



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** Realność pośrednika

**Author:** Paweł Tomczok

**Citation style:** Tomczok Paweł. (2019). Realność pośrednika. "Forum Poetyki" (Nr 15-16 (2019), s. 6-23)



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

# Realność pośrednika

Paweł Tomczok

## Wprowadzenie

W artykule zaproponowano nowe założenia dla badań narracji. Punktem wyjścia są kłopoty z interpretacją *Ulicy Krokodyli* Brunona Schulza. Dokładna lektura klasycznego tekstu polskiej literatury nowoczesnej pozwala na odkrycie problematycznego statusu opisywanego przez drohobyckiego pisarza świata. W pracy próbuję zarysować projekt alternatywnej wiedzy o narracji, która byłaby zdolna zaproponować język teoretyczny dla opisu realności pośrednika w procesie opowiadania. Tę propozycję konfrontuję z najogólniejszymi założeniami dwudziestowiecznej narratologii, a także z ich podstawą w nowożytnej filozofii ufundowanej na kartezjańskim rozdzieleniu podmiotu poznania i poznawanej rzeczywistości, a przede wszystkim na transcendentalistycznej konstrukcji autonomicznej sfery warunków możliwości poznania, którą stanowią mogą aprioryczne formy czasu i przestrzeni, logika, język, struktury narracyjne czy władze dyskursu<sup>1</sup>. Te założenia spowodowały, że narratologia, tak jak cała humanistyka, znalazła się w ślepej uliczce – zamknięta w języku, narracji, strukturach ideologicznych, a coraz mniej zdolna do tworzenia nowych wypowiedzi o rzeczywistości. Podobny problem dotyczy sposobów czytania literatury – traktowanej jako tekst albo system rządzący się własnymi prawami, oderwany od rzeczywistości.

<sup>1</sup> W artykule nawiązuję do krytyki transcendentalizmu przeprowadzonej w ostatnich latach przez Quentina Meillassoux oraz Grahama Harmana. Ten ostatni – perspektywy filozofii zwróconej ku przedmiotom – krytykuje transcendentalizm jako filozofię, która podkopuje i rozprasza przedmiot. Zob. G. Harman, *Traktat o przedmiotach*, przeł. M. Rychter, Warszawa 2013, s. 11. Meillassoux natomiast odrzuca korelacyjny leżący u podstaw wszelkich transcendentalizmów. Zob. Q. Meillassoux, *Po skończoności. Esej o koniecznej przygodności*, przeł. P. Herbich, Warszawa 2015.

By odwołać te założenia, nie wystarczy tylko analiza tekstów literackich. Choć literatura często stawiała opór różnym strukturalistycznym próbom wyjaśnienia jej budowy, to nie mogła sama z siebie zaproponować spójnego systemu alternatywnych założeń. Dziś taki zbiór intuicji wydobyć można z różnych kierunków badań kognitywistycznych i filozoficznych. Kognitywistyka od początku lat dziewięćdziesiątych próbuje porzucić komputacjonizm, obliczeniowy model ludzkiego umysłu, na rzecz nowej propozycji o dość zgrabnej nazwie 4E<sup>2</sup>, zakładającej, że poznanie jest ucieleśnione, osadzone w środowisku, rozszerzone i oparte na działaniu. W tych próbach kognitywistyka podąża oczywiście za różnymi teoriami filozoficznymi, najczęściej wyrastającymi z fenomenologii. Druga inspiracja pochodzi z filozofii spekulatywnego realizmu, u którego podstaw leży krytyka tzw. korelacionizmu, czyli przekonania o uprzywilejowanym charakterze relacji człowieka do świata. Rezygnacja z tego kantowskiego modelu otwiera nowe spojrzenie na relacje między rzeczami, a także na badania własności przedmiotów rzeczywistych i ich istot. Trzecią inspirację stanowią różne teorie mediów, które próbują porzucić przekonanie o apriorycznym charakterze mediów i ich zadziwiających mocach – w książkach Sybille Krämer<sup>3</sup>, a przede wszystkim Brunona Latoura znaleźć można propozycje zupełnie nowego rozumienia mediów jako mediatora, posłańca, który przenosi komunikaty albo łączy różnych aktantów pośrednicząc w procesach negocjacji i translacji.

W artykule skupię się na problemach związanych z klasyczną (a także postklasyczną) narratologią<sup>4</sup> – na jej ograniczeniach oraz możliwości pokonania tych ograniczeń. Sięgam do klasycznych tekstów Käte Friedemann czy Rolanda Barthes'a, by odnaleźć w nich aż do dziś akceptowane założenia, które ograniczają możliwość innego myślenia o narracji. W pozytywnej propozycji sięgam natomiast do książek, które stanowią próby zastosowania nowego modelu poznania, enaktywizmu do teorii opowiadania<sup>5</sup>. W książkach Marca Caracciolo<sup>6</sup> i Yanny Popovej<sup>7</sup> znaleźć można propozycje nowego ujęcia narracji przez pryzmat kategorii szeroko rozumianego doświadczenia – postaci, narratora, czytelnika. Autorzy nawiązują do dobrze znanej kategorii Moniki Fludernik, doświadczeniowości, rozumianej jako „quasi-mimetyczna ewokacja doświadczeń rzeczywistego życia”<sup>8</sup>. Te prace stwarzają możliwość nowego przemyślenia podwójnej autonomii, która znalazła się u podstaw badań literackich w XX wieku – autonomii fikcji i autonomii tekstu. W miejsce tej podwójnej autonomii należy wprowadzić model akcentujący uwikłanie fikcji w inne reprezentacje, a tekstu – w różne relacje z rzeczywistością, które mają miejsce na każdym poziomie tekstu, a nie dotyczą tylko ogólnej i całościowej referencji.

<sup>2</sup> Zob. *The Oxford Handbook of 4E Cognition*, red. A. Newen, L. De Bruin, S. Gallagher, Oxford 2018.

<sup>3</sup> S. Krämer, *Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie*, Berlin 2016.

<sup>4</sup> M. Martinez, M. Scheffel, *Narratologia otwarta*, rozmowę przeprowadził i przetłumaczył T. Waszak, „Litteraria Copernicana” 2013, nr 2(12), s. 130-140.

<sup>5</sup> Termin „enaktywizm” odwołuje się do głośnej publikacji o ucieleśnionym i enaktywnym poznaniu – zob. F.J. Varela, E. Thompson, E. Rosch, *The embodied mind. Cognitive science and human experience*, Cambridge-London 1991. Dziś stanowisko to rozwija wielu autorów, m.in. D.D. Hutto, E. Myin, *Radicalizing Enactivism. Basic Minds without Content*, Cambridge 2013.

<sup>6</sup> M. Caracciolo, *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*, Berlin-Boston 2014.

<sup>7</sup> Y.B. Popova, *Stories, Meaning, and Experience. Narrativity and Enaction*, New York-London 2015.

<sup>8</sup> M. Fludernik, *Towards a 'Natural' Narratology*, London 1996, s. 12.

Drugą ważną inspirację stanowią prace Brunona Latoura i Grahama Harmana. Pozwalają one inaczej pomyśleć referencję, a także relacje między aktantami. Kategoria krążącej referencji<sup>9</sup> zaproponowana przez francuskiego antropologa nauki definiuje odniesienie przedmiotowe wypowiedzi jako ciągły proces negocjowania znaczeń, a nie relację między skończonym tekstem jako całością a zewnętrzną rzeczywistością. Mimo że Latour zbudował swoją teorię na podstawie badania praktyk naukowców, to jego kategorie wydają się przydatne także w badaniach nad literaturą. Wielokrotnie podkreślaną spójność i holistyczność tekstu literackiego, jego autonomię wobec rzeczywistości można bowiem zastąpić nieustannym odniesieniem kolejnych słów, zdarzeń czy postaci do rzeczywistości – potraktować literaturę nie jako gotowe dzieło, lecz jako żywy proces, który nigdy nie ma skończonej postaci. Oczywiście, bardzo istotne jest tu uwzględnienie perspektywy czytelnika, który poznaje dzieło zawsze punktowo, częściowo. I te części czy punkty musi do czegoś odnieść, szukać pośredników, symulacji, dzięki którym może rozumieć poszczególne momenty tekstu.

