

Narratologia transmedialna. Założenia, cele i wyzwania¹

Tematem przewodnim najnowszego numeru „Tekstualiiów” jest narratologia transmedialna, subdyscyplina narratologii postklasycznej skupiająca się na badaniu narracji w różnych mediach, problematyzująca jej związek z medium, którego specyfika wpływa na kształt przekazywanych historii. Celem artykułu wstępnego jest prezentacja teorii narratologii transmedialnej, która następnie zastosowana zostanie w tekstach zebranych w numerze do analizy interesujących praktyk narracyjnych. Zadania tekstu to zarówno przedstawienie najważniejszych założeń subdyscypliny, jak i wskazanie obszarów, które dotychczas były przez nią pomijane.

We wstępie tym w pierwszej kolejności przedstawię kontekst historyczny rozwoju narratologii postklasycznej i miejsce, które w jej obrębie zajmuje narratologia transmedialna. Następnie omówię podstawowe założenia, cele i problemy subdyscypliny, a w ostatniej części przedstawię prezentowane w numerze czasopisma artykuły, szczególnie te ich aspekty, w których autorzy starają się rozszerzyć czy zrewidować dotychczasowe badania prowadzone w obrębie narratologii transmedialnej.

Narratologia klasyczna a postklasyczna

Narratologia kojarzy się z przypadającymi na szczytowy okres francuskiego strukturalizmu badaniami formalno-strukturalno-generatywnymi nad opowiadaniem². W jej ramach powstawały „gramatyki opowiadania”, poszukiwano również najmniejszych jednostek znaczących narracji i niezmiennych praw nią rządzących. Lata 60., czas intensywnego rozwoju narratologii, to jednocześnie okres, gdy poddana została ona krytyce jako część większego paradygmatu naukowego – strukturalizmu. Jednak w momencie gdy narzędzia zaproponowane przez takich narratologów, jak Roland Barthes, Tzvetan Todorov czy Algirdas Greimas, zostały uznane za zbyt sformalizowane i przez to – wydawałoby się – nieprzydatne do analizy skomplikowanych tekstów, sama kategoria narracji okazała się kluczowa dla historyków, psychologów czy socjologów jako podstawowa

¹ Projekt finansowany w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2014–2016.

² Zob. *Narratologia*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2004; W. Grajewski, *O narratologii [w:] idem, Maszyny dialogowe. Szkice teoretycznoliterackie*, Kraków 2003, s. 165–177.

struktura rozumienia³. Zamiast zniknąć, narratologia uległa głębokim przeobrażeniom, które skrótowo nazwano przejściem od narratologii klasycznej do postklasycznej.

Termin „narratologia postklasyczna” został zaproponowany przez Davida Hermana, aby – z jednej strony – podkreślić ciągłość narratologii, punkt odniesienia, którym są francuskie badania strukturalno-generatywne, a także stworzone przez poprzedników podstawy teoretyczne pozwalające na dalsze badania, a z drugiej strony – zwrócić uwagę na zaistniałe różnice w podejściu do narracji⁴. Podczas gdy lata 60. to okres skupiania się na narracji językowej, poszukiwania obiektywnych i uniwersalnych praw i pomijania zagadnień, które mogły te poszukiwania utrudnić (kontekstu, płci, odbiorcy jako interpretatora, a nawet materiału badawczego, który był bardziej skomplikowany niż bajka, mit czy opowiadanie), narratologia postklasyczna wprowadza do badań wątki przedtem pomijane: kognitywne, filozoficzne, retoryczne, feministyczne, a także osiągnięcia myśli poststrukturalistycznej⁵.

Warto przytoczyć tu różnice między narratologią klasyczną i postklasyczną, które wskazał Ansgar Nünning. Narratologia klasyczna była tekstocentryczna, ahistoryczna i uniwersalistyczna, skoncentrowana na badaniu zamkniętych systemów konstruowanych metodami oddolnymi (*bottom-up*) i opartych na opozycjach binarnych, podczas gdy narratologia postklasyczna jest zorientowana na kontekst, historyczna, skoncentrowana na jednostkowości dzieła, otwartych, dynamicznych procesach znaczeniowych analizowanych jako całość (podejście odgórne) wraz z ich kontekstem kulturowym⁶. Niemiecki badacz rozszerzył diagnozę Hermana, wskazując osiem dróg rozwoju narratologii postklasycznej. Są to podejścia:

- kontekstualistyczne, tematyczne i ideologiczne,
- feministyczne (w tę kategorię Nünning wpisał także badania nad narracją w obrębie studiów postkolonialnych, genderowych i queerowych),
- transmedialne i transgatunkowe (wśród nich znalazły się badania nad narracją w dramacie, poezji, filmie, sztukach wizualnych i muzyce; co ciekawe, badacz nie wymienił w tej kategorii nowych mediów, a wśród badaczy Marie-Laure Ryan),
- kognitywistyczne i zorientowane na recepcję,
- postmodernistyczne i poststrukturalistyczne (zorientowane także na dekonstrukcję klasycznej narratologii),

³ Zob. D.N. Polkinghorne, *Narrative Knowing and the Human Sciences*, New York 1987; M. Kreiswirth, *Trusting the Tale. The Narrativist Turn in the Human Sciences*, „New Literary History” 1992, nr 23; *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, pod red. S. Heinen, R. Sommera, Berlin–Nowy Jork 2009. Spośród polskich publikacji warto zapoznać się z poniższymi pracami: K. Rosner, *Narracja, tożsamość, czas*, Kraków 2003; *Praktyki opowiadania*, pod red. B. Owczarka, Z. Mitosek, W. Grajewskiego, Kraków 2001; A. Burzyńska, *O zwrocie narratystycznym w humanistyce*, „Teksty Drugie” 2003, nr 1/2.

⁴ D. Herman, *Introduction* [w:] *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, Columbus 1999.

⁵ L. Herman, B. Vervaeck, *Postclassical narratology* [w:] *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, pod red. D. Hermana, M. Jahna, M.-L. Ryan, London 2005, s. 450–451; M. Rembowska-Pluciennik, *Umysł poststrukturalistyczny. Narratologia w fazie transformacji* [w:] eadem, *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Toruń 2012, s. 65–95.

⁶ A. Nünning, *Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term* [w:] *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, pod red. T. Kindta, H.-H. Müllera, Berlin 2003, s. 243–244.

- lingwistyczne,
- filozoficzne (w ich obrębie sytuują się teorie światów możliwych, teorie fikcyjności czy fenomenologicznie zorientowane teorie narracji, na przykład Wolfganga Isera i Paula Ricoeura),
- inne (do nich zaliczył Nünning badania nad sztuczną inteligencją, powiązanie antropologii i teorii narracji u Victora Turnera, Jamesa Clifforda i Clifforda Geertza, badania narracji mówionej oraz historycyzm Haydena White'a)⁷.

