

Przełożył Miłosz Wojtyna

Co się stało z narratologią?

Najprostsza odpowiedź brzmi: dała się wciągnąć w opowieść. Zsunąwszy się z metodologicznego rusztowania setek struktur i konceptów, zaczęła opowiadać o sobie. Trochę jak matematyka, która albo mówi tylko o sobie, albo zupełnie milczy.

Czy opowieść była tego warta? Czy narratologia kiedykolwiek miała w sobie tę boską moc, która sprawia, że to, co stworzone, działa, a to, co działa, samo się weryfikuje? Nawet w fizyce trzeba przygotować wyjście awaryjne – założyć istnienie anomalii, niedoskonałości systemu, który należy dostosować na drodze drobnych ustępstw i kłamstewek po to, by w eksperymencie na najmniejszych cząsteczkach lub jednostkach pozwolił on zbudować solidną teorię, sprzedać dobrą, spójną opowieść. Rzeczywistość nie leży jak ułat. I stąd cały skandal.

Dyskurs, czyli teksty wszelkiego rodzaju, rzekomo przedstawia to, co rzeczywiste. Cóż to jednak znaczy? Czy reprezentacja wykracza poza rzeczywistość (Arystoteles), wcale jej nie dosięga (Platon), a może organizuje ją na nowo? To pytania stare jak świat, lecz wciąż aktualne. Warto zastanowić się nad nimi nie tylko w kwestii różnych reprezentacji (czyli opowieści), lecz także konkretnych dyskursów (opowieści) rzekomo analizujących opowieści jako takie: opowieści o ludziach, opowieści o ludziach czytających opowieści o ludziach, a także opowieści o ludziach czytających opowieści o świecie.

Wschód jest na wschodzie, a czasem na zachodzie

Entuzjastyczne uniesienia i rozpaczliwe zawody wczesnej narratologii wzięły się z pewnością z tego, że dyscyplina ta rościła sobie ogromne pretensje do uniwersalizmu. Jak się okazało, reguły opisane przez narratologię, choć ubrane w mądre słowa, poważne diagramy, matematyczne i logiczne formuły, były niestety zbyt ogólne i tym samym z gruntu błahie. Problem tkwił przede wszystkim w braku spójnej terminologii i metody. O roli tych dwóch czynników świadczy historia matematyki i współczesnego językoznawstwa.

„Odkryto” struktury, które każdy pisarz dobrze zna – agens i pacjens, przemiana i ruch postaci, złożone modele narracji, skomplikowane modele lektury poparte zasadami formułowanymi w odpowiedzi na osobiste idiosynkrazje czytelnika. Wszystko skrupulatnie nazwane, zakodowane. Aż tu nagle okazuje się, że największe pytania nie pochodzą z inherentnych struktur uniwersalnych, lecz z aktu lektury. A narratolog w spotkaniu z dziełem literackim, którego sława i pozycja w kanonie każe oczekiwać niezwykłych doznań, doznań tych nie czując, bardziej interesuje się własnymi procesami myślowymi niż tekstem czy opowieścią, po których spodziewał się tak wiele.

Przejście od wiary w tekst jako „obiekt” o „inherentnych” strukturach, które poddaje się analizie, do wiary w czytelnika, który przyswoił te struktury i nauczył się je rozpoznawać, jest bez wątpienia bardzo ciekawe. Z punktu widzenia zmieniających się zainteresowań krytyki, czytelnik (wschodnia część diagramu komunikacyjnego Jakobsona) nigdy nie był tak popularny jak autor (zachód diagramu), świat (północ) czy tekst (centrum). „Fatyczne” południe zignorowano zupełnie. W teorii południe „metalingwistyczne” równa się językowi krytyki.

Platona zajmują źródła, boskie szaleństwo (autor, zachód) oraz stosunek sztuki do prawdy (świat, północ), który określa jako fałszywy na gruncie filozoficznym i techniczno-realistycznym. Odbiorca interesuje go tylko w kontekście fałszu – „kłamstw” fikcji. Arystoteles nie przejmuje się boskim szaleństwem ani parą „sztuka-prawda”, ponieważ koryguje techniczno-realistyczne obiekcje Platona (sztuka może przedstawiać nieprawdę), a problem fałszu rozwiązuje przez pojęcie *katharsis*. Przede wszystkim interesuje go tekst (retoryka i poetyka, centrum).

