

Piotr Jakubowski

Narracyjność : z punktu widzenia semiotyki kultury

Studia Kulturoznawcze nr 1 (3), 45-66

2013

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

PIOTR JAKUBOWSKI

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Instytut Kulturoznawstwa

Narracyjność (z punktu widzenia semiotyki kultury)

1. Historia badań nad narracją

Robert Scholes, amerykański literaturoznawca i semiotyk, współautor (wraz z Jamesem Phellanem i Robertem Kellogiem) wielokrotnie wznawianego podręcznika *The Nature of Narrativity* (*Natura narracji*), tworzy definicje narracji (*narrative*) i opowieści (*story*) na podstawie Peirce'owskiej triadycznej struktury znaku. Broniłbym twierdzenia, że kategorie te tak właśnie są rozumiane w bazujących na nich koncepcjach filozoficznych, psychologicznych czy socjologicznych, których autorzy (by wymienić tylko najważniejszych: Paul Ricoeur, Alasdair MacIntyre, Charles Taylor, Jerome Bruner, David Novitz, Daniel Dennett, Marya Schechtman, Anthony Giddens) częstokroć traktują takie pojęcia, jak opowieść, opowiadanie czy narracja, jako „zrozumiałe same przez się” i w pełni komunikatywne, przez co próby ich zdefiniowania czy dookreślenia uważają za zbędne.

Oto definicja autorstwa R. Scholesa:

Narracja to rodzaj zbiorowego znaku lub tekst mający za swój przedmiot (w rozumieniu Peirce'a) sekwencję zdarzeń, zaś za interpretant – diegezę (ikoniczny znak serii zdarzeń). [...] Opowieść to narracja o pewnym specyficznym syntaktycznym ukształtowaniu (początek – rozwinięcie – zakończenie lub sytuacja – transformacja – sytuacja) i treści (*subject matter*), która pozwala, czy nawet zachęca do projekcji ludzkich wartości na prezentowany materiał. [...] Mówiąc o narracji, najczęściej mamy na myśli opowieść, chociaż jest ona wyższą (rządzoną się większą ilością zasad) kategorią¹.

¹ R. Scholes, *Language, Narrative, and Anti-Narrative*, „Critical Inquiry” 1 (7)/1980, ss. 209–210.

W model ten wpisana jest pewna dynamika (podobnie jak miało to miejsce w przypadku Charlesa S. Peirce'a, dla którego proces interpretacji był immanentną cechą znaku, konstytuującą cały ruch semiozy). Dynamika ta odpowiada analizowanemu przez Paula Ricoeura przechodzeniu (w akcie tworzenia i odczytywania fikcji) przez trzy rodzaje *mimesis*: pierwsze jako pierwotne lub wtórne ukształtowanie pola praktyki, drugie jako konfiguracja tekstu, trzecie jako ponowne ukształtowanie pola praktyki w odbiorze dzieła². W wersji R. Scholesa ruch ten przebiegałby od sekwencji zdarzeń, przez diegezę, aż do narracji. Właściwa procesowi semiozy u Ch. S. Peirce'a przechodność reprezentamenu w przedmiot (kolejnego znaku) zostaje w tym wypadku również zachowana poprzez takie procesy, jak streszczenie, przekład (przekład intersemiotyczny) czy trawestacja.

W dalszej części spróbuję dowieść, że to perspektywa pragmatyczna, obejmująca przestrzeń między diegetycznym znakiem a jego aktualizacją przez czytelnika (czy też między skonfigurowanym tekstem a ponownym ukształtowaniem pola praktyki w odbiorze dzieła) jest najważniejsza dla uchwycenia zjawiska zwanego narracyjnością (*narrativity*). Już teraz bowiem widać, że narrację można rozpatrywać na co najmniej dwóch poziomach: wypowiedzi (*discours*) i zdarzeń (*histoire, story/plot*), co odpowiadałoby innym rozróżnieniom (Ferdinanda de Saussure'a na znaczące i znaczone w przypadku znaku; Louisa T. Hjemsleva na plan treści i plan wyrażania w przypadku tekstu), właściwym alternatywnej linii semiotyki pochodzącej od autora *Kursu językoznawstwa ogólnego*. To jednak taka konceptualizacja została zaadaptowana przez francuskich strukturalistycznych narratologów (Claude Bremond, Algirdas Julien Greimas, Tzvetan Todorov i in.) w ramach projektu wypracowania generatywnej gramatyki opowiadania (*récit*) na wzór generatywno-transformacyjnego paradygmatu w językoznawstwie (Noam Chomsky), a inspirowanego etnologicznymi skądinąd badaniami Władimira Proppa nad rosyjską bajką magiczną³.

Generatywnie zorientowani narratolodzy abstrahowali w swych badaniach od płaszczyzny wypowiedzi, nazywanej płaszczyzną manifestacji, uznając ją za nieistotną, a występujące w poszczególnych tekstach różnice na tym poziomie starali się zredukować do trwałej i stałej konfiguracyjnej zasady (lub,

² P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. I: *Intryga i historyczna opowieść*, tłum. M. Frankiewicz, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 83. W dalszej części będę się posługiwał symbolicznym zapisem $KPP \rightarrow T \rightarrow RPP$, gdzie KPP to skonfigurowane pole praktyk, T to tekst, RPP zaś – zrekonfigurowane (przez odbiorcę) pole praktyk.

³ *Morfologia bajki* została przetłumaczona na język angielski w 1958 r., 30 lat po jej napisaniu, zapoczątkowując projekt badawczy, którego kulminacją, choć nie zwieńczeniem, był ósmy numer czasopisma „Communications” z 1968 r.; wcześniej Claude Lévi-Strauss zastosował rozpoznania Proppa do badań nad mitem, dochodząc do pojęcia struktury jako pary binarnych opozycji formujących mit ze skrytego poziomu głębokiego.

w słabszej wersji, konfiguracyjnych zasad właściwych poszczególnym gatunkom), rządzącej organizacją tego, co na powierzchni, a obecnej na poziomie zdarzeń lub dającej się zeń wydobyć w analitycznym procesie. Formułowanie generatywnych gramatyk opowiadań nie wyczerpywało się na płaszczyźnie syntaktycznej, gdyż – wzorem funkcji u Proppa – podstawowym znaczeniem konkretnego narracyjnego elementu było jego miejsce w syntaktycznej konfiguracji.

Porzucony bez jednoznacznych rozstrzygnięć projekt generatywnej narratologii budzi dziś sprzeczne emocje. Anna Burzyńska deprecjonująco pisze o apogeum scjentyzmu w humanistyce⁴, Katarzyna Rosner zaś dostrzega „wiarę w wartość poznawczą takich badań nad kulturą, które koncentrują się nie na wyjaśnianiu przyczyn jej zmienności i wielokształtności, lecz na poszukiwaniu jej niezmienników, wyznaczonych przez trwałe gatunkowe własności ludzkiego umysłu”⁵. Podstawowe znaczenie tej orientacji dla XX-wiecznej humanistyki tkwi jednak nie w bezpośrednich propozycjach gramatyk opowiadania sformułowanych przez związanych z nią badaczy, ale w rozpoznaniu schematu narracyjnego jako uniwersalnego ludzkiego sposobu organizowania doświadczeń – począwszy od codziennych przeżyć, a na specjalistycznej wiedzy skończywszy – oraz nadawania im sensu. Badania narratologów stały się początkiem narratywizmu, czyli adaptacji źródłowo literaturoznawczej kategorii narracji do innych dyscyplin humanistycznych i społecznych, takich jak historia, psychologia, filozofia, pedagogika i prawo. Część badaczy mówi przy tej okazji o narracyjnym zwrocie (*narrative turn*) w humanistyce czy w naukach społecznych⁶.

Wracając do generatywnych gramatyk opowiadań, trzeba stwierdzić, że główna krytyka tego projektu oparta była na obserwacji, iż w literaturze poziom dyskursywny ma autonomiczną wartość semantyczną w odniesieniu do całości tekstu, a co więcej – sposób opowiedzenia danej historii (jak coś jest opowiedziane) może być istotniejszy niż sama historia (co jest opowiedzia-

⁴ A. Burzyńska, *Strukturalizm (II)*, w: A. Burzyńska, M. P. Markowski (red.), *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Universitas, Kraków 2006 (zwłaszcza podrozdziały: *Poszukiwanie gramatyki literatury i 1966: manifest narratologiczny*, ss. 288–293).

⁵ K. Rosner, *Semiotyczne próby konstruowania gramatyk tekstowych: A. Greimas, C. Bremond i inni*, w: A. Grzegorzczak (red.), *Semiotyczne oślnienia. Szkice o teorii A. J. Greimasa*, Wyd. Fundacji Humaniora, Poznań 1997, s. 64. Rosner znacznie szerzej opisuje założenia, metody i efekty dociekań generatywnie zorientowanych narratologów w książce *Semiotyka strukturalna w badaniach nad literaturą. Jej osiągnięcia, perspektywy, ograniczenia*, Universitas, Kraków 1981, ss. 102–183.

