

Teksty Drugie 2010, 4, s. 73-87



Narracyjne modele intersubiektywności.

Magdalena Rembowska-Płuciennik

Magdalena REMBOWSKA-PŁUCIENNIK

Narracyjne modele intersubiektywności

Tematem tego artykułu jest związek między narracją jako tworem artystycznym a funkcjonowaniem ludzkiej świadomości. Interesować mnie będzie zależność między poetyką prozy narracyjnej a procedurami poznawczymi, które umożliwiają człowiekowi rozpoznanie i podzielenie stanów wewnętrznych innych osób – realnych w środowisku społecznym, ale też fikcyjnych. Definiuję narrację nie – jak w narratologii formalno-strukturalistycznej czy po tzw. zwrocie narratystycznym – w odniesieniu do wyabstrahowanych jednostek językowo-tekstowych, konstruktywistycznych struktur organizacji wiedzy o świecie czy kulturowych praktyk tożsamościotwórczych. Analizuję ją w relacji do elementarnego trybu działania ludzkiej świadomości – do jej intersubiektywnej natury¹, która umożliwia człowiekowi operowanie różnymi perspektywami (czasoprzestrzennymi i poznawczymi, emocjonalnymi, sensualnymi), odrębnymi od jego aktualnej. W tym trybie świadomości upatruję źródeł narracji jako ludzkiej zdolności do konstruowania opowieści o innym podmiocie ludzkim: począwszy od zdania „Piotr patrzy na Ewę”, a skończywszy na literackich narracjach. Czynię z empirycznie pojętej świadomości – szerzej: z ucieleśnionego umysłu – niezbędną architekturę poznawczą, umożliwiającą opowiadanie o innym i odzwierciedlaną w głównych elementach morfologii narracji (na przykład konstrukcjach jej bohatera) i komunikacji narracyjnej.

Przyjęcie cudzej perspektywy ustanawia podstawową dla narracji ramę: „ja mówię o kimś innym/o sobie z przeszłości” lub też „ja mówię jak o ktoś inny o kimś innym”. Ta operacja poznawcza umożliwia konstrukcję fikcyjnych bytów

¹ P. Gärdenfors *Evolutionary and Developmental Aspects of Intersubjectivity*, w: *Consciousness Transitions. Phylogenetic, Ontogenetic and Physiological Aspects*, ed. by H. Liljenström, P. Århem, Elsevier, London–Amsterdam 2008, s. 281-305.

(narratora, postaci), jak i organizuje sposób ich mentalnej reprezentacji u czytelnika. W odbiorze narracji czytelnik aktywuje strategie poznawcze stosowane w interakcjach z realnymi osobami – podstawową jest wnioskowanie na temat motywów i celów (nawet niewerbalizowanych w tekście) postaci fikcyjnych oraz zrozumienie ich emocji, aktów percepcyjnych i stanów wewnętrznych². Ten, kto w narracji opowiada, i ci, o których on opowiada, konstruowani są (na podstawie rozwiązań językowo-tekstowych) zarówno przez autora, jak i czytelnika jako *e g z y s t e n c i*³ – byty antropomorfizowane, których mentalna reprezentacja (autorska, czytelnicza) stanowi system powiązanych podmiotowych perspektyw.

Proponuję zatem model kognitywnej mnogości jako sposób opisu narracji literackiej. Zakłada on, że narracja literacka powstaje dzięki intersubiektywnej kooperacji między autorem i czytelnikiem, którzy (w innym momencie czasowym) dokonują podobnej operacji poznawczej. Mentalnie reprezentują oni podmiot antropomorficzny (narratora) opowiadający o innych antropomorfizowanych podmiotach: bohaterach narracji. Dlatego też narracja (w zwielokrotniony sposób zaś narracja literacka) jest niezbywalnie intersubiektywna. Obejmuje różne przestrzenie mentalne przypisane bytom fikcyjnym oraz wytwarzane przez pozatekstowych uczestników komunikacji narracyjnej dzięki zdolności do rozpoznawania i podzielenia aktów mentalnych innego. Ten element narracji stanowi dla mnie istotę problematyki świadomości w narracji literackiej. Intersubiektywny charakter narracji sprawia, że w każdej jej historycznej odmianie presuponowane są wzorce dostępu do cudzego doświadczenia wewnętrznego, gdyż mechanizmy atrybucji stanów mentalnych innemu podmiotowi są trybem funkcjonowania świadomości i języka⁴.