Widać wyraźnie, że współczesna narratologia jest nie tyle zwartą dyscypliną, ile interdyscyplinarnym zbiorem teorii i praktyk analitycznych. Uwypukla to tytuł monografii z 1999 roku pod redakcją Hermana: *Narratologie*. Z kolei Ansgar Nünning w omawianym artykule zamiast diagnozy proponuje pytanie: *Narratologia czy narratologie?* Wspólnymi cechami tych heterogenicznych praktyk pozostają jednak zorientowanie na kontekst, pragmatykę użycia tekstu i jego recepcję, skupienie na narracji zawieszanej pomiędzy bytem tekstowym a bytem mentalnym, wzięcie pod uwagę czynnika subiektywnego oraz ideologicznego, a także zaakceptowanie statusu narracji jako fenomenu mogącego w różnym zakresie manifestować się w wielu mediach⁸. Ostatni punkt szczególnie istotny jest dla jednej z subdyscyplin lub też jednej z wielu narratologii: narratologii transmedialnej.

Narratologia transmedialna: obszar badań i założenia

W rozumieniu narratologii transmedialnej narracja nie stanowi tylko językowej reprezentacji powiązanych ze sobą przyczynowo stanów i „zdarzeń”, lecz także ich reprezentację umysłową, „koncept kognitywny, który może być aktywowany przez różne typy znaków”⁹. Takie ujęcie uniezależnia badania narratologiczne od paradygmatu językowego, a sama narracja traktowana jest na poziomie transmedialnym, jako kategoria niezwiązana z jednym określonym nośnikiem i podatna na przyjmowanie różnych form. To sprawia, że szczególnie istotnym zagadnieniem jest relacja narracji i medium, wraz z jego możliwościami i ograniczeniami.

Mimo iż narratologia transmedialna korzysta z narzędzi bardzo wielu dyscyplin (wymieniłem tylko kilka: semiotyki, medioznawstwa, literaturoznawstwa, kognitywistyki, językoznawstwa, historii sztuki), możemy mówić o podstawowych założeniach stanowiących jej podstawę. Wśród nich są następujące tezy:

1) Narracja nie jest wyłącznie zjawiskiem językowym, ale przede wszystkim fenomenem o naturze kognitywnej, który może być aktywowany za pomocą komunikatów wyrażonych w różnych mediach. Stanowi konstrukt mentalny o specyficznych właściwościach czy, jak pisze Ryan, „skrypt narracyjny”¹⁰.

Konstrukt ten wyrażany jest jednak także tekstowo (mowa oczywiście o szerokiej definicji tekstu) czy w formie obiektu semiotycznego, który funkcjonuje jako „plan specyficznego

⁷ Ibidem.

⁸ S. Rimmon-Kenan, *TOWARDS... Afterthoughts, almost twenty years later* [w:] eadem, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics, Second Edition*, London 2005, s. 139–154.

⁹ M.-L. Ryan, *Introduction* [w:] *Narrative across Media*, pod red. M.-L. Ryan, Lincoln–London 2004, s. 9.

¹⁰ Ibidem. Jeżeli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od autorki artykułu.

sposobu tworzenia świata” („blueprint for a specific mode of world-creation”)¹¹. Informacje podawane odbiorcy zależą zarówno od celu, zamysłu autora, jak i od specyfiki wybranego przez niego medium. Marie-Laure Ryan w następujący sposób opisuje reprezentację mentalną, która powstaje w kontakcie z tekstem:

„1. Tekst narracyjny musi stworzyć świat i zaludnić go postaciami i obiektami. (...) 2. Świat ten musi podlegać zmianom powodowanym przez niezwykłe zdarzenia fizyczne: wypadki (zjawiska) lub celowe ludzkie działania. Te wydarzenia tworzą wymiar czasowy i umiejscawiają świat narracji w strumieniu historii. 3. Tekst musi pozwolić na rekonstrukcję interpretacyjnej siatki celów, planów, relacji przyczynowych i motywacji psychologicznych tworzących się wokół wydarzeń”¹².

Ryan oczywiście opisuje „pełną” narrację, która jest bardzo odległa od różnych wizji narracji minimalnej¹³. Ważne jest, że tekst nie musi spełniać wszystkich wymienionych warunków, żeby zostać odczytany jako narracja.

2) Określenie „narratologia świadoma mediów”¹⁴ odnosi się do namysłu nad narracyjną specyfiką mediów, a dokładnie nad ich możliwościami i ograniczeniami w zakresie reprezentowania narracji, lub – by ująć to w zgodzie z definicją Ryan – nad stymulowaniem jej mentalnego wytwarzania.

W przedmowie do drugiego numeru „StoryWorlds” Herman tak wyjaśnia potrzebę interdyscyplinarnego badania narracji w różnych mediach:

„Z jednej strony propaguje to wysiłki w kierunku rozpoznania podstawowych cech narracji – tych, które przecinają podziały na modalności opowiadania – oraz wspiera użycie różnych schematów badawczych w dążeniu do stworzenia szczegółowej, zniuansowanej charakterystyki tych współdzielonych cech. Z drugiej strony zgłębianie narracji w jej rozmaitych manifestacjach medialnych i przy użyciu narzędzi różnych dyscyplin może zwracać uwagę na specyficzność wybranych środowisk narracyjnych. Badacze, odsiewając podstawowe i powszechne cechy narracji, mogą jednocześnie przyrzeć się różnym sposobom, w jakie te cechy materializują się w konkretnych mediach i jak różnice między mediami wpływają (poprzez ograniczanie bądź umożliwianie) na proces konstruowania światopowieści i angażowania się w nie”¹⁵.

¹¹ D. Herman, *Basic Elements of Narrative*, Oxford 2009, s. 105.

¹² M.-L. Ryan, *Introduction*, op. cit., s. 8–9.

¹³ Istnieje bogata tradycja prób definiowania narracji minimalnej i podawania przykładów najbardziej podstawowego tekstu spełniającego opisane wymogi. Prawdopodobnie najbardziej znanym takim zdaniem jest przykład E.M. Forstera: „Królowa umarła i król umarł z żalu”, które można uznać za fabułę ze względu na sugestię przyczynowości (E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, London 1927, s. 87). Przyczynowość za jeden z podstawowych warunków zaistnienia narracji uważa też Gerald Prince, który za narrację uznaje „sekwencyjną reprezentację przynajmniej dwóch prawdziwych lub fikcyjnych wydarzeń lub sytuacji, które nie implikują się wzajemnie” (G. Prince, *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, Berlin 1982, s. 4). Według Genette’a pojedyncze zdanie zawierające formę czasownikową może zostać uznane za minimalną narrację (G. Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, tłum. Jane Lewin, Ithaca 1980, s. 30). Meir Sternberg uznaje za narrację każdy dyskurs, w którym dominującą rolę odgrywa gra suspense, ciekawości i zaskoczenia rozgrywająca się pomiędzy czasem fabuły a czasem dyskursu (M. Sternberg, *How Narrativity Makes a Difference*, „Narrative” 2001, nr 9, s. 117), a Monika Fludernik sprowadza narrację do „zmediatyzowanej ludzkiej doświadczeniowości” (M. Fludernik, *Towards a ‘Natural’ Narratology*, London–New York 2005, s. 26) – według badaczki kluczowe dla minimalnej narracji będzie reprezentowanie nie zdarzeń, lecz antropomorficznej świadomości.

