

## Nienaturalna narratologia

Podczas Międzynarodowej Konferencji Narratologicznej, która odbyła się w Metropolitan University w Manchesterze w czerwcu 2013 roku, miała miejsce sesja plenarna poświęcona tak zwanej nienaturalnej narratologii (*unnatural narratology*). W wypełnionej po brzegi sali można było posłuchać jej czołowych przedstawicieli, między innymi Briana Richardsons, Briana McHale'a i Stefana Iversena. Warto nadmienić, że to nie pierwsza sesja o tej tematyce – nieprzerwanie od 2008 roku jeden lub kilka paneli nienaturalnej narratologii pojawia się w programach konferencji narratologicznych (w Teksasie, Birmingham, Cleveland, St. Louis, Las Vegas, Tartu, Kolding) oraz ogólnych (MLA w Filadelfii w 2009 roku, seminaria w Londynie i w Paryżu w 2010 roku). Natomiast w 2008 roku we Fryburgu odbyła się konferencja zatytułowana, jakżeby inaczej, *Unnatürliches Erzählen – Unnatural Narratives*<sup>1</sup>.

Nienaturalna narratologia powstała około dwudziestu lat temu z inicjatywy amerykańskich i europejskich badaczy. Jej pionierem był Brian Richardson, a pierwsze publikacje miały miejsce na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku<sup>2</sup>. Chcąc, choćby szczątkowo, prześledzić genealogię nienaturalnej narratologii, musimy jeszcze bardziej cofnąć się w czasie. Badacze o tej orientacji przyznają się bowiem do inspiracji pracami Wiktora Szklowskiego, Michaiła Bachtina oraz teoretyków i praktyków *nouveau roman*. Bezpośredni wpływ na powstanie nienaturalnej narratologii miały dwie publikacje. W 1975 roku ukazała się *Structuralist poetics* Jonathana Cullera<sup>3</sup>, w której amerykański literaturoznawca wysuwa tezę, że czytelnicy, starając się zrozumieć niewytłumaczalne, dziwne czy niesamowite elementy w tekstach literackich (Culler miał tu na myśli głównie poezję), odwołują się do znanych im szablonów interpretacyjnych. Zjawisko to nazwał „naturalizacją”.

Dwadzieścia lat później Monika Fludernik w swej nowatorskiej pracy zatytułowanej *Towards a „natural” narratology*<sup>4</sup> zacieśniła to pojęcie, pisząc o procesie „narratywizacji”.

<sup>1</sup> Długa jest również lista wydawnictw poświęconych „nienaturalnej narratologii”; na przykład: J. Alber i R. Heinze (red.), *Unnatural narratives – Unnatural narratology*, Berlin 2011; P.H. Hansen, S. Iversen, H.S. Nielsen i R. Reitan (red.), *Strange voices in narrative fiction*, Berlin, 2011; D. Herman, J. Phelan, P.J. Rabinowitz, B. Richardson i R. Warhol, *Narrative Theory. Core Concepts and Critical Debates*, Columbus 2012; J. Alber, H.S. Nielsen i B. Richardson (red.), *A poetics of unnatural narratives*, Columbus 2013.

<sup>2</sup> Na uwagę zasługują między innymi *Time is out of joint* (1987), *Pinter's Landscape and the boundaries of narrative* (1991) i *Beyond poststructuralism* (1997).

<sup>3</sup> J. Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Londyn 1975.

<sup>4</sup> Innymi publikacjami które wywarły wpływ na powstanie i rozwój „nienaturalnej narratologii” są m.in. *Postmodernist Fiction* Briana McHale'a, *Re-Forming the Narrative: Toward a Mechanics of Modernist Fiction* Davida Haymana, *Problems and Poetics of the Nonaristotelian Novel* Leonarda Orta, *Chronoschisms: Time, Narrative, and Postmodernism* Ursuli Heise czy artykuł Emmy Kafalenos proponujący pierwszą typologię niedookreślonych utworów postmodernistycznych.

„Narratywizacja to proces naturalizacyjny, który umożliwia czytelnikom roz-poznanie jako narracji tych rodzajów tekstów, które jawią się jako nienarracyjne (...). Takie strategie interpretacyjne naturalizują teksty w kierunku paradygmatów naturalnych, na przykład przez zaproponowanie motywacji realistycznej w celu zapewnienia możliwości odczytania”<sup>5</sup>.

Innymi słowy, narratywizacja to konkretna strategia czytelnicza polegająca na „naturalizacji” tekstów narracyjnych przez ich dopasowanie do znanych schematów literackich oraz na wykorzystaniu doświadczenia życiowego (*real-life experience*) do zrozumienia wszelkich odchyień od normy. Niemiecka badaczka zrywa ze strukturalistycznym systemem pojęciowym klasycznej narratologii na rzecz parametrów kognitywistycznych, wywodzących się z prac Williama Labova; między innymi odchodzi od tradycyjnego pojęcia narracji jako sekwencji wydarzeń, posiadającej swój początek, rozwinięcie i zakończenie, połączonej na przykład zasadą przyczynowości, na rzecz schematu doświadczeniowości (*experientiality*), czyli ekspresji doświadczenia (świadomości) narratora i/lub bohatera nie tyle na podstawie samych wydarzeń, ale ich emotywnej wartości i znaczenia. Następnie wpisuje ową doświadczeniowość w ramy tak zwanych narracji „naturalnych”, czyli używanych w codziennej, pozaliterackiej komunikacji językowej<sup>6</sup>. Fludernik twierdzi, że te same parametry poznawcze, wykorzystywane do kodowania i odkodowywania spontanicznych narracji w rzeczywistości, są wykorzystywane podczas czytania literatury. Zatem narracje używane na co dzień to prototypy narracji literackich, bo rządzone są tymi samymi paradygmatami konwersacyjnymi. Takie pojęcie „naturalnej” narracji okazało się kluczowe dla powstania nienaturalnej narratologii, której nazwa odwołuje się bezpośrednio do teorii zaproponowanej przez niemiecką badaczkę<sup>7</sup>.

Obecnie głównym ośrodkiem nienaturalnej narratologii jest duński uniwersytet w Aarhus. Założono na nim tak zwane *Laboratorium badań nad narracją* (*Narrative Research Lab*), a na stronie internetowej <http://projects.au.dk/narrativeresearchlab/unnatural/> można znaleźć nazwiska wszystkich głównych uczestników projektu, a także informacje o aktualnych pracach, i przeczytać najważniejsze publikacje. Do głównych osiągnięć laboratorium należy zaliczyć stworzenie *Słownika nienaturalnej narratologii*.

