
Prezentacje

Własności gatunkowe strategii narracyjnych¹

Walerij Igoriewicz Tiupa

TEKSTY DRUGIE 2019, NR 2, S. 137–148

DOI: 10.18318/td.2019.2.12 | ORCID: 0000-0002-1688-2787

Powszechnie wiadomo, że na przestrzeni wieków „refleksyjnego tradycjonalizmu” gatunek literacki był rozumiany jako przystawalność tekstu utworu do określonego *kanonu* gatunkowego. Przedromantyczny kryzys normatywnej literackości, a później wypracowanie nowego jej paradygmatu doprowadziły do dekanonizacji systemu gatunkowego, lecz nie do „bezgatunkowości” literatury. W postnormatywnej praktyce literackiej czasów nowożytnych utwor literacki ma być tworem oryginalnym, ale w sposób nieunikniony przynależy do pewnej wspólnoty gatunkowej. W przeciwnym wypadku wykracza on poza sferę twórczości literackiej jako działalności estetycznej. Kanon (zewnątrzna norma gatunkowa) zostaje zastąpiony „miarą wewnętrzną”² *strategii gatunkowej* piśmiennictwa artystycznego.

1 S.S. Awierincew *Driewniegrieczeskaja poetika i mirowaja kultura*, w: *Poetika driewniegrieczeskiej literatury*, Nauka, Moskwa 1981, s. 3–14.

2 Zob. N.D. Tamarceńko *Russkij klassiczeskij roman XIX wieku: Problemy poetiki i tipologii žanra*, RGGU, Moskwa 1997, s. 203.

Przekład z języka rosyjskiego na podstawie: W.I. Tiupa *Žanrowaja priroda narrativnych strategij*, „Filologičeskij klass” 2018 nr 2 (52), s. 19–24. Tekst oryginału został udostępniony na otwartej licencji Creative Commons Attribution (CC-BY): <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovaja-priroda-narrativnych-strategij>.

Walerij I. Tiupa

(ur. 1945 r.) – prof. Rosyjskiego Państwowego Uniwersytetu Humanistycznego w Moskwie (RGGU), rosyjski literaturoznawca, autor publikacji naukowych z zakresu teorii literatury, teorii komunikacji i analizy dyskursu, komparatystyki i narratologii. Opublikował m.in.: *Chudożestwiennost’ literaturnowo proizwiedienija* (1987), *Analitika chudożestwiennowo* (2001), *Literatura i mientalnost’* (2009).

Szeroko rozpowszechnione w naukach humanistycznych pojęcie strategii, zapożyczone z terminologii wojskowej – trafnie charakteryzuje najbardziej podstawowe mechanizmy działalności, które zależą od wyboru stratega, a po dokonaniu przez niego własnego strategicznego wyboru ukierunkowują jego twórcze poczynania i w dużej mierze determinują końcowy rezultat. Oczywiście w twórczości literackiej tego rodzaju wybór dokonywany jest nie teoretycznie, a praktycznie – poprzez wpisywanie się procesu twórczego w ten czy inny nurt *gatunkowy* tradycji literackiej.

Dowolny „gatunek mowy” – termin metalingwistyczny wprowadzony przez Michaiła Bachtina – jest tworem precedensowym: każda wypowiedź przynależy do jakiegoś gatunku, ponieważ już kiedyś tak mówiono. Gatunki literackie nie stanowią wyjątku.

Przypomnimy kilka kluczowych poglądów Bachtina: „Gatunki, jako formy całości wypowiedzi, funkcjonują we wszystkich obszarach kultury słownej”³. „Kiedy tworzymy wypowiedź, zawsze przewidujemy jej całość”⁴. To określa, „w jakim charakterze i w jaki sposób [...] występuje człowiek mówiący. Różnorodne formy autorstwa w mowie – od prostej codziennej wypowiedzi po wielkie gatunki literackie. [...] W jakich jednak wypowiedziach (wystąpieniach językowych) postać nie zakłada maski, tzn. kiedy nie pojawia się autor? Forma autorstwa jest uzależniona od gatunku wypowiedzi. Gatunek z kolei jest uwarunkowany przez przedmiot, cel oraz sytuację wypowiedzi”⁵, tzn. przez *strategiczne* momenty mówienia. Momenty te krystalizują się w *inwariantnych* „formach gatunkowych”, będących „w istocie głęboko archaicznymi formami tradycyjnymi, które odradzają się w nowych okolicznościach. Nie da się ich wymyślić (podobnie jak nie można wymyślić języka)”⁶.

