

# Henryk Markiewicz

---

## Narrator i autor w światowej teorii literatury

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 85/4, 225-235

---

1994

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## NARRATOR I AUTOR W ŚWIATOWEJ TEORII LITERATURY\*

Jedną ze znamienych cech powojennej teorii powieści była silna koncentracja zainteresowań na kategorii narratora. Wbrew wcześniejszym tendencjom dowartościowano przy tym zdecydowanie *telling* w przeciwstawieniu do *showing*. Wolfgang Kayser kilkakrotnie (m.in. *Wer erzählt den Roman*, „Neue Rundschau” 1957 – *Narrator w powieści*, „Twórczość” 1959) podkreślał, że najbardziej istotną cechą powieści jest obecność osobowego narratora, a śmierć jego oznaczałaby również śmierć gatunku. Franz K. Stanzel (*Die typischen Erzählsituationen im Roman*, 1955) wysuwał argument jeszcze bardziej ogólny i zasadniczy: nawiązując do tradycji niemieckiej (Käte Friedemann) przypominał, że istotą wszelkiej epiki jest mediacyjność (*Mittelbarkeit*), realizowanie się za pośrednictwem narratora. Na gruncie anglosaskim Kathleen Tillotson (*The Tale and the Teller*, 1959) i Wayne C. Booth (*The Rhetoric of Fiction*, 1961) dowodzili, że *telling* we wszystkich swych odmianach, od streszczenia do komentarza uogólniającego i metatekstowego, bywa artystycznie funkcjonalne, a zatem równouprawnione. Booth zwracał też uwagę, że opowiadanie bezosobowe (jak również opowiadanie narratora niewiarygodnego) może czasem czytelnikowi utrudnić właściwą ocenę postaci, rekonstrukcję ideowego sensu, jest zatem sprzeczne z podstawowym obowiązkiem autora – jasnym i wyraźnym określeniem jego moralnej pozycji; najlepiej może ją prezentować autor mądry, wrażliwy, obiektywny. Trzeba jednak zaznaczyć, że później Booth uelastyczył swe poglądy: w książce *A Rhetoric of Irony* (1974) wykazał zrozumienie dla utworów, w których ironia jest niedookreślona i chwiejna, dodając ogólniejszą maksymę: „Najgorszym wrogiem zarówno dobrej lektury, jak i dobrej krytyki jest stosowanie abstrakcyjnych reguł, które zadają gwałt żywotności poszczególnych utworów” (s. 277).

Doniosłość „pośredniczącej inteligencji, która wiąże, hierarchizuje, interpretuje i nadaje sens symboliczny przedstawionym zdarzeniom”, akcentował też Harold Toliver w książce *Animate Illusions. Explorations of Narrative Structure* (1974).

Z biegiem czasu umacniało się jednak przeświadczenie o szczególnej wartości tych powieści, w których występuje nie rozstrzygnięty „kontrapunkt konfliktowych postaw etycznych” reprezentowanych przez różnych narratorów (czy różne postacie); pogląd taki uzasadniał m.in. Allan Warren Friedman jako autor książki *Multivalence. The Moral Quality of Form in the Modern Novel* (1978). Później pogląd ten rozpowszechnił się dzięki recepcji prac Bachtina.

Wspomniane poprzednio dowartościowanie *telling* przejawiało się także w tej zasadniczej korekturze, jaką do Ingardenowskiej koncepcji budowy dzieła literackiego wprowadził Hans Ruthrof (*The Reader's Construction of Narrative*, 1981), dostrzegając w obu ponadtekstowych jego warstwach dwie równoległe i równoważne konstrukcje, między którymi oscyluje uwaga czytelnika: świat przedstawiony oraz przedstawiający go proces, który rozwija się stopniowo jako „zmieniające się miejsce przestrzenne i czasowe [narratora], jego akty widzenia świata i odtwarzania go czytelnikom, jego osobowość i postawa moralna, które czytelnik syntetyzuje jako jego stanowisko ideologiczne” (s. 59). Sposoby aktualizacji (uwyrażniania) i tematyzacji owego procesu komunikowania, głównie w narracji pierwszoosobowej, omawiał Bernard Duyfhuizen w książce *Narratives of Transmission* (1992).

Trzeba też odnotować, że samo przeciwstawienie *showing* i *telling* zostało zreinterpretowane, a po części zakwestionowane w *Discours du récit* (w: *Figures III*, 1972) Gérarda Genette'a: dowodził on, że w *medium* językowym naśladować, a więc pokazywać, można tylko wypowiedzi, nie zaś zdarzenia (podjęte tu zostały definicje i rozróżnienia Platona z ks. III *Państwa*). Co się tyczy zdarzeń, mogą one być opowiedziane w sposób wywołujący tylko iluzję mimetyczną, a to dzięki utajeniu narratora, szczegółowości opowiadania, przede wszystkim – dzięki wprowadzeniu zbędnych z punktu widzenia funkcjonalności fabularnej szczegółów.

Już Kayser wysunął tezę, że narrator utworu fikcyjnego nie tylko nigdy nie jest tożsamy z jego autorem, ale ze względu na swe kompetencje różni się zasadniczo od narratora w życiu codziennym, nawet wtedy gdy występuje jako narrator upersonifikowany. Zawsze jest postacią wymyśloną (*gedichtete*), w którą autor się przekształcił. „Narrator nigdy nie jest tożsamy z autorem jako człowiekiem” – utrzymywała również Tillotson (s. 22). Kayser idzie zresztą jeszcze dalej: powtarzając myśl Thomasa Manna wyrażoną na początku *Wybrańca* (1951), twierdzi, że

\* Fragment książki: H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*. Cz. II: *Wiek XX*, złożonej w Wydawnictwie Naukowym PWN. – Stan badań uwzględniony do roku 1992.

rzeczywistym narratorem powieści jest ona sama, „duch tej powieści, wszechwładny i wszechobecny i twórczy duch tego świata”.

Zasada traktowania narratora w każdej wypowiedzi fikcjonalnej jako fikcyjnego rozpozszechniła się szeroko. Tak np. Felix Martinez-Bonati (*The Act of Writing Fiction*, „The New Literary History” 11, 1980) stwierdza kategorycznie, że „zdania powieści nie są wypowiedane przez autora, są zdaniem wypowiedanymi tylko przez imaginatywny podmiot mówiący”. W powieści — pisze Marie-Laure Ryan (*Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, 1991) — autor zawsze wciela się (*impersonates*) w jakiś substytucyjny podmiot mówiący, należący do świata fikcyjnego, bo tylko taki podmiot spełnia warunek szczerości wypowiedzi. To właśnie „podwojenie” „ja” mówiącego decyduje o fikcyjności (s. 260). Wyjątek od tej reguły stanowi sytuacja, gdy podmiot mówiący nazwany jest wyraźnie tak samo jak autor tekstu; tylko wtedy zostają „odtworzone linie międzyświatowej identyeczności autora i narratora” (s. 60).

Według dobitnej formuły Johna K. Adamsa (*Pragmatics and Fiction*, 1985, s. 12) „pisarz tworzy fikcję, gdy przypisuje swój tekst innemu podmiotowi mówiącemu [*speaker*], który jest przezeń tworzony”.

Ostrożniejsza, ale również uznająca za regułę fikcyjność narratora powieściowego, jest opinia Stanzela (*Theorie des Erzählens*, 1979, s. 27–28): „Narrator auktoralny jest w pewnych granicach samodzielną postacią, która została przez autora podobnie stworzona jak i inne charaktery powieściowe i dzięki temu poddaje się interpretacji jako oddzielna osobowość. Dopiero gdy taka próba interpretacyjna dała jednoznacznie negatywne wyniki, można dokonać zrównania narratora auktoralnego z autorem”.