W niniejszym artykule omówię, czym jest nienaturalna narratologia, przytaczając manifest autorstwa Jana Albera, Stefana Iversena, Henrika Skova Nielsena i Briana Richardsona, pod tytułem *Unnatural narratives, unnatural narratology: beyond mimetic models*

---

<sup>5</sup> „Narrativization is that process of naturalization which enables readers to re-cognize as narrative those kinds of texts that appear to be non-narrative (...). Such interpretive strategies serve to naturalize texts in the direction of natural paradigms, for instance by providing a realistic motivation that helps to ensure readability”. M. Fludernik, *Towards a „natural” narratology*, Londyn i Nowy York 1996, s. 46 (tłumaczenie moje).

<sup>6</sup> M. Fludernik, *Natural narratology and cognitive parameters* [w:] *Narrative theory and the cognitive sciences*, red. D. Herman, Stanford 2003. Zob. J. Alber, *The „moreness” or „lessness” of „natural” narratology: Samuel Beckett’s „Lessness” reconsidered*, „Style” 2002 nr 36.1. URL: <http://www.thefreelibrary.com/The+%22moreness%22+or+%22lessness%22+of+%22natural%22+narratology%3A+Samuel...-a089985876>. Data dostępu: 6.01.2013.

<sup>7</sup> „Tego terminu („nienaturalna narracja”) używamy w opozycji do niefunkcyjnych, konwersacyjnych, naturalnych narracji steoretyzowanych przez Monikę Fludernik”. B. Richardson, *Unnatural narratology . Basic concepts and recent work*, „Diegesis” 2012, nr 1, s. 98 (tłumaczenie moje). Artykuł dostępny online: <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/112/119>.

oraz inne artykuły i publikacje. W kolejnej części, korzystając z fragmentów *Malone umiera* Samuela Becketta, przeanalizuję „nienaturalną” konstrukcję poziomową tej powieści. Na koniec zaś przytoczę najważniejsze zastrzeżenia wobec nienaturalnej narratologii.

Na początku manifestu jego autorzy krytykują współczesne, dominujące rozumienie terminu „narracja” oraz jego uniwersalistyczne teorie: „Większość definicji terminu «narracja» ma ukierunkowanie mimetyczne i traktuje teksty realistyczne lub »naturalne« narracje jako jej prototypy”<sup>8</sup>. Istnieje zatem obiegowe rozumienie narracji jako modelu komunikacji ściśle wzorowanym na prawdziwym, empirycznym świecie; powieść, na przykład, wyodrębniła się jako autonomiczna część literatury na podstawie gatunków nieliterackich: biografii, wspomnień czy eseju. Stąd też bierze się wiele reguł i konwencji, utrwalanych na przestrzeni ponad trzystu lat, które są dla niej „odpowiednie” bądź nie.

Autorzy manifestu zauważają między innymi, że choć wszystkie podręczniki do narratologii zawierają rozdział poświęcony czasowi narracyjnemu, większość z nich omawia go, korzystając z modelu mimetycznego i naturalnego. W ten sposób pominięte zostają dzieła, które od tego modelu odchodzą – negując, parodiując, dekonstruując go w ten czy inny sposób, eksperymentując z jego konwencjami<sup>9</sup> – lub które zadają kłam, znanym nam z pozaliterackiego doświadczenia, przekonaniom o czasie i przestrzeni, wystawiając naszą wyobraźnię i tolerancję na ciężką próbę<sup>10</sup>.

Stąd też u nienaturalnych narratologów pragnienie przesunięcia akcentów badań i otwarcia teorii i praktyki na dotychczas pomijany „margines” sztuki literackiej. Badacze ci twierdzą, że pewne utwory interesują nas właśnie dlatego, że przedstawiają sytuacje i wydarzenia, które kwestionują lub rozszerzają naszą wiedzę o świecie<sup>11</sup>. Z drugiej strony, nienaturalna narratologia ma na celu przededefiniowanie obecnych uniwersalistycznych teorii narracji i dominujących interpretacji przez wzbogacenie ich lub wręcz podważenie, wszak nienaturalność to nie kwestia drugorzędna, a integralna cecha całej literatury i motor napędowy jej rozwoju, który należy zbadać i skonceptualizować.

Tak rozumiana nienaturalność, podkreślają autorzy, nie łączy się z ideologiczną, aksjologiczną czy biologiczną konotacją tego słowa.

„Nienaturalna narratologia nie ma nic wspólnego z debatą na temat natury i kultury i nie określa żadnych społecznych praktyk ani zachowań jako naturalne bądź nie. Prowokacyjny termin »nienaturalny«, który w naszych analizach ma jednoznacznie pozytywną konotację, na pewno spowoduje sporo nieporozumień wśród osób niedoinformowanych. Jednak skoro ta nazwa stała

---

<sup>8</sup> „Most definitions of the term »narrative« have a clear mimetic bias and take ordinary realist texts or »natural« narratives as being prototypical manifestations of narrative”. J. Alber, S. Iversen, H. S. Nielsen i B. Richardson, *Unnatural narratives, unnatural narratology: beyond mimetic models*, „Narrative” 2010, vol. 18, nr 2, s. 114 (tłumaczenie moje).

<sup>9</sup> Zob. B. Richardson, *Beyond story and discourse* [w:] *Narrative dynamics*, pod red. B. Richardsons, Columbus 2002, s. 47–63.

<sup>10</sup> J. Alber et al, *Unnatural narratives*, op. cit., s. 114.

<sup>11</sup> J. Alber, *Impossible worlds – and what to do with them*, „Storyworlds” 2008, nr 1.1, s. 79. Zob. J. Alber i R. Heinze, *Introduction* [w:] *Unnatural narratives*, op. cit., s. 1-16.

się w miarę akceptowalna, uznaliśmy, że jesteśmy w stanie tolerować jej naturalne (i nienaturalne) konsekwencje”<sup>12</sup>.

Esencją nienaturalnej narratologii, zdaniem Richardsona, jest więc afirmacja literackości i teoretyzacja unikalnych strategii jej konstrukcji<sup>13</sup>. Wraz ze zmianą podejścia do przedmiotu badań, zmieniła się również ich metoda: znana ze strukturalizmu dedukcja, którą Roland Barthes swego czasu uznał za najlepszą<sup>14</sup>, zostaje zastąpiona indukcją: „naszym punktem wyjścia jest istniejąca literatura; dopiero potem tworzymy nasze teorie na jej podstawie”<sup>15</sup>.

Za największą zasługę nienaturalnej narratologii należy uznać podkopanie dominujących paradygmatów literaturoznawstwa i przededefiniowanie jego podstawowych założeń. Stanowi ona tym samym argument przeciw twierdzeniom o nieprzystawalności całej narratologii do wielu utworów literackich<sup>16</sup>. Zalicza się ją, obok feministycznej (i queer), postkolonialnej, retorycznej, kognitywnej i historycznej, do najważniejszych gałęzi tzw. postklasycznej narratologii<sup>17</sup>.

