

W drodze do narratologii historycznej¹

ABSTRACT. Tiupa Walerij Igoriewicz, *W drodze do narratologii historycznej* [On the Way to Historical Narratology]. „Przestrzenie Teorii” 35. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 367–392. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.35.18.

The paper presents the concept of fundamentally new direction in the field of narratological studies – historical narratology. The author suggests turning to the research experience accumulated in Russian historical poetics by A. Veselovsky, P. Ricoeur’s and W. Schmid works. Narratology is seen as a theory of forming, storing and transmitting the event experience of the presence of the human self in the world. In particular, the work deals with diegetic picture of the world, with the historical dynamics of the most important types of narrative intrigue, and with the ethos of narrative. The most important characteristics of narrative are integrated into the concept of narrative strategy of a particular discourse. The emergence, spread and coexistence of narrative strategies in the diachronic dimension of the culture of storytelling as a form of human communication is at the core of research interest in historical narratology.

KEYWORDS: historical narratology, narrative strategies, ethos of narrative, diegetic picture of the world, narrative intrigue

Praktyki narracyjne przedstawiają niezliczone bogactwo ustnych i piśmnych wypowiedzi, informujących o dużych i małych zdarzeniach życia społecznego lub prywatnego. Bogactwo rozmaitych opowiadań jest przedmiotem intensywnie rozwijającej się w ostatnich dziesięcioleciach narratologii.

Rosyjskie literaturoznawstwo odnosi się do narratologii niejednoznacznie. Jedni pozostają obojętni wobec niej jako czegoś niezrozumiałego i niepotrzebnego, drudzy są nią zafascynowani jako kolejną modą (o „zagranicznym” zabarwieniu), trzeci są usposobieni negatywnie (z tej samej przyczyny). Tymczasem Paul Ricoeur, poddawszy problematykę narratologiczną, zdaje się, najbardziej gruntownej refleksji filozoficznej, podszedł do niej, biorąc pod uwagę to, „czego uczyli Bachtin, Genette, Łotman i Uspienski”².

Co istotne, papież Franciszek I niedawno (na 54. Światowy Dzień Środów Społecznego Przekazu) poświęcił „tematowi narracji” specjalne orędzie,

¹ Przekład z języka rosyjskiego na podstawie: W.I. Tiupa, *Na puti k istoriczeskoj narratologii*, „Nowyj filologiczeskij wiestnik” 2020, nr 3 (54), s. 32–54. Redakcja „Przestrzeni Teorii” dziękuje Autorowi za zgodę na publikację tłumaczonego tekstu.

² P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 2, *Konfiguracja w opowieści fikcyjnej*, przeł. J. Jakubowski, Kraków 2008, s. 242.

w którym mówił, że przekazywane przez ludzi „opowiadania mają na nas wpływ, utrwalają nasze przekonania i nasze postawy, mogą pomóc nam zrozumieć siebie i powiedzieć, kim jesteśmy”³. Wśród najbardziej znaczących ludzkich historii na równi z *Wyznaniami* św. Augustyna wymienił *Braci Karamazowych*.

Jednak powszechna metoda opowiadania nie jest wolna od zmian. Powoli, lecz nieustannie ewoluuje, przeobrażając się i rozgałęziając na pewne podsystemy, odpowiadające coraz bardziej skomplikowanym wymogom socjokulturowym człowieka.

Współczesna tzw. postklasyczna⁴ narratologia⁵ odeszła daleko nie tylko od przedklasycznej poetyki opowiadania, której podstawy wprowadziła Käthe Friedemann, lecz również od klasycznej (strukturalistycznej) gramatyki opowiadania lat sześćdziesiątych XX wieku, która przybrała powszechnie znaną obecnie nazwę narratologia za sprawą Tzvetana Todorova. Do szczególnego rozwoju tego potencjału naukowego przyczyniła się praca Olgi Michajłowny Freudenberg *Pochodzenie narracji*⁶ [*Proischożdienije narracii*] ukończona w 1945 roku. Już w latach siedemdziesiątych XX wieku, począwszy od *Figur* Gérarda Genette’a, narratologia kładzie nacisk na komunikacyjny aspekt narracji (opowiadanie nieodzownie wymaga adresata), stanowiąc teorię komunikacji narracyjnej. Organicznie wpisuje się również we wprowadzony przez Michaiła Michajłowicza Bachtina metalingwistyczny nurt „rozpoznania istoty wypowiedzi oraz jej różnorodnych form gatunkowych w różnych dziedzinach ludzkiej działalności”⁷, korespondując z neoretorycznymi poszukiwaniami Chaima Perelmana, belgijskiej grupy μ i innych. Niezwykle znaczący był także zwrot historyków w stronę narratologicznie zorientowanych refleksji dotyczących własnego przedmiotu badań⁸.

Nie sposób zatem nie zauważyć, że dyskursy narracyjne zajmują nadzwyczaj istotne miejsce w kulturze ludzkiej. Można zaobserwować tzw. zwrot narratologiczny w naukach humanistycznych. Współczesna

³ „Obyś mógł opowiadać i utrwalić w pamięci” (por. Wj 10, 2). *Życie staje się historią*. Orędzie papieża Franciszka na LIV Światowy Dzień Środków Społecznego Przekazu, <http://www.vatican.va/content/francesco/pl/messages/communications/documents/papa-francesco_20200124_messaggio-comunicazioni-sociali.html> [dostęp: 5.01.2021].

⁴ Wszystkie wyróżnienia w tekście pochodzą od autora (przyp. tłum.).

⁵ J. Pier, *Narratologies contemporaines*, éd. J. Pier, F. Berthelot, Paris 2010.

⁶ O.M. Freudenberg, *Pochodzenie narracji*, przeł. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, [w:] *Semantyka kultury*, red. D. Ulicka, Kraków 2005.

⁷ M.M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986, s. 350.

⁸ H. White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore 1973.

narratologia włącza w krąg swoich zainteresowań „utwory wszelkiego rodzaju (nie tylko werbalne), które w ten czy inny sposób przekazują zmianę [o charakterze zdarzeniowym – przyp. W.T.]”⁹.

Antropologiczne uzasadnienie zwrotu narratologiczny otrzymuje w fundamentalnej pracy Paula Ricoeura *Czas i opowieść*¹⁰ [*Temps et récit*, 1985], która w szczególności porusza problem „wystąpień ogólnych zjawisk (zdarzeń, procesów, stanów)”¹¹. Zarówno zdarzeniowość, jak i procesualność polegają na zmianach stanu rzeczy, chociaż istota tych zmian jest zasadniczo różna. Ludzkie doświadczenia dzielą się na procesualne (powtórzenia analogicznych sytuacji, pór roku, dób, rytuałów społecznych) i jednostkowe, niepowtarzalne. W ogólnym znaczeniu „termin »zdarzenie« oznacza coś niezwykłego, nieoczekiwanego, niekonwencjonalnego”¹².

Praktyki tworzenia historii narracyjnych stanowią mechanizmy formowania, przechowywania i retranslacji zdarzeniowego doświadczenia obecności ludzkiego ja w świecie. W obecnych warunkach historycznych przyspieszonego rozwoju cywilizacyjnego zdarzeniowa strona ludzkiego doświadczenia nabiera szczególnie wyraźnej aktualności.

Dzięki temu narratologia stanowi prężnie rozwijający się w XXI wieku fundamentalny kierunek poszukiwań badawczych z zakresu nauk humanistycznych. W Europie Zachodniej aktywnie działa stowarzyszenie narratologiczne [*European Narratology Network (ENN)*], które realizuje międzynarodową współpracę narratologów i koordynuje perspektywiczne badania naukowe w tym obszarze. W Rosji dana sfera opanowania ludzkiego doświadczenia nie jest jeszcze szeroko rozwinięta, choć światowa narratologia czerpie z dziedzictwa naukowego Michaiła Michajłowicza Bachtina, Jurija Michajłowicza Łotmana, Władimira Jakowlewicza Proppa i innych rosyjskich badaczy.

Analiza strategii, taktyk, technik i narzędzi medialnych tworzenia historii narracyjnych w ich historycznej zmienności i uwikłaniu socjokulturowym daje wgląd w mentalne uwarunkowania kultury ludzkiej i dróg jej rozwoju. Dzisiejsza narratologia, nabierając szerokiego, heurystycznego znaczenia, staje się interdyscyplinarnym projektem (David Herman) nauki o charakterze ogólnohumanistycznym. Postrzegając narrację jako sposób nie tylko zewnętrznego przekazu, lecz również wewnętrznego formowania

⁹ W. Schmid, *Narratologija*, Moskwa 2003, s. 14–15.

¹⁰ P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 1, *Intryga i historyczna opowieść*, przeł. M. Frankiewicz, Kraków 2008; tegoż, *Czas i opowieść*, t. 2, *Konfiguracja w opowieści...*; tegoż, *Czas i opowieść*, t. 3, *Czas opowiadany*, przeł. U. Zbrzeźniak, Kraków 2008.

¹¹ P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 1, *Intryga...*, s. 249.

¹² W. Schmid, *Narratologija...*, s. 22.

indywidualnego doświadczenia¹³, narratologia jest pojmowana jako „badanie sposobów, za pomocą których jesteśmy w stanie porządkować naszą pamięć, zamierzenia, życiowe historie, idee naszej »samosti (indywidualności)« lub »osobistej tożsamości«”¹⁴.

Narratologiczna refleksja nad ludzkim bytem wywodząca się z poetyki dawno już przekroczyła jej granice – weszła w sferę historiografii i kognitywistyki, publicystyki i praktyk religijnych, reklamy, biznesu i rozmów codziennych, informacyjnych, politycznych, prawnych, psychoanalitycznych, medycznych i innych form komunikacji instytucjonalnej. Jednak ze względu na szczególną złożoność i różnorodność budowy narracyjnej tekstów artystycznych, to właśnie narratologia literaturoznawcza nie przestaje być filarem i bazą konceptualną takiego rodzaju badań.

Obiektem współczesnej narratologii jest rozległa przestrzeń kulturowa, którą tworzą teksty, opowiadające pewne historie, a przedmiot jej refleksji stanowią strategie komunikacyjne i praktyki dyskursywne opowiadania historii. Niemniej jednak ani sjużetologia¹⁵ literacka, ani poetyka narracji literackiej, ani teoria gatunków literackich, wchodzące w skład narratologii, nie tracą ani swojej specyfiki, ani swojej aktualności. Przeciwnie – bogate doświadczenie literaturoznawcze, ekstrapolowane na nieartystyczne teksty narracyjne, otwiera przed ich badaczami zasadniczo nowe heurystyczne możliwości.