Stanzel przyczyna więc ciężar dowodu na tego, kto przyjmuje identyeczność narratora auktoralnego z autorem, co jest w praktyce zadaniem nie do wykonania: identyeczność taką można sfalsyfikować, ale nigdy nie można do końca jej wykazać. Zwróćmy przy tym uwagę, że Stanzel mówi tu o narratorze jako o „postaci”; podobnie traktuje go Dorrit Cohn (*Transparent Minds*, 1978), natomiast dla Genette’a i dla Mieke Bal (*Narrating and Focalizing: A Theory of Agents in Narrative*, „Style” 17, 1983), narrator nie jest postacią, lecz tylko „instancją”, „agensem narracyjnym”, określanym za pomocą zaimka „it”.

W koncepcji Kaysera narrator — jak wspomnieliśmy — przemieniony został w postać fikcyjną i zarazem „ducha powieści”, co wydaje się dość mglistym wyrażeniem metaforycznym; w każdym razie autora w ten sposób z wnętrza utworu narracyjnego wyeliminowano. Inną, szerzej przyjętą koncepcję wysunął Booth (*The Rhetoric of Fiction*), wprowadzając „autora implikowanego” (*implied author*) — idealną wykreowaną wersję autora realnego, jego „drugie ja”<sup>1</sup>, które jest odpowiedzialne za zasady estetyczne i moralne w powieści urzeczywistnione. To „drugie ja” jest oczywiście bliskie autorowi realnemu, ale bardziej niż ową bliskość uwydatniano różnice między nimi, zwracając uwagę, że ten sam autor realny w różnych swych utworach może konstruować różnych autorów implikowanych, a nawet (Seymour Chatman, *Story and Discourse*, 1978, s. 149) — zdejmowano zeń odpowiedzialność za postawy przez autora implikowanego reprezentowane. Niekiedy (Louis D. Rubin, *The Teller in the Tale*, 1967, s. 210) traktowano autora powieściowego jako postać również fikcyjną.

W teorii niemieckiej rozpowszechnił się termin „autor abstrakcyjny” (wprowadzony przez Wolfa Schmidta, *Der Textaufbau in Erzählungen Dostojewskis*, 1973), definiowany jako „punkt integracji” wszystkich środków i właściwości tekstu, ale zarazem ta „świadomość, w której wszystkie właściwości struktury tekstu uzyskują swój sens” (Hannelore Link, *Rezeptionsforschung*, 1976, s. 22).

Jak widać, występują tu pewne konotacje osobowościowe; często jednak termin ten interpretowano jako „zasadę strukturalną”, „korelat norm implikowanych przez tekst”, jego „najwyższą instancję semantyczną”. „W przeciwieństwie do narratora — pisał Chatman (s. 141) — autor implikowany nie może nam niczego powiedzieć [*tell*]. On albo raczej ono [*he or better — it*; w ten sposób badacz uwydatnia, że jest to tylko abstrakcyjna zasada strukturalna] nie ma głosu, nie dysponuje bezpośrednimi sposobami komunikowania. Poucza nas milcząco, przez konstrukcję [*design*] całości za pomocą wszystkich głosów i wszystkich środków, które wybrał”<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Wyrażenia tego użył w r. 1877 E. Dowden pisząc o George Eliot, a przypomniała je K. Tillotson w wykładzie *The Tale and the Teller*.

<sup>2</sup> Kategoria ta przeniknęła również do psychoanalizy literackiej: J. Bellemine-Noël w książ-

Na tym torze myślowym dochodzili niektórzy teoretycy do wniosku, że ów autor implikowany czy inferowany (*inferred*) sam jest tylko konstrukcją zmienną, zależną od sposobów interpretowania tekstu przez różnych odbiorców (Koenraud Kniper, Vernon Small, *Constraints on Fiction*, PT<sup>3</sup> 7, 1986; Seymour Chatman, *In Defence of the Implied Author*, w: *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, 1990). Poglądy takie odbiegły dość daleko od pierwotnego znaczenia, jakie terminowi „autor implikowany” nadawał jego twórca, Booth: wyraźnie stwierdzał on, że jest to wyidealizowany obraz autora realnego, a w pewnych wypadkach zarazem utożsamiał go z narratorem niewidocznym; np. w *Mordercach* „nie ma innego narratora niż to implikowane »drugie ja«, które Hemingway tworzy pisząc swe opowiadanie” (s. 151).

Koncepcji Bootha bliska była nieco wcześniej wprowadzona przez Wiktora Winogradowa i wielokrotnie przez niego rozważana, pod względem definicyjnym jednak zawsze niezbyt ostra kategoria „obrazu autora” – „organizującej świadomości artystycznej”, a więc instancji komunikacyjnej odrębnej zarówno od najbardziej nawet autorytatywnego podmiotu narracyjnego, jak i od realnej osoby autora. W ostatniej swej książce, *O teorii chudożestwiennej rzeczy* (1971), Winogradow pisał następująco: „Obraz autora to nie zwyczajny podmiot wypowiedzi, najczęściej nie jest on nawet nazwany w strukturze utworu artystycznego. Jest to skoncentrowane wcielenie istoty utworu, obejmujące cały system środków językowych postaci w ich relacji z narratorem lub narratorami i poprzez nich będące ośrodkiem ideowo-stylistycznym, soczewką całości” (s. 118).

W komunikacyjnych teoriach tekstu narracyjnego, jakie rozpowszechniły się w latach siedemdziesiątych, zwłaszcza w nauce zachodnoniemieckiej, utrwalił się ostatecznie po stronie nadawczej model pięciopoziomowy: na zewnątrz tekstu autor jako postać realna i autor w swej roli wytwórcy dzieła literackiego, wewnątrz tekstu – autor abstrakcyjny, fikcyjny narrator, wreszcie fikcyjna postać „opowiadana”, która sama również jest narratorem niższego stopnia<sup>4</sup>.

Pamiętać jednak trzeba, że coraz radykalniej eliminowano z obszaru badań literackich realnego autora, najpierw jako wyrażającą się w utworze osobowość, potem także jako wytwórcę tekstu. Już w r. 1946 Monroe C. Beardsley i W. K. Wimsatt, Jr., ogłosili szkic *The Intentional Fallacy* (w „Sewanee Review”), w którym dowodzili, że utworz oddziela się od intencji autora i znajduje się poza jego kontrolą; intencji tej zresztą najczęściej nie można ustalić. Tytuł późniejszego eseju Rolanda Barthes'a *La Mort de l'auteur* („Mantéia” 1968) był przesadny, niemniej Barthes – nawiązując do Mallarmégo stwierdzał, że pisarz skazany jest na to, by naśladować i układać w nowe kombinacje to, co zostało już napisane, a gdy zdaje mu się, że wyraża siebie – także korzysta tylko z gotowego już „słownika”. Gdy mowa o literaturze współczesnej, Barthes proponuje, by posługiwać się raczej pojęciem „skryptor” (*scripteur*) – „rodzi się on wraz z tekstem, nie ma żadnej egzystencji przed i poza pisaniem [*écriture*]”; jest tylko jego hipostazą; można by więc powiedzieć, że skryptor to pewna odmiana autora abstrakcyjnego. Wkrótce po Barthes'ie z tezą o historyczności, a zatem i przemijalności kategorii autora w literaturze wystąpił Michel Foucault (*Qu'est-ce que l'auteur*, „Bulletin de la Société Française de Philosophie” 63, 1969): dowodził, że odwołanie do intencji autora narzuca redukcję znaczeniowego bogactwa utworu literackiego i uniemożliwia swobodne z nim obcowanie. Przewidywał zaś, że wraz z zachodzącymi zmianami społecznymi funkcja autora może zniknąć i dyskurs literacki (podobnie zresztą jak i inne) będzie rozbrzmiewał „w anonimowości szmeru”; wieloznaczeniowość tekstu będzie wtedy zapewne podlegała innym ograniczeniom, tych jednak Foucault bliżej nie sprecyzował.