Czym jest nienaturalna narracja? Według Richardsona to taki tekst, który zawiera antimimetyczne i defamiliaryzacyjne elementy, „narusza parametry tradycyjnego realizmu” i/lub „wykracza poza konwencje naturalnej narracji, czyli takiej, która stanowi formę spontanicznego, oralnego opowiadania”<sup>18</sup>. Jan Alber dodaje kolejne wymiary nienaturalności w literaturze i za Lubomirem Doleżelem definiuje ją jako obecność zdarzeń i elementów, które wymykają się prawom pozaliterackiej empirii czy zasadom logiki. Mówiący ołówek jest przykładem pierwszego, a wydarzenia postępujące po sobie bez żadnego związku przyczynowo-skutkowego – drugiego zbioru<sup>19</sup>. Natomiast Henrik Skov Nielsen zauważa jeszcze jedno znaczenie nienaturalności. Według niego nienaturalne

<sup>12</sup> „Unnatural narratology has no position on the nature/culture debate and does not designate any social practices or behavior as natural or unnatural. The provocative term »unnatural«, which has a decidedly positive connotation in our analyses, will inevitably cause a certain amount of confusion among the uninformed, but since the name is now fairly well established, we are prepared to live with its natural (and unnatural) consequences”. J. Alber, S. Iversen, H. S. Nielsen, B. Richardson. *What is unnatural about unnatural narratology? A response to Monika Fludernik*, „Narrative” 2012, nr 20 (3), s. 374 (moje tłumaczenie).

<sup>13</sup> B. Richardson, *Theses on Unnatural Narratology*. Tekst dostępny online na stronie internetowej Narrative Research Lab.

<sup>14</sup> R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, tłum. W. Błońska [w:] *Teorie literatury XX wieku*, pod red. M.P. Markowskiego i A. Burzyńskiego, Kraków 2007, s. 254–284.

<sup>15</sup> „[W]e begin with the literature that exists and then go on to construct our theories around it, while others start with a linguistic or rhetorical model and proceed deductively from it, often ignoring the many texts that elude the model”. B. Richardson, *Theses*, teza 5., op. cit (tłum. moje).

<sup>16</sup> Zob. *Narratologia* pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2004. Głowiński twierdzi, że „narratologia okazuje się przydatną wówczas, gdy poddaje analizie powieści kryminalne, ale już nie – gdyby chciała się zająć utworami, które stanowią przekazy zindywidualizowane, z założenia odziewające się od reprodukcji ogólnych wzorców, jak choćby dziełami Prousta, Kafki lub Gombrowicza” (s. 11).

<sup>17</sup> Zob. J. Alber i M. Fludernik (red), *Postclassical narratology. Approaches and analyses*, Columbus 2010.

<sup>18</sup> „Brian Richardson, for example, defines unnatural narratives as anti-mimetic texts that violate the parameters of traditional realism (*Beyond Story*) or move beyond the conventions of natural narrative, i.e., forms of spontaneous oral story-telling (*Unnatural Voices*)”. Alber et. al., op.cit., s. 115 (tłumaczenie moje).

<sup>19</sup> Alber, *Impossible...*, op. cit., s. 80. Zob. J. Alber, *The diachronic development of unnaturalness* [w:] *Unnatural...*, op. cit., s. 41–67 i *Experientiality and the unnatural*, Warsztaty „Cognition and Poetics”, Osnabrück (Niemcy), 25-27 kwietnia, 2013 r. Artykuł dostępny w całości w internecie pod adresem: [http://www.blogs.uni-osnabrueck.de/cap12/files/2013/04/Alber\\_paper.doc](http://www.blogs.uni-osnabrueck.de/cap12/files/2013/04/Alber_paper.doc).

utwory to takie, które sygnalizują potrzebę użycia strategii interpretacyjnych odmiennych od tych, którymi posługujemy się w niefikcyjnych, konwersacyjnych sytuacjach. Stanowią więc podzbiór utworów prozatorskich z logicznie, fizycznie, mnemonicznie niemożliwymi lub nieprawdopodobnymi elementami, które dopiero po zmianie strategii czytelniczej mogą zostać odczytane jako możliwe, prawdopodobne lub wiarygodne<sup>20</sup>.

Ogólnie rzecz ujmując, w centrum zainteresowania nienaturalnej narratologii znajdują się wszelkie efekty defamiliaryzacji w dziełach eksperymentalnych, ekstremalnych, niezwykłych, niekonwencjonalnych lub transgresywnych. Badane są antymimetyczne utwory, które wychodzą poza poetykę „naturalnych narracji” (opisaną przez Labova i Fludernik) i realizmu<sup>21</sup>. Analizie zostają poddane elementy niemożliwe i nieprawdopodobne z punktu widzenia empirii, logiki i pozaliterackiego doświadczenia. Akcentuje się dwa zjawiska: „(1) sposoby, za pomocą których dziwne i innowacyjne utwory narracyjne obalają mimetyczne rozumienie narracji oraz (2) możliwe konsekwencje ich istnienia dla ogólnej koncepcji narracji i jej właściwości”<sup>22</sup>. Badania nad nienaturalnymi narracjami są wymierzone przeciwko tak zwanemu redukcjonizmowi mimetycznemu, polegającemu na wyjaśnianiu każdego aspektu utworu zgodnie z wiedzą o rzeczywistości pozaliterackiej i parametrami kognitywnymi.

W kolejnej części manifestu ma miejsce rozróżnienie podstawowych aspektów analizy nienaturalnych tekstów narracyjnych. Należą do nich: „nienaturalne światy przedstawione” (*unnatural storyworlds*), „nienaturalne myśli” (*unnatural minds*) i „nienaturalne akty narracji” (*unnatural acts of narration*).

Nienaturalny świat przedstawiony to taki, który zawiera jeden lub wiele fizycznie lub logicznie niemożliwych elementów, dotyczących czasowo-przestrzennej organizacji tego świata<sup>23</sup>, na przykład tak zwaną antychronologiczność<sup>24</sup>. W tekstach mimetycznych narrator opowiada historię retrospektywnie (czyli w czasie przeszłym o wydarzeniach, które miały już miejsce), a czytelnik odczytuje ją prospektywnie – porusza się od początku wydarzeń do ich zakończenia, coraz bliżej momentu opowiadania. Jednakże w *Strzale czasu albo naturze występku* (1991/1997) Martina Amisa mamy do czynienia z czasem biegnącym do tyłu (antynomicznym) – bohaterowie i wydarzenia oddalają się od momentu opowiadania, podczas gdy czytelnik nadal „porusza się” prospektywnie, przez co linia czasu zostaje zaburzona.

<sup>20</sup> B. Richardson, *Unnatural narratology...*, op. cit., s. 98; J. Alber i R. Heinze, *Introduction*, op. cit., s. 3–4; zob. J. Alber et al., op. cit., s. 124.

<sup>21</sup> Przez „realizm” rozumie się tu grupę utworów mimetycznych z dokładnym i obiektywnym opisem rzeczywistości, opartym na przekonaniu, że język stanowi lustrzane odbicie rzeczywistości lub transparentne okno na nią.