Szczególnie nauka o literaturze może wnieść w rozwój narratologii kolejny istotny wkład, wzbogacając ją o problematykę i instrumentarium analityczne poetyki historycznej.

Współczesna narratologia ma na razie charakter czysto teoretyczny. Monika Fludernik miała uzasadnione podstawy, aby mówić o „przeważającym w narratologii głębokim lekceważeniu diachronicznego podejścia”¹⁶, a na jej wezwanie z 2003 roku do „zrywu” w „kierunku fascynująco nowej dziedziny badań [historyczno-narratologicznych – przyp. W.T.]”¹⁷ nie ma

¹³ J. Bruner, *A narrative model of self-construction*, „Annals of the New York Academy of Sciences” 1997, vol. 818 (1), s. 145–161.

¹⁴ J. Brokmeier, R. Harrie, *Narrativ: problemy i obieszczanija adnoj altiernatiwnoj paradigmy*, „Woprosy filosofii” 2000, № 3, s. 29.

¹⁵ ‘Sjużet’ nie ma w języku polskim ekwiwalentu terminologicznego, dlatego w jego przekładzie, jak i pochodnych zastosowana została transkrypcja. W polskim literaturoznawstwie istnieje termin ‘fabuła’, natomiast w rosyjskim – przywiązuje się dużą wagę do rozróżnienia fabuły i węższego znaczeniowo sjużetu. Przeciwstawienie fabuła-sjużet nabrało szczególnego znaczenia u Wiktora Szklowskiego i innych formalistów, choć sam termin ‘sjużet’ ma rodowód znacznie wcześniejszy, jeszcze przedformalistyczny. Zob. P. Fast, *Przeciwstawienie „fabuła-sjużet” w literaturoznawstwie rosyjskim*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze”, 1982, nr 6, s. 81–96 (przyp. tłum.).

¹⁶ M. Fludernik, *The Diachronization of Narratology*, „Narrative” 2003, vol. 11, no. 3, s. 334.

¹⁷ Tamże, s. 332.

jeszcze należytego odzewu. Ponadto badania Irene de Jong w obrębie tego zagadnienia prezentują się skromnie¹⁸.

Narratologia, podobnie jak cała zachodnia humanistyka, wyrosła na wielowiekowym gruncie średniowiecznej scholastyki i niesie na sobie jej piętno. Ma to odbicie nie tylko w wielu tendencjach naukowych o zabarwieniu scholastycznym, lecz również, odwrotnie – niekiedy w radykalnych, bezwzględnych zrywach w stronę dekonstrukcji. Rosyjskiej tradycji naukowej obce jest i jedno, i drugie. W zamian posiada poetykę historyczną jako nie empiryczną, lecz teoretyczną konceptualną komparatystykę o charakterze ogólnym, zapoczątkowaną w XIX wieku przez Aleksandra Nikołajewicza Wiesiołowskiego i aktywnie rozwijającą się w Rosji przez ostatnie dziesięciolecia XX wieku. Poetyka historyczna daje potwierdzenie, że istota dowolnego fenomenu humanistycznego może być odkryta jedynie w stadium jego rozwoju. I uczy konstruowania historycznie uzasadnionych teorii.

Komparatywizm, zgodnie z intencją Wiesiołowskiego, w specjalnym, nie profetycznym rozumieniu jest to „ta sama metoda historyczna, tyle że zwielokrotniona, powtórzona w równoległym szeregu, prowadząca do możliwie pełnego uogólnienia”¹⁹. Metoda paralelnych szeregów historycznych – w istocie kluczowa kategoria konceptualnej komparatystyki – zakłada jednocześnie ciągłość zjawisk ewoluującej kultury (zastąpioną pojęciem szeregu) i ich stadialność (zastąpioną pojęciem historycznego paralelizmu). Metodologia Wiesiołowskiego ukonstytuowała komplementarność ciągłości (uwzględnienie „przywiązania w akcie twórczości indywidualnej”²⁰) i stadialności (konieczność „podobnych tendencji”²¹) jako czynników rozwoju kulturowego.

Poetyka historyczna liczy już sto pięćdziesiąt lat, a mimo to zachodnia filologia – w odróżnieniu od szkoły formalnej i Bachtina – nie jest z nią dobrze zaznajomiona. „Na Zachodzie go [Wiesiołowskiego – przyp. W.T.] prawie nie znają”²². Pierwsze spotkanie z rosyjską szkołą poetyki historycznej odbiorców niemieckojęzycznych odbyło się całkiem niedawno²³. Analogiczne publikacje w języku angielskim i francuskim nie istnieją, nie zostały również

¹⁸ I. de Jong, *Diachronic Narratology (The Example of Ancient Greek Narrative)*, „Handbook of Narratology” 2014, vol. 1, s. 115–122.

¹⁹ A.N. Wiesiołowski, *O metodzie i zadaniach historii literatury jako nauki*, przeł. H. Dudyk, „Tekstualia” 2018, nr 3 (54), s. 41.

²⁰ A.N. Wiesiołowski, *Poetika szujetow*, [w:] tegoż, *Istoriczeskaja poetika*, ried., wstęp, statja i primiecz. W. Żyrmunskij, Leningrad 1940, s. 493.

²¹ Tamże, s. 498.

²² I.O. Szajtanow, *Komparatiwistika i/ ili poetika: Anglijskije szużety gładami istoriczeskoj poetiki*, Moskwa 2010.

²³ Zob. D. Kemper, V. Tjupa, S. Taškenov (Hg.), *Die russische Schule der Historische Poetik*, Munchen 2013.

przetłumaczone prace Wiesiołowskiego. Między innymi z tego powodu, jak sądzę, wypracowanie diachronicznego aspektu współczesnej narratologii jest dopiero w zarodku²⁴. W 2019 roku pod kierunkiem Wolfa Schmid, Johna Piera i Petera Hühna były prowadzone prace nad europejskim projektem zespołowym słownika narratologii diachronicznej. Ponadto Schmid w bieżącym roku opublikował monografię, dotyczącą uzasadnienia narracji, której zakończenie poświęcił problemom i perspektywom narratologii diachronicznej²⁵.

Podstawową kategorią narratologiczną jest *zdarzenie* lub, dokładniej, *zdarzeniowość* bytu. Jednak nie należy myśleć, że status zdarzeniowości pozostawał niezmienny na przestrzeni wieków. Wprost przeciwnie: ewoluował wraz z ewolucją ludzkiej świadomości.

Zdarzeniowy status wydarzenia zależy od aksjologicznego ukierunkowania świadomości, które „nie jest [...] jednak władne zmienić bytu, by tak rzec, materialnie [...]. Może jedynie przeobrazić sens bytu (rozpoznać go, usankcjonować itp.). Na tym polega wolność sędziego i świadka”²⁶. Specyfika wypowiedzi narracyjnej polega właśnie na tym, że nadaje ona faktowi lub pewnemu całokształtowi faktów status zdarzeniowości. Żaden kataklizm naturalny czy prawo społeczne bez odniesienia do intencji narracyjnej świadomości nie jest jeszcze zdarzeniem. Żeby nim zostać, musi przybrać status zrozumianego faktu, który definiowany jest przez przynależność do „[obrazu] świata, który wyznacza skalę tego, co jest zdarzeniem”²⁷.

Obraz świata stanowi wspólną nazwę dla wielu uogólniających systemów wyobrażeń o życiu: językowego, etnicznego, naukowego, religijnego, artystycznego, zawodowego, związanego z wiekiem, genderowego itp. W każdej z takich wariacji jest specyficzny dla danej sfery komunikacji zespół wyjściowych założeń o najbardziej ogólnych przesłankach obecności człowieka w bycie. Analogicznie do umownej przestrzeni matematycznej uogólniający obraz świata „gwarantuje możliwą znaczeniową jedność możliwych sądów”²⁸ o życiu.

Za najbardziej podstawowy pod tym względem należy uznać retoryczny obraz świata – pojęcie wprowadzone przez ojca nowej retoryki Chaima Perelmana odnośnie do intersubiektywnego *toposu* *zgody* czy inaczej *nadrzędnego toposu*, bez którego porozumienie jest nieosią-

²⁴ Por. stosunkowo nieśmiałe próby w tym kierunku: I. de Jong, dz. cyt., s. 115–122.

²⁵ W. Schmid, *Narrative Motivierung: Von der romanischen Renaissance bis zur russischen Postmoderne*, Berlin–Boston 2020.

²⁶ M.M. Bachtin, *Estetyka...*, s. 484.

²⁷ J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984, s. 333.

²⁸ M.M. Bachtin, *W stronę filozofii czynu*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 1997, s. 85.

galne. Perspektywa porozumienia, potencjalnie możliwa do osiągnięcia poprzez każdą wypowiedź, wymaga, żeby mówca i słuchacz wychodzili od powszechnych wyobrażeń o zasadach świata dotyczących obiektu wypowiedzi. Topos zgody zawęży możliwą optykę widzenia świata przez pewien zbiór wyjściowych założeń i aktywizuje w świadomości komunikantów pewną umowną przestrzeń i czas (diegetyczną, jak zwykle się nazywać w narratologii).

Referencyjną stroną wypowiedzi, jak twierdził Michel Foucault, „konstytuują nie *rzeczy, fakty, realności czy istoty*, lecz prawa [...] istnienia, obowiązujące przedmioty, które są w niej nazwane”²⁹. Retoryczny obraz świata stanowi pewien zbiór takich praw istnienia dla nazywanych obiektów. Narracyjne modyfikacje retorycznych obrazów świata, lub inaczej, diegetyczne obrazy świata są stadialne już w swojej genezie: każdy z nich jest pozycjonowany na określonym stopniu rozwoju ludzkiej świadomości, lecz w konsekwencji jest aktualizowany pod względem historycznym w późniejszych kontekstach kulturowych.

Precedensowy obraz świata jest oparty na założeniu, że na świecie wszystko już było i znów nastąpi, analogicznie do zmieniających się pór roku. Narracyjny status opowiedzianego zdarzenia polega na jego odpowiedzialności w stosunku do wyjściowego arcyzdarzenia. Taki obraz świata ma swój początek w pierwotnej świadomości na skutek rozwoju narracji jako opowiadania mitów. Postacie są tu aktantami, sprawcami działań, dokonują jedynie tego, do czego są przeznaczone, zgodnie ze swoją funkcją sjużetową (w bajce) albo fatum (w opowieści mitycznej). Tutaj bohater nie wybiera, a celowo dokonuje właśnie tego, co może i powinien, ponieważ „nie jest oddzielony od swojego losu, są jednością, los wyraża pozaosobową stronę jednostki, a jego czyny jedynie odsłaniają zawartość losu”³⁰.