¹⁴ „Narratologia świadoma mediów” to podtytuł zbioru stanowiącego kontynuację i rozwinięcie monografii *Narrative across media [w:] Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*, pod red. M.-L. Ryan, J.-N. Thon, Lincoln–London 2014.

¹⁵ D. Herman, *Editor’s Column*, „StoryWorlds” 2010, nr 2, s. vii.

Z kolei Ryan często używa terminu „afordancje mediów”, który pochodzi od Jamesa J. Gibsona i opisuje sposobności działania, jakie jednostce zapewnia środowisko¹⁶. W kontekście narratologii afordancje są możliwościami oznaczania w danym medium właściwości świata narracji, załadniających go postaci oraz dziejących się zdarzeń.

3) Pomiędzy różnymi kategoriami narracyjnymi i mediami, w których zostają wyrażone, wyodrębnia się dwie skrajne relacje; dopuszcza się także stany przejściowe. Kategorie mogą być niezależne od medium (*medium-free*) lub specyficzne dla konkretnego medium (*medium-specific*)¹⁷. Stany pośrednie to: związanie kategorii narracyjnej tylko z pewną liczbą mediów lub próby przeniesienia określonych technik charakterystycznych dla jednego medium do innych¹⁸.

Kategorie tak ogólne, jak czas, wydarzenie czy postać, Ryan i Thon uznają za niezależne od medium. Na drugim biegunie znajdują się techniki i koncepty charakterystyczne dla jednego medium, jak na przykład przedstawienie wypowiedzi w dymkach komiksowych¹⁹. Pomiędzy dwoma biegunami znajdują się między innymi kategoria interaktywności czy konkretne techniki artystyczne, jak metareferencja czy *mise en abyme*²⁰. Warto zauważyć, że poszukując kategorii niezależnych i zależnych od medium, narratolodzy interesują się zarówno technikami artystycznymi, jak i zjawiskami szerszymi niż sama narracja, bądź dla niej konstytutywnymi (relacje przyczynowe), bądź znacząco na nią wpływającymi (interaktywność mediów).

Na jednym biegunie narratologii transmedialnej znajdują się analizy narracji w poszczególnych mediach (przykładem jest monografia *Narrative across Media*), na drugim zaś – poszukiwanie i badanie narratologicznych kategorii wspólnych. W *Storyworlds across Media* poruszane są tematy subiektywności, fikcyjności, ramy kompozycyjnej, doświadczeniowości²¹. Kolejnym przykładem poszukiwania przestrzeni wspólnych – nie tylko w obrębie narratologii, lecz także badań komparatystycznych – jest seria *Studies in intermediality*,

¹⁶ J.J. Gibson, *The Theory of Affordances* [w:] *Perceiving, Acting and Knowing*, pod red. R. Showa i J. Bransforda, Hoboken 1977.

¹⁷ M.-L. Ryan, J.-N. Thon, *Storyworlds across Media: Introduction* [w:] *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*, op. cit., s. 3.

¹⁸ Bez wchodzenia zbyt głęboko w debaty w obrębie komparatystyki intermedialnej warto przywołać tu rozróżnienie między zjawiskami transmedialnymi a remediacją czy „transpozycją intermedialną”. Irina Rajewsky za fenomeny transmedialne uznaje nie tylko sposoby organizacji materiału semiotycznego, takie jak narracja i opis, lecz także wyrażone w wielu mediach tematy i motywy, jak również style artystyczne (np. futurizm), realizowane w literaturze, malarstwie bądź rzeźbie. W odróżnieniu od fenomenów transmedialnych „transpozycja intermedialna” (lub – u innych badaczy – remediacja) dotyczy przeniesienia technik z jednego medium do innego, tak by były one wyczuwalne w innym jako zapożyczone. Na gruncie narratologii transmedialnej wprowadzenie instancji narratora do filmu czy gry wideo ma właśnie charakter transpozycji intermedialnej. Zob. I.O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen 2002, s. 12; na temat teorii remediacji: J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge 1999.

¹⁹ Ibidem, s. 3–4.

²⁰ P. Kubiński, *Zagraj to jeszcze raz, Stanley. Mise en abyme oraz gra konwencją i narracją w „The Stanley Parable”, „FA-art” 2015, nr 1–2.*

²¹ J.-N. Thon, *Subjectivity across Media: On Transmedial Strategies of Subjective Representation in Contemporary Feature Films, Graphic Novels, and Computer Games* [w:] *Storyworlds across...*, op. cit., s. 67–102; F. Zipfel, *Fiction across Media: Toward a Transmedial Concept of Fictionality* [w:] *Storyworlds across...*, op. cit., s. 103–125; W. Wolf, *Framings of Narrative in Literature and the Pictorial Arts* [w:] *Storyworlds across...*, op. cit., s. 126–147; M. Caracciolo, *Those Insane Dream Sequences: Experientiality and Distorted Experience in Literature and Video Games* [w:] *Storyworlds across...*, op. cit., s. 230–249.

w której dotychczas pojawiły się tomy dotyczące ram kompozycyjnych, opisu, metareferencji oraz immersji²².

Dla narratologii szczególnie istotne okazują się zjawiska będące warunkiem zaistnienia narracji albo ważnym aspektem jej funkcjonowania. Jednocześnie w toku rozwoju form narracyjnych wypracowane zostały narzędzia i konwencje narracyjnego przedstawienia tych zjawisk. Należą do nich między innymi subiektywność i intersubiektywność²³, teoria umysłu²⁴ czy immersja²⁵.

4) Proponowany model relacji narracji i medium jest gradacyjny. Odpowiada to przekształceniom, które narratologia przeszła od lat 60. Najlepiej obrazuje je zmiana terminologiczna, mianowicie przejście od prób zdefiniowania narracji do prób zrozumienia narracyjności²⁶. Ta ostatnia przez większość badaczy została uznana za stopniowalną²⁷. Media i konkretne teksty mogą być mniej lub bardziej narracyjne, kategorie związane z narracją (jak na przykład przyczynowość) mogą być mniej lub bardziej specyficzne dla danego medium.