Jeżeli zaś chodzi o gatunki epickie, to najbardziej uniwersalną ich wspólną cechą – jak wiadomo – jest opowiadaniowa struktura tekstu czy, inaczej rzecz ujmując, *narracyjność*, która zakłada pewną zdarzeniowość, wymagającą narracyjnej formy przekazu. Pojęcie narracyjności jest nie tylko stosunkowo nowe, ale i bardziej głębokie, pojemne i wieloaspektowe. Fundamentem tej

3 M. Bachtin „Słowo o wyprawie Igora” w *historii epopei*, przeł. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, w: *Ja – Inny. Wokół Bachtina. Antologia*, t. 1, red. D. Ulicka, Universitas, Kraków 2009, s. 388.

4 M. Bachtin *Problem gatunków mowy*, przeł. D. Ulicka, w: tegoż *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, PIW, Warszawa 1986, s. 530.

5 M. Bachtin *Notatki z lat 1970-1971 (wybór)*, przeł. D. Ulicka, w: tegoż *Estetyka twórczości słownej*, s. 504-505.

6 Tamże, s. 505.

czy innej narracji jest narracyjny *obraz świata*, określający istotę zdarzeniowości w opowiadającym świecie. Zdarzeniowy status opowiedzianego wydarzenia określa, jak twierdził Jurij Łotman, „obraz świata, który wyznacza skalę tego, co jest zdarzeniem”⁷.

„Obraz świata” stanowi wspólną nazwę dla wielu uogólniających systemów wyobrażeń o życiu: językowego, etnicznego, naukowego, religijnego, artystycznego, zawodowego, związanego z wiekiem, genderowego itp. W każdej z takich wariacji jest specyficzny dla danej sfery komunikacji zespół wyjściowych założeń o najbardziej ogólnych przesłankach obecności człowieka w bycie.

Neoretoryka Chaima Perelmana⁸ przekonująco opiera się na tym, że perspektywa porozumienia, potencjalnie możliwa do osiągnięcia poprzez każdą wypowiedź, wymaga, żeby mówca i słuchacz wychodzili od powszechnych wyobrażeń o zasadach świata, dotyczących obiektu wypowiedzi. Nadrzędny „topos zgody” (Perelman) zawęży możliwą perspektywę widzenia świata przez pewien zbiór wyjściowych założeń i aktywizuje w świadomości komunikantów pewną umowną przestrzeń i określony czas („diegetyczne”, posługując się językiem współczesnej narratologii).

Referencyjną stroną wypowiedzi, jak twierdził Michel Foucault, „konstituują nie *rzeczy, fakty, realności czy istoty*, lecz prawa [...] istnienia, obowiązujące przedmioty, które są w niej nazwane”⁹. Narracyjny obraz świata stanowi pewien zbiór takich „praw istnienia”, który stanowi fundament strategii narracyjnej opowiadania jako zachowania komunikacyjnego.

Opowiadający pewną historię może wychodzić – zarówno świadomie, jak i nieświadomie – z założenia, że na świecie wszystko już było i znów nastąpi, analogicznie do zmieniających się pór roku. Zdarzenie kluczowe jest przy tym tylko jedno – to pierwsze, wyjściowe; stanowiące pretekst do zajścia wszystkich kolejnych zdarzeń podobnych do niego. Taki jest *precedensowy* obraz świata. Stanowi on fundament narracyjnej strategii *podania* bohaterskiego – mitogenicznej historii o zdarzeniu pierwotnym, o czynach bohaterów kulturowych, przetwarzanej literacko w *eposie*, a także w *bajkach* ludowych.

Postacie są tu – posługując się pojęciem ze współczesnej narratologii – „aktorami”, sprawcami wydarzeń, dokonują jedynie tego, do czego

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

8 Zob. Ch. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca *La nouvelle rhétorique*, Press Universitaires de France, Paris 1958.

