to kryterium do opisu związków już nie międzyzdaniowych, a międzyzdarzeniowych.

Niewątpliwie słusznie i zapewne w sposób niesprzeczny z intencją najwnikliwszego bodaj polemisty Mayenowej, przywołanego zresztą w rozważaniach zamykających prezentowaną typologię powieści niefabularnej – Włodzimierza Boleckiego. Bolecki, odróżniając zagadnienia niesłusznie, jego zdaniem, w rozprawie Mayenowej utożsamione – rozwijanie ciągu wielozdaniowego i spójność tekstu – zaproponował postrzeganie tej drugiej kategorii nie tylko, jak zaznaczył, w układzie wielopoziomowym, ale też chyba w aspekcie kilkowymiarowym:

Moim zdaniem, w obszarze analiz spójności tekstu porusza się tylko ten badacz, który pyta o rodzaje związków między różnymi poziomami tekstu. Typy lub wykładniki rozwijania każdego poziomu tekstu są różne: inaczej rozwija się wers, inaczej fabuła, inaczej narracja *etc.* Niewątpliwie rozwój każdego z tych poziomów jest jednym z elementów spójności tekstu. Jednak właściwa problematyka spójności dotyczy relacji między poszczególnymi poziomami, a więc relacji między np. narracją a fabułą, dialogiem a narracją, narracją a przestrzenią, fabułą a czasem, leksyką a symboliką układów ponadzdaniowych *etc.* Bo przecież dopiero istnienie relacji między tymi poziomami decyduje, że jakies wypowiedzi językowe rozpatrujemy jako utwory literackie<sup>35</sup>.

Wielowymiarowość tak pojmowanej spójności polegałaby na tym, że powstające na poszczególnych poziomach wielkie figury semantyczne (by posłużyć się określeniem Sławińskiego) same w sobie są już przecież dwuwymiaro-

---

<sup>34</sup> Ujmowana w maksymalnym uproszczeniu kategoria ciągłości daje się przedstawić w kilkostopniowym trybie rozkwitania. 1) Punktem wyjścia jest teoria F. Daneša, który jako podstawowe funkcje tekstu, realizowane poprzez semantyczne składniki zdania, wyróżnił temat (przedmiot wypowiedzi) i remat (to, co się o tym przedmiocie orzeka). 2) W strukturze tematyczno-rematycznej M. Červenka wyróżnił dwa typy związków międzyzdaniowych. Związki równoskładnikowe zasadzają się na powtarzalności w kolejnych zdaniach tego samego składnika semantycznego (temat-temat lub remat-remat, a w zapisie odpowiadającym łańcuchowi Mayenowej zapewne: temat<sub>1</sub> + remat<sub>1</sub> + temat<sub>1</sub> + remat<sub>2</sub> albo temat<sub>1</sub> + remat<sub>1</sub> + temat<sub>2</sub> + remat<sub>1</sub>), związki różnoskładnikowe ustanawiają strukturę opartą na przemiennej powtarzalności tematu i rematu (kombinując zapisy z kilku przywołanych prac, można by to przedstawić tak: temat<sub>1</sub> + remat<sub>1</sub> + temat<sub>2</sub>(=remat<sub>1</sub>) + remat<sub>2</sub>). B. Owczarek, *Poetyka...*, s. 24–25. 3) Korzystając z przytoczonych ustaleń, B. Owczarek wprowadza kryterium mocy i proponuje mówić „o dwóch typach związków semantycznych spójnościowych: słabych – ograniczonych tylko do powtarzalności cech równoskładnikowych – tematycznych (np. X jest mocny + X walczy z Y) lub rematycznych (np. X jest silny + Y jest silny) w zdaniach po sobie następujących oraz mocnych, zakładających jednocześnie ciągłość i spójność (np. X walczy z Y + Y ucieka przed X)”. Ibidem, s. 25–26.

<sup>35</sup> W. Bolecki, *Spójność tekstu (literackiego) jest konwencją*, [w:] *Teoretycznoliterackie tematy i problemy*, red. J. Sławiński, Wrocław 1986, s. 169–170.

we, skoro z założenia tworzą się w procesie linearnego rozwoju wypowiedzi i jednocześnie przez „poprzeczne” niejako relacje z innymi figurami, a z kolei relacja między narracją a fabułą zachodzi wszak w innym wymiarze niż na przykład między narracją a dialogiem.

Jednocześnie między tym poziomym i jednopoziomowym mechanizmem spójnościowym – opartym na powiązaniach międzyzdaniowych, zabsolutyzowanym w koncepcji Mayenowej – a wielopoziomową i wielowymiarową wiązką relacji z propozycji Boleckiego istnieje jeszcze jakaś strefa pośrednia, przez autora polemiki zresztą zasygnalizowana: spójność poszczególnych figur semantycznych. W przypadku postaci byłby to np. normowany konwencją zestaw cech, stopień psychologicznego pogłębienia, wymiar egzystencjalny, ale przede wszystkim konsekwencja w jej konstruowaniu z cech wzajemnie niesprzecznych (albo konsekwentny brak tej konsekwencji w konstrukcjach awangardowych). Dla figury narratora istotne są takie kwestie jak jego wyrazistość, głośność, jednolitość, ale także usytuowanie wobec świata przedstawionego, warstwy zdarzeniowej, postaci, autora, odbiorcy itd. Podobnie przy charakterystyce fabuły niektóre przynajmniej kwestie wymagają przywołania układów relacyjnych.

O ile kryterium sk o ń c z o n o ś c i wydaje się możliwe do uchwycenia na poziomie samej tylko fabuły, o tyle sprawa c i ą g ł o ś c i uruchamia już problem relacji przynajmniej między fabułą a narracją. W tym obszarze „relacyjnym” proponowała lokować zagadnienie Seweryna Wysłouch, kwestionując jednostronne koncepcje spójności zarówno wyłącznie językowej (Mayenowej), jak i wyłącznie fabularnej (Owczarka)<sup>36</sup>.

Według rozróżnień zastosowanych w *Poetyce powieści niefabularnej* „związki mocne tworzą ciągi zdarzeń powiązanych ze sobą przyczynowo i tematycznie”<sup>37</sup>. Wydawałoby się, że taki ciąg – tematyczno-rematyczny w warstwie zdarzeniowej – powinien być widoczny w linearnym narastaniu narracji, a nie rekonstruowany dopiero w wyniku końcowego zgromadzenia danych rozproszonych w narracyjnym pozornym chaosie. Rozstrzygać o ciągłości opowiadania winno się zatem na podstawie analizy powiązań między zdarzeniami nie kolejno po sobie n a s t ę p u j ą c y m i, ale kolejno po sobie o p o w i a d a n y m i.

Na przykład: *Posłowie krzyżaccy* przed murami zamku Litawora rozmawiają z r y c e r z a m i pełniącymi nocną wartę. / Zdezorientowani r y c e r z e postanawiają obudzić starego sługę i książęcego doradcę – R y m w i d a. / R y m w i d rozmawia z L i t a w o r e m. / L i t a w o r przywołuje służbę asys-

<sup>36</sup> Zob. S. Wysłouch, *Retoryka fabuły a retoryka narracji*, [w:] *Tekst i fabuła*, red. C. Niedzielski, J. Sławiński, Wrocław 1979.

<sup>37</sup> B. Owczarek, *Poetyka...*, s. 26.

tującą przy wieczornej toalecie, aby dyskretnie wyprosić Rymwida. Rymwida rusza w stronę komnat Grażyny. / Prezentacja Grażyny, zdynamizowana opisem zwyczajów księżnej, uzasadniającym dodatkowo decyzję Rymwida. / Rymwid przedstawia Grażynie fakty w swojej interpretacji. / Grażyna obiecuje interweniować u księcia, licząc, że dobrą wieść przyniesie Rymwidowi. / Rymwid określą drogą podąża w tę samą stronę co księżna skrótem – do komnat Litawora, gdzie czeka na wynik rozmowy i widzi giermka księżnej odprawiającego posłów. / Poselstwo krzyżacki grozi i wraz ze swą świtą odjeżdża, obserwowany przez Rymwida. / Rymwid snuje domysły na temat przyczyny zwrotu akcji itd.