Imperatywny obraz świata oparty jest na wyjściowym założeniu, że życie jest definiowane nie przez cykliczną powtarzalność, a przez wyższy porządek świata, w którym niejawnie panuje zasada wyższej sprawiedliwości. Bohater jest tu nosicielem pewnej natury (typowego charakteru, stabilnej pozycji życiowej); zawsze ma swobodę wyboru, ale każde jego działanie jest dla niego próbą, ponieważ w ostatecznym rozrachunku okazuje się dobre albo złe, a wybór – słuszny albo niesłuszny. Taki obraz świata bierze swój początek w postmitologicznej religijnej świadomości i jest realizowany w narracyjnej praktyce opowiadania przypowieści, a później w hagiografii, w kanonicznym gatunku opowieści, który zakłada obowiązkową próbę bo-

²⁹ M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Warszawa 1977, s. 121.

³⁰ A.J. Guriewicz, *O przyrodzie gieroiczekowo w poezji germanskich narodow*, „Izwestija Akademii Nauk SSSR. Sierija literatury i jazyka” 1978, № 2, s. 145.

h a t e r a , która z kolei „wiąże się z koniecznością wyboru [...] i w rezultacie z nieuchronnością oceny moralnej”³¹.

Awanturniczy (okazjonalny, według Perelmana) obraz świata przedstawia życie jako splot przypadkowych zdarzeń, analogicznie do gier hazardowych, gdzie dowolny wynik, nawet najbardziej niewiarygodny, jest możliwy. „Człowiek przygody jest człowiekiem przypadku”³². Tutaj wszystko tłumaczone jest nie precedensem i prawem moralnym, a indywidualnością bohatera, jego samoprzejawianiem się (często bezwolnym) w sytuacjach nieprzewidywalnego, wyciągniętego dla niego losu. Taki obraz świata bierze swój początek w czasach antycznych wraz ze wzrostem socjokulturowego znaczenia prywatnego życia człowieka, wpływającego poza społecznością polis. Długi czas jest obecny w pogłoskach, plotkach, żartach, wreszcie za-domawia się w a n e g d o t a c h (w wyjściowym znaczeniu tego słowa u Prokopiusza z Cezarei). Później zostaje przejęty przez kanoniczny gatunek noweli i powieść awanturniczą.

W końcu, prawdopodobnościowy obraz świata, wypracowany jest na podstawie teorii synergetyki Ilji Prigożyna, którego źródło historyczne można upatrywać w antycznych żywotach (szczególnie istotne są *Żywoty równoległe* Plutarcha). Obraz ten zostaje następnie aktywnie przyswojony przez następującą po powieści awanturniczej – powieść klasyczną. Życie człowieka traktowane jest tu jako nieliniarna trajektoria indywidualnego istnienia, przechodząca przez różne sytuacje zdarzeniowości, które mogą być zarówno precedensowe, jak i imperatywne czy awanturniczo-okazjonalne. Jednak wyznacznikiem powieści realizującej strategię narracyjną *żywota* są punkty bifurkacji, jak zwykle się je nazywać w synergetyce, momenty nieuniknionych przekształceń dalszej linii życia. W takich momentach bohater staje się podmiotem indywidualnego doświadczenia i osobowościowego samookreślenia. Trajektoria obecności w prawdopodobnościowym świecie jest złożona z łańcucha czynów – w szerokim rozumieniu tego terminu, jakie nadał mu Bachtin. Tożsamość postaci występuje tutaj jako jej samotożsamość, powierzając jej odpowiedzialność za wybór jednego z prawdopodobnych stanów prawdopodobnościowego świata (a t r a k t o r ó w , posługując się językiem synergetyki) i tym samym za ukierunkowanie dalszego biegu życia. W powieściowym życiopisanu ma miejsce „historyczne konstytuowanie świata (w bohaterze i przez bohatera)”³³. Jednak prawdopodobnościowy

³¹ N.D. Tamarzenko, *Russkaja powiest' Sieriebrianowo wieka: Problemy poetiki sjużeta i žanra*, Moskwa 2007, s. 19.

³² M.M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 291. W oryginale: «Авантюрный человек – человек случая» (przyp. tłum.).

³³ N.D. Tamarzenko, *Russkij klassiczeskij roman XIX wieka: Problemy poetiki i tipologii žanra*, Moskwa 1997, s. 37.

wybór nie ma tutaj odniesienia ani do imperatywnego absolutu, ani do relatywizmu awanturczego rozumienia świata.

Wymienione diegetyczne obrazy świata przynależą kolejno do różnych historycznych stadiów procesu, który Wiesiołowski określił jako rozwój osobowości. Wciąż bywają jednak wykorzystywane i aktualizowane. Zazwyczaj taka aktualizacja odbywa się poza wolą samego narratora, który, jak wiadomo, dotrzymuje kroku narracyjnej kulturze swojej epoki. W badaniu literatury i innych praktyk opowiadania historii pryncypialne znaczenie ma ujawnienie podstawowego obrazu świata jako kodu genetycznego tego czy innego utworu.

W narracjach literackich, podobnie jak w większości innych, obraz świata jest skoncentrowany wokół postaci (lub systemu postaci). Dlatego właśnie uwaga zostaje zogniskowana na tożsamości narracyjnej uczestników opowiadanych zdarzeń.

Właściwie co pozwala nam na przypisywanie działań, wyglądu zewnętrznego, stanu wewnętrznego tej, a nie innej postaci opowiadanej historii? Czy tylko użycie nazw własnych? Te towarzyszą przecież daleko nie każdej frazie, odnoszącej się do postaci, która ponadto może nie być nazwana wprost, lecz metaforycznie. Niemniej jednak jeśli chodzi o klasyczną literaturę, to niekiedy identyfikujemy i rozumiemy wymyśloną postać lepiej, niż realnie istniejących ludzi z naszego otoczenia.

Problematyka etnicznej, socjalno-grupowej, konfesjonalnej, genderowej, związanej z wiekiem, indywidualno-osobowościowej tożsamości po Eriku Eriksonie³⁴ jest aktywnie podejmowana nie tylko w psychologii, ale również w innych naukach humanistycznych. W życiu praktycznym dana problematyka wyraźnie uwypukliła się w historycznym kontekście kultury romantycznej. Egocentryczna mentalność ja-świadomości postawiła przed człowiekiem egzystencjalny imperatyw: być samym sobą! Lecz co znaczy zostać i być samym sobą?

Paul Ricoeur słusznie wprowadził do dyskursu wokół tego tematu kategorię tożsamości narracyjnej. Identyfikacja i samoidentyfikacja podmiotu, jak się wydaje, nie są możliwe poza narracją, ponieważ podmiotem jest ten, do którego należy czyn (niedziałanie również jest formą czynu), a czyn zawsze jest zdarzeniowy, innymi słowy, zakłada możliwość jego narracyjnej eksplikacji.

Ricoeur, odchodząc od rozważań Davida Hume'a o niemożności objęcia refleksją naszego ja jako pewnego systemu³⁵ i rozwijając „pomysł stresz-

³⁴ Zob. E.H. Erikson, *Tożsamość a cykl życia*, przeł. M. Żywicki, Poznań 2004; tegoż, *Identity: Youth and Crisis*, New York 1968.

³⁵ D. Hume, *Traktat o naturze ludzkiej*, przeł. Cz. Znamierowski, Warszawa 2015, s. 339–340.

czenia życia w formie opowieści³⁶, twierdzi, że samorefleksja podmiotu powinna odbywać się wyłącznie „w formie opowieści”³⁷, ponieważ „o narracyjnej jedności życia”³⁸ jesteśmy w stanie mówić, jedynie „sytuując ją pod znakiem opowieści uczących łączyć narracyjne retrospekcję i prospekcję”³⁹.

Każdy z nas jest nosicielem nie tylko kolektywnego, ale i osobistego doświadczenia – egzystencjalnego doświadczenia przeżywania swojego niepozwartego życia. Tego rodzaju doświadczenie zabezpiecza naszą samotożsamość jako ja, a unikalność naszego egzystencjalnego doświadczenia czyni go zdarzeniowym, czyli skorelowanym z narracją. Jak przekonuje Ricoeur, właśnie „opowieść buduje tożsamość”⁴⁰. Doświadczenie życia, składające się z wielu historii z naszym udziałem, jest „magazynowane” w naszej pamięci w narracyjnych formach potencjalnego opowiadania o sobie.

Samotożsamość osobistego bytu jest formowana nie tylko wewnętrznie, lecz również zewnętrznie: przez opowiadania innych o nas (początkowo rodziców). Doświadczenie tych opowiadań człowiek częściowo przyswaja jako własne, a częściowo je odrzuca: ignoruje lub podaje w wątpliwość. Można powiedzieć, idąc za Ricoeurem, że tożsamość narracyjna podmiotu stanowi swego rodzaju napięcie między dwoma biegunami osobowości. Ricoeur, wychodząc od opozycji *idem – ipse* w języku łacińskim, upatruje w niej konstruktywne napięcie między biegunem zewnętrznej tożsamości *ch a r a k t e r u*, na podstawie której bohater jest identyfikowany przez otoczenie, a biegunem jego wewnętrznej *samosti – indywidualności* (fr. *ipséité*, niem. *Selbst*), na podstawie której identyfikuje sam siebie.

Ricoeur definiuje charakter jako „ogół cech wyróżniających, pozwalających ponownie zidentyfikować ludzką jednostkę jako będącą tą samą”⁴¹. Koresponduje to z rosyjską tradycją, w której termin ‘charakter’ oznacza „to, co łączy w tekście artystycznym rozmaite manifestacje postaci, pozwalając w umotywowany sposób przypisać je do jednej i tej samej osoby”⁴². Podczas gdy w anglojęzycznej narratologii kategorie ‘postać’ i ‘charakter’ pod względem terminologicznym nie są rozróżniane.

W badaniach Ricoeura na jednym biegunie znajduje się bajka ludowa, w której „postać jest charakterem, który daje się zidentyfikować i ponownie rozpoznać jako ten sam”⁴³, a na drugim – literatura strumienia świa-

³⁶ P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski, Warszawa 2018, s. 262.

³⁷ Tamże, s. 262.

³⁸ Tamże, s. 270.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Tamże, s. 245.

