

## Szkic o współczesnej narratologii<sup>1</sup>

ABSTRACT. Tiupa Walerij Igoriewicz, *Szkic o współczesnej narratologii* [Contemporary Narratology Draft]. „Przestrzenie Teorii” 33. Poznań 2020, Adam Mickiewicz University Press, pp. 419–454. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2020.33.21.

The article discusses the issues of contemporary narratology. The author assumes that narratology is inextricably linked to poetics and rhetoric. The object of narratology is cultural space, which is created by texts in a particular rhetorical modality. However, its reflections includes subjects such as communication strategies and discursive practices. Each narrative discourse involves combining referential and communication events. According to the author, such a view of contemporary narratology opens up a number of new interpretation possibilities.

KEYWORDS: contemporary narratology, rhetoric, poetics

Współczesna narratologia jest obszerną dziedziną szeroko zakrojonych poszukiwań naukowych w obrębie wypowiedzi sjużeto<sup>2</sup>-narracyjnych (dyskursów), związanych z pewną fabułą (historią, intrygą)<sup>3</sup>. Nie chodzi tu tylko o teksty literackie i niekiedy nawet nie o teksty werbalne: historykom, filozofom, kulturologom kategoria narracyjności zawdzięcza szerokie rozpowszechnienie i bogatą zawartość konceptualną. Szczególnie należy wyróżnić rolę filozofa Paula Ricoeura, historyka Haydena White’a, literaturoznawcy Wolfa Schmida, którzy wnieśli znaczący wkład w obecny stan i kierunek badań narratologicznych.

Do powszechnego obiegu pojęcie narratologii weszło po opublikowaniu nowatorskich prac Rollanda Barthes’a, Claude’a Bremonda, Tzvetana To-

<sup>1</sup> Przekład z języka rosyjskiego na podstawie: W.I. Tiupa, *Oczerk sowriemiennoj narratologii*, „Kritika i semiotika” 2002, nr 5, s. 5–31.

<sup>2</sup> *Sjużet* nie ma w języku polskim ekwiwalentu terminologicznego, dlatego w jego przekładzie, jak i pochodnych terminu zastosowana została transkrypcja. W polskim literaturoznawstwie istnieje termin *fabuła*, natomiast w rosyjskim – przywiązuje się dużą wagę do rozróżnienia *fabuły* i węższego znaczeniowo *sjużetu*. Przeciwwstawienie *fabuła* – *sjużet* nabrało szczególnego znaczenia u Wiktora Szklowskiego i innych formalistów, choć sam termin *sjużet* ma rodowód znacznie wcześniejszy, jeszcze przedformalistyczny. Zob. więcej: P. Fast, *Przeciwstawienie „fabuła-sjużet” w literaturoznawstwie rosyjskim*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 1982, nr 6, s. 81–96 – przyp. tłum.

<sup>3</sup> Zob. fundamentalną pracę Wolfa Schmida *Narratologija*, której przedmiotem zainteresowania naukowego są wszystkie „teksty, które prezentują historię i w mniejszym bądź większym stopniu zawierają instancję pośredniczącą – narratora”. W. Szmid, *Narratologija*, Moskwa 2008, s. 20.

dorova, w szczególności *Grammaire du Décaméron* (1969)<sup>4</sup> tego ostatniego, chociaż jako odrębna gałąź literaturoznawstwa narratologia ma wcale nie małą historię (w rosyjskiej tradycji są to prace Aleksandra Nikołajewicza Wiesiołowskiego, Władimira Jakowlewicza Proppa, Borisa Wiktorowicza Tomaszewskiego, Olgi Michajłowny Freudenberg, Michaiła Michajłowicza Bachtina i innych; w niemieckojęzycznej – Otto Ludwiga, Käte Friedemann, Käte Hamburger, Franza Karla Stanzela, Wolfganga Kaysera, Hansa-Haralda Müllera; w anglojęzycznej – Percy’ego Lubbocka, Normana Friedemana, Cleantha Brooksa i Roberta Penn Warrena i innych). Niemniej jednak przedmiot danej dyscypliny naukowej i – odpowiednio – jej status epistemologiczny obecnie nie jest jeszcze w pełni ukształtowany.

W szczególności narracyjność jako kategoria traktowana jest bardzo niejednoznacznie. Arthur Coleman Danto, stojący u podstaw narratologicznej ekspansji w obrębie historiografii, sprowadził narracyjność do „zdań narracyjnych” trybu oznajmującego czasu przeszłego. Klasyk współczesnej narratologii Hayden White w znaczący sposób rozszerzył pojęcie „struktury narracyjnej” (zwłaszcza dyskursu historiograficznego), wprowadzając do niego intrygę: „Skonstruowanie intrygi polega na nadaniu historii sensu” przez narracyjne połączenie tworzących ją zdarzeń „w jednej, wszechogarniającej lub archetypicznej formie”<sup>5</sup>. Wreszcie – najbardziej rozległe i wyraźnie zbyt szerokie rozumienie zostało zaproponowane przez Algirdasa Juliena Greimasa i Josepha Courtésa, którzy definiowali narracyjność jako „zasadę organizacji dowolnego dyskursu”, a nie tylko „figuratywnego”<sup>6</sup>.

Nawet jeśli potraktujemy wypowiedzi narracyjne jako „szeroko wykorzystywany, lecz specyficzny sposób działalności tekstotwórczej, to pryncypialne znaczenie ma tu *podwójna zdarzeniowość* narracji: „[...] przed nami dwa wydarzenia” – pisał Bachtin – „zdarzenie, o którym opowiedziano w utworze, oraz zdarzenie samego opowiadania (czynności), w którym sami bierzemy udział jako słuchacze-czytelnicy; zdarzenia te dzieją się w różnych czasach (różnych także pod względem długości trwania) i w różnych miejscach, zarazem zdarzenia te są nierozzerwalnie połączone w jednym złożonym zdarzeniu, które możemy określić jako utwór w jego zdarzeniowej pełni. [...] Przy tym odbieramy tę zdarzeniową pełnię jako coś całkowitego i niepodzielnego, rozumiejąc równocześnie całą niejednorodność składających się na nią momentów”<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> T. Todorov, *Grammaire du Décaméron*, The Hague–Paris 1969 – przyp. tłum.

<sup>5</sup> H. White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century*, Baltimore–London 1973, s. 7, 8.

<sup>6</sup> A.J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris 1979, s. 249.

<sup>7</sup> M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 484.

Przytoczona myśl Bachtina pochodzi z początków lat 70. XX wieku. W tym czasie w Europie Zachodniej pojawiły się klasyczne dla współczesnej narratologii prace Lubomira Doležela, Gérarda Genette'a, George'a Prince'a, Wolfa Schmida i innych. Gérard Genette w roku 1972 w książce *Discours du récit* pisał zwłaszcza, że narracja „może istnieć o tyle, o ile opowiada pewną historię, przy braku której dyskurs nie jest narracyjny [...]. Jako narracja opowiadanie istnieje za sprawą historii, która jest w nim prezentowana (opowiadane zdarzenie – przyp. W.T.); jako dyskurs (zdarzenie opowiadania – przyp. W.T.) istnieje dzięki związkowi z narracją, która go tworzy”<sup>8</sup>.

Centralny problem narratologii można sformułować, posługując się słowami Danto: „Każde opowiadanie stanowi strukturę narzuconą przez zdarzenia, grupującą je ze sobą nawzajem i odrzucającą niektóre z nich jako niewystarczająco istotne”<sup>9</sup>. Za Käte Friedemann można powiedzieć, że pojęcie narracyjności odnosi się do „przyjętego w filozofii Kanta gnoseologicznego założenia mówiącego, że odbieramy świat nie takim, jakim jest w swej istocie, a takim, jakim odbiera go nasza percypująca świadomość”<sup>10</sup>. Bezpośrednia wiedza o zdarzeniach – takich, jakie są (były) – jest nieosiągalna. Między zdarzeniem a świadomością zawsze istnieje swego rodzaju przyzmat *komunikacyjnego aktu* werbalizacji, przełamujące komunikacyjne środowisko prezentacji (nawet jeśli jest to dopiero co powstała w niedyskursywnych formach mowy wewnętrznej potencjalna prezentacja danego zdarzenia potencjalnemu słuchaczowi).

W celu uściślenia naukowego statusu dyscypliny badającej własności komunikacyjne tekstotwórczego opanowywania zdarzeń należy wyjaśnić, na czym polega związek narratologii z poetyką i retoryką.

## I

W starożytności poetyka i retoryka były suwerennymi dziedzinami wiedzy. Zresztą nie tyle *wiedzy (episteme)*, ile *sztuki* jako rzemieślniczej umiejętności (*techne*), jakimi były na przykład dialektyka czy polityka. Poetyka pod tym względem – jak wiadomo – stanowiła sztukę mowy poetyckiej, a retoryka – sztukę mowy oratorskiej.

Po tym, jak w XIX wieku zrodziła się filologia jako nauka (literaturoznawstwo i językoznawstwo), po tym, jak w XX wieku z filologii wyodrębniła się semiotyka, a na jej gruncie wskrzeszona została retoryka – już

<sup>8</sup> Ž. Ženett, *Raboty po poetikie. Figury*, t. 2, Moskwa 1998, s. 66.

<sup>9</sup> A.C. Danto, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge 1965, s. 132.

<sup>10</sup> K. Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, Berlin 1910, s. 26.

jako nauka humanistyczna we współczesnym wydaniu – sytuacja uległa radykalnej zmianie.

Tak czy inaczej współczesna retoryka (ze wszystkimi swymi sprzecznościami) stanowi wspólną teorię wypowiedzi jako ludzkich interakcji komunikacyjnych. Obecnie nakłada się na nią obowiązek „badania nieporozumień między ludźmi i poszukiwania sposobów [...] zapobiegania stratom i ich usuwania w procesie komunikacji”<sup>11</sup>. Tekst jest dzisiaj rozumiany jako emblemat dyskursu traktowanego z kolei jako „zdarzenie komunikacyjne” (Teun Adrianus van Dijk), rozgrywające się między podmiotem, referentem i adresatem wypowiedzi. Zadanie retorycznej (lub „dyskursywnej”) analizy tekstu polega na „określeniu, jaki akt mowy jest przy tym realizowany”<sup>12</sup>. W związku z tym neoretoryka nie bez podstaw pretenduje do roli podstawowej dyscypliny o charakterze metodologicznym dla całego kompleksu nauk humanistycznych, w taki czy inny sposób mających do czynienia z tekstami różnego rodzaju wypowiedzi.

Prekursorem burzliwego rozwoju „nowej retoryki” w krajach zachodnich<sup>13</sup> był Bachtin, który od początku lat 50. XX wieku pracował nad *Problematykami gatunków mowy* (ros. 1953)<sup>14</sup>. Jego „metalingwistyka” to jedno z imion współczesnej neoretoryki. Dla tej ostatniej, tak jak i dla Bachtina, lecz w przeciwieństwie do klasycznej retoryki odróżnianej od poetyki, wszystkie gatunki literackie sytuują się na jednym poziomie „względnie trwałych typów” wypowiedzi, wypracowywanych „we wszystkich obszarach zastosowania języka” i definiowanych za pomocą „specyfiki danej dziedziny porozumiewania się”<sup>15</sup>.

Do przedmiotu wiedzy metalingwistycznej Bachtin odnosił nie tylko „repliki potocznego dialogu” czy „list (we wszystkich jego postaciach)”, lecz również „wielokształtny świat publicystyki [...] różne formy wystąpień naukowych, a także wszystkie gatunki literackie (od porzekadła po wielotomową powieść)” (*ETS*, s. 349). Konstatował przy tym, że:

generalny problem gatunków mowy nie został w gruncie rzeczy nigdy postawiony. Badano – najczęściej – gatunki literackie. Ale od starożytności aż po nasze czasy były one rozpatrywane pod względem specyfiki artystycznej i literackiej, ze względu na cechy różniące je między sobą (w obrębie literatury), nie zaś jako określone

<sup>11</sup> I.A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, London 1936, s. 3.

<sup>12</sup> T.A. van Dijk, *Język, poznanie, komunikacja*, Moskwa 1989, s. 95.

<sup>13</sup> Zob. klasyczną pracę Chaima Perelmana: Ch. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Paris 1958.

<sup>14</sup> M.M. Bachtin, *Problemy gatunków mowy*, [w:] tegoż, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986 – przyp. tłum.

<sup>15</sup> M.M. Bachtin, *Estetyka twórczości...*, s. 348. Dalej cytaty według tego wydania umieszczono w tekście, tytuł oznaczono skrótem *ETS*, strony podano w nawiasach – przyp. tłum.

typy wypowiedzi, które są wprawdzie odmienne od innych jej form, ale mają też wspólną z nimi [...] naturę (*ETS*, s. 349).

Zupełnie oczywiste jest, że w tej zasadniczo nowej perspektywie „rozpoznania istoty wypowiedzi oraz jej różnorodnych form gatunkowych w różnych dziedzinach ludzkiej działalności” (*ETS*, s. 350), poetyka przestaje być suwerenna, jak u Arystotelesa, a staje się jedynie autonomiczną dziedziną wiedzy. Jako specjalistyczna teoria dyskursu artystycznego – z całą specyfiką swojego przedmiotu – nieodzwonnie wchodzi ona w skład ogólnej teorii wypowiedzi (nowej retoryki), która w nie mniejszym stopniu zorientowana jest na specyfikę dyskursu naukowego, religijnego, politycznego itp.

Zgodnie z definicją Genette’a to właśnie narracja jest „aktem twórczym”, bez którego „nie istnieje wypowiedź narracyjna, a czasem nie istnieje również narracyjna treść”<sup>16</sup>. Takie rozgraniczenie trzech aspektów narracyjnych w pełni odpowiada fenomenologicznemu oddzieleniu intencjonalnego aktu „ujmowania” zarówno od samego „ujęcia”, jak i od „ujętego przedmiotu”<sup>17</sup>. Można powiedzieć, że narracja jest szczególnego rodzaju *intencją* mówiącego albo słuchającego podmiotu dyskursji. Narracyjna intencjonalność wypowiedzi polega na łączeniu dwóch zdarzeń – *referencjalnego* (opowiadanego, zaświadczanego) i *komunikacyjnego* [samo zaświadczenie (czynność) jako zdarzenie] – w jedność artystycznego, religijnego, naukowego lub publicystycznego utworu w jego, posługując się słowami Bachtina, „zdarzeniowej pełni”. Natomiast ani pierwsze zdarzenie (wydarzenie fabularne), ani drugie (mowa tekstotwórcza w określonej formie kompozycyjnej) same w sobie – bez udziału aktu narracyjnego<sup>18</sup> – nie mogłyby zostać uznane za zdarzenia artystyczne, religijne itd.