Chcę pokazać, że w różnych typach narracji literackiej dostęp do doświadczenia wewnętrznego bohatera stanowi stałą opowiadania, bez względu na obecność przedstawień myśli czy mowy bohatera. Narracyjne modele intersubiektywności sytuują się „w poprzek” ustalonych podziałów na typy i odmiany narracji (na przykład wszechwidzącą, autorską, personalną, pierwszoosobową czy trzecioosobową, obiektywną i subiektywizowaną), gdyż to nie obecność tradycyjnych form literackich reprezentacji świadomości funduje związek problematyki świadomości i narracji. Wgląd w innego jest elementarną aktywnością ludzkiego umysłu, nie

² A. Graesser, K. Millis, R. Zwaan *Discourse Comprehension*, „Annual Review of Psychology” 1997 vol. 48; M. Gernsbacher, B. Hallada *How Automatically Do Readers Infer Fictional Characters’ Emotional States*, „Scientific Studies of Reading” 1998 vol. 2 iss. 3. Por. *Formy aktywności umysłu. Ujęcie kognitywistyczne*, t. 1: *Emocje, percepcja, świadomość*, t. 2: *Ewolucja i złożone struktury poznawcze*, red. A. Klawiter, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008-2009. Publikacja zawiera tłumaczenie najważniejszych prac zachodnich wraz z komentarzem.

³ Termin M. Fludernik z jej pracy *Towards a „Natural” Narratology*, Routledge, London 1996.

⁴ A. Verhagen *Constructions of Intersubjectivity. Discourse, Syntax, and Cognition*, Oxford University Press, Oxford 2005.

zaś pochodną zastosowanych środków literackich, nie niweczy go współczesne odejście od „narracji empatycznej”⁵ czy takich form, jak strumień świadomości.

Wyznacznikami przyjęcia cudzej perspektywy są bowiem rozwiązania z zakresu opisu postaci i przedstawień percepcji, ciała, komunikacji intersensorycznej oraz emocjonalnej, kształtowania motywacji postaci oraz związku między jej akcjami i stanami mentalnymi. To one odpowiadają funkcjonalnie językowym środkom reprezentacji mowy wewnętrznej czy myśli postaci. Nawet wobec braku tych ostatnich świadomość bohatera może być dla narratora całkowicie przezroczysta dzięki innym jej narracyjnym figuram. Wyodrębniam więc projekcję, symulację, identyfikację, separację i eksternalizację jako implikowane wzorce narratorskiego „czytania umysłu” bohatera obecne w różnych historycznych odmianach narracji.

Projekcja obejmuje taki zespół środków artystycznych, który służy przedstawieniu pełnego dostępu narratora do treści myśli i stanów wewnętrznych bohatera. Taki obszar zjawisk obejmuje (w tradycyjnej terminologii) tzw. narracja wszechwiedząca, zarówno w swej wersji pierwszoosobowej, jak i trzecioosobowej. Jednak projekcja konstruuje także narrację, w której zrezygnowano już z pełni wiedzy o bohaterze i świecie na rzecz eksploracji ograniczonego wycinka rzeczywistości rejestrowanej w indywidualnym przeżyciu postaci. Można wyodrębnić wiele językowo-tekstowych środków przedstawienia spoza repertuaru charakterystycznego dla narracji wszechwiedzącej, które dają ten sam efekt poznawczy, reprezentując pełny i efektywny wgląd w mentalne stany i akty bohatera.

Taką strategią jest na przykład precyzyjny język integracji stanów wewnętrznych z reakcjami cielesnymi, jaki wypracowała Zofia Nałkowska. Każda emocja czy myśl zostają powiązane z ich obserwowalnym z zewnątrz sygnałem ujawnionym w zachowaniu, wyglądzie, geście, a opis reakcji psychocieleśnych wypełnia narratorskie komentarze na temat postaci. Jak twierdził jeden z bohaterów *Romansu Teresy Hennert*, „jest dusza w człowieku i w zwierzęciu. Ale to ciało właśnie jest duszą...”⁶. Ta zasada obowiązuje zarówno w przypadku opisu postaci dokonywanego z perspektywy narratora, jak i we wzajemnym postrzeganiu się bohaterów. Oto cytaty z *Granicy*:

Zrobiła [Elżbieta] na nim [Zenonie] złe wrażenie. I gest, żeby usiadł, i sposób, w jaki usiadła sama, coś poprawiając przy sukni i jakoś ustawiając stopy. Była niespokojna nerwowo, niepewna siebie, dawny urok pochmurnej siły znikł bez śladu. [...] Teraz dopiero spowaźniała. Z wyraźną przykrością, głosem ściszonej, jak gdyby uważając, by jej nie usłyszano, zaczęła wypytywać o kuzyna.⁷

⁵ Termin A. Łebkowskiej *Empatia. O literackich narracjach końca XX i początku XXI wieku*, Universitas, Kraków 2008.