Spoiwem zapewniającym ciągłość jest więc w *Grażynie* przemieszczający się bohater, uczestniczący po kolei w opowiadanych zdarzeniach. Co więcej, wydaje się, że mimo wzmożonej w tej początkowej części opowiadania aktywności Rymwida zachowana zostaje wymiennosc tematyczno-rematyczna. Oczywiście nie o to chodzi, że w streszczeniu jakiegoś „personalne” *novum* jednego zdania (np. „rycerze”) powtarza się w zdaniu następnym jako *datum*. Streszczenie tak zostało pomyślane, by rzecz uwidaczniało. Ważne, że działanie postaci staje się zdarzeniowym rematem, wnoszącym coś nowego do tego stanu rzeczy, który ukonstytuował się w wyniku działania postaci poprzedniej. Dlatego wydaje się uprawnione stawianie w jednym rzędzie blisko czterystuwersowej rozmowy Rymwida z Litaworem i jednego Litaworowego gestu ucięcia dyskusji przywołaniem sług. Ciągłość zdarzeniowa uwrażliwia bowiem szczególnie na obszary pograniczne, a przy tym seria przemówień wypełniających scenę rozgrywaną w książęcej komnacie funkcjonalizuje rozmowę bohaterów – niezgodnie z jej strukturalną naturą dyskusji – jako dialog sytuacyjny o słabej nośności dramatycznej. Pozyskanie informacji przez Rymwida okaże się dla rozwoju akcji ważniejsze niż stopniowy przyrost emocjonalności w odpowiedziach Litawora, który fabularną niefunkcjonalność rozegranej właśnie sceny osobiście poświadczają słowami: „Dosyć próżnej mowy” (w. 463). Płynność przejścia do następnego działania zostaje zagwarantowana przez mocne wiązanie:

To powiedziawszy usiadł i w dłoń klasnął,  
Skoczyli słudzy, kazał zwlekać szaty  
I legł, nie na to może, aby zasnął,  
Lecz aby Rymwid miał się precz z komnaty.  
I on, gdy widzi, iżby nic nie sprawił,  
Ani co mówił, ani dłużej bawił.

(A. Mickiewicz, *Grażyna*, w. 474–479).

Krótką sceną „przechodnią” służy przeniesieniu fabułowtórzej aktywności z postaci Litawora na postać Rymwida. W rozwoju akcji to pierwszy przypadek

„zwrócenia” roli inspiratora zdarzeń, dotąd przekazywanej niejako na zasadzie domina: posłowie–strażnicy → strażnicy–Rymwid → Rymwid–Litawor. Działanie Litawora ograniczyło się do odsłonięcia planów, odrzucenia argumentów i wyproszenia Rymwida, a czas, którego stary sługa potrzebował do zmiany miejsca, został przez narratora wykorzystany do prezentacji postaci Grażyny.

Tak rozumiana „ciągłość” odpowiadałaby Arystotelesowskiej wykładni „jednolitości”.

A w takim razie można by oczekiwać, że opowiadanie zapowiedziane refleksją historyczną, opisem krajobrazu i aluzją polityczną, które w swoim trzonie głównym składa się z fragmentów przedstawiających najpierw reakcję zaangażowanego emocjonalnie mużułmańskiego narratora na widok tajemniczego jeźdźca, potem oceniającą opowieść narratora wszechwiedzącego o spustoszeniu poczynionym w domu Hassana, następnie pierwszoosobową narrację morską przewoźnika o utopieniu ładunku przez najemców jego łodzi, dalej liryczne bezosobowe westchnienia nad samotnością zranionego motyla i samobójczą determinacją skorpiona, a później relację narratora zbliżonego do świata swej opowieści, ale jednak w tym świecie obcego, z zasłyszanych domysłów okolicznej ludności na temat ucieczki żony Hassana itd. – będzie nieciągłe. Związki między kolejnymi epizodami wydają się co najmniej słabe – zgodnie z charakterystyką tego typu związków odnajdywanych w nieciągłej odmianie powieści niefabularnej:

[...] związki słabe nie tworzą związków przyczynowych, sugerują jedynie tożsamość osoby działającej, podobieństwo cech osobowych lub podobieństwo w sposobie działania, ewentualnie tożsamość przedmiotu oddziaływania. Przy tego typu związkach zdarzenia następujące po sobie zazwyczaj przyczynowo nie łączą się z sobą, następuje rozproszenie osób działających, atomizacja działań i charakterystyk postaci<sup>38</sup>.

W *Giaurze* – mimo inwersji czasowej – tożsamość osoby działającej bywa jeszcze sygnalizowana. „Mużułmańską” obserwację tajemniczego jeźdźca z autorkalnym opisem upadku domu Hassana spaja na przykład wskazanie sprawcy spustoszenia<sup>39</sup>. Ale już zeznanie przewoźnika z utopienia ładunku z poprzedzającymi je fragmentami łączy początkowo zaledwie motyw przestrzenny wybrzeża, tętent kopyt i orientalny koloryt, zaznaczony przede wszystkim w ubiorze przyjezdnych.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 26.

<sup>39</sup> „Przeszła godzina – Giaur jak cień przeminął. / Uciekł? czy zginął? czy sam tylko zginął? / W czarnej godzinie przybył, jak zesłana / Od niebios kara za grzechy Hassana, / Przyszedł i smętarz zrobił z baszy domu”, w. 276–279, wierne w tym aspekcie angielskiemu oryginałowi: *The hour is past, the Giaour is gone; / And did he fly or fall alone? / Woe to that hour he came or went! / The curse for Hassan's sin was sent / To turn a palace to a tomb.*



Natomiast „rozproszenie osób działających” i „atomizacja działań postaci” obowiązują w początkowych przynajmniej fragmentach *Marii* Malczewskiego – powieści narracyjnie akurat jednolitej. Słynne inicjalne: „Ej! Ty na szybkim koniu gdzie pędzisz, kozacze?” – jako wyraz rezygnacji z narratorskiej wszechwiedzy – uderzało oczywiście w oczekiwania regulowane przez teorię i praktykę klasycystycznego poematu heroicznego, ale też zaskoczyć mogło czytelników przyzwyczajonych już do powieści Byronowskich. Po pierwsze bowiem Malczewski zrezygnował całkiem z ekspozycji, nawet tak luźno powiązanej z akcją jak w *Giaurze* (w następnych powieściach Byron te związki zacieśnił), i wprowadził czytelnika bezpośrednio w bieg zdarzeń o nieoznaczonym początku. Po drugie zaś obserwowany od pierwszej sceny jeździec miał się okazać postacią epizodyczną, pełniącą w rozwoju fabuły funkcję czysto użytkową: dostarczyciela listu. Natomiast postać będąca głównym animatorem zdarzeń – Wojewoda – pojawi się tu w krótkim epizodzie i nawet w jego obrębie tylko się ukáže i schowa, poświadczając swą obecnością zaledwie zgodność panującego w zamku zgiełku z własnym zamysłem. Związek zaś konnego pędu Kozaka przez stepową równinę z przygotowaniami do wojennej wyprawy w zamku Wojewody objawi się czytelnikowi dopiero po kolejnym nieumotywowanym „przeskoku” narratora do dworku Miecznika i po scenie prywatnej rozmowy gospodarza tego miejsca z córką. Spojenie tych scen w jedną fabularną całość za sprawą przybycia tam Kozaka, a później Wacława, syna Wojewody i męża córki Miecznika, przypadające na końcowe partie pierwszej pieśni, zostaje natychmiast osłabione na początku pieśni drugiej wprowadzeniem nieznaną dotąd postaci Pacholęcia i najazdem Masek. Epizod z Maskami, kompozycyjnie niedomknięty, znajdzie swój finał w relacji z tragicznego zajścia, a fabularna funkcja Pacholęcia zamajaczy gdzieś w postakcji, której przewidywalność osłabia chwyt otwartego zakończenia. Mimo to utwór Malczewskiego czytany w całości zdaje się spełniać warunek fabularnej skończoności ze względu na przemianę losu bohatera ze szczęścia w nieszczęście (choć początkowe szczęście było bardziej obietnicą i nadzieją niż odczuwalnym stanem). Łamie natomiast zasadę fabularnej całościowości, ponieważ otwarcie i zamknięcie całej powieści nawet gramatycznie jest bardziej „miękkie” niż niejedno przejście wewnętrzne. Stąd powstaje wrażenie słabości związków między wydzielonymi segmentami tekstu. Dotyczy ono wprawdzie tylko początkowej partii utworu (ten sam mechanizm obowiązuje w otwarciu pieśni II, ale czytelnik zna już zasadę i lepiej jest w akcji zorientowany), ale propozycja Owczarka przewiduje klasyfikowanie wybranych części tekstów (np. rozdziałów powieści) do odmian prozy innych niż te, do których należą owe teksty rozpatrywane w całości.

W obu przykładach – *Giaurze* i *Marii* – siatka powiązań fabularno-motywacyjnych odsłania się stopniowo i przy założeniu aktywnego udziału uwagi czytelnika.

Wszakże cytowana koncepcja spójności opowiadań niefabularnych przyznaje cechę ciągłości także opowiadaniom zawierającym 1) kilka naprzemiennie biegnących szeregów zdarzeniowych (konfiguracji), jeśli tylko łączy je osoba bohatera, ustanawiając spójność tematyczną<sup>40</sup>, a nawet 2) kilka zbiorów konfiguracji (czyli szeregów na poziomie zdarzeń spojonych tematycznie) powiązanych ze sobą albo poprzez wspólny motyw, albo na zasadzie procesu wolnych skojarzeń. W tym drugim przypadku ponad spójnością tematyczną (z poziomu zdarzeń) powstaje spójność asocjacyjna<sup>41</sup>. Oba mechanizmy występują w odmianie prozy niefabularnej, nazwanej konfiguracyjną<sup>42</sup>.