W związku z tym narracja nie tworzy specyfiki określonych gatunków literackich, a narratologia – odpowiednio – nie może zostać sprowadzona do aspektu poetyki, gdzie narracja rozpatrywana jest jedynie jako jedna z form kompozycyjnych tekstu artystycznego. Przedmiot narratologicznej refleksji może zawierać dowolne – nie tylko artystyczne i nawet nie tylko werbalne – znaczące charakterystyki, manifestujące nielączliwość i nierozłączność dwóch zdarzeń: referencjalnego (pewna historia lub fabuła) i komunikacyjnego (dyskurs w związku z tą historią). W tym znaczeniu narracyjny charakter mogą mieć nie tylko powieści (z wymyśloną „fikcjonalną” quasi-zdarzeniowością) czy teksty historyków, w których referencjalny ciąg zdarzeń jest faktograficzny, lecz również rzeźba (klasyczny przykład –

<sup>16</sup> Ź. Żenett, *Raboty po poetikie. Figury...*, s. 63–64.

<sup>17</sup> E. Husserl, *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 1989, s. 37.

<sup>18</sup> Mediacyjność (*Mittelbarkeit*) jako najważniejsza własność narracji pojawiła się w pracach Franza Karla Stanzela.

*Grupa Laokoon*), a nawet muzyka (operowa lub baletowa), bowiem narracja nie jest tylko opowiadaniem (to znaczy formą kompozycyjną tekstu, odmienną od opisów, rozważań czy replik dialogowych); narracja stanowi *tekstotwórczą konfigurację dwóch ciągów zdarzeniowości: referencjonalnego i komunikacyjnego*.

Narracyjność odpowiednio jest jedną z ogólnoretorycznych modalności, w celu uściślenia własności której należy wskazać pograniczne wobec niej zjawiska, a mianowicie pozostałe modalności wypowiedzi (tekstotworzenia). Z jednej strony od podwójnie zdarzeniowych dyskursów narracyjnych należy odróżnić wypowiedzi, w których referencjalna zdarzeniowość podlega istotnej redukcji, z drugiej – poza obiektem narratologii pozostają teksty, których referencjalna zawartość w intencjonalnym akcie dyskursji nie przybiera statusu zdarzenia.

Redukcja referencjalnej zdarzeniowości jest charakterystyczną cechą wypowiedzi *performatywnych*, które, będąc aktami bezpośredniego działania mownego, a nie komunikatami o działaniach, są dyskursami autoreferencjalnymi. Jest to szeroki krąg anarracyjnych gatunków mowy, począwszy od magicznego zaklęcia, klątwy, nadania imienia, pochwały i przekleństwa, obelgi czy komplementu, a skończywszy na deklaracji, wezwaniu i modlitwie.

Przeciwstawna anarracyjna intencja polega na konstatywnym „ujmowaniu” referencjalnej zdarzeniowości za pomocą opisu, rozważania lub identyfikacji. Opisy i rozważania nierzadko można spotkać w tekstach narracyjnych na równi z opowiadaniem<sup>19</sup>. Jednak w takim przypadku są to jedynie komplikujące i wzbogacające dany dyskurs wtrącenia, zaledwie wysepki omywane przez wody narracyjnego potoku. Rolę tekstotwórczej dominanty konstatacja przyjmuje w wypowiedziach *iteratywnych*, w których referencjalna zawartość mowy pozbawiona jest zdarzeniowości, lecz w zamian za to ma trwałość i porządek naturalnych (samoistnych) lub normatywnych (kulturowych) stanów i procesów. Funkcja referencjalna dyskursu iteratywnego jest pozahistoryczna; to „życie człowieka archaicznego (sprowadzone do powtarzania aktów archetypowych, to znaczy do *kategorii*, a nie *wydarzeń*)”<sup>20</sup>.

Dyskursy tego rodzaju pod względem modalności retorycznej są „teoretyczne”, ponieważ stanowią generalizację procesów lub stanów, a pod względem intencji są w zasadzie autokomunikacyjne. Jedynie uzewnętrzniają one wewnętrzne procesy działalności myślowej pewnego podmiotu. A ponieważ mowa o dyskursji, to zorientowanie na potencjalnego adresata

<sup>19</sup> O rozróżnieniu wymienionych form kompozycyjnych zob. N.D. Tamarzenko, *Powiestawianie*, [w:] *Wwiedienije w literaturowiedienije. Litieraturnoje proizwiedienije: osnownyje poniatija i tierminy*, Moskwa 1999, s. 279–295.

<sup>20</sup> M. Eliade, *Mit wiecznego powrotu*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1998, s. 99 (kursywa autora – M.E.).



nieuchronnie daje o sobie znać również tutaj, lecz w najmniejszym możliwym stopniu. Jeśli narracja dąży do tego, aby adresat stał się świadkiem pewnego pośredniego zdarzenia, a performacja czyni z niego uczestnika bezpośredniej komunikacji, to iteratywna identyfikacja już tego nie potrzebuje. Akt komunikacyjny przekazania komukolwiek nomotetycznych (ustalających prawa) uogólnień w stosunku do ich referencjalnej zawartości jest fakultatywny, podczas gdy aspekty referencjalny i komunikacyjny narracji – komplementarne.

Iteratywne wypowiedzi są typowe nie tylko dla takich dziedzin kultury, jak nauka, filozofia czy religioznawstwo. Funkcję identyfikacyjną pełniła również archaiczna „przednarracyjna forma” mitu, który, według słów Freudenberg, „ogarniał [...] wszystko – myśl, przedmiot, czynności, stworzenia”, podczas gdy narracja, zachowawszy „cały dawny inwentarz mityczny”, uczyniła go „zespołem postaci, scenariuszem i fabułą, nie zaś samą „substancjalną” (rociąglą) i „widzialną” przyrodą, nieoddzieloną od człowieka”<sup>21</sup>. Rzeczywistość mitologiczna, będąc prostą formą ludzkiego bytu, potrzebowała przedstawienia i rozpoznania, a nie opowiadania o niej. Dlatego „mitów-narracji nigdy nie było i być nie mogło”<sup>22</sup>. Narracja pojawia się w związku z krystalizacją osobistego doświadczenia (w tym również interakcji z naturą) jako fenomenu kulturowego.

W ostatecznym rozrachunku interesujące nas modalności retoryczne różnią się od siebie trójką zawartością dyskursji: działanie (performatywna), myślenie uogólniające (iteratywna) lub zgromadzenie doświadczenia, pamięć zdarzeniowa (narracyjna). Są to oczywiście wzajemnie przenikające się zawartości. Dlatego też ogólnoretoryczne modalności tekstotwórcze nie są rozdzielone sztywnymi granicami. Wraz z czysto zdarzeniową „syngulatywną” narracją, dyskurs narracyjny może zawierać w sobie również narrację „iteratywną”<sup>23</sup>, a także performatywne formy autoreferencjalnej metanarracji. Iteratywność wypowiedzi naukowej bynajmniej nie uniemożliwia zwrotu w stronę dwóch pozostałych modalności (w szczególności narracyjnej) itd.

Specyfiki dyskursu estetycznego (wypowiedzi artystycznej w tym czy innym gatunku literackim) nie określają modalności retoryczne, z których każda może być artystycznie aktualizowana, lecz architektonika referencyjnego zdarzenia. Według Bachtina, architektoniczna forma artystyczności<sup>24</sup> stanowi mające zamknięty pod względem estetycznym charakter

<sup>21</sup> O.M. Freudenberg, *Mit i literatura starożytności*, przeł. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, [w:] *Semantyka kultury*, red. D. Ulicka, Kraków 2005, s. 305–306.

<sup>22</sup> Tamże, s. 306.

<sup>23</sup> Ž. Ženett, *Raboty po poetikie. Figury...*, s. 140–152.

<sup>24</sup> Architektoniczna forma według Bachtina to forma „treści [...] działalności [...] skierowanej na utwór”. M.M. Bachtin, *Problemy literatury...*, s. 17.

całości „aksjologiczne zastygnięcie” wyobrazonego świata wokół „ja” bohatera („swojego innego” dla autora) jako „aksjologicznego nakierowania” (*ETS*, s. 163) tego świata. Architektoniczne formy zdarzenia sakralnego (w tekście religijnym) lub historycznego (w pracy historiograficznej), lub politycznego (w środkach masowego przekazu) są zasadniczo różne, lecz również obecne, tworząc podstawę różnorodności wielu „programów” komunikacyjnych kultury. W szczególności sam „historyczny charakter historii”<sup>25</sup>, jak mówi Ricoeur, tworzy szczególną „noetyczną celowość” („historyczną intencjonalność”) (t. 1, s. 308), która umożliwia przejście od „przednarracyjnych struktur faktycznego działania” (t. 1, s. 245) do „podwójnej konstytucji konfigurującej opowieść operacji” (t. 1, s. 245). Podczas gdy dyskurs artystyczny poprzedza wirtualne doświadczenie bycia w świecie.

Według słów Bachtina dowolny gatunek mowy jest „typową formą” (*ETS*, s. 352), odpowiadającą „charakterystycznym sytuacjom obcowania językowego” (*ETS*, s. 386) – „ze względu na temat, kompozycję, styl” (*ETS*, s. 385). W ramach jedności gatunkowej aspektów dyskursji forma architektoniczna referencjalnej (tematycznej) zawartości narracji nie tylko nie jest tożsama, ale i nierozłączna z odpowiadającymi kompozycyjno-stylistycznymi charakterystykami rozwijania tematyki wypowiedzi. Na przykład, jak twierdzi Ricoeur, „historia zdarzeniowa może być tylko historią-opowieścią” (t. 1, s. 142); „historia nie może całkowicie zerwać związku z opowiadaniem, nie tracąc przy tym swojego historycznego charakteru”<sup>26</sup>.

Dlatego zarówno oddzielenie narratologii od poetyki sjużetu lub poetyki narracji, jak i sprowadzenie jej do jednego czy drugiego jest nieproduktywne. *Obiektem narratologii jest przestrzeń kulturowa, którą tworzą teksty w określonej modalności retorycznej, a przedmiot jej refleksji stanowią strategie komunikacyjne i praktyki dyskursywne narracyjnej intencjonalności.* Niemniej jednak ani sjużetologia literacka, ani teoria narracji literackiej, wchodzące w skład narratologii, nie tracą ani swojej specyfiki, ani swojej aktualności. Przeciwnie – bogate doświadczenie literaturoznawcze badania poetyki gatunków, sjużetu, narracji, ekstrapolowane na nieartystyczne teksty narracyjne, otwiera przed ich badaczami (i przed współczesną retoryką w ogóle) nowe heurystyczne możliwości.

---

<sup>25</sup> P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 1, *Intryga i historyczna opowieść*, przeł. M. Frankiewicz, Kraków 2008, s. 308. Dalej cytaty według tego wydania umieszczono w tekście, numer tomu i strony podano w nawiasach.

<sup>26</sup> T. 1 – przeł. tłum. z uwagi na błąd drukarski, a mianowicie brak stron w całym nakładzie cytowanego wydania polskiego (s. 241–256).



## II

Aby uściślić granice gatunkowe poszukiwań narratologicznych, niezbędne jest sięgnięcie do fundamentalnych strategii komunikacyjnych dyskursu narracyjnego, tworzących podstawę różnorodności gatunkowej nie tylko literatury pięknej.

Najbardziej produktywna w ramach współczesnego naukowego paradygmatu badań humanistycznych wydaje się Bachtinowska refleksja nad „gatunkami mowy”, rozróżniająca „prymarne (określone typy dialogu ustnego)” (*ETS*, s. 356) i „wtórne (ideologiczne)” (*ETS*, s. 351) gatunki jako formy „budowy całości wypowiedzi, jej zwieńczenia, włączenia słuchacza” (*ETS*, s. 356). Według Bachtina gatunkowa „całość to fenomen pozajęzykowy, neutralny wobec języka. Dlatego gatunki, jako formy całości (czyli formy przedmiotowo-znaczeniowe), są międzyjęzykowe i międzynarodowe. Jednocześnie jednak są one powiązane z językiem, stawiają mu określone zadania i realizują jego określone możliwości”<sup>27</sup>. „Kiedy tworzymy wypowiedź, zawsze przewidujemy jej całość: zarówno określony schemat gatunkowy, jak też indywidualny zamiar językowy” (*ETS*, s. 530), dlatego „forma autorstwa (określona jako maska – przyp. W.T.) jest uzależniona od gatunku wypowiedzi. Gatunek z kolei jest uwarunkowany przez przedmiot, cel oraz sytuację wypowiedzi [...] Kto i do kogo mówi” (*ETS*, s. 505).

Podsumowując, można powiedzieć, że gatunek to pewna wzajemna umowność komunikacji, łącząca podmiot i adresata wypowiedzi. Fenomenem gatunkowości jest metalingwistyczny język (dialekt) kultury. Zakłada on historycznie uwarunkowany system tradycyjnych *konwencji* (umownej organizacji tekstu), pozwalających przekazać adresatowi autorską *inwencję* (termin retoryki klasycznej), to znaczy „przedmiotowo-znaczeniowe” poszukiwania i znalezienia mówiącego. Innymi słowy, gatunek stanowi produktywny pod względem historycznym typ wypowiedzi, który realizuje pewną *strategię komunikacyjną* danego dyskursu.

Jeśli w diachronii gatunek oznacza tradycję (historyczną produktywność) tej czy innej, sukcesywnie odtwarzanej w kulturze sytuacji komunikacyjnej („charakterystycznej sytuacji obcowania językowego”), to synchronia gatunku jest paradygmatem inicjowanego przez autora zdarzenia komunikacyjnego („przewidywana całość” dyskursu), to znaczy systemem historycznie uwarunkowanych *intersubiektywnych kompetencji* („określonych możliwości”) wypowiedzi.

---

<sup>27</sup> M.M. Bachtin, „Słowo o wyprawie Igora” w *historii epopei*, przeł. T. Brzostowska-Te-reszkiewicz, [w:] *Ja-Inny. Wokół Bachtina, Antologia*, t. 1, red. D. Ulicka, Kraków 2009, s. 388.

