

Teksty Drugie 2008, 1-2, s. 244-255



Dialog jako wykładnik fikcji.

Joanna Jeziorska-Haładaj

Joanna JEZIORSKA-HAŁADYJ

Dialog jako wykładnik fikcji

Na początek wyjaśnienia wymaga drugi człon tytułu – „wykładnik fikcji”¹, bowiem pojęcie to nie funkcjonuje przecież w powszechnym teoretycznoliterackim obiegu. Niesie ono ze sobą ładunek kategoryczności i jest wykładnikiem – *nomen omen* – pewnych przekonań dotyczących literatury. Mówienie o wykładnikach – czy wyróżnikach – fikcji oznacza przyjęcie tezy o możliwości rozróżnienia między narracją fikcjonalną a referencjalną na podstawie samej analizy tekstu. A przecież – po lekcji Haydena White’a i Rolanda Barthes’a – by wymienić tylko te dwa nazwiska – wolimy nie wytyczać pochopnie granic między dyskursami. Opozycję między fikcją a niefikcją zastępuje – czy unieważnia – pojemna i rozmaicie rozumiana kategoria narracyjności, a poszukiwanie wykładników fikcji narażone bywa na zarzut literaturoznawczej donkiszoterii. Wątpliwości towarzyszące tej problematyce ilustrują dwa cytaty:

W erze globalizacji i geograficznej mobilności, linie graniczne – zarówno w polityce, jak i w genologii czy literaturze, stają się coraz bardziej podejrzane. Kwestia granicy między fikcją a tym, co krytyka z braku lepszego terminu nazywa dyskursem referencjalnym, nie jest tu wyjątkiem.²

¹ W języku francuskim funkcjonuje termin *indices* (rzadziej *marqueurs*) *de la fictionnalité*, w angielskim – *hallmarks* lub *signposts* (dosłownie: drogowskazy) *of fictionality*, niemieccy badacze używają terminu *Symptoms der Fiktionalität* lub *Fiktionalitätssignale*.

² M-L. Ryan *Frontière de la fiction- digitale ou analogique*, <http://www.fabula.org/forum/colloque99/211.php>, konsultacja 29.09.2007: „En cet âge de globalisation et de mobilité géographique, les lignes séparatrices, politiques autant que génériques et littéraires, deviennent de plus en plus suspectes à la pensée. La frontière de la fiction et de ce que la critique appelle – faute de meilleur terme – le discours référentiel ne fait pas exception”.

Tak zaczyna swój tekst o granicach fikcji Marie-Laure Ryan. Inny badacz zauważa:

[...] dominujące w ostatnich dziesięcioleciach tendencje (dekonstrukcjonistyczne, post-strukturalistyczne czy postmodernistyczne) do zacierania granic między fikcją a niefikcją – głównie poprzez głoszoną tezę, że „wszystko jest fikcją”. Takie rozpoznanie bywa dwojako uzasadniane (czasem oba typy argumentacji występują łącznie). Po pierwsze, zwraca się uwagę na narastający sceptycyzm, jeśli chodzi o możliwość osiągnięcia konsensu co do „faktów” i ich natury. Po drugie, wzrasta świadomość, że nawet teksty deklaruujące się jako niefikcjonalne są silnie ustrukturyzowane lub sfabularyzowane, być może w nie mniejszym stopniu niż fikcyjne.³

Szukanie wyróżników fikcji wydaje się więc w dzisiejszych czasach zajęciem dość niestosownym. Świadczyć może o metodologicznej ortodoksji, niezrozumiałym uporze, skłonności do pedantycznych, scholastycznych roztrząsań czy obsesji płynięcia pod prąd tendencjom panującym w humanistyce. Deklaracja wiary w istnienie wykładników fikcji – a taką deklarację niniejszym składam – jest deklaracją wiary w możliwość wytyczania granic między narracją fikcjonalną i niefikcjonalną oraz wyrazem sprzeciwu wobec teorii panfikcjonalistycznych.

Patronką tego „segregacjonistycznego” (określenie Paveła z *Univers de la fiction*⁴) stylu myślenia jest Käte Hamburger i jej wydana jeszcze w latach pięćdziesiątych książka *Logik der Dichtung*⁵. We współczesnej narratologii najbardziej gorliwą wyznawczynią teorii wykładników fikcji jest Dorrit Cohn, autorka książki-manifestu *Distinction of Fiction*⁶, w której przekonuje, że fikcyjność nie jest kwestią stopnia, a granica między fikcją a niefikcją pozostaje wyrazista, uniwersalna, stabilna i niepodważalna. Każdy tekst – bezwyjątkowo – da się zakwalifikować do którejś z kategorii. Obok takich wykładników fikcji, jak: dostęp trzecioosobowego

³ E. Segal *Fiction and History, Form versus Function*, „Poetics Today” Winter 2002 no. 4 (23), s. 121: „[...] prevailing critical climate (deconstructionist, poststructuralist, postmodernist) that has developed in the last decades and has tended to blur the borderlines between fiction and nonfiction – usually by declaring that «everything is fiction». Such claims are based, in most cases, on two kinds of argumentation (possibly combined). The first is motivated by the growing skepticism regarding our ability to reach consensus about «facts» and their nature; the second stems from the growing awareness that even texts claiming to have a nonfictional status are highly structured or «emplotted», perhaps no less so than fictional texts”.