⁶ Z. Nałkowska *Romans Teresy Hennert*, w: tejsze *Romans Teresy Hennert. Granica*, Spółka Wydawniczo-Księgarska, Warszawa 1995, s. 128.

⁷ Nałkowska *Granica*, w: tejsze *Romans...*, s. 218-219. Wszystkie podkreślenia w cytatach pochodzą ode mnie – M. R.-P.

Momentalny wgląd w doznania innego na podstawie danych perceptualnych stanowi literacki odpowiednik codziennych ludzkich strategii poznawczych związanych z wykorzystywaniem tzw. teorii umysłu⁸. Tego typu opis uznaję za funkcjonalnie odpowiadający innym formom podawczym reprezentującym świadomość postaci – mowie pozornie zależnej, monologowi wewnętrznemu, które służą rejestracji przede wszystkim werbalnego poziomu myśli.

Ścisły związek opisu reakcji ciała i ich psychologicznej wykładni jest zjawiskiem historycznym, wynikającym z kulturowych przemian stosunku do cielesności jako do współkomponentu podmiotowości ludzkiej⁹. Na gruncie odmian narracji zaobserwować można ewolucję tego typu przedstawień – przebiega ona od ekspozycji dokładnej narratorskiej wykładni zaobserwowanych gestów, wyglądów, zachowań po stopniowe likwidowanie tego typu wyjaśnień. Stwierdzenie, że to zjawisko narracyjne analogiczne do odejścia od psychologizmu do behawioryzmu literackiego nie wystarcza. Zarówno w prozie pokrewnej psychologizmowi, jak i w utworach spod znaku behawioryzmu pojawia się reprezentacja świadomości bohatera poprzez przypisanie mu stanów emocjonalnych i aktów percepcyjnych na podstawie danych dostępnych jedynie zmysłom obserwatora. Technika behawiorystyczna (m.in.) eliminuje jedynie interpretację owych danych, konieczność ich identyfikacji i interpretacji przerzucając na czytelnika. Podobny postulat znajdował zresztą realizację także w innych programach literackich przekształcających (z różnych względów i dla odmiennych celów artystycznych) model prozy realistycznej. Jak pisał Bruno Jasiński w *Exposé do Nógi Izoldy Morgan* (1923):

Powieść dziś musi przestać już być opowiadaniem o pewnych faktach wywołujących dopiero w następstwie u czytelnika pewne stany psychiczne, odpowiadające tym faktom. [...] Powieść współczesna poddaje konsumentowi pewne zasadnicze stany psychiczne, na podstawie których czytelnik konstruuje sobie szereg odpowiadającym tym stanom faktów.¹⁰

⁸ Na temat tzw. teorii umysłu istnieje bogata literatura: *Natural Theories of Mind. Evolution, Development and Simulation of Everyday Mindreading*, ed. by A. Whiten, Basil Blackwell, Oxford 1991; *Other Intentions. Cultural Contexts and the Attribution of Inner States*, ed. by L. Rosen, School of American Research Press, Santa Fe 1995; *Understanding Other Minds. Perspective from Developmental Cognitive Neuroscience*, ed. by S. Baron-Cohen, Oxford University Press, Oxford–New York 2000; *Mindreading. An Integrated Account of Pretence, Self-Awareness and Understanding Other Minds*, ed. by S. Nichols, Clarendon Press, Oxford 2003.

⁹ Por. A. Łebkowska *Empatia*, s. 19-20. O niektórych historycznych aspektach teorii umysłu jako w części produktu kulturowego pisze D.R. Olson *The World on Paper. The Conceptual and Cognitive Implications of Writing and Reading*, Cambridge University Press, Cambridge–New York 1994, s. 234-256.

¹⁰ B. Jasiński *Nogi Izoldy Morgan i inne utwory*, wyb. i wst. G. Lasota, Czytelnik, Warszawa 1966, s. 17.