Krytyka literacka koncentrowała się dotąd na autorze (zachód diagramu, krytyka „tradycyjna” z dziewiętnastego i dwudziestego wieku), tekście (centrum, na przykład Nowa Krytyka oraz wczesny strukturalizm, które stawiały na „naukowe”, czyli „obiektywne” metody badań) lub świecie (północ, na przykład klasyczna teoria imitacji natury/rzeczywistości, współczesna krytyka socrealistyczna i marksistowska). Czytelnikiem zajmowali się niektórzy Nowi Krytycy, chociażby Ivor Armstrong Richards w książce *Practical Criticism* (1929) i tekstach o psychologii lektury wiersza, a także William Empson i jego naśladowcy, którzy podkreślali wieloznaczność słów nie tyle w samym tekście lub intencji autora, ile w procesie lektury (to założenie obalili Wimsatt i Beardsley, pisząc o „błędzie afektywnym”¹). Jednym z nielicznych, którzy wcześniej poruszyli kwestię czytelnika, był sir Philip Sidney. Na ozywającą na nowo dyskusję nad Platońskim przekonaniem, że „poezja obrazą jest dla rozumu” odpowiedział w następujący sposób: „Słowo pierwsze niech stanie miast ostatniego – nie tyle poezja obrazą jest dla rozumu, ile rozum obrazą poezji”. Wszystko leży po stronie czytelnika, a nie autora czy tekstu.

W odpowiedzi na pierwsze prace strukturalistów dało się więc zaobserwować masowy zwrot ku analizie skoncentrowanej na czytelniku. Ruch ten (zapoczątkowany przez artykuł autorstwa Staleya Fisha z 1970 roku, zatytułowany *Affective Stylistics*) wyrażał się krytycznie (podobnie jak pierwsi przedstawiciele dekonstrukcji w 1967 roku) na temat metodologii, które ignorowały autora i świat (a więc pośrednio również czytelnika). Nie oznaczało to, rzecz jasna, upadku strukturalizmu. Przeciwnie, strukturaliści brali pod uwagę rolę czytelnika – podkreślali jego udział w „dekodowaniu” struktur obecnych w tekście i tylko w tekście.

Systematyzacja, nazwanie i opis konwencji retorycznych jako „inherentnych” dla tekstu (choćby inherentność dotyczyła, jak w językoznawstwie, struktury naszych procesów myślowych) przysparza z pewnością mniej kłopotów niż ta sama systematyzacja procesów

¹ W.K. Wimsatt, M.C. Beardsley, *The Intentional Fallacy* [w:] W.K. Wimsatt, *The Verbal Icon*, London 1954, s. 3–18.

myślowych czytelnika (i, jak często się zdarza, samego badacza). Przyjrzyjmy się jednak strukturom i konwencjom – inherentnym dla tekstu lub umysłu.

Poezja poetyki

Chociaż wydaje się, że Chaucer i Szekspir (a wraz z nimi inni twórcy) robili sobie żarty z retoryki, a artyści w ogóle od zawsze przekraczali jej granice i kategorie, nieustannie podważając ich zasadność i tworząc własne po to, by przydać retorykom pracy, obaj (a z nimi cała „reszta”) poświęcili retoryce wiele uwagi. Rzekome odrzucenie całej dyscypliny jest samo w sobie figurą retoryczną. Stąd kpiny autorów zdających sobie sprawę z retorycznej obsesji nazywania wszystkiego, co może się wydarzyć, gdy składamy słowa w zdania i wypowiedzi. Wszystko, naprawdę wszystko zostało już powiedziane i nazwane.

Wątpię jednak, by starożytną dychotomię poezji i poetyki dało się utrzymać. Naszą „ponowoczesną” sytuację, której świadkiem – chcąc nie chcąc, mniej lub bardziej świadomie – byłam jako pisarka, Lyotard² łączył z „powątpiewaniem w stosunku do metanarracji” (czyli do wielkich idei uniwersalnych, takich jak emancypacja człowieka i rozumu z niewiedzy i nierówności lub Heglowskie oraz marksistowskie metanarracje) i uwielbieniem „małych” opowieści. Różnych interpretacji takiego traktowania sprawy było oczywiście całe mnóstwo. Uważa się, że artyści postmodernizmu piszą metafikcje – fikcje o fikcji; że akceptują aporię formy znaczącej; że korzystają z ironii „suspensywnej” zamiast modernistycznej ironii „rozłącznej”; że stawiają pytania ontologiczne (lub „postkognitywistyczne”), opierając się kryzysowi epistemologii (typowemu dla modernizmu); sądzą się również, że postmoderniści porzucają chęć poznania całościowych znaczeń, że rezygnują z „totalizacji”. Oba spojrzenia łączą się wyraźnie (choć niezbyt kategorycznie) z rozpadem podmiotu jako interpretatora rzeczywistości. Mówi się, że postmodernizm tworzy fikcje „neokosmiczne” i „antykosmiczne” zamiast „kosmicznych”. Ostatnia definicja podana przez Lyotarda głosi:

„Będę nazywał nowoczesną tę sztukę, która posługuje się, jak mawiał Diderot, swą »małą techniką«, by zaprezentować to, że istnieje coś nie dającego się przedstawić. Unaocznąć, że istnieje coś, co można pojąć, a czego nie można zobaczyć ani pokazać”³.