Znacznie dalej niż Latour idzie Harman, otwarcie deklarujący, że chce uprawiać metafizykę zarazem realistyczną, skupioną na przedmiotach, jak też spekulatywną, dążącą do poznania przedmiotów poza metodologią nauki. Harmanowska teoria przedmiotów stanowi ważną inspirację do nowego ujęcia dzieł literackich. Nie tylko dlatego, że Harman sam zajmował się interpretacją literatury (napisał książkę o Lovecraftcie<sup>10</sup>) oraz przedstawił ważną teorię metafory i szerzej estetyki. Poczwórny obiekt Harmana umożliwia rozpoznanie nie tylko w rzeczywistości, ale też w fikcji tego, co skryte, wycofane, a jednak istotne.

Zarysowane wyżej teoretyczne inspiracje stanowią dość eklektyczny, a jednak spójny zestaw – wszystkie zmiernają w stronę uwzględnienia niedocenianej rzeczywistości, zwykle zastępowanej językiem, dyskursem czy logiką. Ukazują proces poznawania rzeczywistości jako skomplikowane działanie, w którym bierze udział nie tyle izolowany umysł, co raczej pewien system, gra różnych przedmiotów wchodzących ze sobą w relację. Zauważmy, że taki sposób widzenia rzeczywistości umożliwia też nowe pojmowanie opowiadania – już nie jako bytu wyłącznie językowego czy tekstowego, lecz jako zaangażowania narratora i czytelnika w proces rozpoznawania rzeczywistości i jej konstruowania<sup>11</sup>.

## Pośrednik w interpretacji

Czytelnik *Ulicy Krokodyli*<sup>12</sup> Brunona Schulza<sup>13</sup> zostaje wprowadzony do niezbyt zrozumiałej przestrzeni – narrator opowiadania ukazuje budynki pozbawione dachów, pomieszczenia bez sufitów, tramwaje z papieru i postacie przypominające figurki czy manekiny. W recepcji

<sup>9</sup> B. Latour, *Nadzieja Pandory. Eseje o rzeczywistości w studiach nad nauką*, red. nauk. K. Abriszewski, Toruń 2013.

<sup>10</sup>G. Harman, *Weird Realism. Lovecraft and Philosophy*, Ropley 2012.

<sup>11</sup>Warto tu podkreślić, że używane przez Latoura pojęcie konstrukcji nie prowadzi do wniosków zwykle kojarzonych ze społecznym konstruktywizmem. Według francuskiego socjologa rzeczywistość jest konstruowana, ale nie w ludzkim umyśle, a w sieci różnych aktantów.

<sup>12</sup>B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław–Kraków 1998.

<sup>13</sup>Przedstawiony tu artykuł jest próbą przygotowania teorii do analizy opowiadania Schulza. Sama interpretacja oparta na omówionych tu intuicjach zostanie opracowana w osobnym artykule.

utworu ta warstwa została właściwie pominięta – uwagę przyciągała mapa dokładnie opisana w pierwszych akapitach tekstu, ale charakter ontologiczny dalszej narracji nie budził wątpliwości. *Ulica Krokodyli* miała zatem przedstawiać rzeczywistość społeczno-ekonomiczną Drohobycza w latach poprzedzających pierwszą wojnę światową albo też przeprowadzać krytykę nowoczesnej cywilizacji za pomocą skomplikowanej symboliki kabały<sup>14</sup>. W obu interpretacjach właściwie znika problem materialności opowiedzianego świata – jakby dwuznaczny status przedstawionych rzeczy musiał w interpretacji zostać usunięty, by ukazał się sens – wniesiony do lektury z historii społecznej albo ze świadomości religijnej.

Materialność *Ulicy Krokodyli* nie pozwala jednak tak łatwo się pominąć. Schulz bowiem pisze swój utwór w taki sposób, że wiele miejsc można rozumieć jako obrazy rzeczywistej ulicy, ale znacznie więcej sugeruje, że mamy do czynienia z inną rzeczywistością: sztuczną, pomniejszoną – raczej z makietą miasta zbudowaną z papieru i masy plastycznej niż z prawdziwymi, choć tandetnymi budynkami. Wiele słów w tekście może być zatem metaforycznym wskazaniem na niestabilny charakter peryferyjnego kapitalizmu albo symbolicznym odesłaniem do sensów religijnych. Znacznie bardziej prawdopodobne wydaje się jednak potraktowanie tekstu jako realistycznego opisu modelu miasta, papierowej makiety. W opowiadaniu mielibyśmy zatem do czynienia z wędrówką narratora po miniaturze miasta, makiecie, w której umieszczono różne sklepy, zakłady, tramwaje czy pociągi, a także różne figurki przypominające prawdziwych ludzi. Narrator przygląda się tej przestrzeni, by snuć opowieści o różnych miejscach i osobach, odczytując z ich gestów intencje i zachowania.

Co właściwie zmienia uwzględnienie sztucznego charakteru opowiadanego świata? Zauważmy, że nie chodzi tu o zakwestionowanie przypominanych powyżej interpretacji – tekst Schulza dalej może być krytyką nowoczesnej cywilizacji choć już nie w formie prostego opisu komercyjnej dzielnicy miasta, a raczej za pośrednictwem jakiegoś modelu, makiety, będącej tyleż naśladowaniem rzeczywistej przestrzeni, co modelowaniem własnych fantazji i marzeń.

## Lekturowa geneza teorii

Za pomocą jakiej teorii opisać można status owej domniemanej makiety z opowiadania Schulza? Według najprostszej intuicji można po prostu uznać, że przedmiotem opowiadania jest owa makietka – a nie żadna realna ulica czy problemy peryferyjnego kapitalizmu. Wtedy makietka miałaby wziąć na siebie sens opowiadania, a Schulz opisywałby po prostu ułomność pomniejszonej rzeczywistości, jej podrzędność materiałową. Byłoby to swoiste sprowadzenie prozy Schulza do perspektywy nauczyciela prac ręcznych<sup>15</sup>! Od tekstu przechodzi się do makiety, która stanowi ostatnią instancję opowiadania.

<sup>14</sup>Zob. A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana (rzecz o Brunonie Schulzu)*, [w:] tegoż, *Studia o literaturze współczesnej*, Warszawa 1985, s. 561-582; W. Panas, *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997.

<sup>15</sup>Szerzej piszę na ten temat w artykule: P. Tomczok, *Ojciec, brat i nauczyciel prac ręcznych*, [w:] *Przed i po. Bruno Schulz*, red. J. Olejniczak, Kraków 2018, s. 129-159.



**tekst**

**makieta**

Makieta może być jednak także pośrednikiem tekstu – nie stanowi wtedy ostatecznego sensu, a jedynie etap pośredni rozpoznawania znaczenia tekstu opowiadania. Zastępuje rzeczywistość, jest jej łatwiejszą, bardziej poręczną dla autora wersją, ale ostatecznie ma odsyłać do rzeczywistości, którą reprezentuje. Makieta byłaby zatem reprezentacją realnej ulicy – mniej lub bardziej dokładnym powtórzeniem fizycznej rzeczywistości.