<sup>22</sup> „(1) the ways in which strange and innovative narratives challenge mimetic understandings of narrative and (2) the consequences that the existence of such narratives may have for the general conception of what a narrative is and what it can do”. J. Alber et al., op. cit., s. 115 (tłumaczenie moje).

<sup>23</sup> Ibidem, s. 116.

<sup>24</sup> Richardson wyróżnia również chronologię niekonsekwentną [*inconsistent chronology*] (np. w *Śnie nocy letniej* Shakespeare’a lub *Orlando* Virginii Woolf) i sprzeczną [*contradictory*] (np. w *Traps* Caryl Churchilla), *Unnatural narratology...*, op. cit., s. 95–96. Natomiast w *Beyond story and discourse*, amerykański badacz omawia sześć rodzajów zaburzeń „czasowości realistycznej”: okrężną, sprzeczną, antynomiczną, dyferencyjną, scaloną i podwójną i wielokrotną (s. 48–52).

W innych przypadkach utwory wielokrotnie powielają dane wydarzenie lub zawierają jeden bądź wiele elementów, które nie pasują do wcześniej ustalonego świata przedstawionego. Jak w takich wypadkach ma postąpić skonfundowany czytelnik?

W *Impossible worlds* Jan Alber proponuje pięć strategii naturalizacji nienaturalnych aspektów utworów<sup>25</sup>. Pierwsza z nich nakazuje odczytywać nienaturalne elementy jako stany wewnętrzne jednego z bohaterów utworu (*internal states*). W *Heart's Desire* (1997), autorstwa Caryl Churchill, moment wejścia Briana na scenę pojawia się trzykrotnie. Za każdym razem mężczyzna jest inaczej ubrany: ma na sobie czerwony sweter, później tweedową kurtkę, a jeszcze innym razem kardigan. Pozostałe sceny również zostają powtórzone: albo w przyspieszonej, albo w skróconej wersji. W rezultacie w sztuce Churchill czas nie płynie chronologicznie. Alber przypisuje tę nienaturalność jakiejś świadomości, która wyobrażając sobie „najlepszy z możliwych światów”, eliminuje niepożądane elementy. Według niemieckiego badacza, świadomość ta może należeć do Briana, którego pragnienie, by ponowne spotkanie z córką przebiegło idealnie, sprawia, że pieczołowicie i od nowa powtarza je, starając się zminimalizować wszelkie błędy i potknięcia; przyspieszone sekwencje zdarzeń mogą stanowić wydarzenia, które Brian zdążył już wypracować i opanować do perfekcji.

Drugą strategią jest akcentowanie tematyczności (*foregrounding the thematic*). W sztuce filmowej Harolda Pintera zatytułowanej *The Basement* (1966) występują częste transformacje wystroju wewnątrz i niespodziewane zmiany pogody, a dwaj główni bohaterowie, Stott i Law, zamieniają się nawet rolami. Nie istnieje możliwość stwierdzenia, czy akcja sztuki dzieje się w świecie zewnętrznym, czy jedynie w umyśle któregoś z bohaterów. Natomiast stwierdzić można z całą pewnością, że nienaturalne zmiany wystroju wewnątrz i warunków pogodowych podkreślają jeden z głównych tematów utworu, którym jest rywalizacja pomiędzy głównymi postaciami – Stottem, Lawem i Jane. Każdy z bohaterów pragnie zdobyć władzę nad pozostałymi, podobnie jak poszczególne elementy świata przedstawionego nad sobą nawzajem.

Kolejna strategia to odczytanie alegoryczne (*reading allegorically*), która polega na alegorycznej interpretacji nienaturalnych elementów utworów. W *Oczyszczonych* (1998) Sary Kane główny bohater, Tinker, znęca się nad Carlem; na przykład wpycha stalowy pręt w odbyty mężczyzny, odcina mu język, ręce, stopy i penis. Grace, spotkawszy swojego zmarłego brata, uprawia z nim seks i w końcu staje się nim po przeszczepie członka. A to nie wszystkie nienaturalne elementy sztuki. Jesteśmy jednak w stanie „udomowić” te makabryczne i okropne rzeczy, jeśli odczytamy je alegorycznie jako dobrodziejstwa i zagrożenia, jakie niesie miłość. Na przykład Grace odnajduje szczęście jako jej ukochany brat za cenę wymazania własnej tożsamości, a czyny Tinkera to akty cielesnych (oraz umysłowych) tortur, na które przyzwala zakochana osoba.

<sup>25</sup> Cztery lata po ukazaniu się *Impossible worlds* Alber dodał jeszcze pięć innych strategii: (1) ewokacja historycznych konwencji literackich, (2) satyryzacja, (3) transcendentna lokalizacja, (4) „zrób to sam” oraz (5) sposób Zen. *Experientiality ...*, op. cit.

Czwartą strategią jest mieszanie skryptów poznawczych (*blending scripts*). *Nostalgia anioła* Alice Sebold rozpoczyna się słowami: „Nazywałam się Salmon, czyli po angielsku łosoś, a na imię mi Susie. Miałam czternaście lat, kiedy szóstego grudnia 1973 roku zostałam zamordowana”<sup>26</sup>. Obecność zmarłej osoby, która do nas przemawia narusza ramę poznawczą znaną nam z życia codziennego. Dlaczego *Nostalgia anioła* stosuje ten nienaturalny zabieg? Alber twierdzi, że powieść wymusza na nas przededefiniowanie pewnych kategorii poznawczych, by ukazać rzeczywistość, w której śmierć nie stanowi końca życia. Spełnia w ten sposób marzenia wielu osób, które straciły kogoś bliskiego i wierzą, że oni jednak żyją „gdzieś tam”.

Kiedy natrafiamy na nienaturalność, której nie da się zinterpretować odczytaniem jako stanu wewnętrznego jednego (bądź wielu) bohaterów, jako temat przewodni utworu, alegorycznie lub przez przemieszanie kilku parametrów kognitywnych, mamy możliwość wykorzystania jeszcze jednej strategii. Pewne scenariusze wydarzeń, które są fizycznie i logicznie nieprawdopodobne, wymuszają na nas rozszerzenie lub wzbogacenie ram poznawczych (*frame enrichment*), na przykład czytelniczych czy interpretacyjnych.