⁴ T. Pavel *Univers de la fiction*, trad. et remanié par l’auteur, Éd. du Seuil, Paris 1988.

⁵ K. Hamburger *Logik der Dichtung*, Klett, Stuttgart 1957, 1968 (wydanie drugie, znacznie zmienione). Korzystałam z przekładów: francuskiego (K. Hamburger *Logique des genres littéraires*, trad. P. Cadiot, préf. G. Genette, Éd. du Seuil, Paryż 1986) i angielskiego (K. Hamburger *The Logic of Literature*, trans. M.J. Rose, Bloomington, Indiana 1973). Fragment książki Hamburger na język polski przetłumaczył Ryszard Handke, por. *Rodzaj fikcjonalny albo mimetyczny*, w: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*, wyb., oprac. i przekł. R. Handke, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.

⁶ D. Cohn *Distinction of Fiction*, John Hopkins University Press, Baltimore 1999.

narratora do świadomości postaci, przedstawianie wewnętrznych procesów psychicznych osób trzecich (lub dawnego Ja w powieściach autobiograficznych) za pomocą m.in. monologu wewnętrznego, konstrukcja narratora w narracji pierwszoosobowej, mowa pozornie zależna, przesłanki paratekstowe, określenia czasoprzestrzenne zrelatywizowane wobec świadomości postaci, również dialog może stać się znamieniem fikcji.

Kiedy Stendhal w 1804 roku snuł wizję niewidzialnego stenografa, który przez cały dzień byłby tuż obok bohatera, skrupulatnie notując wszystkie wypowiedziane słowa, uczynione gesty albo zapisując to, co dzieje się w jego głowie⁷, nie podejrzewał prawdopodobnie, że przewiduje kierunek, w którym podąży powieść. Takiego niewidzialnego stenografa umieścił potem Dostojewski w pokoju, w którym mąż wygłasza swój monolog nad ciałem zmarłej żony. W przedmowie do *Lagodnej* pisarz nazywa swoje opowiadanie fantastycznym, mając na myśli nieprawdopodobną – niewiarygodną – sytuację narracyjną. Później Joyce – według znanych słów Milana Kundery ze *Sztuki powieści* – umieścił w głowie Molly Bloom mikrofon i przeprowadził „fantastyczną akcję szpiegowską”⁸. Warto jednak zauważyć, że owa hipoteza niewidzialnego urządzenia rejestrującego dźwięk – czy też niestrudzonego, niewidzialnego stenografa nieustannie zapisującego wypowiedziane słowa – dotyczy sytuacji o wiele częstszych. Chodzi tu o przytaczanie przez narratora obszernych dialogów, które miały miejsce w przeszłości, cytowanie rozmów, które odbyły się kilka tygodni lub nawet dziesiątki lat wcześniej.

Hamburger jednoznacznie uznała przytaczanie dialogów, które miały miejsce w znacznej odległości czasowej od chwili wypowiedzi, za fenomen możliwy i naturalny jedynie w fikcji. Fikcji, która według kontrowersyjnej tezy badaczki, ogranicza się jedynie do epiki trzecioosobowej. Inaczej jednak niż w przypadku pozostałych wykładników fikcji, Hamburger podjęła wątek prawdopodobieństwa dialogu również w narracji pierwszoosobowej, przyznając, że w powieściach wspomnieniowych „dialog traci funkcję przytaczania cudzych wypowiedzi, a wchodzi w sferę inwencji, przyczyniając się do fikcjonalizacji postaci, w tym również dawnych Ja narratora”⁹. Problem nie dotyczy, jej zdaniem, powieści epistolarniej, w której wypowiedzi osób trzecich cytowane są niejako na bieżąco. Wydaje się, że kryte-

⁷ Stendhal *Pensées. Filosofia Nova*, vol. 2, établissement du texte et préf. par H. Martineau, Le Divan, Paris 1931, s. 179-180: „Supposons qu’un sténographe pût se rendre invisible et se tenir tout un jour à côté de M. Petiet, qu’il écrivît tout ce qu’il dirait, qu’il notât tous ses gestes, il est évident qu’un excellent acteur muni de ce procès-verbal pourrait nous reproduire M. Petiet tel qu’il a été ce jour-là... Il y aurait un autre procès-verbal de la même journée bien plus intéressant, ce serait celui que nous donnerait un dieu qui aurait tenu un compte parfaitement exact de toutes les opérations de sa tête et de son âme. C’est-à-dire de ses pensées et de ses désirs dans l’ordre avec lequel ils se sont mutuellement suivis ou causés”.