Z kolei u schyłku lat siedemdziesiątych nastąpił powrót do problematyki podmiotowości w literaturze, a wraz z tym – reintrodukcja i dowartościowanie kategorii autora; zjawiska te dostrzec można m.in. w ówczesnych książkach Rolanda Barthes'a czy Tzvetana Todorova (*Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*, 1981).

Również status narratora i zakres jego kompetencji były z różnych stron kwestionowane. Już Käte Hamburger w *Die Logik der Dichtung* (1957) domeną narratora czyniła tylko powieść pierwszoosobową, natomiast powieści trzecioosobowej przypisywała „funkcję narracyjną”,

ce *Vers l'inconscience du texte* (1979) parafrazuje tę „nieświadomość tekstu” jako „nieświadomy podmiot tekstu”, różny od jego zewnętrznego autora (s. 197).

<sup>3</sup> Zastosowane skróty: PH = „Przegląd Humanistyczny”; PL = „Pamiętnik Literacki”; PT = „Poetics Today”.

<sup>4</sup> W Niemczech znana była również rozprawa A. Okopień-Sławińskiej *Relacje osobowe w literackiej komunikacji* (w zbiorze: *Problemy socjologii literatury*, 1971).

nie opowiadającą o postaciach i sytuacjach, lecz „opowiadającą postaci i sytuacji”, tj. wytworzącą je w toku opowiadania.

Inspiracje płynące z tej książki, a także przeciwstawienie *discours* (tekstu ekspresywnego i komunikacyjnego, z ujawnionym nadawcą i odbiorcą) i *histoire* (tekstu, w którym „nikt nie mówi, zdarzenia opowiadają się same”) wprowadzone przez Émile Benveniste'a (*Problèmes de linguistique générale*, 1966, s. 241) oraz rozróżnienie stylu sprawozdawczego (*reportive*) i niesprawozdawczego w tekstach japońskich, dyskutowane przez S. Y. Kurodę (*Where Epistemology, Style and Grammar Meet*, w zbiorze: *Festschrift für Morris Halle*, 1973) – wszystko to znalazło później echo w pracach Ann Banfield (od r. 1973) podsumowanych w książce *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction* (1982). Dowodziła ona – paradoksalnie – że narratora pozbawiona jest zarówno „czysta narracja” (w której nie zaznacza się obecność pierwszej osoby), jak też „mowa i myśl [oraz percepcja] przedstawiona” (*represented speech and thought*), tj. mowa pozornie zależna; to, co przypisuje się w niej narratorowi – w interpretacji Banfield jest werbalizacją „świadomości nierefleksyjnej” samej postaci.

Od innej strony kompetencje narratora ograniczała kategoria focalizacji (*focalisation*), wprowadzona przez Genette'a. Zwrócił on uwagę, że w większości dotychczasowych prac terminy „punkt widzenia” czy „perspektywa” narratora są mylącą zbitką pojęciową. „Zachodzi w nich błędne pomieszanie tego, co nazywam tu *mode* i *voix*, tzn. pytania, kto jest postacią, której punkt widzenia ukierunkowuje perspektywę narracyjną, i zupełnie innej kwestii: kto jest narratorem? lub mówiąc krócej – pytania: kto patrzy? i pytania: kto mówi?” (s. 203).

Termin „*mode*” miał jednak u Genette'a szerszy zakres znaczeniowy, obejmował bowiem całość sposobów „regulowania informacji narracyjnych”, a więc także (pod nazwą „*distance*” gospodarke *diegesis* i *mimesis*). Dla aspektu łączącego się z pytaniem „kto patrzy?” przeznaczył w dalszym ciągu swych wywodów termin „fokalizacja” (oznaczający „ognisko percepcji”, mówiąc inaczej – „filtr” <termin Chatmana> selekcjonujący informację narracyjną) i wymieniał kolejno: focalizację zerową (narratora wszechwiedzącego, nie dającą się utożsamić z perspektywą którejkolwiek postaci), wewnętrzną (z perspektywy jednej lub kilku postaci) i zewnętrzną (wyłącznie obserwacyjną). Inni teoretycy, np. Mieke Bal (*Narratologie*, 1977) czy Shlomith Rimmon-Kenan (*Narrative Fiction*, 1982), poprzestawali na opozycji: focalizacja zewnętrzna (obejmująca Genette'owską focalizację zewnętrzną i zerową) – focalizacja wewnętrzna. Genette podkreślał, że w wielu utworach focalizacja jest zmienna; w innych focalizacja, w zasadzie konsekwentna, może chwilowo być naruszona przez wyposażenie narratora w większe lub mniejsze od niej kompetencje poznawcze.

Trzeba zaznaczyć, że Genette traktował focalizację jako atrybut narratora i odżegnywał się od jej usamodzielnienia i personifikacji jako odrębnej instancji narracyjnej. W tym kierunku natomiast poszła Bal (s. 37), konstruując pojęcie focalizatora jako tego, kto „selekcionuje działania i obiera kąć widzenia [*l'angle*], pod którym je przedstawia”, i tworzy w ten sposób z „historii” – „opowiadanie” (*récit*), narrator natomiast tylko obleka „opowiadanie” w słowa i w ten sposób czyni z niego „tekst narracyjny”. W interpretacji W. J. M. Bronzwaera (*Mieke Bal's Concept of Focalization*, PT 2, 1981) – focalizator ustanawia porządek przedstawienia wydarzeń i ich rozpiętość czasową, uszczegółowia postacie i tworzy przestrzenne, nadaje symboliczne znaczenie itd.; do narratora należy tylko zakodowanie językowe. Bardzo szeroko zakreślała też kompetencje focalizatora Rimmon-Kenan (s. 79–82): jest on nie tylko instancją postrzegającą, ale oceniającą emocjonalnie i interpretującą ideologicznie rzeczywistość przedstawioną<sup>5</sup>.

W powieści pierwszoosobowej retrospektywnej i w powieści personalnej narrator i focalizator są instancjami wyraźnie od siebie odrębnymi. Natomiast w pierwszoosobowej powieści, w której nie ma czasowego i psychologicznego dystansu między „ja” opowiadającym a „ja” opowiadany, oraz w powieści z focalizacją zewnętrzną, jaką jest powieść auktoralna – obie te instancje nakładają się na siebie („narrator funkcjonuje tu jako focalizator” – Susan Sniader Lanser, *The Narrative Act. Point of View in Prosa Fiction*, 1981, s. 30).