Rembowska-Płuciennik Narracyjne modele intersubiektywności

W projekcji jako modelu „czytania umysłu” często pojawiają się twierdzenia uniwersalizujące narratorską interpretację cudzych zachowań i akcji cielesnych:

Głos miał kusząco miękki i ładny, zdradzający dobrego, czystego człowieka. Wydawało się to jednak dziwne. Opuszczone w dół kąci ust i przykre, nieruchome oczy narzuciły każdemu myśl o szorstkim i nie miłym głosie.¹¹

Ta strategia organizuje niemal w całości narrację *Adama Grywałda* Tadeusza Brezy (1936). Pierwszoosobowy narrator z reguły rozpoznaje bez trudu, co się dzieje we wnętrzu obserwowanych przez niego ludzi:

Mówiła prędko, Grywałd z początku milczał. Potem zaczął wydawać swoiste okrzyki zdziwienia, radości i rozczarowania. Mossowa zaś nie ustawała, rozprawiała z gwałtownością i podnieceniem, które u niej zdumiewały. Było w jej tonie coś poufałego, co dźwięczało jak zdradzane tajemnice. Przypatrywałem się tej scenie, nie wiem czemu rozweselony. Oni natomiast nie zważali na mnie.¹²

Przykład tej powieści pokazuje, że projekcja jako wpisana w formę narracyjną matryca dostępu do świadomości bohatera, nie pokrywa się z nieograniczoną wiedzą anonimowego narratora. Bohater opowiadający historię Grywałda nie uzurpuje sobie pełni wiedzy o świecie przedstawionym i współbohaterach. Formalna niemożność zastosowania takich środków reprezentacji myśli bohaterów jak mowa pozornie zależna, monolog wewnętrzny czy klasyczna introspekcja nie odbiera jednak narratorowi środków identyfikacji i opisu tego, co dzieje się w psychice innych. Jego zdolności w tym względzie ujawniają się najpełniej w podstawowym trybie przedstawienia interakcji, który nazwałabym zdarzeniem intersubiektywnym. Polega ono na automatycznej i trafnej atrybucji uczestnikowi komunikacji aktów mentalnych, intencji, celów i emocji oraz na natychmiastowym dostosowaniu do nich swego udziału w akcie komunikacyjnym:

Oczekiwała, że zaprzeczę. Wyczerpywałoby to sprawę w zupełności. Mogłem Irene oszczędzić powikłań i powiedzieć, że go nie znam. Byłoby to nawet zgodne z prawdą. Szybko jednak, aby nie powziąć innej decyzji, krzyknąłem:

–Wiem, to ten poeta, co się kochał w Izie!

Irenka uśmiechnęła się. Choć nie to chciała usłyszeć, jej niedyskrecja niweczyła się w zupełności.¹³

Figury projekcji spotykamy także w utworach spoza kręgu powieści psychologicznych. W funkcji reprezentacji perspektywy bohatera mogą pojawić się także rozwiązania z zakresu gramatyki, na przykład ukształtowania składni i użycia czasów gramatycznych. Taki środek pojawił się w powieści Jana Brzękowskiego *Psy-*

¹¹ M. Choromański *Biali bracia. Powieść*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1990, s. 7.

¹² T. Breza *Adam Grywałd*, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 32.

¹³ Tamże, s. 19.

choanalitik w podróży (1929). Przypadek ten jest o tyle interesujący, iż w tej eksperymentalnej heterogenicznej formalnie powieści, z wieloma elementami metanarracyjnymi i metafikcyjnymi, funkcjonują liczne sygnały dystansu względem bohaterów. Jednakże w strumieniu narracji panującego nad światem przedstawionym opowiadacza istnieją fragmenty wyraźnie wyróżniające się funkcją i formą. Na przykład nawiasowe wtrącenia w postaci równoważników zdania są spostrzeżeniami zmysłowymi postaci i deszyfrowaniem reakcji emocjonalnych innego bohatera („Febryczne drżenie ramion. Przytula się mocno i namiętnie”¹⁴). Podobną rolę odgrywa notacja wrażeń sensualnych bohatera wyłączona z toku narracji („wargi=mięsiste, gutaperkowe łuski rubinowej fasoli, żuć je można, jak gumę i kosztować jak łakocie”¹⁵).