Istotniejszy jest jednak dobrze znany pogląd, że krytyka i literatura piękna złąły się w jedno i nie sposób ich już rozróżnić (choć opinia ta nie uwzględnia zapewne metajęzyka strukturalizmu pełnego diagramów, formuł logicznych i innych tego typu elementów stojących *vis à vis* tekstu). Z jednej strony nowoczesna powieść jako „akt kognitywny wychodzi poza estetykę fabuły i powtórzenia”⁴. Z drugiej jednak, prace najlepszych teoretyków i filozofów czyta się jak literaturę – nie (jak dotąd) z racji ich wykwinnego stylu, lecz (jak wszystkich dobrych autorów) z powodu mniej lub bardziej uderzającej

² J.-F. Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris 1979 (polski przekład: *Kondycja ponowoczesna: raport o stanie wiedzy*, Warszawa 1997); J.-F. Lyotard, *La Postmoderne explique aux enfants*, Paris 1988 (polski przekład: *Postmodernizm dla dzieci*, Warszawa 1998).

³ J.-F. Lyotard, *Postmodernizm dla dzieci*, przeł. J. Migasiński. Warszawa 1998. s. 21.

⁴ C. Richard, *The Character of Fiction as Physical System of Quantity and Quality in "The Floating Opera"*, *Delta* 21, Montpellier 1985, s. 22.

defamiliaryzacji znanych nam myśli i wizji świata. Czyta się ich teksty jak narracje o tekście świata i o świecie tekstów. Co więcej, esejom niektórych powieściopisarzy (William Gass jest dobrym przykładem) do fikcji niewiele brakuje. W rozdziale pierwszym⁵ zwróciłam uwagę, że filozofowie i krytycy często traktują teorie jak opowieści („w tej opowieści musimy przyjąć, że...”), a nawet scenariusze. Wydawać by się mogło, że fikcja i filozofia zamieniły się miejscami.

Opowieść o teorii

Skrótowe przedstawienie tej opowieści, a właściwie opowieści o tej opowieści, mogłoby przekroczyć, zniekształcić lub zaciemnić jej rzeczywisty obraz. Zacznę od czegoś innego. Zboczę na chwilę w stronę Nowej Krytyki, aby opowiedzieć anegdotę mniej lub bardziej historyczną.

Jest ona mniej lub bardziej historyczna, ponieważ raptem kilka miesięcy temu natrafiłam na świeży jeszcze esej o pewnym siedemnastowiecznym wierszu, napisany przez inteligentnego, wymownego krytyka, który najwyraźniej nie przeszedł (to znaczy – nie zasymilował, nie uczył innych, nie przemyślał, nie wzbogacił niczym od siebie) lekcji strukturalizmu i poststrukturalizmu. Pisał o napięciach, paradoksach i rozwiązaniach, jakbyśmy wciąż żyli w erze Nowej Krytyki. Jako tekst nowokrytyczny artykuł ten sprawdzał się doskonale – wywiódł znaczenie całościowe (jak w wieku siedemnastym?) i doszedł do rozwiązań analitycznych. Czytało się jednak dość osobliwie – chociaż wychowałam się na Nowej Krytyce i jej lekturze poezji, od dawna interesowało mnie co innego (fikcja, narratologia, wrażliwość postmodernistyczna). Muszę jednak przyznać, że prace tego typu (i oryginalne teksty Nowych Krytyków) wciąż mają coś do powiedzenia głównie dlatego, że w połowie dwudziestego wieku uwaga literaturoznawców skupiła się na strukturach tekstów narracyjnych (o których Nowa Krytyka i wcześniejsze grupy teoretyczne nie mówiły w sposób odkrywczy). Z kolei strukturalizm, arcyciekawie wypowiadając się o narracji, podchodził do analizy poezji w sposób niezręczny – wykorzystując mało eleganckie narzędzia, które niszczyły tekst, zamiast przedstawiać jego znaczenia. W tej kwestii Nowa Krytyka miała rzeczywiście pewną przewagę.

Subtelność poezji wymykała się pierwszym strukturalistom bardzo wyraźnie. Wczesny strukturalizm, podobnie jak leżący u jego podstaw formalizm, przyjął bardzo skromną postawę, teorie dotyczące narracji sprawdzając (jeśli w ogóle) na tekstach, które Northrop Frye⁶ określił jako „romans naiwny” – taki, z którego łatwo wyczytać poszczególne struktury. Nie powinno więc dziwić, że „gramatyki” tekstu narracyjnego, opracowane przez strukturalistów, okazały się mało pomocne w pracy nad powieścią współczesną – chyba, że kosztem znacznych uproszczeń i uogólnień na temat struktur, które są wspólne dla wszystkich tekstów narracyjnych (choć trzeba pamiętać, że teoretykom chodziło właśnie o uniwersalizm)⁷. Strukturalizm rozwinął później bardziej złożone narzędzia

⁵ Artykuł pochodzi z książki *Stories, Theories, Things*, Cambridge 1991.

⁶ N. Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton 1957.