Zreferowane tu zmiany w sposobie pojmowania narratora i wprowadzenia focalizatora miało najwyraźniejsze konsekwencje w analizie tych utworów, gdzie nie było językowych i perspektywicz-

<sup>5</sup> Natomiast dla S. Chatmana (*Characters and Narration. Filter, Center, Slant and Interest Focus*, PT 7, 1986) „*slant*”, czyli postawa wobec stanów rzeczy zachodzących w świecie fikcyjnym, to atrybut narratora. F. Jost (*L'Oeil caméra*, 1987) zacieśnił zakres focalizacji do tego, co dana postać wie, i wprowadził jako osobne kategorie: „*ocularisation*” i „*auricularisation*” (jej percepcję wzrokową i słuchową).

nych sygnałów obecności narratora, jak np. wspomniane opowiadanie *Mordercy* Hemingwaya: traktowano je jako teksty bez narratora lub oksymoronicznie – z „narratorem nieobecnym”, przypisywano je bezpośrednio focalizatorowi (Bal) lub nawet implikowanemu autorowi (Chatman), co było oczywiście sprzeczne z uprzednio omówionym traktowaniem tego pojęcia jako abstrakcyjnego korelatu norm utworu, pozbawionego możliwości bezpośredniego wypowiadania się w tekście. Z koncepcjami takimi przekonująco polemizowała Rimmon-Kenan (s. 88): „Według mnie w narracji zawsze występuje opowiadacz [teller], przynajmniej w tym sensie, że każda wypowiedź lub zapis wypowiedzi zakłada kogoś, kto ją wypowiada”.

Również Chatman, który wcześniej (*Story and Discourse*) pisał o takich utworach, że nie są one komunikowane przez narratora, nie są opowiadane, później (*The Literary Narrator*, w: *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, s. 116) wycofał się z tego stanowiska, przyznając, że „nonnarrated narrative” to teoretycznie niedopuszczalny paradoks.

Równocześnie z uszczupleniem prerogatyw narratora przez focalizatora nastąpiła reintrodukcja autora realnego (*real world-speaker*) na gruncie teorii aktów mowy. Pierwsi jej reprezentanci (John Searle, Richard Ohmann) rozważając utwory fikcyjne obywali się w ogóle bez autora implikowanego, a w odniesieniu do utworów, w których nie występuje narrator upostaciowany i wyraźnie odrębny od autora – często także i bez narratora.

Niektórzy jednak przedstawiciele tej orientacji interpretowali fikcyjne „pozorowanie” czy „udawanie” aktów mowy jako „udawanie kogoś innego”, „przybieranie cudzej tożsamości” – „autor po prostu przekazuje odpowiedzialność za stwierdzenie istnienia fikcyjnych faktów zastępczemu podmiotowi mówiącemu” (Marie-Laure Ryan, *Fiction as Logical Ontological and Illocutionary Issue*, „Style” 18, 1984, s. 138) – i wtedy wyłaniał się fikcyjny narrator odrębny od autora. We wcześniejszym jednak artykule *The Pragmatics of Personal and Impersonal Narration* („Poetics” 10, 1981) ta sama badaczka pisała, że w narracji pozbawionej upostaciowanego narratora styl i poglądy narratora zlewają się ze stylem i poglądami autora implikowanego i nie stanowią domeny autonomicznej. Podobnie sądziła wcześniej Mary Louise Pratt (*Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, 1977, s. 208): „podmiot mówiący nie zidentyfikowany jako postać odmienna od autora to jego fikcyjny odpowiednik [counter-part], persona; jeśli nie zostalibyśmy wprost zachęceni czy pouczeni, by myśleć inaczej – automatycznie tak go traktujemy w każdym dziele literackim”. Meir Sternberg (*Mimesis and Motivation: Two Faces of Fictional Coherence*, w zbiorze: *Literary Criticism and Philosophy*, wyd. Joseph Strelka, 1983) sytuację tę określił zwięźłą formułą „stopień zerowy nie zrealizowanej możliwości” (wyodrębnienia narratora).

Nieco inaczej ujmowała tę kwestię Susan Sniader Lanser. Wprowadziła do swego modelu komunikacji literackiej „głos ekstrasfikcyjny”; jest to nie tylko wykonstruowany korelat reguł urzeczywistnionych w dziele, a więc odpowiednik autora implikowanego, ale również autor pozafikcyjnych składników powieści, jak tytuł, przedmowa itp. Twierdziła też, że nienacechowaną odmianą narracji jest taka, której „głos narracyjny” jest identyczny z owym głosem ekstrasfikcyjnym. Co więcej, przyznawała, że narrator może być identyczny nie tylko z implikowanym, ale i z biograficznym autorem.

Natomiast Tamar Yacobi (*Narrative Structure and Fictional Mediation*, PT 8, 1987) dostrzega dwa typy logiczne narratora: pierwszy ukazuje postacie i zdarzenia powieściowe jako prawdziwe, drugi występuje jawnie jako twórca świata fikcyjnego, nie ma więc powodu, by oddzielać go od autora. Propozycję tę Marie-Laure Ryan (*Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, s. 272) odpiera arbitralnym argumentem, że „opowiadanie historii jako faktów prawdziwych jest esencjalną cechą narratora”, gdy więc np. w tekście powieści *Kochanica Francuza* Johna Fowlesa pojawiają się słowa: „postacie, które stworzyłem, istniały tylko w mojej wyobraźni” – wypowiada je już nie narrator, lecz sam autor jako swój „komentarz metanarracyjny” (s. 94).

Najbardziej zdecydowanie wypowiadał się P. D. Juhl (*Interpretation*, 1981, s. 13): uogólnienia powieściowe, czy to sformułowane wprost, czy tylko przez utwór implikowane, są autentycznymi sądami i przypisać je należy realnemu, historycznemu autorowi; on również odpowiada za całą konstrukcję ideowo-artystyczną powieści; autor implikowany jest niepotrzebną hipostazą. Zdaniem Mary Louise Pratt (*Ideology of Speech Act Theory*, PT 7, 1986) kategoria ta jest pochodną złudzenia, że w niektórych aktach mowy może się bezpośrednio wypowiedzieć monolityczna i autentyczna osobowość realnego autora. W rzeczywistości – we wszystkich aktach mowy podmiot podejmuje taką lub inną rolę i w tym sensie wszędzie należałoby doszukiwać się autora implikowanego.

Przeciw zbędnemu mnożeniu bytów teoretycznych zaprotestował także Genette w *Nouveau discours du récit* (1983): zbędna jest – według niego – kategoria autora implikowanego

jako instancji narracyjnej, odrębnej od autora realnego, urzeczywistniającego się w swym utworze, z tym zastrzeżeniem, że pisarz może nie zdawać sobie sprawy ze swych rzeczywistych właściwości. Wypowiedział się też Genette w zasadzie za identycznością narratora heterodiegetycznego (tj. nie należącego do świata przedstawionego) i autora: skoro odrębna identyczność tego narratora nie została określona, „nic nie zobowiązuje, a w rezultacie nic nie upoważnia, by odróżnić go od autora” (s. 100). Genette odwrócił tu więc regułę interpretacyjną Stanzela: nie trzeba udowodniać, że narrator jest identyczny z autorem, bo to jest sytuacją nienacechowaną, udowodniać należy natomiast ich nieidentyczność. Przyznał jednak, że autor realny może kreować jako narratora heterodiegetycznego także inną od własnej osobowość; narrator *Toma Jonesa* np. „to sam Fielding, fingujący jednak częściowo osobowość [*personnalité*], która nie jest jego własną” (s. 100).