W innej sztuce Caryl Churchill zatytułowanej *Blue Kettle*, główny bohater o imieniu Derek oszukuje starsze panie, wmawiając im, że jest dzieckiem, które oddały do adopcji. Jednak w trakcie rozmów kwestie aktorów zostają „zainfekowane” wirusem dwóch słów: niebieski (*blue*) i czajnik (*kettle*). Na początku ów wirus objawia się rzadko, ale z czasem pochłania coraz większe części wypowiedzi, aż w końcu litery zaczynają zastępować całe zdania i sztuka kończy się tymi oto „słowami”: „N. C.” [„B. K.”]. Bohaterowie tracą kontrolę nad językiem i w konsekwencji świat przedstawiony stopniowo zostaje „pożarty” przez intruzyjne leksemy i w końcu – fonemy. Taką strategię możemy odczytywać jako freudowski powrót wypartego: komunikacja między postaciami załamuje się, gdy Derek nie jest w stanie wyprzeć świadomości okłamywania starszych pań, natomiast „niebieski” i „czajnik”, pojawiające się w wypowiedziach kobiet, mogą oznaczać, że one również nie radzą sobie z czymś, co usilnie starają się wyprzeć (oddanie nowonarodzonych synów do adopcji).

Drugi aspekt analizy nienaturalnej narratologii to nienaturalne myśli. Za punkt wyjścia posłużyła tu tak zwana Teoria Umysłu (*Theory of Mind, ToM*), która głosi, że każdy z nas stara się rozumieć innych ludzi, konstruując ich myśli na podstawie swoich własnych. Nazywa się tę strategię czytaniem w czyichś myślach (*mind-reading*). I choć ToM została zaakceptowana na polu psychologii, nienaturalni narratolodzy twierdzą, że transponowanie strategii używanych w życiu na dzieła literackie może negatywnie wpłynąć na te drugie, gdyż „istnieje ryzyko, że pominiemy pewne fundamentalne cechy narracji”<sup>27</sup>. Podobnie jak nienaturalne światy przedstawione, również reprezentacje myśli w literaturze mogą odbiegać od standardów empirycznych czy logicznych.

<sup>26</sup> „My name was Salmon, like the fish; first name, Susie. I was fourteen when I was murdered on December 6, 1973”. Cytat za: J. Alber, *Impossible...*, op.cit., s. 89–90 (tłumaczenie moje).

<sup>27</sup> J. Alber et. al., *Beyond...*, op. cit., s. 120.

„Nienaturalne myśli przejawiają się w wielu utworach narracyjnych. Czytelnik zwykle zostaje poinstruowany, jak odczytać myśli poszczególnych postaci, z narratorem włącznie, ale proces ten jest blokowany, odkształcony lub w jakiś sposób utrudniony przez konkretne i opisywalne cechy danego utworu. Na poziomie opowiadania nienaturalne myśli mogą przybrać formę bohatera, na poziomie dyskursu, formę heterodiegetycznego narratora, albo na obu poziomach jednocześnie narratora homodiegetycznego”<sup>28</sup>.

Istnieje wiele przejawów nienaturalnych myśli, które tworzą swoiste kontinuum od skonwencjonalizowanych po najdziwniejsze przypadki w utworach eksperymentalnych. Po jednej stronie umieścimy narratora wszechwiedzącego, a po drugiej narratora pierwszoosobowego z „telepatycznym” dostępem do umysłów pozostałych postaci oraz narratora drugoosobowego<sup>29</sup>.

Ostatnim elementem nienaturalnej narratologii są nienaturalne akty narracji, czyli wszelkie wypowiedzi, które uznalibyśmy za fizycznie, logicznie, mnemonicznie czy psychologicznie niemożliwe (nieprawdopodobne, sprzeczne i tym podobne), zatem takie, które „łamią konwencje naturalnej narracji, a w szczególności komunikacji narracyjnej”<sup>30</sup>. Nienaturalne akty narracji zawierają utwory, w których narrację prowadzą zwierzęta, malutkie dzieci, zwtoki, maszyny czy fantastyczne stwory, a które zazwyczaj uznalibyśmy za mniej więcej skonwencjonalizowane, jak również utwory, w których podmiot i akt narracji podlega rekonstrukcji lub wręcz destrukcji (jak w utworach Samuela Becketta czy Alaina Robbe-Grilleta)<sup>31</sup>.

Autorzy manifestu analizują opowiadanie Edgara Allana Poeego, *Serce – oskarżycielem*, dochodząc do innych wniosków niż w tradycyjnej, „naturalnej”, a dotychczas dominującej, interpretacji. Według niej w opowiadaniu mamy do czynienia z bohaterem-mordercą, którego serce z poczucia winy zaczyna bić na tyle głośno, że można je usłyszeć. Opowiadając swoją historię, narrator ponownie odczuwa silne emocje, traci panowanie nad sobą i nad własną historią – znów słyszy swoje „oskarżające” serce.

„Możliweżto, że nic nie usłyszeli? Boże wszechmogący! Nie, nie! Słyszeli! – Domyślali się! – Wiedzieli! Bawili się jeno moim przerażeniem! Tak pomyślałem – i dotąd jeszcze tak myślę. Wszystko byłoby łatwiejsze do zniesienia, okrom tego pośmiewiska. Nie mogłem znieść dłużej tych uśmiechów! Uczułem, że albo krzyczeć muszę, albo skonać! I teraz jeszcze – czy słyszycie? – Nasłuchujcie! Coraz głośniej, coraz głośniej, wiecznie głośniej, wiecznie głośniej!

<sup>28</sup> „Unnatural minds appear in many different narratives. The reader is typically cued to evoke a mind, but this process is obstructed, disfigured or in other ways challenged by identifiable and describable features of the narrative. Unnatural minds may appear on the level of the story (in the shape of a character), on the level of the narrative discourse (in the case of a heterodiegetic narrator), or both (in the case of a homodiegetic narrator)”. Ibidem, s. 120 (tłumaczenie moje).

<sup>29</sup> Richardson w *Unnatural voices* omawia intrygującą i zaskakującą rozległą panoramę utworów (od prozy po dramaty), które nie mieszczą się w tradycyjnych paradygmatach narratologicznych. Należy podkreślić, że praca ma charakter przekrojowy i autor niezadko proponuje banalne i niezbyt wnikliwe hipotezy, przy zdumiewającej wiedzy literaturoznawczej i odczytaniu.

<sup>30</sup> „[Narratives] that violate the conventions of natural narrative and, in particular, the model of narrative communication”. J. Alber, et. al, op. cit., s. 124 (tłumaczenie moje).

<sup>31</sup> Zob. np. pierwsze rozdziały *Unnatural voices*, w których Richardson proponuje przekonującą trajektorię zmian aktów narracyjnych od pierwszych utworów prozatorskich w XVIII w. po współczesność na podstawie ich „nienaturalności”. Op. cit.



– Nikczemni! – krzyknąłem – Nie udawajcie dłużej! Wyznaję wszystko! Zerwijcie te deski! To – tam! To – tam! To – trzepot jego strasznego serca!”<sup>32</sup>

W powyższym fragmencie, jak również pod koniec całego utworu, czas przeszły i teraźniejszy występują obok siebie i w rezultacie dwa oddzielne poziomy, zbudowane z czasu narracji i z czasu opowiadania, łączą się. Tym samym niepodobna rozstrzygnąć, na którym poziomie należy umieścić słowa takie, jak: „To – tam” (które w oryginale brzmi jeszcze bardziej dwuznacznie, „here, here!”, czyli „To – tu!”) oraz „I teraz jeszcze”. Można zatem stwierdzić, co czynią autorzy artykułu, że w końcowych akapitach opowiadania rolę narratora przejmuje serce: „na granicy języka i logiki, rytm i niewystawialne dochodzą do głosu”<sup>33</sup>.