⁶ M. Kreiswirth, *Trusting the Tale: The Narrativist Turn in the Human Sciences*, „New Literary History” 23/1992, ss. 629–657; idem, *Narrative Turn in the Humanities*, w: D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan (red.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Taylor & Francis, Nowy Jork 2005, ss. 377–382.

ne)⁷. Prekursorami badań nad narracją jako płaszczyzną wypowiedzi – badań, dodajmy, w przeciwieństwie do gramatyk narracyjnych wciąż się rozwijających, choć w niewielkim stopniu obecnych w polskim piśmiennictwie literaturoznawczym – są przede wszystkim Wayne C. Booth (*The Rhetoric of Fiction*, 1961), Franz Stanzel (*Typische Formen des Romans*, 1964; polskie wydanie: *Typowe formy powieści*, 1980⁸) i Gérard Genette (*Discours du récit*, 1972), odpowiednio na gruncie amerykańskim, niemieckim i francuskim. Formalny, ale nie formalistyczny charakter tych badań pozwolił im następnie doskonale wpisać się w etos krytycznego projektu odcinającego się od myślenia o tekstach literackich w kategoriach „głębi” (zarówno w sensie struktur głębokich, jak i „ukrytego” znaczenia jako celu interpretacji semantycznej). Za manifest takiej postawy można by uznać, mimo jego licznych teoretycznych mankamentów, esej *Przeciw interpretacji* Susan Sontag⁹. Obecnie badania „powierzchni” tekstu, skoncentrowane na takich elementach, jak status (gramatyczny, ontologiczny czy diegetyczny) narratora, jego wiarygodność, typy focalizacji, uporządkowanie czasowe, retrospekcje i antycypacje, „prędkość” narracji, sposób reprezentacji myśli i słów bohaterów, okazują się często badaniami nad oddziaływaniem tekstu na czytelnika, czy też – mocniej – nad działaniem tekstu (wywoływaniem określonego efektu). Skupienie na mocy retoryczno-perswazyjnej otwiera z kolei drogę do aplikacji narratologicznych metod i kategorii do analiz innych społecznych praktyk dyskursywnych.

Propozycję badań nad narracją skupionych ponownie na poziomie zdażeń przedstawiła blisko dwie dekady temu szwajcarska badaczka Marie-Laure Ryan. Zaproponowanych przez nią dwanaście kategorii semantycznych typów narracyjności (*modes of narrativity*) określa rodzaj manifestowania się struktury narracyjnej wewnątrz danego tekstu¹⁰. Celem nie jest tu jednak dotarcie do bazowego schematu (czy bazowych schematów gatunkowych), który wskutek serii transformacji mógłby generować nieskończoną liczbę realizacji narracyjnych, lecz przygotowanie narzędzia dla badania, po pierwsze, rela-

⁷ Fakt, że sposób opowiedzenia (uwarunkowania praktyki dyskursywnej) rzutuje na to, o czym się opowiada, wykazał Hayden White w przypadku pisanych praktyk historiografii, które proponował traktować jako rodzaj literatury. H. White, *The Content of Form*, John Hopkins University Press, Baltimore – Londyn 1987; idem, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Universitas, Kraków 2000.

⁸ Zamieszczone w: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym: Antologia*, wybór, oprac. i tłum. R. Handke, Wyd. Literackie, Kraków 1980.

⁹ S. Sontag, *Przeciw interpretacji*, tłum. D. Żukowski, w: eadem, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Karakter, Kraków 2012, ss. 11–26. Krytykę tekstu Sontag przedstawia Richard Schusterman: *Interpretacja a rozumienie*, tłum. A. Orzechowski, w: idem, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998, ss. 142–171.

¹⁰ M.-L. Ryan, *The modes of narrativity and their visual metaphors*, „Style” 3 (26)/1992.

cji między narracyjnymi a nienarracyjnymi jednostkami w tekstowym polu semantycznym, po drugie – konfiguracji narracyjnej pod kątem liczby obecnych w niej struktur fabularnych i ich wzajemnych relacji (np. rozróżnienie makro- i mikropoziomu), po trzecie zaś – rodzaju operacji mentalnych, które są konieczne, aby czytelnik mógł uchwycić koherencję konfiguracji narracyjnej (lub też, w niektórych przypadkach, rozwiązań formalnych, które mu to uniemożliwiają).

Typy narracyjności są – zdaniem M.-L. Ryan – analitycznymi kategoriami przekraczającymi kulturowe uwarunkowania, polem ich aplikacji może więc być komparatystyczne zestawienie odmiennych wskutek różnic kulturowych wzorców narracyjności¹¹. Do słynnego *dictum* Rolanda Barthes'a o opowieści jako fenomenie „międzynarodowym, ponadczasowym, ogólnokulturalnym, [...] zawsze obecnym, jak życie”¹², należałoby wnieść drobną poprawkę, zgodnie z którą zdarza się, że przedstawiciele odmiennych (z czasowej i/lub geograficznej perspektywy) kultur często czegoś innego od swych opowieści oczekują – respektują odmienne wzorce tego, jak ma wyglądać opowieść ciekawa, pouczająca, poruszająca, słowem – warta tego, by została opowiedziana. Choć więc „wszystkie klasy, wszystkie grupy ludzkie mają swoje opowiadania”, nie zawsze muszą to być opowiadania tego samego typu.

Nacisk, jaki Ryan kładzie na kwestię aktualizującej recepcji tekstu narracyjnego poprzez odniesienie do operacji mentalnych, koniecznych do – by użyć określenia Paula Ricoeura – rekonfiguracji pola praktyk, odnosi nas do zapowiedzianej tezy o prymacie pragmatyki, pozwala też na wykazanie większej adekwatności trójczłonowego Peirce'owskiego modelu znaku niż dwuczłonowego, właściwego semiotyce wywodzącej się od de Saussure'a, przy analizach narracji i narracyjności. Pragmatyka daje się tu ujmować na co najmniej dwa sposoby: jako moc retoryczna czy perswazyjna tekstu narracyjnego (czym zajmują się analizy dyskursów; można tu też dodać wywoływanie przez tekst określonych reakcji odbiorczych: strachu, rozbawienia, zaciekawienia, pobudzania do refleksji itd., badane w ramach interpretacji krytycznej w rozumieniu Umberta Eco¹³) oraz jako formowanie pola praktyk/zdarzeń – rozgrywających się w określonych sceneriach i podejmowanych przez określone postaci – w umyśle czytelnika. Interesować nas będzie to drugie podejście. Otóż w po-

¹¹ M.-L. Ryan, *Narrativity and its modes as culture-transcending analytical categories*, „Japan Forum” 3 (21)/2001, ss. 307–323.

¹² R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, tłum. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki” 4/1968.

¹³ „Interpretacja krytyczna [...] jest metajęzykową aktywnością, [...] która zmierza do opisanego i wytłumaczenia, z jakich to formalnych powodów dany tekst wywołuje określoną reakcję (*response*)”. U. Eco, *The Limits of Interpretation*, Indiana University Press, Bloomington 1994, s. 54.

dziale na płaszczyznę wypowiedzi i płaszczyznę zdarzeń (*discours/histoire*) ten drugi element należałoby rozdzielić i mówić osobno o zdarzeniach zawartych w (realnym bądź fikcyjnym) polu praktyk skonfigurowanym w tekście (symbolicznie: $PP \rightarrow T$), osobno zaś o zdarzeniach zrekonfigurowanych i umieszczonych w owym polu podczas lektury ($T \rightarrow PP$). To właśnie skłania do przyjęcia trójczłonowego, relacyjnego i dynamicznego modelu.

Nie chodzi przy tym jedynie o to, że czytelnik/odbiorca zmuszony jest często do chronologicznego uporządkowania zdarzeń, które tekst może przedstawiać (i przeważnie tak się dzieje) w dowolnym porządku („nie po kolei”), ale też o wszelkie formy niepełnego udostępniania przez tekst informacji narracyjnej (przemilczenia, elipsy, sugestie, wieloznaczne sformułowania). Przykładem tego może być *Zabójstwo Rogera Ackroyda* Agaty Christie, słynna książka, która pozbawiła autorkę miejsca w klubie pisarzy detektywistycznych. Scena zbrodni (to, o czym się opowiada) przedstawiona jest – chwilę po tym, jak nastąpiła (czas opowiadania) – w następujący sposób:

List przyniesiono za dwadzieścia dziesiąta. Opuściłem gabinet za dziesięć dziesiąta – list jeszcze nie został odczytany. [...] Obróciłem się i zastanowiłem, czy powinienem być jeszcze coś uczynić. Nic mi nie przychodziło na myśl.

Scena odkrycia zwłok Ackroyda zaś tak:

Zająłem się tym, co jeszcze pozostawało do zrobienia. Uważałem, by nie dotykać noża ani nie zmieniać położenia ciała. Nic bym nie pomógł Ackroydowi; nie żył już od pewnego czasu¹⁴.