W późniejszym artykule *Récit fictionnel, récit factual* (w: *Fiction et diction*, 1990) zajął Genette stanowisko chwiejne: zadeklarował, że fikcję definiuje oddzielenie autora i narratora, dodał jednak natychmiast, że „powiedzieć, iż autor (np. Balzac) nie odpowiada na serio za asercję swego opowiadania (np. istnienie Eugeniusza Rastignaca), lub powiedzieć, że powinniśmy je odnieść do funkcji czy instancji *implicite* różnej od niego (narrator *Ojca Goriot*), to powiedzieć to samo na dwa różne sposoby, między którymi wybieramy tylko według zasady ekonomii, zgodnie z potrzebami danej chwili” (s. 80–81).

W dalszym ciągu artykułu Genette uznał za Oswaldem Ducrotem (*Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation*, w: *Le Dire et le dit*, 1984 – *Zarys polifonicznej teorii wypowiedzania*, PL 1989), że w wypowiedzi fikcjonalnej, jak w każdej wypowiedzi na serio, zachodzi funkcjonalne oddzielenie autora od narratora, choćby nawet wyposażeni byli w identyczne nazwiska.

Niemniej jednak głosów stwierdzających w niektórych przypadkach identyczność autora i narratora można być zebrnąć sporo. Rekapitułuje je dobitnie Lanser (s. 150) pisząc, że „teoretycznie narrator powieści może mieć status tekstualny mieszczący się między biegunami całkowitej historyczności i całkowitej inwencji, tj. od identyfikacji z autorem biograficznym do absolutnego oddzielenia”.

Relacja między narratorem a autorem implikowanym czy realnym była też jednym z aspektów systematyki narratora, której w tym okresie poświęcono wiele uwagi. I ta systematyka miała z reguły charakter typologiczny, tj. zakładała zmienną intensywność przejawiania się poszczególnych cech oraz występowanie wielu przypadków pośrednich i przejściowych na osi między dwoma skrajnymi biegunami opozycji lub w układzie kolistym.

Konstruując tę typologię brano na ogół pod uwagę następujące czynniki: 1) forma gramatyczna (narracja w pierwszej lub trzeciej osobie); 2) ontyczny status narratora wobec rzeczywistości przedstawionej (immanencja lub transcendencja); 3) stopień udziału w akcji powieściowej; 4) stopień i zakres interwencji interpretacyjno-oceniającej i uogólniającej; 5) zasięg „wiedzy” o świecie przedstawionym, a w szczególności wiedzy o wewnętrznych przeżyciach postaci; 6) stopień i zakres identyfikacji z postaciami; 7) stopień wiarytelności; 8) stosunek do odbiorcy przedstawionego i odbiorcy implikowanego; 9) stopień i zakres przejawiania się narratora jako postaci; 10) stopień i zakres jego dostrzegalności w ogóle.

W postępowaniu systematyzacyjnym źródło najczęstszych trudności i rozbieżności tkwiło w myśleniu narratora jako „ja” opowiadającego z postacią, której punkt widzenia on przejmuje, łącznie w kategorii narratora pierwszoosobowego zarówno „ja” opowiadającego, jak i „ja” opowiadanego, niejasności i niekonsekwencje w traktowaniu autora implikowanego i fokalizatora.

Według Jeana Pouillona (*Temps et roman*, 1946) powieść „pragnie wyrazić rozwój czasowy postaci uchwyconej w swej psychologicznej rzeczywistości” przez „wyobraźnię rozumiejącą” (*imagination compréhensive*), którą posługujemy się także w życiu codziennym. Istnieją przy tym dwie podstawowe perspektywy psychologiczne: w powieści klasycznej rozpatruje się postać niezależnie od otaczającego świata lub tylko w zewnętrznych z nim powiązaniach (np. przyczynowych), powieść współczesna natomiast ujmuje podmiot „w sytuacji” – w związku z organizacją i sensem, jaki nadaje on światu. Każda z tych perspektyw może być realizowana za pomocą „*vision avec*” (widzenie współ, utożsamienie się z postacią) lub „*vision par derrière*” (widzenie z tyłu, analityczny dystans w stosunku do postaci). „*Vision du dehors*” (widzenie od zewnątrz, ukazanie zachowań postaci i jej środowiska), jako sposób pośredniego odsłonięcia psychologii postaci, jest – zdaniem Pouillona – albo skazana na niepowodzenie, albo zużytkowuje niepostrzeżenie dla czytelnika środki obu innych odmian „widzenia” powieściowego.

Donioślejsza jednak od organizacji formalnej jest „intencja głęboka” powieści: uogólniająca analiza charakteru (klasyczna powieść analityczna) czy też ukazanie tylko poszczególnych zindywidualizowanych przeżyć postaci (powieść współczesna). Wewnątrz tej drugiej grupy występuje podział dalszy, nie mniej zasadniczy: albo taka prezentacja przejawów życia psychicznego

nego postaci, która czyni je całkowicie przezroczystym i zrozumiałym (co implikuje dystans między postacią a czytelnikiem), albo prezentacja przynosząca zrozumienie tylko częściowe i zawodne, zawarta w subiektywnym przeżyciu postaci, wywołującym jednak uczuciowe współuczestnictwo czytelników (podział ten odpowiada po części różnicy między „*vision par derriere*” a „*vision avec*”).

Sytuacja narracyjna, tj. zarówno określona „rola” narratora, jak i dominacja relacji (*berichten-de Erzählung*) lub prezentacji (*szenische Darstellung*), wyznacza trzy typy narracyjne powieści w koncepcji Franza K. Stanzela (*Die typischen Erzählsituationen im Roman*, 1955; *Typische Formen des Romans*, 1964), a mianowicie: powieść auktoralną (np. *Tom Jones*; narrator spersonifikowany – *persönlicher*, komentujący zdarzenia, umieszczony jakby na granicy fikcyjnego świata powieści oraz rzeczywistości autora i czytelnika, przewaga relacji), powieść pierwszoosobową (np. *Moby Dick*; narrator należy do świata postaci powieściowych, uczestniczy w zdarzeniach lub je bezpośrednio obserwuje, również przewaga relacji) i powieść personalną (*personaler Roman*; np. *Ambasadorowie*; narrator rezygnuje ze swoich interwencji, przez co powstaje u czytelnika iluzja, że znajduje się bezpośrednio na scenie zdarzeń lub też ogląda świat przedstawiony przez postać powieściową, w której świadomości świat ten się odzwierciedla; w ten sposób postać ta „staje się personą, maską roli przybieranej przez czytelnika”).

Stanzel dostrzega również czwartą sytuację narracyjną – neutralną, kiedy to „punkt obserwacyjny nie mieści się w żadnej z postaci powieściowych, a przecież perspektywa tak jest ukształtowana, że obserwator bądź czytelnik ma uczucie, że jest obecny jako imaginatywny świadek zdarzenia” (*Die typischen Erzählsituationen im Roman*, s. 17). Mimo to, zgodnie z tradycyjnymi, zwłaszcza w teorii niemieckiej, predylekcjami do konstrukcji trójczłonowych, Stanzel traktuje powieść ukształtowaną na tej zasadzie jako odmianę powieści personalnej w szerszym znaczeniu tego słowa.

Każdy z wyróżnionych trzech typów mieści w sobie *in nuce* dwa pozostałe; między czystymi ich manifestacjami mieszczą się formy przejściowe i mieszane. Stąd też od powieści auktoralnej istnieje przejście w jedną stronę ku powieści pierwszoosobowej, w drugą – ku powieści personalnej; podobnie jest z innymi typami powieści; w rezultacie morfologia ich układa się u Stanzela w kształt kołisty<sup>6</sup>.