W szczególności „forma autorstwa” jako nieodłączna „maska” językowa dla tego, kto odtwarza tekst jest *kreacyjną* kompetencją gatunku. W przypadku jej niedopasowania ze strony subiektywnej kompetencji „indywidualnego zamiaru językowego” mówiący lub piszący spotyka się z niepowodzeniem. Pozostałe dwie kompetencje to: *referencjalna* (przedmiotowo-tematyczna) i *receptywna* (instancja adresatywności skorelowana z „formą autorstwa”). Referencjalna, kreacyjna i receptywna strona zdarzenia komunikacyjnego jest ekwiwalentna do Bachtinowskich paramentów przedmiotu, celu i sytuacji wypowiedzi.

Konwencje przedmiotowo-tematyczne charakteryzujące referencjalną kompetencję tego czy innego gatunku narracyjnego stanowią klasyczne dla niego koncepty *bohatera* i *obrazu świata*.

Kreacyjna kompetencja gatunku zakłada tekstotwórczą konwencjonalność podmiotu i formy wypowiedzi jako całości: kto mówi i w jaki sposób mówi (koncepty *autorskiej pozycji* i zachowania retorycznego mówiącego, to znaczy *maski językowej*).

Wreszcie – istota receptywnej kompetencji gatunku polega na nadaniu sensu konwencji „konceptualnego” (Boris Osipowicz Korman) adresata (koncept czytelnika lub słuchacza, jego *kompetencji* komunikacyjnej).

W jedności powstającej i obecnej strategii kompetencji gatunkowych w diachronicznym aspekcie Bachtin wyróżniał „gatunek jako określoną pod względem kompozycyjnym (w istocie – zastygłą) całość i gatunkowe załączki (tematyczne i językowe) z jeszcze nie rozwiniętym twardym szkieletem kompozycyjnym, można by rzec, «prafenomeny» gatunków”<sup>28</sup>. W szczególności takiego rodzaju prafenomeny całego spektrum gatunków narracyjnych – nie tylko piśmiennictwa artystycznego – stanowią: *podanie* (legendarno-histeryczna opowieść, która odłączyła się od przednarracyjnej opowieści mitologicznej), *przypowieść*, *anegdota* i w końcu – *życiorys* (biografia) jako protopowieściowa forma wypowiedzi.

Wymienione typy dyskursji nie mają niejednakowego wieku historycznego. Powstawały one w różnych epokach życia kulturowego ludzkiej świadomości – dokładnie w tej kolejności, w jakiej zostały przywołane – jednak również do dziś zachowały swoją aktualność jako strategie komunikacyjne narracyjnego porozumiewania się. Pierwsze trzy „korzenie” całego „krzewu” kolejnych form gatunkowych pod względem pochodzenia są formami ustnymi, to znaczy bezpośrednio komunikacyjnymi sposobami wypowiedzi; piśmienne formy ich bytowania (pośredniej komunikacji) są wtórne. Ostatnia, historycznie najpóźniejsza, forma narracji początkowo powstawała jako piśmienna, co w istotny sposób znalazło odzwierciedlenie w jej własnościach retorycznych.

<sup>28</sup> M.M. Bachtin, *Litieraturno-kriticzeskije statji*, Moskwa 1986, s. 513.

Retoryka podania, retoryka przypowieści, retoryka anegdoty i retoryka żywota są nader różnorodne (jeszcze za wcześnie, aby mówić tu o poetyce, ponieważ mamy do czynienia nie z typowo artystycznymi, ale z praartystycznymi gatunkami mowy). Przede wszystkim różnią się od siebie pod względem egzystencjalnych (referencjalnych) kompetencji przedmiotowo-tematycznych podstaw „opowiadanego zdarzenia” (przeżycia lub zachowanie bohatera w świecie) i odpowiadających im komunikacyjnych kompetencji uczestników „zdarzenia opowiadania (czynności)”: podmiotów dyskursji i jej adresatów.

Jeśli chodzi o referencjalną kompetencję tej czy innej wypowiedzi naracyjnej (innymi słowy – egzystencjalną kompetencję postaci), to określa ją obraz świata, który jest modelowany za pomocą tekstów w odpowiednim gatunku. Podanie modeluje obraz świata *roli*. Jest to niezmienny i niepodważalny fatalny porządek świata, w którym dla każdego, czyje życie godne jest podania, przeznaczona jest określona „konieczna do spełnienia” (*nuditielnaja*)<sup>29</sup> rola: *los* (lub powinność jako społeczny los). Gatunek podania historycznie odnosi się do archaicznego stanu stosunków społecznych, który Hegel nazywał „wiekiem bohaterów”. Egzystencjalna kompetencja bohatera-aktanta sprowadza się tu do realizacji pewnej *konieczności*, z góry określonego przeznaczenia, kiedy bohaterowie „nie dokonują wyboru, lecz od początku są na wskroś tym, czego chcą i czego dokonują”<sup>30</sup>.

Obraz świata modelowany za pomocą przypowieści – przeciwnie – zakłada odpowiedzialność swobodnego *wyboru* jako egzystencjalnej kompetencji postaci, która zajmuje pewną życiową pozycję (por. alternatywne pozycje dwóch synów w Jezusowej *Przypowieści o synu marnotrawnym*). Jest to *imperatywny* obraz świata, w którym bohater w akcie wyboru realizuje (lub narusza) nie przeznaczenie losu, lecz pewne *prawo moralne*, tworzące moralizatorską „arcymądrość” przypowieściowego pouczenia. Przypowieść nie traktuje o bezprecedensowych zdarzeniach powszechnego (podanie) lub osobistego (anegdota) życia, lecz o typowych czynach w typowych sytuacjach, o tym, co zgodne z przekonaniem współuczestników dyskursu przypowieściowego przytrafia się wielu ludziom. Według słów Siergieja Siergiejewicza Awierincewa działające postaci nie występują w niej jako „obiekty” estetycznej „obserwacji” (tacy są właśnie bohaterowie podania lub anegdoty), „lecz jako podmioty etycznego wyboru”<sup>31</sup>. Wszystkie ich czyny w przypowieści są

<sup>29</sup> W oryginale: „*nuditielnaja* rol”. Słowo *nuditielnyj* pochodzi od Bachtinowskiego terminu *nuditielnost*, który oznacza wynikającą z wewnętrznego przekonania konieczność spełnienia czynu – przyp. tłum.

<sup>30</sup> G.W. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 3, przeł. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1967, s. 651.

<sup>31</sup> S.S. Awierincew, *Priteza*, [w:] *Litieraturnyj encykłopediczeskij słowar*, Moskwa 1987, s. 305.

realizacją takiego wyboru (nie zawsze wyeksplikowanego w tekście, lecz zawsze implicytnie obecnego w pozycji życiowej postaci).

Referencjalna kompetencja anegdoty jest biegunowo przeciwstawna do zdarzeniowości podania i jednocześnie wyraźnie odróżnia się od przypowieści. Współczesny gatunek folkloru miejskiego o wyraźnie humorystycznym zabarwieniu stanowi zaledwie jedną z modyfikacji anegdotycznego dyskursu, który – na marginesie – ze strony literatury pięknej spotkał się z odwrotnym odbiorem. Anegdota w pierwotnym znaczeniu tego słowa (taki wymiar mają na przykład słuchy o nieoficjalnym życiu oficjalnych reprezentantów społeczeństwa spisywane przez Aleksandra Siergiejewicza Puszkina czy Piotra Andriejewicza Wiaziemskiego) niekoniecznie przekazuje coś śmiesznego, lecz konieczne – kuriozalnego: ciekawego, zajmującego, niespodziewanego, mało prawdopodobnego, bezprecedensowego. Narracja anegdotyczna tworzy *przypadkowy*, relatywistyczny, przygodny obraz świata, który przez swoją „karnawałową” nieprzewidywalność i niewiarygodność odrzuca, wypacza, wyśmiewa każdą fatalistyczną czy imperatywną rytualność, zadanie (*zadannost'*<sup>32</sup>) tworzenia stosunków międzyludzkich. Anegdota nie uznaje żadnego porządku świata, a życie traktuje jako grę *przypadku*, nieprzewidywalny zbieg okoliczności, zderzenie indywidualnych inicjatyw. Egzystencjalną kompetencję anegdotycznej postaci stanowi *samorozpoznanie* jej *charakteru*: inicjatywno-awanturnicze zachowanie w przypadkowo-awanturniczym świecie – zachowanie przemyślnie żartobliwe lub – odwrotnie – dyskredytująco głupie lub po prostu cudaczne, błazeńskie, nierzadko bluźniercze. Wyrastająca z anegdoty nowela początkowo zakłada, według Bachtina, „naruszenie tabu, dozwolone pohańbienie, słowne bluźnierstwo i nieprzyzwoitość. «Niezwykłe» w noweli jest złamanie zakazu, profanacja świętości. Nowela to gatunek nocny, który zniesławia konające słońce (*Księga tysiąca i jednej nocy*, związek ze śmiercią)”<sup>33</sup>.

Bohater żywotu może zarówno być, jak i nie być podmiotem działania (roli) lub podmiotem wyboru moralnego, lub podmiotem inicjatywnego samoujawienia: wszystkie te egzystencjalne kompetencje są w jego przypadku możliwe, ale fakultatywne. Jest on podobny do nowelistycznego bohatera za sprawą swej „niezwykłości” i istotnie się od niego różni, występując nie tyle jako „burzyciel” pewnych norm, ile jako nosiciel i realizator samobytnego sensu płynącego życia, to znaczy jako podmiot *samookreślenia*, na czym opiera się forma gatunkowa powieści (niekanonicznego żywotu). *Życie indywidu-*

<sup>32</sup> *Zadannost'* – słowo odsyłające do Bachtinowskiej opozycji *dannost'-zadannost'*. W uproszczeniu pierwsze z nich oznacza coś, co już jest dane, drugie – oznacza zadanie do wykonania. Więcej zob. D. Ulicka, *Niektóre problemy poetyki Bachtina*, „Teksty Drugie” 2001, nr 6 (71), s. 41–45 – przyp. tłum.

<sup>33</sup> M.M. Bachtin, „*Słowo o wyprawie Igora*”..., s. 389.

*alności* (w przeciwieństwie do charakteru lub pozycji, lub funkcji aktanta) nie może bowiem posiadać własnego sensu ani w świecie konieczności, ani w świecie imperatywnej normy, ani w świecie przypadku. Pełnowartościowa biografia jest możliwa jedynie w *prawdopodobnościowym* i wieloznacznym („polifonicznym”) świecie wzajemnych relacji międzyludzkich.

„Sztukę, która wzbudza zainteresowanie losem człowieka” – słowo „los” w danym kontekście nie oznacza fatalnego przeznaczenia i przypadkowego losu, lecz prawdopodobnościowe *doświadczenie* osobistego istnienia – Mandelsztam słusznie przeciwstawiał „życotom świętych”, które „ilustrowały tylko ogólną ideę”<sup>34</sup> (zasadne są tutaj strategie podania i przypowieści). „Samo życie człowieka – pisał – nie jest jeszcze biografią i nie może stać się kośćcem powieści. Działający w czasie człowiek, bohater dawnej powieści europejskiej, jest jakby jądrem całego systemu grupujących się wokół niego zjawisk”<sup>35</sup>. Powieściowy żywot ludzkiej indywidualności tworzy *egzystencjalny* obraz świata jako scentralizowany wokół „ja” bohatera system okoliczności ludzkiej obecności w realnym procesie życiowym (bycie). To „świat jako doświadczenie” (*ETS*, s. 304) powstawania i rozwoju samookreślającego się podmiotu życia. Zasadniczym warunkiem strategii komunikacyjnej żywotu jako takiego jest „możliwość zupełnie innego życia i zupełnie innego konkretnego moralno-znaczeniowego obrazu świata z zupełnie innymi granicami między rzeczami i wartościami, innymi sąsiedztwami. Właśnie to odczucie tworzy niezbędne tło powieściowego widzenia świata, powieściowego obrazu i powieściowego słowa. Ta możliwość innego zawiera również możliwość innego języka, możliwość innej intonacji i oceny, innych płaszczyzn czasowo-przestrzennych i odniesień”<sup>36</sup>. Taka możliwość – zasadniczo niedopuszczalna w podaniu lub przypowieści – po raz pierwszy została oswojona w anegdocie, która z kolei przygotowała grunt dla żywotu jako fenomenu kultury.

W maksymalnej pełni referencjalna kompetencja dyskursu biograficznego przejawia się w klasycznej powieści o paradygmacie realistycznym, gdzie „obraz kształtującej się jednostki” z jej jedynym w swoim rodzaju doświadczeniem życiowym (referencjalna kompetencja małej formy biograficznej – opowiadania) zostaje podniesiony do „rozległej sfery życia historycznego” (*ETS*, s. 305) i gdzie demonstrowane jest, jak twierdzi Natan Dawidowicz Tamarczenko, „historyczne kształtowanie się świata w bohaterze i przez bohatera”<sup>37</sup>. Natomiast anegdocie i przypowieści obce jest kształtowanie się

<sup>34</sup> O. Mandelsztam, *Słowo i kultura*, przeł. R. Przybylski, Warszawa 1972, s. 151.

<sup>35</sup> Tamże, s. 154.

<sup>36</sup> M.M. Bachtin, *Sobranije sočinienij w 7 tomach*, t. 5, Moskwa 1993, s. 134–145.

<sup>37</sup> N.D. Tamarczenko, *Russkij klassičeskiy roman XIX wieka: problemy poetiki i tipologii žanra*, Moskwa 1977, s. 37.

świata (w przypowieści jest on statyczny, w anegdocie – chaotyczny), a podanie, które dało literaturze epos bohaterski, w wewnętrznym statycznym aktancie dostrzega jedynie narzędzie do jego kształtowania.

Przechodząc do parametrów komunikacyjnego zdarzenia opowiadania (czynności), należy uściślić, że komunikat w dyskursie narracyjnym może mieć status komunikacyjny: 1) wiedzy, 2) przekonania, 3) opinii lub 4) rozumienia. Za pomocą jednego z nich określana jest kreacyjna kompetencja narracji. Każdy z wymienionych statusów referencjalnej zawartości jest kultywowany w odpowiednim gatunku jako pewien inwariant autorskiej pozycji, która organizuje tekst i potrzebuje do swojej manifestacji szczególnego zachowania komunikacyjnego (maski językowej) ze strony narratora. Dzięki temu można mówić o różnych retorykach rozpatrywanych typów wypowiedzi.