⁴¹ Tamże, s. 197.

⁴² I.M. Markowicz, *Izbrannyje raboty*, Sankt Pietiersburg 2008, s. 290.

⁴³ P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym...*, s. 246.

domości, gdzie „osoba przestała być charakterem”⁴⁴. Ten ostatni fenomen Ricoeur interpretuje „jako odsłonięcie bycia sobą na skutek utraty oparcia w byciu tym samym”⁴⁵. Rozwój historyczny tożsamości narracyjnej, według Ricoeura, polega na jej stopniowym przemieszczeniu od bieguna ja-dla-innych (charakteru) do bieguna ja-dla-siebie [osobowościowej *samosti* (indywidualności)].

Jednak w rzeczywistości droga historycznych etapów ewolucji tożsamości narracyjnej jest znacznie bardziej skomplikowana. Szczególnie nieostrość definicyjna charakteru nie zawsze prowadzi do wysunięcia na pierwszy plan indywidualno-osobowościowego ja i odwrotnie – brak wyrazistej *samosti* (indywidualności) postaci niekoniecznie prowadzi do jej jaskrawo nakreślonego charakteru. Rozważania francuskiego filozofa z całym swoim heurystycznym znaczeniem nie do końca odpowiadają realiom procesu literackiego jako obiektu narratologii historycznej.

Tożsamość narracyjna postaci bajkowej w ogóle nie stanowi problemu, ponieważ nie jest ona obdarzona wewnętrznym punktem widzenia skierowanym na nią samą, jej samotożsamość zostaje potwierdzona z zewnątrz – za sprawą kolektywnego doświadczenia. Bohater bajki jest jedynie a k t o r e m – jak obecnie zwykło się go nazywać – funkcjonalną figurą. Nie ma jeszcze charakteru, który pojawi się wraz z powstaniem literatury.

Co zaś tyczy się strumienia świadomości, burzącego narracyjne formy refleksji nad życiem, to w nim wszelka indywidualność ulega rozkładowi, tracąc nie tylko zewnętrzne, ale i wewnętrzne podpory samotożsamości. Identyfikacja podmiotu nie jest możliwa poza narracją, a literatura strumienia świadomości jest anarracyjna jak mit czy marzenie senne. Zgodnie z psychoanalizą Zygmunta Freuda opowiedziany sen jest narracyjny o tyle, o ile werbalnie przekazując swoje nocne wrażenia, porządkujemy je przez nałożenie na nie struktur zdarzeniowego doświadczenia. Literatura strumienia świadomości wymaga od czytelnika analogicznego podejścia, lecz nie kształtuje jego własnego doświadczenia, jak to czyniła klasyka literacka.

Tożsamość narracyjna postaci narracyjnych, jak zauważył Ricoeur, jest w istocie historycznie zmienna i wymaga szczególnej uwagi ze strony narratologii historycznej. Pierwotnemu rozwojowi narracji literackiej towarzyszyło wypracowanie charakterów, które stopniowo oddalało zdarzeniowość na dalszy plan. Początkowo tożsamość charakteru była prostą konsekwencją łańcucha zdarzeniowego jako struktury narracyjnej: „Postacie – pisał Aristoteles – działają więc nie po to, aby umożliwić przedstawienie charakterów,

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Tamże, s. 247–248.

lecz właśnie ze względu na działania przyjmują odpowiednie właściwości charakterów⁴⁶. Jednak do XVII wieku narracja literacka przekształcała się na tyle, że Nicolas Boileau-Despréaux głosił: „Dajcie każdemu własną zaletę lub narów/ Wieków, ludów badajcie różne obyczaje”⁴⁷. Jeszcze bardziej precyzyjnie w XVIII wieku wypowiadał się Gotthold Ephraim Lessing: akurat „charaktery osób, dzięki którym fakty się urzeczywistniły, są przyczyną, dla której wybiera właśnie to, a nie inne wydarzenie [...]. Tylko charakterzy muszą być dla niego święte”⁴⁸.

Jednak już szekspirowskich bohaterów nie sposób sprowadzać do ich charakteru. O Hamlecie można powiedzieć, że jest nosicielem *samosti* (indywidualności), która nie koresponduje z jego zewnętrzną tożsamością. Doniosłego odkrycia osobowości jako *samosti* (indywidualności) samoistnego ja dokonali romantycy, słusznie postrzegający Szekspira za swojego prekursora.

Kto może wyjawić „dzieje duszy ludzkiej”⁴⁹, które, jak zostało powiedziane w *Bohaterze naszych czasów*, „są ciekawsze [...] od dziejów całego narodu”⁵⁰. Dla Lermontowskiego lirycznego bohatera istotny jest postulat: „Ja – albo Bóg sam – albo nikt”⁵¹. Według słów Ricoeura jest to *mo d a l n o ś ć t o ż s a m o ś c i* – *samost’* (indywidualność) osobowościowego ja. Szczególnie tożsamość romantyczna sprowadza się do osobowości absolutnej bez powłoki w postaci charakteru.

Średniowieczne rosyjskie postacie również nie były obdarzone charakterem, lecz zupełnie z innej przyczyny. Świętość lub grzeszność w istocie nie stanowią charakteru, są szczególną jakością egzystencji. W piśmiennictwie staroruskim „do XVII wieku problem ‘charakteru’ w ogóle nie istniał [...]. Przedmiotem zainteresowania literatury Starej Rusi były odrębne stany psychologiczne [...]. Tematyka żywotów, chronografów, literatury religijno-dydaktycznej dotyczyła psychicznych stanów granicznych”⁵², a nie charakterów poszczególnych ludzi.

Jak wyjaśniał Siergiej Siergiejewicz Awierincew: „Pisarz chrześcijański wieków średnich chciał narzucić chrześcijańskiemu czytelnikowi poczucie bezpośredniego, osobistego współuczestnictwa w dobru świata i osobistej

⁴⁶ Arystoteles, *Retoryka. Retoryka dla Aleksandra. Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa 2004, s. 325–326.

⁴⁷ N. Boileau-Despréaux, *L’art poétique – Sztuka poetycka*, przeł. M. Grzędzińska, Lublin 1989, s. 49.

⁴⁸ G.E. Lessing, *Dramaturgia hamburska*, przeł. O. Dobijanka, Wrocław 1956, s. 135.

⁴⁹ M. Lermontow, *Bohater naszych czasów*, przeł. W. Rogowicz, Wrocław 1996, s. 75.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ M. Lermontow, *Nie, jam nie Byron – inny – sam*, przeł. B. Żyranik, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, wstęp i kom. W. Jakubowski, Wrocław 1972, s. 43.

⁵² D.S. Lichaczow, *Czelowiek w literaturze Driewniej Rusi*, Moskwa 1970, s. 78.

współwiny za światowe zło [...]. Takiemu zaś »naczelnemu zadaniu« obiektywna, obserwująca »psychologia charakterów« jawnie nie odpowiada⁵³. Ale i awanturnicze historie z XVII wieku, jak anonimowa *Historyja o Frole Skobiejewie* [*Powiest' o Frole Skobiejewie*]⁵⁴, czy nawet z XVIII wieku, jak *Prigożaja powaricha, ili pochoźdienia razwratnoj ženszcziny* [*Nadobna kucharka, czyli przygody rozpustnej kobiety*] Gieorgija Iwanowicza Czulkowa – podobnie jak bajki ludowe – są pozbawione narracyjnego wypracowania charakterów. Na przykład narrator nie rozpatruje Frola Skorobiejewa pod względem jego charakteru, nie snuje również rozważań na temat jego grzeszności, lecz sprowadza postać do sjużetowej funkcji szczęśliwego włóczęgi.

W rosyjskiej prozie literackiej po raz pierwszy opracowania charakteru podjął się Nikołaj Michajłowicz Karamzin. Kolizja opowieści *Biedna Liza*⁵⁵ [*Biednaja Liza*] jest nie tyle kolizją okoliczności, co zderzeniem charakterów, a tajemnicza historia opowiedziana w *Wyspie Bornholm*⁵⁶ [*Ostrow Borngolm*] nie zawiera w sobie ani motywacji swojego początku, ani sjużetowego zakończenia: zainteresowanie zostaje przeniesione z sytuacji sjużetowej – pozostającej bez wyjaśnienia – na to, w jak różny sposób jest ona przeżywana przez wszystkich trzech uczestników – ze względu na odmienność ich charakterów.

Idąc za Ricoeurem należy przyznać, że właśnie powieść klasyczna „od *Księżnej de Clèves* czy angielskiej powieści XVIII wieku po Dostojewskiego i Tołstoja [...] zbadała [...] pośrednią przestrzeń”⁵⁷ współodniesienia charakteru (zewnętrznej tożsamości postaci) i *samosti* (indywidualności) wewnętrznej jej samotożsamości].

W literaturze rosyjskiej podstawowe rozróżnienie charakteru i *samosti* (indywidualności) po raz pierwszy zostało zrealizowane w *Eugeniuszu Onieginie*. Tutaj charaktery dwóch głównych bohaterów w ostatnim rozdziale nagle zmieniają się nie do poznania. Jednak okazuje się, że osobowościowa niepowtarzalność bohaterki, nierozpoznana przez Oniegina podczas pierwszego spotkania, zostaje przez nią w pełni zachowana pod powłoką nowego, typowo świeckiego charakteru. Takiego rodzaju tajemniczość twarzy, przyśloniętej maską charakteru, stanowi jedno z miejsc wspólnych w rosyjskiej literaturze klasycznej.

⁵³ S.S. Awierincew, *Na skrzyżowaniu tradycji (szkice o literaturze i kulturze wczesnobi-zantyjskiej)*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1988, s. 86.

⁵⁴ *Historyja o Frole Skobiejewie*, przeł. J. Litwiniuk, [w:] *Antologia dawnej noweli rosyjskiej*, red. R. Śliwowski, Warszawa 1978.

⁵⁵ M. Karamzin, *Biedna Liza*, przeł. R. Śliwowski, [w:] tegoż, *Królowa pocałunków: opowiadania o miłości*, Warszawa 1975.

⁵⁶ N.M. Karamzin, *Wyspa Bornholm*, przeł. R. Śliwowski, [w:] *Antologia dawnej noweli rosyjskiej*, red. R. Śliwowski, Warszawa 1978.

⁵⁷ P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym...*, s. 246.