Gradacyjność samej narracyjności oraz zależność różnych jej kategorii i technik od mediów komplikują dodatkowo różne „modalności narracji”²⁸. W tym skomplikowaniu

²² *Framing Borders in Literature and Other Media. Studies in Intermediality 1*, pod red. W. Wolfa i W. Bernharta, Amsterdam 2006; *Description in Literature and Other Media. Studies in Intermediality 2*, pod red. W. Wolfa i W. Bernharta, Amsterdam 2007; *Metareference across Media: Theory and Case Studies — Dedicated to Walter Bernhart on the Occasion of his Retirement. Studies in Intermediality 4*, pod red. W. Wolfa, we współpracy z K. Bantleon i J. Thossem, Amsterdam–New York 2009; *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media: Forms, Functions, Attempts at Explanation. Studies in Intermediality 5*, pod red. W. Wolfa, we współpracy z K. Bantleon i J. Thossem, Amsterdam–New York 2011; *Immersion and Distance: Aesthetic Illusion in Literature and Other Media. Studies in Intermediality 6*, pod red. W. Wolfa, W. Bernharta i A. Mählera, Amsterdam 2013.

²³ G. Butte, *I Know that You Know that I Know. Narrating Subjects from „Moll Flanders” to „Marnie”*, Columbus 2004; E. Branigan, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Berlin 1984; P. Perrson, *Understanding Cinema: A Psychological Theory of Moving Imagery*, Cambridge 2003; J.-N. Thon, *Subjectivity across Media: On Transmedial Strategies of Subjective Representation in Contemporary Feature Films, Graphic Novels, and Computer Games* [w:] *Storyworlds across...*, op. cit., s. 67–102; M. Rembowska-Pluciennik, *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Toruń 2012.

²⁴ A. Palmer, *Fictional Minds*, Lincoln 2004; L. Zunshine, *Why We Read Fiction? Theory of Mind and the Novel*, Columbus 2006.

²⁵ R.J. Gerrig, *Experiencing Narrative Worlds. On the Psychological Activities of Reading*, New Haven–London 1993; M.-L. Ryan, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore 2001.

²⁶ Termin „narracyjność” zajmuje centralne miejsce w teoriach narratologicznych takich badaczy, jak Philip Sturgess, Meir Sternberg czy Monika Fludernik. Wartościową analizę różnych sposobów rozumienia narracyjności przeprowadził H. Porter Abbott (Idem, *Narrativity* [w:] *the living handbook of narratology*, pod red. P. Hühna i innych, Hamburg, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrativity> [dostęp: 14.09.2015]).

²⁷ Ryan proponuje dwie kategorie, które mają za zadanie godzić oba podejścia: bycie narracją (*being a narrative*) i charakteryzowanie się narracyjnością (*possessing narrativity*). Pierwszą badaczka wiąże z intencją twórcy, aby stworzyć narrację, drugą – z możliwościami wywołania określonego obrazu mentalnego, które teksty mogą mieć w różnym zakresie. Druga kategoria jest więc stopniowalna i wiąże się zarówno z właściwościami konkretnego tekstu, jak i z właściwościami medium. Trzeba podkreślić, że podział Ryan jest szczególnie problematyczny ze względu na użycie kategorii intencji, która wydaje się mało użyteczna analitycznie.

²⁸ „Modalność” jest w kontekście narracji terminem niejasnym. W *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* wyróżnia się węższe i szersze jego znaczenie. W znaczeniu węższym modalnościami narracji nazywa się różne typy dyskursu występujące w obrębie narracji (na przykład modalności wyodrębnione przez Helmuta Bonheima to: mowa, sprawozdanie, opis i komentarz), w szerszym zaś samą narracją można rozumieć jako modalność dyskursu (M.-L. Ryan, *Mode* [w:] *Routledge Encyclopedia...*, op. cit., s. 315–16). Najbardziej znanym podziałem na modalności narracji jest mające korzenie antyczne rozróżnienie na *mimesis* i *diegesis*.

leży jednak wartość narratologii transmedialnej, która odchodzi od uzależnienia od narracji werbalnej jako wzoru opowieści. Ryan uznaje, że uniezależnienie narracji od medium językowego wymaga rozszerzenia repertuaru jej modalności²⁹. Opowieść językowa – diegetyczna, autonomiczna, niepozwalająca na aktywny udział odbiorcy w przedstawionych wydarzeniach – nie stanowi już centrum kategorii narracyjności, lecz tylko jeden z jej biegunów. Badaczka proponuje następujące modalności narracji:

- Narracja diegetyczna i mimetyczna. W przedstawionej parze z jednej strony sytuuje się akt językowego opowiadania, z drugiej – prezentacja dominująca w filmie, teatrze czy tańcu. Oczywiście elementy mimetyczne obecne są w mediach bliższych biegunowi diegetycznemu (na przykład w formie dialogu w powieści), i odwrotnie – elementy diegetyczne, jak głos narratora, pojawiają się w filmach, w komiksie, w malarstwie (jako podpisy komentujące świat przedstawiony).
- Narracja autonomiczna i ilustracyjna/pomocnicza. Autonomiczna narracja przedstawia nową, nieznaną odbiorcy opowieść, podczas gdy ilustracyjna bazuje na znajomości historii, do której się odwołuje i którą uzupełnia. Do drugiej kategorii najczęściej należą takie media, jak muzyka czy ogród³⁰.
- Narracja odbiorcza/receptywna i partycypacyjna. W pierwszym przypadku odbiorca jest pasywny, percypuje reprezentowane wydarzenia; w drugim bierze aktywny udział w zmianach świata przedstawionego, na przykład podejmując decyzje w grze komputerowej lub wybierając sposób przejścia przez wystawę muzealną czy ogród.
- Narracja określona i nieokreślona. Te modalności odnoszą się do stopnia „treściowego wypełnienia” świata przedstawionego i sytuują się na osi biegnącej od całkowitego nasycenia informacyjnego do zaproponowania odbiorcy zaledwie kilku punktów zaczepienia, które pozwolą mu na uzupełnienie nielicznych danych swoimi domysłami.
- Narracja literalna/dostowna i metaforyczna. Granica między narracją literalną a metaforyczną przebiegać będzie zapewne tam, gdzie ustali się minimalne warunki zaistnienia narracji, a te zmieniają się wraz z opisującymi je badaczami. Ryan jako przykład narracji metaforycznej podaje narrację architektoniczną, która wydarzenia, bohaterów i ich motywacje zastępuje/obrazuje samym tylko doświadczeniem przechodzenia przez przestrzeń i stymulowaniem efektów, takich jak antycypacja, suspens, zaskoczenie, które w swojej dojrzałej formie szczególnie związane są z narracją. Warto jednak zauważyć, że narracje muzyczne, architektoniczne czy ogrodowe często oprócz metaforycznego przedstawienia efektów narracyjnych,

²⁹ M.-L. Ryan, *The Modes of Narrativity and Their Visual Metaphors*, „Style” 1992, nr 26, s. 368–87; eadem, *Narrative across...*, op. cit., s. 13–15.