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

są przeznaczone, zgodnie ze swoją funkcją fabularną (w bajce) albo fatum (w opowieści mitycznej). Nie mogą one swobodnie wybrać drogi postępowania. W takim zakresie postaci z podania i eposu są narracyjnie identyczne (strategiczna „forma bohatera”) w podaniu i eposie. W funkcji strategicznej „formy autorstwa” (Bachtin), organicznej dla wypowiedzi danego typu, występuje „chóralne” (niczyje, wspólne) słowo *wiedzy*. Strategię narracyjną o takich parametrach można nazwać *rekreatywną*, tzn. „odtworzącą” w stosunku do wyjściowego precedensu jako arcywydarzenia.

Podsumowując, parametry wyznaczające strategię narracyjną to: obraz świata, typ bohatera i typ słowa (formy kontaktu między podmiotem i adresatem narracji).

Narracja może również opierać się na zupełnie innych zasadach niż precedensowość. Na przykład na wyjściowym założeniu, że życie jest definiowane nie przez cykliczną powtarzalność, a przez wyższy porządek świata, w którym niejawnie panuje zasada wyższej sprawiedliwości. Bohater zawsze ma swobodę wyboru, ale każde jego działanie w ostatecznym rozrachunku okazuje się dobre albo złe, a wybór – słuszny albo niesłuszny. Według terminologii Perelmana tak wygląda *imperatywny* obraz świata, na którym opiera się strategia narracyjna *przypowieści*.

Później z korzeni przypowieściowej strategii narracyjnej wyrasta gatunek *opowieści*, nie w znaczeniu wydawniczym jako „tekst literacki średnich rozmiarów”, a w rozumieniu terminologicznym. Założeniem opowieści jest obowiązkowa „*próba* bohatera”, która w tym gatunku „wiąże się z *koniecznością wyboru* [...] i w rezultacie z nieuchronnością oceny moralnej”¹⁰. Bohater jest tu nosicielem pewnej „natury”, charakteru, znajduje się w określonej pozycji życiowej, a słowo narratora staje się formalnym słowem *przekonania*. Bezpośrednie przekonanie w epickim tekście literackim zazwyczaj nie istnieje, lecz może tworzyć imperatywną autorską intencję, określać emocjonalno-wolicjonalny ton wypowiedzi, potencjalnego czytelnika nastawionego na wyciągnięcie lekcji moralnej z opowiadanej mu historii.

Zgodnie z zasadą Bachtina nieodzownym warunkiem zdarzeniowości jest obecność nosiciela narracyjnej świadomości – „świadka i sędziego”¹¹ (Bachtin). Narrator, odpowiadający strategii gatunkowej opowieści, zajmu-

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

11 M. Bachtin *Notatki z lat 1970-1971 (wybór)*, przeł. D. Ulicka, w: tegoż *Estetyka twórczości słownej*, s. 483.

je kluczową pozycję sędziego, a nie przypadkowego „świadka”. On nie ma obowiązku eksplikacji swojego sądu o uczestnikach zdarzeń, ale zawsze wie, „gdzie cnota, gdzie błąd zaprowadzi”¹² (co w epoce Horacego, autora tych słów, było warunkiem koniecznym narracji).

Życie może być także rozumiane jako spłot przypadkowych zdarzeń, analogicznie do gier hazardowych, gdzie dowolny wynik, nawet najbardziej niewiarygodny, jest możliwy. Tutaj wszystko tłumaczone jest nie precedensem i prawem moralnym, a indywidualnością bohatera i wyciągniętym dla niego „losem”, nagłym zwrotem egzystencji. Tak wygląda *przypadkowy* (Perelman) obraz świata, który – w odróżnieniu od precedensowo-cyklicznego w podaniu czy statycznie-imperatywnego w przypowieści – stanowi chaotyczny, nieuporządkowany z góry, charakteryzujący się nieprzewidywalnością zdarzeń.

Na takim obrazie świata bazuje strategia narracyjna *anegdota* w bizantyjskim znaczeniu tego słowa (opowiadanie o przypadku z prywatnego życia znanej osoby), która zachowała się aż do czasów Puszkina, wybitnego kolekcjonera anegdot. Powszechnie wiadomo, że od anegdoty pochodzi *nowela*, czyli gatunek kanoniczny o kumulatywnej strukturze fabularnej z nieodłączną *puentą*, zmieniającą całkowicie sytuację wyjściową. Bohater anegdoty i noweli stanowi szczególną ludzką indywidualność – podmiot *samowyznania* w prowokacyjnie bezprecedensowych okolicznościach.