W sytuacji wygłoszenia podania podmiot dyskursji ma wiarygodną, lecz nie podlegającą weryfikacji *wiedzę* (weryfikacja wiedzy oznaczałaby przeniesienie jej do innego statusu komunikacyjnego – prawdy naukowej). Retoryka podania – odpowiednio – to retoryka słowa roli, bezosobowego, słownikowego. Mówiący jest tutaj tylko wykonawcą przekazywanego tekstu. Tak samo bohaterowie podania „nie ze swej woli to rzekli, jeno z Bożego nakazu”<sup>38</sup>. Podanie w ogólnym znaczeniu sięga czasów przedmonologicznych, łączy mówiących i słuchających wspólną wiedzą, dlatego maska językowa takiej wypowiedzi jest swego rodzaju *chóralnym* słowem powszechnej ludowej „chwały”<sup>39</sup> (lub oszczerstwa, płaczu, wyśmiania), podczas gdy opowiadacz podania lub anegdota w jawny sposób odgrywa główną rolę. Retoryczną granicę podania wyznacza bohaterski apoftegmat, do którego inne podania w zasadzie mogą zostać zredukowane (por. słynne „Przybyłem, zobaczyłem, zwyciężyłem”, „A jednak się kręci”). Przeciwny biegun stanowi język atrybutowego opisu naukowego.

W sytuacji komunikacyjnej przypowieści kreacyjna kompetencja mówiącego polega na posiadaniu przez niego *przekonania*, które organizuje pouczający dyskurs. Maską językową takiego dyskursu to autorytar-na retoryka imperatywnego, *monologizowanego* słowa. „W słowie – pisał Bachtin – może być odczuwany zakończony i wyraźnie oddzielony system sensów; dąży ono do jednoznaczności, lecz przede wszystkim do aksjologicznej jednoznaczności [...] Pobrzmiwa w nim jeden głos [...] Mieszka w gotowym, zdyferencjonowanym i podlegającym ocenie świecie”<sup>40</sup>. Słowo

<sup>38</sup> *O dani chazarzkiej*, [w:] *Powieść minionych lat*, przeł. i oprac. F. Sielicki, Wrocław 1999, s. 13.

<sup>39</sup> „Właśnie tutaj, w obliczu czystej chwały powstawały formy skończonej i głuchej indywidualności” – to znaczy forma roli bohatera. M.M. Bachtin, *Sobranije soczinienij w 7 tomach*, t. 5..., s. 84.

<sup>40</sup> M.M. Bachtin, *Litieraturno-kriticzeskije statji...*, s. 513.



podania jeszcze takie nie jest, słowo anegdoty – już takie nie jest. Przypowieść dzieli uczestników zdarzenia komunikacyjnego na tego, kto poucza, i tego, kto jest pouczany. Podział ten test hierarchiczny, nie zakłada chóralnej (podanie) lub dialogicznej (anegdota) równowartościowości świadomości, które spotykają się w dyskursie. Akt mowny typu przypowieściowego jest monologiem w czystej postaci skierowanym od jednej świadomości do drugiej. Jeśli chodzi o mentalną i mowną działalność bohatera, to z reguły jest obecna jedynie w formach mowy pośredniej (choćby wydzielanej niekiedy graficznie jako bezpośredniej). Retoryczne granice przypowieści wyznaczają z jednej strony – przepowiednia, gdzie przypowieść nierzadko pojawia się jako narracyjne wtrącenie, z drugiej – paremia, do której przypowieść jest zredukowana w przypadku eliminacji jej narracyjności.

Kreacyjna kompetencja opowiadającego anegdotę jest wiedzą niewiarygodną, która ze względu na swój status komunikacyjny jest tożsama z *opinią* (i wątpliwością). Stąd też wynika istotna zależność anegdoty nie tyle od wartości, ile od kunsztu opowiadacza. Nie tylko wymyślone, ale i niewymyślone anegdotyczne historie nie pretendują do statusu wiedzy. Nawet jeśli zdarzy się, że rzeczywiście są rzetelne, to i tak funkcjonują jako pogłoski lub plotki, to znaczy należą do samej sytuacji opowiadania (czynności), a nie aksjologicznie zdystansowanej (w podaniu) sytuacji narracyjnej. Maską językową anegdoty to kuriozalna retoryka przypadkowego, sytuacyjnego, *dialogizowanego* słowa mowy bezpośredniej. To właśnie dialog postaci jest tym, co zazwyczaj tworzy tutaj sjużet. Przy czym sam tekst anegdoty (na przykład wybór leksyki) jest w znacznym stopniu uzależniony od sytuacji dialogowej opowiadania (czynności), ponieważ jest ono w istotny sposób zorientowane na bezpośrednią zwrotną reakcję: uprzednie zapoznanie się słuchaczy z zawartością anegdoty burzy daną sytuację komunikacyjną (czego nie można powiedzieć o innych narracjach). Dlatego anegdoty nie sposób opowiedzieć samemu sobie, podczas gdy przypowieść – w zasadzie – można, przywołując i przyrównując jej zawartość do własnej sytuacji życiowego wyboru. Retoryczną granicą, do której z łatwością można zredukować anegdotę jest żartobliwy apoftegmat, to znaczy żart (lub żart wywrócony do góry nogami: głupota, niezręczność, błąd, przejęzyczenie), w którym słowo jest zderytualizowane, inicjatywne, indywidualnie zabarwione. Przeciwnym biegunem dyskursu anegdotycznego jest spowiedź-wyznanie (komunikacyjna strategia „samoujawnienia” stanowi do pewnego stopnia opowiadanie „anegdoty” o samym sobie).

W przypadku żywotu do pełnowartościowego autorstwa biograficznemu podmiotowi dyskursu niezbędne jest *rozumienie* przedstawianego życia jako wypełnienia pewnego autonomicznego sensu. Już tak wczesnego prekursora tej tradycji gatunkowej, jakim był Plutarch – z całym jego nieprzystającym

do strategii anegdoty moralizmem – wyróżniała, według słów Awierincewa, „żywa, pozbawiona uprzedzeń ciekawość wobec realnego ludzkiego istnienia”, na skutek której „z pozycji nauczyciela życia nieustannie przechodzi ku pozycji portrecisty życia, narratora”<sup>41</sup>. Orientacja nie na ujawnienie wspartego wiedzą lub przekonaniem znaczenia czyjejś biografii, lecz na zreferowanie własnego jej rozumienia, wnikania w jej sens, zasadniczo prowadzi do „intonacji osobistej i swobodnej rozmowy autora z czytelnikiem”, do „iluzji żywego głosu, namacalnego gestu i jak gdyby bezpośredniej obecności opowiadacza”<sup>42</sup>. Jednak dialogizm biograficznego słowa nie sprowadza się do momentów pokrewnych anegdotycznemu dyskursowi. Maską językowa biografista jest dialogizowana w pierwszej kolejności w stosunku do samego bohatera żywota (co anegdotcie jest obce), do jego aksjologiczno-znaczeniowej pozycji w świecie. Wymaga to retoryki *dwugłosowego* słowa, manifestującego dwoiste życiowe doświadczenie (przechowywane i przechowujące). Podstawę takiej retoryki tworzy mowa pozornie zależna, włączając „różnorodne formy ukrytej lub na pół ukrytej rozproszonej mowy cudzej itp.” (*ETS*, s. 428).

Każdą wypowiedź charakteryzuje również receptywna kompetencja określonego gatunku, to znaczy w strategiczny sposób typowa dla niego adresatywność. Ostatnia jest odwróconą od percypującej świadomości tą czy inną pozycją współuczestnika danego zdarzenia komunikacyjnego. Pozycja ta jest określana za pomocą narzuconej przez gatunek kompetencji adresata. Rzeczywisty słuchacz (czytelnik) może równie dobrze nie zająć przygotowanej dla niego pozycji, lecz w takim wypadku jego przystąpienie do komunikacji nie będzie adekwatne do danego dyskursu, którego możliwość pozostanie niezrealizowana.

W szczególności podanie wymaga obecności adresata, zajmującego pozycję wewnątrznie naśladowniczego uczestnictwa w ludowej „chwale”, „oszczerstwie”, „płaczu” i obdarzonego reprodukcyjną kompetencją. Ostatnia zakłada stosunek wobec własnej wiedzy jako niewątpliwie wiarygodnej i zdolność przechowywania i przekazywania tej wiedzy analogicznemu adresatowi.

Kompetencja odbioru przypowieści przez adresata może być określona jako *regulacyjna*. Stosunek słuchacza do zawartości przypowieści w założeniu nie jest tak swobodny jak wobec zawartości anegdoty ani tak pasywny jak wobec zawartości podania. Jest to pozycja aktywnego przyjęcia. Nie zadowolając się reprodukcyjną recepcją, przypowieściowa dyskursja z jej przenośnym znaczeniem wymaga, po pierwsze, pojmowania, aktywizującego pozycję adresata, a po drugie, wyciągnięcia przez adresata pewnej lekcji moralnej ze sjużetu przypowieści – indywidualnie dla siebie. Jeśli pierwsze

<sup>41</sup> S.S. Awierincew, *Plutarch i antyczna biografija*, Moskwa 1973, s. 76.

<sup>42</sup> Tamże, s. 259.

może zostać zrealizowane przez tego, kto opowiada przypowieść, to normatywny dodatek zawartego w przypowieści uniwersalnego doświadczenia wobec indywidualnej życiowej praktyki może być zrealizowany tylko przez samego słuchacza. Zasadnicze dla przypowieści przenośne znaczenie jest swego rodzaju mechanizmem aktywizacji percypującej świadomości. Jednak wewnętrzna aktywność adresata przy tym pozostaje autorytarna, przypowieść nie zakłada wewnętrznie swobodnego, zabawowego, przeinaczającego stosunku wobec przekazywanej treści.

Receptywna kompetencja anegdoty – przeciwnie – wymaga ze strony adresata przybrania pozycji współtwórcy, inicjatywnej gry opinii. Niezbędna własność komunikacyjna tego, komu opowiadana jest anegdota, to *rekreacyjna* kompetencja zakładająca w szczególności obecność tak zwanego poczucia humoru, umiejętności porzucenia „bezwzględnej powagi” (Bachtin) życia. Anegdota nie powinna zainteresować słuchaczy, przełamując ich wewnętrzne odosobnienie, lecz ich relaksować, proponując adresatowi pozycję wewnętrznego „karnawałowego” stosunku wobec przekazu. Charakterystyczne jest to, że bez względu na swoje lekkie, pozbawione odpowiedzialności przekazywanie z ust do ust, anegdota jak gdyby nie jest zaprogramowana na reprodukcję: przekazana w innej sytuacji, przez innego opowiadacza, z innymi szczegółami i intonacją jest już w zasadzie innym zdarzeniem komunikacyjnym. Dlatego powtórne słuchanie jednej i tej samej anegdoty jest zazwyczaj nie do zaakceptowania ani przez opowiadacza, ani przez słuchaczy.

Dyskurs biograficzny wciąga adresata w zupełnie szczególny stosunek wobec swojego bohatera, określany przez nieobecność aksjologicznego dystansu między nimi. Tutaj niemożliwe jest przypowieściowe normatywne samoutożsamienie z „pewnym człowiekiem”, bowiem przedmiotowo-tematyczna zawartość żywota jest w pełni samobytna. Ponadto charakterystyczne dla odbioru podania lub anegdoty aksjologiczne samoodłączenie się adresata od bohatera okazuje się nieadekwatne: podmiot, przedmiot i adresat protopowieściowego zdarzenia komunikacyjnego są równoprawnymi podmiotami sensu, między którymi tworzą się relacje aksjologiczno-znaczeniowej solidarności (lub – przeciwnie – polemiki). Żywot zawiera receptywną kompetencję „zaufania do cudzego słowa” (*ETS*, s. 429) – co obce jest anegdocie – lecz bez „przyjęcia go z szacunkiem” i „uczenia się go”, jak wymaga tego „słowo autorytatywne” (*ETS*, s. 429) podania lub przypowieści; jest to kompetencja wzajemnego rozumienia nosicieli różnorodnego życiowego doświadczenia, ich „wolnej zgody”, za którą „znajduje się dal, którą się pokonuje, i zbliżenie (ale nie zespolenie)”<sup>43</sup>. Konceptualny adresat biogra-

<sup>43</sup> M.M. Bachtin, *Dostojewski. 1961*, przeł. B. Żyłko, „Odra” 2001, nr 1, s. 47.

ficznego i tym bardziej powieściowego dyskursu jest zobowiązany posiadać *projektową* kompetencję osamotnionego rozpoznawania: siebie – w innym i innego – w sobie. Winien on być zdolny do przełożenia obcego egzystencjalnego doświadczenia obecności w świecie na swoje doświadczenie życia, a także projektować swoją życiową pozycję, opierając się na indywidualnym doświadczeniu obcej życiowej pozycji.

Stąd wynika powszechny kryzys dyskursu narracyjnego i w szczególności jego wyższej (powieściowej) formy w XX wieku, który tłumaczy, według wersji Waltera Benjamina, utrata przez ludzi doświadczenia, którym można byłoby się podzielić<sup>44</sup>. Kryzys tego rodzaju, jak widać, nie jest dla powieści nie do pokonania. Niemniej jednak szerokie zorientowanie tego gatunku na inne strategie komunikacyjne jest bezsporne i oczywiste.

### III

Rozpatrując własności narracji jako modalności retorycznej podwójnie zdarzeniowej wypowiedzi, kluczową kategorią narratologiczną okazuje się kategoria *zdarzenia*<sup>45</sup>, która jednak nawet w pracach specjalistycznych nierzadko występuje jako mglista, przedrefleksyjna oczywistość. Tymczasem zdarzeniowość bynajmniej nie jest zrozumiałym zjawiskiem. Narratologiczne podejście do kategorii zdarzenia utrudnia konieczność sprowadzenia do wspólnego mianownika nader różnych zjawisk: komunikacyjnej zdarzeniowości procesu dyskursywnego i referencjalnej zdarzeniowości procesu historycznego (lub quasi-historycznego, „fikcjonalnego” w obrębie literatury pięknej).

Wydzielenie zdarzeń na drodze analizy i interpretacji historii (w dowolnym zakresie tego pojęcia: od anegdoty do historii świata) jest zupełnie fakultatywną operacją badawczą. Bowiem, jak trafnie zauważył Jurij Michajłowicz Łotman, „znaczące odchylenie od normy (czyli «zdarzenie», ponieważ zgodność z normą «zdarzeniem» nie jest) – zależy od pojęcia normy”<sup>46</sup>, a ostatnie należy do pewnego podmiotu (mentalności, typu kultury).

