

MARIA JASIŃSKA  
Lublin

## NARRATOR W POWIEŚCI

(Zarys problematyki badań)

Powieść jest subiektywną epopeą, w której autor uzyskuje prawo przedstawiania świata na swój sposób. Powstaje więc pytanie, czy dysponuje on takim sposobem, reszta znajdzie się już sama.

J. W. Goethe

Zakres problematyki badań nad strukturą dzieła epickiego rozszerzył się w ciągu ostatnich kilku dziesięcioleci o trzy nowe kręgi problemowe. Stanowią je — ukształtowanie epickiej prozy, czas i narrator. Problem ostatni, chronologicznie najmłodszy, zaczął obecnie skupiać na sobie — w odniesieniu do powieści — tak żywe zainteresowanie naukowe, iż najwybitniejszy z jego znawców, W. Kayser, uznał nawet za stosowne wspomnieć o „przesadzie entuzjazmu tłumaczącej się nowością pola obserwacji”.

Entuzjazm ten nie jest jednakże bezpodstawny; wynika z obiektywnej wagi kategorii narratora dla utworu jako całości. Od tego bowiem kim jest narrator, jaki związek łączy go z przedstawianym światem, z rzeczywistą osobą autora, jaka jest przyjęta przez narratora koncepcja narracji, jak jest on ustosunkowany do przedmiotu opowiadania, czy tylko o nim opowiada, czy także interpretuje, ocenia, w jaki sposób ukazuje się w dziele lub zanika — od tych przykładowo tu wymienionych i wielu jeszcze innych konkretnych problemów zależy nie tylko sens poszczególnych wypowiedzi odnarratorskich, lecz i charakter całego przedstawionego w powieści świata. W końcowym więc rezultacie problematyka ta posiada bardzo istotny wpływ na ostateczną wymowę ideową utworu i specyficzność posiadanych przez niego jakości estetycznych. Nie jest bowiem obojętne, czy „materia epicka” ma działać pozornie „sama”, czy w związku z przedstawiającym ją podmiotem mówiącym — człowiekiem.

W dziedzinie współczesnych badań nad narratorem w powieści można mówić o dwu etapach: postnaturalistycznym i obecnym. Pierwszy z nich zapoczątkowuje K. Friedemann, która w książce *Die Rolle des Erzählers in der Epik* (1910) przeprowadza zwycięską kampanię z poglądami Spielhagena i w ferworze walki o obecność i uprawnienia narratora zapędza się czasem zbyt daleko. O. Walzel

(*Formeigenheiten des Romans*, 1915), W. Winogradow (*Zagadnienie narracji wypowiedzawczej*), R. Petsch (*Wesen und Formen der Erzählkunst*, 1934), R. Koskimies (*Theorie des Romans*, 1935) — oto najpoważniejsze nazwiska, z których dwa ostatnie włączają się już w nurt ściśle współczesny, otwarty uwagami R. Ingardena w dziele *Das literarische Kunstwerk* (1930).

6 Współcześnie sytuacja przedstawia się dość ciekawie: problematyka narratora trafiła już do podręcznikowych ujęć, co prawda dopiero na poziomie uniwersyteckim, jak np. R. Welleka i A. Warrena *Theory of Literature* (1949) czy S. Skwarczyńskiej *Wstęp do nauki o literaturze* (1954), a jednocześnie jest nadal traktowana jako metodyczne *novum*, czego przejawem jest choćby obecność jej na międzynarodowych kongresach nauki o literaturze. Na VII kongresie Fédération Internationale de la Littérature et Langue Moderne, który odbył się w r. 1957 w Heidelbergu, problematyce prozatorskiej narracji poświęcono cztery referaty, a na międzynarodowym zjeździe dotyczącym poetyki w sierpniu 1960 r. w Warszawie przedstawiony był referat W. Erlicha *Obraz poety jako problem poetyki*. Lata najściślej więc ostatnie dorzucają tutaj wciąż nowe „pozycje bibliograficzne”: W. Kayser, *Die Anfänge des modernen Romans im XVIII. Jahrhundert und seine heutige Krise* (1954); F. Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen im Roman* (1955); N. Friedman, *Point of View in Fiction* (1955), oraz późniejszy esej Kaysera, znany mi jedynie w tłumaczeniu polskim pt. *Narrator w powieści* („Twórczość” 1959, nr 5).

7 Mimo tak wyraźnego współczesnego ożywienia naukowego w tej dziedzinie można w chwili obecnej stwierdzić, że prace dotychczasowe mają charakter bardzo ogólny, raczej teoretyczny, bez większego zaplecza z historycznoliterackiego materiału. Można również z całą ścisłością uznać, że nie objęły one ani rozległości nasuwającej się tutaj problematyki badawczej, ani nie uporządkowały już dostrzeżonej, ale raczej pootwierały dopiero interesujące perspektywy.

Problematyka badań nad narratorem znajduje się obecnie w ścisłym znaczeniu tych słów *in statu nascendi*. I ten właśnie stan rzeczy wyjaśnia i usprawiedliwia przedstawioną tutaj próbę syntetycznego naszkicowania zagadnienia.

\*

Charakter badawczej problematyki kształtuje się zawsze w ścisłej zależności od podstawowych założeń metodycznych. Stąd otwarte ich „wyłożenie” ułatwi czytelnikowi orientację, od którego momentu i dlaczego wywód staje się może dyskusyjny.

1. Nawiązując do dawnego poglądu K. Friedmann, podjętego obecnie przez F. Stanzela, trzeba zacząć od ustalenia związku między narratorem a istotą epickości. Narrator stanowi konieczną konsekwencję tej cechy epiki, która różni ją ostatecznie od dramatu — pośredniości w przedstawianiu, czyli opowiadawczości. Pośredniość zakłada pośrednika, narrator jest więc dla epiki strukturalną koniecznością. Stanowi niejako aprioryczną kategorię kantowską, w której ramach musi pozostawać każda narracja. W praktyce jednak, tzn. w konkretnie istniejących

utworach epickich pojawia się ogromna rozpiętość możliwości w operowaniu tą kategorią zarówno pod względem jakościowym, jak i ilościowym — od intensywnych jej aktywizacji aż do mocnego stuszowania, nieomal niewidoczności. I ta właśnie różność — jej przejawy, jej przyczyny oraz konsekwencje dla różnorodnych płaszczyzn utworu — stanowi właściwe uzasadnienie sensowności badania. W szczególności jest ono ważne dla powieści, ze względu na jej prywatność i subiektywizm w zestawieniu z eposeą oraz swobodę kompozycyjną i ekstensywność w porównaniu z gatunkami epickimi drobnych rozmiarów, zwłaszcza nowelą. W związku z tym uwaga badawcza skupiona jest wyraźnie na powieści.

2. Zastanawiając się nad „ontologicznym” charakterem tej kategorii, można stwierdzić, że jest ona tego samego rodzaju, co tradycyjnie już uznanych literackich kategorii akcji, miejsca, czasu itd. Ściśle bowiem biorąc, w utworze występują tylko pewne zdarzenia, które dopiero syntetyzujące spojrzenie czytelnika wiąże w wyższą całość zwaną akcją, grupuje w poszczególne jej etapy i wątki. Podobnie jest z narratorem — w kompozycyjnym układzie opowiadania i jego słownym tekście występuje szereg przejawów podmiotu mówiącego i na ich podstawie spojrzenie uważniejszego odbiorcy może dobudować mniej lub więcej określony i wyrazisty profil osoby opowiadającej, podobnie jak dzieje się to z podmiotem lirycznym w konkretyzacji poezji lirycznej.

3. W tych wszystkich wypadkach, gdy w percepcji utworu dochodzi do konkretyzacji narratora zgodnie z istotą czynności opowiadania, a więc pośredniczenia między zdarzeniem a słuchaczem, narrator pojawia się w płaszczyźnie strukturalnie drugoplanowej, bo znajdującej się poza pierwszoplanową dla epiki płaszczyzną przedstawianego w opowiadaniu świata. W wypadku kiedy narrator jako narrator (nie jako zarazem bohater) wysuwa się na plan pierwszy czy nawet tylko równorzędny w stosunku do przedstawianego przez siebie świata, charakter epicki jest zawsze tym samym wyraźnie zachwiany, choć naturalnie nie musi to w prosty sposób powodować obniżenia artystycznej rangi utworu (przykład — *Orland szalony* Ariosta).

4. Problematyka badań nad narratorem posiada częściowo wspólny zakres z problematyką badania narracji, przy węższym jej ujęciu, zorientowanym bardziej stylistycznie. Przy szerszym natomiast, strukturalno-kompozycyjnym rozumieniu problematyki narracji narrator musiałby zostać uznany za jeden tylko, choć bardzo istotny, jej wycinek. W przyjętej tutaj, węższej koncepcji narracji wspólny teren badawczy jest stosunkowo wąski, stanowi go bowiem słowne ukształtowanie narracji ujmowane jedynie i wyłącznie z aspektu ujawniania się poprzez nie narratora.