Anegdota Prokopiusza z Cezarei były dworskimi pogłoskami, plotkami niemającymi nic wspólnego z wiedzą czy przekonaniem. Dla anegdot właściwą „formę autorstwa” stanowi „akratyczne” (Roland Barthes) bezsilne słowo *opinii*. Miara zdarzeniowości w nowelistyce, gdzie, według słów Johanna Wolfganga von Goethego, zachodzą „niesłychane wydarzenia”¹³, tak jak i w anegdocie jest określana nie z pozycji „sędziego”, a z perspektywy w pełni subiektywnego „świadka”. Tak właśnie przedstawiają się parametry *awanturycznej* strategii narracyjnej, wychodzącej daleko poza ramy opowiadania anegdot.

Za pomocą jednej wypowiedzi może być realizowana tylko jedna strategia komunikacyjna. Zmiana strategii mówienia oznacza przejście na inny dyskurs, np. od prośby do żądania. Są to różne strategie performatywne, odmiennie pozycjonujące inicjatora i adresata wypowiedzi.

12 Horacy *List 3 II*, w. 306-308, w: *Satyry i listy Horacego*, przeł. P. Popiel, Spółka Wydawnicza Polska, Kraków 1903, s. 162.

13 J.P. Eckermann *Rozmowy z Goethem*, przeł. K. Radziwiłł, J. Zeltzer, t. 1, PIW, Warszawa 1960, s. 328.

Co zaś tyczy się strategii narracyjnych, to z uwagi na to, że określają one status zdarzeniowości, opowiedziane zdarzenie w zasadzie nie może być jednocześnie i precedensowym, i „przymusowym” (według określenia Bach-tina), tzn. przypadkowym i imperatywnym. Jednak w realnej rzeczywistości mamy do czynienia z wieloma sytuacjami – w jednej może dominować precedensowość życia, w drugiej – moralna imperatywność, a w trzeciej – awanturnicza przypadkowość. W gatunku powieściowym otwartym nie tylko na przełomowe momenty życia, ale i prozaiczny ciąg nieprzerwanej codzienności uformował się *prawdopodobny* obraz świata, w którym wektory porządku życiowego są zmienne.

Z czasem myślenie w kategoriach nauk przyrodniczych również wypracowało analogiczny (naukowy) obraz świata, na podstawie teorii synergetyki Ilii Prigożyna. Prawdopodobny obraz świata w synergetyce koncentruje się wokół punktów bifurkacji (od łac. *bifurcus* – ‘rozszczepiony, rozgałęziony’), punktów nierównoważnego stanu systemu otwartego, zakładającego nieuniknioną przeksztalcenia. Przy czym nie każdy wariant przeksztalcenia jest prawdopodobny tak jak w przypadkowym świecie, a jedynie pewne spektrum tego zjawiska. Tworzące to spektrum trajektorie zmian w prawdopodobnym świecie są określane nie poprzez dowolność przypadku oraz dualizm dobra i zła, lecz poprzez obecność dwóch lub kilku atraktorów (od łac. *attrahere* – ‘przyciągać’) – potencjalnie możliwego porządku danego systemu. Ich stosunek jest zasadniczo nierównoważny: realizacja takich możliwości jest prawdopodobna w niejednakowym stopniu i nie może być jednoznacznie przesądzona.

W ramach epickiej narracji „bifurkacją” staje się punkt rozgałęzienia historii fabularnej: takie jest niestabilne położenie bohatera w świecie, w którym zmiany dla niego stają się nieuchronne. Jednak nie każdy scenariusz zmian charakteryzuje się prawdopodobieństwem (w odróżnieniu od świata awanturniczego, w którym może zdarzyć się wszystko), a jedynie konkretny zbiór takich schematów. Przy czym określona zmiana mogłaby mieć również inny przebieg, ale w takim wypadku cała późniejsza historia potoczyłaby się inaczej.