**tekst**

**makieta**

**sens  
tekstu**

Zauważmy, że w tej interpretacji pozostać możemy w dotychczasowym sposobie rozumienia tekstu Schulza, jedynie dodając do dotychczasowych wykładni nowy etap, który jednak prowadzi do podobnych wniosków. Otwiera się tu już jednak kolejne pytanie o rolę pośrednictwa w opowiadaniu, o rolę różnych rzeczy, narzędzi, które pozwalają uspójnić przedstawianą rzeczywistość. Opowiadanie Schulza ujawniałoby zatem skrytą obecność rzeczy, które umożliwiają opowiadanie, ale same muszą się wycofać, ukryć, pozostać niezauważone jako poręczne narzędzia narracji. Owe struktury rzeczy mogą funkcjonować jako specyficzne afordancje<sup>16</sup> – elementy środowiska, które nadają się do użycia przez człowieka. W przypadku opowiadania owe afordancje będą rzeczami, które pozwalają uporządkować słowa narratora, nadają im jakiś – przypadkowy – porządek. Afordancje mogą być kontyngentnymi, a także pozbawionymi sensu strukturami, porządkami, które nie należą do systemu symbolicznego, ale dopiero dają szansę, by na nich budować sens. Takimi afordancjami narracyjnymi mogą być układy przestrzenne, obecność rzeczy obok siebie, ich kształty czy czasowe następstwo. Ale mogą to być także różne mapy, schematy, obrazy i wykresy – a zatem reprezentacje mające własny sens, które mogą zostać wykorzystane jako narzędzia opowiadania<sup>17</sup>.

<sup>16</sup>Termin zaproponowany przez Jamesa J. Gibsona jest dość często używany w psychologii i kognitywistyce.

<sup>17</sup>Na temat metod wizualizacji w nauce z perspektywy historii mediów zob. S. Krämer, *Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie*, Berlin 2016; O. Breidbach, *Bilder des Wissens. Zur Kulturgeschichte der wissenschaftlichen Wahrnehmung*, München 2005.

W tym przypadku makieta przestaje być tylko etapem pośrednim w odczytywaniu sensu opowiadania, a staje się osobną realnością, która pośredniczy w samym procesie opowiadania. Narrator porusza się po makiecie, opowiada niejako świat makiety, jakby wczuwając się w różne postacie albo poruszając własną figurą. By w pełni przedstawić tę ostatnią możliwość, musimy odwołać się do kilku współczesnych teorii z pogranicza narratologii, kognitywistyki i filozofii. Dopiero ich kombinacja daje szansę na rozpoznanie skrytej obecności narracyjnego mediatora i jego własnej rzeczywistości.

Wyprowadzenia z analizy strukturalnej opowiadań.

Materialność medium

Jeden z najważniejszych tekstów narratologii, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań* Roland Barthes'a rozpoczyna się od oczywistego i właściwie już niepodważanego w dalszej części rozprawy stwierdzenia, że gatunki muszą zostać „utrwalone w najrozmaitszych twórczych, jak gdyby dla człowieka każdy materiał był dobry, by mu powierzać opowieści”<sup>18</sup>. Barthes mówi w tym kontekście o substancji, różnorodności substancji, w których opowiadania są utrwalane, a właściwie rozmieszczane, dystrybuowane („eux-mêmes distribués entre des substances différentes”). W angielskim przekładzie pojawia się natomiast inne sformułowanie o różnorodności gatunków („each of which branches into a variety of media, as if all substances could be relief upon to accommodate man's stories”). Jeżeli spróbujemy potraktować te różne przekłady nie tyle jako rozbieżne czy niedokładne ujęcia intencji autora, ile wspólną artykulację ważnej intuicji, to wyłoni się dość spójna teoria: opowiadanie potrzebuje gestów, rzeczy, substancji materialnych, mediów. Ale wszystkie substancje potrafi do siebie przystosować, jakby substancja była potrzebna – ale tylko w funkcji dowolnego dopełnienia, pozbawionego wpływu na treść i strukturę samego opowiadania. Oczywiście, dalsza analiza Barthes'a skupi się na formie opowiadania, a cała sfera medialnej substancji zostanie pominięta jako coś zewnętrznego, mniej istotnego dla czystej struktury opowiadania. Można jednak zakwestionować to rozdzielenie na materialną substancję-medium oraz mentalną formę-strukturę. Francuski semiolog przede wszystkim musi oczyścić narrację z wszelkich materialnych zanieczyszczeń, by odnaleźć przestrzeń choćby najprostszej kombinatoryki określonej przez system jednostek i reguł. Dzięki takiej domestyfikacji opowiadania może już z całkowitą pewnością stwierdzić, że struktury opowiadania należy szukać w samych opowiadaniach – a w tym kontekście oznacza to, że strukturę można znaleźć poza owymi substancjami.

Struktura opowiadania może jednak znajdować się poza nim samym, poza jego formą. W nawiązaniu do teorii Brunona Latoura można potraktować opowiadanie w sposób niedualistyczny – jako ciągłe powtarzanie medializacji, urzeczowienia, substancjalizacji. Nie będziemy mieli wtedy do czynienia ze skomplikowanym tworem mentalnym, istniejącym wcześniej w umyśle czy w strukturach dyskursywnych (jakimś kulturowym duchu), ale z nieustannym procesem wiązania treści z rzeczami, substancjami, które organizują także formę

<sup>18</sup>R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, przeł. W. Błońska, [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, t. I, red. M. Głowiński, H. Markiewicz, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1977, s. 155.

opowiadania. Nie dojdzie wtedy do dualistycznego rozdzielania opowiadania, nie powstanie spójny, oddzielony od substancji formalny porządek tekstu określony przez uprzednią kombinatorykę elementów.

W tym alternatywnym ujęciu opowiadanie nie może stać się czymś gotowym zanim zostanie powierzone substancji, nie może zaistnieć w jakiejś mentalnej wersji uprzedniej wobec „uewnętrzzenia”, gdyż przez cały czas swego powstania będzie zależne od kontekstu artykulacji – czy to od ciała, gestu i otoczenia w przypadku narracji oralnej, czy od szeroko rozumianych systemów zapisu, w przypadku narracji pisemnych.

Przeprowadzone przez Barthes'a odrzucenie materialności pośrednika wyrażało tendencję dotychczasowych formalistycznych i strukturalistycznych badań nad opowiadaniem, ale też zaprojektowało późniejszą narratologię aż do narratologii transmedialnej, zakładającej, że ta sama ukształtowana treść opowiadania może zostać wyrażona w różnych mediach. Zamknięto natomiast możliwość pomyślenia o aktywnej roli różnych substancji, takich jak ciało, narzędzia czy otoczenia, w budowie opowiadania, które mogłoby być nieustanną cyrkulacją między różnymi elementami środowiska.

## Medium narratologii

Pojęcie medium pojawia się w początkach nowoczesnej teorii opowiadania. W książce *Rola narratora w epice* Käte Friedemann przedmiotem zainteresowania staje się „medium opowiadania”: „Czyste medium zdarzeń, definiowane przez nas jak ten, kto wartościuje, odczuwa i postrzega, jest abstrakcją, na którą składa się wiele konkretnych form występowania prezentujących narratora w jakiejś jednej określonej roli”<sup>19</sup>. Pośrednictwo narracyjne umiejscowione zostaje w postaci narratora, który pośredniczy między opowiadającym światem a odbiorcą opowiadania. To medium jest abstrakcją – zbiorem reguł wartościowania, postrzegania i odczuwania – ukonkretnioną zawsze do jakiejś roli, postaci podobnej do człowieka, ale w istocie zdefiniowaną przez owe abstrakcyjne reguły.