⁸ M. Kundera *Sztuka powieści*, przeł. M. Bieńczyk, PIW, Warszawa 2004, s. 31.

⁹ K. Hamburger *Logique des genres littéraires*, s. 284-285.

rium czasu jest tu zawodne – jaki w takim razie byłby status cytowanych w liście wypowiedzi dawniejszych?

Ze szczególną wyrazistością problem ten pojawia się w autobiografiach i autofikcjach¹⁰, kiedy autodiegetyczny (termin Genette'a) narrator przytacza wypowiedzi sprzed lat – cudze, których był świadkiem, lub własne. Szczególnie interesująca jest ta ostatnia sytuacja. Zacytujmy krótki fragment *Życia, liryki* Aleksandra Jurewicza:

Patrzę na czarno-białe zdjęcie albo po amatorsku podkolorowane, wiszące na ścianach i nie rozpoznaję dziecka, które na mnie spogląda zza szkieł ramek. Patrzy na mnie ktoś obcy, ktoś, kogo nie znam. Więc co robi na ścianach tego domu? Dlaczego jego zdjęcia wiszą tutaj? Patrzę i myślę o nim jak o kimś wcześniej umarłym, kogo nie zdążyłem zobaczyć – rysy tego chłopca nie przypominają mi nikogo.¹¹

Nie da się objąć tych dwóch osób – siebie dawnego i obecnego – scalającym zaimkiem Ja, tak samo jak nie da się odtworzyć mowy Ja dawnego w jej dawnym kształcie. Philippe Lejeune – badacz zresztą dość ostrożny w kwestii tekstowych wykładników fikcji – uznaje takie postępowanie za odejście od prawdopodobieństwa autobiograficznego i wejście w przestrzeń fikcji. Dorosły narrator może co najwyżej sfabrykować dziecięcą wypowiedź, która w identycznej postaci nigdy naprawdę nie zaistniała¹². Lejeune precyzyjnie wykazuje, że głos dziecka jest w tego typu wypowiedziach brzmi fałszywie i jest zawsze przefiltrowany przez świadomość dorosłego.

Zasłyszane i wypowiedziane słowa umykają bezpowrotnie; tylko nieliczne zapadają trwale w pamięć. Philippe Gasparini, badacz autofikcji, pisze: „Żaden autobiograf, jeżeli nie dysponuje protokołami lub nagraniami dźwiękowymi, nie jest w stanie odtworzyć dosłownie długich rozmów z przeszłości. Jeśli odstępuje od tej reguły, oznacza to, że podjął się zadania rekonstrukcji przeszłości na podstawie okruczków pamięci”¹³. Owa rekonstrukcja zawsze prowadzi do przekłamań, uprosz-

¹⁰ Używam terminu w znaczeniu, jakie nadał mu jego twórca, Serge Doubrovsky. Warto zauważyć, że przy analizie autofikcji koncepcja wyznaczników fikcji okazuje się szczególnie użyteczna, bowiem świadomość napięcia między narracją faktyczną i fikcjonalną wysuwa się tu na pierwszy plan. Owo napięcie bywa tematyzowane, a gry w ujawnianie i zakrywanie, wysyłanie sprzecznych sygnałów, mylenie tropów stanowią nieodłączny element autofikcji.

¹¹ A. Jurewicz *Życie i liryka*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998, s. 65.

¹² Ph. Lejeune *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. W. Grajewski i in., red. R. Lubas-Bartoszyńska, Universitas, Kraków 2001, s. 93-94.

¹³ Ph. Gasparini *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Éd. du Seuil, Paris 2004, s.196" „Sauf à disposer de procès-verbaux ou d'enregistrements, aucun autobiographe n'est en mesure de restituer en style direct de long discours ou des conversations suivies. S'il déroge à cette règle, c'est qu'il a entrepris, à partir de bribes mémorielles, un travail de reconstitution du passé. Le lecteur exigeant tient là un critère de différenciation générique redoutable”.

czeń, rodzi pokusę wypełniania luk, wygładzania, dopowiadania. Fragmenty różnych rozmów nakładają się na siebie i tworzą dialog w niewielkim stopniu przypominający ten naprawdę odbyty. Intuicje, że wypowiedziom przytaczanym po latach brak narracyjnego prawdopodobieństwa, pojawiały się długo przed Hamburger; w *Time and the Novel* Adam Abraham Mendilow, pisząc o konwencjach typowych dla fikcji, nazwał zjawisko konwencją doskonałej pamięci¹⁴. W fikcji przystajemy na nią, bo przyjmujemy jej reguły: *Dawid Copperfield* na przykład ma niejako prawo pamiętać szczegółowo rozmowy, jakie toczyły się wśród jego opiekunów, gdy był dzieckiem. Inaczej z narratorem, który zawarł pakt autobiograficzny, potwierdził swoją tożsamość. On również, przystępując do pisania, staje przed zadaniem przełożenia materii życia na język literatury i wykorzystuje języka tego mechanizmy – kompozycyjne, stylistyczne, decyduje się na określony układ materiału, dokonuje selekcji. Owo „upowieściowienie” (termin Głowińskiego)¹⁵ nie jest jednak jeszcze wykładnikiem fikcji. Stają się nim za to między innymi sfabrykowane na potrzeby opowieści dialogi.