³⁰ Media rozumiem zarówno jako nośniki pozwalające na tworzenie komunikatów (na przykład obrazy), jak i jako specyficzne skodyfikowane praktyki komunikacyjne. Medium może być więc dźwięk, przestrzeń, a nawet ciało, gdyż za ich pomocą mogą być sformułowane komunikaty, ale za media uważam także społecznie akceptowane i zinstytucjonalizowane sposoby używania tych materialnych nośników w celu kodowania znaczeń, takie jak – częściej analizowane przez medioznawców – prasa czy telewizja oraz, rzadziej przykuwające ich uwagę, muzyka, architektura czy ogród.

takich jak *suspens*, wchodzą w relacje z innymi opowieściami, pełnią funkcję ilustracyjną, co w bardziej bezpośredni sposób czyni je narracjami³¹.

5) Z pewnością tekst autonomiczny, dosłowny i określony będzie charakteryzował się wyższą narracyjnością niż nieokreślony i metaforyczny. Film i komiks są zwykle bardziej narracyjne od poezji i tańca. Tam, gdzie medium nie ma możliwości, aby zakodować niektóre kategorie narracyjne (na przykład związki przyczynowe czy motywacje postaci), rolę uzupełnienia luk w przekazie może się podjąć odbiorca.

Narratolodzy podkreślają funkcję, jaką pełni on w interpretacji, i jego możliwość narzucania siatki konceptualnej pozwalającej na stworzenie pełnej narracji tam, gdzie tekstowo zakodowane są tylko jej elementy. Poręcznym terminem opisującym to zjawisko może być zaproponowana przez Monikę Fludernik „narratywizacja”, która u badaczki odnosi się do interpretacji trudnych i niezrozumiałych tekstów w kontekście parametrów kognitywnych leżących u podstaw codziennego doświadczenia i narracji mówionej³². W obrębie narratologii transmedialnej termin „narratywizacja” może być rozszerzony na wszelkie zabiegi mające na celu uzupełnienie parametrów świata przedstawionego niezbędne do zrozumienia tekstu jako narracji.

Werner Wolf stworzył model relacji potencjałów narracyjnych konkretnych sztuk biorący pod uwagę udział odbiorcy w ostatecznym tworzeniu narracji. Badacz proponuje w nim hierarchię mediów – od tych najbardziej samowystarczalnych w kreowaniu narracji do tych w dużym stopniu zależnych od procesów narratywizowania u odbiorcy, na jednym biegunie umieszczając prototypowe opowieści epickie, a na drugim muzykę instrumentalną³³.

Wyzwania i problemy

Największe wyzwania stojące przed narratologią transmedialną wynikają wprost z przyjętego rozumienia narracji: z jednej strony bytu tekstowego (szerzej: semiotycznego),

³¹ Zob. K. Kaczmarczyk, Ogród i opowieść. *Przytynek do teorii narracyjności ogrodów*, „Prace Filologiczne” 2011, nr LXI, s. 41–58; Eadem, *Walking the story. Garden as narrative environments* [w:] *Perspectives on Storytelling: Framing Global and Personal Identities*, pod red. M. Ahumady, L. Moller, i L. Brown, Oxford 2015 (w druku).

³² M. Fludernik, *Towards a 'Natural' Narratology...*, op. cit., s. 25. W innym znaczeniu używał terminu „narratywizacja” Hayden White, w którego teorii oznaczała ona nadanie wydarzeniom formy fabuły. Zob. H. White, *Znaczenie narracyjności dla przedstawiania rzeczywistości*, tłum. M. Wilczyński [w:] idem, *Poetyka pisarstwa historycznego*, pod red. E. Domańskiej, M. Wilczyńskiego, Kraków 2000, s. 135–170.

Należy odróżnić narratywizowanie rozumiane jako uzupełnianie podstawowych parametrów narracji, na przykład założenie, że pomiędzy następującymi po sobie scenami w kadrach komiksowych występują relacje czasowe i przyczynowo-skutkowe, od uzupełniania różnego rodzaju danych niepodanych bezpośrednio w tekście (wyobrażanie sobie stołu w pokoju jako stojącego na czterech nogach, mimo że w filmie/w kadrze komiksowym został pokazany tylko blat). Do tych czynności interpretacyjnych odnoszą się na przykład terminy Ingardena: uzupełnianie „miejsc niedookreślenia” (R. Ingarden, *O dziele literackim*, tłum. M. Turowicz, Warszawa 1960), Ryan: zasada minimalnego odstępstwa („principle of minimal departure”) (M.-L. Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington 1991), czy Waltona: zasada rzeczywistości („the reality principle”) (K. Walton, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Art*, Cambridge 1990). Warto jednocześnie pamiętać, że termin Ingardena, jakkolwiek odnoszący się do praktyki czytelniczej, przede wszystkim opisuje ontologiczny status dzieła literackiego, podczas gdy terminy Ryan i Waltona odsyłają do konkretnych mechanizmów uzupełniania luk znaczeniowych oraz mają zastosowanie szersze niż tylko literackie

³³ W. Wolf, *Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie* [w:] *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, pod red. V. Nünning i A. Nünninga, Trier 2002, s. 23–104.

z drugiej – reprezentacji mentalnej. To wyznacza dwa problematyczne bieguny: medium i reprezentacji mentalnej.

Narracja wyrażana może być w różnych mediach. Takie stwierdzenie automatycznie pociąga za sobą pytanie o ich naturę i rodzaje oraz klasyfikację, a powiązanie narratologii z medioznawstwem otwiera omawianą subdyscyplinę na bardzo rozbudowane dyskusje na temat istoty mediów toczące się w obrębie medioznawstwa.

W *Narrative across Media* Ryan zastanawia się nad definicją medium użyteczną dla narratologów i zwraca uwagę na dwa podstawowe sposoby jego rozumienia: 1) jako kanału lub systemu komunikacji oraz 2) materialnego bądź technicznego środka ekspresji³⁴. Co ważne, te dwa sposoby pojmowania zachodzą na siebie: poszczególne media bardzo często postrzegać można jednocześnie jako kanał komunikacji i specyficzny rodzaj materialnej bazy dla tej komunikacji. Z punktu widzenia narratologii istotne jest, czy wyrażenie narracji w danym medium będzie wiązało się ze zmianą możliwych do opowiedzenia historii oraz sposobem ich opowiedzenia; na ile w kontekście narracji medium będzie „różnicą, która robi różnicę”³⁵. Ryan, na potrzeby narratologii, konceptualizuje medialność jako cechę relacyjną, a nie absolutną; w tym względzie pozostaje w zgodzie z jednym z najbardziej interesujących współczesnych ujęć kategorii medium, zaproponowanym przez Joannę Zylinską i Sarah Kember. Według badaczek medium realizowane jest właśnie poprzez relacje – z innymi mediami, obiektami, praktykami społecznymi – i dlatego warto mówić już nie o samych autonomicznych mediach, ale o medialności (*mediality*)³⁶. Swoje rozumienie medium Ryan stara się zniuansować w *Storyworlds across media*, ale i tam nie buduje klasyfikacji od podstaw, lecz wyodrębnia kryteria, które już zostały użyte do wypracowania funkcjonujących kulturowo podziałów. Te kryteria to materia semiotyczna, wymiar techniczny i kulturowy³⁷.