W opowiadaniu o życiu swoich postaci realizm osiąga głęboką organiczną jedność wnętrza i zewnątrz – charakteru i *samosti* (indywidualności). Są to dwie strony tożsamości narracyjnej bohatera jako jedności. Tak na przykład lenistwo Obłomowa tworzy dominującą negatywną cechę jego charakteru (o b ł o m o w s z c z y z n ę), nieodłączną jednak od jego pozytywnej wewnętrznej naturalności, prostoty, „słoneczności”⁵⁸. W podobnego rodzaju dwujedności bohaterów kryje się specyficzny urok klasycznego realizmu.

Szczególne miejsce w historycznej diachronii tożsamości zajmują bohaterowie Antona Pawłowicza Czechowa. Jeśli u jego poprzedników charakter i *samost’* (indywidualność) stanowią dwie strony typowej indywidualności postaci (zazwyczaj z przewagą jednej z nich), to u Czechowa ma miejsce rozwarstwienie tego, co wydawało się nierozzerwalne. Podwójne życie Gurowa – jawne i tajne – właśnie tym się odróżniają, że w pierwszym funkcjonuje on jako człowiek przejrzystego charakteru, znanego „wszystkim, którzy się z nim stykali”⁵⁹, podczas gdy w drugim – jako głębinowe ja. Historia tej postaci polega na tym, jak pod powłoką tożsamości charakteru całkiem zwyczajnego, majątnego moskwianina, silnie wpisanego w życie obywatelskie, budzi się *samost’* (indywidualność), którą bohater, a wraz z nim i narrator, rozumie odtąd jako prywatną tajemnicę, leżącą u podstaw każdej ludzkiej egzystencji.

Dotkliwe konsekwencje dla literatury rosyjskiej katastrofy rewolucyjnej roku 1917 i kolejno – Wielkiej Wojny Ojczyźnianej wnikliwie opisał Osip Emiljewicz Mandelsztam w szkicu *Koniec powieści* [*Koniec romana*, 1925]. Zanik tego gatunku przepowiadał pisarz, wychodząc z założenia, że u podstaw narracji powieściowej leży narracja biograficzna, a wstrząsy historyczne, którym poddane były miliony istnień, pozbawiły ludzi osobistych biografii: „akcje jednostki w historii upadły”⁶⁰. W rzeczywistości jednak powieść ocalała, lecz przełom rewolucyjny znacząco wpłynął na strukturę tożsamości narracyjnej postaci powieściowej czy w ogóle literackiej.

Charakter zaczęto określać nie tyle na podstawie zależności między postacią a okolicznościami jej prywatnej biografii, co przede wszystkim jej pozycji wobec narodowej katastrofy (emigrant, zwycięzca, poputek, wpisujący się w sowiecką rzeczywistość itp.). Osobowościowa *samost’* (indywidualność) jeśli się ujawnia, to jest określana jako „niepoprawne skrzywienie

⁵⁸ W.I. Tiupa, *Soliarnyje powtory w romanie Gonczarowa „Obłomow”*, „Kritika i semiotika” 2010, № 14, s. 113–117.

⁵⁹ A. Czechow, *Pani z pieszkiem*, przeł. N. Gałczyńska, [w:] tegoż, *Straszna noc i inne opowiadania*, wyb. i wst. R. Śliwowski, Warszawa 1989, s. 334.

⁶⁰ O. Mandelsztam, *Koniec powieści*, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, przeł. R. Przybylski, Warszawa 1972, s. 153.

osobowości”⁶¹ – trauma mentalna z reguły o podłożu historycznym: wyjątkowe przeżywanie doświadczenia społecznego upadku lub jego konsekwencji. Na przykład w *Armii konnej* Isaaka Emmanuiłowicza Babla „czechowskie” rozróżnienie *samosti* (indywidualności) i charakteru ujawnia się w następujący sposób: po zdecydowanym czynie (zabójstwo gęsi i żądanie jej upieczenia), który był zgodny z normą komisarzkiego charakteru i wzbudzał szacunek krasnoarmiejców, serce komisarza Lutowa „zbroczone mordem, chrobotąło i wyciekało”⁶².

Literatura socrealizmu, począwszy od „zarodka” – powieści *Matka* Maksyma Gorkiego, była zorientowana na poszukiwanie pozytywnych charakterów jako prawdziwych bohaterów swojej epoki. Wskutek konfliktów z takimi charakterami formowały się również charaktery negatywne. Osobowościowa *samost’* (indywidualność) straciła na znaczeniu i praktycznie zniknęła z literatury sowieckiej epoki stalinowskiej. Archaiczna struktura postaci (charakter bez osobowości) przejawiała się wyraźnie nie tylko w utworach rewolucyjno-patetycznych czy powieściach produkcyjnych, lecz również w komicznych powieściach Ilji Ilfa i Jewgienija Pietrowa, które nie wchodzą do kanonu socrealizmu, lecz w pełni przynależą do wiodącej praktyki narracyjnej swojej epoki. Odtwarzając fenomen bohatera awanturniczego (analogicznie wobec postaci włóczęgowskich powieści i nowel), współautorzy mistrzowsko zaprezentowali „maskowość” charakteru nie tylko otaczających Ostapa Bendera postaci, ale także jego własnego. Przy czym *samost’* (indywidualność), karmiąca istnienie bohatera włóczęgowską energią, nie zostaje ujawniona, podobnie jak w przypadku średniowiecznego Frola Skobiejewa.

Co zaś tyczy się osobowościowej samotności, to osobowość postrewolucyjna jest traumatyczna. Miarą jej *samosti* (indywidualności) jest teraz jej wewnętrzne straumatyzowanie. Najwyraźniej przejawia się ono w literaturze emigracyjnej (Władimir Władimirowicz Nabokow, Gajto Iwanowicz Gazdanow i in.), ale w pełni jest obecne również w utworach sowieckich pisarzy, wychodzących daleko poza ramy socrealizmu: *Mistrz i Małgorzata*, *Doktor Żywago*, *Życie i los*, a także *Cichy Don* (przyporządkowanie wczesnej powieści Michaiła Aleksandrowicza Szołochowa do socrealizmu było spowodowane czynnikami koniunkturalnymi i nie ma uzasadnienia w poetyce utworu).

Katastroficzne sytuacje stalinowskiego terroru i II wojny światowej stały się na tyle mocnymi impulsami do zachowania w literaturze rosyjskiej po-

⁶¹ L.A. Kołobajewa, *Od Błoka do Brodzkowo (o ruskiej literaturze XX wieku)*, Moskwa 2015, s. 203.

⁶² I. Babel, *Moja pierwsza gęś*, przeł. M. Toporowski, [w:] tegoż, *Historia jednego konia*, wyb. Z. Fedeci, Warszawa 1988, s. 46.

strewolucyjnego modelu zależności charakteru i *samosti* (indywidualności), że na przestrzeni około stu lat traumatyczność osobowościowego doświadczenia i uzasadnianie charakteru przez tę czy inną katastrofę historyczną tworzyło dominantę tożsamości narracyjnej. Jej przejawy można dostrzec w czołowych przykładach współczesnej praktyki literackiej. Szczególną uwagę zwraca w tym kontekście *Awiator* Jewgienija Germanowicza Wodołazkina, w którym intryga narracyjna polega na odtworzeniu samotożsamości przez człowieka z „zamrożoną” pamięcią.

Kategoria intrygi wzbogaca współczesną narratologię jeszcze pod innym względem. Ricoeur sięgnął po pojęcie intrygi, które pojawiło się już wcześniej u Paula Veyne’a⁶³. „Rozszerzając i pogłębiając pojęcie intrygi”⁶⁴, Ricoeur połączył w nim *mythos* Arystotelesa i *emplotment* Haydena White’a (emplotment „polega na nadaniu historii sensu” przez narracyjne połączenie tworzących ją zdarzeń „w jednej, wszechogarniającej lub archetypicznej formie”⁶⁵), akcentując przy tym nieodzowną adresatywność narracji. „Sens podstawowego działania konfigurującego intrygę”⁶⁶, zgodnie z Ricoeu-rem, „różnorodność epizodów przekształca w jedną i kompletną historię”⁶⁷, przygotowaną w taki sposób do receptywnej refiguracji świadomości czytelnika. Intryga dla Ricoeura jest sjużetem skoncentrowanym nie na fabule (którą zajmowali się rosyjscy formalści), a na czytelniku, to znaczy sjużetem rozpatrywanym w aspekcie swojego czytelniczego zainteresowania.

W sferze estetycznej twórczości słownej (biorąc pod uwagę wielką literaturę, a nie rzemiosło literackie) odbiór artystyczny dzieła stanowi przedmiot zainteresowania zarówno po pierwszej, jak i kolejnej lekturze. Przy ponownym czytaniu przeżywamy radość poznawania, a nie powtarzania: ulegający przeobrażeniom podmiot percepcji – wszak nieprzerwanie zmieniamy się nie tylko zewnętrznie, ale i wewnętrznie – dokonuje bezprecedensowej i niepowtarzalnej aktualizacji znanej treści. Innymi słowy, przy ponownym czytaniu arcydzieła kolejny raz realizujemy nowe komunikacyjne „zdarzenie [...] opowiadania”⁶⁸ (Bachtin).

Intryga jako zainteresowanie narracją skierowane do czytelnika polega na napięciu łańcucha zdarzeniowego. Takiego rodzaju napięcie, według Ricoeura, wzbudza pewne receptywne oczekiwania i „trwanie rozciągające się między początkiem a końcem”⁶⁹. „W tym sensie Biblia – twierdzi

⁶³ P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris 1971.

⁶⁴ P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 2, *Konfiguracja w opowieści...*, s. 241.

⁶⁵ H. White, dz. cyt., s. 7, 8.

⁶⁶ P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 1, *Intryga...*, s. 84.

⁶⁷ P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 2, *Konfiguracja w opowieści...*, s. 18.

⁶⁸ M.M. Bachtin, *Problemy literatury...*, s. 484.

⁶⁹ P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 2, *Konfiguracja w opowieści...*, s. 68.

Ricoeur – jest monumentalną intrygą dziejów świata, a każda intryga literacka stanowi rodzaj miniatury wielkiej intrygi łączącej Apokalipsę i Księgę Rodzaju⁷⁰. Zgodnie z myślą Ricoeura dowolna historia, „aby stać się logiką opowieści, musi się [...] zwrócić w stronę kulturowo uznanych konfiguracji, w stronę [...] schematyzmu opowieści [...]”. Działanie może zostać opowiedziane jedynie dzięki temu schematyzmowi⁷¹.