W pierwszym wypadku: $KPP \rightarrow T =$ „morderstwo Rogera Ackroyda”, podczas gdy $T \rightarrow RPP =$ „przyniesienie listu + wyjście lekarza z gabinetu (jego ruchy i myśli) + list nie został jeszcze odczytany przez Ackroyda”. W drugim wypadku: $KPP \rightarrow T =$ „lekarz (i narrator) zatarł ślady swojej zbrodni”, podczas gdy $T \rightarrow RPP =$ „lekarz zrobił »to, co pozostawało do zrobienia« + to, co opisał (nie dotykał noża, nie zmienił położenia ciała itd.)”. Określenie „to, co pozostawało do zrobienia”, absolutnie konkretne – jak się za chwilę przekonamy – w polu $KPP \rightarrow T$, poddawane jest w polu $T \rightarrow RPP$ bazującemu na przypuszczeniach (bazujących z kolei na znajomości „stanu rzeczy”) „wypełnieniu” (tak jak je rozumiano w ramach estetyki recepcji), czekającemu na potwierdzenie. W grę wchodzi więc (autorka mogła to z dużą dozą pewności założyć): sprawdzanie czynności życiowych, wstępne oględziny miejsca zbrodni itp. „To” bowiem właśnie „pozostawało do zrobienia”. W autotematycznej końcówce książki le-

¹⁴ A. Christie, *Zabójstwo Rogera Ackroyda*, tłum. J. Zakrzewski, Wyd. Dolnośląskie, Wrocław 2012, ss. 45, 51.

karz-narrator-morderca, zidentyfikowany już (przed postaciami z książki i niedomyślnym czytelnikiem) przez Herkulesa Poirota, stwierdza:

Jestem zadowolony z siebie jako pisarza. Czyż można było na przykład lepiej to opisać? [tu przywołany zostaje fragment cytowany wyżej – P. J.]. Wszystko to odpowiada prawdzie, ale przypuśćmy, że po pierwszym zdaniu [„List przyniesiono za dwadzieścia dziesiąta” – P. J.] wstawiłem szereg kropek! Czy ktoś by się zastanowił, co zdarzyło się w ciągu tych dziesięciu minut?¹⁵

W tym miejscu tekst tematyzuje wprost przedstawioną wyżej różnicę. Przetransponowana do zaproponowanego powyżej schematu wątpliwość lekarza wyglądałaby tak: Czy jeśli $KPP \rightarrow T = „...”$, to $T \rightarrow RPP = „być może to lekarz zamordował Rogera Aycroyda”$? W dalszej części zaś lekarz wyjawia, co miał na myśli, mówiąc, że „zajął się tym, co jeszcze pozostawało do zrobienia” (odsunął fotel, ustawił dyktafon, by włączyć się o określonej godzinie). Dopiero wtedy schodzą się KPP i RPP, a przyjęte wcześniej przez czytelnika założenia zostają zanegowane¹⁶. Oczywiście opcji tworzenia tego typu rozdzwieku między $KPP \rightarrow T$ a $T \rightarrow RPP$ i jego niwelowania (bądź nie) jest mnóstwo, wyznaczają one całą paletę autorskich możliwości i chwytów. Interesuje mnie jednak przede wszystkim to, jak powyższe obserwacje przekładają się na kategorię narracyjności.

2. Narracyjność

Narracyjność to cecha wspólna tekstów¹⁷ rozpoznawanych w procesie aktualizacji jako teksty narracyjne. Ta tautologiczna „definicja” nie określa, czym narracyjność jest, na czym się ona zasadza, nakazuje jedynie poszukiwanie jej istoty. Badacze tacy jak Marie-Laure Ryan czy Brian McHale poszukują odpowiedzi na pytanie, jakie właściwości tekstów sprawiają, że są one rozpoznawane i odbierane jako teksty narracyjne, lub – by ująć to inaczej – co czyni z nich opowiadania i odróżnia od nie-opowiadań. Zastanawiają się też, czy narracyjność jest kwestią stopnia, czy rodzaju. Wszelako zdaje się, że te dwa aspekty są ze sobą sprzężone, i tak w przypadku zaproponowanej przez Ryan typologii narracyjności stopień jest podstawowym, choć nie jedynym kryterium przesądającym o konkretnym rodzaju¹⁸. Ponadto Ryan jest pomysłodawczy-

¹⁵ Ibidem, s. 269.

¹⁶ Oczywiście, o ile były tak „niedomyślnie”, jak to zaprezentowałem; założenia czytelnika, któremu udało się wykryć sprawcę, zostają potwierdzone i skonkretyzowane.

¹⁷ „Tekst” rozumiem tu szeroko – jako każdą, nie tylko i nie wyłącznie językową wyodrębnioną całość wyrażoną w zrozumiałym dla odbiorcy kodzie semiotycznym.

¹⁸ M.-L. Ryan wymienia następujące typy narracyjności: prosta (*simple*), wielokrotna (*multiple*), złożona (*complex*), rozpleniająca się (*proliferating*), spleciona (*braided*), rozrzedzo-

nią nie tylko koncepcji dwunastu typów narracyjności, ale i propozycji ośmiu jej warunków. Koncepcje te są względem siebie komplementarne. Warunki narracyjności według Ryan są podzielone na cztery „wymiar” (*dimensions*) i przedstawiają się następująco:

a) wymiar przestrzenny:

1. Narracja musi przedstawiać świat zamieszkały przez zindywidualizowane jednostki (innymi słowy: muszą istnieć „miejsce akcji” i bohaterowie).

b) wymiar czasowy:

2. Świat ten musi być umieszczony w czasie i podlegać znaczącym przekształceniom.
3. Przekształcenia muszą być wywoływane przez zdarzenia fizyczne o nieregularnym charakterze.

c) wymiar mentalny:

4. Niektórzy z uczestników owych zdarzeń muszą być inteligentnymi *agensami*, posiadającymi życie wewnętrzne i zdolność do emocjonalnego reagowania na stan świata.
5. Niektóre z przedstawionych zdarzeń muszą być celowymi działaniami podjętymi przez owych *agensów*.

d) wymiar formalny i pragmatyczny:

6. Sekwencja zdarzeń musi tworzyć jednolity łańcuch przyczynowy i prowadzić do zwieńczenia.
7. Wystąpienie przynajmniej niektórych zdarzeń musi być uznane jako fakt w świecie przedstawionym w opowieści.
8. Opowiedziana historia musi komunikować odbiorcom coś znaczącego (dla nich)¹⁹.

Badania narracyjności z zasady zwrócone są ku sytuacjom granicznym, odwołując się albo do rudymenarnych form narracyjności, obecnych np. w awangardowej poezji zahaczającej o granice epiki, albo też do modernistycznych i postmodernistycznych realizacji prozatorskich, które poprzez eksperymenty formalne (charakterystyczne dla tych pierwszych) czy autotematyzm (właściwy tym drugim) zrywają ze znaną z powieści realistycznych wizją bezproblemowej, pełnej i niezmaconej narracyjności (ma to miejsce wówczas, gdy następują szumy i zgrzyty na linii T → RPP).

na (*diluted*), embrionalna (*embryonic*), podskórna (*underlying*), figuralna (*figural*), antynarracja (*antinarrativity*), instrumentalna (*instrumental*) oraz odroczone (*deferred*). Brian McHale dodaje jeszcze jeden typ: słabą (*weak*) narracyjność, do której odniosę się w dalszej części. B. McHale, *Weak Narrativity: The Case of Avant-Garde Narrative Poetry*, „Narrative” 2 (9)/2001.

¹⁹ M.-L. Ryan, *Toward a Definition of Narrative*, w: D. Herman (red.), *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, ss. 29–30.

Analizy takie zmierzają też ku określaniu minimalnych warunków pozwalających mówić o narracji. W klasycznym ujęciu to obecność narratora przesądzała o narracyjności tekstu. Krytycy takiego podejścia wskazali jednak, że istnieją zarówno sytuacje, w których tekst zgoła nienarracyjny czy antynarracyjny (tym określeniem obejmowano przede wszystkim teksty niefabularne) posiada wyraźną instancję narracyjną, jak i, przeciwnie, np. w przypadku spektaklu teatralnego czy filmu (pozbawionego filmowej inkarnacji narratora pod postacią „głosu z *offu*”) brak owej instancji nie wyklucza rozpoznania całości jako bez wątpienia narracyjnej. Opis pierwszej z wymienionych sytuacji może wyglądać dość paradoksalnie, wszelako odróżnienie narracji/opowiadania jako aktu od narracji/opowiadania jako produktu będącego efektem końcowym tego aktu, wyjaśnia, co mam na myśli: nie każdy akt narracji, nie każda czynność opowiadania musi owocować narracją czy opowiadaniem jako jego/jej produktem. Problemem jest tu sam uzus. Słowo „opowiadanie” określa zarówno pewien proces (werbalny bądź nie), jak i jego możliwy efekt, zaś określenie „narracja” w pewnych kontekstach bywa rozumiane jako synonim zarówno zwykłej wypowiedzi (narracje respondentów, narracje świadków), jak i klasycznie rozumianej opowieści, i choć nie jest to do końca uprawnione²⁰, pozostaje często komunikacyjnie skuteczne. Podobnie sformułowanie „opowiadać o czymś” wcale nie przesądza, że przedmiotem wypowiedzi jest coś, co bez problemu można określić jako „opowiadanie” na wzór opowiadania literackiego. Narracyjność nie musi być sprzężona z narracją jako określoną praktyką dyskursywną. Inaczej mówiąc, obecność narracji w klasycznym, literaturoznawczym ujęciu (jako „wypowiedzi monologicznej prezentującej ciąg zdarzeń uszeregowanych w jakimś porządku czasowym”²¹) nie jest ani warunkiem koniecznym, ani wystarczającym do zaistnienia narracyjności.