W przytoczonym zdaniu rozpoczyna się proces, który w XX wieku kontynuować będą różne kierunki formalistyczne i strukturalistyczne. Narrator zostaje zdepsychologizowany – odbiera mu się cechy ludzkiej psychiki. W ich miejsce wprowadza się abstrakcyjne określenia tekstowe, otwierając pole dyskusji nad autonomią tekstów – nie tylko narracyjnych. Właśnie to oderwanie narratora od psychologii człowieka, a samego tekstu od działań konkretnych osób, umożliwiło konstrukcję wizji autonomicznego języka, dyskursu, kodu – mających posiadać status samodzielnych bytów, określonych przez własne reguły i własną historię.

Zauważmy, że owa autonomia stała się dogmatem filozofii i humanistyki XX wieku. Język miał rządzić się logiczną, sprowadzalną do algorytmów logiką, zbliżoną do gramatyki uniwersalnej. Ten odcielesniony i niekontekstowy system zyskiwał rangę wiedzy pewnej i absolutnej.

<sup>19</sup>K. Friedemann, *Rola narratora w epice*, [w:] *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*, wybór tekstów, oprac. i przeł. R. Handke, Kraków 1980, s. 23.



Myślenie o autonomii miało różne odnogi – od logiki i gramatyk uniwersalnych aż po autonomiczne dyskursy. W każdej wersji chodziło jednak o ustanowienie osobnego świata, niezależnego od przyrodniczej i społecznej historii człowieka i jego środowiska. Status tych bytów był transcendentálny – przekraczały one rzeczywistość, ale jednocześnie miały mieć nad nią władzę i przewagę. Działo się tak zarówno we wczesnej filozofii Wittgensteina, gramatyce generatywnej Chomsky’ego<sup>20</sup>, jak i w pantekstualizmie strukturalizmu i poststrukturalizmu, gdy językowi przyznawano absolutne moce, głosząc, że wszystko jest interpretacją i tekstem, dyskursem działającym według własnych reguł. Ten sam sposób myślenia odnaleźć można w różnych próbach poszukiwania historycznego a priori systemów wiedzy, jakie prowadził w latach sześćdziesiątych Michel Foucault<sup>21</sup>. Większość tych teorii prowadziła systematyczny atak na wszelkie kategorie podmiotowe – podmiot poznania, autor, narrator czy po prostu człowiek miały zostać poddane dekonstrukcji, ukazane jako skutek praktyk tekstowych czy gramatyk. Podmiot miał być wyłącznie gramatycznym podmiotem wypowiedzi. Nie chodzi mi o kwestionowanie potrzeby krytyki humanizmu, ograniczonego wąską definicją człowieka, jaką wypracowała nowożytna filozofia europejska. Odrzucenie humanizmu przez autorów głoszących prymat tekstu czy gramatyki jest jednak tylko pogłębieniem czegoś, co Bruno Latour określa nowoczesną konstytucją<sup>22</sup> – rozdzieleniem świata i człowieka, pozbawionej sensu rzeczywistości fizycznej i wypełnionej wartościami świata człowieka. Między tymi dwiema sferami rozciąga się przepaść, której nie da się pokonać, mimo różnych prób ustanowienia takiego mostu epistemologicznego. Autonomia języka, tekstu czy narracji jest tylko radykalizacją tego podziału – w sytuacji, gdy sam człowiek coraz bardziej staje się zagrożony naturalistycznym wyjaśnieniem, otwiera się nowa sfera absolutnej autonomii: właśnie świat języka czy tekstu, okopany w swojej autonomii wobec rzeczywistości. Projekt Latoura stanowi nie tylko krytykę tego podziału, ale też wskazuje drogę wyjścia. Elementy autonomiczne wpisuje z powrotem w sieć relacji ze światem – a na całość nie patrzy przez pryzmat ostrych podziałów, lecz jako na negocjacje różnych aktantów, którzy wchodzą ze sobą w relację za pośrednictwem różnych mediatorów.

## Pośrednik – realny czy abstrakcyjny?

Wielowarstwowa mediacja, o jakiej pisze często Latour, stanowić może alternatywę dla wąskiego pojęcia medium tradycyjnej narratologii. Na czym polega różnica między nimi. W przypadku teorii Käte Friedemann, a także rozwijającego jej intuicje Franza Stanzela, wydawać się może, że będziemy mieli do czynienia z realistycznym ujęciem pośrednictwa. Friedemann redukuje jednak medium do bytu abstrakcyjnego. Natomiast Stanzel rozpoczyna wykład swojej teorii od zauważenia, że „Gdzie zostaje przekazana wiadomości, gdzie robi się sprawozdania albo opowiada, tam spotykamy pośrednika (*Mittler*), a jednocześnie słyszymy

<sup>20</sup>Na temat krytyki lingwistyki generatywnej i traktowania języka jako abstrakcyjnego systemu reguł pisze Daniel Everett, pokazując na licznych przykładach zależność języka od kultury. Zob. D.L. Everett, *Jak powstał język. Historia największego wynalazku ludzkości*, przeł. A. Tuż, Warszawa 2019; tegoż, *Język. Narzędzie kultury*, przeł. Z. Wąchocka, P. Paszkowski, Kraków 2018.

<sup>21</sup>M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Warszawa 1977.

<sup>22</sup>B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*, przeł. M. Gdula, Warszawa 2011.

głos opowiadacza”<sup>23</sup>. Realność pośrednika szybko jednak zastąpiona przez kantowskie medium poznającego ducha (*Medium eines betrachtenden Geistes*), przywołane za Friedemann. Dla Stanzela będzie to początek rozważań nad możliwymi ukształtowaniami pośrednictwa narracyjnego rozumianego jako aprioryczne możliwości umysłu, a właściwie tekstu. Jego znana typologia sytuacji narracyjnych ma tworzyć zamknięty i ciągły krąg form<sup>24</sup>, różnicujący się tylko w ramach wewnętrznych możliwości. Stanzel chce jakby domknąć wszystkie przyszłe możliwości, zamknąć możliwość nowych form narracyjnych – czyli też uprzedzić inwencję literatury. To dość ważny punkt myślenia transcendentalistycznego, tak często skupionego na wyznaczaniu wewnętrznych granic czy nieprzekraczalnych barier ludzkiego umysłu.

Figurę pośrednika, głos narratora można jednak rozumieć w zupełnie inny sposób. Pod wpływem tradycji kantowskiej przyzwyczailiśmy się do rozumienia mediów jako czegoś нефizycznego, transcendentalnego, wyparta natomiast została materialność przekaznika. Oczywiście, pamiętać trzeba o autorach takich jak Friedrich Kittler, który w licznych pracach akcentował materialność, fizyczność różnych systemów zapisu i ich wpływ na człowieka. W kluczowych punktach filozofia Kittlera staje się jednak poszukiwaniem technologicznego i medialnego apriori<sup>25</sup>, wpada zatem w pułapki myślenia, które rezygnuje z rzeczywistości, na rzecz jakiejś sfery, która determinować będzie rozumienie rzeczywistości. Tu chciałbym przywołać propozycje pozornie dużo prostsze i „przyziemne”. Według filozofii Sybille Krämer oraz Brunona Latoura mediatorem nie jest jakaś odrębna sfera, jakiś duch (nawet „materialny duch”), lecz rzeczywiste aktanty, które pośredniczą między dwoma innymi.