\*

Jeszcze przed próbą wniknięcia w bardziej „centralną” problematykę wysuwa się do rozpatrzenia pewne wstępne zagadnienie, które można określić jako problem sposobu występowania narratora w konkretnym utworze. Chodzi mianowicie

o zdanie sobie sprawy, dzięki jakim przejawom narracji dojść może do konkretyzacji narratora i jak się może ona zarysować od strony ilościowej w strukturze epickiej całości.

8 Dogodny punkt wyjścia dla rozgraniczeń w tej dziedzinie stanowi wprowadzone przez Petscha, choć niestety bliżej nie sprecyzowane, rozróżnienie dwu sposobów występowania narratora, mianowicie głośnego i cichego. Jest to podział zapewne tylko kierunkowy, przybliżony, obejmujący i zjawiska krańcowo różne od siebie, łatwe zatem do ustawienia po którejś z dwu stron bariery, i również takie, co do których można mieć wątpliwości, czy są one „ciche” już, czy jeszcze „głośne”. Stąd trzeba mieć zawsze na uwadze ich względny, stosunkowy charakter.

Najbardziej wyraziste zaznaczenie się narratora dokonywa się przez ukształtowanie go jako postaci występującej w tej właśnie roli — osoby opowiadającej. Narrator może przy tym sam siebie ukazać, jak dzieje się to nieraz przy stylizacji utworu na kronikę, pamiętnik, dziennik, list itd., aby powołać się na całkiem przypadkowo tu dobrane przykłady początkowych fragmentów *Dziennika Franciszki Krasieńskiej* Hoffmanowej czy *Wybrańca* T. Manna, a może również być zaprezentowany czytelnikowi przez „autora” będącego narratorem z innej płaszczyzny, jak dzieje się to dość często w nowelach, czego przykładem może być początek noweli Czechowa pt. *Straszna noc*: „Iwan Piotrowicz Załobnikow zbladł, przytłumił płomień lampy i zaczął opowiadać wzruszonym głosem”.

Obok tego ukształtowania narratora skonkretyzowanego w określony, zindywidualizowany podmiot mówiący spotyka się (głównie, choć nie wyłącznie, w powieści dawniejszej) występowanie relatora wydarzeń w roli abstrakcyjnego wprowadziciela, lecz niemniej jawnego narratora, który czasem nawet obdarza siebie samego tym właśnie mianem, lub nawet, gdy je — jak jest najczęściej — pomija, nie ukrywa jednak siebie i swych narratorskich czynności: „Tyle o pieśni i jej wykonaniu. Pochlebiamy sobie, że w poprzednich wypadkach udało nam się dać poniekąd czytelnikom zrozumienie głębokiego zainteresowania, z jakim Hans Castorp odnosił się do pewnych wybranych punktów programów swych nocnych koncertów” (T. Mann, *Czarodziejska góra*).

Te wszystkie w pełni bezpośrednie sposoby ujawniania się narratora trzeba uznać za najbardziej jaskrawe. Do nieco mniej tylko wyrazistych, bo jednak już pośrednich, należą wszelkie napomknienia o literackim charakterze opowieści w rodzaju: „bohater tego opowiadania”, czy też: „zdarzenia stanowiące osnowę tego roman-su ...”, jak również wszystkie odniesienia się do czytelnika lub słuchacza. Poprzez te bowiem wzmianki uwaga odbiorcy może być nierzadko zwrócona z płaszczyzny świata przedstawionego, w którym normalnie przebywa, na osobę wtrącającą w opowiadanie tego rodzaju uwagi.

10 Dość wyraźnie również odsłania osobę opowiadającą taki sposób mówienia, w którym narrator nie stara się być możliwie chłodnym sprawozdawcą, lecz ukazuje osobiste zaangażowanie, uczuciowe lub intelektualne, wobec przedmiotu swego opowiadania. Przetykanie narracji lirycznymi apostrofami, interpretacyjnymi

uogólnieniami w roli komentarza lub refleksyjne dygresje mówią o stosunku narratora do świata przedstawionego, a pośrednio ukazują zatem na dalszym planie w określony sposób reagującą osobowość. Narrator nie musi nawet ujawniać swych przekonań poprzez formę gramatyczną 1 osoby, wystarczy w tym wypadku przypomnieć nieosobową formę narratorskich medytacji na początku *Granicy Nałkowskiej*.

Metafora natomiast, epitet, porównanie, mimo ich nie mniejszego znaczenia dla wyrażenia stosunku narratora do przedmiotu, konkretyzacji samego narratora służą już daleko słabiej. Są bowiem o wiele ściślej niż poprzednio wymienione manifestacje postawy narratorskiej zespolone z samym przedmiotem opowiadania. Czytelnik zatem, percypując całą ich treść subiektywną, nie dzieli jednak normalnie swej uwagi między określane przedmioty a osobowość wyrażającą się w tych określeniach.

Stopniowo zatem i niejako niespotrzeżenie zostaliśmy obecnie przeniesieni na płaszczyznę cichej obecności narratora. Obejmuje ona również kompozycyjne aspekty opowiadania, np. swobodę w chronologii — inwersje i elipsy czasowe, wszelkie zmiany dystansu narratora (zarówno przestrzennego, jak i uczuciowego), zmiany tempa narracji, medium obserwacji, operowanie zakresem wiedzy i niewiedzy. Wszystkie bowiem tego rodzaju czynniki kompozycyjne, zwłaszcza w momencie zastosowania ich zmiany, mogą u bardziej czujnego obserwatora raz po raz budzić świadomość, że ma do czynienia z „rzeczywistością wtórną”, tzn. podaną *ex post*, w porządkującym i hierarchizującym, indywidualnym ujęciu pośrednika-narratora. Całkowita eliminacja „głośnych środków” i daleko posunięta ostrożność autora w operowaniu „cichymi” może wreszcie doprowadzić do tego, co potocznie nazywa się w powieści „nieobecnością narratora”.

Przy „poruszaniu się” badawczym we wszystkich rejonach „cichszego” występowania narratora niesłychanie przydatne może być stwierdzenie Stanzela o istnieniu w powieści takich partii tekstu, które równie dobrze mogą być interpretowane jako ujawniające narratora lub neutralne. Rozstrzygającą ostatecznie instancją jest w tym wypadku typ osobowości czytelnika. Czytelnicy przedstawiają bowiem dwa typy psychiczne. Jeden z nich nastawiony jest szczególnie na intensywne, obrazowe, „sceniczne” wyobrażenia zdarzeń i postaci, a przedstawiane aktualnie sceny pochłaniają jego uwagę niemal bez reszty. Drugi natomiast, mniej zmysłowo intensywny, bardziej refleksyjny i syntetyzujący, wiąże mocniej i częściej świat przedstawiony z drobnymi, nawet już minionymi wystąpieniami osobowości narratora. Pierwszy z nich interesuje się głównie rozwojem akcji, drugi przeżywa powolne, stopniowe dojrzewanie i przemiany ukazwanego świata, przy czym każdy bardziej intensywny epitet już przypomina mu o czujnym oku narratora. Wydaje się, że zróżnicowanie to, prowadzące w konsekwencji do wyróżnienia oczywistych, jednoznacznych oraz ambiwalentnych sposobów występowania narratora, jest bardzo prawdziwe w zakresie swego przedmiotu i może usunąć na tym odcinku wiele możliwych nieporozumień.

Dla uzupełnienia poruszanej w tym rozdziale problematyki trzeba jeszcze podkreślić, że obok przedstawionego tu jakościowego zróżnicowania sposobów ukazywania się narratora nie jest obojętna sprawa ilości oraz miejsca ich w kompozycji narracji. Nie jest bowiem bez znaczenia, czy czytelnik raz tylko lub może bardzo rzadko uświadamia sobie obecność i rolę narratora, czy też jest zmuszony do nieustannego przebywania w jego towarzystwie. Dla jakości epickiej struktury całości utworu ważne jest również to, czy narrator ukazuje się raczej tylko w specjalnych odcinkach topografii dzieła, jakimi są początek i koniec całości, początek i koniec poszczególnych rozdziałów, momenty zmian miejsca, czasu, wątków, czy też ukazuje „drugie dno” świata przedstawionego w innych, bardziej nieoczekiwanych momentach, np. w chwili dramatycznej perypetii czy pełnego napięcia dialogu.

\*

W ramach bardziej już zasadniczych spraw jako logicznie pierwsze wysuwa się zagadnienie struktury czy koncepcji narratora. Ogniskuje się ono wokół pytania, kim jest narrator, kim jest od strony „paszportowo-personalnej” i osobowościowej. Praktyka powieściopisarska wykazuje bowiem, że istnieje tu rozległa skala możliwości, niezależna zupełnie od stereotypowego podziału na narratora abstrakcyjnego i konkretnego, czyli inaczej opowiadającego w 3 i w 1 osobie, choć naturalnie narrator konkretny — normalnie biorąc — jest o wiele bardziej zindywidualizowany i określony.