Inaczej ma się sprawa z drugą częścią definicji – nie sposób sobie bowiem wyobrazić, by za narracyjny uznać tekst, który nie przedstawia zdarzeń ($\sim PP \rightarrow T$) pozostających ze sobą w określonej relacji czasowej, pełniącej względem nich nie tylko funkcję organizacyjną, ale i znaczeniową. Znaczenia zdarzeń ujmowane są bowiem zarówno immanentnie, jak i relacyjnie (w odniesieniu do innych zdarzeń, szczególnie tych, które je poprzedzały, i tych, które po nich nastąpiły, a także zdarzeń inauguracyjnych i wieńczących fabularną całość, oraz samej całości). Na tym polu powraca pytanie o strukturalne minimum narracyjności.

Szczyt ekonomii osiągnął w tej kwestii, jak się wydaje, Frank Kermode, który uznał onomatopieczny schemat „tik-tak” za elementarną postać narracji.

²⁰ By odwołać się do często przytaczanego przykładu: gdybyśmy w księgarni poprosili o narrację, zobaczylibyśmy szczerze zdziwienie w oczach sprzedawcy.

²¹ M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002, s. 331.

Wprowadzenie rozróżnienia między dwoma identycznymi z fizykalnego punktu widzenia dźwiękami i przypisanie im funkcji inaugurowania/popprzedzania oraz zwieńczenia/następowania jest ustanowieniem „porządku, który nadając czasowi formę, prowadzi do jego humanizacji”²². Jasne jest, że ani „tik”, ani „tak” nie są zdarzeniami, nie tworzą – jak stwierdza F. Kermode – „solidnej fabuły”. W twierdzeniu tym akcent położony jest na mentalną działalność człowieka, którą można by nazwać fabulacją lub fikcjonalizacją, a za jej podstawę uznać zdolność do wyabstrahowania elementów z jakiejś ciągłości i ustalenie między nimi znaczącej, autotelicznej relacji. Z klasycznej Arystotelesowskiej triady cechującej „dobrze skonstruowaną” opowieść, która funkcjonuje do dziś w nauczaniu szkolnym pod postacią schematu: wstęp – rozwinięcie – zakończenie, Kermode czyni ze środkowego elementu „interwał” między początkowym a kończącym; ten pierwszy zaś podporządkowuje drugiemu, ponieważ to koniec „nakłada porządek i formę na strukturę czasową”²³. O ile w *Poetyce* Arystotelesa początek posiadał niezależny status (jako zdarzenie, które „nie występuje na zasadzie konieczności po czymś innym, lecz po czym właśnie zgodnie z naturą rzeczy występuje lub powstaje coś innego”²⁴), będącą symetryczną odwrotnością statusu końca, o tyle u Kermode’a sprzęgają się dwie zasady: kończenie (ustalenie końca) jako domena typowo ludzka (pokrewna intuicja zawarta jest w powiedzeniu „nic w przyrodzie nie ginie”) oraz podporządkowanie fabulacji/fikcjonalizacji procesowi nazywanemu w narratologii *backshadowing* (które można określić mianem „rzutowania wstecznego”)²⁵, czyli spoglądaniu na wcześniejsze wydarzenia przez pryzmat tego, do czego doprowadziły – przez pryzmat końca. Jeśli – jak twierdzi Kermode – tworzenie fabularnych fikcji polega na tym, by pusty, mijający czas, będący jedynie następstwem jednej rzeczy po drugiej (*chronos*), przekształcić w ciąg *kairos*, czyli „ważnych punktów w czasie, pełnych znaczenia wynikającego z ich związku z końcem”²⁶, to jedynie ów koniec przedstawia wartość autonomiczną, pozostałe zdarzenia stają się zaś istotne w odniesieniu do niego i przez jego pryzmat określane. Tym samym właściwą fabularną miarę dla konkretnej opowieści wyznacza zasięg oddziaływania jej końca.

²² F. Kermode, *Znaczenie końca*, tłum. O. i W. Kubiński, Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2010, s. 41.

²³ Ibidem.

²⁴ Arystoteles, *Poetyka*, tłum. H. Podbielski, w: idem, *Etyka wielka. Poetyka*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2010, s. 138 (podkr. – P. J.).

²⁵ Zob. przypis 1 w: K. Garloff, *Poetyckie rzutowanie równoległe w wierszu Paula Celana „Eine Gauner- und Ganovenweise”*, tłum. P. Jakubowski, w: J. Roszak (red.), *Kartki Celana. Interpretacje*, Austeria Klezmerhojs, Kraków – Budapeszt 2012, ss. 45–46.

²⁶ F. Kermode, *Znaczenie końca*, s. 42. Różne rozumienie terminów opozycji *chronos* – *kairos* autor przedstawia na ss. 41–45.

Kermode, podobnie jak Arystoteles, wychodzi od trójelementowego schematu, w którym jednak jeden z elementów (interwał) posiada inny status niż dwa pozostałe, czemu w schematycznym zapisie „tik-tak” odpowiada dywiz „-”. W następnym kroku swych rozważań Kermode wyznacza narracyjną dominantę, będącą podstawą wyznaczania właściwego fabularnego zakresu (a więc i zasadą narracyjności, a jednocześnie zasadą opowiadalności). Arystoteles takie znaczenie przypisał przede wszystkim przemianie, gdy w *Księdze VII Poetyki* pisał: „właściwą normą wielkości fabuły jest taka jej długość, w ramach której poprzez kolejny bieg zdarzeń może [...] nastąpić przemiana (losu bohatera) ze szczęścia w nieszczęście bądź z nieszczęścia w szczęście”²⁷. U Kermode’a jest to z kolei koniec, zwieńczenie ciągu zdarzeń, ich punkt docelowy.

Przemiana leży też w centrum definicji minimalnej opowieści (*minimal story*) sformułowanej przez Geralda Prince’a. Zdaniem amerykańskiego narratologa minimalna opowieść zawiera trzy i tylko trzy zdarzenia, z których dwa pierwsze łączy jeden spójnik, zaś dwa ostatnie – dwa, a jeden z nich musi być tym samym spójnikiem, jaki łączy dwa pierwsze. Druga zasada mówi, że zdarzenia te muszą występować w chronologicznym porządku, pierwsze i trzecie musi być statyczne (lepiej byłoby więc mówić o stanach rzeczy), drugie – dynamiczne. Wreszcie ostatnia zasada głosi, że trzecie zdarzenie, wywołane przez drugie, musi być odwrotnością pierwszego. Tu właśnie jest miejsce dla przemiany. Sformułowanie tych zasad pozwala na wyprowadzanie szeregu minimalnych opowieści, takich jak: „Mężczyzna był nieszczęśliwy, następnie spotkał kobietę, następnie zaś, w rezultacie, był szczęśliwy”. Formuła taka – stwierdza G. Prince – „może być intuicyjnie rozpoznana jako opowieść, choć nieszczególnie dobra”²⁸, jednakże minimalne warunki zostają w tym wypadku spełnione, a skoro celem analiz Prince’a jest uchwycenie samej zasady pozwalającej na to intuicyjne rozpoznanie, nie zaś wyznaczenie warunków, jakie musi spełniać opowieść „dobra”, czyli warta tego, by została opowiedziana, ani też opowieść „dobrze skonstruowana”, można uznać, że zadanie badawcze zostało rozwiązane, co potwierdza szereg przedstawionych przez autora przykładów, w których brak jednego z wymienionych wyżej elementów rzeczywistości nie zezwala na intuicyjne rozpoznanie formuły jako opowieści.

Jak jednak wskazuje John M. Lipski, wyłożone przez Prince’a zasady pozwalają też wyprowadzić formułę typu: „Mężczyzna był bardzo bogaty, potem zjadł jabłko, a następnie, w rezultacie, był bardzo biedny”²⁹. Na tym przykładzie widać, że do definicji minimalnej opowieści należy dopisać kolejny warunek: drugie wydarzenie musi być uznawane za możliwą przyczynę wystąpienia zdarzenia trzeciego. I tak poznanie kobiety, znalezienie pracy, naprawienie

²⁷ Arystoteles, *Poetyka*, s. 139.

²⁸ G. Prince, *A Grammar of Stories: An Introduction*, Mouton, Haga 1973, s. 19.