Właśnie w takiej sytuacji fabularnej zastajemy Obłomowa na początku powieści Iwana Gonczarowa¹⁴. Prawdopodobny obraz świata klasycznej powieści daje bohaterowi wybór między dwoma lub trzema różnymi aksjologicznymi systemami zdarzeniowości, które odkrywają się przed nim

14 I. Gonczarow *Obłomow*, przeł. N. Drucka, PIW, Warszawa 1978.

jako „atraktory”. Atraktory te przyciągają, lecz w sposób zupełnie od siebie odmienny oddziałują na życie osobiste postaci. Taka strategia narracyjna dosłownie zmusza bohatera do *samookreślenia*, powierzając mu odpowiedzialność za wybór jednego z prawdopodobnych stanów prawdopodobnego świata i tym samym za ukierunkowanie dalszego biegu życia. Obłomow w ostatecznym rozrachunku przedkłada nad awanturniczy obraz świata z „lunatyżmem miłości” przynależność do precedensowego obrazu świata. A końcówka tekstu powieści wyklucza możliwość jednoznacznego podsumowania jego historii, ponieważ figura narratora ulega rozdzieleniu: przeczytany przez nas tekst jest opowiadaniem Sztolca (negatywnie oceniającego życiową trajektorię Obłomowa), ale zaprezentowanym przez „literata” nader wyraźnie przypominającego samego Obłomowa.

Powieść realizuje strategię narracyjną *żywota*, której źródła historycznego można upatrywać w *Żywotach równoległych* Plutarcha. Istota tej strategii wcale nie polega na tym, że opowiadana jest cała biografia bohatera. W powieści może być równie dobrze zaprezentowany stosunkowo niewielki fragment życiorysu. Najważniejszą cechą szczególną strategii żywota stanowi to, że opowiadana historia tworzona jest jako *nelinearna trajektoria istnienia*, przechodząca przez różne sytuacje zdarzeniowości: czasem dominuje w nich precedensowość (z ważną osobą dzieje się to samo, co z innymi ludźmi w podobnych okolicznościach); czasem – imperatywność (w takich sytuacjach niewybaczalne jest mylić się w wyborze swojej pozycji); a innym razem – przypadkowość (awanturnicze spotkanie zbiegu okoliczności i osobistej woli).

Tak zwane małe gatunki epickie, jak nowela i opowieść, są niewielkie nie tyle pod względem objętości, ile z powodu monolityczności swojego *przedpowieściowego* narracyjnego obrazu świata. Inaczej rzecz ma się z opowiadaniem. Nie w wydawniczym znaczeniu tego słowa (utwór małych rozmiarów), a w literaturoznawczym, rozróżniającym terminologicznie utwór narracyjny danego typu od opowieści, nowel, szkiców, scenek. Zjawisko to jest już znacznie późniejsze, *postpowieściowe*, realizuje powieściową strategię narracyjną żywota, ale w analogicznych do opowieści i nowel krótkich formach kompozycyjnych, co nie pozwala na rozciągnięcie trajektorii fabularnego istnienia. Natomiast opowiadanie skoncentrowane jest zazwyczaj wokół jednego czy dwóch punktów bifurkacji, w których uwidacznia się – z jednej strony – *nieprzewidywalność* ludzkiego losu, a z drugiej – jego wewnętrzna *nieprzypadkowość*.

W literaturze rosyjskiej gatunek opowiadania został stworzony przez Antona Czechowa. Nawet *Zapiski myśliwego* [*Zapiski ochotnika*] Iwana Turgieniewa

nie są opowiadaniem w ścisłym znaczeniu tego terminu. Są to *szkice* artystyczne. W dodatku znakomita *Schadzka*¹⁵ [*Swidanije*] zarozumiałego pańskiego lokaja i zakochanej w nim wieśniaczki opowiadaniem również nie jest. Strategia gatunkowa *Zapisków myśliwego*, uformowana jeszcze w szkole naturalnej, paradoksalnie jest analogiczna do strategii narracyjnej podania¹⁶, ponieważ zaś w szkicu rozwija się jak precedensowo wzorcowe wydarzenie: zresztą w życiu zazwyczaj wygląda to podobnie. O *Damie z pieskiem* [*Dama s sobaczkoj*] Czechowa tego już nie można powiedzieć.