Nieciągła okazuje się dopiero proza seriałna, charakteryzowana w *Poetyce powieści niefabularnej* poprzez takie cechy prozy Leopolda Buczkowskiego jak „niejednorodność tematu narracji” i „nieokreśloność punktu widzenia”. W tej odmianie prozy „zdarzenia nie tworzą ciągu, są jednostkowe, rozproszone”, a elementy świata przedstawionego „łączą się ze sobą albo na zasadzie tożsamości postaci, które pojawiają się [...] bez jakiegokolwiek więzi przyczynowej

<sup>40</sup> Za przykłady służą Owczarkowi: 1) pierwszy rozdział powieści W. Woroszyńskiego *Sny pod śniegiem*, w którym „mamy do czynienia z podwójną sytuacją: umierającego pisarza, który leży samotnie w przyległej do salonu sypialni, oraz przyjęciem towarzyskim obok, w salonie” – fragment (!) będący „przykładem prozy spójnej i ciągłej zarazem (choćby ciągłość ta jest przerywana przez zdarzenia ciągu równoległego), w której można wyodrębnić dwa wątki, dwie linie ciągłości zdarzeń” (*Poetyka...*, s. 21, 26); 2) *Boski Juliusz. Zapiski antykwariusza* J. Bocheńskiego – utwór prezentujący z jednej strony historię Juliusza Cezara w kilku wybranych momentach z jego życia, a z drugiej strony komentarz antykwariusza – w „opowiadaniu niefabularnym”, które „na poziomie zdarzeń [...] jest spójne i ciągłe, łączy je wspólny temat, generujący odrębne szeregi zdarzeniowe (konfiguracje)” – gdyż „poszczególne części i epizody łączy i zespala osoba Juliusza Cezara” (ibidem, s. 29–30); 3) *Kalendarz i klepsydra* T. Konwickiego – utwór pograniczny między dziennikiem pisarza a powieścią w formie dziennika, „ze względu na niejednorodność przedstawionych zdarzeń oraz niezakończoność ciągów zdarzeniowych”, będący „przykładem prozy niefabularnej”, w której „zdarzenia układają się w ciągi (konfiguracje), których wspólnym tematem i łącznikiem jest osoba autora, narratora i bohatera zarazem” (ibidem, s. 30).

<sup>41</sup> Tu Owczarek wymienia: 1) *Traktat o wyspach* L. Gomolickiego (trzeci fragment książki *Taniec Eurynome*), w którym „opowiada się rozmaite historie, związane z różnymi wyspami, znanymi z literatury, mitologii lub geografii” (s. 31), a „konstrukcja tekstu odsłania podwójną spójność i ciągłość” – na poziomie zdarzeń spójność tematyczna „wiąże poszczególne wydarzenia w konfigurację, tj. odrębną opowieść o losach wybranej postaci”, wyżej zaś spójność asocjacyjna „na zasadzie łańcucha skojarzeń uruchomionego przez pojęcie «wyspy» łączy jedną opowieść z drugą, jedną konfigurację z drugą konfiguracją” (*Poetyka...*, s. 31); 2) *Lekcję martwego języka* A. Kuśniewicza, której „opowiadanie składa się z ciągów zdarzeniowych – konfiguracji, wiążących kolejne zdarzenia przez wspólny temat, którym jest postać, zdarzenie zbiorowe lub okoliczność”, a dalej te konfiguracje „łączy [...] motyw skojarzeniowy, wspólny dla poprzedzającego i następującego epizodu” (*Poetyka...*, s. 32).

<sup>42</sup> Ibidem, s. 35.

między nimi, albo na zasadzie łączliwości semantycznej elementów poszczególnych zdarzeń, okoliczności lub rekwizytów i symboli, np. żołnierz, wojna, armia, sztab, dywizja, twierdza, front itd., tworzących jedno pole semantyczne”<sup>43</sup>. Z powyższego opisu zdaje się wynikać – czego Owczarek wprost nie dopowiedział – że w serialnym modelu opowiadania obowiązuje spójność już tylko asocjacyjna, nie działa zaś mechanizm spójności tematycznej. W każdym razie bez tego warunku trudno byłoby na podstawie opisu uchwycić różnicę między prozą serialną a prozą konfiguracyjną opartą na spójności asocjacyjnej.

Roboczo można by ten podział przedstawić z wyeksponowaniem cech różnicujących w następujący sposób (pamiętając, że poniższa tabela nie uwzględnia ostatniego stadium rozpadu fabuły w prozie afabularnej):

proza fabularna	proza niefabularna		
	proza konfiguracyjna (niefabularna ciągła)		proza serialna (niefabularna nieciągła)
związki mocne	związki mocne		związki słabe
sekwencje (ciągi skończone)	konfiguracje (ciągi nieskończone)	zbiory konfiguracji (ciągów nieskończonych), powiązane w sposób nieciągły	brak ciągów
	spójność tematyczna	spójność tematyczna (wiążąca konfiguracje) i asocjacyjna (między konfiguracjami)	spójność asocjacyjna

Wynika z zastosowanych w teorii prozy niefabularnej zasad klasyfikowania, że o wiele trudniej wydstać się z prawa ciągłości niż w nie wpisać. Jednocześnie – jak widać w uzasadniających kwalifikację analizach poszczególnych utworów – przypisanie konkretnym opowiadaniom cechy ciągłości wymaga często skomplikowanych zabiegów wypreparowywania z narracji pojedynczych ciągów (konfiguracji) i określania związków między nimi zachodzących.

Powstaje wrażenie rozmijania się teoretycznych założeń (wedle których ciągłość zdawała się być znamiem „rejestrowalnym” na bieżąco, w dowolnym momencie odbioru) z analityczną praktyką (czyniącą z ciągłości cechą „rekonstruowalną” po lekturze całości opowiadania).

Warunek ogarnięcia całości (w sensie delimitacyjnym) zdaje się wszakże kwestionować zasadność kwalifikowania fragmentów czy rozdziałów do typu innego niż typ odpowiadający całości, z której zostały wymontowane – a takie zabiegi są przeprowadzane w badaniach fabuł niearystotelesowskich<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> Ibidem, s. 26.

<sup>44</sup> Zob. przypisy 42 i 43.

Sama wreszcie metoda rekonstruowania ciągłości pojedynczych szeregów zdarzeń nasuwa skojarzenia z postępowaniem tych XIX-wiecznych krytyków, którzy w imię jedności akcji eliminowali w streszczeniach *Balladyny* wątek Goplany i całą machinę cudowną, dowodząc, że „autor, wprowadziwszy w swoją tragedię, wysnutą z podań ludowych, owe przyrodą władnące istoty, w które lud wierzy i w swych podaniach wielką im rolę odgrywać każe, nie odjął rzeczywistym swym bohaterom, ludziom, samoistności, nie zrobił ich narzędziami bogiń, sylfów i nimf”<sup>45</sup>. W takim ujęciu historia uwikłanego w romansową akcję Goplany Grabca, odbijająca w tonacji *buffo* motyw awansu społecznego *Balladyny*, mogłaby ustanowić osobny ciąg, przesuwając akcję całego dramatu w stronę opowiadań konfiguracyjnych. Gdyby nie jeden szkopuł: w *Balladynie* oba ciągi są skończone. Mniej natomiast istotne byłyby znamiona wynikające ze specyfiki gatunku. Nie tylko dlatego, że w czasie swojego powstania, w epoce wszechogarniającego synkretyzmu, *Balladyna* mogła być postrzegana jako „najprześlicznieszka epopea, ale nie Homeryczna, jak *Pan Tadeusz*, tylko Ariostowska, sama z siebie żartująca”<sup>46</sup>, ale przede wszystkim z tego względu, że przy rekonstrukcji biegu rozproszonych ciągów i tak nie ma znaczenia następstwo zdań, akapitów, wersów, strof czy większych jeszcze segmentów narracyjnych lub replik dialogowych, dzięki czemu w ogóle nie trzeba się borykać z problemem spójności w tych warstwach tekstu, w których zachodzą różnice między gatunkami, a nawet podstawowymi rodzajami literackimi. (Tak naprawdę to trzeba, ale na razie mowa o wnioskach wynikających z analiz towarzyszących wykładowi referowanej koncepcji).

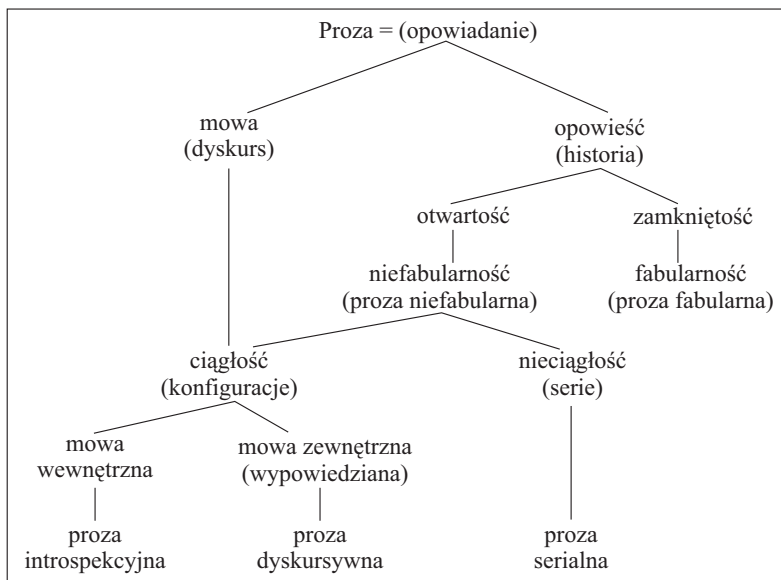
Wniosek narzuca się taki, że o ile ciągłość „rekonstruowalna” może faktycznie ustanawiać jakieś kryterium określające samą fabułę, o tyle ciągłość „rejestrowalna” w bieżącej lekturze – czy to na poziomie zdań, czy większych jednostek – przesuwają już problem w dwuwymiarową przestrzeń wzajemnych relacji fabuły i narracji.