Francuscy teoretycy dialogu z upodobaniem cytują następujący fragment z drugiego tomu dzieła Prousta, *W cieniu zakwitających dziewcząt*. Narrator, wspominając byłego dyplomatę, przyjaciela swego ojca, wyznaje:

Godzi się rzecz, że konwersacja pana de Norpois była tak kompletnym repertuarem przestarzałych form wysłowienia, właściwym pewnemu zawodowi, pewnej klasie i epoce [...] iż żałuję czasami, że nie zapamiętał po prostu i dosłownie jego rozmów. Byłbym wówczas osiągnął wrażenie zamierzchłej mody równie tanim kosztem i w ten sam sposób co ów farsowy aktor, który, pytany, skąd bierze swoje kapelusze, odpowiedział: Ja ich nie biorę, ja je przechowuję.¹⁶

Przykład z Prousta wydaje się szczególnie dogodny, ponieważ od lat w środowisku teoretyków fikcji toczą się spory o status tego tekstu, czyli o tożsamość autora i narratora-bohatera, a tym samym zasadność interpretacji autobiografizującej¹⁷. Dwukrotnie – dla jednych celowo, dla innych przez edytorskie niedopatrzanie – pada przecież imię Marcel. Uwaga o zapamiętywaniu cudzych wypowiedzi w tekście o niejednoznacznym, mylącym tropy statusie potraktowana być musi ze szczególną uwagą. Wzmianka o kapeluszach zdaje się ironicznym komentarzem do fenomenu pamięci, która – podobnie jak farsowy aktor nakrycia głowy – miałaby prze-

¹⁴ A.A. Mendilow *Time and the Novel*, Nevill, London 1952, s. 41. „Among the commonest conventions affecting the treatment of the subject may be listed the ‘omniscient author’ technique of the third person novel, and the convention of the perfect memory, especially as regards dialogue, of the first person novel”.

¹⁵ M. Głowiński *Dokument jako powieść*, w: tegoż *Poetyka i okolice*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992.

¹⁶ M. Proust *W cieniu zakwitających dziewcząt*, przeł. T. Boy-Żeleński, Porozumienie Wydawców, Warszawa 2003, s. 14.

¹⁷ Por. D. Cohn *Proust’s Generic Ambiguity*, w: tejeż *Distinction...*, s. 58-77.

chowować cudze dawno wypowiedziane słowa. Gasparini zauważa, że nie mógł tego zrobić bez sporządzenia notatek i konkluduje: „Ta uwaga podaje w wątpliwość status wszystkich dialogów w *W poszukiwaniu straconego czasu*. Nie da się wierzyć narratorowi, który nagle przyznaje, że nie jest w stanie wiernie odtworzyć tego, co zostało powiedziane”¹⁸. Myślę, że w przypadku narratora pierwszoosobowego jest odwrotnie – próbuje on właśnie wzmocnić swoją wiarygodność. Narrator, który pozwala sobie na takie wyznanie, podejmuje grę charakterystyczną dla autofikcji – grę w fikcjonalizację siebie.

O tym, że uprawniona jest interpretacja fragmentu z Prousta jako wypowiedzi teoretycznej, autotematycznej i niejako programowej, świadczy również intertekstualny wymiar tego fragmentu. Narrator nawiązuje tu bowiem do pierwszych akapitów powieści Balzaca *Kuzyn Pons*¹⁹:

Pytano Jacka, aktora sławnego ze swych konceptów, gdzie daje robić owe kapelusze, na których widok teatr pęka ze śmiechu: „Ja ich nie daję robić, ja je przechowuję!” – odpowiedział. Otóż wśród miliona aktorów składających się na wielką trupę Paryża zdarzają się tacy bezwiedni Jackowie, którzy przechowują wszystkie minione śmieszności i którzy zjawiają się niby wcielenie całej epoki.²⁰

Powtórzenie kapeluszonej anegdoty za Balzakiem wydaje się znaczące ze względu na to, że odsyła do klasycznej powieści auktorialnej, w której kwestia narratorskiej wszechwiedzy, a tym samym „wiarygodności” przytaczanych słów, nie podlega dyskusji. Prawo narratora auktorialnego do panowania nad światem powieściowym i swobodnego dysponowania słowami postaci jest niepodważalne. Fraza „wrażenie zamierzchłej mody” zaczyna brzmieć dwuznacznie – może odnosić się właśnie do dziewiętnastowiecznego wzorca powieści realistycznej, z którą Proust polemizuje.