W twórczości Poeego często wykorzystywany był motyw „niehumanicznej” mowy prowokowanej na przykład poczuciem winy i ucieleśniony częścią ciała lub zwierzęciem (w *Czarnym kocie*). Zarówno interpretacja nienaturalna, jak i tradycyjna go uwzględniają: „Spotkanie z anty-wolą, która unieważnia wolę podmiotu i w formie »niehumanicznej« mowy, ma miejsce w procesie narracji, zawarta jest w obu interpretacjach opowiadania”<sup>34</sup>. Jednakże nienaturalna interpretacja bierze pod uwagę dwa kluczowe aspekty opowiadania pomijane dotąd w tradycyjnej egzegezie: brak skruchy bohatera-mordercy oraz nierozstrzygalność „ja – tu – teraz”.

Przejdźmy teraz do praktycznej analizy powieści *Malone umiera*, pióra Samuela Becketta, autora, który dla wielu narratologów o nienaturalnej orientacji uchodzi za „nienaturalnego” *par excellence*<sup>35</sup>.

*Malone umiera* składa się z osiemdziesięciu dwóch części. Można je rozdzielić na te, które skonstruowane są z materii dla narratora „prawdziwej”, to jest dotyczącej elementów świata bezpośrednio go otaczających, oraz „fikcyjnej”, to znaczy w stwarzanych przez niego historiach. Taki podział na części „prawdziwe” i „fikcyjne” w powieści daje nam niemal symetryczny rozdział na dwa światy z tym, że te drugie są zawarte w tych pierwszych. Mamy zatem do czynienia z kompozycją szkatułkową, gdzie, używając terminologii Gerarda Genette’a, części 1, 2, 3, 6, 8, 9, 12, 15, 17, 19, 22, 24, 25, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 37, 39, 40, 42, 43, 45, 46, 48, 49, 50, 52, 57 i 65 są ekstradiegetyczne, a 4, 5, 7, 11, 13, 14, 16, 18, 20, 21, 23, 27, 31, 35, 36, 38, 41, 47, 51, 53, 54, 55, 56, 58–64, 66–82 intradiegetyczne<sup>36</sup>.

Podług konwencji prozatorskich, poziomy narracyjne są z reguły samoistne i ontologicznie transparentne. Na poziomie intradiegetycznym nie ma prawa pojawić się element

<sup>32</sup> E.A. Poe, *Serce – oskarżycielem* [w:] *Opowieści niesamowite*, tłum. B. Leśmian i S. Wyrzykowski, Gdańsk 2010, s. 59.

<sup>33</sup> „At the boundary lines of language and logic, rhythm and the unspeakable take over: it is the heart that is narrating here”. J. Alber et. al, op. cit., s. 127 (tłumaczenie moje).

<sup>34</sup> „The encounter with a counterwill that overrides the subject’s own will and with an impersonal speech takes place in the very process of narration in both frames of explanation”. Ibidem, s. 128 (tłumaczenie moje).

<sup>35</sup> Richardson w *Unnatural voices* przytacza jakiś utwór irlandzkiego pisarza w każdym rozdziale.

<sup>36</sup> G. Genette, *Narrative discourse*, tłum. J. Lewin, Ithaca i Nowy Jork 1980, s. 227–231.

z poziomu ekstradiegetycznego i *vice versa*. W przypadku złamania tej reguły mówimy o metaleksji<sup>37</sup>, a za przykład tego zjawiska może posłużyć *Kochanica Francuza* (1969) Johna Fowlesa, w której narrator (ekstradiegetyczny) w jednym z rozdziałów podróży pociągami z protagonistą własnej historii. W *Malone umiera* metaleksja występuje w częściach 10 i 26.

O ile przełamywanie granic poziomów staje się coraz bardziej skonwencjonalizowane, szczególnie w literaturze drugiej połowy XX wieku, w części 44 powieści napotykamy bardziej nienaturalne zjawisko. Oto fragment tejże części:

„Zaskoczony przez deszcz z dala od wszelkiego schronienia, Macmann zastygł w bezruchu i położył się, mówiąc sobie: Przyciśnięta w ten sposób do ziemi powierzchnia pozostanie sucha, natomiast na stojąco przemokłbym cały jednolicie – tak jakby deszcz był zaledwie kwestią kropel na godzinę, jak elektryczność. Położył się przeto, po chwili wahania, twarzą do ziemi, mógł bowiem równie dobrze powalić się na plecy, czy też, jedno z dwojga, spocząć na jednym z boków. (...) Był to deszcz ciężki, zimny i pionowy, co skłoniło Macmanna do przypuszczenia, że będzie krótkotrwały – tak jakby istniała zależność między gwałtem a trwaniem, i że za dziesięć, piętnaście minut będzie mógł się podnieść, z przodu powalany ziemią. A więc istotnie jedna z tych historii, które opowiadał sobie całe życie, mówiąc: Niemożliwe, żeby to miało jeszcze długo trwać. Było już popołudnie, nie sposób określić dokładniej, godzinami całymi ciągnęła się już ta szarówka, było więc już po południu, prawdopodobnie, najprawdopodobniej. (...) Jego dłonie, na krańcach rozłożonych rąk, ścisnęły – po jednej – dwie kępki trawy, z takim wigorem, jakby rozpięto go na ścianie skalnej. Kontynuujemy ten opis”<sup>38</sup>.

Powyższy opis zaczyna się na poziomie intradiegetycznym; Malone kontynuuje relację przygód Macmanna. Jednak rozdzielność i transparentność poziomów zostaje zaburzona, kiedy komentuje on wypowiedź swego protagonisty: „tak jakby deszcz był zaledwie kwestią kropel na godzinę, jak elektryczność”. Chwilę potem natykamy się na kolejny komentarz Malone’a: „tak jakby istniała zależność między gwałtem a trwaniem”. Narrator daje o sobie znać jeszcze dwukrotnie: „prawdopodobnie, najprawdopodobniej” i „Kontynuujemy ten opis”, a to tylko kilka przykładów z wielu, które można odnaleźć w części 44. W rezultacie częstych zaburzeń (metaleksyjnych) nie jesteśmy w stanie stwierdzić, na jakim poziomie narracji się znajdujemy. Poziomy ekstra- i intradiegetyczny zlewają się w jeden, który moglibyśmy nazwać interdiegetycznym z uwagi na płynność przechodzenia jednego w drugi i odwrotnie.