Ale i w obrębie struktur narratora abstrakcyjnego zachodzi wielka rozpiętość stopni jego określoności, począwszy od nieomal braku wszelkich danych personalnych aż do wyraźnej obecności nie tylko tak koniecznych, powszechnych i reprezentatywnych społecznie cech jednostki, jakimi są płeć, narodowość, wyznanie, przynależność do jakiejś warstwy społecznej i przynależność czasowa do danej epoki historycznej. I nawet i do ujawnienia niektórych innych jeszcze, bardziej zindywidualizowanych rysów. Narrator, ten właśnie abstrakcyjny, bywa nieraz tak bardzo odsłonięty i zindywidualizowany, iż mimo narracji w 3 os. i niewkraczania jako uczestnik w świat fabularny, czujemy, iż stereotypowa etykieta narratora abstrakcyjnego jest w podobnej sytuacji (jak np. w *Malwinie*) mocno nieadekwatna. Stąd praktyczne byłoby może przyjęcie terminów nie skonkretyzowanego i skonkretyzowanego lub nie zindywidualizowanego i zindywidualizowanego narratora abstrakcyjnego.

Aby w pełni odczytać właściwy sens tych osobowych rysów, które ostatecznie tworzą strukturę narratora, trzeba je wprowadzić w odpowiednie badawcze konteksty.

Zestawienie narratora z osobą realnego autora może wykazać tożsamość personaliów uprawniającą w konkretyzacji utworu do utożsamienia narratora z autorem, jak jest to np. w *Grenadierze filozofie*, *Malwinie* czy *Janie z Tęczyna*. Może jednak zachodzić wyraźne ich oddzielenie (*Dziennik Franciszki Krasińskiej* czy *Beldonek*) lub też brak dostatecznych danych dla określenia tego stosunku, jak staje się to

ambicją opowiadania w 3 os. w ramach poetyki naturalistycznej. Tożsamość narratora i autora może być niejako naturalna, lub może raczej konieczna, kiedy w prymitywnym jeszcze etapie rozwoju techniki powieściopisarskiej narrator abstrakcyjny nie stał się jeszcze kategorią literacką realnie uświadamianą, a więc i odróżnianą od rzeczywistego autora. I wobec tego nie było wówczas w ogóle do pomyślenia, że może on występować jako ktoś inny niż autor. Autor może jednak z całą świadomością artystyczną wyposażyć narratora w jakieś rysy upodabniające go do siebie, aby osiągnąć przez to pewien zamierzony cel. Tak np. Godebski w *Grenadierze filozofie* i Niemcewicz w *Dwóch panach Sieciechach* nie szczędzą swoim narratorom rysów autobiograficznych, aby własną swą osobistą powagą zwiększyć jeszcze autoritet przedstawianych w powieściach poglądów. A Sienkiewicz, już jako znany pisarz, czy nie kokietuje czytelnika upodobnieniem do siebie samego bohatera-narratora noweli *Hania*.

Wielu innych funkcjonalnych możliwości celowego utożsamienia lub oddzielenia narratora od autora nie będzie się tu omawiać, gdyż należałoby to raczej do zadań studium historycznoliterackiego. Trzeba jednak nadmienić, że zagadnienie relacji narrator — autor może mieć nieraz bardzo istotne znaczenie dla ustaleń w zakresie interpretacji utworu, zwłaszcza gdy chodzi o przypisanie wypowiedziom narratora charakteru sądów *sensu stricto* lub quasi-sądów.

W niektórych wypadkach może okazać się również celowa analiza stosunku między narratorem a realnym, historycznie i społecznie określonym adresatem powieści. Najczęściej chyba zachodzi tutaj naturalna równość — narrator zwraca się do ludzi podobnych sobie pod względem społecznym, narodowościowym, kulturowym. Ale istnieją też sytuacje odmienne: narrator może być „wyższy” lub „niższy” albo po prostu inny, np. pod względem narodowości czy religii, niż krąg odbiorców, dla których utwór faktycznie jest przeznaczony. Już z reguły problem ten rysuje się w literaturze adresowanej dla dzieci i młodzieży i dawniejszej literaturze „dla ludu”. Autor pragnąc czasem stanąć na płaszczyźnie równości ze swoim odbiorcą, aby móc nie przemawiać do niego z góry, konstruuje narratora jako dziecko czy „człowieka prostego”. Pewna odrębność narratora wobec odbiorcy może stanowić nieraz zasadniczy środek wzmożenia atrakcyjności opowiadania, jak w wypadku *Pamiętników Seglasy*, w których Skarbek zwracając się do swych rodaków każe o życiu naszej magnaterii opowiadać przybyłemu z Francji cudzoziemcowi. Ale może być i odwrotnie. Oto np. Bronikowski, wydając w Niemczech przeznaczone dla tamtejszej publiczności powieści z historii Polski, nie chce utrudniać przyjęcia swego dzieła wskutek oddzielenia się od czytelników odrębnym od nich typem narratora. Dlatego też narrator jego powieści jest bardzo starannie „oczyszczony” z wszelkich rysów świadczących o polskości. Nawet poprzez dobór porównań widać w nim kosmopolitę-Europejczyka, a nie Polaka.

I znów, nie wchodząc w szczegóły, trzeba ogólnie stwierdzić, że typ odbiorcy może być nieraz współwyznacznikiem określonej koncepcji narratora i jej założeń narracyjnych.

I wreszcie kontekst chyba najbardziej istotny — sam utwór. W odniesieniu do postaci ze świata przedstawionego w utworze narrator może być w pozycji osoby równorzędnej, wyższej lub niższej. Według dość rozpowszechnionej opinii pełnia epickiej postawy realizuje się najłatwiej w pierwszym wypadku. Narrator bowiem stojąc „na równi” z bohaterami swojego opowiadania, czując się „jednym z nich”<sup>1</sup> odnosi się do nich z należytyim zrozumieniem i solidarnością, z zasadniczą ludzką wyrozumiałością i współczuciem, nawet wtedy gdy potępia dostrzegane w nich zło. Narratorowi zdystansowanemu natomiast socjalnie czy inaczej (np. dziecko wobec świata dorosłych lub odwrotnie) o wiele jest łatwiej o sarkazm, ironię, ujęcie satyryczne, pobłażliwość, naiwną idealizację, panegiryzm itd. Z jednej bowiem strony świat oglądany przez narratora znajdującego się w stosunku do niego „z zewnątrz” nie jest mu tak dobrze znany, jak w wypadku uprzednim, z drugiej zaś narrator jest wobec niego swobodniejszy wskutek braku więzów wynikających ze wspólnoty. Dlatego narrator ze świata innego niż jego postaci służy bardzo często do odświeżenia obrazu tego świata, co zresztą może posiadać z kolei bardzo różnorodne funkcje, aby wspomnieć nawet tak nietypową, jak rolę Wiechowego Walerego Wątróbki jako komentatora historii Polski.

Wspomniana tu mimochodem dziedzina historii każe specjalnie podkreślić naturalną wagę i konieczność wystąpienia tego problemu w obrębie powieści historycznej. Autor zajmując się bowiem wybranym odcinkiem przeszłości musi rozstrzygnąć, czy całość opowiadania ma być przedstawiona z naturalnego aspektu człowieka współczesnego, tzn. realnego autora i jego czytelników, np. dwudziestowiecznych w dwudziestym wieku, czy też ująć opowiadanie z pozycji człowieka będącego przedstawicielem epoki ukazanej w utworze. W praktyce zagadnienie to było rozwiązywane rozmaicie, a ponieważ jest ono bardzo głęboko związane z podstawową problematyką istoty i zadań powieści historycznej, bardzo wcześnie po powstaniu nowożytnej powieści historycznej, bo już około 1830 roku, stało się nie tylko przedmiotem jasnego uświadomienia teoretycznego, lecz i ożywionej dyskusji. Warto może uzupełniając nadmienić, że zwolennicy „wielkiego realizmu”, powołując się zresztą na osiągnięcia najświetniejszych przedstawicieli powieści historycznej, opowiadają się za narratorem nie uhistorycznionym, lecz współczesnym autorowi i czytelnikom, a zatem zdystansowanym chronologicznie (ze wszystkimi naturalnie dalszymi konsekwencjami tego dystansu) wobec świata przedstawionego.

\*

Po rozpatrzeniu zagadnień związanych z pytaniem, kim jest narrator jako<sup>2</sup> człowiek w zestawieniu z autorem, czytelnikiem historycznym oraz przedstawionym światem, ukażemy również szkicowo problematykę badawczą założeń narracyjnych opowiadającego. I tutaj także rysują się trzy odrębne, choć jednocześnie wewnętrznie powiązane ze sobą kręgi zagadnień, ogniskujące się wokół trzech podstawowych pytań, mianowicie pytania o związek narratora z przedstawianym w utworze światem,<sup>3</sup> o cele opowiadania i jego formę.