Ponad wiek przed Ricoeurem pisał Wiesiołowski: „Intrygi, jakimi posługują się powieściopisarze, sprowadzają się do wąskiej kategorii, którą z kolei można zredukować do jeszcze mniejszej typologicznej charakterystyki⁷². Owa intuicja poetyki historycznej może i powinna zostać podchwycona i rozwinięta przez narratologię historyczną, ponieważ dostępne schematy opowiadania są typowe dla najróżniejszych form narracji, w tym również dalekich od artystyczności. Jak twierdzi Ricoeur, literacka „intryga musi być typowa⁷³, ponieważ czytelnik rozpoznaje perspektywy kontynuacji (w większości automatycznie, bez specjalnego zastanawiania się) dzięki „naszej zdolności śledzenia historii i osiągniętej zażyłości z tradycją narracyjną⁷⁴”.

W penetracjach tradycji narratologicznej poetyka historyczna przeszła długą i perspektywiczną drogę. Starożytne typy budowy sjużetu: kumulatywny, cykliczny, liminalny czy perypetyjny były już wielokrotnie badane i opisywane. Biorąc pod uwagę receptywny aspekt opowiadania przedstawiają one w istocie najważniejsze „typowe intrygi”, jednak ich rozumienie z punktu widzenia narratologii różni się od pojmowania literaturoznawczego.

Raphaël Baroni widzi powstające różnice w następujący sposób: „Intryga, zgodnie z podejściem strukturalistycznym, jest skończonym całokształtem, w którego ramach zawiązanie i rozwiązanie są symetryczne, podczas gdy dla postklasycznego narratologa [...] intryga jest doświadczeniem wytężonego czytania: zawiązanie i rozwiązanie są sekwencyjnymi etapami, które za pomocą zawilóści (z fr. *méandres*) opowiadania rytmizują niepewny ciąg dalszy⁷⁵”.

Zmiana perspektywy w znacznym stopniu była spowodowana zmianami historycznymi w obrębie samej narracji literackiej. W utworach należących do nieklasycznej literatury pięknej schematy narracyjne są „wielokrotnymi wirtualnymi perspektywami, które otwierają się w centrum historii w kierunku potencjalnego, ale nieokreślonego horyzontu⁷⁶”. Taka intryga tworzy

⁷⁰ Tamże, s. 41–42.

⁷¹ Tamże, s. 75.

⁷² A.N. Wiesiołowski, *Izbrannoje: na puti k istoriczeskoj poetikie*, Moskwa 2010, s. 19.

⁷³ P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 1, *Intryga...*, s. 67.

⁷⁴ P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 2, *Konfiguracja w opowieści...*, s. 94.

⁷⁵ R. Baroni, *Réticence de l'intrigue*, [w:] *Narratologies contemporaines*, Paris 2010, s. 212.

⁷⁶ R. Baroni, *Réticence de l'intrigue...*, s. 212.

„zainteresowanie doświadczeniem u czytelnika, w którym kognitywność (prognostyczna, diagnostyczna) i emocjonalność (niepokój, ciekawość, zdziwienie) są nierozzerwalnie związane”⁷⁷.

Począwszy od dojrzałych opowiadań Czechowa, które wywarły niemały wpływ na literaturę światową, zarysowywała się i rozwijała tendencja osłabienia sjużetowej zdarzeniowości. Konsekwencją tego była historyczna tendencja zanikania intrygi zdarzeniowej na rzecz formowania się fenomenu intrygi słowa, kiedy dla czytelnika ważne jest nie tylko to, jak utwór się zakończy, lecz także to, w jaki sposób będzie to opowiedziane, w jakiej tonacji i stylistyce historia zostanie doprowadzona do końca. Intryga słowa akcentuje receptywny aspekt wypowiedzi narracyjnej: natężenie oczekiwania czytelnika jest wzmagane i zaspokajane w receptywnej świadomości w większym stopniu dzięki narzędziom werbalizacji łańcucha zdarzeniowego, niż samej jego zdarzeniowości.

Intryga słowa nie jest osobnym typem intrygi w stosunku do tych wyżej wymienionych, lecz stanowi jej drugie oblicze, właściwe zwłaszcza narracjom literackim. Stylistyka i rytmika opowiadającego dyskursu, jego kompozycyjne uporządkowanie, przeplatająca go sieć jawnych i skrytych powtórzeń zadają tonalność narracji, emocjonalno-woluntarny ton wypowiedzi skierowany do adresata. Jeśli intryga fabularna wzbudza intelektualne zainteresowanie recypientów, to intryga słowa indukuje ich refleksję emocjonalną na temat otrzymanej informacji narracyjnej.

Zwiększona uwaga wobec receptywno-komunikacyjnego aspektu praktyk narracyjnych jest podyktowana samą własnością narracji jako „zdarzenia samego opowiadania (czynności), w którym sami bierzemy udział jako słuchacze-czytelnicy”⁷⁸. Przy czym receptywny aspekt narracji nie sprowadza się do intrygi. Innym – w jeszcze mniejszym stopniu zbadanym – aspektem odbioru dyskursu narracyjnego jest *e t o s* jego narracji. Jak słusznie zauważa Ricoeur, „nie ma opowieści obojętnej etycznie”⁷⁹, ponieważ „antycypacja aspektów etycznych zawiera się w samej strukturze czynności opowiadania”⁸⁰.

Nic dziwnego, że najnowsza narratologia, jak i tożsama z nią neoretoryka, zaczyna zwracać się w stronę kategorii *etosu*⁸¹, definiowanego przez neoretorykę jako projektowany „stan odbiorcy, który powstaje w wyniku oddziaływania na niego jakiejś wiadomości”⁸². Wyjawienie intencji komu-

⁷⁷ Tamże, s. 211.

⁷⁸ M.M. Bachtin, *Problemy literatury...*, s. 484.

⁷⁹ P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym...*, s. 191–192.

⁸⁰ Tamże, s. 191.

⁸¹ L. Altes, *Ethos and Narrative Interpretation: The Negotiation of Values in Fiction*, Lincoln (Nebraska) 2014.

⁸² Ż. Djubua i in., *Obščiaja ritorika*, Moskwa 1986, s. 264.

nikacyjnej narracji oznacza skonstruowanie budowy tekstu narracyjnego w odniesieniu do „świata życia czytelnika”⁸³ (Ricoeur). Etos narracji wymaga ze strony odbiorcy odpowiedniego pod względem mentalnym nastawienia, zakłada receptywne nastawienie adresata, korelujące z inicjatywą komunikacyjną podmiotu mówiącego. Belgijscy neoretorycy grupy μ słusznie zauważają, że: „istności etosu utworu należy szukać w integracji wszystkich jego elementów, w interferencjach, konwergencjach, napięciach, które przy tym powstają”⁸⁴.

Etos narracji ponadto nie istnieje poza historią. Zawsze był ściśle związany z diegetycznym obrazem świata, niemniej ma własną linię rozwoju.

Słuchacze z góry znają narracyjne zakończenie bajkowej lub mitogenicznej narracji z precedensowym obrazem świata, prowadzonej w modalności poznania. Ma tu miejsce rekreacyjna intryga odbudowy normalnego biegu życia jako pewnego wspólnego dobra. Zainteresowanie odbiorem narracji jest podtrzymywane nie za pomocą oczekiwania końcowego rezultatu, a poprzez niuanse detalizacji i rozwój struktury językowej opowiadania.

„Antycypowane słowo odpowiedzi”⁸⁵ nosi przy tym chór a l n y charakter, jest identyczne ze słowem wypowiedzianym.

Receptywne nastawienie adresata takiej wypowiedzi polega na uzyskaniu i zachowaniu przynależności do powszechnie znanego doświadczenia rodzajowego, na chóralnej samoidentyfikacji ze wszystkimi s w o i m i. Jako etos narracyjny podobnego typu opowieści występuje etos p o k o j u, przezwyciężenia afektów, pozbycia się niepokoju.

Pokój, jako uwolnienie się od strachu przed otaczającą rzeczywistością i wzmocnienie wiary w zachowanie stabilnego życiowego porządku jest podstawową arcywartością w przestrzeni komunikacyjnej mitu. W kulturze współczesnej narracje pokoju funkcjonują przede wszystkim, choć nie wyłącznie, wśród dziecięcych odbiorców i w sferze reklamy.

Dla parenetycznych narracji o budowie przypowieściowej jest typowy etos p o w i n n o ś c i w stosunku do normatywnych zasad porządku świata, kanonicznego wzoru, formalności stosunków międzyludzkich. Tak właśnie był pojmowany etos retoryczny przez Arystotelesa: „dokonaliśmy więc zestawienia toposów [retoryczne *loci communes* – przyp. W.T.], z których należy tworzyć entymemy dotyczące dobra i zła, tego, co szlachetne i brzydkie, sprawiedliwe i niesprawiedliwe”⁸⁶.

Zainteresowanie odbiorem narracji nie tylko w bajkach, ale i w znacznie bardziej skomplikowanych pod względem literackim utworach (na przykład

⁸³ P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 2, *Konfiguracja w opowieści...*, s. 250.

⁸⁴ Ź. Djubua i in., dz. cyt., s. 275.

⁸⁵ M.M. Bachtin, *Problemy literatury...*, s. 107.

⁸⁶ Arystoteles, dz. cyt., s. 149.

nowelach Lwa Nikolajewicza Tolstoja) jest zogniskowane wokół ostatecznej pozytywności bądź negatywności łańcucha zdarzeniowego, pozwalającego na wyciąganie wniosków, wartości moralnych z odebranych historii. „Antycypowane słowo odpowiedzi”⁸⁷ nosi przy tym pietystyczny, pouczający charakter.

Organizacja narracji na normatywnych podstawach jest swego rodzaju alternatywą dla etosu pokoju, ponieważ zawiera impuls nieskończonego zatroskania poprzez wartość swojej pozycji, całkowite wypełnianie obowiązku, legitymizację wypowiedzi itp. Takie zatroskanie aktualizuje jednak nie indywidualne ja, a imperatywność porządku świata. Obowiązek to ponadindywidualna powinność, to troska niwelująca różnorodność odmiennych ja, akcentująca w nich zacięzioną negatywną stronę żądzy.

Awanturniczy obraz świata, intryga przygody motywują receptywne nastawienie słuchacza, które polega na oczekiwaniu nieoczekiwanego. Przy czym dla receptywnej świadomości, mówiąc słowami Gilles’a Deleuze’a, „nie ma tu żadnych reguł uprzednich, a każda kolejna [receptywna – przyp. W.T.] zagrywka określa własne reguły, gra o własne zasady gry”⁸⁸. Tak więc Ostapa Bendera nie można uznać ani za pozytywnego, ani za negatywnego bohatera: czytelnicy powieści Ilji Ilfa i Jewgienija Pietrowa w istocie mają dowolność swoich etycznych i politycznych ocen wyczynów oraz sytuacji życiowej tej postaci. „Antycypowane słowo odpowiedzi”⁸⁹ w tym kontekście można po Bachtinowsku określić jako „wielogłos”, jako „odmienność i odrębność głosów”⁹⁰.