Tymczasem w teorii powieści niefabularnej Owczarka cechy narracji wyznaczają kryteria podziału dopiero „na drugim poziomie klasyfikacji”, ustanawiającym „podklasy prozy niefabularnej” i otwarcie na prozę afabularną. Całą dwupoziomą klasyfikację ilustruje poniższy schemat (s. 42):

---

<sup>45</sup> D. [J. Dobrzański], „*Balladyna*”, *tragedja w 5 aktach przez Juliusza Słowackiego, po raz pierwszy przedstawiona we Lwowie d. 7-go marca 1862*, „*Dziennik Literacki*” 1862, nr 22, s. 175–176.

<sup>46</sup> List Zygmunta Krasińskiego do Romana Załuskiego z 13 maja 1840 r., cyt. za: M. Bizan, P. Hertz, *Głosy do „Balladyny”*, [w:] J. Słowacki, *Balladyna*, Warszawa 1970, s. 232.



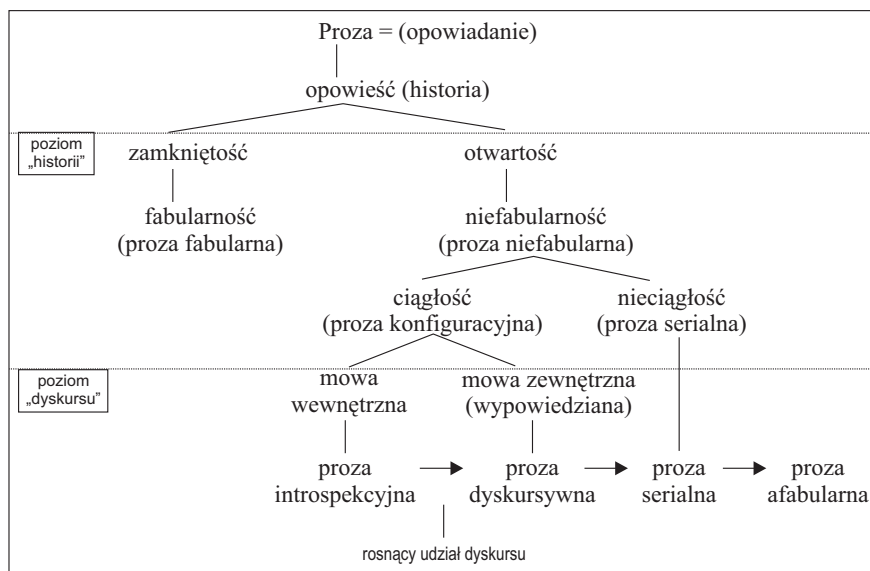
Znów trudno oprzeć się wrażeniu, że schemat nie w pełni odpowiada swojemu opisowi. Nie wiadomo na przykład, co ma oznaczać linia łącząca „mowę (dyskurs)” z „ciągłością”, skoro podział według opozycji „ciągłość”–„nieciągłość”, podobnie jak ten podporządkowany przeciwstawieniu „zamkniętości” i „otwartości”, przebiega na poziomie wyznaczonym przez „kryterium zdarzeniowe”, a dopiero poziom drugi uruchamia „kryterium narracyjności”<sup>47</sup>. Na tym poziomie i według tego kryterium dochodzi zresztą w towarzyszącym schematowi wykładzie do większego rozbudowania typologii. Odmiany prozy konfiguracyjnej zostały tam precyzyjnie scharakteryzowane technikami narracyjnymi, realizującymi zasadę „mowy wewnętrznej” (narracja pierwszoosobowa, monolog wewnętrzny, mowa pozornie zależna) lub „mowy zewnętrznej” (narracja trzecioosobowa i pierwszoosobowa z dystansu)<sup>48</sup>. W grupie tekstów serialnych „dyskursywizacja i przemienność narracji nie ma już charakteru różnicującego, tzn. jest bardziej charakterystyczna dla indywidualnej metody pisarskiej autora niżli dla określonej grupy tekstów wielu autorów”<sup>49</sup>. Poza schematem pozostała, przywołana w innym miejscu, ale wyróżniona w oparciu o to samo narracyjne kryterium (które pozwala obserwować „rosnący udział dyskursu w wyróżnionych [...] typach prozy niefabularnej”), cała „sfera prozy dyskursywnej i bez-

<sup>47</sup> Zob. B. Owczarek, *Poetyka...*, s. 170–171.

<sup>48</sup> Zob. *ibidem*, s. 38–39.

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 41.

zdarzeniowej”<sup>50</sup>. Toteż wydaje się, że co najmniej równie dobrze odpowiadałby intencji autorskiej schemat przestrzegający zarówno kierunku wzrostu znaczenia „dyskursu” kosztem „historii”, jak i podziału na „poziomy kwalifikacyjne”.



Od opowiadania fabularnego, zakotwiczonego na poziomie „historii”, poprzez różne odmiany niefabularności (wyznaczonej w planie fabuły otwartością, różnicowaną – w tym samym wymiarze – według cechy ciągłości i dookreślonej rodzajem narracji na poziomie „dyskursu”) wiedzie w omawianej typologii droga ku prozie afabularnej, bezzdarzeniowej, realizującej się w czystym dyskursie.

O ile ostatnia odmiana – zwłaszcza w swoim modelu wzorcowym, formowanym w krytycznych dyskusjach i projekcjach – sytuuje się wyłącznie po stronie „dyskursu” niejako automatycznie, o tyle oderwanie od warstwy dyskursu tego, co stanowi przeciwny biegun skali, czyli najbardziej podstawowych opowiadań fabularnych – nasuwa niepokojące wnioski w temacie obligatoryjności tego ich składnika, jakim jest językowa narracja.

Do podobnych wniosków prowadziła – jak zauważyła Seweryna Wysłouch – koncepcja trójpoziomowej budowy opowiadania Barthes’a, który wyróżnił w nim: 1) poziom „funkcji” (w terminologii Proppa, czyli działań fabularnych), 2) poziom „działań” (w znaczeniu Greimasowskich „aktantów”, a więc ról postaci powiązanych z poszczególnymi funkcjami) oraz 3) poziom narracji, czyli

<sup>50</sup> Ibidem, s. 173.

artykulacji językowej<sup>51</sup>. Seweryna Wysłouch wykazała najpierw sprowadzalność dwóch pierwszych poziomów do wspólnej sfery świata przedstawionego, a więc łatwą redukowalność schematu do dwupoziomowego modelu zaproponowanego przez Tzvetana Todorova, który to model patronuje również typologii Owczarka. Następnie zaś zwróciła uwagę, że przy założeniu pierwotności świata przedstawionego przed narracją „poziom narracji nie byłby czymś koniecznym, skoro można funkcje i działania wyrazić rozmaitymi «językami» (filmem, obrazem), i jego rola jest właściwie domeną czystej konwencji”<sup>52</sup>. Integracja poziomów wymaga więc – zdaniem cytowanej badaczki – odwrócenia ich hierarchii i rozpatrywania zjawisk językowych jako elementarnego poziomu, z którego wyrasta poziom świata przedstawionego (a więc nie tylko zdarzeń!):

Nie ma opowiadania (literackiego) bez narracji, natomiast są opowiadania, w których obserwujemy daleko idącą redukcję „funkcji”. Czy znaczy to, że utwór może nie mieć poziomu według Barthesa [!] najniższego, elementarnego, a mieć poziomy wyższe? Należy raczej wyciągnąć wniosek, że poziom „funkcji” nie jest poziomem elementarnym, skoro można się bez niego obejść, że takim elementarnym poziomem jest właśnie narracja<sup>53</sup>.

Słabo też chyba sprawdza się struktura hierarchiczna sporządzana z założeniem o fabularnym jedynie wymiarze cechy ciągłości. Wynika z niej bowiem, że opowiadanie fabularne, a więc zamknięte, skończone, musi być koniecznie ciągłe (niekoniecznie zaś ciągłe musi być skończone).

Fabularnie *Giaur* Byrona wydaje się skończony, chociaż w ostatniej, trzeciej części poematu bohater znajduje się w zupełnie innym miejscu swojej biografii niż w drugiej, zawierającej zasadniczy zrab akcji. Między tymi dwoma etapami jego życia rozciąga się rozległy obszar okryty mgłą tajemnicy, końcowa spowiedź Giaura nie daje jasnej odpowiedzi, czy w czasie wypełniającym tę lukę pokutował on za popełnioną zbrodnię (raczej nie), czy też zatracił się

<sup>51</sup> Zob. R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, przeł. W. Błońska, [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, t. 1, Wrocław 1977.