Problem związku narratora z przedstawionym światem, czyli z przedmiotem opowiadania, jest nieco zróżnicowany zależnie od sposobu opowiadania w 1 lub 3 osobie, lecz odnosi się do obydwu sposobów narracji. Narrator bowiem konkretny, tzn. medium narracji w 1 osobie, z reguły ujawnia ten związek: z opowiadania wynika, że narrator jest głównym bohaterem lub jednym z przygodnych uczestników zdarzeń, tylko świadkiem, kronikarzem, rekonstruującym badaczem itd. Narrator abstrakcyjny może natomiast, jak to w nowszej powieści najczęściej bywa, nie stawiać w ogóle sprawy swego związku ze światem przedstawionym. Obok tego może jednak okazywać dwie przeciwstawne sobie skłonności: albo ujawnia swój kreatorski stosunek, co ostatecznie nadaje przedmiotowi opowiadania charakter fikcyjności, albo też odwrotnie — podkreśla swoją funkcję pośrednika tylko, przekazującego odbiorcy swoją wiedzę o „rzeczywistych” ludziach i zdarzeniach. W pierwszym wypadku uwydatnia swoje prerogatywy w zakresie kształtowania świata przedstawionego, w drugim natomiast uwierzytelnia nieraz opowiadanie wzmiankami o źródłach swojej wiedzy. Jako narrator powieści historycznej odsłania np. czasem bezpośrednio oblicze poszukiwacza i badacza źródeł: „Dawne familijne podania, a nawet i archiwa, malują nam księżniczkę Eudoksję Czartoryską jak prawdziwą wieku swojego bohaterkę. [...] Jest jeszcze dotąd ogromna sala w Zienkowie, gdzie, powiadają, że na czele dwóchset i więcej par Eudoksja zawodziła koło polskiego tańca” (*Jan z Tęczyna*).

Scharakteryzowane tutaj wypadki występują jako najbardziej typowe. Rzeczywistość jednak bywa nieraz bardziej skomplikowana. Narrator abstrakcyjny może np. okazać się czasem bezpośrednim uczestnikiem lub świadkiem opowiadanych zdarzeń, a znów postawa kreatorska nie musi automatycznie podważać „autentyzmu” opowiadanej historii. Narrator bowiem nieraz podkreśla swoją czynną rolę tylko w zakresie samego kształtowania narracji, dotyczącej jednak zdarzeń „prawdziwych”, tak jak właśnie dzieje się w *Tristramie Shandy* Sterne’a i niemal u wszystkich jego naśladowców. Inne jeszcze komplikacje w tym zakresie przynieść może postawa ironii romantycznej, igrającej ambiwalencją literackości i „autentyzmu”, jak np. w II tomie *Don Kichota*.

Interesujący nas obecnie jako problem badawczy cel narracji rozumiany jest tu w dość wąskim znaczeniu domyślnej lub też *expressis verbis* sformułowanej w utworze intencji podjętej przez narratora czynności opowiadania. Ten subiektywny cel narratora nie zawsze oczywiście musi być równoznaczny ani z obiektywnym celem utworu, ani z celem samego autora, choć czasem może być z nimi całkowicie utożsamiony.

Narrator zazwyczaj podejmuje swoją czynność narracji ze względu na odbiorcę, którym w powieści jest zwykle nieokreślony, zainteresowany przedmiotem opowiadania czytelnik. W pewnych jednak wypadkach narrator wyróżniać może różne typy czy grupy odbiorców i specjalnie dostosowuje do nich odpowiednie fragmenty swojego opowiadania. Odbiorca, zarówno czytelnik, jak i słuchacz, może być jednak ściślej określony, jak dzieje się to w gawędzie, nieraz w pamiętniku, a jeszcze bardziej

ściśle w korespondencji. Czasami narrator może pisać dla siebie samego; klasycznym przykładem jest tu dziennik.

Adresat narracji jest zazwyczaj bardzo ściśle związany z jej właściwym celem. Narrator może np. podjąć swoje opowiadanie dla skrócenia wspólnie dłużącego się czasu (normalne założenie wszystkich opowieści w podróży), dla zaciekawienia odbiorcy (opowiadania Szeherazydy), dla pouczenia go lub przekonania o czymś (cykl opowieści siedmiu mędrców), dla podzielenia się wiadomościami (*Podróż Gulliwersa* i wszelkie utopie), dla przypomnienia czegoś, upamiętnienia, rozważenia lub wyjawienia prawdy, obrony własnej lub czyjejs, czasem szantażu — aby wyliczyć intencje najbardziej chyba typowe.

Wymienione tu cele narracji występują najczęściej, chociaż bynajmniej nie wyłącznie, w narracji konkretnego narratora i pociągają za sobą określone, konkretne formy narracji. Obok więc narracji w formie abstrakcyjnej, związanej zazwyczaj, choć również nie w sposób konieczny, z narratorem abstrakcyjnym, można wymienić takie konkretne formy narracji, jak autobiografia, pamiętnik, kronika, dziennik, listy, opowiadanie ustne, myślny monolog wewnętrzny.

Większość z nich stanowi formy wypowiedzi ukształtowane przez potrzeby życia poza terenem powieści, nadające im określony kształt i cechy gatunkowe. Ta okoliczność sprawia, że do normalnej problematyki badawczej, związanej z ustaleniem wyższej artystycznej celowości wyboru danej formy i określeniem stopnia i sposobów zharmonizowania jej z celem narracji i z określonym typem narratora oraz odbiorcy, może się jeszcze dołączyć problem określenia stopnia i sposobu uzgodnienia struktury wybranej przez autora powieści konkretnej formy wypowiedzi z cechami autentycznego listu, dziennika itd. Autor bowiem ma tutaj do wyboru dwie drogi. Może dążyć do możliwie daleko posuniętej wierności w naśladowaniu wybranej formy, tzn. zastosować metodę imitacji, lub też, nie troszcząc się o zupełną wierność, swobodnie uchylać lub przekształcać niektóre z cech gatunkowych, co przy zachowywaniu innych można nazwać metodą przekształcającej stylizacji. Te właśnie dwie możliwości w kształtowaniu narratora w związku z formą narracji ma na myśli Kayser, kiedy mówi, co prawda z nie ukrywaną postawą wartościującą, o „siedzącym w fotelu dziadku” i „swobodnym duchu opowiadania”.

\*

W dość istotnym związku z dotychczas zarysowaną problematyką struktury narratora oraz założeń narracyjnych pozostaje podejmowane obecnie nowe zagadnienie ustosunkowania się narratora do świata przedstawionego. Związek ten polega na pewnych „wewnętrznych skłonnościach” określonych typów narratora i założeń narracyjnych do określonych typów postawy narratora. Np. narrator, którego głównym założeniem jest zaintrygowanie odbiorcy, raczej unika postawy oceniającej i refleksyjnej, niż ją eksponuje, co natomiast podejmie szerzej narrator dążący do moralizowania.

W zakresie ustosunkowania się narratora do przedstawionego świata wyróżnić można trzy zasadnicze tendencje: sprawozdawczo-informacyjną, interpretująco-oceniającą oraz dygresyjną. W pierwszym wypadku energia narratora skupia się przede wszystkim na samym przedstawieniu przedmiotu – plastycznym, sugestywnym, ścisłym czy intrygującym. Świat przedstawiony ma działać na czytelnika w zasadzie „sam przez się”, „mówić sam za siebie”, bez dodatkowych „kropek nad i” ze strony narratora. Oczywiście, i w tym wypadku można się doszukiwać pewnych przejawów ustosunkowania się narratora, lecz wyniki tych usiłowań będą stosunkowo skromne i nie zmieniają zasadniczego faktu, że stworzony przez narratora obraz świata wyda się czytelnikowi „obiektywny”, „prawdziwy”, tj. nie zabarwiony subiektywizmem pośrednika. Nie musi to oczywiście być związane z istotnym brakiem dynamizmu ideowego w utworze, z brakiem ideowego zaangażowania się autora, lecz sprawy te zostają przeniesione na płaszczyznę samego świata przedstawionego, jego jakości i budowy, sama zaś płaszczyzna narracji wydaje się pozornie od tego wolna. Ta sprawozdawczo-informacyjna postawa narratora wykazuje stosunkowo największy stopień fascynacji przedmiotem opowiadania, jak gdyby przyznania mu obiektywnej, bezstosunkowej, niejako „egzystencjalnej” wartości, w czym jednak mogą zmieścić się sprawy tak różne, jak np. i zdystansowana skrupulatność odtwórcza naturalisty, i bezradność czy oszołomienie prymitywnej psychiki, a nawet głęboko wymowne milczenie, na zasadzie „cum tacet, clamant”, jak np. w *Medalionach* Nałkowskiej. Wspólnym bowiem mianownikiem jest tu formalna rezygnacja z niewątpliwego i nie naruszającego epickości prawa narratora do ustawienia przedmiotu opowiadania czy to wobec makrokosmosu rzeczywistości, czy wobec mikrokosmosu swojej własnej osoby.

Wręcz odwrotnie zachowuje się narrator o postawie interpretacyjno-oceniającej. Wynikiem jej jest właśnie swoiste poszerzenie epickiego kosmosu przez zestawienie świata przedstawionego w powieści z jedną lub z obydwoma wymienionymi płaszczyznami. Przedmiot opowiadania nie traci przy tym swego ciężaru gatunkowego, zostaje tylko zmieniony jego charakter. Świat przedstawiony nie staje się bowiem ważny już wyłącznie przez sam fakt swojego istnienia, lecz dlatego, że stanowi okaz porządku lub nieporządku w posiadanym przez narratora totalnym obrazie rzeczywistości, w stosunku do którego jest on tylko jednym fragmentem, choćby sam w sobie, jak jest w dobrej powieści, stanowił zamkniętą całość. Nad epickim światem rozprzestrzeniają się wtedy wyraźne humanistyczne perspektywy. Tak dla narratora *Granicy* nie tyle sam fakt śmierci Zenona Ziembiewicza jest sprawą istotnie ważną, ile z jednej strony splot zdarzeń do tego prowadzący, z drugiej zaś obiektywny społeczny obraz tego życia, obnażony *in flagranti* przez niespodziewaną, w „byłe jakim momencie” przychodzącą śmierć.