Inny narracyjny model intersubiektywności można nazwać symulacją. Wskazuje na nią takie ukształtowanie narracji, które służy jej przybliżeniu do niepowtarzalnych, najbardziej intymnych, jednokrotnych czy prywatnych doznań wybranej postaci. Płynność perspektywy narracyjnej w tym modelu nie jest tak duża i nieograniczona jak w przypadku modelu projekcyjnego, w którym przemieszczała się ona swobodnie między różnymi biegunami oglądu i narracyjnymi centrami świadomości (narratorem nieujawnionym czy autorskim a postaciami). Uprzywilejowana pozycja jednego bohatera (którą opisują takie kategorie narratologiczne, jak punkt widzenia, narracja personalna, narracyjne centrum świadomości) wiąże się także z przeważającymi w narracji sposobami reprezentacji treści jego myśli i mowy wewnętrznej. Formą o największej tradycji użycia w tym kontekście jest niewątpliwie mowa pozornie zależna¹⁶, eksponująca obecność instancji narratora, ale zarazem dająca szerokie spektrum możliwości niuansowania jego dystansu i zbliżeń do postaci. Mistrzowsko wykorzystują te środki choćby Włodzimierz Odojewski w swym tzw. cyklu podolskim czy współcześnie Inga Iwasiów w *Bambino* (2008) i *Ku słońcu* (2010). Tylko z pozoru jednak narracja taka reprezentuje jednostkowy, prywatny i najbardziej intymny poziom doświadczenia wewnętrznego – w obrębie jego przedstawień odnajdziemy liczne figury rozpoznawania przez bohatera stanów wewnętrznych innych osób. Są to

¹⁴ J. Brzękowski *Psychoanalitik w podróży*, F. Hoesick, Warszawa 1929, s. 29.

¹⁵ Tamże, s. 32.

¹⁶ Na temat formalnych i semantycznych własności tej formy narracyjnej oraz ich teoretycznoliterackiej wykładni zob. D. Hopensztand *Mowa pozornie zależna w kontekście „Czarnych skrzydeł”*, w: *Stylistyka teoretyczna w Polsce*, red. K. Budzyk, Książka, Warszawa 1946, s. 299-330; K. Wóycicki *Z pogranicza gramatyki i stylistyki. (Mowa zależna, niezależna i pozornie zależna)*, w: tamże, s. 161-191; W. Tomasiak *Od Bally’ego do Banfield (i dalej). Sześć rozpraw o „mowie pozornie zależnej”*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Bydgoszcz 1992; M. Ron *Mowa pozornie zależna, mimetyczne gry językowe i podmiot fikcji*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 4; B. Cerquiglini *Mowa pozornie zależna i nowoczesność*, przeł. M. Abramowicz, „Pamiętnik Literacki” 1990 z. 4 oraz A. Banfield *Styl narracyjny a gramatyka mowy niezależnej i zależnej*, przeł. P. Czaplinski, tamże.

przedstawienia mechanizmów percepcji sensualnej (a więc procesów niewerbalnych), zasad wzajemnego postrzegania się postaci i wnioskowania o swych motywach, intencjach, emocjach (czyli elementy poetyki „czytania umysłu”). W przypadku narracji personalnej spotykamy się także z większą liczbą mediów sensualnych niż narracyjnych (dzięki na przykład fokalizacji zmysłowej¹⁷) i to proces nieustającej zmiany dystansu między nimi (nie zaś prostego zastępstwa czy rzekomej eliminacji) konstruuje tę formę narracyjną. Ważną rolę odgrywa również ustalanie powiązań między obserwowanymi wydarzeniami dokonywane przez percypującego otoczenie bohatera – warunkowane przez jego położenie w przestrzeni, zakres wiedzy o świecie, trafność ocen i obserwacji. W ten sposób w narracji reprezentuje się mechanizmy wnioskowania, a ponieważ te akty mentalne stanowią funkcję teorii umysłu, ich literackie reprezentacje także należy traktować jako element składowy artystycznych przedstawień świadomości. Oto przykład, gdy zdarzeniem narracyjnym staje się „czytanie umysłów”:

Zygmunt był bardzo poruszony. Ujmował chwilami Dole pod ramię, pochylał się nad nią, tłumacząc jej coś z przejęciem. [...] Na jego twarzy jej uśmiech odbijał się jak w lustrze – ale jej chmurność transponowała się w jego wyrazie na przygnębiony niepokój. [...] Klara, czując jeszcze na twarzy mimowolny mięśniowy odpowiednik uśmiechu Doli, spojrzała na Zygmunta i natychmiast jej uśmiech zgasł pod uderzeniem wyrazu takiego cierpienia i takiego bezradnego rozprężenia na jego twarzy [...].¹⁸

Jesteśmy więc w samym „centrum świadomości” bohaterki bez zapoznawania się z jej monologiem wewnętrznym, bez udziału mowy pozornie zależnej czy innych odmian analizy psychologicznej.