Projekt Krämer wychodzi od analizy różnych wizji mediów jako apriorycznego fundamentu dostępu do świata. Krytykuje powszechne przekonanie o wszechmocy mediów, obecne u większości teoretyków mediów drugiej połowy XX wieku. W miejsce transcendentalistycznego rozumienia mediów Krämer proponuje analizę sytuacji przekazywania wiadomości, zaczynając od analizy postaci posłańca – jako zarazem rzeczywistej osoby, jak też kogoś, kto musi zniknąć, by wiadomość mogła zostać przekazana. Media są w tej teorii pośrednikami, które tworzą połączenia, ale same stają się niewidoczne, pozwalając wytworzyć iluzję bezpośredniej komunikacji. Swoje analizy Kramer opiera na przywołaniu różnych marginalnych teorii filozoficznych – marginalnych, gdyż próbowały dotknąć skomplikowanego charakteru mediów, które nie pasowały do nowożytnej filozofii europejskiej. Wśród patronów tej nowej teorii znajduje się zatem Walter Benjamin ze swoją teorią magii i języka, Jean-Luc Nancy, Michel Serres czy Régis Debray. U tych autorów Kramer poszukuje modeli komunikacji, która odwoływała się z jednej strony do materialności przekaznika, a z drugiej do jego zanikania, nieobecności.

Ten dialektyczny ruch pojawiania się i zanikania, obecności i nieobecności, materialności i niematerialności stanowi ważną wskazówkę dla teorii opowiadania. Narrator – ten rzeczywisty, oralny narrator, o którym pisze choćby Benjamin w sławnym eseju – ma właśnie taki status.

<sup>23</sup>F.K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen 2008, s. 12.

<sup>24</sup>Tamże, s. 74.

<sup>25</sup>Zob. D. Mersch, *Theorie mediów*, przeł. E. Krauss, Warszawa 2010, s. 184.

Jest cieleśnie obecny, przekazuje opowieść całym swoim ciałem, głosem i gestem, ale jednocześnie to wszystko co chwilę znika, by pozwolić jawić się opowieści. Realność mediatora będzie właśnie określona przez taką grę, napięcie między jego jawną obecnością a skrytą nieobecnością.

W licznych studiach nad nauką Bruno Latour zaproponował nie tylko nowe spojrzenie na życie w laboratorium, społeczne konflikty między naukowcami czy problem zapisywania badanej rzeczywistości w formuły publikowane w czasopiśmie naukowych. Badania nad praktyką współczesnej nauki, a także liczne prace historyczne pozwoliły na sformułowanie zupełnie nowej filozofii. U jej podstaw leży przekonanie, że świat składa się z szeroko rozumianych aktantów, którzy wchodzić ze sobą w relacje, zwykle za pośrednictwem innych aktantów. Te relacje mają charakter mediacji, negocjacji i translacji – procedur porozumiewania się różnych obiektów ze sobą. Zarówno aktantami, jak też mediatorami mogą być nie tylko ludzie, ale także czynniki pozaludzkie: zwierzęta, rzeczy oraz słabiej określone przedmioty, które wchodzić w różne relacje.

Czym w perspektywie teorii aktora-sieci może być narracja? Opowiadanie nie musi już być określone przez jedno abstrakcyjne medium narracyjne, lecz otwiera się na wielość różnych aktantów biorących udział w budowie opowieści. Opowiadanie byłoby wtedy procesem angażowania różnych mediatorów, różnych ludzi i rzeczy, na których opiera się możliwość budowania rozmaitych odniesień. Podobnie jak w przypadku nauki, gdzie mamy do czynienia z krążącą referencją, literatura wykorzystuje różne narzędzia opowiadania, by kształtować rzeczywistość. Takimi pośrednikami mogą być różne sposoby przekładania rzeczywistości, techniki inskrypcji i wizualizacji, dzięki którym rzeczywistość może zostać przełożona na tekstową reprezentację. Zamiast prostej relacji tekstu i rzeczywistości mamy zatem do czynienia z wielością procesów translacji i mediacji, dzięki którym rzeczywistość może zostać ujęta w języku czy narracji. Taki proces dotyczy tekstów odnoszących się do rzeczywistości oraz utworów fikcyjnych, które naśladują takie same działania<sup>26</sup>.

## Narratologia kognitywna

Pomysły zastosowania kognitywistyki do badań narratologicznych sięgają lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Szczególnie istotna jest tu wspomniana już książka Moniki Fludernik, a także liczne prace Davida Hermana<sup>27</sup>. W tych badaniach eksponuje się możliwość wykorzystania różnych narzędzi pochodzących głównie z językoznawstwa kognitywnego, a w mniejszym stopniu z logiki. Dopiero jednak integracja nowego paradygmatu w kognitywistyce, z jaką mamy do czynienia w ostatnich latach, stwarza szansę stworzenia nowej wiedzy o narracji. Nurt zwany 4E łączy kilka nowych spojrzeń na poznanie, które ma być ucieleśnione (*embodied*), osadzone w otoczeniu (*embedded*), rozszerzone (*extended*), a także związane z praktycznym

<sup>26</sup>B. Latour, *An inquiry into modes of existence. An anthropology of the moderns*, przeł. C. Porter, Cambridge–London 2018.

<sup>27</sup>Herman jest autorem hasła *Cognitive Narratology*, [w:] *The living handbook of narratology*, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/node/38.html> [dostęp 1.03.2019].

działanie (*enactive*)<sup>28</sup>. Te cztery wyznaczniki stanowią alternatywę dla pierwszej fazy nauk o poznaniu. Mentalistyczny program badań oparty na metaforze komputerowej zakładał, że ludzki umysł należy ujmować jako program pozwalający się opisać za pomocą algorytmów. Działalność umysłu była wtedy związana z przetwarzaniem symboli, a także uczeniem się kodowania nowych informacji. Komputacjonizm spotykał się zatem we wspólnych dążeniach z językoznawstwem generatywnym, a także z gramatykami opowiadania. We wszystkich tych projektach umysł był ujmowany jako coś niezależnego od ciała i otoczenia.

W programie 4E umysł zostaje wyprowadzony poza mózg – do ciała, a także do otoczenia, rozumianego zarówno w aspekcie fizycznym, jak i społecznym oraz kulturowym. Razem mózg, ciało i otoczenie tworzą system, gestalt, którego elementy są ze sobą sprzężone. Oznacza to, że poznanie nie może już być zamknięte w mózgu ani sprowadzone do procesów obliczeniowych, gdyż umysł umiejscawia się zarówno w ciele, jak i w narzędziach, przedłużeniach ciała i umysłu, a także w różnych zewnętrznym obiektach.

Program 4E znalazł ciekawy oddźwięk w narratologii. Wcześniejsze badania Alana Palmera eksponowały opozycję internalistycznego i eksternalistycznego rozumienia umysłów w interpretowanych tekstach literackich<sup>29</sup>. W ostatnich latach ukazały się natomiast dwie książki już w tytule odwołujące się do enaktywizmu: Marco Caracciolo wydał w 2014 roku pracę *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*, zaś Yanna B. Popova w 2015 roku książkę *Stories, Meaning, and Experience. Narrativity and Enaction*. W obu przypadkach na pierwszy plan wysuwa się kategoria doświadczenia krążąca między czytelnikiem a narratorem i postaciami. To właśnie zaangażowanie czytelnika, który wnosi do lektury własne doświadczenia, ma stwarzać efekt historii zdolnej do wytwarzania nowych doświadczeń. Według Caracciolo takie doświadczenia mogą przekraczać granicę między fikcją a rzeczywistością i ustanawiać sferę emocjonalnego zaangażowania, które pozwala na symulację różnych zdarzeń, działań czy doświadczeń<sup>30</sup>. Ta symulacja ma charakter zarazem mentalny, jak też cielesny, rozciąga się też na przestrzeń. Symulacja opiera się nie tylko na samym tekście, ale też na wykorzystaniu śladów pamięciowych, które narracja jest w stanie wyzwolić. Hanna Popova także nawiązuje do enaktywizmu, skupiając się jednak bardziej na samej narracji niż na psychologii postaci. Badaczka zarysowuje wizję opowieści, które nie wydarzają się tylko w umyśle, ale w interakcji między umysłami<sup>31</sup>. Sprzeciwia się zatem ograniczeniu narracji do abstrakcyjnych struktur tekstowych, takich jak fabuła, postać czy narracja, a w ich miejsce proponuje wprowadzić całościowo rozumiane doświadczenie nieróżniące się od rzeczywistych doświadczeń uczestników komunikacji.