⁷ Zob. ciekawą analizę i krytykę modelu Algirdasa Juliena Greimasa: Thomas Pavel, *Le Mirage linguistique*, op.cit., oraz ibidem, *Formalism in Narrative Semiotics*, „Poetics Today” 1985, Vol. 9/3, s. 593–606.

analizy skomplikowanych narracji, lecz pozostał bezbronny w kontakcie z poezją. Dopiero w latach siedemdziesiątych analiza poezji znów stała się niezwykle popularna, bardziej w Stanach Zjednoczonych, gdzie tradycja Nowej Krytyki (zwłaszcza zasady *close reading*) była wciąż żywa, niż w Europie, gdzie do dziś od uczniów i studentów wymaga się wyłącznie rozpoznania i streszczenia głównego tematu wiersza (miłość, śmierć ...). Powyższa anegdota jasno dowodzi, że coś ze starych „opowieści” (scenariuszy, teorii, modeli, paradygmatów) zawsze pozostaje.

Kolejna – tym razem bardzo dobrze znana – historyjka pochodzi z eseju Stanleya Fisha pod tytułem *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi*. Wydaje mi się, że świetnie podsumowuje komentarz o Nowej Krytyce. Fish opowiada, jak pod koniec wykładu ze stylistyki językoznawczej zapisał na tablicy listę autorów do przeczytania:

Jacobs-Rosenbaum

Levin

Thorne

Hayes

Ohman (?)

(Fish postawił znak zapytania, nie będąc pewnym, czy nazwisko pisze się przez jedno „n”). Kiedy następna grupa weszła do sali na wykład o siedemnastowiecznej poezji angielskiej, Fish narysował ramkę wokół zapisanych nazwisk, dodał dopisek na górze („str. 43”) i poprosił, by studenci zinterpretowali wiersz, który w ten sposób otrzymali. Efekt był zadziwiający (drabina Jakuba jako krzyż, wstępowanie chrześcijan do nieba, krzyż jako Maryja Dziewica i jako drzewo róży, korona cierniowa, Chrystus jako dopełnienie funkcji kapłańskiej Lewitów, Exodus, Omen, i tak dalej). Fish nie wyśmiewa interpretacyjnych starań studentów. Przeciwnie, zadaje pytanie: jak to możliwe, że doszli do takich wniosków? Niezależnie od tego, co twierdzi sam Fish, możemy odpowiedzieć, że stało się tak dlatego, że znajomość symboliki chrześcijańskiej i zasad zapisu typograficznego, a także czterdziestoletnia tradycja i praktyczne reguły Nowej Krytyki (które znali nawet studenci pierwszego roku) wciąż mają w takich zadaniach wiele do powiedzenia⁸. Z jednej strony, kiedy ze studentami w Paryżu rozmawiałam o eseju Fisha podczas seminarium o interpretacji, ku mojemu zdziwieniu i ich zakłopotaniu okazało się, że podobna lista lektur byłaby zbyt długa, a propozycje interpretacyjne przedstawione przez grupę Fisha – niemożliwe do wysunięcia, biorąc pod uwagę przygotowanie teoretyczne, z którego korzystają paryscy studenci. Z drugiej strony, być może moi uczniowie wcale nie uwierzyliby, że ten pozbawiony składni tekst to wiersz. Byłoby tak również dlatego, że oni sami byli zupełnie pozbawieni jakichkolwiek skojarzeń znaczeniowych

⁸ Wydaje mi się, że wśród amerykańskich akademików trwa batalia między zwolennikami literackości (Nowej Krytyki, zasad *close reading*) i tekstowości (teorii). Marianne DeKoven w artykule *Male Signature, Female Aesthetic: The Gender Politics of Experimental Writing*, ([w:] *Breaking the Sequence – Women's Experimental Fiction*, Princeton 1988, s. 72–81) wyjaśnia, dlaczego pisarstwo kobiece, choć w dużej mierze „awangardowe”, odrzuca awangardę literacką (głównie męską) i jak problem ten łączy się z kwestią władzy. Zob. rozdział 15 niniejszej książki, w którym wracam do rozważań DeKoven.

z nazwiskami, które Fish zapisał na tablicy. Być może udałoby się im zidentyfikować główny temat (miłość, śmierć, ...).

Kiedy moda przemija, coś jednak pozostaje. To zaskakujące, że w latach świetności strukturalizmu tak wielu badaczy zyskało sławę, prezentując modele, które albo na pierwszy rzut oka, albo po bliższym przyjrzeniu, okazywały się kompletnie bezużyteczne bądź oparte na formułach matematycznych i logicznych, które bez trudu można by (co zresztą wcześniej uczyniono) wyrazić w sposób bardziej przystępny w krytycznym dyskursie innego typu. Modele te były metodą reprezentacji, zupełnie jak fikcja. Szybkiego odejścia od tych modeli nie można jednak uznać za objaw ich znikomej wartości – w społeczeństwie konsumpcyjnym dziewięćdziesiąt dziewięć procent wytworów artystycznych i krytycznych zostaje zapomnianych przed upływem dekady. Z kolei nieliczne modele, którym udało się przetrwać, stały się tak oczywiste, że wykorzystanie ich w analizie krytycznej również nie ma wielkiego sensu, zwłaszcza w wypadku wypaczonego zawodowo krytyka, który w lekturze „dla przyjemności” (do której, koniec końców, z radością odwołali się główni strukturaliści)⁹ tak czy siak odnajduje trącące myszką kody i kategorie.