Znacznie bardziej uszczegółowiona systematyka pojawiła się w wielokrotnie przedrukowywanym artykule Normana Friedmana *Point of View in Fiction – The Development of a Critical Concept*. „PMLA. Publications of The Modern Language Association of America” 70, 1955 – *Punkt widzenia w powieści. Rozwój pojęcia*, PH 1971). Obejmuje ona następujące kategorie: wszechwiedza komentująca (*editorial omniscience*), wszechwiedza neutralna, „ja” w funkcji świadka, „ja” w funkcji głównej postaci, zmienna wszechwiedza obiektywna (ukazująca w trzeciej osobie gramatycznej całą rzeczywistość przedstawioną poprzez wrażenia, odczucia i oceny różnych postaci), wszechwiedza selektywna (ograniczająca się do świadomości jednej tylko postaci), metoda sceniczna (ograniczająca się do rejestrowania tego, co postacie robią i mówią) i skrajna jej odmiana – „kamera filmowa”, pozbawiona dostrzegalnej selekcji i kompozycji.

Jak widać, poszczególne odmiany uszeregowane tu są według zmniejszającego się zakresu wiedzy narratora (Friedman sądzi zresztą, że już przy zmiennej wszechwiedzy obiektywnej następuje „usunięcie wszelkiego narratora”) i rosnącej przewagi *showing* aż do jego wyłączności w technice „kamery filmowej”.

Wieloaspektową systematykę wprowadził Wayne C. Booth w rozdziale *Types of Narration* (*Rodzaje narracji*, PL 1971) swej książki *The Rhetoric of Fiction*. Założeniem była tu teza, że „zapewne największy wpływ na oddziaływanie narracji ma okoliczność, czy narrator jest ukształtowany samoistnie i czy jego przekonania i cechy są również właściwe autorowi” (przeł. Ignacy Sieradzki). Zgodnie z tym pojawia się u Bootha przeciwstawienie: narrator nie upostaciowany (*undramatized*) i narrator upostaciowany (*dramatized*) – występujący jako postać czynna lub tylko obserwator, jako postać artykułująca swą rolę piszącego lub o niej milcząca, nawet jakby jej nieświadoma; a z drugiej strony przeciwstawienie: narrator wiarygodny (*reliable*), który „mówi lub działa w zgodzie z normami dzieła (tzn. z normami autora implikowanego)”,

<sup>6</sup> Kategorie Stanzela radykalnie zakwestionował G. von Graevenitz (*Die Setzung des Subjekts. Untersuchungen zur Romantheorie*, 1973): z jednej strony pokazywał, że historyczną tendencją rozwijającą powieści jest rozbieżność między „iluzją narratora” a „funkcją wypowiedzi” jako konstruowaniem rzeczywistości fikcyjnej, z drugiej strony dowodził, że „epickie formy osobowe” z racji swych sprzeczności i wymienialności uzyskują wyraźne kontury tylko dzięki konstrukcji postrzegającego podmiotu; a „konstrukcje te są, koniec końcem, arbitralne” (s. 102).



i narrator niewiarygodny (*unreliable*), kiedy sytuacja jest przeciwna. Przypomnijmy, że Booth wprowadza tu normatywne uzupełnienie, dowodząc, jak często narrator niewiarygodny utrudnia czytelnikowi dotarcie do rzeczywistego przesłania powieści. Narratorów różnicuje, według Bootha, także postępowanie się *showing* lub *telling* i ich uprzywilejowanie poznawcze (głównie możliwość dotarcia do wewnętrznych przeżyć postaci) lub jego brak.

W typologii modusów narracyjnych Lubomira Doležela (*The Typology of the Narrator: Point of View in Fiction*, w zbiorze: *To Honor Roman Jakobson*, t. 1, 1967; *Narrative Modes in Czech Literature*, 1973) występuje podział na „*Ich-Form*” i „*Er-Form*”, a w obrębie z każdej z nich – na narrację obiektywną, retoryczną (tj. interpretującą i wartościującą) i personalną (w formie trzecioosobowej jest ona równoznaczna z narracją tejsze nazwy u Stanzela, w formie pierwszoosobowej występuje wtedy, gdy „ja” opowiadające jest zarazem protagonistą akcji powieściowej).

U Wilhelma Fügera (*Zur Struktur des Narrativen. Prolegomena zu einer generativen „Grammatik” des Erzählens*, „*Poetica*” 5, 1973 – *Uwagi o strukturze głębokiej tekstów narracyjnych. Prolegomena do generatywnej „gramatyki” narracji*, PL 1984) postawy narracyjne są wyznaczone przez pozycję zewnętrzną lub wewnętrzną narratora wobec świata przedstawionego, stopień poinformowania (w kategoriach wziętych od Pouillona) i gramatyczne formy wypowiedzi (badacz uwzględniając najnowsze eksperymenty powieściowe dołącza do formy pierwszoosobowej, jako jej odmianę, narrację drugoosobową). We wtórnej typologii pozycja narratora zewnętrznego dzieli się na auktoralną (z narratorem widocznym) i neutralną (z narratorem niewidocznym), wewnętrzną na „ja-origonalną” (pierwszoosobową) i personalną (w sensie Stanzelowskim).

W odróżnieniu od omówionych tu poglądów Genette (*Discours du récit*) odrzucił jako nieistotne i mylące rozróżnienie pierwszej i trzeciej osoby, uznał natomiast za wyznaczniki statusu narratora usytuowanie go na określonym poziomie narracyjnym (ekstra- lub intradiegetycznym) i obecność lub nieobecność w diegezie (tj. czasoprzestrzennym świecie wyznaczonym przez opowiadanie). W rezultacie otrzymał cztery typy narratora: 1) ekstradiegetyczny – heterodiegetyczny, np. Homer, narrator pierwszego stopnia opowiadający historię, w której sam jest nieobecny; 2) ekstradiegetyczny – homodiegetyczny, np. Gil Blas, narrator pierwszego stopnia opowiadający swą własną historię; 3) intradiegetyczny – heterodiegetyczny, np. Szeherazada, narratorka „drugiego” (podporządkowanego) stopnia opowiadająca historie innych postaci, w których to historiach jest na ogół nieobecna; 4) intradiegetyczny – homodiegetyczny, np. Odyseusz w pieśniach IX – XII *Odysei*, opowiadacz drugiego stopnia, który opowiada swą własną historię (s. 255 – 256). Z kolei każdy z tych typów narratora może cechować się focalizacją zerową, wewnętrzną lub zewnętrzną; niektóre jednak z tych odmian nie zostały dotąd zrealizowane.

Zbliżoną do Genette’a typologię narratora ustanawia Jaap Lintvelt w *Essai de typologie narrative. Le „point de vue”* (1981): w obrębie narracji heterodiegetycznej występuje typ narracyjny auktoralny („centrum orientacyjne” umieszczone w narratorze), auktoralny (centrum orientacyjne umieszczone w postaci, jednej lub wielu) i wreszcie neutralny (ani narrator, ani postać nie jest centrum orientacyjnym; technika kamery filmowej); w obrębie narracji homodiegetycznej – tylko typ auktoralny („ja” opowiadające oddzielone dystansem czasowym i psychologicznym od „ja” opowiadanego) i aktoralny (ich tożsamość). Typ neutralny w narracji homodiegetycznej jest niemożliwy, ponieważ „postać powieściowa zawsze spełnia jakąś funkcję interpretacyjną” (s. 39). Każdy z tych typów rozpatruje następnie Lintvelt w płaszczyźnie percepcyjno-psychicznej, czasowej, przestrzennej i językowej.