²⁹ J. M. Lipski, *From text to narrative. Spanning the gap*, „Poetics” 3 (5)/1976, s. 195.

auta czy kupienie sukienki mogą owocować poczuciem szczęśliwości (choć w tych dwóch ostatnich wypadkach bylibyśmy skłonni raczej mówić o szczęściu jako chwilowym usatysfakcjonowaniu, nie zaś o egzystencjalnej stałej, jak ma to miejsce w pozostałych przykładach). Z kolei konsekwencją zjedzenia jabłka „nie może” być bieda (chyba że mowa o jakimś zaczarowanym czy obciążonym klątwą jabłku z bajek, wszelako sama formuła tego nie stwierdza, to odbiorca na siłę stara się ją zracjonalizować). Podobnie w przypadku wysoce nieprzystających członów formuły, np. „Mężczyzna wbił gwóźdź, a następnie, w rezultacie, był szczęśliwy”, racjonalizująca wyobraźnia mogłaby dołożyć sobie kontekst pozwalający na akceptację sensowności tego ciągu zdarzeń (ów niewbity gwóźdź mógł przecież tego mężczyznę z rozmaitych przyczyn dręczyć i niepokoić przez długi czas, a niemoc, w którą przez to popadł, nie pozwalała mu przejść do czynu). Wszelako przy „opowieści” w rodzaju: „Mężczyzna wbił gwóźdź, a następnie, w rezultacie, był biedny” nawet tak wyrozumiała (zwłaszcza jeśli chodzi o teksty literackie) i potężna broń jak interpretująca wyobraźnia pozostaje bezradna.

Narracyjność powstaje więc we współdziałaniu tekstu z odbiorcą, w procesie aktualizacji poziomu wypowiedzi na poziomie treści. Rozpoznanie, o którym była mowa, polega na odniesieniu informacji dostarczanych przez tekst do świata odbiorcy. Przy czym „świat” ten nie ogranicza się do respektowanych przez odbiorcę przekonań na temat porządku rzeczywistości (owej „natury rzeczy”, o której pisał Arystoteles), ale też do możliwej wiedzy na temat innych, odmiennych czasowo i/lub kulturowo porządków (wiedza „encyklopedyczna”, jak ją określa Umberto Eco), jak i porządków właściwych określonego typu światom fikcyjnym (kontrfaktycznym, baśniowym, fantastycznym).

I tak opowieść o jabłku jako przyczynie ubóstwa byłaby akceptowalna, gdyby wydarzenia te rozgrywały się w świecie baśniowym. Wystarczyłoby ją rozszerzyć o czynnik sugerujący taki kontekst (np. „zaczarowane jabłko”), by rozwiązać problem. Jednakże nawet formuła przedstawiona przez Prince’a jako samowystarczalna i bezproblemowa (ta o mężczyźnie uszczęśliwionym dzięki poznaniu kobiety) wymaga współdziałania odbiorcy. Nie tylko musi on respektować przekonanie, zgodnie z którym poznanie kobiety może być przyczyną szczęścia mężczyzny, ale i wiele szczegółów, których formuła ta sama przez się nie dostarcza, musi powiedzieć samodzielnie: że mężczyzna był nieszczęśliwy z powodu samotności, że mężczyzna i kobieta zostali parą itp. O „współdziałaniu” w interpretacji tekstów narracyjnych wnikliwie i wyczerpująco pisał Umberto Eco w książce *Lector in fabula*. Tam też sformułował swoje słynne i powtarzane później w wielu innych dziełach zdanie o tekście jako „leniwym mechanizmie”, pełnym „białych plam, luk do wypełnienia”. Tekst – pisze Eco – „żyje kosztem wartości dodatkowej znaczeń, jakie wprowadza weń odbior-

ca, i jedynie w przypadku skrajnej pedanterii, skrajnej troski dydaktycznej lub skrajnej represyjności tekst komplikuje się o redundancję i dodatkowe wyjaśnienia”³⁰. Redundancję, której celem jest przecież uściślenie i wzmocnienie przekazu, podobnie jak „dodatkowe wyjaśnienia”, Eco uznaje w przypadku tekstu za komplikację (widać tu wyraźną różnicę między modelem komunikacji codziennej i schematycznej komunikacji poprzez znaki informacyjne, jaką przedstawił Eco w *Nieobecnej strukturze*, a komunikacją między tekstem a czytelnikiem).

W jeszcze innej książce autor *Baudolino* przywołuje żartobliwy dialog autorstwa Achille Campanillego, w którym bohaterowie najpierw mówią „mniej, niż powinni”, następnie zaś „więcej, niż jest to konieczne” (np. zamawiający dorożkę przypomina stangretowi, by zabrał też konia)³¹, przy czym płaszczyzna dialogu między bohaterami nakłada się tu na płaszczyznę aktualizacji tekstu przez czytelnika. Na początku dialogu bohater przekazuje zbyt mało informacji partnerowi rozmowy i jednocześnie tekst przekazuje zbyt mało informacji czytelnikowi. Na końcu dialogu – analogicznie – zbyt wiele. Skoro czytelnicy w większości bez zastrzeżeń zgodzą się z Eco (i domniemanym zamierzeniem autora opowiadania), że istnieje jakieś „zbyt wiele” i „zbyt mało” informacji koniecznej do sensownego zaktualizowania tekstu, muszą też przyjąć, że jest jakieś „w sam raz” czy też „wystarczająco”, ustalające minimum komunikacyjne na płaszczyźnie tekst – czytelnik.

Przedstawiając swoje warunki narracyjności, M.-L. Ryan nie precyzuje, czy dopiero spełnienie wszystkich z nich pozwala nam mówić o istnieniu narracji, czy (w określonym, zubożonym rodzaju) pojawić się ona może przy spełnieniu tylko kilku z nich (czyli inaczej: czy z przedstawionego przez nią schematu można wnioskować o istnieniu jakiegoś „minimum”). Przyjmując obecność zdarzeń jako warunek konieczny mówienia o narracyjności, można stwierdzić, że co najmniej warunki pierwszy i drugi z listy Ryan muszą zostać spełnione. Wszelako wszystkie przedstawione przez badaczkę warunki (oprócz ostatniego, najbardziej – jak sama przyznaje – kontrowersyjnego, gdyż jest on zrelatywizowany do kontekstu oraz konkretnych oczekiwań i gustów odbiorców) nie tylko ustalają obecność zawartych w nich elementów, ale i wykluczają pewne możliwości z perspektywy narracyjności niepożądane. Narracja nie może więc: przedstawiać abstrakcji (1)³², być statycznym opisem (2), opisywać jedynie codziennej rutyny, powtarzalnych czynności bez większego znaczenia (3), dotyczyć jedynie sił natury lub kosmicznych zdarzeń (4), dotyczyć jedynie życia

³⁰ U. Eco, *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, tłum. P. Salwa, PIW, Warszawa 1994, s. 75.

³¹ U. Eco, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, tłum. J. Jarniewicz, Znak, Kraków 1995, s. 7 (opowiadanie Campanillego nosi tytuł *Agosto, moglie mia non ti conosco*).

³² Cyfry w nawiasach to odniesienie do konkretnego warunku.

wewnętrznego bohaterów (5), być spisem niepołączonych przyczynowo zdarzeń (6), bazować całkowicie na hipotezie, przypuszczeniu czy wyobrażeniu (7). Gdy skonfrontować tę negatywną stronę zaproponowanej przez Ryan konceptualizacji z tekstem fińskiego literaturoznawcy Pekki Tammi, ujawnia się jej problematyczność i sztuczność. Tammi z jednej strony nazywa swój tekst *Against Narrative* (przeciw narracji), z drugiej zaś dzieło, które służy mu za ilustrację jego tezy (*Nieciekawą historię* Czechowa), przedstawia jako przykład „słabej” narracyjności (pojęcie to zapożycza od Briana McHale’a³³), co pozwala sądzić, że tytułowe „przeciw” odnosi się do „mocnych” narracji: pełnych, solidnie skonstruowanych. Opowiadanie Czechowa przedstawia – najogólniej – to, co Ryan wyklucza i to już w trzecim punkcie: codzienne, monotonne życie starego profesora, czyli coś, co mogłoby, ewentualnie, stanowić tło „właściwych” opowieści, które powinny przedstawiać zdarzenia wyjątkowe (opowiadanie Czechowa w kilku miejscach rozbudza oczekiwanie na ową wyjątkowość, oczekiwanie, którego nie spełnia, i to raczej te niespełnione zapowiedzi wyjątkowości stanowią tło dla rutyny i monotonii życia starego profesora³⁴). Opowiadanie Czechowa bez wątpienia spełnia warunki czwarty, piąty i siódmy (co falsyfikuje przekonanie Ryan, iż każdy kolejny warunek zakłada obecność poprzednich). Warunek szósty jest w tym wypadku problematyczny. Trudno bowiem mówić o wyraźnym związku przyczynowym między zdarzeniami, także o wyrazistym zakończeniu, a jednak opowiadanie to nie jest też spisem odosobnionych zdarzeń. Sytuuje się więc gdzieś pomiędzy warunkiem a tym, co on wyklucza. Wobec powyższego należało by więc albo przeformułować warunki, jakie stawia Ryan narracyjności (lub ich kolejność), albo dowieść, że w przypadku opowiadania Czechowa nie mamy do czynienia z narracyjnością, choćby nawet „słabą” (co byłoby nie do końca zgodne z intuicją). Oprócz intuicji jeszcze jedna kwestia przemawia za pierwszym rozwiązaniem – otóż nie sposób powiedzieć, że w przypadku *Nieciekawej historii* nie zostaje spełniony warunek ósmy. Opowiadanie Czechowa z pewnością „komunikuje coś znaczącego” czytelnikowi, choćby w kwestii samej literatury i jej związków ze „zwyczajnym życiem”. Mogłoby ono być ilustracją następującej smutnej konstatacji Petera Lamarque’a, poczynionej przy okazji krytyki narracyjnie zorientowanej psychologii i filozofii podmiotu:

³³ P. Tammi, *Against Narrative* („A Boring Story”), „Partial Answers” 4 (2)/2006. Trzeba dodać, że gdy B. McHale tworzy pojęcie „słabej narracyjności” (nie znajdując w typologii Ryan właściwej opcji dla analizowanego tekstu, jakim jest *Oxota* Lyn Hejinian), odwołuje się do zupełnie innych cech niż te, które według Tammi przesądzają o „słabej narracyjności” opowiadania Czechowa.