Przez lata uczono studentów, że kody i kategorie należy uważnie rozpracować (z kolei adepci Nowej Krytyki nauczyli się przetrząsać stopy słowników w poszukiwaniu znaczeń, symboli, ikon, mitów i emblematów). Niewielu wyszło poza proces rozpoznania, nazwania danej kategorii. Elementy, które „zwykli” krytycy („zwykli” w oczach pierwszych narratologów) określali mianem artystycznych wad danego utworu, zlewały się z tym, co nazwano by przeblyskami geniuszu – i jedne, i drugie kryły się pod nazwą tej samej kategorii. Niektórzy krytycy odetchnęli z ulgą na samą myśl, że nie trzeba już poświęcać się wydawaniu kategoriycznych sądów. Samo nazwanie (mniej lub bardziej właściwe) rozwiązywało problem. Zupełnie jak w retoryce średniowiecznej lub starożytnej. Stąd półśmieszek Chaucera.

Gdy wybór strukturalistów zdążył się zdogmatyzować, w imię „nauki” o literaturze zrezygnowano z a) diachronii, b) tradycyjnych analiz tematycznych, c) interpretacji, d) ewaluacji. Innymi słowy, zrezygnowano z warsztatu „tradycyjnej” krytyki i historii literatury. „Nauce” o literaturze postawiono następujące zadania: 1) odkrywanie i opisywanie zasad funkcjonowania tekstów narracyjnych i 2) rozwijanie systemu uniwersalnego. Sen o nauce po cichu porzucono, rezygnując z a), b), c) i d) równie łatwo jak z innych przesądów, takich jak kwestia intencji autora.

Szybko okazało się, że wszystkie cztery elementy (i nie tylko one) wykorzystujemy (być może w sposób mało oczywisty), mówiąc o jakimkolwiek tekście – choćby w formie streszczania jego fabuły lub podstawowych tematów.

To samo dotyczy kategorii narracyjnych i relacji między nimi. Zamiast nazywać kategorie, trzeba było zastanowić się nad tym, jak i dlaczego dana kategoria funkcjonuje

⁹ Nie sposób wymienić wszystkich postaci, które wyraźnie czerpały z osiągnięć wczesnego strukturalizmu. Najbardziej zajmujące w kontekście mojego wywodu są dociekania Gérarda Genette’a i Rolanda Barthes’a. Mówiąc o uldze, z jaką powitano myśl o lekturze dla przyjemności, mam oczywiście na myśli tekst Barthes’a *Przyjemność tekstu*.

w tekście lub grupie tekstów. Badania tego typu przeprowadzono między innymi w stosunku do realizmu i parodii.¹⁰ Ricoeur uważa, że interpretacja rozpoczyna się tam, gdzie kończy się analiza strukturalistyczna¹¹. Z drugiej strony, samo nazwanie jest już czynnością krytyczną – dowodził tego Barthes w pracach z okresu „piramidalnego” (1966) i w S/Z (1970) – której oddaje się umysł badacza na każdym etapie procesu. Chciałabym zobaczyć kogoś, kto umiałby zastosować piramidy Barthes’a (albo jakikolwiek inny model) w analizie choćby najprostszego opowiadania zadanego studentom, nie zanurzając się przy tym w milionie przeróżnych mikro- i makrosekwencji. Ponieważ swobodne wybieranie sekwencji potrzebnych do zbudowania piramidy oznacza dobór dowodów na istnienie danej struktury, bardzo łatwo jest ułożyć piramidę w taki sposób, by dowodziły z góry założonych wniosków dotyczących tekstu.

Nazywanie cech tekstu to również sposób na potajemny powrót do „błędu intencyjności”: jeśli dany element pojawia się w tekście, musi być elementem większej strategii narracyjnej, która jest nieprzypadkowa, a więc poparta intencją. Takie założenie bardzo często upoważnia do sądów na temat mniej lub bardziej sprawnego wykorzystania danej strategii. Krytycy literatury współczesnej często zapominają o tym, że „autor idealny” to tylko konstrukt i popierają wywody krytyczne wywiadami z prawdziwym pisarzem.

Co więcej, samo nazywanie elementów to również opowieść. Lyotard uważa¹², że kiedy jako dziecko lub przybysz do nowego kraju uczymy się rzeczowników danej kultury, a także jej jednostek miary, długości, czasu, wartości wymiennych, każde z pojęć nic dla nas nie znaczy. Możemy jednak przypisać im różne znaczenia, łącząc słowa w zdania (opisowe, pytające, ostensywne, oceniające, preskryptywne) i dopasowując je do różnych gatunków dyskursu (perswazyjnych, poznawczych, tragicznych): „Imion nie przyswaja się w oderwaniu, ale jako usytuowane w rozmaitych opowieściach”¹³. Imiona, jednostki miary, długości, czasu, wartości wymiennych same tworzą opowieść – strukturę, układ powiązanych elementów¹⁴.