Autobiografia i autofikcja znają różne narracyjne sposoby redukcji tego – tu trawestują Barthes’a – „efektu nierealności”, jaki daje przytaczanie obszernych dialogów. Niektóre z omawianych technik stosowali już z pełną świadomością właśnie powieściopisarze dziewiętnastowieczni, jak Balzac czy Flaubert; w powieści spełniały one jednak inną rolę i stosowane były na mniejszą skalę. Warto przywrócić się im ponownie, bo dobitnie wskazują na świadomość fikcjonalnego wymiaru dialogu.

Najbardziej uderzająca jest ogromna – w porównaniu do powieści – frekwencja form iteratywnych. Iterativum w dialogach pozwala na opowiadanie z perspektywy czasu czynności wielokrotnych, powtarzalnych²¹ oraz na ominięcie wątpli-

¹⁸ P. Gasparini *Est-il je?...*, s. 212: „Cette remarque ne peut que jeter un doute sur le statut de tous les dialogues de la «Recherche». Impossible de croire un narrateur qui avoue soudain son incapacité à restituer fidèlement ce qui a été dit”.

¹⁹ Na tę zbieżność zwrócił mi uwagę prof. Ryszard Nycz.

²⁰ H. Balzac *Kuzyn Pons*, przeł. T. Boy-Żeleński, Czytelnik, Warszawa 1954, s. 5.

²¹ Por. G. Genette *Nouveau discours de récit*, Seuil, Paris 1983, s. 26.

wości co do prawdopodobieństwa przytaczanych po latach wypowiedzi. Sugeruje powtarzanie się dialogu i zawiesza niejako kwestię tego, czy słowa w danym kształcie rzeczywiście zostały realnie wypowiedziane, wskazuje na pewną umowność przytaczanej rozmowy. Narrator daje do zrozumienia, że nie cytuje konkretnego dialogu w jego jedynej i niepowtarzalnej formie, a jedynie ilustruje sposób prowadzenia rozmów.

Kilka przykładów z polskich autofikcji – opowiadań Huellego i *Krótkiej historii pewnego żartu* Chwina:

– Zrób coś – mówiła do ojca – nie mogę już dłużej tego wytrzymać!

– Jakie znów korniki? – pytał ojciec

– Niemieckie – odpowiadała mama. – To niemieckie robaki. Niedługo zaatakują kredens i szafę, bo są nienasycone. Jak wszystko, co niemieckie – szeptala ojcu do ucha.²²

– Mój Boże, co ty robisz? – mówiła mama. – Gdzie ty się włóczysz godzinami?²³

„Co tak otwierasz i zamykasz oczy” – pytała mama, zbierając na podstawioną dłoń okruchy rozsypane na obrusie wokół wiklinowego koszyczka z chlebem.²⁴

W ten sposób nie przytacza się długich, skomplikowanych dialogów, pozostawia je w postaci uproszczonej, zredukowanej. Wymiana zdań służy przekazaniu najbardziej podstawowych informacji. Tak niewielkie fragmenty wypowiedzi – często powtarzalne w podobnych sytuacjach czy w odniesieniu do konkretnych osób – oraz charakterystyczne określenia osób czy sytuacji są najczęściej podawane właśnie w formie iteratywnej. Przy dłuższych passusach w formie iteratywnej istnieje ryzyko obniżenia narracyjnego prawdopodobieństwa – wiadomo przecież, że konwersacja rzadko powtarza się w identycznej formie. Zaś niewielkie okruczy wypowiedzi doskonale współgrają z konwencją wspomnienia i składają się na portret danej osoby. Nierzadko trwa ona w pamięci właśnie poprzez charakterystyczne dla siebie frazy. Często jest to wypowiedź charakterystyczna dla idiolektu postaci, wielokrotnie przez nią powtarzana (Françoise Rullier-Theuret nazywa taki sposób cytatem-ilustracją²⁵, McHale „idiomem personalnym”). Tego typu dialogi nie opowiadają raczej o wydarzeniach, nie posuwają akcji do przodu. Przede wszystkim budują postać, dostarczając na jej temat najbardziej wiarygodnej – bo implikowanej – informacji. Metodą redukcji efektu fikcji jest też ograniczanie przytoczenia się do jednej charakterystycznej repliki, oddającej sens i atmosferę prowadzonej rozmowy. Jeszcze kilka przykładów z *Krótkiej historii pewnego żartu* Stefana Chwina i *Topografii pamięci* Joanny Kulmowej:

22 P. Huelle *Opowiadania na czas przeprowadzki*, Puls, Londyn 1991, s. 9-10.

23 P. Huelle *Pierwsza miłość i inne opowiadania*, Puls, Londyn 1996, s. 99.

24 S. Chwin *Krótką historią pewnego żartu*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 120.

25 F. Rullier-Theuret *Le dialogue dans le roman*, Hachette, Paris 2001, s. 39-40.

O człowieku, który patrzył na mnie z fotografii, babcia Celińska mówiła „drań”, „ten...drań, co spalił Warszawę”. Mówiła też czasem „Ukraińczy”. Oni spalił Warszawę i nawet całą Polskę, oni spalili dom, w którym babcia mieszkała na Mokotowie.²⁶