³⁴ A. Czechow, *Nieciekawa historia*, tłum. M. Mongirdowa, w: idem, *Święta noc i inne opowiadania*, Czytelnik, Warszawa 1987, ss. 207–253.

Narracyjna teoria byłaby ekscytująca i stanowiłaby wyzwanie, gdyby prawdą było to, że tworzymy siebie, tak jak pisarze tworzą fikcyjnych bohaterów, definiując naszą tożsamość poprzez rolę, jaką pełniemy w wypracowanych, ustrukturyzowanych fabułach [...]. Prawda jest bardziej prozaiczna. Opowiadamy historie o sobie, ale są one najczęściej monotonne, nieszczególne, fragmentaryczne, niekonsekwentne, i w większości wypadków dobrotliwie prawdziwe, nie zaś wyraźnie odkrywcz³⁵.

By swą krytykę uczynić konstruktywną, chciałbym w ramach konkluzji postawić tezę, iż dwiema podstawowymi właściwościami tekstu wyznaczającymi jego narracyjność są koherencja i opowiadalność. Obie te cechy dają się stopniować, zaś stopień narracyjności można przedstawiać jako wypadkową stopnia koherencji i stopnia opowiadalności danej realizacji narracyjnej (przy czym różnorodność i bogactwo literatury nie pozwoli, jak sądzę, nigdy na arbitralne wyznaczenie jakichś stałych, „twardych” stopni).

3. Koherencja

Termin „koherencja”, pochodzący z lingwistyki tekstu, określa „wrażenie, że »wszystko pasuje«, że wszystkie rozpoznawalne części tekstu wnoszą wkład w całość, która jest komunikacyjnie efektywna”³⁶. Tak rozumianej koherencji nie należy utożsamiać ze strukturalistycznym ideałem tekstu w pełni immanentnie funkcjonalnego, to znaczy takiego, w którym każdy ze składowych elementów wnosi istotny wkład w zrozumienie całości, zaś dobrą interpretacją jest ta, która wykaże ową istotność w przypadku każdego z nich. Koherencja polega na zachowaniu dostrzegalnego poczucia łączności między elementami, odbierania ich jako przynależnych wspólnej, rozpoznawalnej całości (nie zaś każdorazowo „niezbędnych” dla niej) – całości tekstu/dzieła, jak i świata KPP jako całości. Przedstawione wyżej cechy pozwalają uznać koherencję za kategorię estetyczną, kreowaną w procesie twórczym i rozpoznawaną podczas recepcji dzieła. Podstawą wrażenia niekoherencji są zaś problemy w uchwyceniu wspomnianej łączności, co może prowadzić do „efektu kolażu” czy „dysonansu” – odbierania części jako pochodzących z jakichś innych, odmiennych całości (tekstów, wypowiedzi, dzieł sztuki, harmonii itd.). Pojęcie koherencji bliskie jest temu, co Arystoteles określił jako „pełnię”. Akcja „pełna” to taka, w której „tworzące fabułę zdarzenia [są] w taki sposób zespolone, aby po przedstawieniu lub usunięciu nawet jednego z nich uległa naruszeniu i rozpadła się

³⁵ P. Lamarque, *On Not Expecting Too Much from Narrative*, „Mind and Language” 4 (9)/2004, ss. 403–404.

³⁶ M. Toolan, *Coherence*, w: *The Living Handbook of Narratology*, <http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Coherence> [10.12.2012].

również całość”³⁷. O ile jednak Arystoteles kładzie nacisk na kompletność elementów tworzących akcję, o tyle w przypadku twórcy definicji koherencji kluczowa jest ich homogeniczność. Słuszne byłoby, jak sądzę, uzupełnienie definicji koherencji o arystotelejską „pełnię” (być może tak właśnie należałoby rozumieć fragment mówiący o „komunikacyjnej efektywności” owej całości). Koherencję tekstu, zjawisko tyleż łatwo dostrzegalne, ile trudne do formalnego uchwycenia (opiera się wszak, z definicji, na wrażeniu), można też ująć jako dostarczenie przez tekst pełnej lub wystarczającej informacji narracyjnej, czyli jako zgodność między KPP a RPP, wobec których tekst pełni rolę medium.

Zaznaczam jednak, że nie jest w tym wypadku istotny status ontologiczny zdarzeń z KPP, nie ma znaczenia, czy opowieść odnosi się do realnych zdarzeń (poprzez realne rozumiem nie tyle zdarzenia faktyczne, ile przedstawiane przez opowiadanie jako faktyczne, jak w przypadku opowieści historycznych, opowieści u psychologa, plotek czy anegdota), czy do zdarzeń fikcyjnych, *quasi*-zdarzeń (na podobieństwo Ingardenowskich *quasi*-sądów), o której to fikcyjności pozwala przypuszczać lub przesądza najczęściej kontekst ich pojawiania się (powieść, dramat, mit). Zdarzenia literackie przedstawiane są tak, jakby poprzedzały czas opowiadania (lub były z nim równoczesne, narratywizowane „na bieżąco”, jak w przypadku narracji prowadzonej w czasie teraźniejszym³⁸). Powtórzę: to, czy zdarzenia realnie poprzedzają opowieść o nich, czy poprzedzają ją tak jakby (a naprawdę nie cechują się żadną realnością poza aktem opowiadania), nie ma znaczenia przy analizach informacji narracyjnej.

Informacja narracyjna (dokonująca transferu, poprzez tekst, KPP do RPP) może być: pełna, niepełna (zawołowana), domyślna (eliptyczna), dwuznaczna³⁹, wieloznaczna (niesprecyzowana np. poprzez „poetyckie” przedstawienie), kontrfaktyczna, może jej też po prostu brakować. Informacje: domyślna, niepełna, dwuznaczna, wieloznaczna i brakująca mogą następnie stać się pełnymi, choć nie muszą. Fakt, że nie zostały „dopełnione”, ponownie, może naruszać koherencję tekstu, ale nie musi. Wszystko zależy od roli, jaką dane zdarzenia odgrywają w ramach fabuły. Pełna rekonstrukcja fabuły zakłada nie

³⁷ Arystoteles, *Poetyka*, s. 140.

³⁸ O wewnętrznej „niemożliwości” tego typu narracji pisze J. M. Coetzee, analizując *Schron* Franza Kafki. J. M. Coetzee, *Czas, czas gramatyczny i aspekt w „The Burrow” Kafki*, tłum. M. Król, w: idem, *Punkty nawigacyjne*, red. D. Attwell, Znak, Kraków 2011, ss. 295–330.

³⁹ Wspaniale bawi się dwuznacznymi informacjami Wojciech Młynarski w nawiązującej aluzyjnie do Władysława Gomułki piosence *Po co babcię denerwować, niech się babcia cieszy: „Wujek Ziutek, ale smutek, choć kawał męczyzny / świat pożegnał przy pomocy sznurka od bielizny. / – Co z Ziuteczkiem? – głos babuni dźwięczy na przygórku. / – Jak mu idzie? – Idzie, babciu, idzie jak po sznurku”, i dalej: „Kuzyneczka Ernestynka ozdoba rodziny / kawki z gniazda wybierała i spadała z drabiny. / – Co z malutką? – głos babuni z góry brzmi radośnie. / – Co tam u niej? – Krzywa rośnie, babciu, krzywa rośnie”.*

tylko wiedzę o tym, co „się wydarzyło”, ale i wiedzę, dlaczego to „się wydarzyło”, czyli znajomość motywacji (lub ich braku, który również jest znaczący) ważnych uczestników zdarzeń (całość można określić, za Greimasem, jako ukonstytuowanie się „izotopii powierzchniowo-narracyjnej”). Informacje dwuznaczna i wieloznaczna są w jakimś stopniu „domyślne”, to znaczy zmuszają odbiorcę do domyślania się, jak wygląda informacja pełna. Wszelako w tym wypadku domyślanie się będzie oparte na analizie możliwych znaczeń języka. W przypadku informacji domyślnej zaś w grę wchodzi znajomość możliwego „stanu rzeczy” (czyli wiedza o charakterze kulturowym). Informacja niepełna może łączyć jeden i drugi rodzaj domyślności. Informacja kontrfaktyczna implikuje z kolei fakt, że nastąpiło po niej „sprostowanie”, czyli informacja pełna. O kontrfaktyczności bowiem można mówić jedynie wówczas, gdy przedstawiona zostanie jakaś bardziej wiarygodna (z tekstowego punktu widzenia) „faktyczność”. Widać obecnie, że odnoszę się tu do co najmniej dwóch „momentów” istnienia RPP – lektury (RPPL) i tekstu (RPPT). Przy analizie powieści Agaty Christie pokazałem, jak dwuznaczna informacja RPPL („zająłem się tym, co pozostawało do zrobienia”) przechodzi w pełną informację RPPL' (uprzątnięcie miejsca zbrodni), która okazuje się (wobec braku kolejnych sprostowań) informacją RPPT, która z kolei – nie mamy podstaw, by przypuszczać inaczej – odpowiada KPP (zdarzeniom z fikcyjnego świata obmyślonego przez Agatę Christie).