Rodzaj materii semiotycznej pozwala na wydzielenie takich mediów, jak obraz, dźwięk, język czy ruch. Ryan – błędnie – nazywa je podstawowymi typami znaków („basic types of signs”)³⁸. Narratolożka zwraca uwagę, że wyodrębnienie podstawowych mediów stanowi bazę dla podziałów na różne formy sztuki (także powszechnie przecież uważanych za media), takie jak muzyka, obraz czy rzeźba. Wymiar techniczny jest podstawą wydzielenia mediów, które wiążą się ze specyficznym systemem rejestracji, między innymi telewizji, filmu czy fotografii. Ważne jest, że choć nie wszystkie media mają specyficzną dla siebie technikę przekazu, wszystkie mają wymiar techniczny konieczny do ich wytwarzania i przekazywania. Inaczej mówiąc, choć Lev Manovich wyznacza immaterialność jako podstawową cechę tak zwanych nowych mediów³⁹, to właśnie materialny wymiar medialności najczęściej przesądza o ich specyfice.

³⁴ *Narrative across Media...*, op. cit., s. 16.

³⁵ G. Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, New York, s. 453, cyt. za: *Storyworld across media...*, op. cit., s. 25. Nie wynika to z toku wypowiedzi Ryan, ale „różnica, która robi różnicę” to Batesonowska definicja jednostki informacji.

³⁶ S. Kember, J. Zylinska, S. Kember, J. Zylinska, *Life after New Media, Mediation as Vital Process*, Cambridge-London, 2012.

³⁷ *Storyworlds across media...*, op. cit., s. 29–30.

³⁸ *Ibidem*, s. 29.

³⁹ L. Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypriański, Warszawa 2006.

Wymiar kulturowy związany jest z mechanizmami instytucjonalizacji praktyk komunikacyjnych, a także artystycznych. I tak, choć prasa nie może być uznawana za osobne medium na podstawie specyficznej podstawy technologicznej (druku) ani specyficznego typu znaków (werbalnych, wizualnych, typograficznych), jej wyodrębnienie wiąże się ze społeczną instytucjonalizacją zbioru różnych praktyk komunikacyjnych, „protokołów” ich używania⁴⁰.

Klasyfikacja Ryan stanowi próbę uporządkowania terytorium dla innych badaczy, można ją jednak uznać za manifestację różnych – pozornych i rzeczywistych – trudności, jakie kategoria medium sprawia narratologii transmedialnej. W proponowanych klasyfikacjach badaczka zwraca dużą uwagę na media takie jak film czy fotografia. Także w obu wspomnianych tomach zbiorowych ważne miejsce zajmują analizy narracji w malarstwie, grach wideo czy komiksie. Może to wywołać błędne wrażenie dążenia do czystości medialnej i oddzielenia od siebie form komunikacji, które w rzeczywistości występują wspólnie. Przeciwwagą dla takiego wrażenia mogą stanowić propozycje badaczy, którzy łączą zainteresowanie narracją z intermedialnością, jak chociażby koncepcja Wernera Wolfa⁴¹. Jednocześnie trzeba zauważyć, że kategoria *storyworld* (światoopowieści⁴²) ma podkreślać właśnie intermedialną naturę współczesnych narracji oraz samych mediów narracyjnych.

Rzeczywistym problemem narratologii transmedialnej, która za cel obiera sobie między innymi porównywanie mediów ze względu na ich możliwości reprezentowania narracji, jest operowanie w ich kontekście pojęciami z różnych poziomów opisu. Pisząc o przyjęciu perspektywy „oddolnej” (*bottom-up*), Ryan nie ma na myśli podstawowych elementów budujących przekazy medialne, ale podziały mediów zwyczajowo przyjęte w kulturze zachodniej (*folk taxonomy*). Za punkt wyjścia swojej pracy uznaje zatem grunt niepewny i narażony na uproszczenia. Proponowane przez nią kategorie mogą być podstawą wyznaczania wspólnych poziomów opisu (obraz porównujemy z dźwiękiem, prasę z komiksem), jednak same wyznaczone poziomy okazują się niejasne i arbitralne. Wydaje się, że w tym przypadku brakuje krytycznego przyjrzenia się dostępnym narzędziom medioznawstwa pozwalającym na wypracowanie spójnej klasyfikacji mediów narracyjnych.

Kolejnym problemem, który Lars Ellestrom uważa za charakterystyczny dla wielu prac komparatystycznych, jest niewystarczające oddzielenie materialnego wymiaru medium od jego percepcji:

„Trzeba być w stanie określić stopień, w którym pewne jakości należą do materialnego wymiaru medium, a w jakim są częścią jego percepcji. Badacz porusza się tu po grząskim gruncie, to pewne, trzeba jednak przyznać, że na przykład wymiar »czasu« w filmie nie jest tym samym, co »czas« konieczny, aby przyjrzeć się fotografii, oraz że »czas« może manifestować się w wielu formach

⁴⁰ Lisa Gitelman „protokołami” nazywa społeczne i kulturowe praktyki używania mediów, które są tym skuteczniejsze, im bardziej oczywiste i niezauważalne są na co dzień. Zob. L. Gitelman, *Always Already New: Media, History, and the Data of Culture*, Cambridge 2006, s. 5–6.

⁴¹ Zob. W. Wolf, *Das Problem der Narrativität in Literatur, bildener Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie* [w:] *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, op. cit., s. 23–104; idem, *Cross that Border – Close that Gap: Towards an Intermedial Narratology*, „EJES: European Journal for English Studies” 2004, nr 8, s. 81–103.

⁴² Tłumaczenie terminu *storyworld* proponowane przez Piotra Kubińskiego w tym numerze „Tekstualii”.

w jednym nawet medium. Jeżeli nie dostrzeże się tej złożoności, jest się konfrontowanym z bezkształtną masą tylko pozornie identycznych mediów, których nie da się adekwatnie porównać⁴⁵.