Łatwo zauważyć, że ów zwrot w badaniach nad poznaniem współgra z różnymi tradycjami filozoficznymi głoszącymi ważność ludzkiej cielesności, przestrzenności, usytuowania społecznego i kulturowego, a także zależność wiedzy od systemów notacji i mediów oraz różnych

<sup>28</sup>Ciekawym zastosowaniem nowej kognitywistyki do badań nad poznaniem naukowym jest książka: Ł. Afeltowicz, *Modele, artefakty, kolektywy. Praktyka badawcza w perspektywie współczesnych studiów nad nauką*, Toruń 2012.

<sup>29</sup>A. Palmer, *Social Minds in the Novel*, Columbus 2010.

<sup>30</sup>O kategorii symulacji szerzej pisze B.K. Bergen, *Latające świni. Jak umysł tworzy znaczenie*, przeł. Z. Lamża, Kraków 2017.

<sup>31</sup>Y.B. Popova, *Stories, Meaning, and Experience...*, s. 4.

narzędzi. Wszystkie te różne teorie filozoficzne budowały alternatywę dla kartezjańskiego podmiotu, ale także dla tych sposobów kwestionowania modelu świadomego podmiotu, które pozostawiały model już nie świadomej, ale dalej niezależnej (od ciała, otoczenia) izolowanej jednostki. Te modele określiły też podstawowe założenia klasycznej i postklasycznej narratologii, która chciała być zawsze raczej wiedzą o tekście, a nawet rozciągała tekstowość czy dyskursywność na całą rzeczywistość. W miejsce tych założeń narratologia potrzebuje dziś nowej wiedzy o narracji – to wiedza, której elementy odnaleźć można w różnych alternatywnych tradycjach humanistyki. Przykładem takiego tekstu jest oczywiście *Narrator* Waltera Benjamina poświęcony różnym kontekstom opowiadania. Autor *Pasaży* widzi w opowiadaniu czynność związaną nie tylko z głosem, ale też z ciałem, gestem oraz z funkcją społeczną, przestrzenią i zdolnością nawiązywania do różnych form wiedzy<sup>32</sup>. Przywołanie rzemieślniczej formy produkcji służy wytworzeniu nostalgicznego wrażenia archaiczności samego opowiadania, które zanika z powodu przemian cywilizacyjnych. Historyczny punkt widzenia wyeksponowany w eseju Benjamina nie kłóci się jednak z pewną antropologią opowiadania. Wiele z przedstawionych w nim intuicji można przełożyć z dyskursu melancholii na dyskurs zmiany i wykorzystania nowych środków do budowy opowieści. Czyż bowiem różne nowe medialne rozszerzenia umysłu nie działają jako skuteczne narzędzia opowiadania, tak jakby były przedłużeniem związanego z ręką gestu gdzieś w dalszą przestrzeń, którą – dzięki nowym technikom – osiągnąć może głos narratora?

## Spekulatywny realizm

Kolejnym kontekstem, który wydaje się obiecywać odnowę badań nad narracją, ale też przemianę całej filozofii pokantowskiej, jest ruch spekulatywnego realizmu, a szczególnie prace Grahama Harmana i jego teoria poczwórnego przedmiotu<sup>33</sup>. W kwadracie zaproponowanym przez amerykańskiego filozofa rozróżnia się przedmiot zmysłowy i przedmiot realny oraz własności zmysłowe i własności rzeczywiste. Między wierzchołkami kwadratu zachodzą różne relacje o często paradoksalnym charakterze. Najważniejszym dla nas elementem tej filozofii będzie ujęcie charakteru przedmiotów realnych jako wycofywania się, a także ujęcie przyczynowości jako przyczynowości zastępczej, która zachodzi między przedmiotami zmysłowymi.

Wzorcem przedmiotów realnych staje się dla Harmana analizowane przez Heideggera zjawisko poręczności narzędzi – narzędzia to rzeczy, których nie widzimy jako obecnych do czasu, aż się nie zepsują. Ta znana analiza narzędzi staje się impulsem do analizy przedmiotów rzeczywistych jako czegoś, co musi się wycofać, by zrobić miejsce dla przedmiotów zmysłowych (tak Harman określa Husserlowskie przedmioty intencjonalne).

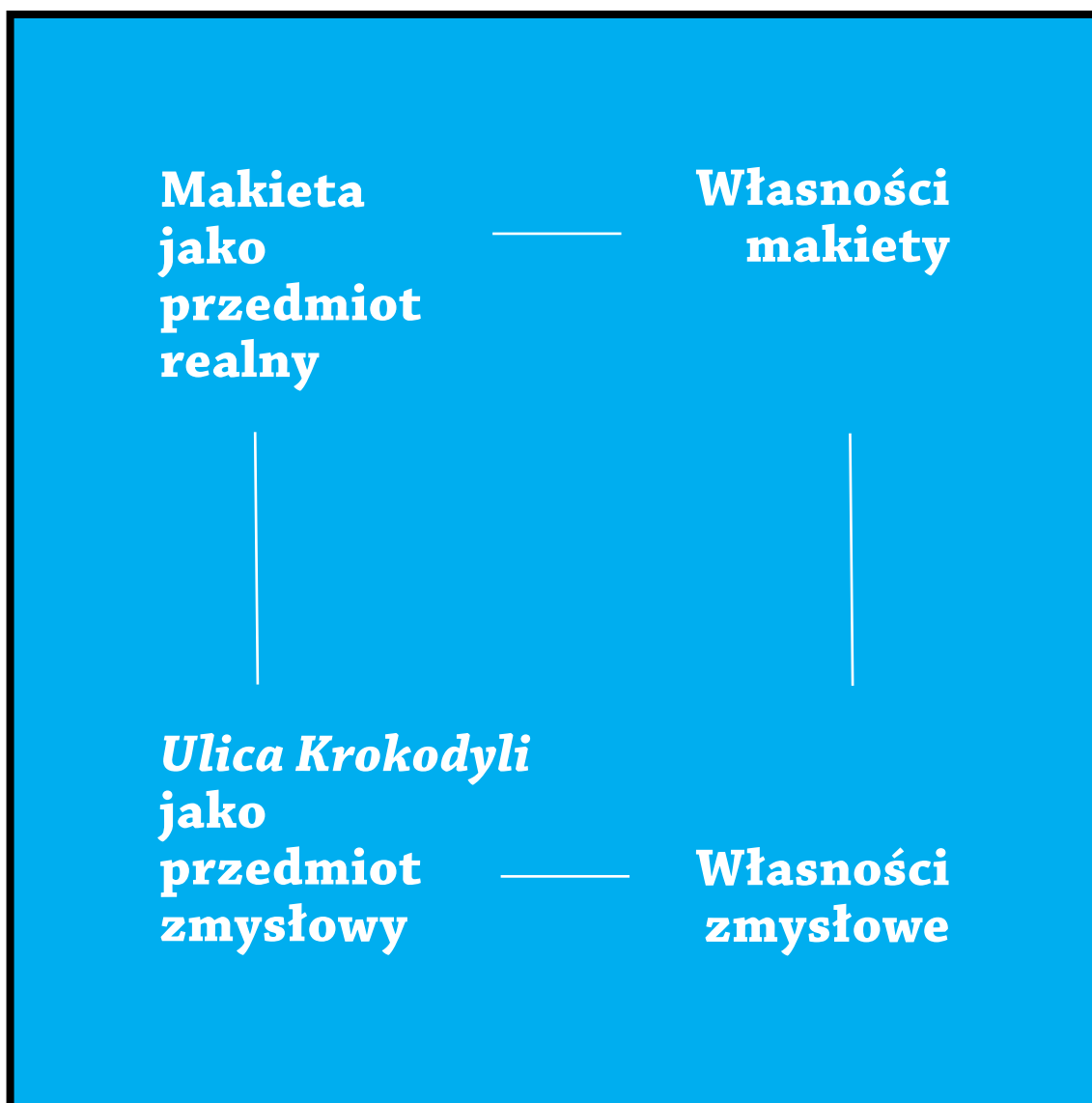
Harmanowska teoria przedmiotów szczególnie dobrze nadaje się do opisu rzeczywistości *Ulicy Krokodyli*. W czasie lektury poznajemy przedmiot zmysłowy zwany *Ulicą Krokodyli*