Etos narracyjny takiego uczestnictwa w zdarzeniu opowiadania może zostać określony jako etos samoaktualizacji. Ten etos realizuje receptywne nastawienie życzenia, u którego podstaw leży samowystarczalność ludzkiego ja. Życzenie jest impulsywne, samowolne, życzenie także jest troską, ale troską o *samost’* (indywidualność), moralny stan obciążonego samoodczuwania. Takie czytanie obdarza historię narracyjną sensem, który, według określenia Barthes’a, jest „pragnieniem”⁹¹.

Etos samoaktualizacji jako receptywnego zachowania czytelnika Tolstoj wyraził w *Annie Kareninie*:

Czytając, jak bohaterka romansu dogląda chorego, Anna sama miała ochotę chodzić cichymi krokami po pokoju pacjenta; czytając o członku parlamentu wygłaszają-

⁸⁷ M.M. Bachtin, *Słowo w powieści*, przeł. W. Grajewski, [w:] tegoż, *Problemy literatury...*, s. 107.

⁸⁸ G. Deleuze, *Logika sensu*, przeł. G. Wilczyński, M. Herer, Warszawa 2011, s. 92.

⁸⁹ M.M. Bachtin, *Słowo w powieści*, przeł. W. Grajewski, [w:] tegoż, *Problemy literatury...*, s. 107.

⁹⁰ M.M. Bachtin, *Dostojewski. 1961*, przeł. B. Żyłko, „Odra” 2001, nr 1, s. 47.

⁹¹ R. Barthes, *Krytyka i prawda*, przeł. W. Błońska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1976, s. 160.

cym przemówienie, pragnęła sama wypowiedzieć tę mowę; czytając, jak lady Mary konno cwałowała za gończymi, jak dokuczała bratowej i jak zadziwiała wszystkich odwagą, Anna pragnęła czynić to samo⁹².

Sama Tolstojowska narracja wpisuje się jednak w etos powinności i oto jak zmienia się odbiór Anny:

Bohater powieści zaczynał już osiągać szczyt swego typowego angielskiego szczęścia – tytuł baroneta oraz majątek – i Anna właśnie miała ochotę wybrać się z nim do jego posiadłości, gdy nagle poczuła, że właściwie powinien on się wstydzić i że tak samo ona się wstydzi. „Czegóż to on ma się wstydzić? Czemu i ja się wstydzę?” – spytała sama siebie urażona i zdziwiona⁹³.

Charakterystykę życzenia jako nowego, nienormatywnego etosu kultury rozwinął w swojej pracy Arthur Schopenhauer. Jeśli, podążając za etosem powinności, „człowiek [...] mógłby [...] uznać jakąś rzecz za dobrą i na skutek tego jej chcieć”, to egocentryczny podmiot czasów nowożytnych „najpierw jej chciał, a potem nazwał dobrą [...], czynność woli jest podstawą jego istoty”⁹⁴. W szczególności receptywne nastawienie życzeniowe prowadzi do swobody czytelnicznej „przyjemności tekstu” (Roland Barthes) albo przeciwnie – niezadowolonia.

Prawdopodobnościowy obraz świata, ugruntowany za sprawą klasycznej powieści, skrywał w sobie przesłanki do przewyciężenia egocentrycznego etosu samoaktualizacji bez redukcji autonomii ludzkiego ja. Awanturnicza narracja (podobnie jak parenetyczna) rozróżnia dwie świadomości: narratora władającego intrygą i adresata czekającego na jej rozwiązanie. Odwrotnie rzecz ma się z konwergentnymi narracjami. Narracje te łączą owe świadomości, wiodąc je do sensu opowiadanej historii, który pozostaje niejasny nawet dla samego narratora.

Takie połączenie w dialogu zgody, które, według Bachtina, „nie jest utożsamieniem, nie jest mechanicznym echem”⁹⁵, nie prowadzi świadomości komunikantów do chóralnego czy normatywnego niwelowania, zakładając za każdym z nich własną prawdę. Tak twierdził Bachtin, zgoda „z natury jest wolna”, ponieważ „za nią zawsze znajduje się dal, którą się pokonuje, i zbliżenie (ale nie zespolenie)”⁹⁶. Zdarzenie opowiadania (czynności) z takim etosem jest realizowane jako komunikacyjny akt solidarności, a nie podpo-

⁹² L. Tolstoj, *Anna Karenina*, przeł. K. Iłakowiczówna, Kraków 2012, s. 115.

⁹³ Tamże, s. 116.

⁹⁴ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, Warszawa 1994, s. 447.

⁹⁵ M.M. Bachtin, *Dopołnienija i izmienenija k Dostojewskomu*, [w:] *Sobranije soczinienij w 7. t.*, t. 6, *Problemy poetiki Dostojewskiego, Raboty 1960–1970 gadow*, Moskwa 2002, s. 302.

⁹⁶ M.M. Bachtin, *Dostojewski...*, s. 47.

rządowania czy arbitralności. Zakłada ono „poparcie, wzbogacające słowo”⁹⁷ ze strony adresata. Przed obliczem ogólnej tajemnicy bytu aktualizowane jest „wzajemne uznanie między podmiotami”⁹⁸, jak i uznanie autonomicznej subiektywności (własnej p r a w d y) bohaterów opowiadanej historii.

Dla narracji inspirowanej dialogiczną pozycją wspólnego sensu opowiadanej historii jest typowy etos solidarności. W taki sposób można zakwalifikować receptywne nastawienie na udział (analogicznie do autorskiego) w odniesieniu do opowiadanego zdarzenia: nie podporządkowanie, nie dublowanie, ale właśnie solidarność dwóch równoprawnych, niewspółzależnych świadomości. Wspólna prawda, według Bachtina, „wymaga wielości świadomości [...] jest zasadniczo zdarzeniowa i rodzi się w punkcie styku różnych świadomości”⁹⁹.

Etos solidarności zamiast subiektywnego życzenia ujawnia u podstaw indywidualnego bytu intersubiektywną odpowiedzialność, którą odróżnić należy od ponadindywidualnej powinności. Moralny stan odpowiedzialności to dialogiczna troska o Innego: czy moje życie odpowiada na potrzeby innego życia?

Wszystkie wymienione wyżej parametry komunikacji narracyjnej sprowadzają się do kategorii narracyjnej strategii (szczególny rodzaj strategii komunikacyjnych).

Strategie narracji literackiej często bezpodstawnie zostają sprowadzane do technik pisarskiego rzemiosła. Tak przedstawia się lakoniczna definicja tej kategorii w *A Dictionary of Narratology* Geralda J. Prince’a: „określony zbiór czynności narracyjnych lub środków narracyjnych wykorzystywany do budowy narracji w celu osiągnięcia określonego rezultatu”¹⁰⁰.

Tymczasem pojęcie strategii zapożyczone z terminologii wojskowej trafnie charakteryzuje najbardziej podstawowe mechanizmy działalności, które zależą od wyboru stratega, a po dokonaniu przez niego własnego strategicznego wyboru ukierunkowują jego twórcze poczynania i w dużej mierze determinują końcowy rezultat.

Michael Foucault, badając „tworzenie strategicznych wyborów” w sferze praktyk dyskursywnych, twierdził, że „wybory strategiczne nie wyłaniają się bezpośrednio z jakiejś wizji świata lub dominacji interesu, w których miałyby się konkretnie przejawiać taki lub inny podmiot mówiący”; są one dokony-

⁹⁷ M.M. Bachtin, *Problemy literatury...*, s. 108.

⁹⁸ P. Ricoeur, *Wyzwanie semiologiczne: problem podmiotu*, przeł. E. Bieńkowska, [w:] tegoż, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, wyb. S. Cichowicz, Warszawa 2003, s. 286.

⁹⁹ M.M. Bachtin, *Problemy twórczości Dostojewskiego*, przeł. W. Grajewski, [w:] *Ja-Inny. Wokół Bachtina, Antologia*, t. 1, red. D. Ulicka, Kraków 2009, s. 197.

¹⁰⁰ G. Prince, *A Dictionary of Narratology*, Lincoln & London 1987, s. 64.

wane w zależności od „pozycji, jaką zajmuje podmiot względem dziedziny przedmiotów, o których mówi”¹⁰¹. Wariacje na temat takich „twierdzeń” są nieliczne i zawsze historycznie uzasadnione.

W dowolnej sferze działalności odmiennosc strategii wynika z jednej strony z odmiennosci jej wyjściowych warunków, a z drugiej – odmiennosci ostatecznych celów (końcowych założeń, intencji).

Celem mowy czy pisma jest zdarzenie komunikacyjne współdziałania świadomości, które przy tym mogą być zasadniczo różne: chóralna jedno-myślność lub postawa monologiczna, dialogowy wielogłos sporu lub dialogowa zgoda solidarności. Dane postawy wypowiedzi narracyjnych definiują przywołane wyżej etosy narracji.

Co zaś dotyczy się wyjściowych warunków narracji, to są one określane przez aktualny dla danej wypowiedzi diegetyczny obraz świata. Niemniej, o czym świadczą nasze najnowsze badania, wydaje się, że każdy z narracyjno-strategicznych obrazów świata w zasadzie może być bazą referencyjną dla dowolnego lub prawie dowolnego etosu narracji.

Powstanie, rozpowszechnienie i współwystępowanie strategii narracyjnych tworzy swego rodzaju punkt wyjścia zainteresowań badawczych, zmierzających w stronę narratologii historycznej. Oczywiście do ukonstytuowania tej spadkobierczyni poetyki historycznej wiedzy długa droga, lecz nie znaczy to, że należy z niej rezygnować.