<sup>52</sup> S. Wysłouch, op. cit., s. 71–72.

<sup>53</sup> Ibidem, s. 72. Ten sam kierunek wyznaczał – przykładowo – drogę rozwoju epiki wierszowanej młodego J. Słowackiego w omówieniu M. Ursela: jej drugi, warszawski etap otwierała druga redakcja *Szanfarego* (ukończona 16 maja 1829 r.): „O wartości nowej wersji «poematu arabskiego» stanowi pojawiająca się tu po raz pierwszy akcja epicka. Poprzednio istniała ona w postaci embryonalnej, ustępując zdecydowanie partiom lirycznym i refleksyjnym. Teraz Słowacki nie tylko ją wprowadza, konstruuje, ale i stara się motywować. Dzięki temu nowy *Szanfary* jest utworem pełniej i wszechstronniej realizującym formułę gatunkową powieści poetyckiej”. M. Ursel, *Wstęp*, [do:] J. Słowacki, *Powieści poetyckie*, Wrocław 1986, s. XIII.

w zbrodniach nowych (i to nie jest pewne)<sup>54</sup>. Nie sposób zarazem potraktować akcji obu części jako dwóch osobnych ciągów spójnych tematycznie, skoro całą psychikę bohatera w ostatnim fragmencie określa doświadczenie z odległej przeszłości, wypełniające akcję części poprzedniej. A jednocześnie widoczna w obu częściach niejednorodność perspektywy narracyjnej uchodzi w teorii powieści niefabularnej za jeden z wyznaczników opowiadania nieciągłego (prozy serialnej).

Zamknięta jest również fabuła *Konrada Wallenroda*. I także ona, jakkolwiek nie pozbawiona luk, okazuje się ostatecznie ciągłą, skoro fragmentarycznie prezentowane epizody z życia bohatera pozwalają się pod koniec akcji ułożyć w ciąg przyczynowo-skutkowy. Ponadto sekwencje zdarzeń należące do preakcji – w odniesieniu do biegu wyraźnie zarysowanej akcji głównej – prezentowane są w relacjach, wspomnieniach, aluzjach przypisanych poszczególnym postaciom. Narracja pozostaje jednolita; i także w tym wymiarze poemat wydawałby się ciągły, ale z kolei dość bezceremonialne nieraz rozbijanie narracyjnej ciągłości innorodnymi tekstami (pieśniami, balladą, powieścią *Wajdeloty*) zdaje się wskazywać na rosnący udział dyskursu.

*Maria* Malczewskiego i narracyjnie, i fabularnie wydawałaby się bliska jednemu z modeli – wszystkie oderwane epizody ostatecznie łączą się jakoś z osobą Wacława, głównego bohatera, narracja uruchamia mowę pozornie zależną, a zakończenie pozostaje otwarte. Taki zestaw cech określał opowiadanie konfiguracyjne o spójności tematycznej. Tylko niestety ciąg formujący konfigurację *Marii* nie znajduje ciągów „partnerskich”, z którymi mógłby się tematycznie spoić.

Nie da się obronić negacja tych przykładów swoistością materii, która posłużyła za budulec teorii powieści niefabularnej. Taki argument wskazywałby bowiem albo na bardzo ograniczoną przydatność analityczną wypracowanych przez tę teorię narzędzi, albo na daleko idącą schematyczność niefabularnej literatury powojennej, przekroczoną kilkanaście dziesięcioleci wcześniej przez romantyczną epikę wierszowaną. Taki wniosek nie odpowiadałby oczywiście prawdzie. Zarazem jednak trudno byłoby dowodzić, że epika romantyczna i powieść powojenna są od siebie oddalone w sposób uniemożliwiający porównywanie. Oba rodzaje opowiadań legitymują się przecież elementarnymi kategoriami epickimi. Nie można też zapominać, że podstawą dla sformułowania niearystotelesowskiej teorii opowiadania była koncepcja fabuły wypracowana w starożytności, a proponowane w tej teorii poziomy operacji analitycznych wyznaczyła tradycja badawcza zainicjowana rekonstrukcją schematu bajki magicznej i opowieści mitologicznej (struktury tej ostatniej przechowały się w fabułach eposów i tragedii).

---

<sup>54</sup> Spowiednik słyszy tylko, że „kto wraz postrada / I całe szczęście, i wszystkie nadzieje, / Pokornie głowy pod wyrok nie składa, / Ale klnie losom i z bólu szaleje / I w zbrodniach szuka męczarniom ulżenia” (w. 1121–1125).



Nie od dziś wiadomo, że metody analityczne Proppa czy Barthes'a – skoncentrowane na „funkcjach”, „rolach” i fabularnych działaniach, komplikowane przez naśladowców – najlepiej sprawdzały się przy opracowywaniu schematycznie zorganizowanych struktur w rodzaju bajki magicznej, powieści tendencyjnej czy opowiadania kryminalnego. W omówieniach powieści poetyckiej podskórnie tętni, a czasem wyraźnie dochodzi do głosu teza o wczesnym zużyciu się formuły gatunkowej ze względu na szybko postępujące jej skonwencjonalizowanie.

Można by eksperymentalnie pokusić się o próbę sporządzenia najpierw zestawu ról odgrywanych przez postacie powieści poetyckiej: 1) bohater zbuntowany, swoisty „znak firmowy” gatunku: Giaur, Litawor, Waclaw, Nebaba, Walter Alf vel Konrad Wallenrod; 2) kobieta – skrzywdzona lub poświęcająca się: Leila, Grażyna, Maria, Orlika, Aldona; 3) „czarny charakter”, wywołujący swym działaniem bunt głównego bohatera, dzięki czemu ów bohater główny często staje się trochę mniej złym: Hassan w *Giaurze*, Wojewoda w *Marii*, Rządca w *Zamku kaniowskim*, ale już w powieściach Mickiewicza zdecydowanie mniej wyrazisty (cały zakon krzyżacki w *Konradzie Wallenrodzie?*, w *Grażynie Witold?*); 4) towarzyszący parze głównych bohaterów „opiekun”, czasem o cechach autorskiego rezonera (Rymwid), czasem naiwny (Miecznik), a czasem – jak Halban – wychylony już w stronę następnej grupy postaci; 5) postaci „fantastyczne”, niejednoznaczne ontologicznie, żyjące gdzieś na pograniczu światów, a więc przeróżne deformacje epickiej maszyny cudownej: w *Marii Pacholę* i *Maski*; w *Zamku kaniowskim* Puszczyki, Ksenia, Lirnik.

A jednak nie da się zbudować schematu fabularnego powieści poetyckiej – nawet mniej ze względu na nieobligatoryjność niektórych ról (brak np. postaci fantastycznych u Byrona i Mickiewicza, niewyrazistość lub brak „opiekuna” w większości kanonicznych realizacji), a bardziej z racji braku precyzji w określeniu fabularnej funkcji poszczególnych „aktantów” (Maria i Aldona są bierne, ale Grażyna i Orlika już aktywne; Konrad Wallenrod dokonuje zemsty przy niedostatkach motywacyjnych<sup>55</sup>, Waclaw odwrotnie, a w *Zamku kaniowskim* nieudolnego bohatera wyręcza zbieg okoliczności czy – jak kto woli – złośliwy los<sup>56</sup>).

Jeszcze silniej podważa tezę o skonwencjonalizowaniu powieści poetyckiej zaprezentowana powyżej próba przyłożenia do niej schematyzujących rozstrzygnięć teorii powieści niefabularnej. Efekt wykazał, że obszarem oryginalności i wielorakości otwierającym szanse wieloperspektywicznych ujęć jest właśnie –

<sup>55</sup> Ze względu na niemożność pełnej asymilacji w świecie pogańskiej Litwy. Zob. S. Chwin, *Wstęp*, [do:] A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, Wrocław 1990, s. LXVII–LXXVI.

<sup>56</sup> O ironii losu w *Zamku kaniowskim* zob. R. Przybylski, *Świat jako maszyna piekielna* (*O „Zamku kaniowskim” Goszczyńskiego*), [w:] *Studia z teorii i historii poezji*, red. M. Głowiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970.

albo raczej: już – ten obszar, w którym ujawnia się cecha ciągłości. I najwyraźniej nie jest to – jak chciałby Owczarek – teren samej fabuły („historii”), tylko – zgodnie z sugestią Seweryny Wystouch – przestrzeń relacji między fabułą i narracją („dyskursem”). Czyli jakoś tak:

### W kręgu zasad spójności zdaniowo-zdarzeniowej

	fabularność	niefabularność		afabularność
poziom „historii”	fabuła w rozumieniu arystotelesowskim	fabuła niearystotelesowska		brak fabuły
↑ zbiór wspólny, relacja: narracja–fabuła	spójność (bezzprzymiotnikowa)	spójność tematyczna	spójność asocjacyjna	
	ciągłość fabularna i narracyjna	ciągłość fabularna (rekonstruowalna), nieciągłość narracyjna (rejestrualna)	nieciągłość fabularna i powstawanie zdarzeń fabularnych ze zdarzeń słownych	bezzdarzeniowość
↑ poziom „dyskursu”	narracja auktoralna i pierwszopersonowa z dystansu	chwyty służące zbliżeniu narratora do świata przedstawionego (np. czas teraźniejszy, mowa pozornie zależna, wymiennność narratorów itp.)	„dyskursywizacja i przemienność narracji [...] charakterystyczna dla indywidualnej metody pisarskiej autora” ( <i>Poetyka...</i> , s. 41)	narracja (?) „ukształtowana z form dyskursywnych, nieprzedstawiających, eksponujących materiał słowa, [...] manifestujących to wszystko, co w poetyce nazywa się funkcją poetycką” ( <i>Poetyka...</i> , s. 175)
		→	→	→
				↑ rosnący udział dyskursu

W tej przestrzeni wspólnej dla fabuły i narracji zawodzą, jak się okazuje, narzędzia analityczne narratologii<sup>57</sup>, stosowane w opisie epiki niefabularnej (a wręcz używane do jej zdefiniowania).