Tekstową/narracyjną prawdziwość można zdefiniować jako RPPT = KPP. Pytanie jednak, w jaki sposób można orzekać o niezgodności z KPP w sytuacji, gdy nie istnieje ono inaczej niż jako pochodna tekstu. Czy formułując tę zasadę w ten sposób, nie ulegam temu, co Paul de Man określił mianem „iluzji referencji”? Myślę, że zarzut ten można odeprzeć, powołując się chociażby na Bachtinowską kategorię chronotopu, czyli „czasoprzestrzeni”, tworzącej, poprzez tekstowe sygnały, pewne pole prawdopodobieństwa (np. w powieści zaczynającej się od słów „Siedziała w wannie, gdy zadzwonił telefon”, raczej nie pojawią się wikingowie, zaś pojawienie się kochanka jest bardziej prawdopodobne niż pojawienie się kosmitów; i wszystko to można wywnioskować już z tego zdania, podobnie jak to, że kobieta najpewniej znajduje się w łazience, łazienka – w domu/mieszkanie, to – przy ulicy itd., przy czym żadnej z tych rzeczy zdanie to nie stwierdza bezpośrednio). Kolejnym argumentem jest wspomniana już „leniwość” tekstu: jeśli w filmie jedna scena kończy się pójściem pary do łóżka, w następnej zaś widać kołyskę, widz bez problemu „uzupełni” wszystko, co zdarzyło się pomiędzy, a nie zostało przedstawione. W tym wypadku „to, co niekonieczne”, opiera się na „tym, co oczywiste”, to ostatnie zaś – jak wskazuje Stanley Fish – ma charakter kulturowy⁴⁰. Inną sytu-

⁴⁰ S. Fish, *Zwykłe okoliczności, język dosłowny, bezpośrednie akty mowy, to, co normalne, potoczne, oczywiste, zrozumiałe samo przez się i inne szczególne przypadki*, w: idem, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, red. A. Szahaj, Universitas, Kraków 2002.

acją jest jednak przedstawienie przez tekst tego, co (z punktu widzenia odbiorcy) konieczne, jako tego, co niekonieczne, poprzez nieprzedstawienie tego. Mamy wówczas, poprzez tę elipsę, do czynienia z niekoherencją (albo niepełną koherencją) jako pewnym (zapewne zamierzonym w ramach tych samych kulturowych „oczywistości”) zabiegiem autorskim⁴¹. Paradoksalne z pozoru przekonanie, że tekst przedstawia coś, czego nie przedstawia, oparte jest na właściwym logice narracyjnej rozumowaniu abdukcyjnym (określenie Peirce’a), polegającym na wnioskowaniu ze skutków (lub czegoś rozpoznanego jako konieczny skutek jakiejś przyczyny) o przyczynach. W sytuacji gdy tekst przedstawia jakieś zdarzenie lub stan rzeczy, których czytelnik na podstawie swej wiedzy o „porządku świata”, wiedzy o pochodzeniu kulturowym, nie jest w stanie uznać za samorzutne czy nieuwarunkowane, dobudowuje on – na zasadzie rozumowania abdukcyjnego posiłkującego się domniemaniami – element KPP, który rozpoznaje jako brakujący czy nieobecny element tekstu. Wszystkie przedstawione powyżej sytuacje tworzą coś, co chciałbym nazwać implikowanym KPP (IKPP). Zasadę IKPP > KPPT respektują wszystkie teksty, poza tymi, które cechuje – by zacytować Eco – „skrajna pedanteria, skrajna troska dydaktyczna lub skrajna represyjność”⁴².

Do uchwycenia zasady koherencji tekstu nie wystarczą same analizy semiotyczne. Konieczne jest także hermeneutyczne wsparcie⁴³, przez które rozumem refleksyjne odniesienie do wiedzy określającej: Dlaczego jakieś dwa wydarzenia mogą być rozumiane w relacji przyczynowo-skutkowej? Dlaczego pewne wydarzenia postrzega się jako temporalne ogniwa tworzące tę samą historię? Dlaczego pewnym zdarzeniom przypisuje się znaczenie źródła bądź zwieńczenia danego ciągu zdarzeń? Dlaczego pewne wydarzenia z owego ciągu zdarzeń uznaje się za istotniejsze dla niego jako całości niż inne? Na jakiej podstawie ustala się hierarchię między różnymi ciągami fabularnymi w przypadku, gdy w danym tekście występuje więcej niż jeden? itd. Dopiero tego typu informacje mogłyby wyczerpać proces wyjaśniania i mimo iż w większości wypadków odpowiedź na te pytania będzie zbliżać się do granic oczywistości, to właśnie owa oczywistość konstytuuje kulturową recepcję narracyjności, która, jak sądzę, ugruntowana jest w powszechnie respektowanym światobrazie – powstającym w interakcji pomiędzy światem i wszelakimi

⁴¹ Dobrym przykładem jest tu *Teoremat* (1968) Piera Paola Pasoliniego, film, w którym „wiadomo, co się stało” (przybycie tajemniczego młodzieńca wywołało rewolucję w życiu burżuazyjnej rodziny), nie wiadomo natomiast – dlaczego, jakby brakowało elementu, sceny, która wyjaśniałaby istotę wpływu owego młodzieńca na tę rodzinę. Niekoherencję wzmagają też pojawiające się w filmie, utrzymane w innej, dość reporterskiej estetyce, sceny dziejące się w fabryce.

⁴² U. Eco, *Lector in fabula...*, s. 75.

⁴³ Sam poniekąd z tego typu wsparcia korzystam, dokonując przekładu schematu Scholes’a na trzy rodzaje *mimesis* przedstawione przez Ricoeura.

reprezentacjami świata zespołe przekonani o charakterze wartościującym i in-ferencyjnym, wyznaczającym sposoby rozumienia konkretnych wydarzeń czy stanów rzeczy⁴⁴ i zasady ustalania związków między nimi (tak proponuję rozumieć cytowane wcześniej słowa Arystotelesa o „porządku rzeczy”, uważam bowiem, że wiedza o owym porządku jest uwarunkowana kulturowo)⁴⁵.

4. Opowiadalność

O ile koherencja dotyczy wyłącznie domeny $T \rightarrow RPP$, o tyle opowiadalność, jako drugi z zaproponowanych przeze mnie wyznaczników narracyjności, jest cechą opisującą relację $KPP \rightarrow T$. Opowiadalność, mówiąc najkrócej, to własność, dzięki której dana historia warta jest tego, by została opowiedziana⁴⁶. Badacze zwykle sprowadzają opowiadalność danej historii do jej tematu (dla

⁴⁴ Chodzi mi nie tylko o zdolność do kwalifikowania ich jako np. czyn bohaterski/haniebny, błędny/słuszny, tragiczny/zabawny, zwycięstwo/porażka itp., ale też o przekonania na temat stopnia typowości, wiarygodności czy istotności danych zdarzeń. Przez „wartościowanie” rozumiem właśnie przypisywanie im tego typu wartości, proces, który – jak sądzę – jest uwarunkowany kulturowo.