<sup>44</sup> Zob. W. Benjamin, *Le Narrateur*, [w:] *Poesie et Revolution*, Paris 1971, s. 139–169.

<sup>45</sup> Wolf Schmid za „centralną kategorię narracji” uważa „punkt widzenia” (W. Schmid, *Narratologija...*, s. 95). Jednak w naszym rozumieniu, o czym będzie mowa niżej, punkt widzenia stanowi nieredukowalny parametr zdarzenia jako takiego i dlatego występuje jako kategoria skrajnie ważna, lecz pod względem teoretycznym bardziej peryferyjna. Dla Paula Ricoeura centralnym pojęciem narratologicznym jest pojęcie „intrygi”, jednak ono, zakładając pewną sekwencyjność zdarzeń, jest naszym zdaniem mimo wszystko drugorzędne, pochodne od pojęcia zdarzeniowości.

<sup>46</sup> J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984, s. 333. Dalej cytaty według tego wydania umieszczono w tekście, tytuł oznaczono skrótem *STA*, strony podano w nawiasach – przyp. tłum.

Innymi słowy, zdarzenie jest nieodłączne od jego stroniczej interpretacji jako znaczący (dla kogoś) czyn lub wydarzenie.

Pierwotne próby zdefiniowania fenomenu zdarzeniowości należą do Hegla, który proponował „ustalić różnicę pomiędzy czymś, co się po prostu dzieje (*einem blossen Geschehen*), a jakąś określoną akcją (*Handlung*), która w epickiej formie opowiedziana przybiera formę wydarzenia”<sup>47</sup>. Zdaniem Hegla wydarzeniem można nazwać „wszelką w ogóle zewnętrzną zmianę w postaci i przejawianiu się tego, co istnieje”<sup>48</sup>, podczas gdy zdarzenie stanowi „coś więcej, a mianowicie osiągnięcie pewnego zamierzonego celu”<sup>49</sup>, w wyniku czego ujawnia się „totalny w sobie świat, w którego obrębie się ona [jedność epicka – przyp. tłum.] dokonuje, został ukazany nam w całej swojej pełni”<sup>50</sup>.

Jest to nader osobliwe rozumienie zdarzenia, ograniczone obrębem eposu bohaterskiego i rezygnujące z uznania zdarzeniowości przypadku. Rozważane z pozycji heglowskiej, anegdota, nowelistyka, kultura powieściowa nowych czasów, a także historiografia przypadków nie są pełnowartościowymi narracjami, ponieważ nie zawierają zdarzeniowości właściwej epopei. Tamarczenko, wychodząc od doświadczenia piśmiennictwa powieściowego, przekonująco rozszerza heglowskie rozumienie zdarzenia, definiując je jako „przejście od jednej sytuacji do drugiej [...] czy w wyniku jego (bohatera – przyp. W.T.) własnej aktywności (podróż, nowe widzenie świata) lub «aktywności» okoliczności (zmiany biologiczne, działania antagonistów, zmiany przyrodnicze lub historyczne)”<sup>51</sup>.

Na pozór taka definicja jest w pełni satysfakcjonująca. Jednak mimo to nie redukuje pewnych braków w rozumieniu zdarzeniowości. Przemieszczenie w przestrzeni (podróż) może być jednokrotne lub wielokrotnie powtarzalne i przez to niezdarzeniowe. Następstwo poranka lub wieczora bez wątplenia stanowi „przejście od jednej sytuacji do drugiej”, lecz samo jako takie nie jest jeszcze zdarzeniowe, ponieważ jest zupełnie naturalne i nieodwracalne.

Chodzi przede wszystkim o to, że Tamarczenko mówi o zdarzeniu w ramach tekstu literackiego, gdzie ta kategoria, według niego, służy do „oznaczenia dynamicznego początku sjużetu”<sup>52</sup>. W narracji literackiej rzeczywiście nie ma niczego neutralnego, nie mającego znaczenia. Tutaj nawet monotonia,

<sup>47</sup> G.W. Hegel, *Wykłady o estetyce...*, t. 3, s. 465.

<sup>48</sup> Tamże.

<sup>49</sup> Tamże.

<sup>50</sup> Tamże, s. 468.

<sup>51</sup> N.D. Tamarczenko, *Sobytyje*, [w:] *Litieraturowiedczeskije tierminy (matieriały k słowariu)*, wyp. 2, Kołomna 1999, s. 80.

<sup>52</sup> Tamże.

powtórzenie, demonstracyjna bezzdarzeniowość są literacko zdarzeniowe, jednak są takie w ramach komunikacyjnego zdarzenia opowiadania (czynności), a nie z punktu widzenia referencjalnej zdarzeniowości przedmiotu opowiadania. Charakterystyka ostatniej wymaga dalszego opracowania.

Gruntowna próba takiego opracowania została zaproponowana przez Schmida, który wyróżnił „ciąg warunków, których spełnienie pomimo wskazanego kontrastu między dwoma sytuacjami tworzy zdarzenie w tekście narracyjnym”, a mianowicie: „realność” („w fikcyjnym świecie narracji”); „relewantność” [istotność dla „fikcyjnego (artystycznego) świata narracji”]; „rezultatywność”; „nieprzewidywalność”; „nieodwracalność” (nowy stan nie podlega „anulowaniu”); „niepowtarzalność”; „konsekwentność” („zmiana powinna pociągać za sobą skutki w myśleniu i czynach podmiotu”)<sup>53</sup>.

Przy wszystkich niewątpliwych zaletach takiego definiowania pojęcia zdarzeniowości – mając na uwadze ogólną narratologię – wymaga ono jednak korekty. Po pierwsze, ponieważ zdarzeniowość ograniczają ramy artystycznej („fikcyjnej”) narracji. Po drugie, nadmiar sformułowanych warunków stwarza realną możliwość, z jednej strony poszerzenia ich listy (na przykład o warunek bezprecedensowości), z drugiej – ich niejednoznaczności, częściowej fakultatywności (a jeśli zdarzenie było mimo to przez kogoś przewidziane? a jeśli ono, dysponując wszystkimi cechami zdarzenia, mimo to nie spowodowało zmian w zachowaniu i myśleniu bohaterów?). Istota zjawiska, jak zostało sformułowane przez Tynianowa, nie przejawia się w maksimum jego cech, lecz w niezbędnym minimum.

Przykładem właśnie takiego podejścia do zdefiniowania narracyjnej zdarzeniowości może posłużyć klasyczny model Danto, zgodnie z którym zdarzenie może być stanem t-2, jeśli stany t-1 i t-3 nie są tożsame<sup>54</sup>. Jednak jeśli na przykład pierwszym stanem według tej formuły będzie sen, drugim – przebudzenie, a trzecim – czuwanie, to przebudzenie bardzo często okazuje się zaledwie jednym z ogniw naturalnego procesu biologicznego. Chociaż czasami (szczególnie w tekstach literackich) może być obdarzone statusem zdarzenia. Minimalistyczna wersja Danto jest wyraźnie niewystarczająca, co też sprowokowało Schmida do jej znacznego rozszerzenia.

Precyzyjne odgraniczenie zdarzeniowości od procesów naturalnych sformułował Łotman: „Zdarzenie pomyślane jest jako to, co zaszło, choć mogło nie zająć” (*STA*, s. 336). Taka charakterystyka również nie jest uniwersalna (nie można jej odnieść na przykład do zdarzeń ewangelicznych), jednak nader ważna. Wschód słońca dla nikogo z ciągle żyjących na Ziemi nie jest zdarzeniem. Niemniej zaćmienie słońca dla większości ludzi już nim jest,

<sup>53</sup> W. Szmid, *Proza jak poezja*, Sankt-Pietierburg 1998, s. 268–269.

<sup>54</sup> A.C. Danto, dz. cyt., s. 236.



choć dla astronoma pozostaje oczywistym efektem naturalnego procesu. Pojęcie zdarzenia w ogólnej narratologii, jak się zdaje, może zostać wyeksplikowane za pomocą Ricoeurowskiego ciągu „ogólnych zjawisk (zdarzeń, procesów, stanów) (t. 1, s. 249)”.

Każdy *proces* – nie tylko naturalny, ale i kulturowy, historyczny, mentalny – ma rozpiętość czasową: ciąg łańcuchowy *stanów* (sytuacji). Każdy stan może przybrać status *faktu*, jeśli zostanie odnotowany i tym samym umownie wydzielony z procesu. Ten czy inny stan bytu jest substratem faktu: bez rzeczywistego, obserwowanego stanu czegoś obecnego w świecie nie może być również faktu.

Jednak bezpośrednio o fakcie jako jednostkowym stanie pewnego aspektu bytu nie można mówić ani myśleć bez utrwalającego ten stan tekstu. Procesualny łańcuch bytu jest ontologicznie kontynuacyjny. Przerywane fakty są w nim ujawniane na skutek ingerencji języka, działalności tekstotwórczej, dyskursji. Bez dyskursywnej aktualizacji (tekstualnego oswajania przez świadomość) fakty jako takie nie istnieją. Fakt to nic innego jak referencjalna funkcja dyskursu – wypowiedzi o nim.

Faktografia stanowi podział i lokalizację procesualności: jako fakt służy czasowo-przestrzenna jednostkowość, która może zostać utrwalona i może być zdarzeniowa. Jednak może równie dobrze taka nie być. Fakt jest substratem zdarzenia: bez faktu nie ma zdarzenia. Lecz bynajmniej nie każdy fakt jest zdarzeniowy.

Specyfika dyskursu narracyjnego w odróżnieniu od stenogramu czy lapidarnej kroniki polega właśnie na tym, że obdarza on fakt lub pewien zbiór faktów statusem zdarzenia. Tutaj, posługując się słowami Bachtina, na pierwszy plan „wkracza bowiem nowy, najważniejszy, aktywny uczestnik zdarzenia – sędzia i świadek” (*ETS*, s. 483), w stosunku do którego jest aktualizowana *inteligibilność* (pojmovalność) faktu, bez czego żadna faktyczność nie jest jeszcze zdarzeniowa. Żaden kataklizm naturalny czy prawo społeczne bez odniesienia do intencji narracyjnej (pozycji narracyjnej) świadomości nie jest jeszcze zdarzeniem. Żeby nim zostać, musi przybrać status nie tylko utrwalonego, ale i zrozumianego faktu (jak było na przykład w ciągu ostatnich dziesięcioleci z wyginieciem dinozaurów, mającym miejsce miliony lat temu).

Według Lotmana, sensotwórcze znaczenie faktu polega na tym, że jest ono „zawsze przekroczeniem jakiegoś zakazu, faktem, który miał miejsce, chociaż nie powinien był go mieć” (*STA*, s. 336). Taka definicja wydaje się zbyt sztywna. W rzeczywistości zarówno ten, jak i inny proces (w tym przyrodniczy) i normatywny system kultury zazwyczaj zakładają mniej lub bardziej szerokie spektrum alternatywnych możliwości, często nie wychodzących poza ramy tego, co „normalne” lub „naturalne”. Poprawniej będzie

twierdzić, że zdarzenie to realizacja jednej z dwóch lub kilku możliwości. Nawet ukrzyżowanie Chrystusa mogło okazać się kaźnią fałszywego Mesjasza – jak wielu wówczas uważało – lub Mesjasza prawdziwego. „Zdarzenie – zgodnie z bardziej swobodną i trafną definicją Ricoeura – jest tym, co mogłoby stać się w inny sposób” (t. 1, s. 135).

Innymi słowy, zdarzenie w ramach pewnego paradygmatu alternatywnych wariantów jest znaczącą (inteligibilną) konkretnością, to znaczy faktem mającym własne znaczenie w zależności od tego, w jakim stopniu i pod jakim względem odróżnia się on od pozostałych możliwości, które nie są realizowane w danym momencie. W odróżnieniu od procesu, nie wymagającego pojmowania, zdarzenie jest niezależne (choć każde zdarzenie jest procesualne). W odróżnieniu od faktu zdarzenie nie ogranicza się do utrwalenia w tekście (choć każde zdarzenie jest faktograficzne). Ze względu na własną pojmowalność zdarzenie immanentnie jest skierowane do pewnej możliwej mentalności, zdolnej je pojąć, według słów Louisa Minka, jako „inteligibilną konfigurację stosunków”<sup>55</sup>.

Ta ukryta adresatywność zdarzenia wynika z jego nieodzownej tekstualnej realizacji (choćby za pomocą mowy wewnętrznej „świadka i sędziego”). A każdy tekst – jeśli nie eksplicytnie, to przynajmniej implicytnie – jest aksjologiczny, świadomie czy nieświadomie manifestuje pewien system wartości. Dla zdarzeniowego statusu prezentowanych faktów jest to rzecz zasadnicza, ponieważ, jak zauważa Schmid, „zmiany, które są trywialne ze względu na wewnątrztekstową aksjologię, nie tworzą zdarzenia”<sup>56</sup>.

Inteligibilność (ujmowalność intelektualna) zdarzenia bynajmniej nie zakłada subiektywności jego sensu, lecz jest realizowana wyłącznie w obecności podmiotu. Sens jest intersubiektywny. Nie jest on subiektywnym znaczeniem, narzuconym faktowi, lecz „sens zawsze stanowi odpowiedź na jakieś pytania. To, na co nic nie odpowiada, jest bezsensowne (*ETS*, s. 494–495)”. Dlatego sens do swojej aktualizacji potrzebuje pytającego. Ze strony podmiotu, mówiąc słowami Bachtina, „dochodzi [...] do zespolenia” (*ETS*, s. 519) ze zdarzeniem jako „aksjologiczno-znaczeniowego momentu” faktyczności bytu. Narracja jest aktywno-komunikacyjnym (tekstotwórczym) zespoleniem z prezentowanym referencjalnym zdarzeniem – zespoleniem z formą „narracyjnego rozumienia” (Ricoeur).

Z narratologicznego punktu widzenia decydującą własnością zdarzenia jest właśnie jakość inteligibilności, tworząca swego rodzaju wspólny mianownik zarówno dla różnego rodzaju referencjalnych zdarzeń opowiedzanej historii, jak i dla dowolnego zdarzenia komunikacyjnego (dialogicznego

<sup>55</sup> L.O. Mink, *Philosophical Analysis and Historical Understanding*, „The Review of Metaphysics” 1968, vol. 21, s. 688.