Babcia na Hitlera mówiła też „ten Szwab”.²⁷

W tej błogości przy piecu siedzi Koberzyna, która mówi do mojej mamusi „Moja Wandziu”, bo była jej mamką. Jak nie obiera kartofli, to głowę odchyła do tyłu i pochrupuje. „Co Koberzynka robi? „Ano drzymię”.²⁸

Pisząc o narracyjnych sposobach przytaczania słów bohatera, Brian McHale stworzył „skalę reprezentacji” opartą na opozycji *diegesis-mimesis* – od streszczenia diegetycznego, informującego o zaistnieniu dialogu, poprzez jego parafrazę, mowę pozornie zależną, zależną aż do czysto mimetycznej mowy niezależnej²⁹. Tę skalę warto nałożyć na teorię wykładników fikcji – im dalej od bieguna diegetycznego, tym bliżej do bieguna fikcji. Ovo streszczenie diegetyczne pozwala na oddanie ogólnego sensu wymiany zdań, a zwalnia narratora z odpowiedzialności za precyzyjne przytoczenie konkretnych sformułowań. Jest to dokonana z perspektywy narratora niepełna relacja z odbytej rozmowy. Autobiografia i autofikcja wykorzystują tę możliwość niezwykle często. Poniższe przykłady pochodzą z opowiadań Huellego:

I zaczęła głośno wywoływać różne imiona, imiona dobrze jej znane, ukochane, i przy każdym imieniu odchyłała jeden palec, najpierw lewej, a potem prawej ręki, a kiedy odchylone były już wszystkie, płacząc wykonywała ten gest jeszcze wiele razy od nowa, bo zabitych było znacznie więcej niż palców u rąk, a nawet u rąk i stóp razem wziętych.³⁰

[...] patrząc na ich zagniewane twarze, gdy ciskali w siebie słowami „obowiązek”, „stół”, „lekkomyślność”, „okazja”, myślami byłem przy kobiecie o pomarszczonej twarzy [...]³¹

[...] mówił o menonitach, po których nie został prawie żaden ślad, i o domu, do którego wszedł kilkanaście lat temu, myśląc, że będzie pusty jak pozostałe, w czym jednak się mylił, bo na strychu, w najgłębszym kącie i po dwóch dniach dopiero, zobaczył parę świecących oczu.³²

26 S. Chwin *Krótką historią...*, s. 8.

27 Tamże, s. 10.

28 J. Kulmowa *Topografia myślenia*, Iskry, Warszawa 2001, s. 111-112.

29 B. McHale *Free indirect discourse*, „Poetics and Theory of Literature” 1978 no 2, s. 249-288. Por. W. Tomasik *Od Bally'ego do Banfield (i dalej). Sześć rozpraw o „mowie pozornie zależnej*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Bydgoszcz 1992, s. 96-97.

30 P. Huelle *Opowiadania...*, s. 50.

31 Tamże, s. 23.

32 Tamże, s. 19-20.

Z kolei mowa zależna jest „mimetyczna do pewnego stopnia”, w zależności od tego, jak wiernie zdaje sprawę z aspektów stylistycznych wypowiedzi. Hamburger uznaje, że w mowie zależnej mamy do czynienia z czymś, co nazywa potrójną stratyfikacją – obecny jest w niej prymarny podmiot wypowiedzi, odpowiedzialny za słowa, które padły, sekundarny, który je przytacza, i przedmiot wypowiedzi. *Ich-Origo* wypowiedzi – w terminologii Hamburger właściwy jej podmiot, „koordynat systemu czasoprzestrzennego” to właśnie ich pierwotny nadawca. To on ponosi za te słowa odpowiedzialność; jest ona zdjęta z narratora, który te słowa cytuje³³. Wydaje się jednak, że należałoby tu mówić o współodpowiedzialności czy odpowiedzialności negocjowanej. Jeszcze jeden przykład z Huellego:

Tymczasem ojciec, nie mogąc już tego wytrzymać, prosił, żeby przestała, wykrzykiwał, że to nie on ostatecznie wywołał tę wojnę, nie on przesuwiał granice, nie on odbierał miasta jednym i dawał je drugim.³⁴

Owo rozszczepienie głosów – i odpowiedzialności za słowo – najpełniej realizuje oczywiście mowa pozornie zależna – jeśli przyjąć dialogową czy dwugłosową teorię. Problem mowy pozornie zależnej, kluczowy z punktu widzenia teorii wykładników fikcji, wykracza poza ramy tego artykułu. Wspomnę tu tylko o pewnym paradoksie, wynikającym z fundamentalnego, choć nieczęsto w badaniach podkreślanego rozróżnienia – na mowę pozornie zależną, w której narrator operuje słowami wypowiedzianymi i tę, skądinąd częstszą, w której głos postaci jest głosem wewnętrznym. Tę ostatnią formę Hamburger nazywa „najbardziej artystycznym środkiem ufikcyjnienia narracji epickiej” i jest ona najrzadziej chyba kwestionowanym wykładnikiem fikcji. Z kolei mowa pozornie zależna, w której pozbzmiewa głos postaci, na skali McHale’a jest bliżej bieguna diegetycznego niż mowa niezależna i nie przesądza o ostatecznym kształcie wypowiedzianych słów.