<sup>32</sup>W. Benjamin, *Narrator. Rozważania o twórczości Mikołaja Leskowa*, [w:] tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. i oprac. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 268.

<sup>33</sup>G. Harman, *Traktat o przedmiotach*.

– poznajemy wiele jej własności zmysłowych, na przykład wygląd rzeczy czy zachowanie osób. Ale lektura ujawnia, że wiele cech przypisywanych przez autora opisywanym przedmiotom nie tworzy żadnych spójnych obiektów – tak jakby obok przedmiotów zmysłowych występowały inne własności i inne przedmioty. Takimi własnościami mogą być choćby papierowość, masa plastyczna, zużycie, które nie pasuje do materiałów, z których zwykle wykonane są choćby tramwaje. W rekonstrukcji struktury tego opowiadania uwzględnić należy zatem przedmiot realny – makietę oraz jej rzeczywiste własności.

Schemat opowiadania – powtarzający kwadrat Harmana mógłby wyglądać następująco:



Harman opisuje także relacje między wierzchołkami kwadratu. Czas pojawia się w napięciu między przedmiotami zmysłowymi a ich własnościami – czas jest tu czasem przedstawionej historii, wędrówki opartej na poznawaniu kolejnych sytuacji na *Ulicy Krokodyli*. Przestrzeń pojawia się pomiędzy przedmiotem realnym a własnościami zmysłowymi. Paradygmatem

przestrzeni jest dla Harmana zepsute narzędzie – i podobnie u Schulza, przestrzeń staje się problematyczna w momentach ujawnienia się zepsucia własności zmysłowych, gdy te nie są w stanie ukonstytuować jednolitego przedmiotu, a raczej zaczynają ujawniać swoją sztuczność, materiałowść. Na osi między przedmiotem zmysłowym a realnymi własnościami pojawia się istota – to moment ujawnienia istoty *Ulicy Krokodyli* jako czegoś sztucznego, modelowanego przez papier, masę plastyczną, tandetę. Wreszcie na linii między przedmiotem realnym a jego własnościami ujawnia się eidos – istota makiety jako czegoś sztucznego, co jednak daje nam dostęp do rzeczywistości, lecz nie bezpośrednio, a raczej dzięki skomplikowanemu procesowi mediacji, dzięki metaforom i aluzjom do głębszej, lecz schowanej rzeczywistości.

Opowiadanie Schulza opisane za pomocą modelu Harmana przyjmuje zupełnie nowe znaczenie – to nie tylko krytyka współczesnej cywilizacji peryferyjnej nowoczesności naznaczonej tandetą. To raczej skomplikowana rozgrywka między różnymi przedmiotami, które wzajemnie się ujawniają i ukrywają, by ukazać skomplikowaną grę znaczeń, jaka powstaje z powodu – realnej lub wyobrażonej – makiety miasta.

## W stronę spekulatywno-realistycznej poetyki opowiadania

W strukturalistycznej narratologii chodziło o odkrycie pod wielością tekstów ukrytych struktur, gramatyk czy logik reguł kombinacji elementów, które miały pozwolić wygenerować wszelkie możliwe opowiadania. To, co skryte w tekście narracyjnym nie jest w takim układzie czymś wobec tekstu zewnętrznym – praca badacza narracji polega na odkryciu czy odszyfrowaniu równie tekstowych kodów. W bardzo podobnym kierunku zmierzały dwudziestowieczne badania nad narratorem – chodziło o redukcję postaci podobnej do autora czy bohatera do instancji narracyjnej, a w końcu do trybu osobowego i bezosobowego<sup>34</sup>.

W realistycznej poetyce chodzi natomiast o zwrócenie uwagi na skryte, wycofane przedmioty opowiadania – nie tyle o ich symboliczną semiotykę, ile o rzeczywistą obecność umożliwiającą opowiadanie. Nie muszą to być przedmioty, o których się opowiada, ale właśnie różni mediatorzy, rzeczy, które pozwalają mówić i opowiadać, same nie będąc przedmiotem opowieści. W tej perspektywie lektura tekstu musi wyjść poza tekst, w kierunku rzeczy, substancji, z którymi ów tekst pozostaje w skomplikowanej relacji. Co ważne, nie chodzi o relację tekstu jako całości do jakiegoś bytu, który jest reprezentowany przez cały tekst. Kluczowe jest dostrzeżenie krążącej referencji między różnymi słowami, sytuacjami, postaciami a rzeczywistymi przedmiotami, które pełnią funkcję latentnych pośredników opowiadania. Poznanie tych przedmiotów nigdy nie jest czymś pewnym i oczywistym, nie są dane jako zmysłowe przedmioty, o których się opowiada. Ich poznanie ma charakter spekulatywny, opiera się na odszyfrowywaniu metafor i aluzji<sup>35</sup>.

<sup>34</sup>Zob. R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*.

<sup>35</sup>Harman tak widzi sposób poznania przedmiotów realnych. Zob. G. Harman, *Traktat o przedmiotach*, s. 99. Na temat metafory Harman pisze szerzej w ostatniej książce: *Object-Oriented Ontology. A New Theory of Everything*, [b.m.w.] 2018.