Próby właściwego opowiadania, nieuformowanego jeszcze nawet w połowie XIX stulecia, oczywiście spotyka się u rosyjskich klasyków-powieściopisarzy. Szczególnie interesujący pod tym względem jest np. eksperymentalny *Pan Procharczyn* [*Gospodin Procharczin*] Fiodora Dostojewskiego. Jednak rozwój tej gałęzi gatunkowej literackiej ewolucji nastąpił dopiero wraz z twórczością Czechowa. Po zanalizowaniu opowiadań z dojrzałego okresu twórczości pisarza można zauważyć, że coś podobnego w sensie gatunkowym pojawiało się już wcześniej. Szczególnie znaczący pod względem historycznym jest genialny pierwowzór strategii gatunkowej opowiadania w *Opowieściach Bielkina* [*Powiesti Bielkina*], które, ściśle rzecz biorąc, nie są ani opowieściami, ani nowelami. Przypowieść i anegdota spotykają się bezpośrednio w złożonej artystycznej całości typu powieściowego¹⁷.

Z czasem Czechowowskie opowiadanie wywarło decydujący wpływ na formowanie się danego gatunku – w opozycji do opowieści i noweli – zarówno w literaturze rosyjskiej, jak i światowej. Tak podchodził do tego np. współczesny Czechowowi Somerset Maugham: „Prestż literatury rosyjskiej w ogóle, a w szczególności Czechowa, znacznie u nas wzrósł. Pod nowymi wpływami zmieniała się i sama angielska nowelistyka, i oceny krytyczne. Znawcy odchodzą od [narracji] skonstruowanych według poprzednich kanonów, a ci autorzy, którzy nadal jeszcze piszą je na potrzeby szerokiej publiki, obecnie poczytywani są za nic”¹⁸. Słowa te zostały napisane w 1958 roku

15 *Schadzka* [*Swidanije*] to jeden z utworów cyklu *Zapiski myśliwego* [*Zapiski ochotnika*] Iwana Turgeniewa – [przyp. tłum.]

16 Jako przykład precedensowego „arcyydarzenia” w literaturze rosyjskiej można wskazać *Biedną Lizę* [*Biednaja Liza*] Nikołaja Karamzina.

17 Zob. M.N. Darwin, W.I. Tiupa *Cyklizacja w twórczym Puszkina*, Nauka, Nowosibirsk 2001, s. 151-224.

18 W.S. Maugham *Iskusstwo rasskaza*, w: tegoż *Iskusstwo słowa. O siebie i drugich*, Chudożestwiennaja literatura, Moskwa 1989, s. 244-282.

i stanowią podsumowanie więcej niż półwiekowego rozwoju gatunku opowiadania w języku angielskim.

Poetykę tych utworów określa *komplementarność* przeciwstawnych pierwiastków: anegdotycznego i przypowieściowego. Na przykład Czechowski *Student* [*Student*], według Natana Tamarczyńskiego tworzy wzorcową dla tego gatunku „otwartą sytuację wyboru czytelniczego między anegdotycznym rozumieniem wszystkiego, co zostało opowiedziane, jako dziwnego, paradoksalnego wydarzenia, i przypowieściowym jego odbiorem jako przykładu tymczasowego odejścia od uniwersalnej zasady i późniejszego wewnętrznego z nią połączenia. Przypuszczalnie taka dwoistość i niefinalność jest cechą charakterystyczną semantycznej struktury opowiadania jako gatunku”¹⁹.

Czechow tworzy nieokreśloność narracyjnego obrazu świata, lecz jest to w pełni określona nieokreśloność. Można ją sformułować np. w ten sposób: jeśli życie jest pasmem przypadków, to bohater opowiadania *Student* jeszcze nie raz się rozczaruje, a jego radość w końcowej części utworu będzie pustą euforią; lecz jeśli w świecie, choć nie wprost, panuje prawo moralne ustanowione przez Chrystusa, to mamy przed sobą opowiadanie o przemianie podrostopka w przyszłego duchownego. W badaniach nad twórczością Czechowa obecny jest zarówno pierwszy, jak i drugi sposób odczytania utworu. A Czechow przy tym odwołuje się do naszej odpowiedzialności, zmusza samego czytelnika do samookreślenia, do wyboru obrazu świata definiującego jego własne życie.