W poszukiwaniu reguł wspólnych dla planu narracji i planu fabuły Seweryna Wysłouch proponowała więc sięgać do zasad nie gramatyki, lecz retoryki<sup>58</sup>. Przydatność zasad retorycznych ilustrują w omawianej pracy analizy dzieł literackich, których zarówno mikro-, jak i makrostruktura ujawniają tę samą dominantę strukturalną. W *Donosach rzeczywistości* Białoszewskiego okazała się nią zasada detrakcji (usunięcia), *Bramy raj* Andrzejewskiego ujawniły zasadę adiekcji (dodania, w tym konkretnym przypadku w formie powtórzenia), a za przykład tekstu podporządkowanego zasadzie permutacji (przestawienia) posłużyły *Strefy* Kuśniewicza<sup>59</sup>. Seweryna Wysłouch zastrzegła jednak, że „regułę tę trudno traktować jako bezwzględnie i powszechnie obowiązującą”, i przypisała jej „charakter nie prawa w znaczeniu przyrodniczym, ale «instrukcji», z zasady strukturalnej, która dążąc do maksymalnej integracji materiału literackiego, «chce» się zrealizować w utworze i może być w różnym stopniu realizowana”<sup>60</sup>. A skoro tak, to już nic nie stoi na przeszkodzie, by ją sprawdzić na terenie epiki romantycznej. Nadal jednak nie chodzi o jakąś kompleksową analizę, ale o swoisty test funkcjonalności teorii i nowatorstwa materii, która legła u jej podstaw.

W makrostrukturze utworu epickiego zasada permutacji – zgodnie z tezą van Dijka – realizuje się przez „nieustanne inwersje chronologiczne”<sup>61</sup>. To znamię fabuły *Stref* Kuśniewicza uchodzi za cechę powieści poetyckiej w sposób właściwie bezdyskusyjny, skoro przenika do najbardziej ogólnikowych definicji gatunku. Mniejsza teraz o to, czy słusznie i czy nie wynika to z siły oddziaływania Byronowskiego wzorca. W *Giaurze* w każdym razie występuje. Na poziomie zaś narracji znajduje w powieści Kuśniewicza swój odpowiednik

<sup>57</sup> Zob. S. Wysłouch, op. cit., s. 70–75.

<sup>58</sup> Do trzech retorycznych reguł: detrakcji (usunięcia), adiekcji (dodania) i permutacji (przestawienia), S. Wysłouch sprowadziła wyróżnione przez T. van Dijka w mikro- i makrostrukturze (czyli na poziomie zdania jako cząstki tekstu i w przestrzeni tekstu jako zorganizowanej całości) „transformacje elementarne” – powtórzenie, dodanie, usunięcie, podstawienie, przestawienie – argumentując, że „powtórzenie” jest jednym z rodzajów „dodania”. Zob. ibidem, s. 77–78. Korygowana koncepcja T. van Dijka prezentowała przebieg wyróżnionych operacji w mikrostrukturze utworów lirycznych i makrostrukturze dzieł epickich. Intencją zaś cytowanej autorki było wykazanie istnienia spójności tekstu opartej na jedności reguł obowiązujących na terenie zdania i w fabule.

<sup>59</sup> Zob. ibidem, s. 78–89.

<sup>60</sup> Ibidem, s. 90.

<sup>61</sup> Ibidem, s. 87.

w nieustannej wymienności bohaterów monologujących na temat przeszłości. I nie dość, że „narratorzy ustawicznie się zmieniają”, to jeszcze „monologi ujednoczone są pod względem stylistycznym i nie zawierają sądów kontrowersyjnych, a narrator nie informuje, kto aktualnie zabiera głos”, co dodatkowo utrudnia odbiorcy identyfikację „ja” mówiącego<sup>62</sup>. Nietrudno spostrzec, że blisko temu opisowi do wykładu zasad obowiązujących narrację *Giaura*<sup>63</sup>.

W inną stronę ciąży narracja *Marii* Malczewskiego, gdzie – jak wiadomo – narrator objawia się w jednej postaci, czasami kryjąc się za bohaterami, którym jednak nigdy nie przekazuje swoich opowiadawczych kompetencji<sup>64</sup>. Na kolejnych zaś poziomach mikro- i makrostruktury coraz wyraźniej objawia się zasada detrakcji. Jej stylistycznym wyrazem na poziomie zdania jest elipsa – i ta w poemacie Malczewskiego daje się wyśledzić:

I długo, i daleko słychać kopyt brzmienie:  
 Bo na obszernych polach rozległe milczenie; [panuje]  
 Ani wesołej szlachty, ni rycerstwa głosy, [nie brzmia]  
 Tylko wiatr szumi smutnie uginając kłosa;  
 Tylko z mogił westchnienia i tych jęk spod trawy, [słychać]  
 Co śpią na zwiędłych wieńcach swojej starej sławy.

(A. Malczewski, *Maria*, w. 21–26).

W obszarze większych segmentów narracji powieści Malczewskiego detrakcja występuje chociażby za sprawą pomijania zdań wprowadzających. W makrostrukturze sprawa się komplikuje, gdyż selekcja zdarzeń jest w utworze literackim nieuchronna – co jako prawo uniwersalne podnosili też, w tym wypadku słusznie, cytowani wyżej klasycyści. Aby zatem opuszczenie mogło się stać cechą organizującą strukturę, paralelną wobec elipsy w warstwie narracyjnej, muszą zostać spełnione dodatkowe warunki. Według Seweryny Wysłouch na tym poziomie „pominięcie jakiegoś elementu jest odczuwane jako opuszczenie

<sup>62</sup> Ibidem, s. 87.

<sup>63</sup> Dość przypomnieć, że w otwarciu ostatniej części poematu na niewielkiej przestrzeni niecałych stu wersów „ja” mówiące dwukrotnie zmienia się bez ostrzeżenia, a wobec braku słownikowych czy choćby stylistycznych cech różnicujących poszczególne wypowiedzi dopiero poglądy, zakres wiedzy i stopień oddalenia od opisywanej sytuacji pozwalają zidentyfikować w narratorsze najpierw muzułmańskiego świadka dawnego odjazdu Giaura, następnie greckiego zakonnika, członka zgromadzenia udzielającego schronienia głównemu bohaterowi, wreszcie zdystansowanego narratora auktorialnego.

<sup>64</sup> Na szczupły, zaledwie trzydziestoprocentowy, odsetek przytoczeń w powieści A. Malczewskiego (mniejszy niż w klasycyzującej *Grażynie*) zwrócił uwagę M. Maciejewski, wskazując na nieprzydatność tego kryterium w odmierzaniu stopnia redukcji komentarza odautorsko-narratorskiego, znamiennej dla epiki romantycznej. M. Maciejewski, *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław 1970, s. 321.

tylko wówczas, gdy ten element był przedtem sugerowany i będzie istniał w sferze czytelniczych oczekiwań<sup>65</sup>. Analizowane jako przykład wzorcowy *Donosy rzeczywistości* Białoszewskiego projektują takie oczekiwania przez stylizację na dziennik intymny samego autora (pakt autobiograficzny):

Czytelnik przede wszystkim spodziewa się refleksji na temat literatury, własnej twórczości Białoszewskiego, jego pracy pisarskiej. Tymczasem nic z tego. Plotki rodzinne, pogrzeby, choroby, nieustanne tarapaty mieszkaniowe, rozmowy w pociągu i tramwaju stanowią cały materiał zdarzeniowy tomiku<sup>66</sup>.

Skreślony w krytycznym komentarzu portret czytelnika wyraźnie ogranicza dowolność stylu odbioru – tak naprawdę nie chodzi tu o przypadkowego, „każdego” czytelnika, lecz o precyzyjnie określoną indywidualność ukształtowaną przez konkretną kulturę literacką, innymi słowy – o odbiorcę wirtualnego, zaprogramowanego w samym tekście. Nawyki lekturowe pierwszych czytelników *Marii* Malczewskiego kształtowała z jednej strony szkoła epiki klasycystycznej, z drugiej – słabiej jeszcze wtedy spopularyzowana – estetyka powieści poetyckiej typu byronowskiego. Pierwsza kazała żądać jedności akcji, heroicznej kreacji bohatera, zakończenia zamkniętego, najlepiej z morałem zawartym w odautorskim komentarzu. Druga pozwalała się spodziewać przynajmniej większego udziału w akcji sprawcy całego nieszczęścia – Wojewody (i rozbudowania jego charakterystyki), oraz dopełnienia zemsty czy choćby próby podniesienia buntu przez dotkniętego nieszczęściem bohatera, który po wszystkim dokonałby drobiazgowej psychologicznej autoanalizy w obszernym monologu. Żadnego z tych oczekiwań utwór Malczewskiego nie zaspokajał.