Inną podstawę typologii przyjął Chatman (*Story and Discourse*): jest nią stopień dostrzegalności czy jawności narratora, od fabuł nie opowiedzianych lub dokładniej – minimalnie opowiedzianych (*nonnarrated or minimal narrated stories*), zawierających tylko wypowiedzi, myśli i uczucia postaci, do narracji z różną dobitnością ujawnionej. Składnikami utworu, które jawność tę wytwarzają, są (we wzrastającym porządku wyrazistości) opis tła, streszczenie, wzmianki o tym, czego postacie nie myślą lub nie mówią, komentarz, interpretacja, ocena, uogólnienie, komentarz do samego utworu.

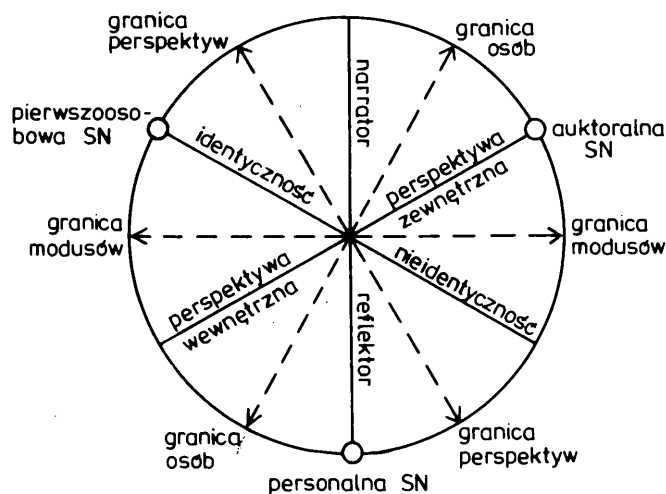
Nowy wymiar narratora – ideologia – pojawił się u teoretyków pozostających pod wpływem marksizmu. Robert Weimann (*Erzählsituation und Romantypus*, „*Sinn und Form*” 1966) w nadrzędnej kategorii „perspektywa narracyjna” wydzielił „optyczny, językowy i technicznonarracyjny punkt widzenia” oraz „historyczną pozycję narratora” – stosunek do rzeczywistości jako tworzywa i do publiczności jako czytelników.

Również w koncepcji Borisa Uspienskiego (*Poetika kompozycji. Struktura chudożestwiennogo tieksta i tipologija kompozicyonnoj formy*, 1970) na pierwszym miejscu pojawia się wartościujący (ocenocznij) punkt widzenia, nazwany dalej wprost „planem ideologii” (w ujęciu tej kwestii badacz nawiązuje do Bachtina); nosicielem tej oceny może być autor lub narrator bądź postać nale-

żąca do świata utworu. W zależności od tego punkt widzenia jest zewnętrzny lub wewnętrzny. To rozróżnienie odnosi się również do dalszych planów, na których występuje punkt widzenia. Są to mianowicie: plan frazeologii (a właściwie – w ogóle językowego ukształtowania tekstu), plan przestrzenno-czasowy i wreszcie plan psychologii postaci (przedstawionej z zewnątrz lub od wewnątrz). W analizach tekstów Dostojewskiego i Tolstoja pokazuje Uspienski, że czasem te punkty widzenia nakładają się na siebie, a kiedy indziej są rozbieżne (np. użycie frazeologii charakterystycznej dla danej postaci, a więc zastosowanie punktu widzenia wewnętrznego, celem ironicznej degradacji tej postaci w planie ideologicznym, a więc przyjęcie na tym planie punktu widzenia zewnętrznego), dalej zaś – że w obrębie niewielkich odcinków tekstu punkt widzenia może się jakościowo zmieniać.

Emotywno-oceniający stosunek narratora uwzględnia również, pod nazwą „*Erzählhaltung*”, Jürgen H. Petersen (*Kategorien des Erzählens*, „Poetica” 9, 1977); obok niej wyznacznikami charakteryzującymi narratora są tu perspektywa narracyjna (zewnętrzna lub wewnętrzna wobec postaci), forma narracyjna (pierwszo- lub trzecioosobowa), wreszcie zachowanie narracyjne (*Erzählverhalten*) – auktoralne, neutralne lub personalne<sup>7</sup>.

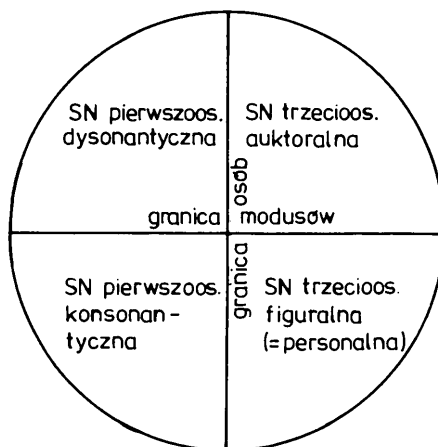
W roku 1979 Stanzel wydał nową monografię, *Theorie des Erzählens*, gdzie uwzględniając rezultaty rozwoju teorii w ćwierćwieczu, które upłynęło od jego pierwszej pracy – rozbudował i uszczegółowił przedstawioną tam typologię. Każdą z sytuacji narracyjnych (SN) konstytuują według niego trzy czynniki: modus, osoba i perspektywa. Modus to przeciwstawienie narrator – reflektor (termin Jamesowski, oznaczający postać, poprzez której postrzeżenia, odczucia i myśli pokazuje autor świat przedstawiony), osoba to identyczność bądź nieidentyczność dziedzin bytowych, w których znajdują się narrator i postacie. Wreszcie perspektywa to usytuowanie narratora zewnętrzne lub wewnętrzne wobec postaci. Każdą z trzech typowych sytuacji narracyjnych prymarnie kształtuje określony biegun jednego z wymienionych czynników konstytutywnych: auktoralną SN – perspektywa wewnętrzna; pierwszoosobową SN – identyczność dziedzin bytowych narratora i postaci; personalną SN – reflektor. Przeciwległe bieguny spełniają dla każdej SN funkcje sekundarne. Tak więc np. personalna SN jest sekundarnie ukształtowana z jednej strony przez przewagę perspektywy wewnętrznej, z drugiej – przez nieidentyczność dziedzin bytowych. W rezultacie powstaje taki oto schemat kolisty:



<sup>7</sup> W przeglądzie tym pominięto, jako wtórne, inne próby typologii, przeważnie cztero-członowe, oparte na pozycjach formy gramatycznej i zasięgu wiedzy narratora. Tu należą m.in.: B. Romberg, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel* (1962), W. H. Schober, *Erzähltechniken in Romanen* (1975), J. Grimes, *The Thread of Discourse* (1975), R. Fowler, *Linguistic Criticism* (1986).

W dalszym ciągu wywodów schemat ten jeszcze bardziej się komplikuje — między trzema fundamentalnymi sytuacjami narracyjnymi pojawiają się formy pośrednie: monolog wewnętrzny, mowa pozornie zależna i narracja peryferyjna („ja” opowiadające jako świadek).