O ile taka postawa narratora wypływa z przyjęcia za punkt wyjściowy jakichś istniejących w jego przekonaniu praw rzeczywistości, można ją nazwać obiektywną w odróżnieniu od subiektywnej, dla której sama osoba opowiadającego stanowi najwyższą instancję i ostateczną miarę wszechrzeczy. I nie są to bynajmniej sprawy

tylko indywidualne. Wystarczy zestawić pod tym względem np. oświecenie z romantyzmem, czy realizm z impresjonizmem.

Bez względu jednak na ostateczne pochodzenie „systemu odniesienia” ocen i wyjaśnień może on dotyczyć różnych płaszczyzn — intelektualnej, moralnej, estetycznej, emocjonalnej, utylitarnej. Również i w tym zakresie można odnaleźć typowe zasady wyborów dokonywanych przez poszczególne epoki historyczne i szkoły literackie. Dla oświecenia np. jakże charakterystyczny jest intelektualizm i utylitaryzm, podczas gdy rozwijający się niemal w tym samym czasie sentymentalizm bazuje na ciekawym konglomeracie moralizmu i emocjonalizmu, co zresztą filozofie obydwu prądów bardzo dokładnie wyjaśnia.

Nieobojętną sprawą jest także wybór kierunku wartościowania — wyłącznie pozytywnego lub negatywnego czy też uwzględniającego oba wektory — co łączy się w dużej mierze z typem dydaktyzmu, pozytywnym lub negatywnym, lub też z optymistyczną albo pesymistyczną postawą narratora. Różnostopniowy może być wreszcie współczynnik pewności. Narrator może się bowiem wypowiadać z całkowitą autorytatywnością, tak charakterystyczną np. dla światopoglądu Oświecenia, może ostrożniej — ograniczać się do przypuszczeń, co stosował już bardzo często sentymentalizm dla podkreślenia problemu zawilości ludzkiej psychiki, lub wreszcie może wyznawać niemożność wyjaśnień czy ocen przy założeniu irracjonalizmu, relatywizmu, agnostycyzmu.

Analogicznie do zasygnalizowanego już wcześniej rozróżnienia Petscha — głośniejszej i cichej obecności narratora — można teraz mówić o ustosunkowaniu się wyrażonym bezpośrednio i pośrednio. Pierwsze jest naturalnie o wiele bardziej wyraziste i łatwiejsze zatem do uchwycenia. Stanowią je tak samo sądy interpretujące czy oceniające, zarówno wyrażone w postaci uzupełniającego komentarza („Kazimierz, jak każdy młodzieniec w jego wieku, nie miał tej znajomości ludzi, która cechuje dojrzałość”), jak i występujące w okazyjnie *ad hoc* dołączonej parabazie lub apostrofie („Dziwny starcze, dziwna ludzka raso, która na najodleglejsze krańce świata niesiesz jedną myśl i jedno uczucie! Tym żyjesz w lasach, pustyniach i nad morzem; unosisz ciało swoje, a duszy oderwać nie umiesz — i chodzisz jak błędna między innymi ludźmi”). — Sienkiewicz, *Wspomnienie z Maripozy*), jak i wszelkie jednoznaczne i niewątpliwe pod względem znaczeniowym dla ówczesnego czytelnika epitety, porównania czy metafory. Płaszczyzna pośredniego wyrazu jest natomiast o wiele bardziej rozległa i skomplikowana. Obejmuje ona bowiem i ton opowiadania (np. liryzację, humor, patos, tragizm itd.), a wtedy w grę może wejść cały zasób pozaleksykalnych środków stylistycznych (np. rytmizacja, szyk słów, strona dźwiękowa, interpunkcja), i kompozycyjny układ narracji (np. dobór odpowiednich form podawczych oraz ilościowa strona przedstawienia, kolejność opowiadania, powtarzanie, przemilczenie, miejsce w kompozycji utworu).

Dwa wyróżnione tu sposoby, bezpośredni i pośredni, mogą czasem nie pozostawać z sobą w zgodzie, z czego wypływa potrzeba ich konfrontacji. Oprócz rzadkich wypadków ironii narratorskiej lub jakiegoś specjalnego, świadomego założenia

artystycznego, zdarza się to czasem w wypadku braku głębszej harmonii między świadomie przyjętym planem ideowym utworu, który podporządkowuje sobie sposoby bezpośrednie, a osobistymi, czasem nawet nie aprobowanymi przez autora jego skłonnościami, które niepostrzeżenie dochodzą do głosu na płaszczyźnie stylistyki i kompozycji. Konfrontację podobną trzeba również przeprowadzić na wyższym piętze konstrukcji utworu, tzn. porównać stosunek narratora do przedstawionego świata z obiektywnym sensem utworu, wynikającym z układu fabuły, konstrukcji losu ludzkiego i motywacji. Tutaj również zajść może czasem wyraźna sprzeczność, jak świadczy o tym ogólnie znany przykład powieści Balzaca.

O ile przyjęcie przez narratora postawy interpretująco-oceniającej nie musi samo przez się degradować ważności przedstawionego w utworze epickim świata, o tyle inaczej ma się rzecz, gdy można mówić o postawie wyraźnie dygresyjnej. Świadczy ona bowiem o tym, że dla narratora raz po raz staje się bardziej istotny jego własny świat przekonań, uczuć czy wspomnień niż zdarzenia i ludzie, o których w zasadzie miał opowiadać. O ile fabułę należy przy tym traktować serio, czytelnik odczuwa przykrość przymusowego przenoszenia się z kraju epickiej fikcji w prywatny świat narratora, bardzo zresztą często nie należący w ogóle do *integritas* dzieła epickiego. Tak właśnie dzieje się w wielu powieściach Rzewuskiego, gdzie komentarze narratora przeradzają się w długie dywagacje o charakterze czysto publicystycznym, zanim autor, opamiętawszy się wreszcie, nie przeniesie do przypisów dalszej ich kontynuacji! Gdy jednak narratorowi uda się należycie lekko potraktować epicką fabularną kanwę narracji, kompozycyjny punkt ciężkości może przenieść się na warstwę dygresyjną. Nie ma w takim razie obawy o wewnętrzne pęknięcie i obniżenie wartości artystycznej, tylko po prostu utwór (powieść, poemat, epos) przestaje należeć do normalnej epiki, przechodząc na mieszane tereny, oznaczone epitetem „dygresyjny”.

Dygresja nie musi jednak koniecznie wkraczać w dziedzinę rzeczywistości serio, co stosunkowo najczęściej przypada w udziale dygresjom esseistycznej (refleksyjnej) i publicystycznej natury. Może ona bowiem — i czynią to zwłaszcza dygresje liryczne, rzadziej fabularne — spełniać funkcje różnorodnego swoistego rezonansu wobec głównej warstwy epickiej, nie niszcząc jej zasadniczego charakteru. Dlatego obok wewnętrznego związku dygresji z warstwą fabularną nader istotną sprawą może być sposób, w jaki autor wprowadza ją w epicką tkanę, a więc miejsce jej, rozmiar, ton oraz powiązanie z kontekstem. Istnieją bowiem dygresje jakby wstydlive, które narrator przemysla w sposób możliwie niedostrzegalny, i przeciwnie, takie, na które specjalnie skierowuje uwagę czytelnika.

Dygresyjność narracji niekoniecznie więc musi być prostym wykładnikiem gawędziarskiej niepowściągliwości czy publicystycznej pasji narratora; nieraz stanowi środek służący do kompozycyjnego cieniowania fabuły oraz swoistego włączania się różnie ukonkretniającej się osoby narratora. Dygresyjność jednak — jak sugeruje to sama nazwa — jest w epice zjawiskiem marginalnym.

\*

Opowiadanie, opowiadana historia jest wytworem czynności narratora, ściśle związanej z całokształtem sytuacji, w której można wyróżnić następujące czynniki: narrator i czynność jego opowiadania, słuchacz czy słuchacze (lub czytelnicy) i czynność ich percepcji. Analizując możliwości realizacji w konkretnym utworze epickim tego koniecznego schematu w opowiadaniu jako wytworze narratora i całej sytuacji narracyjnej, można wyróżnić dwa przeciwstawne sobie rozwiązania: narrację jedno- i dwupłaszczyznową. W pierwszym wypadku w utworze występuje niemal wyłącznie epicki świat przedstawiony bez zarysowania się elementów genetycznej sytuacji narracyjnej. W drugim natomiast — opowiadanie jest tak ukształtowane, że poprzez stojący na pierwszym planie świat przedstawiony prześwieca druga płaszczyzna — sytuacja narracyjna.