Odrębne zagadnienie stanowi kwestia, jak w ramach zrekonstruowanego modelu dochodzi do głosu modernistyczna teza o niepoznawalności drugiego człowieka. Pesymizm tego rozpoznania podlega tematyzacji w wielu utworach, ale trzeba podkreślić, że sfera deklaracji nie musi pociągać za sobą narracyjnej implikacji o niemożności dostępu do cudzego doświadczenia. „Czytanie” umysłu nie jest tożsame z poznaniem myśli, a więc nie ogranicza się do form przytaczania myśli i mowy wewnętrznej.

W prozie drugiej połowy XX wieku pojawiła się wyrazista figura symulacji bycia kimś innym – taką funkcję pełni narracja w drugiej osobie. Forma ta należy do rzadkich wieloosobowych sposobów opowiadania¹⁹, nacechowana jest innowacyjnością, a do jej popularności w latach 60. w Polsce przyczyniło się m.in. przy-

¹⁷ Por. M. Rembowska-Płuciennik *W cudzej skórze. Fokalizacja zmysłowa a literackie reprezentacje doświadczeń sensualnych*, „Ruch Literacki” 2006 z. 6.

¹⁸ A. Gruszecka *Przygoda w nieznanym kraju*, Kobieta Współczesna, Warszawa 1933, s. 108-109.

¹⁹ B. Richardson *I etcetera. On the Poetics and Ideology of Multipersoned Narratives*, „Style” vol. 28 no 3.

swojenie francuskiej nowej powieści²⁰. Użycie takiej narracji włącza w jej obręb nie do końca możliwe do uregulowania relacje między pozatekstowym światem realnym a opowiadaniem, między czytelnikiem realnym a odbiorcą wpisanym w konwencję, między narratorem a bohaterem wreszcie²¹.

Gdy w utworze pojawia się kooperacyjny model narracji drugoosobowej, wprowadzenie narracyjnego „ty” obliguje narratora do przyjęcia perspektywy poznawczej innego podmiotu. Najczęściej bywa nim protagonista, lecz forma ta może odnosić się i do narratora ukazanego w innej fazie swej biografii (autobiograficzna przeszłość) lub specyficznym momencie autorefleksji (jak w przypadku solilokwium). W tym kształcie i celu wykorzystał narrację drugoosobową Ireneusz Iredyński w *Dniu oszusta* (1962), a Tadeusz Konwicki użył jej, aby (re)konstruować różne epizody z biografii pierwszoosobowego narratora *Sennika współczesnego* (1963). Narracja drugoosobowa pojawić się może również po to, by odzyskać oralną bezpośredniość narracji i jak najbardziej włączyć w nią słuchacza – podkreśla ona bowiem pełną wspólnotę przeżyć i doznań, jak w powieści *Kamień na kamieniu* (1984) Wiesława Myśliwskiego. Swoistym przeglądem możliwości artystycznych wpisanych w narrację drugoosobową jest *Paw królowej* Doroty Masłowskiej (2005). Autorka używa tych form w funkcji konfrontacyjnej, leżącej na przeciwległym biegunie kooperacyjnego modelu narracji w drugiej osobie. Funkcja konfrontacyjna przejawia się na przykład w diatrybach przeciwko niektórym postaciom w tej powieści – jednak zawsze gwarantuje wgląd w perspektywę tego „ty”, które zostaje w ten sposób ośmieszony czy oskarżony. Wykorzystuje zarówno zwroty apostroficzne do implikowanego odbiorcy („I to ci się może wydać mało interesujące, ale jedzie MC Doris rowerem Jagielońską [...]”²²), jak apostrofy narratorki do samej siebie.

Wśród narracyjnych modeli intersubiektywności szczególną pozycję zajmuje model identyfikacyjny, do którego zaliczam formy implikujące bezpośredni, pełny i swobodny dostęp narratora do treści myśli i mowy wewnętrznej bohatera, ale w takim kształcie percepcyjnym lub/i językowym, w jakim pojawiają się one w polu jego reprezentowanej świadomości. Koniecznym wyznacznikiem jest więc maksymalne zbliżenie między perspektywą narratora i postaci, którą dopuszcza on do samodzielnej werbalizacji myśli w formie monologu pierwszoosobowego o zindywidualizowanej organizacji językowej²³ lub obecność sygnałów, że narracja jedno-

²⁰ Por. Z. Bieńkowski *Piekła i Orfeusza. Szkice z literatury zachodniej*, Czytelnik, Warszawa 1960 oraz tegoż *Modelunki. Szkice literackie*, Czytelnik, Warszawa 1966, a także M. Głowiński *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*, PIW, Warszawa 1968 i L. Wiśniewska *Świat. Twórca. Tekst. Z problematyki nowej powieści*, Wydawnictwo Uczelniane WSP, Bydgoszcz 1993.