Opowiadanie jako odrębny gatunek podąża za strategią narracyjną żywota w tym sensie, że aktualizuje jednocześnie dwie podstawowe strategie: imperatywno-przypowieściową i przypadkowo-anegdotyczną. W *Damie z pieskiem*, na przykład, „awanturnicza” fraza „Jakich tylko spotkań człowiek nie przeżył”²⁰ sąsiaduje z kontrawanturniczną „Gdzie przygoda?” (237).

Ze względu na identyczność narracyjną bohater opowiadania (tak jak i powieści) może być określany jako *postać* w ścisłym znaczeniu tego słowa: podmiot doświadczenia i samookreślenia. Strategicznym odpowiednikiem takiego typu bohatera jest „dwugłosowe” słowo rozumienia lub, dokładniej, *percepcji*. Jeśli bohater jest w pełni i do końca rozumiany przez autora,

19 N.D. Tamarczyński *Russkaja powieść Sieriebrianowo wieka: Problemy poetiki sjużeta i žanra*, In-trada, Moskwa 2007, s. 256.

20 A. Czechow *Dama z pieskiem*, przeł. N. Gałczyńska, w: A. Czechow *Dama z pieskiem. Opowiadania*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994, s. 230. Dalej cytaty przytaczam według tego wydania, w okrągłych nawiasach podaję numery stron.

stanowi on przedmiot wiedzy bezalternatywnej, natomiast Czechowowski narrator, przechodząc od epizodu do epizodu, przygląda się bohaterowi, stara się głębiej wniknąć w jego „osobistą tajemnicę”. Można powiedzieć, że w ramach tej strategii narracyjnej autor, podobnie jak Czechowowski Gurow, wychodzi z założenia, że każdy człowiek „pod osłoną tajemnicy, jak pod osłoną nocy, ukrywa swoje najprawdziwsze, najciekawsze życie. Bo osobiste życie opiera się na tajemnicy [...]” (241). Przy czym konstruktywnym gatunkotwórczym momentem opowiadania, formującym fabułę i analogicznym w swoim znaczeniu do puenty w noweli, jest kryzys tożsamości bohatera²¹.

Wiele narracji Bunina to typowe opowiadania, zgodnie z zaprezentowanym rozumieniem ich strategii gatunkowych. Należą do nich *Lekki oddech* [*Ljogkoje dychanije*], *Miłość Miti* [*Mitina ljubow*], *Porażenie słoneczne* [*Sohniecznyj udar*] i inne. Z kolei *Szalony malarz* [*Biezumnyj chudożnik*] to bezspornie nowela, a *Wieś* [*Dieriewnia*] oraz *Suchodoły* [*Suchodoł*] – opowieści. Warto przyjrzeć się zagadkowemu pod względem gatunkowym Buninowskiemu tekstowi z 1918 roku zatytułowanemu *Odejsie* [*Ischod*]. Przypomina on prozę liryczną, choć jest bez wątplenia utworem narracyjnym. Ale czy jest w tym tekście zdarzenie? Śmierć, o której mowa w pierwszym zdaniu, nastąpiła poza granicami narracji, a bez zdarzeniowości narracja jest niemożliwa²². Jednak tekst zbudowany jest nie iteratywnie (szkicowo-opisowo), a w pełni narracyjnie i przedstawia wyjątkowe w swej kinematograficzności połączenie kadrów obrazu mentalnego, rozwijające to, co można za Bachtinem nazwać „śladem zdarzenia”²³.

Problem pogłębia się z powodu braku głównego bohatera, który mógłby zrealizować imperatywnie ważny wybór, rzucić się w wir przygody albo wypełnić pewne przeznaczenie. Co prawda nie bohaterem, ale fokalizatorem narracji w *Odejsiu* jest Bestużew. Właśnie jego spostrzegawczość nadaje zachodzącym sytuacjom zdarzeniowy charakter, ponieważ niemal świąteczne ożywienie dworzan przygotowujących się do pogrzebu jest odbierane przez niego jak coś nieoczekiwanego, wychodzącego poza ramy jego życiowego doświadczenia, natomiast pozostali bohaterowie wykazują się gotowością i znajomością rzeczy. Nawet sam fakt śmierci nie ma dla nich charakteru

21 Zob. W.I. Tiupa *Krizis kak invariantnyj konstruktiwnyj faktor żanra rasskaza*, w: *Krizisnyje situacii i żanrowyje strategii*, Editus, Moskwa 2017, s. 56–62.