Widać, że w obrębie narratologii transmedialnej potrzebne jest doprecyzowanie rozumienia mediów, ich wymiarów, typów i relacji. W realizacji tego zadania dużą rolę powinny odegrać medioznawstwo i komparatystyka, dostarczając precyzyjnych modeli, które nie tylko byłyby punktem wyjścia, lecz także podlegały weryfikowaniu i przeformułowaniu za pomocą materiału testowego narracji wyrażonych w całym spektrum różnych mediów. Z pewnością przydatna byłaby w tym miejscu świadomość procesów zachodzących we współczesnych przestrzeniach medialnych. W ich obrębie najbardziej znany przykład to opisana przez Henry'ego Jenkinsa konwergencja⁴⁴, a wśród najintensywniej dyskutowanych warto wymienić zjawisko biomedyalizacji mediów (istnienie tak zwanych biomediałów) oraz coraz wyraźniej postcyfrowe funkcjonowanie medialności⁴⁵.

Podobne trudności sprawia kolejny kluczowy termin: reprezentacja mentalna. Wspólnym założeniem narratologów transmedialnych jest to, że narracja to struktura niezależna od partykularnych mediów właśnie dlatego, że w pierwszej kolejności jawi się jako byt mentalny. W związku z tym zakodowana może być w wielu mediach, a tam, gdzie nie starcza możliwości kodowania danego medium, żeby wytworzyć pełną reprezentację narracji, umysł odbiorcy może uzupełnić brakujące elementy. Założenie, że narracja jest konceptem kognitywnym, wynika z odkryć psychologii. Podstawy do takiego rozumienia narracji dostarczyła chociażby teoria skryptów Schanka i Abelsona, opisująca to, w jaki sposób ciężki zdarzeń zakodowane zostają w pamięci. Badacze stwierdzili że dzieje się to dzięki schematom poznawczym (na przykłady wizyty u lekarza), które stanowią zapisy rozbudowanych ciągów akcji wraz z ich podstawowymi zmiennymi (rolami, czynnościami i rekwizytami, relacjami czasowymi i przyczynowymi), warunkami uaktywnienia się schematu i jego alternatywnymi przebiegami⁴⁶.

Narracja jest reprezentacją zmiany rozumianej jako przejście od jednego do drugiego stanu rzeczy. Rozumienie sytuacji, czy to opisanej werbalnie, czy przedstawionej wizualnie, wymaga zrozumienia szerszego kontekstu niż tylko znaczenia poszczególnych słów czy obiektów. W psychologii poznawczej bada się modele sytuacyjne – poznawcze reprezentacje szerszego kontekstu danego komunikatu⁴⁷. Za ich pomocą wypełnia się luki w dostarczonych informacjach.

⁴⁵ L. Elleström, *The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations* [w:] *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, pod red. L. Elleströma, New York 2010.

⁴⁴ H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Filiciak, Warszawa 2008.

⁴⁵ O zjawisku tym pisze od dawna w swoich pracach Roy Ascot, a na gruncie polskim rozważania te można odnaleźć u Piotra Celińskiego (*Postmedia. Cyfrowy kod i bazy danych*, Lublin 2013) oraz np. w numerze „Kultury Współczesnej” poświęconym naturze współczesnej medialności: „Kultura Współczesna” 2014, nr 4.

⁴⁶ R.C. Schank, R.P. Abelson, *Scripts, Plans, Goals and Understanding: An Inquiry into Human Knowledge Structures*, Hillsdale 1977. W latach 90. Shank rozwinął swoją koncepcję narracji bazującą na teorii skryptów. Zob. R.C. Schank, *Tell Me a Story: Narrative and Intelligence*, Evanston 1995.

⁴⁷ T.A. Van Dijk, W. Kintsch, *Strategies of Discourse Comprehension*, New York 1983; R.A. Zwaan, G.A. Radvansky, *Situation Models in Language Comprehension and Memory*, „Psychological Bulletin” 1998, nr 123, s. 162–185.

Uznawanie narracji za reprezentację mentalną niewątpliwie ma podstawy w badaniach z zakresu psychologii poznawczej i kognitywistyki. Bazowanie na dokonaniach innych dyscyplin wiąże się jednak z niebezpieczeństwami. Wydaje się, że narratolodzy transmedialni niewystarczająco krytycznie podchodzą do problematycznej natury reprezentacji mentalnych. We wstępie do *Narrative across Media* Ryan dość enigmatycznie stwierdza, że mentalna reprezentacja narracji prawdopodobnie składa się z sądów, słów, obrazów i emocji. Sugeruje, że reprezentacja mentalna może być „mentalnym ekwiwalentem konstrukcji multimedialnej”⁴⁸. Takie stwierdzenie jest jednak powierzchowne: na gruncie psychologii i kognitywistyki toczy się bowiem ożywiona dyskusja na temat natury reprezentacji, a jeden z diskutowanych problemów to charakter kodów, w których utwalone zostają informacje. Część badaczy twierdzi, że wiedza zapisywana jest w formie sądów (reprezentacji prepozycjonalnych), którym można przypisać prawdziwość lub fałszywość i które są amodalne, czyli niespecyficzne dla żadnego konkretnego zmysłu. Jednocześnie wielu naukowców opowiada się za istnieniem obrazowego magazynu informacji⁴⁹. Stephen Kosslyn zakłada istnienie medium przestrzennego, rodzaju przestrzeni mentalnej o właściwościach podobnych do przestrzeni fizycznej i ludzkiego pola widzenia. Pozyskiwanie informacji z magazynu wizualnego polegałoby więc na mentalnym „przeszukiwaniu” tego pola czy na przestrzennych operacjach, takich jak na przykład obracanie w nim figur geometrycznych⁵⁰.

Obecnie większość badaczy skłania się ku uznaniu istnienia dwóch rodzajów reprezentacji. Dyskusja na temat kodów reprezentacji mentalnych ma swoje przedłużenie w dyskusji na temat treści reprezentacji, którą dzieli się na pojęciową i niepojęciową (*non-conceptual content*), odpowiadającej kodowaniu cyfrowemu i analogowemu⁵¹.

Reprezentacja mentalna narracji powinna więc być przynajmniej dwukodowa i tę (przynajmniej) dwukodowość próbuje się oddać poprzez termin *storyworld*. Pozostaje pytanie, czy składa się ona tylko z omówionych kodów oraz jaką rolę w wytwarzaniu reprezentacji odgrywają afekty i emocje czy doświadczenie ciała. Są to pytania, na które trzeba odpowiadać ostrożnie, ze świadomością spekulatywności wielu propozycji w obrębie psychologii poznawczej i kognitywistyki, traktując modele teoretyczne (zarówno medioznawcze, jak i kognitywistyczne) jako punkt wyjścia, który pomaga zrozumieć badany materiał, ale i sam podlega krytycznej reinterpretacji w konfrontacji z nim.

David Herman, opisując zadania badawcze narratologii kognitywnej, wskazał na konieczność triangulacji badania narracji, mediów i umysłów⁵². Dopiero po zakończeniu

⁴⁸ *Narrative across Media...*, op. cit., s. 12.