²¹ M. Cornis-Pope *From Cultural Provocation to Narrative Cooperation: Innovative Uses of the Second Person in Raymond Federman's Fiction*, „Style” 1994 vol. 28 no 3.

²² D. Masłowska *Paw królowej*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2005, s. 31.

²³ Tak redefiniuje strumień świadomości D. Cohn w *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (Princeton University Press, Princeton,

lita pod względem gramatycznym, relacja trzecioosobowa, dotyczy rzeczywistości przeżywanej przez postać. Strumień świadomości zakłada w największym stopniu konieczność imaginacyjnego „wejścia w cudzą jaźń” i relatywizacji danych o świecie do poziomu percepcji i możliwości poznawczych fikcyjnego człowieka, który jest „nie-mną”.

Szczególnie ciekawe są narracyjne zdarzenia rozgrywające się pomiędzy pośrednią, trzecioosobową relacją narratora opowiadającego o swym bohaterze, a narracją w pierwszej osobie, gdy reprezentacji zaczyna podlegać bezpośrednio poziom myśli postaci. Analogicznym mechanizmem staje się szkatułkowa konstrukcja, gdy w obrębie strumienia świadomości jednej postaci reprezentacji podlega perspektywa innego bohatera. Wskazanie podobnych przykładów pozwoli zanalizować figury przejścia między różnymi przestrzeniami mentalnymi, w obrębie których porusza się czytelnik, zmuszony do symultanicznej koordynacji treści pochodzących od narratora i bohatera/bohaterów. Na tym polega, moim zdaniem, narracyjna identyfikacja jako model intersubiektywności – wymaga zarazem podmiotu utożsamiającego się z innym (narratora), jak i podmiotu, z którym opowiadający się utożsamia. Odmianą strumienia świadomości jest strumień percepcji, wykraczający poza problematykę mowy wewnętrznej bohatera, by reprezentować pozajęzykowe i pozaracjonalne stany psychofizycznych: sensualno-emocjonalny składnik procesów mentalnych²⁴. Dobrym przykładem historycznym ilustrującym to zjawisko może być powieść Zbigniewa Grabińskiego *Ciszy lasu i twojej ciszy...*

N.J. 1978), klasyfikując konwencje reprezentacji psychiki w zależności od stopnia zbliżenia między narratorem a postacią, odrzucając zarazem tezy o „zniknięciu, nieobecności” narratora w niektórych formach literackich. Por. R. Humphrey *Strumień świadomości – techniki*, przeł. S. Amsterdamski, „Pamiętnik Literacki” 1970 z. 4. Na temat strumienia świadomości w polskich badaniach nad tą formą zob. M. Czerwińska *Czas w powieściach Parnickiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1972; Z. Lewicki *Czas w prozie strumienia świadomości. Analiza „Ulissesa” Jamesa Joyce’a oraz „Wściekłości i wrzasku” i „Kiedy umieram” Williama Faulknera*, PWN, Warszawa 1975; W. Tomasiak w recenzji ze wspomnianej książki Cohn („Pamiętnik Literacki” 1986 z. 4); E. Szary-Matywiecka *Monolog wewnętrzny*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1995, s. 666-669, T. Cieślukowska *Niektóre funkcje kompozycyjne monologu wewnętrznego we współczesnej prozie narracyjnej*, w: *też W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Łódź 1995, s. 262-280; B. Chamot *Stereotypowe elementy struktury monologu wewnętrznego w świetle komunikacji literackiej*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” no 240; E. Wiegandt *Tożsamość w strumieniu świadomości*, Warszawa 2004, t. 2, s. 350-359; M. Rembowska-Płuciennik *Powieść strumienia świadomości*, hasło do *Słownika rodzajów i gatunków literackich*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2008 t. 51 z. 1-2.

²⁴ Zob. L. Brinton *Percepcja uobecniona*, przeł. M. Adamczyk-Garbowska, „Pamiętnik Literacki” 1990 z. 4.