<sup>56</sup> W. Szmid, *Proza jak poezja...*, s. 268.

współ-bycia sensów). Zdarzenia bowiem tego drugiego rodzaju są na wskroś inteligibilne: faktyczność rozmowy, listu, czytania, tekstu zupełnie nie gwarantuje realnego spotkania dwóch świadomości. Tymczasem modlitwa jako zdarzenie komunikacyjne rozmowy z Bogiem z faktycznej strony (zewnątrznie) wygląda jako rytualne (niezdarzeniowe) działanie, lecz w istocie (wewnątrznie) może okazać się głęboko zdarzeniowa. Wreszcie, w ramach dyskursu narracyjnego referencjalne zdarzenie samo może być „cytowanym” zdarzeniem komunikacyjnym rozmowy jakichś postaci (z własną referencjalną zawartością również czasami zawierającą komunikację określonego porządku). To tworzy swego rodzaju „efekt matryoski” narracyjnej polizdarzeniowości<sup>57</sup>.

Aby scharakteryzować zdarzenie – zarówno referencjalne, jak i komunikacyjne – konieczne jest wydzielenie następujących jego własności.

#### 1. Zdarzenie jest *heterogeniczne*.

W przeciwieństwie do homogenicznej nieprzerwalności procesu (lub stanu) łańcuch zdarzeniowy jest dyskontynuacyjny, fragmentaryczny, epizodyczny. Jest to spowodowane tym, że pierwotną i generującą instancją zdarzeniowości jest *aktantowy* czynnik narzucania, celowo lub przypadkowo przerywający, zniekształcający, transformujący naturalną lub normatywną sekwencję stanów, sytuacji, czynów. Dlatego narracyjność zakłada personifikację (niekoniecznie antropomorficzną) aktantowej funkcji czynu, dokonania, wpływu. Funkcja ta może być realizowana nie tylko przez jedną lub kilka działających postaci (bohaterów), lecz również przez żywioł naturalny lub ponadnaturalną ingerencję.

Współoddziaływanie kilku aktantowych czynników jest na swój sposób homogeniczne, lecz jako takie nie tworzy zdarzenia, a prowadzi do chaosu. Współrzędne zdarzenia tworzy korelacja czynników dwojakiemu typu: *agensowego* czynnika destabilizacji i dopełniającego go *pacjensowego* czynnika stabilizacji (sytuacji, obiektu lub ulegającego wpływowi podmiotu).

#### 2. Zdarzenie jest *chronotopowe*.

Z uwagi na swój przerywany charakter łańcuch zdarzeń jest fenomenalny. Zdarzenie może być przedstawione narracyjnie, lecz nie może – nie tracąc statusu zdarzeniowego – stać się noumenalnym przedmiotem pozaczasowej i pozaprzestrzennej generalizacji (uogólniającego rozważania, nomotetycznej identyfikacji). To, co utrwała się jako zdarzenie, jest przede wszystkim współ-byciem jakichś czynników w *czasie* i *przestrzeni*, a nie w wieczności i bezmiarze. Nawet najkrótsze zdarzenie ma rozpiętość czasową, to znaczy ma początek, środek i koniec, będąc z kolei ogniwem pewnej

---

<sup>57</sup> O poziomach narracyjnych zob. W. Schmid, *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*, München 1973, s. 20–30.

bardziej znaczącej ciągłości. Przy czym nawet najbardziej mikroskopijne zdarzenie zajmuje pewną objętość w całościowym obrazie świata, to znaczy niezbywalnie ma także punkty przestrzenne, zakładając nierozdzieloną jedność przestrzeni i czasu, w ramach których w fenomenalny sposób jest rozpięte (objawia się świadomości).

Rytualno-obrzędowe działania, podtrzymujące społeczną stabilizację bytu – w przeciwieństwie do innowacyjnych czynów – realizowane są jednocześnie w dwóch chronotopach: ewentualnym (aktualnym) i wirtualnym<sup>58</sup>. Jeden z nich w konkretnej sytuacji staje się bardziej aktualnym. W razie dominacji wirtualności sakralizowanego czasu i sakralizowanej przestrzeni zachowanie rytualne jest noumenalne i niezdarzeniowe; w przypadku zaostrzenia jego ewentualności (kto? gdzie? kiedy?) może ono przybrać zdarzeniowy status fenomenalności. W szczególności odprawienie obrzędu religijnego stanie się zdarzeniem na przykład wskutek dopuszczenia się naruszenia rytuału lub w przypadku prześladowań religijnych (naruszenie zakazu) lub w oczach neofity.

### 3. Zdarzenie jest *inteligibilne*.

Trzecią i decydującą instancją zdarzeniowości jest *aktualizator* zdarzenia, ujawniający się w tekście jako Bachtinowski „trzeci”, jako nosiciel punktu widzenia („świadek”) i aksjologicznej pozycji, własnego głosu („sędzia”), w stosunku do których zachodzi aktualizacja własności znaczeniowych danego zdarzenia, bez czego żadna faktyczność nie jest zdarzeniowa.

W strukturze zdarzenia referencjonalnego tę funkcję aktualizacji pełni sam narrator. W komunikacyjnym zdarzeniu opowiadania aktualizatorem jest adresat – świadek włączenia narratora w celowość zakończonego i zatrzymanego w przeszłości zdarzenia. Przy czym jako aktant zdarzenia komunikacyjnego występuje – naturalnie – kreacyjna postać mówiącego (piszącego); pacjensem jest tutaj – w przypadku narracyjnej modalności wypowiedzi – nie kto inny jak aktant opowiadanej historii. Podczas gdy w przypadku performatywnej (autoreferencjalnej) modalności pacjensową instancję stanowi adresat dyskursu.

Zasadnicza różnica między referencjalnym i komunikacyjnym zdarzeniem polega na tym, że pierwsze ma miejsce jedynie „tam i wtedy”, a drugie (jak bywa w dramacie) – jedynie „tu i teraz”<sup>59</sup>, ponieważ bez udziału receptywnej świadomości adresata żadne komunikacyjne zdarzenie nie może się odbyć.

<sup>58</sup> Por.: „Przez paradoks obrzędu każda przestrzeń uświęcona zbiega się ze Środkiem Świata, tak jak czas każdego rytuału zbiega się z mitycznym czasem «początku»” (M. Eliade, *Mit wiecznego powrotu...*, s. 31).

<sup>59</sup> Zob. K. Friedemann, dz. cyt., s. 25.

Podsumowując, można zdefiniować zdarzenie jako *aktualne współ-bycie czynników*. Liczba takich czynników nie może być mniejsza od trzech: aktantowy czynnik działania, pacjensowy czynnik pokoju (lub przeciwdziałania) i mentalny czynnik sensotwórczego zaświadczenia lub „niewspółobecności” (*wnienachodimosti*<sup>60</sup>) [Bachtin] – z których pierwsze dwa są związane chronotopową wspólnotą, a trzeci, w mniejszym bądź większym stopniu, jest chronotopowo zdystansowany.

„Aktualność” takiego współ-bycia zakłada z jednej strony czasowo-przestrzenne wydzielenie pewnej konfiguracji czynników z nieuchronności świata lub społecznej rytualności niezdarzeniowego procesu. Z drugiej strony „aktualność” możliwa jest jedynie dla kogoś i zakłada nieodłączność zdarzenia od zaświadczającej o nim mentalności. Innymi słowy, zdarzeniowość jest inteligibilna, a zdarzenie należy rozumieć jako *intencjonalny* przedmiot.

Z podstawowych charakterystyk rozpatrywanej kategorii daje się wyprowadzić jeszcze jedną – nader istotną, a mianowicie taką, że zdarzenie jest fraktalne. W zasadzie dowolne zdarzenie poprzez akt narracyjny może być rozwinięte w łańcuch mikrozdازهń lub – przeciwnie – sprowadzone do epizodu mikrozdازهnia – wprost do ostatniego hiperzdازهnia: „zdازهnia bytu” (Bachtin). Takiego rodzaju przemiany niosą efekt rozumienia bez objaśnienia. Ta własność pozwala nam za Ricoeurem twierdzić, że narracja nie sprowadza się do praktyki dyskursywnej pewnego rodzaju, lecz stanowi specyficzny sposób *rozumienia* życia: *kreacyjny* w przeciwieństwie do logicznego. Bowiem logiczność z racji zasadnej jednoznaczności swoich wywodów i twierdzeń jest zawsze „nieadekwatna do kreatywności, która jest właściwa opowieści”<sup>61</sup>.

Kreacyjne obdarzenie faktu (utrwalonego tekstowo w pewnym języku ogniwa pewnego procesu) statusem zdarzenia (sensotwórczego, paradygmatycznie znaczącego współ-bycia czynników), mówiąc wprost, przedstawia narrację jako intencję „kształtującego aktu narracyjnego” (Genette). Ta nierozłączna wewnętrzna jedność obydwu biegunów narracji sprawia, że dyskurs narracyjny „w jego zdarzeniowej pełni” (Bachtin) nie rozpada się na historię i dyskursję. Intryga historii i konstrukcja narracyjna opowiadania o niej stanowią dwie strony jednej strategii komunikacyjnej rozumienia:

<sup>60</sup> Bachtinowski neologizm, który powstał przez połączenie przedrostka *wnie* – poza i czasownika *nachodit'sja* – znajdować się. Termin dosłownie znaczy tyle, co „znajdowanie się na zewnątrz”, „bycie poza”. Tzvetan Todorov w celu znalezienia ekwiwalentu Bachtinowskiej *wnienachodimosti* sięga do greki i wprowadza termin *egzotopia*. W niniejszym tekście posługuję się słowem „niewspółobecność”, które wprowadziła Danuta Ulicka w polskim przekładzie *Estetyki twórczości słownej* Bachtina i które zajęło stałe miejsce w polskiej bachtinologii (przyp. tłum.).

<sup>61</sup> P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 2, *Konfiguracja w opowieści fikcyjnej*, przeł. J. Jakubowski, Kraków 2008, s. 99.

nie tylko narracja nie jest możliwa bez historii narracyjnej, lecz również żadna historia (w tym narodowa i ogólnoludzka) nie może istnieć bez jej narracyjnej prezentacji, co jest związane, według słów Ricoeura, z nieusuwalnością „ukrytego na drugim planie [aktu – przyp. tłum.] budowania intrygi (t. 1, s. 220)”.

## IV

Nie sposób zaprzeczyć, że epizod w istocie jest kluczową jednostką analizy narratologicznej. Problem segmentacji narracji, to znaczy adekwatnego sposobu podziału badanego tekstu, jest ogólnoretorycznym problemem o charakterze metodologicznym. Rozwiązując tę kwestię, należy mieć na uwadze podwójną zdarzeniowość narracji.

Najłatwiejszy sposób segmentacji to *formalny* podział tekstu na fragmenty rozbite na części o różnej długości: rozdziały, akapity, frazy, syntagmy. Taki sposób podziału, oddający rytmiczno-intonacyjną strukturę tekstu, zupełnie nie odzwierciedla jego specyfiki narracyjnej.

Podział podmiotowo-strukturalny, czy inaczej *dyskursywny*, zakłada rozpoznanie w ramach jednego dyskursu narracyjnego wewnątrztekstowych subdyskursów – fragmentów, w których występuje różny podmiot, adresat i/lub sposób wypowiedzi (w tym również pozanarracyjnej). Zamiana chociażby jednego z tych wyznaczników wskazuje na granicę dwóch sąsiednich subdyskursów tekstu. Taki sposób segmentacji jest przydatny do badania różnopoziomowych instancji narracyjnych<sup>62</sup>, jak również jej hybrydalnych form, lecz praktycznie nie dotyczy referencjalnej strony narracji, czyli docierającej do czytelnika historii, która zakłada obecność ciągu „zdarzeń lub segmentów diegetycznych”<sup>63</sup>.

Analizując tekst powieści lub materiału historiograficznego pod względem diegetycznym w oderwaniu od dyskursywnego aspektu narracji, tworzymy nie aktualny, lecz potencjalny podział przedstawionej przez narratora historii (fabuły). Istota takiego *diegetycznego* podziału polega na rozpoznaniu i schematyzacji jej intrygi (w rozumieniu danego terminu przez Haydena White’a lub Paula Ricoeura), to znaczy na rozpoznaniu potencjalnego sensotwórczego znaczenia łańcucha zdarzeniowego, który przez różnych jego świadków lub uczestników może zostać w różny sposób odebrany, zrozumiany i opowiedziany. Jest to droga sjużetologii podążającej za „przeniesieniem

<sup>62</sup> Ujawnienie instancji narracyjnych (poziomów komunikacyjnych) dyskursu narracyjnego w zasadzie legło u podstaw współczesnego etapu rozwoju narratologii. Zob. W. Schmid, *Der Textaufbau...*

<sup>63</sup> Ž. Ženett, *Raboty po poetikie. Figury...*, t. 2, s. 71.



postaci przez granicę pola semantycznego” (*STA*, s. 332). Segmentacja takiego typu stanowi jeden z aspektów analizy narratologicznej.

Wydzielenie narratologicznej sjużetologii poza ramy ogólnej narratologii jest bezzasadne. Wytyczając semantyczne granice zdarzeniowości bez wzięcia pod uwagę narratologicznego opisu jej prezentacji dyskursywnej jako konfiguracji epizodów, świadomie bądź nieświadomie zajmujemy pozycję implicytnego (abstrakcyjnego według terminologii Schmidta) autora tej historii, pomijając instancję narratora. Tym samym wkraczamy na drogę czytelniczey samowoli, ponieważ rzeczywista pozycja „pierwotnego autora”, który według słów Bachtina „ucieka w milczenie”, które „może się [...] wyrażać w różnych formach” (*ETS*, s. 499) (maski językowe) jest przed nami zasadniczo ukryta: samoidentyfikacja niefikcjonalnego autora zamieniłaby narrację w performatyw. Jednak bez ujawnienia kierunku rozwoju fabularnego intrygi opis narratologiczny tekstu jest w istocie bezcelowy, ponieważ instancja narratora jest nieodłączna od przedmiotu narratologicznej refleksji.