⁴⁹ E. Nęcka, J. Orzechowski, B. Szymura, *Istota i forma reprezentacji umysłowych* [w:] idem, *Psychologia poznawcza*, Warszawa 2006, s. 59–97; M. Jagodzińska, *Reprezentacja wiedzy deklaratywnej* [w:] eadem, *Psychologia pamięci. Badania, teorie, zastosowania*, Gliwice 2008, s. 214–219; U.M. Żeglań, *Treść i reprezentacje umysłowe* [w:] *Przewodnik po filozofii umysłu*, pod red. M. Miłkowskiego, R. Poczobuta, Kraków 2012, s. 213–252.

⁵⁰ S.M. Kosslyn, *Image and Mind*, Cambridge 1980.

⁵¹ Zob. *Essays on Nonconceptual Content*, pod red. Y.H. Gunthera, Cambridge 2003. Jest to zbiór klasycznych już tekstów. Szczególnie wartościowe są artykuły Freda Dretske, Johna McDowella, Roberta Stalnackera i Christophera Peacocke’a.

⁵² D. Herman, *Directions in Cognitive Narratology. Triangulating Stories, Media, and the Mind* [w:] *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses*, pod red. J. Albera, M. Fludernik, Columbus 2010.

tekstu zauważył (wskazuje na to w *Postscriptum*), że sformułował najistotniejsze zadanie badawcze dla narratologii transmedialnej⁵³. Aby zadanie to zostało zrealizowane, z pewnością potrzeba ciągłego doprecyzowywania rozumienia zjawisk takich jak medialność, reprezentacja mentalna, a nawet narracja. Triangulacja ma jednak służyć wyższej jakości badań i ograniczeniu błędów właśnie dlatego, że jedna metoda badawcza pozwala na weryfikowanie wyników uzyskanych za pomocą innej.

Artykuły przedstawione w niniejszym numerze „Tekstualiów” są efektem wspólnej pracy literaturoznawców, medioznawców i historyków sztuki, zainteresowanych narracyjnym potencjałem różnych mediów. Stanowią wstępne rozpoznania i materiały do dyskusji zarówno nad użytecznością badawczą zaproponowanej ramy metodologicznej, jak i nad specyfiką narracyjną poszczególnych mediów. Autorzy tekstów zajmują się nie tylko mediami tradycyjnymi, takimi jak malarstwo czy muzyka, lecz także nowszymi, na przykład gramami komputerowymi i sztuką biologiczną. Jednocześnie starają się – przynajmniej wstępnie – zaakcentować tematy, które do tej pory przez narratologów podejmowane były dość rzadko. Należą do nich materialność, interaktywność, partycypacyjność czy oddziaływanie afektywne oraz wpływ tych cech na narracyjność analizowanych dzieł.

Piotr Kubiński zadaje pytanie, czy gry są medium narracyjnym i jakie ich aspekty mogą wpłynąć na zmniejszenie bądź zwiększenie narracyjności. Jako przykładu używa gry *Wiedźmin 3: Dziki Gon*.

Michał Jutkiewicz, analizując klasyczny komiks Winsora McCaya *Little Nemo in Slumberland*, stara się pogodzić narratologiczne teorie rozumienia komiksów z podejściem skupionym na ich poetyce i wykorzystywanych w nich chwytach formalnych, charakterystycznych dla strukturalistycznych komiksologów. Jednocześnie zwraca uwagę na narracyjne funkcje takich aspektów komiksów, jak ich materialność.

Podobną strategię łączenia badań nad narracją do tej pory rozwijających się w odrębne oddzielnych dyscyplin przyjmuje Michael Ranta. W swoim artykule, sytuującym się na pograniczu problematyki narratologii i historii sztuki, skupia się przede wszystkim na światopoglądach reprezentowanych w obrazach i ich roli w tworzeniu narracji.

Joanna Barska w artykule *Znaczenie, emocje, narracja: jednostkowość dzieła muzycznego* rozważa zagadnienie dynamiki tworzenia narracyjnej reprezentacji utworu muzycznego na przykładach muzyki programowej – muzycznych kompozycji odnoszących się do zewnętrznych wobec dzieła treści (np. inspiracji literackich czy filozoficznych). Autorka, podobnie jak Fred E. Maus, widzi w narracji sposób na uspołnienie doświadczenia utworu muzycznego:

„Idea muzycznej opowieści nie jest alternatywna względem idei muzycznego doświadczenia lub muzycznego świata. Łączą się one w następujący sposób: słuchacz może mieć ujednoczone

⁵³ Ibidem, s. 158–159.

doświadczenie, i to doświadczenie może zawierać wyobrażenie fikcyjnego świata, a zdarzenia w jego obrębie mogą formować opowieść⁵⁴.

Ewelina Twardoch testuje narzędzia narratologii na materiale sztuki biologicznej i biometrycznej. Analizując projekty Pinar Yoldas, Jean-Gillesa Decosterda i Philippe'a Rahma, zwraca uwagę na możliwość rozwijania w obrębie narratologii badań nad afektami oraz zastanawia się nad koniecznością redefinicji takich kategorii, jak *storyworld*, doświadczeniowość czy focalizacja. Zadaje – być może ryzykowne – pytania o możliwość istnienia narracji poza reprezentacją i stworzenia narratologii postantropocentrycznej. W ostatnim prezentowanym artykule autorka tego wstępu zdecydowanie ostrożniej podchodzi do poszukiwania narracji poza reprezentacją, jednocześnie jednak – podobnie jak Ewelina Twardoch – interesuje się rolą afektu w tworzeniu narracji, konkretnie – narracji architektonicznych.

Narratologia transmedialna, mimo że doczekała się już ważnych tekstów programowych, ciągle wymaga rozwijania narzędzi badawczych, integrowania metod czerpanych z kilku dyscyplin naraz i testowania istniejących już teorii na jakże bogatym materiale tradycyjnych i nowych mediów. Zamierzeniem autorów było zrobienie kroku właśnie w tak wyznaczonym kierunku.

Summary

Transmedial Narratology. Theoretical Foundations, Aims and Challenges

The paper is concerned with transmedial narratology and suggests its place in the field of narration studies by examining it in the context of literary studies, art history, media and cognitive studies. The article first offers an overview of narratology since the 1960s and then presents the theoretical framework of transmedial narratology, with specific references to the work of narratologists such as Marie-Laure Ryan, David Herman or Werner Wolf and how they understand the categories of media and mental images.

Słowa kluczowe: narratologia transmedialna, założenia teoretyczne narratologii transmedialnej, historia sztuki, literaturoznawstwo, media, kognitywizm, Marie-Laure Ryan, David Herman, Werner Wolf

Keywords: transmedial narratology, theoretical foundations of transmedial narratology, literary studies, art history, media, cognitive studies, Marie-Laure Ryan, David Herman, Werner Wolf

⁵⁴ F.E. Maus, *Concept of Musical Unity* [w:] *Rethinking Music*, pod red. N. Cooka, M. Everista, Oxford 1999, s. 183.