Czy Adam, nazywając zwierzęta, opowiadał sobie historie? Przypomniał mi się marny wers z czasów, gdy pisałam jeden wiersz dziennie, zamiast jednej powieści co pięć, osiem lat: „Nazywając zwierzęta, Adam stworzył piekło”. Zastanawiam się teraz, co właściwie miałam na myśli – „o czym” był wiersz? Czy nazywanie pomaga, leczy, a może zabija? To pytanie adamowe, endemiczne, akademickie.

Każde imię i każda kategoria to w zasadzie osobna opowieść. Odkrywając ją, teoretyk literatury opowiada historię nie tylko o tekście, lecz także o sobie samym i swoim

¹⁰ Zob. przypis 4. Nie sposób wymienić wszystkich. Mam na myśli głównie S/Z Barthes’a, *Un discours contrainst* Hamona, *Palimpsesty* Genette’a, *Czas i opowieść* Ricoeura oraz prace psychoanalityczne i dekonstrukcyjne autorów takich, jak Shoshana Felman, Barbara Johnson, Hillis Miller i Gilles Deleuze na temat powtórzenia, dzieło Bachtina o polifonii w powieści, a także wszystkie teksty mu przypisywane. Przy pięciu ostatnich nazwiskach wychodzimy jednak poza teren narratologii w jej strukturalistycznym rozumieniu.

¹¹ P. Ricoeur, *Hermeneutics and the Human Sciences*, Cambridge 1981, s. 145–164.

¹² F. Lyotard, *Postmodernizm dla dzieci*, op. cit., s. 53.

¹³ Ibidem, s. 46.

¹⁴ Polemikę na temat imion i opisów można znaleźć w pracy Ruth Ronen *Completing the Incompleteness of Fictional Entities*, „Poetics Today” 1988, Vol. 9/3, s. 497–514.

miejsu w kulturze. To samo czyni pisarz, wykorzystując daną cechę tekstu. Ponieważ kategorie, które w ten sposób powstają, są ze wszech miar subiektywne, mogą okazać się błędne lub równie arbitralne jak same słowa, tak bardzo zależne od konwencji. Jeden z pierwszych postmodernistów, John Barth, interesował się formalizmem i uporządkowanymi systemami różnego rodzaju. Co więcej, próbował przedstawiać je w prozie – jego postaciami literackimi często kieruje mania systematyzacji; pod jej wpływem bohaterowie odkrywają, że systemy narracyjne są z natury niestałe i nie gwarantują im roli interpretatora. W zbiorze esejów *The Friday Book* Barth twierdzi, że „kategorie to rzecz tragiczna: konieczna, lecz z gruntu umowna”, a powieść to forma literacka najmniej podatna na kategoryzację¹⁵. Racja, czyż kategorie przedstawione przez Harolda Blooma nie wydają się nieco dziwne? Ktoś powiedział kiedyś (słyszałam tę opinię na żywo, stąd brak adresu bibliograficznego), że Brian McHale mylił się, wiążąc postmodernizm z ontologią, a modernizm z epistemologią (zobacz wyżej) – że tak naprawdę jest zupełnie na odwrót. Nie mogę się z tym zgodzić. W kolejnych rozdziałach wrócę do teorii McHale’a i opartych na niej interpretacji. Mówię o tym, aby ukazać umowność kategoryzacji: główną tezę każdej istotnej książki można bardzo łatwo (słusznie lub nie) odwrócić.

Fikcja i filozofia

Czy narratologia dała nam coś, czego nie znaleźliśmy, zanim pojawił się (niespełniony) sen o obiektywizmie? Nawet największe sławy narratologii tamtych czasów nie twierdzą, że sen się ziścił, zwłaszcza, jeśli weźmiemy pod uwagę obecną sytuację – dyscyplina jest dziś ze wszech miar subiektywna i posługuje się dyskursem równie dusznym, jak dyskurs historii i krytyki literackiej. Jednak w pewnym sensie narratologia dała nam bardzo wiele. Pozbywając się złudzeń, zrozumieliśmy, jak funkcjonują teksty narracyjne i jaki wywierają na nas wpływ. Traktując sprawę powierzchownie, można by stwierdzić, że powracając do treści porzuconych przez strukturalistów, poststrukturalizm przywraca (i w sposób wyrafinowany odwraca) niektóre zasady Nowej Krytyki: paradoks w tekście nie musi być już „rozwiązany”, lecz otrzymuje miano aporii. Odstępstwa od systemu cieszą i stają się źródłem kolejnych. Autorytet jest nie do utrzymania.