Interdiegetyczność w *Malone umiera* możemy odczytać jako Alberowską strategię „akcentowania tematyczności”. Oto Malone, świadomy rychłej śmierci, postanawia opowiedzieć sobie kilka historii<sup>39</sup> w celu zabicia czasu<sup>40</sup>, przelania negatywnych emocji

<sup>37</sup> Ibidem, s. 234–237.

<sup>38</sup> S. Beckett, *Malone umiera*, przeł. M. Kędziński, Kraków 1997, s. 85–86.

<sup>39</sup> „Teraz zaś będę sobie opowiadać historie, jeśli zdołam”, ibidem, s. 6.

<sup>40</sup> „Zastanawiam się, czemu mówię o tym wszystkim. A, już wiem, po to, by zabić nudę”, ibidem, s. 27.

na swoich bohaterów<sup>41</sup>, zapomnienia o śmierci lub dla zwykłej rozrywki<sup>42</sup>. Łamanie konwencji przez Malone'a wyraża tu wolność twórczą na poziomie intradiegetycznym, wolność, której ewidentnie brak mu na poziomie ektradiegetycznym (jest częściowo sparaliżowany, w nieznanym pokoju, w nieznanym budynku, bez wspomnień, jak się tam znalazł, o pogarszającym się zdrowiu). Zatem Malone ucieka w świat fikcji, w sferę, nad którą ma (całkowitą) kontrolę i władzę. Krótki rzut oka na podział części („prawdziwe” i „fikcyjne”) unocznia to pragnienie: „fikcyjność” po części 50 coraz bardziej dominuje jako treść historii, by po części 65 całkowicie wyprzeć „prawdziwość”; opowieść Malone'a o Macmannie kończy całą powieść.

Jak widać z powyższej analizy formalnej poziomów narracyjnych w *Malone umiera* Becketta, zaburzenia ich granic są integralną cechą utworu i współgrają z ogólną semantyką powieści. Zgodnie z paradygmatem analitycznym nienaturalnej narratologii zidentyfikowaliśmy nietypowe zjawisko i je zinterpretowaliśmy. Jednak nasuwa się zasadne pytanie, czy taka strategia interpretacyjna nie odbiera utworom ich unikalnej wartości? Nie sprowadza ich w ramy obiektywnej teorii? Gdzie miejsce na „erotykę sztuki”?

Wbrew deklaracjom akceptacji indywidualnych właściwości poszczególnych utworów i apelowi Richardsonsowi o szanowanie ich polisemiczności<sup>43</sup>, nienaturalni badacze wpadają w swe własne sieci. Niejako mimochodem tworzą bowiem logocentryczne techniki opisywania i nazywania wszystkiego, o czym świadczy dziewięć strategii naturalizacji nienaturalnych światów przedstawionych Albera czy klasyfikacja sześciu rodzajów zaburzeń czasowych Richardsonsowi. Ponadto, w praktykach nienaturalnych wyraża się silny pragmatyzm i funkcjonalizm. Alber twierdzi, że wszystkie reprezentacje elementów niemożliwych (empirycznie czy logicznie) mają swój cel i sens, choćby był on tak ogólny jak ludzie i świat dookoła nas<sup>44</sup>. Starając się odejść od krytykowanego „redukcjonizmu mimetycznego”, nienaturalni narratolodzy padają ofiarą „redukcjonizmu antymimetycznego”. Tym samym wzmacniają „wroga” – mimetyzm – wszak ich interpretacje wpisują nie- lub antymimetyczne utwory w mimetyczne paradygmaty<sup>45</sup>.

Kolejnym problemem nienaturalnej narratologii jest niejasność terminologiczna. Zarówno w manifeście, jak i w najważniejszych tekstach próżno szukać wyczerpującego wyjaśnienia terminów podstawowych dla jej istnienia, a które posiadają niezwykle skomplikowany status w literaturoznawstwie – mimesis i realizm. Za regułę uchodzi podawanie szcztłkowych i ogólnych definicji; na przykład Brian Richardson, omawiając

<sup>41</sup> „Wszystko szło nienajgorzej. Ja byłem gdzie indziej. Kto inny cierpiał”, ibidem, s. 125.

<sup>42</sup> „Wszystko to pretekst, Sapó i ptaki, Moll, chłopci, ci w miastach, którzy szukają się, bądź od siebie uciekają, mają wątpliwości, które mnie nie obchodzą, moja sytuacja, moje rzeczy, to pretekst, żeby nie dojść do sedna, do zaniechania, podniesienia ramion i pójsicia na dno, nie chlapiąc już więcej, nawet gdyby to było źle widziane wśród innych kąpiących się. (...) I wtedy właśnie słaby powiew zaspokojenia ożywia martwe tęsknoty i w niemym wszechświecie rodzi się pomruk, który napomina czule, że zbyt późno wpadliście w rozpacz. Nie ma lepszego wiatyku”, ibidem, s. 136.

<sup>43</sup> B. Richardson, *What is unnatural narrative theory?* [w:] *Unnatural...*, op. cit.

<sup>44</sup> J. Alber, *Experientiality...*, op. cit.

<sup>45</sup> Por. J. Alber et al., *What is unnatural...*, op. cit., s. 375. Zob. D. Herman et al., op. cit., s. 198.

czas w utworach prozatorskich, wspomina o jego kilku niemimetycznych (*nonmimetic*) aberracjach. Nie dodając, co ma w tym względzie na myśli, pisze jedynie, że „tylko dzięki temu konceptowi [mimesis] możemy zrozumieć odstępstwa od niego”<sup>46</sup>. Takie niedoprecyzowanie teoretyczne skutkuje niejasnością argumentacji. W odpowiedzi na krytykę Moniki Fludernik za brak stanowiska wobec mimesis, nienaturalni narratolodzy zaproponowali jego wyjaśnienie<sup>47</sup>, które jest jednak zbyt krótkie i wybiórcze, by rozwiato wszystkie wątpliwości.

Podobnie realizm. Autorzy manifestu przytaczają tylko jedną definicję tego terminu, a nie od dziś znane jest jego bogactwo denotacyjne. Champfleury i Maupassant w XIX wieku zaproponowali na przykład, by realizm rozumieć jako „całkowitą zgodność utworu z wrażeniami i uczuciami autora” oraz wierność jego osobistej iluzji świata<sup>48</sup>. Takie rozumienie realizmu anuluje podstawowe założenia nienaturalnych narracji, gdyż wszelkie elementy defamiliaryzacyjne, nielogiczne czy sprzeczne mogą zostać odczytane właśnie jako „zgodność utworu z wrażeniami i uczuciami autora”, czyli całkowicie realistycznie. Co więcej, liczne nienaturalne, a uważane za „antyrealistyczne”, zjawiska, jak na przykład metalepsja, obecne są w wielu „klasycznie realistycznych” powieściach: od George Eliot po Henry’ego Jamesa<sup>49</sup>.