Przełożyła Agnieszka Ścibior

BIBLIOGRAFIA

- Altes L., *Ethos and Narrative Interpretation: The Negotiation of Values in Fiction*, Lincoln (Nebraska) 2014.
- Arystoteles, *Retoryka. Retoryka dla Aleksandra. Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa 2004.
- Awierincew S.S., *Na skrzyżowaniu tradycji (szkice o literaturze i kulturze wczesnobizantyjskiej)*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1988.
- Babel I., *Moja pierwsza gęś*, przeł. M. Toporowski, [w:] tegoż, *Historia jednego konia*, wyb. Z. Fedeki, Warszawa 1988.
- Bachtin M.M., *Dopołnienia i izmienia k Dostojewskomu*, [w:] *Sobranije soczinienij w 7 t.*, t. 6, *Problemy poetiki Dostojewskogo, Raboty 1960–1970 gadow*, Moskwa 2002.
- Bachtin M.M., *Dostojewski. 1961*, przeł. B. Żyłko, „Odra” 2001, nr 1.
- Bachtin M.M., *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986.
- Bachtin M.M., *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982.

¹⁰¹ M. Foucault, dz. cyt., s. 86.

- Bachtin M.M., *Problemy twórczości Dostojewskiego*, przeł. W. Grajewski, [w:] *Ja-Inny. Wokół Bachtina, Antologia*, t. 1, red. D. Ulicka, Kraków 2009.
- Bachtin M.M., *Słowo w powieści*, przeł. W. Grajewski, [w:] tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982.
- Bachtin M.M., *W stronę filozofii czynu*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 1997.
- Baroni R., *Réticence de l'intrigue*, [w:] *Narratologies contemporaines*, Paris 2010.
- Barthes R., *Krytyka i prawda*, przeł. W. Błońska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1976.
- Boileau-Despréaux N., *L'art poétique – Sztuka poetycka*, przeł. M. Grzędzińska, Lublin 1989.
- Brokmeier J., Harrie R., *Narratiw: problemy i obieszczania adnoj altiernatiwnoj paradigmy*, „Woprosy filosofii” 2000, № 3.
- Bruner J., *A narrative model of self-construction*, „Annals of the New York Academy of Sciences” 1997, vol. 818 (1), s. 145–161.
- Czechow A., *Pani z piaskiem*, przeł. N. Gałczyńska, [w:] tegoż, *Straszna noc i inne opowiadania*, wyb. i wst. R. Śliwowski, Warszawa 1989.
- de Jong I., *Diachronic Narratology (The Example of Ancient Greek Narrative)*, „Handbook of Narratology” 2014, vol. 1, s. 115–122.
- Deleuze G., *Logika sensu*, przeł. G. Wilczyński, M. Herer, Warszawa 2011.
- Djubua Ż. i in., *Obściana ritorika*, Moskwa 1986.
- Erikson E.H., *Identity: Youth and Crisis*, New York 1968.
- Erikson E.H., *Tożsamość a cykl życia*, przeł. M. Żywicki, Poznań 2004.
- Fludernik M., *The Diachronization of Narratology*, „Narrative” 2003, vol. 11, no. 3.
- Foucault M., *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Warszawa 1977.
- Freudenberg O.M., *Pochodzenie narracji*, przeł. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, [w:] *Semantyka kultury*, red. D. Ulicka, Kraków 2005.
- Guriewicz A.J., *O prirodzie gieroiczeskowo w poezji giermanskich narodow*, „Izwiestija Akademii Nauk SSSR. Sierija literatury i jazyka” 1978, № 2.
- Historyja o Frole Skobiejewie*, przeł. J. Litwiniuk, [w:] *Antologia dawnej noweli rosyjskiej*, red. R. Śliwowski, Warszawa 1978.
- Hume D., *Traktat o naturze ludzkiej*, przeł. Cz. Znamierowski, Warszawa 2015.
- Karamzin N.M., *Biedna Liza*, przeł. R. Śliwowski, [w:] tegoż, *Królowa pocałunków: opowiadania o miłości*, Warszawa 1975.
- Karamzin N.M., *Wyspa Bornholm*, przeł. R. Śliwowski, [w:] *Antologia dawnej noweli rosyjskiej*, red. R. Śliwowski, Warszawa 1978.
- Kemper D., Tjupa V., Taškenov S. (Hg.), *Die russische Schule der Historische Poetik*, Munchen 2013.
- Kołobajewa L.A., *Od Błoka do Brodzkowo (o ruszkiej literaturze XX wieku)*, Moskwa 2015.
- Lermontow M., *Bohater naszych czasów*, przeł. W. Rogowicz, Wrocław 1996.
- Lermontow M., *Nie, jam nie Byron – inny – sam*, przeł. B. Żyranik, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, wstęp i kom. W. Jakubowski, Wrocław 1972.
- Lessing G.E., *Dramaturgia hamburska*, przeł. O. Dobijanka, Wrocław 1956.
- Lichaczow D.S., *Czełowiek w literaturze Driewniej Rusi*, Moskwa 1970.
- Łotman J., *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984.

- Mandelsztam O., *Koniec powieści*, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, przeł. R. Przybylski, Warszawa 1972.
- Markowicz I.M., *Izbrannyje raboty*, Sankt Pietiersburg 2008.
- „Obyś mógł opowiadać i utrwalić w pamięci” (por. Wj 10, 2). *Życie staje się historią*. Orędzie papieża Franciszka na LIV Światowy Dzień Środków Społecznego Przekazu, <http://www.vatican.va/content/francesco/pl/messages/communications/documents/papa-francesco_20200124_messaggio-comunicazioni-sociali.html> [dostęp: 5.01.2021].
- Pier J., *Narratologies contemporaines*, éd. J. Pier, F. Berthelot, Paris 2010.
- Prince G., *A Dictionary of Narratology*, Lincoln & London 1987.
- 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.
- Ricoeur P., *Czas i opowieść*, t. 3, *Czas opowiadany*, przeł. U. Zbrzeźniak, Kraków 2008.
- Ricoeur P., *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski, Warszawa 2018.
- Ricoeur P., *Wyzwanie semiologiczne: problem podmiotu*, przeł. E. Bieńkowska, [w:] tegoż, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, wyb. S. Cichowicz, Warszawa 2003.
- Schmid W., *Narrative Motivierung: Von der romanischen Renaissance bis zur russischen Postmoderne*, Berlin–Boston 2020.
- Schmid W., *Narratologija*, Moskwa 2003.
- Schopenhauer A., *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, Warszawa 1994.
- Szajtanow I.O., *Komparatiwistika i / ili poetika: Anglijskije sjużety głazami istoriczeskoj poetiki*, Moskwa 2010.
- Tamarczenko N.D., *Russkaja powiest' Sieriebrianowo wieka: Problemy poetiki sjużeta i žanra*, Moskwa 2007.
- Tamarczenko N.D., *Russkij klassiczeskij roman XIX wieka: Problemy poetiki i tipologii žanra*, Moskwa 1997.
- Tiupa W.I., *Soliarnyje powtory w romanie Gonczarowa „Oblomow”*, „Kritika i semiotika” 2010, № 14, s. 113–117.
- Tolstoj L., *Anna Karenina*, przeł. K. Iłakowiczówna, Kraków 2012.
- Veyne P., *Comment on écrit l'histoire*, Paris 1971.
- White H., *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore 1973.
- Wiesiołowski A.N., *Izbrannoje: na puti k istoriczeskoj poetikie*, Moskwa 2010.
- Wiesiołowski A.N., *O metodzie i zadaniach historii literatury jako nauki*, przeł. H. Dudyk, „Tekstualia” 2018, nr 3 (54).
- Wiesiołowski A.N., *Poetika sjużetow*, [w:] tegoż, *Istoriczeskaja poetika*, ried., wstup. statja i primiecz. W. Żyrmunskij, Leningrad 1940.

Walerij Igoriewicz Tiupa (ur. 1945) – prof. dr hab. Rosyjskiego Państwowego Uniwersytetu Humanistycznego w Moskwie (RGGU), kierownik Katedry Poetyki Teoretycznej i Historycznej, rosyjski literaturoznawca, komparatysta, narratolog. Wykładał na uni-

wersytetach w Samarze, Lwowie, Kemerowie, Nowosybirsku, Bydgoszczy. Gościnnie prowadził też wykłady w Japonii, Wietnamie i Korei Południowej. Jest autorem ponad 350 publikacji naukowych z zakresu teorii literatury, teorii komunikacji i analizy dyskursu, komparatystyki i narratologii. Opublikował m.in.: *Chudożestwiennost' literaturnowo proizwiedienija* (1987), *Analitika chudożestwiennowo* (2001), *Litieratura i mientalnost'* (2009), *Wwiedienije w sravnitelnuju narratologiju* (2016).

Valery Igorevich Tiupa (born 1945) – PhD (dr hab.), professor of the Russian State University for the Humanities in Moscow (RGGU), head of the Department of Theoretical and Historical Poetics, Russian literary critic, comparatist, and narratologist. He has lectured at universities in Samara, Lviv, Vietnam, and South Korea. He has authored over 350 scientific publications in the area of literary theory, communication theory and discourse analysis, comparatism and narratology. His publications include, among others: *Chudożestwiennost' literaturnowo proizwiedienija* (1987), *Analitika chudożestwiennowo* (2001), *Litieratura i mientalnost'* (2009), *Wwiedienije w sravnitelnuju narratologiju* (2016).

Agnieszka Ścibior – absolwentka filologii rosyjskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, doktorantka literaturoznawstwa na Wydziale Filologicznym UJ. Zainteresowania: proza rosyjska XX i XXI wieku, teoria i praktyka przekładu tekstów naukowych. Redaktor naczelna „Monografii Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego”. Ostatnio opublikowane przekłady: W.I. Tiupa, *Własności gatunkowe strategii narracyjnych*, „Teksty Drugie” 2019, nr 2, s. 137–148; W.I. Tiupa, *Postmodernizm jako kryzys mentalny*, „Przestrzenie Teorii” 2020, nr 33, s. 409–417; W.I. Tiupa, *Wprowadzenie do narratologii porównawczej*, Petrus, Kraków 2021. ORCID: 0000-0002-8093-5695.

Agnieszka Ścibior – MA in Russian philology from the Jagiellonian University, PhD student of literary studies in the Faculty of Philology at the Jagiellonian University in Cracow. She is interested in 20th-century Russian prose and translation theory and practice. Editor-in-chief of “Monografia Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego” (“Monograph of the Association of Doctoral Students of the Jagiellonian University”). Recently published translations: W.I. Tiupa, *Własności gatunkowe strategii narracyjnych*, “Teksty Drugie” 2019, no. 2, pp. 137–148; W.I. Tiupa, *Postmodernizm jako kryzys mentalny*, “Przestrzenie Teorii” 2020, no. 33, pp. 409–417; W.I. Tiupa, *Wprowadzenie do narratologii porównawczej*, Petrus, Kraków 2021. ORCID: 0000-0002-8093-5695.



Scena krytyczna