Nie chciałabym ponownie opisywać różnych etapów rozwoju strukturalistycznego pragnienia naukowości – doskonale zrobił to Thomas Pavel w książce *Le Mirage linguistique*¹⁶. W historii tej pociągającej iluzji (opowieści o dumie teoretyków, która po trosze skusiła i mnie) najbardziej interesujące wydaje się to, że złudzenie to powstało na podbudowie językoznawczej (jedynym naukowo solidnym fundamencie wśród dyscyplin humanistycznych), lecz w chwili, gdy okazało się, że cała ta naukowość ma niewiele wspólnego z humanistyką, teoria literatury ponownie zwróciła się ku największemu sprzymierzeńcowi i rywalowi w jednej osobie – ku filozofii. Teoretycy uczynili ten krok pokrzepieni porządkiem zaczerpniętym z lingwistyki – tak samo, jak swego czasu zrobili filozofowie, wspierając się na analizie językoznawczej.

¹⁵ J. Barth, *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. New York 1984, s. 257.

¹⁶ T. Pavel, *Le Mirage linguistique*, Paris 1988.

Właśnie filozofia, a nie językoznawstwo, powoli – poczynając od Nietzschego – lecz coraz wyraźniej podminowywała utrwalone pojęcia dotyczące uniwersalności, prawdy, rzeczywistości, reprezentacji, metanarracji (w Lyotardowskim rozumieniu), którymi prześlęła krytyka literacka od Platona po połowę XX wieku.

Jeden z problemów wynika z tego, że tekst fikcji literackiej jest fikcyjny wyłącznie jako całość. Poszczególne zdania same w sobie mają taką samą formę jak zdania „prawdziwe”. Stąd kwestia ironii – „klamstwa” poety, o którym pisze Platon – i głosu w mowie pozornie zależnej, które tak trudno poddać analizie. Z tego samego powodu Austin, w filozoficznej pracy o performatywności (1962)¹⁷, wyklucza fikcję z dyskusji – choć jego przykłady nie są, w gruncie rzeczy, niczym innym niż fikcją właśnie.

Narratologia wyświadczyła nam nieocenioną przysługę, wyjaśniając poszczególne mechanizmy powstawania powyższych iluzji – tak samo, jak językoznawstwo objawiło znaczenie zasad i gramatyk, którymi nieświadomie posługujemy się, budując wypowiedzi. Tak naprawdę wszystko ma charakter językowy – również aktywność czytelnika. Językoznawstwu nie udało się wyjść poza strukturę zdania, pomimo licznych prób związanych z analizą dyskursu przede wszystkim dlatego, że tak naprawdę wszystko to tekst, a na tekstualność składają się nie tylko kwestie leksyki i składni, lecz także intertekstualność, sekret i aporia. Warto przecież pamiętać, że bardzo często tekst nie mówi otwarcie, co tak naprawdę się w nim znajduje.

Jako narratolog uważam, że mój wkład w rozwój teorii, o których tak bardzo nieprecyzyjnie piszę na tych stronach, był znikomy. Co więcej, powyższa wypowiedź to również opowieść, fikcja mojego autorstwa. Sprawdziłam się jako profesjonalny krytyk, w szeregu prac sprawnie manipulując cudzym materiałem. Jednak nigdy nie uważałam się za teoretyka. Nigdy nie broniłam konkretnej teorii, nie rewidowałam ani nie rozwijałam jej założeń z zapałem kogoś, kto oddaje się zadaniu z całym skupieniem.

Przez wiele lat terminowałam w roli powieściopisarki. W tym zawodzie przesłam przez różne etapy rozwoju. Sądzę, że niechęć, z jaką niektórzy pisarze i krytycy odnoszą się do teorii i debat o (jak sami twierdzą) „zwyčajnym” warsztacie technicznym, to zjawisko typowo literackie i dość niedorzeczne. Nie wydaje mi się, by ktokolwiek mógł przypuszczać, że malarz, rzeźbiarz lub kompozytor może odnosić sukcesy bez opanowania, zrozumienia i korzystania z technik danej dyscypliny. A skoro każdy uczeń potrafi pokryć kartki papieru pismem, mit o pisaniu prosto z serca (sir Sidney) trudno wykorzystać. Miraż językoznawczy okazał się złudzeniem, ale przekonanie, że pisać każdy może, jest wciąż bardzo silne. Tradycja klasyczna (Horacy, Jonson, Boileau) znacznie poważniej podchodzi do kwestii warsztatu i praktyki, niż robią to romantycy (Longinus, Wordsworth, Coleridge, Shelley), którym z kolei o wiele bliżej do boskiego szaleństwa poety, o którym czytamy u Platona. Okres romantyczno-realistyczny już dawno za nami, a przekonanie (które Kingsley Amis wyraził w latach pięćdziesiątych), że poeta nie powinien jawnie „wykonywać” swego fachu, jest wciąż bardzo popularne (chodzi tu oczywiście o typowy

¹⁷ J.L. Austin, *How to Do Things with Words*, Oxford 1971.