Ricoeurowskie rozumienie intrygi jako *splotu zdarzeń*, łączącego początek z końcem<sup>64</sup>, w znacznym stopniu odpowiada tradycyjnym literaturoznawczym pojęciom fabuły lub zasady budowy sjużetu. Jednak ma w stosunku do nich również pewną przewagę, gdy weźmiemy pod uwagę pozycję nieusuwalnego z wypowiedzi implicytnego adresata, sygnalizującego, według charakterystyki Wolfganga Isera „całokształt wcześniejszych orientacji, które [...] tekst przedstawia swoim możliwym czytelnikom jako warunek wyboru”<sup>65</sup>. Intryga wypowiedzi narracyjnej polega na napięciu łańcucha zdarzeniowego, który powoduje pewne receptywne oczekiwanie i zakłada „zaspokojenie oczekiwań wywołanych przez dynamizm dzieła” (t. 2, s. 40). Istota takiej intrygi nie polega na intryganctwie bohaterów (tego elementu może w ogóle nie być), a w zaintrygowaniu czytelnika lub słuchacza: w „naszej zdolności śledzenia historii (t. 2, s. 94)” osiągniętej dzięki „zażyłości z historią narracyjną” (t. 2, s. 94).

Intrygi, które tworzą narracje konkretnych dyskursów narracyjnych przy całej swej nieskończonej różnorodności należą do jednego z podstawowych tradycyjnych typów (lub są rezultatem wzajemnego ich pokrywania się lub kontaminacji). White mówił w tym kontekście o intrydze jako o „formie archetypowej” łączenia zdarzeń w historię. „Aby stać się logiką opowieści”, historia według Ricoeura koniecznie powinna się „zwrócić w stronę kulturowo uznanych konfiguracji, w stronę tego schematyzmu opowieści, który urzeczywistnia się w typach intrygi odziedziczonych za sprawą tradycji.

<sup>64</sup> Por.: „w tym sensie Biblia jest monumentalną intrygą dziejów świata, a każda intryga literacka stanowi rodzaj miniatury wielkiej intrygi łączącej Apokalipsę i Księgę Rodzaju”, t. 2, s. 41–42.

<sup>65</sup> W. Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1976, s. 60.

Działanie może zostać opowiedziane jedynie dzięki temu schematyzmowi (t. 2, s. 75)”.

Już Arystoteles wydzielał dwie możliwe drogi następstwa epizodów: jeden po drugim (*met' allela*) lub jeden w wyniku drugiego (*di' allela*). Tadeusz Stefan Zieliński używał pojęć „narastający dramatyzm” i „zdecentralizowany dramatyzm”<sup>66</sup>. W rosyjskim literaturoznawstwie istnieje podobne rozgraniczenie sjużetów na „kronikalne” i „koncentryczne”<sup>67</sup>. Stosunkowo niedawno Tamarczenko opracował typologię „kumulacyjnej” i „cyklicznej” zasady budowy sjużetu<sup>68</sup>, którą następnie rozwinął Samson Naumowicz Brojtman<sup>69</sup>.

Jeśli kumulacja narracyjna stanowi „antypody mitologicznego aktu twórczego”<sup>70</sup> lub, innymi słowy, jej inwersję, to cykliczny schemat sjużetu w oczywisty sposób sięga do własności budowy mitu. W klasycznej pracy Łotmana *Semiosfera i problem fabuły*<sup>71</sup> (ros. 1973) zostało przeprowadzone dokładnie rozgraniczenie sjużetu i mitu jako różnego pod względem stadialnym rodzaju struktur myślenia. Myślenie mitologiczne „buduje obraz świata”, doprowadzając jego ostrość do „inwariantnych obrazów”, sprowadzając „świat ekscesów i anomalii, który otaczał człowieka, do normy i urzędzenia”. Chociaż we współczesnych programach (za pomocą środków linearnej narracji, otwierającego i prostującego krąg cyklicznego czasu) teksty mitologiczne „przybierają postać fabularnych, same w sobie takimi są. Traktowały one nie o jednokrotnych i nieregularnych zjawiskach, lecz o [...] stale dających się reprodukować”, nie o tym, co wydarzyło się pewnego razu, lecz o tym, co zdarza się ciągle. Podczas gdy „ziarno narracji fabularnej” stworzyła „fiksacja jednokrotnych i przypadkowych zdarzeń”<sup>72</sup>.

Wektorem architektonicznym myślenia mitologicznego służyła linia wertykalna – „drzewo świata”, odgrywające „szczególną rolę organizacyjną w stosunku do konkretnych systemów mitologicznych, określając ich wewnętrzną strukturę i wszystkie ich podstawowe parametry”<sup>73</sup>. Drzewo świata, które współgrało z umierającą na zimę, lecz odradzającą się do życia

<sup>66</sup> Zob. F. Zielinskij, *Iz żyzni idiej*, cz. 2, Sankt-Pietierburg 1926, s. 366.

<sup>67</sup> Zob. W. Je. Chaliziew, *Siużet*, [w:] *Wwiedienije w litieraturowiedienije. Litieraturnoje proizwiedienije: osnownyje poniatija i tierminy*, Moskwa 1999, s. 383–384.

<sup>68</sup> Zob. N.D. Tamarczenko, *Princyp kumulacji w istorii siużeta (K postanowkie problemy)*, [w:] *Celostnost' litieraturnogo proizwiedienija kak problema istoriczeskoj poetiki*, Kiemierowo 1986, s. 47–54.

<sup>69</sup> Zob. S.N. Brojtman, *Istoriczeskaja poetika*, Moskwa 2001, s. 69–83.

<sup>70</sup> N.D. Tamarczenko, *Princyp kumulacji...*, s. 53.

<sup>71</sup> Ros. *Proischożdienije siużeta w tipologiczeskom oswieščzenii* – przyp. tłum.

<sup>72</sup> J. Łotman, *Semiosfera i problem fabuły*, przeł. B. Żyłko, [w:] tegoż, *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2008, s. 235.

<sup>73</sup> W.N. Toporow, *Driewo mirowoje*, [w:] *Mify narodow mira: Encykłopedija*, t. 1, Moskwa 1999, s. 398.

na wiosnę przyrodą, było gwarantem odradzania nienaruszalnego porządku świata. Symbolizując sakralne centrum świata i krąg życia, wykluczało ono nieodwracalność zachodzących wokół niego cyklicznych procesów i – odpowiednio – wykluczało jakąkolwiek intrygę.

Intryga i mit są pojęciami wzajemnie się wykluczającymi. Mitologizm „doksy” (ogólnie przyjętej opinii) nie zakłada żadnej intrygi w tym, co jest powszechnie znane. Mimo to jeśli w narracji pierwotnej legendy mitologicznej dostrzegamy intrygę, to tylko dlatego, że na tekst o proveniencji przednarracyjnej nakładamy nasze współczesne narratologiczne doświadczenie.

Wektor myślenia sjużetowego – przeciwnie – jest horyzontalnym, skierowanym od początku do końca „eschatologicznym” łańcuchem nieodwracalnych, jednokrotnych działań lub wydarzeń, tworzących pewną historię. Jeśli tylko nie mamy przed sobą rozsypanki niepowiązanych faktów, to u podstaw nawet jeszcze niewymyślonych historii narracyjnych zauważyć można pewne matryce konfiguracji zdarzeń. Możliwa jest tutaj nie tylko *kumulacyjna* intryga (z fazami ekspozycji, eskalacji i katastrofy lub „zabawnej katastrofy”, typowa dla pewnego rodzaju bajek, anegdot, a w szczególności rozwiniętej na bazie anegdoty noweli i powieści awanturkowej), lecz również *liminalna* (progowa), której „folklorystyczno-mitologicznym jądrem” jest „kompleks śmierć-zmartwychwstanie”<sup>74</sup>. Przekroczenie granicy semantycznej między życiem i śmiercią występuje tutaj w roli centralnego – jeśli brać pod uwagę hierarchię – progowego zdarzenia, niezbędnego z aksjologicznie naznaczonym końcem historii.

Nazywanie takiego schematu sjużetu cyklicznym, jak w zacytowanej pracy Tamarczyńskiej, trudno uznać za słuszny wybór. Właściwie cykliczna droga solarnej lub wegetatywnego mitologicznego tekstotworzenia (bez liminalnego centrum aksjologicznego) jest jeszcze przednarracyjna i nie zawiera żadnej intrygi, ponieważ rozwija obraz naturalnego procesu przyrody. Co oczywiście nie przeszkadza jej odgrywać nader istotną sjużetotwórczą rolę w narracji literackiej, produktywnie asymilującej struktury archaiczne. W tym również trzyczęściową quasi-intrygę: strata – poszukiwanie – zdobycie<sup>75</sup>.

Badanie tworzącej intrygę modyfikacji cyklicznej zasady (nieutożsamiającej końca łańcucha zdarzeniowego z jego początkiem) otwiera, naszym zdaniem, perspektywę ujawnienia prapoczątku myślenia zdarzeniowego. Mowa tu o odnalezieniu pewnego – poprzez analogię do drzewa świata – *zdarzenia świata*: podwalin nie tylko wczesnej, tradycyjnej, lecz również późniejszej oryginalnej sjużetyki.

<sup>74</sup> N.D. Tamarczyńska, *Russkij klassiczeskij roman XIX wieka...*, s. 36.

<sup>75</sup> Zob. P.A. Grincer, *Driewnieindijskij epos*, Moskwa 1974.

Bajka magiczna – „wyjściowa forma narracyjna z zaznaczoną kategorią końca”<sup>76</sup> – u podstaw swoich ujawnia, jak zostało to przedstawione przez Proppa i aktywnie podtrzymane przez Mirceę Eliadego<sup>77</sup>, przejściowy obrzęd inicjacji jako swojego kulturowo-historycznego substratu: „cykl związany z inicjacją stanowi najstarszą podstawę bajki”<sup>78</sup>. Archaiczne obrzędy przejściowe były realizowane zgodnie z wirtualnym mitologicznym modelem umierającego i odradzającego się do życia boga. Jednak symboliczna śmierć i symboliczne zmartwychwstanie człowieka jest już nieodwracalną przemianą młodzieńca w mężczyznę (myśliwego, wojownika, narzeczonego). Inicjacja istoty człowieka, która osiągnęła dojrzałość płciową, nabierała możliwości w określonych okolicznościach statusu zdarzenia (była rozumiana jako nieodwracalna) w takim stopniu, w jakim istota ta była uważana za indywidualność, a nie bezosobową jednostkę prymitywnego gatunku.

Prawdziwym „ziarnem sjużetowej narracji” (Łotman) nie jest prosta „fiksacja” przypadkowych odstępstw od naturalnego biegu procesów, lecz matryca instancji. Ten protosjużetowy schemat składa się z czterech (nie z trzech, jak niekiedy jest to przedstawiane) sekwencji: faza odejścia (zerwanie dotychczasowych więzi rodzinnych indywiduum) – faza symbolicznej śmierci – faza przebywania w symbolicznym świecie martwych (stanie się mądrym, nabycie wiedzy i nawyków dorosłego życia, wypracowanych przez przodków) – faza powrotu (symboliczny powrót w nowej społecznej jakości). „Klasyczne przykłady starożytnej narracji” Freudenberg przekonująco łączyła „z jej semantyką przychodzenia na świat i powrotu do życia. [...] jej tematem jest tamten świat. Zawiera dwa scenariusze – scenariusz odejścia i scenariusz przybycia”<sup>79</sup>. Jednak tak archaiczna fabuła, praktycznie nieodzielna od mitu, nawet w bajce nie zawsze jest dostrzegalna.

Podstawę narracji niekumulacyjnej tworzy nieco inny tekstotwórczy model badany przez Jamesa George’a Frazera w związku z rozpatrywaniem przez niego „wielu legend o królewskich potomkach, porzucających swoją ojczyznę, żeby objąć tron w obcym kraju”<sup>80</sup>. Świadczą one o znaczącej kulturowej produktywności jednego z pradawnych etapów kształtowania się państwowości – „matrylokalnego przejęcia tronu”, zakładającego przejście magicznej władzy cara-kapłana nie z ojca na syna, lecz z teścia na zięcia. Światową fabułą (jawnie odwołującą się do protosjużetowej instancji) jest opowiadanie o rzeczywiście nieodwracalnym wydarzeniu historycznym –

<sup>76</sup> J. Łotman, *Semiosfera i problem...*, s. 243.

<sup>77</sup> Zob. M. Eliade, *Aspekty mitu*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa 1998.

<sup>78</sup> W. Propp, *Historyczne korzenie bajki magicznej*, przeł. J. Chmielewski, Warszawa 2003, s. 396.

<sup>79</sup> O.M. Freudenberg, *Mit i literatura starożytności...*, s. 297–298.

<sup>80</sup> Dż.Dż. Frezier, *Zołotaja wietw’*, Moskwa 1980, s. 180.

o zmianie władzy, o objęciu tronu przez przybysza, który udowodnił swoją siłę i oparł się pokusom w obliczu śmiertelnie niebezpiecznej próby (niekiedy w pojedynku z poprzednim carem) i został mężem carskiej córki.

Ta szeroko rozpowszechniona w światowym folklorze intryga odróżnia się od rytualnego schematu inicjacji inwersją trzeciej i czwartej frazy. Bohater bajki magicznej przechodzi fazę „stania się mądrym” oraz fazę próby i pokus jeszcze przed wstąpieniem w decydującą fazę śmiertelnej próby, a nie po niej, jak nakazuje obrzęd. Taka inwersja nasila kumulacyjną rolę progowej fazy, której przejście w rytuale było normą, a w wydarzeniu historycznym pretendowania o władzę jest jedynie jedną z dwóch możliwości. W związku z nagromadzeniem wielu późniejszych sjużetowych narracji na intrygę światowego archaicznego sjużetu można wyróżnić pewien ogólny czterofazowy model liminalnej modyfikacji cykliczności. Własności danego modelu można scharakteryzować, posługując się słowami Łotmana: „Ukryty mitowo-obrzędowy szkielet przekształcił się w gramatycznie formalną podstawę budowy tekstu”<sup>81</sup>.

Pierwszą „cegiełkę” takiego fundamentu właściwiej byłoby nazwać fazą *odosobnienia*. Bez względu na zewnętrzne, właściwie przestrzenne odejście (w szczególności poszukiwania, ucieczki, pościgu) lub – odwrotnie – pustelnicstwa może być ona przedstawiona jako wybraństwo lub samozwańczość, a w literaturze czasów najnowszych – także odejście „w siebie”, udręka, rozczarowanie, okrucieństwo, marzycielstwo, ogólnie rzecz ujmując życiowa pozycja, zakładająca rozłam lub istotne osłabienie dotychczasowych więzi życiowych. W ostatecznym rozrachunku konstruktywne zadanie danej fazy powinna rozwiązać przedhistoria lub chociażby dość szczegółowa charakterystyka bohatera, wydzielając go z ogólnego obrazu świata i czyniąc protagonistą jeśli nie samych zdarzeń, to określonej sjużetowej linii narracji.