Wywody Stanzela spotkały się z różnymi ocenami. Podziwiano zmysł systematyzacyjny uczonego, który potrafił w „wyjątkowo przekonywającym schemacie zamknąć całą różnorodność dyskursu narracyjnego” (Dorrit Cohn, *The Encirclement of Narrative*, PT 2, 1981), krytykowano brak jednoznaczności i precyzji pojęciowej (np. wymienne używanie wyrażeń: „forma narracyjna”, „sytuacja narracyjna”, „perspektywa narracyjna”), zarzucano Stanzelowi zawilości, a nawet zagmatwanie (Petersen). Genette uznał za zbędną kategorię modusu (narrator — reflektor), sprowadzając ją do perspektywy, Cohn — przeciwnie, wyeliminowała kategorię perspektywy, w rezultacie proponując tak uproszczony schemat kolisty (dysonans i konsonans oznaczają tu dystans bądź utożsamienie się „ja” opowiadającego z „ja” opowiadanym):



Najbogatszą typologię narratora skonstruowała Sniader Lanser w *The Narrative Act*, starając się włączyć ją w teorię aktów mowy i zarazem „odnowić związki między ideologią a techniką literacką”. Wśród wymienionych przez nią 34 aspektów znajdziemy — poza tymi, które powtarzają się w innych systematyzacjach — także cechy osobowe narratora (feministyczne i antyrasistowskie poglądy badaczki przejawiają się w tym, że wyliczenie zaczyna się od płci i rasy), postawę wobec adresata narracji, sposób wyrażenia ideologii (*explicite* i *implicite*, dosłownie lub przenośnie, w obrębie fabuły lub poza nią, w zgodzie lub sprzeczności ze współczesnymi normami kulturowymi, jedno- lub wielokrotnie, przy mniejszej lub większej autorytatywności jej wyrazieli, z dookreśleniem lub niedookreśleniem autorskiej pozycji ideologicznej).

Tak traktowana kategoria aktu narracji pochłania w swej ekspansywności właściwie niemal wszystkie inne kategorie utworu narracyjnego. Błędu tego uniknęła Rimmon-Kenan; przede wszystkim, wyciągając wnioski z propozycji Bal, zdecydowanie oddzieliła typy focalizacji od typów narracji. Fokalizacja może być zewnętrzna albo wewnętrzna w stosunku do postaci, jednolita lub zmienna; można ją ponadto rozpatrywać w aspekcie postrzeżeniowym (pozycja czasowo-przestrzenna), psychologicznym (poznawczym i emocjonalnym) i ideologicznym. Normy ideologiczne mogą być formułowane bezpośrednio przez narratora lub postaci bądź też wynikać pośrednio z obrazu świata wyłaniającego się z utworu lub postępowania postaci.

Typologia narratorów uwzględnia tu tylko poziom narracyjny, do którego narrator należy, zakres jego udziału w fabule (*story*), stopień postrzegalności jego roli i wreszcie jego wiarygodność.

Oszczędny jest również zestaw wyznaczników narratora w *Narratology. The Form and Functioning of Narrative* (1982) Geralda Prince’a: znaki „ja” narratorskiego, stopień jego interwencyjności, samowiedzy czynności narracyjnych, wiarygodności, dystans (czasowy, przestrzenny, intelektualny, moralny, językowy itp.) wobec zawartości narracyjnej, cechy charakterologiczne, wreszcie jedność lub wielość. Pojęcie focalizatora u Prince’a w ogóle nie występuje;

zasięg wiedzy (nieograniczony, wewnętrzny, obiektywny, tj. zewnętrzny) pod nazwą „punkt widzenia” omówiony został w rozdziale pt. *Presentation of Narration*<sup>8</sup>.

#### Bibliografia ważniejszych prac przeglądowych

- Norman Friedman, *Punkt widzenia w powieści. Rozwój pojęcia*. [1955]. PH 1971, nr 3.  
 Maria Żmigrodzka, *Problem narratora w teorii powieści XIX i XX wieku*. PL 1963, z. 2.  
 Wolfgang Lockemann, *Zur Lage der Erzählforschung*. „Germanisch-romanische Monatsschrift” 15 (1965), s. 63–84.  
 Françoise Van Rossum-Guyon, *Point de vue ou perspective narrative*. „Poétique” nr 4 (1970), s. 476–497.  
 Stanisław Eile, *Teorie perspektyw narratora. (Analiza stanowisk badawczych)*. „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej Oddziału PAN w Krakowie” 9 (1971), s. 147–186.  
 Nora Krausová, *Vývin kategórie rozprávača a semiologický aspekt*. W: *Rozprávač a románové kategórie*. Bratislava 1972.  
 Michel Mathieu, *Analyse du récit. (2). Le Discours arratif*. „Poétique” nr 30 (1977), s. 244–259.  
 Jürgen H. Petersen, *Kategorien des Erzählens*, „Poetica” 9 (1977), s. 167–195.  
 Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*. Göttingen 1979.  
 Jürgen H. Petersen, *Erzählforschung als Spiegel literaturwissenschaftlichen Theorie-Diskussion*. „Zeitschrift für deutsche Philologie” 99 (1980), s. 597–615.  
 Dagmara Klim, *„Punkt widzenia” jako termin w teorii prozy narracyjnej. Przegląd stanowisk badawczych*. „Łódzkie Towarzystwo Naukowe. Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Naukowych” 1981, nr 6.  
 Susan Sniader Lanser, *The Narrative Act. Point of View in Prosa Fiction*. New Jersey 1981.  
 Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le „point de vue”*. Paris 1981.  
 Seymour Chatman, *Characters and Narration. Filter, Center, Slant and Interest Focus*. PT 7 (1986), s. 189–201.  
 Seymour Chatman, *In Defence of the Implied Author*. W: *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca (N. Y.) 1990.  
 Daniel Frank Chamberlain, *Narrative Perspective in Fiction: A Phenomenological Mediation of Reader, Text, and World*. Toronto 1990.  
 William F. Edmiston, *The Evolution of the Concept of Focalization*. W: *Hindsight and Insight*. University Park (Pensylwania) 1991.

Henryk Markiewicz

INTERPRETATION AND OVERINTERPRETATION. Umberto Eco with Richard Rorty, Jonathan Culler and Christine Brooke-Rose. Edited by Stefan Collini. Cambridge University Press, 1992, ss. 152.

Jedną z najnowszych pozycji podejmujących ważkie w badaniach literackich zagadnienie interpretacji jest wydany w 1992 r. zbiór tekstów, wygłoszonych podczas sesji, jaka odbyła się w 1990 r. w Cambridge University na zaproponowany przez Umberta Eco temat: „Interpretacja i przeinterpretowanie”. Informacja ta jest o tyle istotna, że wyjaśnia kompozycję publikacji. Składają się na nią, poprzedzone porządkującym wprowadzeniem Stefana Colliniego, trzy szkice-odczyty Eco, po których następują polemiczne wypowiedzi Richarda Rorty’ego, amerykańskiego filozofa-pragmatysty, Jonathana Cullera i Christine Brooke-Rose. Całość zamyka ponowne wystąpienie bolońskiego semiotyka, będące podsumowaniem dyskusji i odpowiedzią na wysunięte przez interlokutorów zarzuty oraz wątpliwości.

*Interpretation and Overinterpretation* jest książką godną uwagi nie tyle ze względu na jej merytoryczne ustalenia, te bowiem pokrywają się w znacznej mierze z wnioskami znanymi polskiemu czytelnikowi z rodzimych prac<sup>1</sup>, co przez obecność głosów wymienionych znakomitych

<sup>8</sup> Niektóre odmiany powieści z kilku narratorami lub fokalizatorami (sympozjum, powieść w listach, powieść archiwalna, tj. wprowadzająca narratora-wydawcę dokumentów, powieść przedstawiająca świadomość wielu postaci, powieść cykliczna) omówił V. Neuhaus w książce *Typen multiperspektivischen Erzählens* (1971).

<sup>1</sup> Zob. m.in. J. Sławiński, *Analiza, interpretacja i wartościowanie dzieła literackiego*. W zbiorze: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Kraków 1976.