Późniejszy *Zamek kaniowski* Goszczyńskiego wygląda przy tym na poemat pomyślany bardzo tradycyjnie – podmiot mówiący jeden, trzecioosobowy, przejścia między zdarzeniami bardzo płynne, a odstępstwa od klasycznego ukształtowania narracji tak dyskretne, że często ledwie zauważalne przy pierwszej lekturze. Jedyнным chwytem „uderzającym” pozostaje jednorazowe, chwilowe rozpięcie narracji na dialog Puszczyków. Czasami też daje o sobie znać swoisty rytm, nadbudowany nad rytmem wierszowym<sup>67</sup> – dodatkowy rytm anaforyczny<sup>68</sup>, np.:

<sup>65</sup> S. Wystouch, op. cit., s. 79.

<sup>66</sup> Ibidem.

<sup>67</sup> W przypadku epiki wierszowanej sam rytm wiersza tak samo nie powinien uchodzić za znaczący wyraz zasady adiekcji, podobnie jak za istotne dla strukturalnej spójności mikro- i makrostruktury nie może uchodzić „nieodczuwalne” opuszczenie fabularnego epizodu.

<sup>68</sup> Anaforę jako jeden z podstawowych stylistycznych wyróżników techniki dodania w formie powtórzenia wymienia S. Wystouch, op. cit., s. 81.

Długo trwać będzie ta igraszka dzika:  
 Ci dobrze gonia, ta dobrze umyka.  
 Zbestwiona pogoń drzwi po drzwiach wysadza:  
Tu już stracili, tu znów krew ją zdradza,  
 Skoro o ścianę oprze się jej ręka;  
Tu drzwi łupnęły, tu zasuwą brzęka;  
Tu biegiem skorszym zbudziła podłogę;  
Tu prawie słysząc, jak serce jej bije:  
Tu ją dokona przeznaczenie srogie,  
 Niech tylko drzwi te wyprze ramię czyje –  
 Już to ostatni przytułek za niemi,  
 Chybaby szatan schował ją do ziemi!

(II, 20; podkr. – M.D.)

Niejeden jeździec zwinął się bez głowy,  
Niejeden leżał pod ciężarem konia,  
Niejedna z ostrzem rozstała się pika,  
Niejeden w bryzgi poszedł miecz stalowy  
 Nim przepełniwszy bagniste parowy,  
 Powódź się wojny rozlała na błonia.

(III, 21; podkr. – M.D.)

Jednak by zasadę adiekcji można było uznać za strukturalną dominantę spajającą narrację z fabułą, trzeba ją zarejestrować jeszcze w fabularnej makrostrukturze – i najlepiej, żeby się tam okazała głównym mechanizmem organizującym.

W *Bramach rajy* Andrzejewskiego – omówionych w artykule Seweryny Wysłouch jako przykład takiej budowy tekstu – zasada powtarzalności elementów generuje koncentryczny (a nie linearny) rozwój fabuły w monologach postaci opowiadających o tych samych zdarzeniach z przeszłości z różnych punktów widzenia i przy różnym (wzrastającym) zasobie wiedzy<sup>69</sup>.

W *Zamku kaniowskim* najbardziej wyrazistym przykładem zbliżenia do zjawiska „obrastania” opowiedzianych zdarzeń nowymi informacjami wydaje się opowieść o przebiegu miejskiej rebelii i zdobyciu zamku:

Po dniowym trudzie małżonek śpi mocno:  
 Zmrużonym okiem po co żona czuje?  
 Czy, jak duch dobry, jego snu pilnuje?  
 Zegar wybija dwunastą północną.  
 „Czego to, gdzie to dzwony uderzyły?” –  
 Porwał się nagle rządcą przebudzony.  
 „Zdało się tobie; to zegaru dzwony”.

<sup>69</sup> Zob. ibidem, s. 83–84.

[...]

„Czego to trąby tak nagle zagrały?” –  
 „Ach, Pan Bóg z tobą! świat jak umarł cały,  
 To zabręczczała mucha obudzona”.

[...]

Usnął. Rządczyni wciąż mruga powieka:

[...]

Mignęła w ręku błyszczącym żelazem.

Mąż się obudził i zawołał razem:

„O, jakże sny mię strwożyły niemiło!

Jakby się w zamku razem zapaliło,

Taką mniemałem widzieć błyskawicę.

[...]

Był to sen tylko. Prawda, sen niemiły:

Ale te myśli, co mię w dzień kłóciły,

Wróciły na noc. Spij już, śpij, kochanie”.

[...]

Usnął; a w ręku małżonki żelazo.

Bógże wie, kiedy i gdzie się obudzi!

Pono, nie we śnie rządcy były dzwony,

Nie we śnie rządcy trąby grały głośno,

Nie we śnie rządcy płonęły pożary:

Trudno jest poznać śród nocy zgęszczonej,

Ale nad miastem jakieś dymy rosną

I zasłyszane wrą tam jakieś gwary.

„Czyż zaraz każde ma trwożyć zjawisko?

[...]

Com wziął za oręż, za tętnienie koni,

Ani to konie, ani błysk oręży”.

Szyldwach zamkowy, gdy oko snem cięży,

Tak sobie myślał i usnął na broni.

Lecz zawsze błyska, lecz zawsze coś dzwoni,

Niby blask stali, niby tętent koni;

I coś się wznosi podobne do huk –

Tutaj przed zamkiem, a tu już po bruku.

Razem zagrzmiało, wrzasło, zabręczczało:

Zginałeś, zamku! Piekło się zaśmiało!

(II, 16–17).

Kolejni „odbiorcy” sygnałów – rządcza zamku w sypialni, szyldwach zamkowy na murach i niedowidzący w ciemności, czyli blisko usytuowany narrator – rejestrują tożsame lub zbliżone wrażenia wzrokowe i słuchowe: dzwony–trąby–błyskawice || dzwony–trąby–pożary || błyski–dzwonki–blask–huk–grzmot–brzęk. Powtórzenie tych samych motywów wypełnionych nowym znaczeniem

w zmienionej perspektywie narracyjnej prowadzi do podanej przez całkiem już dobrze zorientowanego narratora relacji z wybuchu w mieście rebelii pod wodzą Szwaczki i szturm na zamek – w następnym, osiemnastym fragmencie.

Oczywiście opisany mechanizm nie awansuje do rangi reguły organizującej zdarzeniową makrostrukturę, a w dodatku na poziomie makrostruktury powtórzeniu ulega jakby inny składnik niż jego odpowiednik z poziomu zdania. W przytoczonym fragmencie powtarzalnym *z d a r z e n i e m* jest w istocie momentalne doznanie zmysłowe – wzrokowe lub słuchowe. W części trzeciej powtórzy się całe zdarzenie zamykające część drugą – zdobycie zamku – obserwowane najpierw z daleka, z wąwozu, w którym drużyna Nebaby przegrywa właśnie bitwę z przeważającym liczebnie oddziałem wojsk polskich, a po chwili znów od wewnątrz, z pozycji obserwatora pogoni Szwaczki za Orliką (III, 19–20). Uzasadnieniem dla tego powtórzenia pozostaje arbitralna decyzja narratora, który w pierwszych wersach części III postanawia „w czasie cofnionym” puścić „wzrok wieszczy za jeźdzcem zgubionym” (III, 1).

Ten sam narrator wcześniej chował się za rozmową Puszczyków (I, 5), za dialogiem zbiorowym w formie mowy niezależnej i pozornie zależnej (I, 12), za referowaniem zasłyszanych relacji (I, 17), a zmieniając miejsce, podążał, jeśli nie zawsze bezpośrednio za bohaterem, to przynajmniej za jego myślą czy chociażby wzrokiem, natomiast w otwarciu części III nie tylko wystąpił jawnie i głośno, ale jeszcze w roli osoby decydującej o dawkowaniu informacji i kolejności ich przekazywania. Można by więc o narracji *Zamku kaniowskiego* powiedzieć to samo, co stwierdziła Maria Janion o narracji *Agaj-Hana* – że ani tak dyskretna, jak wymagałby romantyczny realizm historyczny powieści poetyckich, ani tak jawna, jak dopuszczała poddana założeniom ironii romantycznej poetyka poematów dygresyjnych<sup>70</sup>.

I od razu trzeba zaznaczyć, że w przestrzeni rozciągniętej między tymi dwoma punktami granicznymi utwór Goszczyńskiego sytuuje się zdecydowanie bliżej formuły gatunkowej powieści poetyckiej – w większości aspektów poetyki dzieła. A między innymi także ze względu na to, że fabuła nie rozwija się w nim z narracji, że zdarzenia fabularne nie powstają ze zdarzeń słownych.