Jako druga w tej typologii występuje faza *partnerstwa*: stworzenie nowych międzypodmiotowych więzi między głównym bohaterem i znajdującymi się w polu jego interesów bohaterami pobocznymi. Ta faza może zawierać nabycie przez bohatera „pomocników” i/lub „szkodników”. Nierzadko mają tutaj miejsce nieudane lub niepotrzebne próby życiowego zachowania (w szczególności możliwe jest fałszywe partnerstwo), zapowiadające skuteczne zachowanie bohatera w kolejnych epizodach. Na tym etapie narracyjnego rozwoju tekstu bohater często poddawany jest różnego rodzaju pokusom (próbom), istotnie podwyższającym poziom jego życiowej wytrwałości. W literaturze nowych czasów dana archaiczna sjużetowa faza niekiedy podlega hipertrofizacji i całościowo rozwija się jako kumulacyjny „sjużet wychowania”.

---

<sup>81</sup> J. Łotman, *Semiosfera i problem...*, s. 245.

Trzecią fazę, zgodnie z przyjętą w etnografii terminologią Arnolda van Gennepa i Victora Wittera Turnera<sup>82</sup>, należy nazwać liminalną (prógową) fazą próby śmierci. Może ona występować w archaicznych formach rytualno-symbolicznej śmierci bohatera lub odwiedzenia przez niego zaświatowego „kraju zmarłych”, może zaostrzać się do śmiertelnego ryzyka (w szczególności do pojedynku), a może być zredukowana do lekkiego uszczerbku lub do spotkania ze śmiercią w tej czy innej formie (na przykład utrata bliskiej istoty, widok cudzej śmierci). I ta faza również może podlegać hipertrofizacji w awanturniczo-kumulacyjny sjużet reprodukowanych do nieskończoności prób.

Wreszcie – czwarta – faza *przemiany*. Tutaj tak samo jak i w końcowym stadium inicjacji ma miejsce zmiana statusu bohatera – statusu zewnętrznego (społecznego) lub szczególnie w czasach najnowszych wewnętrznego (psychologicznego). Nierzadko takiemu odrodzeniu, symbolicznym „drugim narodzinom”, towarzyszy powrót bohatera do miejsca swoich poprzednich, wcześniej zerwanych lub osłabionych więzi, na których tle akcentowana jest jego nowa życiowa jakość.

Zaprezentowana kolejność węzłów zdarzeniowych tekstu narracyjnego ewidentnie (i najpewniej nieprzypadkowo) przypomina organiczny proces, który w istotny sposób wpłynął na myślenie mitologiczne człowieka, a mianowicie proces taki, jak metamorfozy stadialnego rozwoju owada: jajo – larwa – poczwarka – owad doskonały (imago). Sięgamy tutaj – jak widać – do pewnych głębinowych paradygmatów bytu. Jak twierdzi Eliade, „każda egzystencja zostaje ukształtowana przez nieprzerwaną serię prób, śmierci i zmartwychwstania, niezależnie od tego, jakimi określeniami posłuży się współczesny język w opisie tego rodzaju doświadczeń pierwotnie religijnych”, w wyniku czego głęboko w psychice „scenariusze inicjacyjne zachowują swe znaczenie”<sup>83</sup>.

Stopień sekwencji konkretnego sjużetu według kumulacyjnej lub liminalnej archeosjużetowej matrycy (niekiedy seryjnie zwielokrotnionej sekwencji, jak w przypadku *Kapitańskiej córki* Puszkina<sup>84</sup>), stopień utajenia lub wyjawienia tej matrycy, redukowalności lub hipertrofizacji oddzielnych jej fraz bywa przeróżny. Jednak projekcja systemu zdarzeń konkretnego tekstu zgodnie z tym czy innym paradygmatycznym modelem dyskursu narracyjnego naszym zdaniem pod względem badawczym zawsze jest produktywna.

<sup>82</sup> V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dżurak, Warszawa 2010, rozdz. 3.

<sup>83</sup> M. Eliade, *Aspekty mitu...*, s. 199.

<sup>84</sup> Zob. W.I. Tiupa, *Paradigmálny archiosjużet w tekstach Puszkina*, [w:] *Ars interpretandi*, Nowosibirsk 1997, s. 108–119.



Dyskurs narracyjny, zawierając w sobie intrygę określonego typu, nadaje przedstawianym faktom charakter zdarzeniowy, co zakłada ich implicytne sensotwórstwo, potencjalną zrozumiałość. Jednak nie może on w adekwatny sposób eksplikować tej inteligibilności łańcucha zdarzeniowego, nie przestając być narratywem (wewnątrztekstowe eksplikacje należą do fikcjonalnego autora lub do cytowanych postaci i mogą nie w pełni przekazywać znaczenie lub być po prostu fałszywe). Stąd wynika nieodzowny problem diegetycznego (fabularnego) podziału historii narracyjnej, który staje się odgadywaniem jej intrygi. W odróżnieniu od narracyjnego obrazka szkicowania epizodów i łączenia ich między sobą intryga może być odebrana i rozumiana całkiem przewrotnie.

Kluczowa rola w rozpatrywaniu dyskursów narracyjnych należy do *aktualnego podziału* konstrukcji narracyjnej – podziału, który nie ignoruje ani jednego słowa dyskursji, lecz jest zorientowany na zdarzeniowe parametry referencjalnej strony wypowiedzi. „Gramatyka opowieści wykazuje oryginalność [...] kiedy przechodzi się od zdania do wyższej jednostki syntaktycznej (czyli sekwencji)”, gdzie mogłaby ona „odpowiadać czynności zawiązywania intrygi” (t. 2, s. 56). Taka narracyjna gramatyka tekstu (lub tradycyjnie mówiąc, organizacja sjużetu jako jedynie adekwatnego „autoryzowanego” przedstawienia fabuły) manifestuje obecność w utworze autora, łączącego komunikacyjne i referencjalne zdarzenia opowiadania w nierozdzielalną jedność narracyjnej całości.

Jednostką aktualnego podziału każdej sjużetowej narracji jest epizod, rozumiany jako *fragment tekstu, który charakteryzuje się jednością miejsca, czasu i składu działających postaci*. Łańcuch takich epizodów stanowi narracyjne wyartykułowanie przez narratora diegetycznego łańcucha zdarzeń narracyjnego świata. Właśnie w systemie epizodów jest zawarte „współzawodnictwo między dwoma wymiarami opowieści: wymiarem sekwencyjnym i wymiarem konfiguracyjnym. Wspomniane współzawodnictwo czyni z opowieści stopniowo rozwijającą się całość (*totalité successive*), czyli całościowe rozwijanie się (*succession totale*)” (t. 2, s. 82).

Granica między dwoma epizodami w tekście może być oznaczona w tekście za pomocą: a) wyartykułowanego przeniesienia w przestrzeni diegetycznej, b) wyartykułowanego rozerwania w czasie diegetycznym, c) pojawienia się lub zniknięcia w polu diegetycznym narracji bohatera lub grupy postaci. Aby zobrazować epizod za pomocą aktu narracyjnego, wystarczy jeden z tych czynników, przy czym ilość przeniesień przestrzennych lub rozerwań czasowych nie ma znaczenia.

Takiego rodzaju segmentacja pozwala poczynić opis naukowy istotowej podwójnie zdarzeniowej jedności historii narracyjnej i jej dyskursji, ponieważ z jednej strony opiera się na diegetycznym uporządkowaniu łańcucha

zdarzeniowego, jednak, z drugiej strony, ujawnia kolejność artykułujących ten łańcuch fragmentów równą pod względem długości do tekstu – analogicznie do kolejności jednostek dyskursywnego i formalnego podziału. Ponadto brany jest pod uwagę autorski podział tekstu na frazy, a także oczywiście na akapity (pod tym względem bywają szczególne przypadki wymagające osobnego rozpatrzenia) i większe jednostki formalnego podziału.

Typowo narratologiczna segmentacja na epizody – w odróżnieniu do fabularno-diegetycznej i dyskursywno-kompozycyjnej – stanowi aktualny podział tekstu narracyjnego w jego specyficznej modalności. Bowiem sama istota narracji polega właśnie na tym, że w odróżnieniu od identyfikacji rozdziela ona obiektywny (lub quasi-obiektywny) obraz referencjalnego wobec wypowiedzi świata na jego zdarzeniowe fragmenty (mikrozdarczenia) i jednocześnie łączy te fragmenty w jedność komunikacyjną wypowiedzi, nawlekając je na nić narracji o mikrozdarczeniu<sup>85</sup>. Takie różnokierunkowe intencje aktu narracyjnego łączą się w konfiguracji epizodów jako jednostek aktualnego podziału tekstu narracyjnego.

Przełożyła Agnieszka Ścibior

#### BIBLIOGRAFIA

- Awierincew S.S., *Plutarch i antyczna biografia*, Moskwa 1973.  
Awierincew S.S., *Pritcza*, [w:] *Litieraturnyj encykłopediczeskij słowar*, Moskwa 1987.  
Bachtin M.M., *Dostojewski. 1961*, przeł. B. Żyłko, „Odra” 2001, nr 1.  
Bachtin M.M., *Litieraturno-kritičeskije statji*, Moskwa 1986.  
Bachtin M.M., *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982.  
Bachtin M.M., „*Słowo o wyprawie Igora*” w *historii epepei*, przeł. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, [w:] *Ja-Inny. Wokół Bachtina, Antologia*, t. 1, red. D. Ulicka, Kraków 2009.  
Bachtin M.M., *Sobranije sočinienij w 7 tomach*, t. 5, Moskwa 1993.  
Benjamin W., *Le Narrateur*, [w:] *Poesie et Revolution*, Paris 1971.  
Brojtman S.N., *Istoriceszkaja poetika*, Moskwa 2001.  
Chaliziew W. Je., *Siużet*, [w:] *Wwiedienije w literaturuwiedienije. Litieraturnoje pro-izwiedienije: osnovnyje poniatija i tierminy*, Moskwa 1999.  
Danto A.C., *Analytical Philosophy of History*, Cambridge 1965.  
Eliade M., *Aspekty mitu*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa 1998.  
Eliade M., *Mit wiecznego powrotu*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1998.

---

<sup>85</sup> Por.: „Wyodrębnienie zdarzeń – dyskretnych jednostek fabuły – i obdarzenie ich określonym sensem, z jednej strony, jak również określonym czasowym, przyczynowo-skutkowym lub jakimś innym uporządkowaniem z drugiej, stanowi istotę fabuły”, utożsamianej z „narracyjną formą” wypowiedzi jako „pewnym językiem” kultury (J. Łotman, *Semiosfera i problem...*, s. 259–260).

- Freudenberg O.M., *Mit i literatura starożytności*, przeł. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, [w:] *Semantyka kultury*, red. D. Ulicka, Kraków 2005.
- Frezier Dż.Dż., *Zołotaja wietw'*, Moskwa 1980.
- Friedemann K., *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, Berlin 1910.
- Greimas A.J., Courtes J., *Semiotique: Dictionnaire raisonne de la theorie du langage*, Paris 1979.
- Grincer P.A., *Driewnieindijskij epos*, Moskwa 1974.
- Hegel G.W., *Wykłady o estetyce*, t. 3, przeł. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1967.
- Husserl E., *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 1989.
- Iser W., *Der Akt des Lesens. Theorie aesthetischer Wirkung*, München 1976.
- Lotman J., *Semiosfera i problem fabuły*, przeł. B. Żyłko, [w:] tegoż, *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2008.
- Lotman J., *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984.
- Mandelsztam O., *Słowo i kultura*, przeł. R. Przybylski, Warszawa 1972.
- Mink L.O., *Philosophical Analysis and Historical Understanding*, „The Review of Metaphysics” 1968, vol. 20.
- O dani chazarskiej*, [w:] *Powieść minionych lat*, przeł. i oprac. F. Sielicki, Wrocław 1999.
- Perelman Ch., Olbrechts-Tyteca L., *Traite de l'argumentation. La nouvelle rhetorique*, Paris 1958.
- Propp W., *Historyczne korzenie bajki magicznej*, przeł. J. Chmielewski, Warszawa 2003.
- Richards I.A., *The Philosophy of Rhetoric*, London 1936.
- Ricoeur P., *Czas i opowieść*, t. 1, *Intryga i historyczna opowieść*, przeł. M. Frankiewicz, Kraków 2008.
- Ricoeur P., *Czas i opowieść*, t. 2, *Konfiguracja w opowieści fikcyjnej*, przeł. J. Jakubowski, Kraków 2008.
- Schmid W., *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostogewskijs*, Munhen 1973.
- Szmid W., *Narratologija*, Moskwa 2008.
- Szmid W., *Proza kak poezija*, Sankt-Peterburg 1998.
- Tamarzenko N.D., *Powiestwowanije*, [w:] *Wwiedienije w litieraturowiedienije. Litieraturnoje proizwiedienije: osnovnyje poniatija i tierminy*, Moskwa 1999.
- Tamarzenko N.D., *Princyp kumulacyi w istorii siuzeta (K postanowkie problemy)*, [w:] *Celostnost' litieraturnogo proizwiedienija kak problema istoriczeskoj poetiki*, Kiemierowo 1986.
- Tamarzenko N.D., *Russkij klassiczeskij roman XIX wieka: problemy poetiki i tipologii žanra*, Moskwa 1977.
- Tamarzenko N.D., *Sobytiye*, [w:] *Litieraturowiedczeskije tierminy (matieriały k słowariu)*, wyp. 2, Kołomna 1999.
- Tiupa W.I., *Paradigmalnyj archieosiuzet w tiekstach Puszkina*, [w:] *Ars interpretandi*, Nowosibirsk 1997.
- Toporow W.N., *Driewo mirowoje*, [w:] *Mify narodow mira: Encykłopedija*, t. 1, Moskwa 1999.
- Turner V., *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dżurak, Warszawa 2010, rozdz. 3.
- wan Diejk T.A., *Jazyk, poznaniye, kommunikacija*, Moskwa 1989.

White H., *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century*, Baltimore–London 1973.

Zielinskij F., *Iz żyzni idiej*, cz. 2, Sankt-Pietierburg 1926.

Ženett Ž., *Raboty po poetikie. Figury*, t. 2, Moskwa 1998.



# Recenzje