Dochodząca do głosu poprzez różne sygnały narracyjne sytuacja może być naturalna lub skonstruowana. Tzn. zgodna z tkwiącą za nią prawdziwą, nieliteracką, realną sytuacją powstawania utworu, będącego dziełem określonego autora piszącego w konkretnej sytuacji dla konkretnego typu odbiorcy, lub też sytuacja odpowiednio wystylizowana we wszystkich swych lub niektórych, wybranych elementach. Tak np. naturalna sytuacja daje się odczytać między wierszami *Ogniem i mieczem*, gdzie współczesny inteligent, Polak, opowiada historię z minionego czasu podobnym do siebie czytelnikom. Sytuacja natomiast skonstruowana panuje w noweli Prusa *Z legend dawnego Egiptu*, w której — jak wynika z analizy stylistycznej — jakiś kronikarz czy opowiadacz egipski zwraca się do odbiorców również podobnych sobie. Przykłady, celowo dobrane wyłącznie z zakresu opowiadania narratora abstrakcyjnego, mają podkreślić fakt, że problematyka ta może być istotna nie tylko na terenie narracji w 1 osobie, gdzie na ogół zaznacza się w sposób bardziej oczywisty.

Jakość, siła, rozmiar i częstość przeblysków sytuacji narracyjnej i procesu narracji, czyli drugiej płaszczyzny, może być bardzo różna i różnie w utworze aktualizowana. Ogólnie można stwierdzić, że wszystko, co uprzytamnia obecność narratora, który jest przecież podmiotem opowiadania, pośrednio sygnalizuje także płaszczyznę narracji. Stąd więc całokształt problematyki dotychczas zarysowanej nie jest bynajmniej dla omawianej obecnie obojętny. Mimo to można uznać ją za raczej drugorzędną, gdyż pierwszoplanowe funkcje zjawisk w obręb jej wchodzących dotyczą głównie samej budowy narratora i ujawnienia jego stosunku do przedmiotu opowiadania. Istnienie drugiej płaszczyzny było przez nie zaznaczane tylko pośrednio.

Do sygnałów całkiem już bezpośrednio wskazujących na sytuację narracyjną należą głównie trzy następujące kręgi bardziej szczegółowych zjawisk: 1) ukazywanie się narratora we właściwej mu funkcji opowiadającego lub piszącego oraz używanie przez niego terminologii związanej z tą właśnie czynnością i jej wytworem, dziełem, 2) uwagi narratora odnoszące się wprost do czynności opowiadania, 3) pa-

mieć narratora o czytelniku. Wprawdzie, logicznie biorąc, dwa ostatnie zagadnienia mieszczą się w szerzej zinterpretowanym problemie pierwszym, ze względów jednak czysto praktycznych warto je wyodrębnić.

Narrator wskazuje nieraz bezpośrednio na siebie i swoje dzieło. Pierwsze dokonywa się właściwie w każdym użyciu zaimka w 1 osobie (w liczbie pojedynczej lub mnogiej), o wiele rzadziej — w 3 osobie wraz ze słowem „autor” lub „narrator”. („Narrator sam mocno jest zdziwiony naiwnością swojego bohatera.”) Czasem jednak narrator jest zarysowany przez szczątkowe albo nawet i rozbudowane konstrukcje obrazowe. Tak np. w *Panu Antonim* Skarbka widzimy narratora w pisarskim ferworze rozlewającego atrament na zapisaną stronicę oraz na własne „nowiuteńkie, a żółte do tego spodnie”. Ukazuje się również w miejscu stanowiącym pozorne zakończenie powieści jako autor odpoczywający po ukończeniu pracy, przed leżącym na stole rękopisem, by wreszcie przy rzeczywistym jej końcu serdecznie uściskać swego bohatera za dostarczenie mu uzupełniających wiadomości. Oczywiście tego typu postępowanie należy już do ekstremów, ale nawet i bez nich osoba narratora występująca w roli snującego opowiadanie może stać się źródłem dodatkowych napięć uzupełniających jego funkcję w utworze.

Wskazywanie narratora na swoje dzieło realizuje się przez posługiwanie się terminologią literacką. Chodzi tu o takie wyrażenia, jak powieść, romans, opowiadanie, historia, pismo, rozdziały, karty, stronice, treść, tytuł, wstęp, epizod, bohater, akcja itd. Tytuły rozdziałów również mogą podkreślać literacki charakter utworu, jak np. jeden z wielu podobnych w *Don Kichocie* — „Rozdział, z którego czytelnik dowie się tego, co wyczyta”. W wypadkach wyjątkowych, wyrosłych raczej z ducha tradycji sternowskiej lub romantycznej ironii, można znaleźć napomknięcia o cenzurze, drukarni, honorarium autorskim itd.

Narrator może jednak akcentować również samą czynność opowiadania i jej przebieg. Występuje to nieraz w bardzo różnorodnych wzmiankach odnoszących się właśnie do tej czynności, które dlatego mogą być nazwane wzmiankami narracyjnymi. Charakter ich może być bardzo różny, dlatego przykładowo, jako najczęstsze, wymienić można wzmianki: powtarzającą, uprzedzającą, uzupełniającą, sygnalizującą wybór, elipsę lub zmianę przedmiotu narracji, wzmiankę pomijającą, kompensującą, rezygnującą, prezentującą źródła i granice wiedzy narratora, komentującą samą narrację itd.

Z kolei przykładowo zilustrujemy 2 tylko typy: wzmiankę kompensującą i rezygnującą: „Zupełnie to samo można powiedzieć o krótkiej godzinie, którą Joachim spędzał na drugiej codziennej przechadzce do Davos-Uzdrowiska” (T. Mann, *Czarodziejska góra*). „Ubogie i czepe pisarskie słowo nie jest w stanie wyrazić tego uśmiechu. A jakąż ludzką sztuką zdoła przypomnieć ówczesną, dla tegoż pana Rysia istniejącą barwę nieba nad błękitem odległych lasów — kolor zakrętu Wisły?” (Żeromski, *Nawracanie Judasza*).

Daleko idąca rozmaitość zachodzić może również w zakresie funkcji wzmianek narracyjnych. Funkcję podstawową stanowi ta pomoc, jakiej dostarczają one nar-

ratorowi w prowadzeniu opowiadania, stąd bardzo często łączy się to z prymitywizmem i nieudolnością. („Namieniwszy o Znajomskim, wróćmy się do Fortunata”. — I. Mickiewicz, *Awantury Fortunata*). Do tej podstawowej funkcji pomocniczej dochodzą jednak niemal w konieczny sposób pewne funkcje towarzyszące: uwydatnienie przedmiotu, do którego się wzmianka odnosi, obniżanie tonu narracji przez wprowadzenie elementu gawędziarstwa niszczącego patos, liryzm, tragizm itd. oraz sygnalizacja drugiej płaszczyzny, a poprzez nią sygnalizacja rzeczowego, antynaturalistycznego, literackiego charakteru utworu. Te właśnie funkcje „towarzyszące” podstawowej funkcji pomocniczej sprawiają, że wzmianką narracyjną może posługiwać się nie tylko narracja prymitywna, lecz i wysoce świadoma artystycznie. Dlatego przy badaniu wzmianki następuje konieczność ustalenia, czy funkcje jej stoją tylko na poziomie koniecznych, naturalnych jej sprawności, czy może na wyższym poziomie świadomej konstrukcyjności (w ramach wzmianek bądź rozpatrywanych pojedynczo, bądź też ujmowanych globalnie w ich funkcji zbiorowej), co jest znamienne raczej dla powieści współczesnej, o ile ta w ogóle wzmianki nie unika, ale było już znane i dawniej.

Ostatnim wreszcie elementem sytuacji narracyjnej mogącym dojść do głosu w narracji dwupłaszczyznowej jest czytelnik. Nie czytelnik realny oczywiście, lecz czytelnik jako swoisty element literacki, stojący jako partner narratora niejako „z drugiej strony” utworu epickiego. Ten epicki czytelnik jest przez Kaysera uznany za dopełnienie narratora, a osobisty stosunek narratora do niego jest, według tegoż uczonego, znamieniem różniącym powieść nowożytną od dawniejszej. „Problem, kim jest czytelnik, do którego zwraca się narrator, nie jest dotychczas opracowany przez poetykę powieści”. Mimo takich sugestii, w obrębie tego szkicu nie można jednak dążyć do możliwie pełnego przedstawienia problematyki badań nad epickim czytelnikiem. Przy zajęciu się bowiem narratorem i zagadnieniami z nim związanymi problem czytelnika musi być z konieczności ujęty bardziej jednostronnie, bo z aspektu narratora, który z natury sytuacji epickiej zwraca się do swojego odbiorcy.