Niedookreślenia terminologiczne wpływają na różne rozumienie podstawowych konceptów. Alber i Heinze w *Introduction do Unnatural narratives – unnatural narratology* piszą o niekompatybilności ujęć nienaturalności<sup>50</sup>. Dla jednych, jak dla Caroline Pirlet, nienaturalność odnosi się bezpośrednio do defamiliaryzacji opisanej przez formalistów rosyjskich oraz narratywizacji. Richardson i Nielsen preferują nienaturalność w opozycji do „naturalności” (w rozumieniu Fludernik) i mimetyczności. Z kolei Alber traktuje jako nienaturalne wszelkie elementy dzieła, które negują, kwestionują czy parodiują pozaliterackie prawa empirii i logiki. W rezultacie, pewien element będzie „nienaturalny” dla Albera, ale całkowicie „naturalny” dla Richardsons. Nieporozumienia i różnice, dostrzegane przez samych narratologów, zmusiły ich do częstego objaśniania, czym jest nienaturalna narratologia<sup>51</sup>. Każde wydanie antologiczne poświęcone tej tematyce potwarza niemal identyczne definicje. Z kolei tytuł najnowszego artykułu Albera, Iversena, Nielsena i Richardsons, *What really is unnatural narratology (Czym naprawdę jest nienaturalna narratologia)*<sup>52</sup>, świadczy chyba o irytacji badaczy spowodowanej częstymi nieporozumieniami i potrzebą regularnych egzegez ich teorii.

Na koniec kwestia bodaj najistotniejsza – naturalność nienaturalnej narratologii. Monika Fludernik w artykule zatytułowanym *How natural is „unnatural narratology”?*

<sup>46</sup> B. Richardson, *Beyond story...*, op. cit., s. 48.

<sup>47</sup> J. Alber et al., *What is unnatural...*, op. cit., s. 378.

<sup>48</sup> H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1966, s. 212-260.

<sup>49</sup> Zob. na przykład B. Lutostański, *There is more than meets the (narratorial) I. On the narrator and the experience of fiction in Henry James’s *Beast in the Jungle* [w:] *American Experience – the experience of America*, pod red. M. Wilczyńskiego i A. Ceynowy, Frankfurt, 2013, s. 73-77.*

<sup>50</sup> J. Alber i R. Heinze, *Introduction*, op. cit., s. 9-10.

<sup>51</sup> Zob. J. Alber et al., *What is unnatural...*, op. cit., s. 372-373.

<sup>52</sup> „Storyworlds” 2013, nr 5, s. 101-118.

przeprowadza ostrą krytykę tej gałęzi literaturoznawstwa. Rozpoczyna od samego terminu „natura” i jego skomplikowanej historii w europejskiej kulturze – od Antyfona po Derridę – dowodząc, że dychotomiczne zestawianie go z „kulturą” prowadzi jedynie do nieporozumień i sprzeczności<sup>53</sup>. Z tego względu badaczka, na co wskazuje tytuł jej książki, *Towards a „natural” narratology*, zawsze używa „naturalności” w cudzysłowie i w bardzo wąskim znaczeniu – jako wypadkowej konkretnego rodzaju narracji opisanego przez Williama Labova w *Language in the inner city*, „naturalizacji” Jonathana Cullera oraz austriackiej lingwistyki kognitywnej *Natürlichkeitstheorie*. Nienaturalni narratolodzy, choć otwarcie przyznają się do inspiracji pracami niemieckiej narratologii, w ambiwalentny sposób skupiają się głównie na pierwszej części jej tezy, a całkowicie pomijają trzecią. Świadczy to, zdaniem Fludernik, o niezrozumieniu przez nich pojęcia „naturalność” w *Towards the „natural” narratology*<sup>54</sup>.

Stosowanie silnie dychotomicznych terminów, naturalny-nienaturalny, wydaje się być zatem zabiegiem czysto retorycznym, który ostatecznie ma odwrotny skutek do zamierzonego. Po pierwsze, wyłuszczenie naturalnych lub nienaturalnych elementów zaburza zrównoważoną analizę dzieł literackich. Po drugie, jeśli nieliterackie i konwersacyjne narracje są prototypami narracji w ogóle, wszystkie narracyjne utwory literackie odchodzą od tego prototypu, a więc są mniej lub bardziej nienaturalne. Po trzecie, jak wskazują między innymi Fludernik i Tamar Yacobi, logicznie lub empirycznie niemożliwe aspekty literatury są i pozostaną naturalne i normalne, bo taka jest natura sztuki<sup>55</sup>. Czy więc w ogóle ma sens mówienie o czymś nienaturalnym w literaturze? Co byłoby bardziej naturalne: poezja czy proza? Jak istotne są tu kwestie kulturowe, na przykład znajomość konwencji teatralnych w teatrze japońskim?

Oto kilka pytań, które nienaturalna narratologia pozostawia bez odpowiedzi. Niemniej, pomimo głosów krytycznych, jest ona dziś najbardziej interesującą propozycją narratologii w ogóle<sup>56</sup>. Jak stwierdza Robyn Warhol,

„Współcześni teoretycy narracji wszelkiej maści bardzo dużo zawdzięczają Brianowi Richardsonowi i jego analizom literatury postmodernistycznej. [...] Trudno jest dziś oddać się lekturze np. *Dzieci północy* bez odwoływania się do spostrzeżeń, które opisał on w analizach tego typu powieści. Niemożliwe jest również gruntowne zbadanie strukturalnych lub stylistycznych właściwości dzieł Rushdiego bez uwzględnienia wkładu Richardsona w teorię narracji”<sup>57</sup>.

---

<sup>53</sup> M. Fludernik, *How natural is „unnatural narratology”?*, „Narrative” 2012, nr 20 (3), s. 359.

<sup>54</sup> Ibidem, s. 360.

<sup>55</sup> Ibidem, s. 366.

<sup>56</sup> Ibidem, s. 366.

<sup>57</sup> „Contemporary narrative theorists of all stripes owe a big debt to Brian Richardson’s immersion in postmodernist fiction. [...] It is difficult to imagine reading a book like *Midnight’s Children* without applying the insights Richardson has brought to novels of this kind, and it is impossible to achieve a thorough structural or stylistic analysis of Rushdie’s works that would not use what Richardson has added to narrative theory”. D. Herman et al., op. cit., s. 211 (tłumaczenie moje).

## Summary

### Unnatural narratology

Unnatural narratology is one of the most important branches of the contemporary (postclassical) narratology. Its aim is to redefine narrative and its properties. Despite its growing popularity over the last ten years, unnatural narratology is still highly contentious around the world and relatively unknown in Poland. In my paper I discuss what unnatural narratology is and its basic analysis elements (unnatural storyworlds, unnatural minds and unnatural acts of narration). Finally I refer to scholars offering critical comments against unnatural narratology.



Piotr Mitzner, *Humanista*