22 Zob. W. Szmida *Narratologija, Jazyki sławianskoj kultury*, Moskwa 2008, s. 304.

23 M. Bachtin *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 404.

zdarzeniowego: „Czego tu żałować – odezwała się poważnym głosem Natasza [...]. Pan umarł spokojnie, daj Boże tak każdemu”²⁴.

Aby ukazać strategię gatunkową *Odejsia*, przyjrzymy się narracyjnemu obrazowi świata tego utworu. W przypadku gdy w tekście nie pojawia się motyw życiowej próby, awanturniczych zwrotów drogi życiowej albo kryzysowych „punktów bifurkacji”, określonego znaczenia nabiera dokładny opis wschodu słońca – zjawiska zmieniającego zachodzące słońce, podążające za śmiercią kniazia, w „jasne i piękne panowanie nocy” (343).

Aktualizacja obrazu świata, jako swego rodzaju „kalendarzowego” łańcucha powtórzeń estetycznych, narzucona już przez początkowe zdanie tekstu („Książę umarł dwudziestego dziewiątego sierpnia przed wieczorem” (337)), rozprzestrzenia się i na samą śmierć, która przestaje być wiodącym uczestnikiem przygotowań do obrzędów: „Odejsie, a nie śmierć, kochaneczku – ostrym i pouczającym tonem poprawiła go Eugenia” (341). Swego rodzaju kluczem do *precedensowego* obrazu świata staje się opis żebraków, którzy zaśpiewali u wyjazdu do dworu „starodawną cerkiewną pieśń *Na odejsie duszy z ciała*. Było ich troje: piegowaty chłopak w błękitnej koszuli z obciętymi rękawami, staruszek, bardzo prosto się trzymający i wysoki, i opalona, chyba piętnastoletnia dziewczynka, ale już matka. Stała z sennym dzieckiem na ręku...” (337). Przed nami cztery osoby w różnym wieku – precedensowa linia życia każdego człowieka.

Tego rodzaju spostrzeżenia prowadzą nas do rozumienia zdarzeniowości danego tekstu, który zmienia się w swoiste *podanie* o nieuchronności dla każdego żyjącego wyższego bytu „odejsia duszy z ciała” (337). To właśnie ono następuje w tę noc.

Strategia rekreacyjna nie zawiera bezpośredniego „świadcstwa i sądu”, będąc jedynie odtworzeniem autorytatywnej wiedzy narracyjnej, ludowego wierzenia. *Odejsie* nie jest zbudowane na ludowym wierzeniu, ale system bohaterów tego utworu tworzą nosiciele „chóralnego” słowa i „zbiorowej” świadomości. Poza tą wspólnotą jest tylko Bestużew – fokalizator zdarzeń. Jest on reprezentantem czytelnika w świecie narracyjnym (podania archaiczne nie potrzebowały takich przedstawicieli, ponieważ precedensowe doświadczenie zdarzeń było wówczas tak naprawdę ludowe). Wprowadzenie wewnątrztekstowego fokalizatora stanowi innowacyjne „taktyczne” posunięcie w ramach

24 I. Bunin *Odejsie*, przeł. S. Pollak, w: tegoż *Gramatyka miłości i inne opowiadania*, Czytelnik, Warszawa 1972, s. 338. Dalej cytaty przytaczam według tego wydania, w okrągłych nawiasach podaję numery stron.

głęboko archaicznej strategii gatunkowej, realizowanej w czasach nowożytnych za pomocą szkicu literacko-artystycznego, który może karmić także wielkie arcydzieła twórczości estetycznej.

Przełożyła Agnieszka Ścibior

Abstract

Valery Tyupa

RUSSIAN STATE UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES, MOSCOW, RUSSIA (RGGU)

Genre Characteristics of Narrative Strategies

Tiupa explores the possibilities of applying contemporary narratological concepts in literary studies on epic genres. The focus is on basic hypothetical productive types of literary expression that make up the field of epic literature: the epos, the short story, novella, novel, sketch, story. Tiupa concludes that the basic genre works differ from each other mostly on account of the their narrative strategies.

Keywords

narrative strategies, literary genre, narrative, types of literary expression