Pamięć narratora o czytelniku może się przejawiać pośrednio i bezpośrednio. Bezpośrednio zaznacza się najwyraźniej przez skierowane wprost do niego zwroty i apele. Ale i tam, gdzie brakuje formalnego wskaźnika, słowa „czytelnik”, pamięć odbiorcy może być żywo wyczuwalna, zwłaszcza we wzmiance narracyjnej, która przecież wyrażnie właśnie odbiorcę ma na uwadze. Wyrażenie bowiem „jak już powiedziałem” jest w istocie odwołaniem się do pamięci czytelnika, a inne, w rodzaju np. „nie będę się rozwodził nad jakością i mnogością potraw”, stanowi cichą umowę narratora z czytelnikiem co do zgody na opuszczenie relacji o rzeczach mało ważnych lub samo przez się zrozumiałych. Nastawienie narratora na odbiorcę jest widoczne wreszcie w takim sposobie opowiadania, który aktywizuje jego uwagę i poddaje pod jej kontrolę bieg narracji i wywodów, co odzwierciedla się w różnych podkreśleniach i nawiązaniach, jak np. „otóż”, „tedy”, „zatem”, „podobnie”, następnie w przyświadczeniach — „naturalnie”, „oczywiście”, „rzecz jasna” itd. W innych znowu

wypadkach narrator okazuje, że czeka na uzupełniającą współpracę czytelnika: „łatwo pojąć”, „trudno sobie wyobrazić” (oczywiście tylko czytelnikowi, bo narrator wie, jak to było), „trzeba uwzględnić”, „nie wolno zapominać” itd., oraz liczy się z mniejszą niż własna wiedzą czytelnika, o czym świadczą klasyczne wyjaśnienia szczegółów historii, jak np. „Władysław (on to był bowiem)”.

- Obok tej pamięci o czytelniku, wynikłej z samej istoty epiki, opartej na opowiadaniu zwróconym do odbiorcy, mogą jednak istnieć inne jeszcze płaszczyzny łączności narratora z czytelnikiem. Jedną z nich stanowi stopniowo narastająca i zacieśniająca się więź między narratorem a jego odbiorcą, wyrosła na podłożu wspólnego zainteresowania wypadkami i osobami rozwijającej się historii. Stąd właśnie wypływa nieraz stosowana przez narratora liczba mnoga 1 osoby (np. „jak wiemy już”) lub epitet „nasz”, którym narrator nigdy nie obdarza bohatera w chwili prezentacji, lecz dopiero od momentu, kiedy uważa, że stał się on już czytelnikowi bardziej bliski. Inną jeszcze zasadą ustosunkowania się narratora do czytelnika może być chęć pozyskania sobie jego zaufania i cierpliwości albo potrzeba specjalnego przygotowania go do określonego typu narracji. Można tu wtedy mówić o dążności narratora do „wychowania” sobie „czulego słuchacza”, w myśl słów „taki wieszcz, jaki słuchacz”, realizującej się ostatecznie pod groźbą utraty audytorium. Ostatnią wreszcie odmianą więzi między narratorem a czytelnikiem jest przekonanie o jakiejś zasadniczej równości umysłowej i moralnej, o podstawowej — mimo całego szeregu różnic — wspólnotcie przekonań i doświadczeń, na zasadzie której można się z czytelnikiem jakoś ostatecznie porozumieć, gdyż inaczej nie byłoby sensu podejmowania narracji. Dlatego to komentarz, refleksja nieraz występują w formie wspólnego „my” („Ale czas, najlepszy lekarz naszych trosk, ukoił z wolna te cierpienia”). Analiza semantyczna musi oczywiście wyjaśnić, jak szerokie jest to wspólne „my” narratora i czytelników, kiedy mianowicie jest ogólnoludzkie, a kiedy znów zacieśnione do jakiejś węższej grupy: narodowości, wyznania, warstwy społecznej, współczesności itd.

Śledząc sposób odnoszenia się narratora do czytelnika można ustalić, czy ma on na myśli czytelnika „na równi”, czy też — co zdarza się rzadziej — czytelnika „niższego” lub „wyższego” od siebie. Może też okazać się, że zwraca się on do nie określonego bliżej, nie zróżnicowanego czytelnika z którejś z określonych wyżej odmian, lub przeciwnie, że narrator pamięta, iż miano czytelnika odnosi się do wielu jednostek zróżnicowanych między sobą pod wieloma względami, i w pewnych momentach zwraca się specjalnie do określonej kategorii czytelników, czasem nawet i do indywidualnych jednostek. Sprawy te wiążą się bardzo ściśle ze sposobami traktowania przez narratora czytelnika jako odbiorcy opowiadania. Narrator nie musi bowiem patrzeć na czytelnika tylko jako na chłonnego, lecz biernego konsumenta, ale może liczyć się z jego reakcjami, przewidywać je, a nawet starać się nimi pokierować, w niektórych zaś okolicznościach może żądać nawet ze strony czytelnika wydajnej współpracy. Zdaje też sobie przy tym sprawę, że nie może liczyć na jednakowy u wszystkich oddźwięk. To właśnie sprawia, że czasem zwraca się

tylko do grona wybranego, które stanowić mogą czytelnicy najbardziej idealni, lub przeciwnie — czytelnicy najbardziej gruboskórni, niechętni, sceptyczni, oporni. Narrator chce działać czasem uprzejmością i pochlebstwem, to znowu metodą zastraszenia, szyderstwa, żartu, lub chce przekonać czytelnika w drodze dyskusji. Różnorodne rodzaje napięć przebiegających między narratorem a czytelnikiem stanowią bardzo żywą aktywizację narratora w roli troszczącego się o właściwy odbiór swego opowiadania oraz czytelnika przyjmującego je w określony sposób, co mocno eksponuje płaszczyznę narracji. Z drugiej także strony zwracają one silnie uwagę czytelnika, tym razem już nie epickiego, lecz realnego, na przedmiot, który tak bardzo uaktywnia narratora wobec odbiorcy, i skutkiem tego stają się jeszcze jednym ze środków, pośrednio wprowadzając, lecz bardzo wyraźnie manifestujących stosunek narratora do przedstawionego świata lub samej narracji. To, co jest dla autora najważniejsze w sensie pozytywnym lub negatywnym lub uważane za specjalnie nowatorskie lub niezgodne z przyjętymi przekonaniami, często właśnie mobilizuje narratora wobec epickiego czytelnika, poprzez którego ma być osiągnięty czytelnik realny.

Cele, dla których bywa wyzyskiwana w powieści druga płaszczyzna epicka, są w istocie bardzo różnorodne. Może chodzić np. o efekt literackości lub właśnie o przeciwstawną mu iluzję autentyzmu, o charakterystykę samego narratora lub o popis jego zręczności, o ideologiczną dyskusję wreszcie, jak zresztą i o inne jeszcze sprawy, których pełne wyliczenie nie jest ani możliwe, ani celowe. Istotną bowiem rzeczą jest tylko stwierdzenie, że opowiadanie dwupłaszczyznowe nie musi być tylko wynikiem prymitywizmu narracyjnego, lecz może służyć przemyślanym, artystycznym zamierzeniom.

\*

Przedstawiona tu próba ukazania zarysu problematyki badań nad powieściowym narratorem została właściwie niemal wyłącznie ograniczona do samej rejestracji zagadnień. W ramach bowiem krótkiego szkicu trudno było wykazać ich powiązanie wewnętrzne między sobą, sprawiające, że zjawiska omawiane tu w izolacji bardzo nieraz ściśle warunkują się wzajemnie w konkretnym utworze literackim. Teoretyczny, a zarazem skrótowy charakter przeglądu nie pozwolił również na odsłonięcie istotnego związku problematyki narratora z historyczną rzeczywistością pozaliteracką, z ideologią utworu, jego odmianą gatunkową, tradycją literacką i literackim prądem oraz z indywidualną koncepcją utworu i uzależnionymi od niej różnymi jego właściwościami. Inaczej ujmując, nie została w należyty sposób wykazana waga tej problematyki w strukturze utworu jako całości, choć pośrednio zostało to może częściowo przeprowadzone. Wydaje się jednak, że pełne przezwyciężenie tych ograniczeń, a także weryfikacja i pogłębienie podanych stwierdzeń może nastąpić nie tyle w drodze dalszych teoretycznych rozważań, ile poprzez historyczno-literacką analizę konkretów.

## DER ERZÄHLER IM ROMAN

## ZUSAMMENFASSUNG

In der Einleitung wird die Darstellungsweise des Erzählers im epischen Werk erwogen. Es wird hervorgehoben, auf Grund welcher Darstellungsmittel eine Vergegenständlichung des Erzählers erzielt werden kann, wie sie in der Struktur des epischen Ganzen quantitativ sichtbar wird. Von der von R. Petsch durchgeführten Unterscheidung der direkten und indirekten Anwesenheit des Erzählers ausgehend, wurde auf das grosse Ausmass der auf diesem Gebiet existierenden Gestaltungsmöglichkeiten verwiesen, angefangen von dem deutlichsten Auftreten des Erzählers bis zu seinem unauffälligen Zurücktreten und schliesslich fast völligen „Verschwinden“.