dla realizmu mit o języku – przezroczystym oknie na świat). Postmodernizm korzysta z całkiem odmiennych środków (w metafikcji autor przedstawia samego siebie przy pracy), lecz pogląd Amisa niczym bumerang wraca do nas w różnych przebraniach – również jako forma nadzoru nad szaleństwami metafikcji, która w każdej chwili może posunąć się za daleko. Aby przekraczać granice, trzeba je dobrze znać. Zrozumienie najdrobniejszych zasad funkcjonowania tekstu z pewnością dało mi bardzo wiele. Zdaję sobie jednak sprawę, że to nie wszystko. „Na to, żeby zostać wielkim poetą, nie wystarczy choćby najgłębsza znajomość składni i prawideł języka, dzięki której nie popełnia się błędów”, twierdzi malarz Frenhofer w *Nieznanym arcydziele* Balzaka¹⁸. „Linia jest pośrednikiem, dzięki któremu człowiek zdaje sobie sprawę z wyników oddziaływania światła na przedmioty; ale w naturze, gdzie wszystko jest pełne, nie ma żadnych linii”¹⁹. Trzeba jednak pamiętać, że Frenhofer to szaleniec (Poussin nie widzi jego arcydzieła, nazywa je *un muraille de peinture*), choć współcześni krytycy upatrują w nim prekursora stylu Cézanne’a, Picassa, a nawet Pollocka czy Kooninga²⁰.

To dawny spór – nie tylko między obrońcami kreski i zwolennikami koloru, lecz także między geniuszem (Longinus) a pracą, między geniuszem – którego pomyłki w kwestii „smaku” (zmiennego jak mały co) lub narracyjnych „reguł” łatwo wybaczyć, przyjmując je jako posunięcia geniusza, którym dany geniusz jest bez wątpienia (ten argument słychać bardzo często w dyskusjach o kanonie literatury) – a wyrobnikiem poezji lub powieści, który zna zasady, lecz rodzi teksty martwe. Takie podejście zbytnio upraszcza sprawę. Większość uznanych pisarzy rozumie wymagania formy i jej proteuszowy, boski charakter, o którym mówi opowiadanie Balzaka. Składnia narracyjna to za mało, lecz ta zmienna natura może decydować o duchu opowieści – może tworzyć opowieść lub ją zupełnie zrujnować. Ze zdumieniem odkrywam, że wielu współczesnych powieściopisarzy nie przekracza granic, bo w ogóle nie zdaje sobie sprawy z problemów technicznych. Jeśli zeszlibyśmy do poziomu oper mydlanych, okazałoby się, że ich autorzy nie mają pojęcia ani o kresce (składni), ani kolorze (proteuszowej formie, przemienieniu), ani tym bardziej o technice (pracy) czy geniuszu. Nawet jeśli technika nie wystarcza, jest jak najbardziej konieczna. Im bardziej świadomie pisarz posługuje się słowem, zmianą głosu, czasu narracji... – tym pisze się trudniej, tym większe stoją przed nim wymagania.

Narratologia odegrała ogromną rolę. Koniec końców okazało się jednak, że nie radzi sobie ze złożonością narracji – chyba że kosztem uproszczeń lub na drodze osobnego dyskursu teoretycznego, nieprzystającego do narracji, o których mowa (jeśli w ogóle coś rzeczywiście zostaje powiedziane). Innymi słowy, narratologia sama stała się opowieścią, a raczej zbiorem opowieści o narracjach ekstrapoezycznych, metajęzykowych, transtekstowych, paratekstowych, hipotekstowych, ekstratekstowych, intertekstowych i – jak sądzę, tylko od czasu do czasu – tekstowych zarazem. Widziana w ten sposób jawi się jako dobra opowieść. Jednak badania nad narratologicznymi zjawiskami ustąpiły miejsca

¹⁸ H. de Balzac, *Nieznane arcydzieło*, tłum. J. Rogoziński, Warszawa, 2009, s. 11.

¹⁹ Ibidem, s. 23.

²⁰ Zob. wstęp do angielskiego przekładu autorstwa tłumacza Anthony’ego Rudolfa (1988).

niekończącej się dyskusji nad językiem samej dyscypliny. Historia narratologii stała się równie narcystyczna, jak powieści postmodernizmu. Cóż, każda epoka korzysta z takiej retoryki, na jaką zasługuje.

Summary
„Whatever Happened to Narratology?”
(from the book *Stories, Theories, Things*)

An accomplished writer and critic, Christine Brooke-Rose explores reasons for the success and failure of structuralist narratology as it historically responded to and had an effect on other theoretical programmes. The article investigates the alliances of literary theory in general with philosophy, fiction, and linguistics, as well as indicates some of the dead ends of twentieth-century theoretical practice: the unfulfilled dream of objectivity, the rise of a cryptic meta-language, the conflict of interpretation and analytic description, and a general self-centredness of the discipline.



Piotr Mitzner, *Antygona*



Piotr Mitzner, *Blok i Piękna Pani*