Ta cecha wspólna wszystkim przywołanym (i chyba wszystkim w ogóle) powieściom poetyckim zatrzymuje je w przestrzeni wyznaczonej założeniami przyjętymi w propozycji Seweryny Wysłouch. Wydaje się, że w schemacie Owczarka ta przestrzeń mieści się w obszarze prozy konfiguracyjnej, tyle że znacząco modyfikuje jego charakterystykę. Czyni z niego mianowicie obszar równowagi między „historią” i „dyskursem”, w którym nie tyle obowiązuje

<sup>70</sup> Zob. M. Janion, „*Agaj-Han*” jako romantyczna powieść historyczna, [w:] eadem, *Romantyzm. Studia o ideach i stylu*, Warszawa 1969.



ciągłość fabularna, ile powstaje swoisty stan napięcia między ciągłością jako cechą narracji i ciągłością jako cechą fabuły.

Natomiast rzadkie – ale wszak odnotowane w pracy Seweryny Wysłouch – przypadki generowania fabuły z narracji<sup>71</sup> poświadczają możliwość zachwiania tego stanu równowagi przy wzroście znaczenia „dyskursu”. W budowie opowiadania oznacza to nic innego, jak spójność asocjacyjną, czyli wyznacznik prozy serialnej, ale i... poematu dygresyjnego. Bo jakkolwiek podporządkowanie rozwoju fabuły poematów zasadzie swobodnych skojarzeń podmiotu mówiącego może przyjmować różny stopień (większy chyba w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*, mniejszy, jak się zdaje, w *Beniowskim*), to asocjacyjne wiązanie dygresji pozostaje faktem bezspornym<sup>72</sup>.

Jeśli zaś poemat dygresyjny może stanowić poetycki odpowiednik prozy serialnej, tak jak klasyczny poemat epicki jest wierszowaną odmianą podstawowego modelu fabularnej powieści, to usytuowanie powieści poetyckiej równoległe do prozy konfiguracyjnej, pomiędzy dwoma modelami skrajnymi, wydaje się całkiem naturalne.

\* \* \*

Rozmieszczenie w poszczególnych obszarach (nie)fabularności określonych gatunków w epiki wierszowanej podsuwa jeszcze na koniec myśl o powrocie do genologicznego kryterium spójności, wymienionego w propozycji Bartoszyńskiego i najbardziej chyba zdecydowanego przenoszącego zagadnienie w sferę konwencji, eksponowanej w propozycji Boleckiego nawet w tytule.

Spośród wymienionych form w czasie przełomu romantycznego gotową „instrukcję” gatunkową, zapisaną w normatywnych poetykach klasycyzmu, posiadał tylko poemat heroiczny, zasadzający swoją spójność na „jedności sprawy”, niezbyt precyzyjnie przez krytyków definiowanej. Receptę na uzyskanie tego efektu w praktyce zapisał młody adept sztuki rymotwórczej, Adam Mickiewicz, w recenzji *Jagiellonidy*, ogłoszonej w roku 1818. Utrzymywał on wtedy, że akcję jednolitą, której „wszystkie, mniejsze nawet zdarzenia [...] z jednego rozwijają się punktu, postępują w ciągłej od siebie zależności, wikłają się i roz-

<sup>71</sup> Zob. ibidem, s. 68–70.

<sup>72</sup> „Asocjacyjny tok myślenia, wiązania (kompozycji) utworu” w omówieniu *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* L. Zwierzyński określił jako „swoiste połączenie obu modeli: linearnego i figuralnego”, polegające na „wywodzeniu z jednej figury, postaci bytu, problematyki kolejnej figury, dotyczącej zazwyczaj pokrewnej, lecz czasem zupełnie innej sfery rzeczywistości, zawsze jednak zaczeponiej w poprzedniej, przez jakiś punkt – kilka punktów, które zostają przekształcone i stwarzają nowy kształt, nowy byt czy problem”. W charakterystyce *Beniowskiego* akcentował asocjacyjne powiązanie dygresji. Zob. L. Zwierzyński, *Poemat dygresyjny Juliusza Słowackiego. Próba modelu dwuwymiarowego*, [w:] *Poemat dygresyjny Juliusza Słowackiego. Struktura, konteksty, recepcja*, red. M. Kalinowska, M. Leszczyński, Toruń 2011, s. 162–165.

wiązują nareszcie<sup>73</sup>, należy jeszcze tak prowadzić, aby główny bohater miał szansę „ze wszystkich stron dać się poznać widzowi”<sup>74</sup>. Tymczasem w *Jagiellonidzie* główny bohater „przez całą pierwszą połowę gra tylko sekundarną rolę i jest często cudzej woli narzędziem”<sup>75</sup>, na domiar złego „poeta [...] wprowadzając go na scenę, prawie zawsze stawia obok osobę, która więcej aniżeli sam bohater interesować zwykła”<sup>76</sup>. Recenzencka precyzja w interpretacji gatunkowych reguł, kształtująca w wyobraźni ściśle określony wzorzec, kazała też negatywnie wartościować nieumotywowane podróżą bohatera przenoszenie akcji z Litwy do Polski i odwrotnie:

Ta niedogodność częstego miejsc zmieniania być nią przestaje, jeśli sam ciąg akcji koniecznie zmiany takowej wymaga, jak to widzimy w podróżach Ulissea w *Odysei*, Eneasza w *Eneidzie* i Wasko da Gamma [s] w *Luzjadzie*. Tam bowiem właśnie w tych podróżach i charakter bohatera, i jego czyny najświetniej się okazują. U nas, przeciwnie, wprowadza się długie opisanie Polski, kiedy czytelnik, żadnej zrazu do tego nie upatrując przyczyny, chciałby się więcej bohaterem Jagiełłą zajmować<sup>77</sup>.

W gruncie rzeczy mniej istotne dla określenia konwencjonalnej spójności gatunkowej są te zarzuty, które podsuwał Mickiewiczowi romantyczny już głód kolorytu lokalnego i historycznego. Ten walor nie wchodził w skład gatunkowego „wyposażenia”, chociaż mógł jakoś korespondować z zasadą prawdopodobieństwa, a za jej pośrednictwem projektować styl odbioru, którym posłużył się recenzent, przechodząc z poziomu „historii” na poziom „dyskursu”:

Zdaje się, że poeta nie bardzo szczęśliwie porównywa rzeczy dawno zdarzone do teraźniejszych. Przypomina nam to zawsze pisarza, gubi iluzję i wrażenie, jakie na nas starożytność sprawiać zwykła<sup>78</sup>.

Ostatecznie *Jagiellonida* – mimo że przecież skończona i fabularnie ciągła – jako poemat heroiczny okazała się niespójna, gdyż nie zaspokajając wszystkich wymagań gatunkowych, nie ustanawiała całości strukturalnej (w terminologii Bartoszyńskiego). Wszakże wątpliwości dotyczyły głównie relacji czasoprzestrzennych i dwupoziomowości narracji, przywołującej obok czasu zdarzeń

---

<sup>73</sup> A. Mickiewicz, *Uwagi nad „Jagiellonidą” Dyzmasa Bończy Tomaszewskiego*, [w:] idem, *Dziela*, Wyd. Jubil., t. 5, s. 160.

<sup>74</sup> Ibidem, s. 162.

<sup>75</sup> Ibidem.

<sup>76</sup> Ibidem, s. 162–163.

<sup>77</sup> Ibidem, s. 171.

<sup>78</sup> Ibidem, s. 169.

również czas opowiadania. Czyli że najważniejsze „usterki” poematu Bończy-Tomaszewskiego – gdyby je trochę bardziej świadomie i z większym rozmachem zastosować – w powieści poetyckiej (gwałtowność zmian czasu i miejsca) czy w poemacie dygresyjnym (podwójność perspektywy narracyjnej) uchodziłyby za chwytły bardzo nowatorskie. Tyle że tam byłyby świadectwem spójności gatunkowej, uformowanej jednak w wyniku uprawomocnienia mechanizmów spójnościowych działających w obszarze i zdań, i zdarzeń, i relacji między tymi dwoma obszarami.

THE THEORY OF THE NON-FICTION NOVEL MEASURED  
BY THE VERSE NOVEL

Summary

The theory of the non-fiction novel was developed for these forms of 20th century prose for which the traditional description tools seemed inadequate. Proposals formulated on the basis of this theory provoke further experiments, such as this attempt to verify the theses of the non-Aristotelian theory of storytelling by referring them to the genre of Romantic literature, which was also, after all, formulated in a contradictory reference to a Classicistic interpretation of Aristotle's *Poetics* and the notion of fiction. The proposed direction of study is opposite to the traditional one, as the objective is not to present an analysis of an old literary form based on a modern theory, but quite the contrary: the literary achievements of Romanticism serve as a tool to analyze and evaluate a modern theoretical concept. As a result, four historical and literary phenomena are reflected in one another in various combinations, i.e. the normative Classicistic poetics, the Romantic rhymed epic work, the modern non-fiction novel, and the non-Aristotelian theory of storytelling deriving from it. However, the superior position is occupied by literature; it is literature that has to verify the theory.