Przykłady z *Pan Bóg nie słyszy głuchych* Jurewicza i *Konia Pana Boga* Dichtera:

[...] kwity, dokumenty, podania, które pisze dziadkowi sąsiad z parteru, kręcąc za każdym razem głową, kiedy przychodzimy do niego, że też ludzie nie mają większych zmar-twień niż głupia nazwa ulicy, on tu mieszka od końca wojny i wcale jemu to nie przeszkadza.³⁵

Winkler powiedział już Michałowi przez telefon, że Rzeszów jest za mały, aby z niego rządzić naftą. Stolicą będzie Kraków. Siedzą już z Nellą na walizkach, ale w Lublinie panuje taki bałagan, że nie ma komu podpisać deklaracji o przeniesieniu. Inni zajmują tymczasem najlepsze hotele koło kościoła Mariackiego. Jak tylko urządzi się w Krakowie, ściągnie nas na zachód. Może nie do Krakowa, ale na zachód.³⁶

33 K. Hamburger, *Logique des genres littéraires*, s. 162.

34 P. Huelle *Opowiadania...*, s. 50-51.

35 A. Jurewicz *Pan Bóg nie słyszy głuchych*, Marabut, Gdańsk 1995, s. 10.

36 W. Dichter *Koń Pana Boga*, Znak, Kraków 1996, s. 122.

Pan Łytek powiedział, że przez Ligotę ciągną Rosjanie. Cała armia! Zaparkował Adlera na drugiej stronie szosy katowickiej i tam będzie czekał na pana dyrektora.³⁷

Powyższe rozważania poświęcone były głównie dialogowi w autofikcji. Kończąc, warto też wspomnieć o dialogu jako wykładniku fikcji w kontekście innych narracji referencjalnych. W dyskusji z Hamburger w *Pourquoi la fiction?* Jean-Marie Schaeffer³⁸ podniósł argument statusu tekstów naukowych – na przykład z dziedziny socjologii, antropologii czy etnografii, w których przytacza się przecież obszernie dialogi, a nie narusza to ich referencjalnego charakteru i nie może być dowodem fikcji. Jednak cytaty te muszą być przecież udokumentowane, oparte na nagraniach lub na bieżąco zapisywane. Podobnie w klasycznym reportażu, gdzie wymóg starannej dokumentacji jest gwarancją autentyzmu. Jaki może być skutek, kiedy w narracji referencjalnej pojawiają się wątpliwości co do rzetelności rejestracji dialogów pokazuje dyskusja, jaka toczy się, głównie w Stanach, na temat *Cesarza* Kapuścińskiego i cytowanych tam wypowiedzi etiopskich dworzan. Podnoszony jest na przykład argument, że w języku amharskim brak odpowiedników wymyślnych tytułów, którymi jakoby zwracano się do Hajle Sellasje³⁹. Pozostawmy na boku kwestię zasadności tych zarzutów. Wskazuje ona jednak na wagę słów przytaczanych w narracji referencjalnej.

Problem ten postawiło z mocą tzw. Nowe Dziennikarstwo – nurt literatury faktu powstały w latach siedemdziesiątych w Stanach Zjednoczonych, który do reportażu wprowadził techniki typowe dla fikcji i zmienił jego oblicze, ruch nazywany też *creative nonfiction*, *surfiction* czy fatalnie brzmiącym *faction* (kontaminacja *fiction i fact*), a przez przeciwników paradiennikarstwem lub „formą bękarcią”. Najważniejszą – powieścią? reportażem? – utrzymaną w poetyce New Journalism było *Z zimną krwią* Trumana Capote’a. Nowi Dziennikarze szukali inspiracji u wielkich powieściopisarzy – m.in. Jamesa i Faulknera – i z ich dzieł przynosili do reportażu prezentację sceniczną, monologi wewnętrzne i – co dla nas istotne – dominację mowy niezależnej. Miało to pozwolić na narrację z perspektywy bohaterów opowiadanych – prawdziwych – historii. Jeden z ojców założycieli Nowego Dziennikarstwa, Thomas Wolfe, w swoim eseju *New Journalism* tak charakteryzował dylematy towarzyszące nowej formie:

Chodziło o to, żeby dać pełen obiektywny obraz sytuacji, oraz to, czego czytelnicy zawsze szukali w powieściach i opowiadaniach – subiektywne czy emocjonalne życie bohaterów [...]. Tylko szczegółowe udokumentowanie tematu pozwalało literaturze faktu na opis całych scen, obszernych dialogów, technikę punktu widzenia, monolog wewnętrzny. W końcu oskarżono nas o „wkraczanie do ludzkich umysłów”. W tym rzecz! To właśnie były te jedyne drzwi, do których reporter musiał zapukać.⁴⁰

³⁷ Tamże, s. 126.