Die Struktur oder Auffassung des Erzählers konzentriert sich auf dem Charakter des Erzählers sowohl als „reales Einzelwesen“ als auch als „Persönlichkeit“. Nicht nur der konkrete Erzähler (in der Ich-Erzählung), sondern auch der abstrakte (in der Er-Erzählung) kann auf verschiedene Weise gestaltet werden, nicht selten durch deutlichere Individualisierung, als durch die allgemein in der Gesellschaft für das Einzelwesen als typisch geltenden Züge, wie Geschlecht, Nationalität, Bekenntnis, soziale und historische Einreihung. Um aber den eigentlichen Sinn einer bestimmten Erzähler-Struktur bestimmen zu können, muss diese in die zu untersuchenden Zusammenhänge gebracht werden: 1. Zusammenstellung des Erzählers mit dem Verfasser, 2. Zusammenstellung des Erzählers mit dem realen, historisch und sozial bestimmten Leserkreis, 3. Zusammenstellung mit anderen Gestalten der gestalteten Welt. *ad* 1. Neben der völligen Unmöglichkeit, das Verhältnis zwischen dem Romanerzähler und dem Verfasser zu bestimmen, besteht die Möglichkeit, die Identität zwischen Erzähler und Verfasser auf Grund von Personalangaben festzulegen oder auch ihre deutliche Unterschiedlichkeit zu beweisen; *ad* 2. Der Erzähler im Roman und sein Leser können einander ähneln und derselben Welt angehören, oder auch umgekehrt — in mancher Hinsicht deutliche Unterschiede aufweisen; *ad* 3. ähnlich verhält es sich mit dem Erzähler und den Romanhelden: der Erzähler kann „auf derselben Ebene“, wie sie stehen, „einer aus ihrer Mitte“ sein, oder auch „ausserhalb“ ihres Kreises auftreten, wobei er ihnen gegenüber die Rolle des „höher oder niedriger Gestellten“ einnimmt. Jede der hier angeführten Möglichkeiten liefert dem Verfasser eigene, bestimmte künstlerische Darstellungsweisen.

Das Problem der narrativen Gegebenheiten umfasst drei eng miteinander verbundene Fragen: 1. den Zusammenhang zwischen dem Erzähler und der im epischen Werk dargestellten Welt, 2. das Ziel der Erzählung, 3. die Form der Erzählkunst. *ad* 1. Der konkrete Erzähler enthüllt in der Regel die Verbindung zwischen ihm selbst und der dargestellten Welt; er ist Hauptperson, unbeabsichtigter Teilnehmer am Geschehen oder auch nur dessen Zeuge, Berichterstatter, Chronist, rekonstruierender Forscher usw. Der abstrakte Erzähler enthüllt diesen Zusammenhang entweder gar nicht oder aber nimmt eine der zwei gegensätzlichen Haltungen ein: zeigt nur sein schöpferisches Verhältnis auf, das dem Objekt der Erzählung den Charakter der Fiktion gibt, oder aber er betont seine Funktion lediglich als Vermittler, der sein Wissen über „wirkliches“ Geschehen weitergibt. *ad* 2. Das Ziel der Erzählung ist die Absicht, die Tätigkeit des Erzählers durch den Erzähler aufzunehmen. Das Ziel der Erzählung ist nicht immer feststellbar; häufig wird erzählt, um die Zeit zu vertreiben, das Interesse des Lesepublikums zu wecken, dieses zu belehren oder zu überzeugen, Wissen und Erlebnisse zu vermitteln, manches vor der Vergessenheit zu bewahren, Betrachtungen anzustellen, Enthüllungen vorzunehmen, Verteidigungen oder Erpressungen anzustreben usw. *ad* 3. Die Art und Weise des Zusammenhangs zwischen dem Erzähler und der dargestellten Welt und das Ziel der Erzählung beeinträchtigen deren Form. Neben der abstrakten (unbestimmten) existieren konkrete Erzählformen wie: autobiographische, chronikalische, Tagebuch und Briefform, mündliche Erzählung, gedanklicher Enthüllungsmonolog. Der grössere Teil deren bildete sich im praktischen Leben ausserhalb der Erzählkunst aus. Daher kann manchmal eine Untersuchung notwendig sein, die feststellen soll, ob der Verfasser die getreue Nachahmung der gewählten Form (Imitation) anstrebt, oder vielmehr einige Gattungsmerkmale frei umbildet (Stilisierung).

Das Verhältnis des Erzählers zur dargestellten Welt; im Rahmen dieses Problems lassen sich drei grundsätzliche Tendenzen unterscheiden: 1. die Haltung des Berichterstattens und Informierens, 2. der Interpretation und Wertung, 3. der Digression. *ad* 1. Die Energie des Erzählers konzentriert sich hier auf dem dargestellten Gegenstand, der „für sich selbst“ sprechen soll, ohne jegliche Hinzufügung des I-Punktes seitens des Erzählers. Es besteht hier die Faszinierung für das Erzählobjekt, die Anerkennung seiner objektiven, beziehungslosen „existentialen“ Bedeutung. *ad* 2. Das epische totale Weltbild wird gegenwärtig erweitert durch den Zusammenhang der dargestellten Welt mit dem realen Makrokosmos (objektive Haltung) oder dem Mikrokosmos der Person des Erzählers (subjektive Haltung). Das Schwergewicht der dargestellten Welt ist jetzt ein wenig verändert, denn ihren Wert bereichert die Tatsache, dass sie gleichzeitig die Ordnung oder das Chaos des vom Erzähler vertretenen totalen Bildes der wirklichen Welt in sich schließt. Bei der Wertung empfiehlt es sich, deren Richtung (positive oder negative) zu bestimmen, was wiederum mit dem Typ der Belehrung und der optimistischen oder pessimistischen Haltung Hand in Hand geht; ebenso ist der Zuverlässigkeits-Koeffizient zu berücksichtigen (Authentizität, Vermutungen oder Unmöglichkeit zu letzten Entscheidungen), was seine Wurzeln in philosophischen Voraussetzungen hat. Das System, Urteile und Wertungen mit diesen in Beziehungen zu bringen, kann verschiedene Ebenen betreffen: die intellektuelle, moralische, ästhetische, emotionale, utilitare; dies findet seine Begründung in der philosophischen Haltung und ist für einzelne geschichtliche Epochen und literarische Strömungen bezeichnend. So wie man von einem direkten und indirekten Inerscheintreten des Erzählers spricht, kann man analog vom direkten oder indirekten Ausdruck der Stellungnahme des Erzählers sprechen, wobei die Ebene des direkten Ausdrucks, verglichen mit der des indirekten, viel umfangreicher und komplizierter ist. *ad* 3. Digressionen sind für die Epik mehr als Nebenerscheinung zu werten, sehr oft verschieben sie das Werk über die Grenzen des Epischen hinaus. Digressionen müssen jedoch nicht die Folge lyrischer oder publizistischer Zurückhaltung des Erzählers oder seiner Unbeholfenheit sein. Sie können auch, ohne den epischen Charakter zu verletzen, der kompositorischen Schattierung der Fabel und der eigentümlichen Einschaltung der sich verschiedenartig konkretisierenden Persönlichkeit des Erzählers dienen.

Ein geschildertes Geschehen ist das Erzeugnis der Erzählertätigkeit, verbunden mit der epischen Situation der Erzählung, in der folgende Elemente unterschieden werden können: der Erzähler, das Erzählen, der Leser und die Aufnahme. Im epischen Werk, dem Erzeugnis dieser Situation, kann diese irgendwie in Erscheinung treten (Zweiebenen-Erzähltechnik) oder umgekehrt — es kann ausschliesslich die dargestellte Welt auftreten (Einebenen-Erzähltechnik). Die erzählte Situation wiederum kann mit der ihr real zugrunde liegenden genetischen bei der Entstehung des Werkes (natürliche Situation) übereinstimmen oder auch entsprechend abgewandelt werden (konstruierte Situation). Zu den wichtigsten Arten, die epische Situation der Erzählung andeuten, gehören drei Erscheinungsformen: 1. das Auftreten des Erzählers in der Rolle des Erzählenden oder Schreibenden bei gleichzeitiger Verwendung der mit dieser Tätigkeit verbundenen Terminologie (z. B. Erzähler, Verfasser, Geschichte, Roman, Abschnitt, Titel, Inhalt, Episode, Held, Handlung), 2. Bemerkungen des Erzählers, die sich unmittelbar auf die Erzählertätigkeit beziehen (z. B. Wiederholungen, Ankündigungen, Übergehungen, Ausgleichs) und deren Funktionen verschiedenartig sein können (technische Hilfsmittel in bezug auf die Erzählung, welche das Objekt hervorheben oder den Aussagetyp herabdrücken), 3. das Augenmerk des Erzählers auf den Leser (nicht den realen, sondern den „epischen“, der ein Strukturelement des epischen Werks bildet). Die Verbindung des Erzählers mit ihm besteht nicht nur in bezug auf den gesellschaftlichen Charakter der Epik, sondern auch auf der Basis des gemeinsamen Interesses für den Gegenstand („unser Held“), dem Wunsch, die Sympathie und das Vertrauen des Lesers zu gewinnen, dem Bedürfnis, einen „feinfühligsten Hörer“ zu erziehen und der Überzeugung von der Urgemeinschaft des menschlichen Geschlechts. Der Leser des epischen Werks kann individualisiert oder typisch (allgemein), als aktiver Mitschöpfer oder gar energischer Partner der Diskussion gedacht sein.

Przełożył Andrzej Kolaczkowski