Jak rozumieć w takim razie status autora czy narratora opowiadania? Elementarz strukturalistycznego literaturoznawstwa nakazuje odróżnianie autora i narratora, a także depsychoologizację narratora, traktowanego jako byt tekstowy, niemający nic wspólnego z psychologią rzeczywistych ludzi. Enaktywistyczne podejścia do narracji pozwalają przekroczyć tę definicję. Zarówno Caracciolo, jak i Popova traktują rzeczywiste i fikcyjne opowiadanie w ten sam sposób. W obu przypadkach chodzi przecież o pewne działanie zakładające cielesność i relację z otoczeniem, a nie o izolację umysłu. Badacze piszą o kolejnej ważnej kategorii dla narratologii – o symulacji, ale ograniczają ją do symulacji mentalnej<sup>36</sup>. Symulację, szczególnie tę związaną z opowiadaniem, można jednak osadzić w przestrzeni, rzeczach i ciele. Przykładem takiej symulacji mogą być mapy – i różne figury na tej mapie, którym przypisuje się intencje. Świetnym przykładem będą makiety strategiczne – z zaznaczonymi pozycjami różnych jednostek. Te makiety są właśnie nie tyle wyzwalczem (szczególnie często tej kategorii – *trigger* – używa Caracciolo) konstytucji świadomości, co raczej podstawą myślenia narracyjnego osadzonego w rzeczach. To dzięki nim można opowiedzieć świat jako relację różnych świadomości, uwzględnić wielość różnych punktów widzenia i ich konflikt. Tak ujęta narracja jest wiedzą, która zdecydowanie nie mieści się w umyśle, lecz rozciąga na ciało, przestrzeń i otoczenie. O podobnym procesie można mówić w przypadku odbioru opowiadania. Temu tematowi wiele uwagi poświęca Caracciolo, gdy uwzględnia reakcje czytelnika, jego zdolność do łączenia własnych przeszłych doświadczeń ze świadomością postaci, pisze dużo o empatii i symulacji. Ale w swoim projekcie nie uwzględnia ważnych momentów w czytelniczym odbiorze, gdy trzeba sobie nie tyle wyobrazić, co zwizualizować pewne tekstowe przedmioty: coś rozrysować, wypisać, uszeregować, naszkicować. W tych metodach inskrypcji i wizualizacji dotykamy czegoś, co zapisane jest w tekście, ale nie do końca, czegoś, co jakby nie mieściło się w umyśle, pamięci, lecz potrzebowało różnych schematów, tabel, map umysłowych (*mindmapping*), a choćby list postaci, by zrozumieć opowiadanie. Byłyby to narzędzia zarazem tworzenia, jak też odbioru tekstu literackiego – narzędzia, które wycofują i ukrywają się w tekście literackim, ale mogą zostać wyjawione lub zrekonstruowane.

## Podsumowanie

Spróbujmy podsumować przedstawione dotychczas rozważania. Odwoływałem się do różnych teorii z przekonaniem, że tylko kombinacja pozornie oddalonych od siebie teorii daje szansę na stworzenie nowego spojrzenia na narrację i wyrwanie się z założeń strukturalistycznej narratologii i stojącej za nią transcendentalistycznej epistemologii. By porzucić te założenia, należy odwołać się do spojrzeń całościowych, roszcujących sobie prawo do mówienia o najogólniejszych problemach (nie bez powodu ostatnia książka Harmana nosi podtytuł *Nowa teoria wszystkiego*). Tylko zakwestionowanie najbardziej podstawowych aksjomatów daje szansę na całościowe wywikłanie się z nich. W przypadku ostrożniejszego podejścia jest dość prawdopodobne, że gwałtowna krytyka skierowana przeciwko jednej stronie transcendentalizmu, będzie równie mocno bronić innej. Na przykład krytyka podmiotowości skończy się w dyskursie czy języku, równie zamkniętych i izolowanych od rzeczywistości co podmiot.

<sup>36</sup>Enaktywistyczne podejście do narracji, jakie proponuje Caracciola, jest właściwie mentalistyczne – cała konstytucja świadomości dzieje się jako proces niezależny od ciała i rzeczy, nawet wyobrażonych rzeczy.



Jakie są zatem wnioski z tej całościowej rekonstrukcji wiedzy o opowiadaniu? Część z nich chciałbym tylko powtórzyć, a część zarysować w bardziej zdecydowany sposób.

Po pierwsze, należy zrezygnować z autonomii tekstu, języka czy dyskursu i zawsze przyglądać się nie autonomicznym strukturom, lecz uwikłaniu wypowiedzi, choćby najdrobniejszej w różne układy z innymi aktantami. Ten punkt oznacza także odrzucenie wszelkich roszczeń do ustanowienia dyskursywnych czy medialnych apriori, które miałyby dysponować z góry przypisaną władzą nad człowiekiem i innymi przedmiotami. Zamiast tego można analizować – także w opowieści – różne sieci mediacji i negocjacji, w które wplątani są aktanci.

Po drugie, ważnym zadaniem jest repsychologizacja narratora, a także innych instancji tekstowych takich jak fokalizator<sup>37</sup>. Zamiast próbować zredukować te byty do języka, zbliżyć je do statusu kategorii gramatycznych, można dostrzec ich podstawę w konstytucji ludzkiego ciała, które doświadcza percepcji, uczuć, ma wyższe zdolności kognitywne, a także uwarunkowaną uczestnictwem w kulturze zdolność wydawania sądów<sup>38</sup>. Być może ciekawa będzie zamiana tego, kto mówi w opowieści na antropologiczne całości, wstępnie ujęte jako Fokalizator – Afektator – Narrator – Waluator. Podmiot narracyjny byłby wtedy syntezą różnych możliwości poznawczych rozciągających się na jego ciało i otoczenie. Poszczególne poziomy mogłyby także zwrotnie oddziaływać na siebie, tak jak kultura jest w stanie dookreślić, na przykład, częściowo zdeterminowany biologicznie układ percepcji.

Po trzecie, ważnym elementem jest wycofywanie się rzeczywistych elementów opowiadania – nie chodzi tu tylko o rzeczywistość jako przedmiot opowiadania, ale przede wszystkim o rzeczywistych mediatorów, obiekty, które umożliwiają samo opowiadanie, ale same nie stają się jego treścią. Ich obecność jest latentna, skryta, tak jak obecność poręcznych narzędzi, które pozostają niezauważone dopóki pozwalają wykonywać różne czynności.

Wykorzystanie tak dalekich teorii jak enaktywizm w kognitywistyce, spekulatywny realizm, teoria aktora-sieci oraz teoria mediów daje szansę na odnowienie naszej wiedzy o opowiadaniu, przywróceniu mu różnych sfer, które musiały zniknąć w tekstowym uniwersum (post) strukturalizmu oraz transcendentalizmu. Dopiero w takiej perspektywie można mówić o pełnym zwrocie ku rzeczom<sup>39</sup>, gdy widzi się ich aktywną rolę w konstruowaniu rzeczywistości, nawet tej, która wydaje się najbardziej ludzka, umysłowa czy duchowa.

<sup>37</sup>M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, redakcja i przekład E. Kraskowska, E. Rajewska, Kraków 2012.

<sup>38</sup>Takiego podziału w odniesieniu do opowiadania używa M. Caracciolo, *The Experientiality of Narrative...*, s. 74.

<sup>39</sup>B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Warszawa 2013.

# SŁOWA KLUCZOWE:

narratologia

BRUNO SCHULZ

**ABSTRAKT:**

Artykuł przedstawia propozycję alternatywnych założeń dla badań narratologicznych. Klasyczna narratologia została oparta na paradygmacie mentalistycznym, co oznaczało zamknięcie badań narracji w języku, tekście lub dyskursie, a także prowadziło do zlekceważenia roli różnych mediów czy pośredników w opowiadaniu. W artykule zaproponowano interpretację owych mediów bądź pośredników jako osobnej rzeczywistości, która odgrywa ważną rolę w procesie budowy opowiadania. Nawiązanie do współczesnych badań nad poznaniem, szczególnie do enaktywizmu, a także do spekulatywnego realizmu i teorii aktora-sieci pozwoliły rozwinąć nową teorię opowiadania uwzględniającą istotną rolę obiektów, które współkształtują narrację. Jako przykład literackiego wykorzystania tej teorii przywołana została propozycja interpretacji *Ulicy Krokodyli* Brunona Schulza.

spekulatywny realizm

kognitywistyka

**NOTA O AUTORZE:**

Paweł Tomczok – adiunkt Zakładu Literatury Poromantycznej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Autor książki *Literacki kapitalizm. Obrazy abstrakcji ekonomicznych w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku* (Katowice 2018). Interesuje się ekonomią literatury, narratologią i historiami alternatywnymi. |