³⁸ J.-M. Schaeffer *Pourquoi la fiction?*, Éd. du Seuil, Paris 1999.

³⁹ Por. J. Ryle *Tales of Mythical Africa*, „Times Literary Supplement” 27.07.2001.

⁴⁰ T. Wolfe *The New Journalism. With an anthology*, ed. by T. Wolfe and E.W. Johnson, Harper and Row, New York 1975, s. 35.

Wolfe stawia nawet tezę, że gatunki dziennikarskie zaczęły wykorzystywać dialog wtedy, gdy stracił on na znaczeniu w prozie. Porównuje początki Nowego Dziennikarstwa do narodzin dziewiętnastowiecznej powieści realistycznej, wskazując na pokrewne obu formom dążenie do wiernego opisu rzeczywistości. Stworzenie u odbiorcy wrażenia współuczestnictwa, naoczności uprzywilejowało mowę niezależną jako dominującą formę wypowiedzi w tekstach New Journalism. Stosowano ją jednak do opisu wydarzeń, których reporter nie był świadkiem. Narrator takiego reportażu postępował podobnie jak historyk, który na podstawie dokumentów, ale i własnych domysłów wyobraża sobie konwersacje, jakie miały miejsce na dworze Ludwika XIV. Nowi Dziennikarze mówili o „prawdzie upozowanej” czy „kłamstwie formy”; wydaje się jednak, że wbrew założeniom przekroczyli Rubikon fikcji.

„Badania nad esencją, nad naturą wyznaczników literackości – w tym fikcji rzecz jasna – niebezpiecznie skażone są [...] nadmiernym dogmatyzmem”⁴¹ – pisze Anna Łebkowska. Być może traktowanie dialogu w opisywanych powyżej sytuacjach narracyjnych jako niekwestionowanego wykładnika fikcji jest rzeczywiście przejawem pewnego dogmatyzmu. Jest też jednak, jak sądzę, znakiem poszanowania dla wagi wypowiedzianego i zapisanego słowa w jego niepowtarzalnym kształcie.

Przytoczmy na koniec słowa pewnego profesora, który nie był wprawdzie badaczem wykładników fikcji, ale doskonale rozumiał mechanizmy narracji. Oto fragment *Pożegnania profesora Tutki* Jerzego Szaniawskiego:

Tacy jak ja „opowiadacze, facecjoniści kawiarniani”, jak zapewne będę określani, żyją we wspomnieniach o nich nawet bardzo długo. Czasem ktoś mnie wskrzesi, opowiadając o tym, co opowiadałem, i zarysuję się przed wami jak żywy. Tylko że niejeden coś umi, coś doda, zmieni szyk wyrazów i o dwa słowa w zdaniu powie za dużo. Ktoś będzie się starał nawet mnie poprawić, ktoś drugi po latach zmiesza mnie z opowiadaczem innym. Jeśli ten inny będzie lepszy ode mnie, oczywiście – zyskam; jeżeli gorszy – stracę. Tak czy inaczej, gdy zjawię się w opowiadaniu, będzie to jak kopia mego portretu, wykonana, wybaczenie, przez nietęgiego majstra. Tamten, prawdziwy profesor Tutka, kłaniać się wam będzie z innego brzegu swoim melonikiem.⁴²

41 A. Łebkowska *Między teoriami a fikcją literacką*, Universitas, Kraków 2001, s. 21. W ostatnim rozdziale swojej książki, poświęconej teoriom fikcji w ostatnim dwudziestolecu dwudziestego wieku, Łebkowska referuje poglądy m.in. Genette'a i Cohn (rozdział *Wobec potęgi narracji – strategie obrony*, s. 353-369).

42 J. Szaniawski *Profesor Tutka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków-Wrocław 1985, s. 111.

Abstract

Joanna JEZIORSKA-HAŁADYJ
University of Warsaw

Dialogue As an Exponent of Fiction

The text attempts at analysing narrative phenomena in our contemporary prose works in light of the fiction exponents theory. One phenomenon deemed feasible and natural in fiction only is true quotation of dialogues that occurred in a significant temporal distance from the moment of being uttered. This also applies to autodiegetic narrative. Most examples of textual strategies related to this phenomenon come from Polish self-fiction works (Huelle, Chwin, Dichter), that is, borderline, hybrid texts thematising the interplay between fabrication and reference.