⁴⁵ Jak pisze Anna Burzyńska, istnieje „nieświadoma wiedza o poprawnym kształcie opowieści, która już nieomal w wieku niemowlęcym nakazuje nam głośno krzyknąć i tupać, gdy na przykład zły wilk najpierw zdechnie, a dopiero potem zje babcie” (A. Burzyńska, *Kariera narracji. O zwrocie narratystycznym w humanistyce*, w: eadem, *Anty-teoria literatury*, Universitas, Kraków 2006, s. 121). Owo „krzyczenie i tupanie” autorka przypisuje „zwyczajnie ludzkiej potrzebie porządku”. Z kolei Jonathan Culler, przedstawiając przykład dziecka, które oburzyłoby się, gdyby opowiadający mu bajkę rodzic przerwał ją w połowie, zapytuje: skąd się bierze elementarna „kompetencja narracyjna” człowieka, czyli „podświadoma wiedza o zasadniczym kształcie opowieści”? Według amerykańskiego krytyka odpowiedź na to pytanie jest podstawowym zadaniem teorii narracji, którą „można uznać za próbę rozszyfrowania, wyraźnego określenia kompetencji narracyjnej, podobnie jak językoznawstwo jest próbą wyraźnego określenia kompetencji językowej”. Następnie zaś Culler wskazuje – co potwierdza proponowany w niniejszym tekście punkt widzenia – że „teorię można tu pojmować jako odślanianie intuicyjnej wiedzy kulturowej bądź intuicyjnego rozumienia kultury” (J. Culler, *Teoria literatury. Bardzo krótkie wprowadzenie*, tłum. M. Bassaj, Prószyński i S-ka, Warszawa 1998, ss. 98–99; podkr. P.J.). Zauważmy, że w propozycji Cullera powraca właściwa strukturalizmowi wizja narratologii jako „językoznawstwa wyższego rzędu”, wszelako propozycja ta oczyszczona jest, dzięki kulturowemu kadrowaniu, z właściwych strukturalizmowi roszczeń do uniwersalności i skłonności do schematyzacji. O sporze między zwolennikami ontogenezy a zwolennikami filogenezy kompetencji narracyjnej piszą: J. Kordys, *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna. Szkice z pogranicza neurosemiotyki i historii kultury*, Universitas, Kraków 2006; A. Łebkowska, *Między teoriami a fikcją literacką*, Universitas, Kraków 2002.

⁴⁶ Określeniu temu można by zarzucić wprowadzanie w błąd – to, co opowiadalne, kojarzy się raczej z tym, co można opowiedzieć (jako przeciwieństwem tego, co „narracji się wymyka”: traumy czy rozkoszy), nie zaś z tym, co opowiedzieć warto. Wszelako identyczne konotacje wnosi angielskie słowo *tellability*, dobrze zakorzenione w teorii narracji, którego „opowiadalność” jest polskim tłumaczeniem. Bogdan Owczarek, powołując się na *Dictionary of Narratology* pod redakcją Geralda Prince’a (London 2003, s. 83), definiuje opowiadalność

Arystotelesa, jak można wnioskować z *Poetyki*, byłyby to zdarzenia zdolne do „wzbudzenia litości i trwogi”, czyli doprowadzające odbiorcę do *katharsis*, dla Greimasa – „próby”, a dla Ryan – konflikt⁴⁷). Są, zdaje się, tematy, które same w sobie gwarantują wysoką opowiadalność historii, takie jak zbrodnia, nieszczęście, wyzwania, niebezpieczeństwa i przygody czy podstęp. Szwajcarski literaturoznawca Peter von Matt, autor obszernego studium o intrydze (rozumianej w pierwotnym sensie, jak u Arystotelesa), przedstawia właśnie podstęp, czyli planowane wprowadzenie innych w błąd dla realizacji zamierzonego celu, jako jej podstawową strukturalną zasadę. Za dwie podstawowe i uzupełniające się zasady podstępu uznaje z kolei symulowanie (udawanie kogoś, kim się nie jest) i maskowanie (ukrywanie tego, kim się jest)⁴⁸. Intryga jest atrakcyjna dla autora, gdyż może on wybrać fabularną dominantę spośród wielu elementów (planowanie, realizacja, kontrintryga, rozpoznanie), ale też intryga zaciekawia czytelnika, trzyma go bowiem w ciągłym napięciu wynikającym z tego, że cel symulowania/maskowania nieustannie narażony jest na przedwczesne rozpoznanie, czyli demystyfikację.

Jonathan Culler z kolei przyczyn opowiadalności poszukuje nie w temacie opowieści, ale w funkcjach, jakie ona spełnia. Byłoby to, po pierwsze, sprawianie odbiorcy przyjemności; po drugie, zaspokajanie jego pragnień, zarówno poprzez rzutowanie jego pragnień i zamierzeń na pragnienia motywujące działania literackich postaci, jak i wskutek zaspokojenia jego potrzeby poznania („chcemy rozwikłać zagadkę, poznać zakończenie, odkryć prawdę [...], zapanować nad czymś”). Po trzecie zaś, byłoby to „uczenie nas prawdy o świecie, ukazywanie, jak on działa”⁴⁹. Opowiadalność w tym ujęciu stanowi więc pochodną triady przyjemność – pragnienie – wiedza. Wcześniej zaś Culler pisze, że „opowiadający historie usiłują za wszelką cenę uchronić się przed pytaniami w rodzaju »no i co z tego?«”, i „bez względu na to, czy opowiadamy znajomemu anegdotę, czy piszemy powieść dla potomnych [...], próbujemy opowiedzieć historię, która z punktu widzenia słuchacza byłaby »tego warta«”⁵⁰. Opowiadalność opiera się więc w znacznym stopniu na uzasadnieniu czy nawet uprawomocnieniu pojawienia się danej opowieści w określonym kontekście. Jest też zawsze opowiadalnością-dla (kogoś). W najszerszym przypadku (np. w przypadku literatury, która przypomina – jak pisał U. Eco – list w butel-

jako „własność, która sprawia, że sytuacje lub zdarzenia są warte opowiedzenia”. B. Owczarek, *Narracyjność kultury popularnej*, www.polon.uw.edu.pl/bn/owczarek3.pdf [17.11.2012].

⁴⁷ M.-L. Ryan, *Possible Worlds. Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Indiana University Press, Bloomington 1991, s. 154.

⁴⁸ P. von Matt, *Intryga. Teoria i praktyka podstępu w literaturze*, tłum. I. Sellmer, A. Żychliński, Prószyński Media, Warszawa 2009.

⁴⁹ J. Culler, *Teoria literatury...*, s. 107.

⁵⁰ Ibidem, ss. 107, 35 (podkr. P. J.).

ce wrzucony do oceanu⁵¹) – opowiadalnością (potencjalnie) dla wszystkich, w największym – dla jednej konkretnej osoby (którą może być czasem sam opowiadający).

To prowadzi do pojęcia praktyki narracyjnej, które stworzył Peter Lamarque w tekście *On Not Expecting Too Much from Narrative (By nie spodziewać się zbyt wiele po narracji)*. Stwierdził on, że nie sposób mówić o narracji jako takiej, gdyż poszczególne jej rodzaje „różnią się od siebie w wielu aspektach: ich celu, stylu, struktury, treści, stopniu powagi, reakcji czytelniczej”. Dopiero wstępne rozpoznanie, z jakiego rodzaju praktyką narracyjną mamy do czynienia (anegdota barowa, seans psychoanalityczny, opowieść historyczna, zeznanie w sądzie, fikcja literacka itd.), pozwala na uruchomienie właściwych kryteriów i trybu oceny konkretnej narracji. „Wartość narracji” – jak pisze Lamarque – „spoczywa całkowicie na kryteriach wewnętrznych dla danej praktyki narracyjnej”⁵²; tak samo też wartość/stopień opowiadalności. O ile więc stopień koherencji uzależniony jest, jak wskazałem, od wiedzy i przekonań o charakterze kulturowym, opowiadalność należy rozpatrywać w kontekście (realnej lub wirtualnej) praktyki narracyjnej.

Schemat narracyjności, który można by skonstruować na podstawie dotychczasowych analiz, określałby ją jako wypadkową opowiadalności i koherencji. Wypadkową, czyli – w terminach matematycznych – iloczyn, nie sumę. To ekonomia mnożenia bowiem, zakładająca pewną „interakcję” wartości mnożonych (np. mnożenie przez zero nadaje zerową wartość każdej wartości), nie zaś ich wzajemną kumulację, może oddać skomplikowane relacje między opowiadalnością a koherencją w polu badania narracyjności.

Summary

Narrativity (from the semiotics of culture perspective)

The author focuses on the notion of narrativity which is the feature(s) that makes a text recognizable as a narrative one. Basing on Robert Scholes' semiotic definition of narrative and including, as a hermeneutic support, Paul Ricoeur's theory of three mimesis, the author discusses Marie-Laure Ryan's twelve types of narrativity, Brian McHale's notion of "weak narrativity" as well as minimal conditions of narrativity

⁵¹ Choć nie zawsze, gdyż niektóre dzieła literackie mogą postulować lub „wyrabiać sobie” swojego Modelowego Czytelnika. Określenie to ukuł Umberto Eco, który sam wszak napisał, że pierwsze sto stron *Imienia róży* napisał po to, by „skonstruować sobie czytelnika odpowiedniego do lektury stu stron następnych”, a więc też by „odsiać” czytelników niepożądanych. Zob. *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, w: U. Eco, *Imię róży*, tłum. A. Szymanowski, Noir Sur Blanc, Warszawa 2007, zwłaszcza podrozdziały: *Konstruowanie czytelnika* (ss. 728–731) oraz *Zabawa i Postmodernizm, ironia, atrakcyjność* (ss. 733–741).

⁵² P. Lamarque, *On Not Expecting Too Much...*, ss. 400–401.

(G. Prince, F. Kermode). In conclusion the author claims that coherence and tellability create the base of narrativity. The first one depends on cultural beliefs (what is obvious, intrinsically well understood). The latter – on the context of a specific “narrative practice” (P. Lamarque).

Słowa kluczowe: narracyjność, praktyki narracyjne, opowiadalność, Marie-Laure Ryan
Keywords: narrativity, narrative practices, tellability, Marie-Laure Ryan