Szkice

(1931), utrzymana przede wszystkim w narracji pierwszoosobowej, lecz zawierająca notację aktualnego przepływu myśli i treści świadomości w ciągach asocjacji lub wspomnień. Monolog wewnętrzny w pierwszej osobie i narracja w osobie trzeciej współistnieją w wielu partiach utworu. Ich przemienność motywowana jest wyraźnym rozdzieleniem zakresu „kompetencji”. Postać dopuszczona zostaje do głosu, by werbalizować aktualne myśli lub wspomnienia, narrator reprezentuje to, co równoczesnej z myślami werbalizacji się wymyka – obrazy mentalne, wrażenia zmysłowe i odruchy cielesne – lub to, czego werbalizacja byłaby rażąco nieprawdopodobna (widoki otoczenia, rejestr czynności i zachowań):

Samotność – miałem jej dosyć. Zacząłem żyć nią wyłącznie. Spotworniałem w bólu. A teraz chcę porozumienia. Z kimś bliskim, z kimś stałym, co nie zaprzępaści tego na drugi dzień. [...] Słońce przeniknęło go na wskroś i wędrowało w żyłach. Widział zarysy swego domu, światła w oknach – słyszał śmiech dziecka biegnącego drobnymi nożynami po sieni.²⁵

Jednym z częstszych sposobów przejścia od narracji trzecioosobowej do bezpośredniego cytatu z myśli czy mowy wewnętrznej bohatera jest metafora słuchania głosu, dopuszczenia do niego jakiejś autonomizowanej instancji psychologicznej rozmaicie konceptualizowanej (myśli, lęku, sumienia, podejrzania, prawdziwego „ja”). Rozgraniczenie formalnogramatyczne jest wystarczająco wyraźne, by czytelnik mógł odróżnić treści pochodzące od narratora od tych, które pojawiają się w obrębie świadomości postaci – pytanie ważniejsze dotyczy więc motywacji przejścia na formę monologu w pierwszej osobie. Wydaje się, że figura ta implikuje opresyjny charakter myśli pojawiających się w polu świadomości. Towarzyszyła ona także historii wprowadzania tej formy w literaturze polskiej. W powieści Grabowskiego czy u Adama Tarna w *Portrecie ojca w czterech ramach* (1934) łączyła się na przykład z tematem seksualności.

Werbalizowana w obrębie symulacyjnego modelu intersubiektywności podejrzliwość względem dostępu do cudzej perspektywy przybiera także formy bardziej radykalne formalnie i deklaratywnie. Ponieważ utwory z tego kręgu tematycznego wyróżniają się też szeregiem innych rozwiązań artystycznych, grupuje je w ramach odmiennego modelu narracyjnej intersubiektywności, który nazywam separacją. Występuje w tych utworach, w których *expressis verbis* negowany jest dostęp narratora czy bohatera do doświadczenia innego podmiotu lub w których tę barierę wskazuje się jako główną przyczynę nieporozumień komunikacyjnych, egzystencjalnej samotności człowieka, pesymizmu poznawczego i antropologicznego. W sferze rozwiązań formalnych te tezy łączą się z zaniechaniem technik reprezentacji myśli i mowy wewnętrznej, niechęcią do analizy psychologicznej jako narzędziem opisu psychiki ludzkiej, ze świadomym odcięciem się od wyjaśniania „nieprzejrzystości” czy tajemnicy drugiego. W tym modelu dostęp do cudzej świadomości

²⁵ Z. Grabiński *Ciszy lasu i twojej ciszy...*, Wydawnictwo Literacko-Naukowe, Kraków 1931, s. 193.

mości odbywa się przede wszystkim poprzez opis danych perceptualnych: sposobów wykonywania czynności, mowy ciała, gestów i zachowań, relacji proksemicznych i kinestetycznych, wszelkich elementów komunikacji pozawerbalnej i intersensorycznej. By na ich podstawie narrator (czy czytelnik) mógł odtworzyć stany mentalne obserwowanego/opisywanego podmiotu, a zatem także współodczuwać z bohaterem, nie są jednak konieczne tradycyjne techniki wnikania narratora trzecioosobowego w obręb świadomości postaci.

Co więcej, narracja pierwszoosobowa, dominująca w polskiej prozie ostatnich kilku dekad, problematyzuje to zagadnienie równie często. Wypowiedź narratora ujawnionego, osobowego zawsze projektuje pewien model dostępu do stanów mentalnych bohatera, o którym on opowiada. Ujawnia mechanizmy wyjaśniające akcje i zachowania bohatera, odsłania znaki, poprzez które narrator (biograf, świadek, obserwator, uczestnik wydarzeń) wnioskuje o wewnętrznych motywacjach innych osób, reprezentuje ich akty percepcji, stany emocjonalne, doznania sensualne.

Doskonałym przykładem separacji jako modelu „czytania umysłu” może być *Zbrodnia z premedytacją* Witolda Gombrowicza (1933). Kreując komunikacyjną sytuację bliskości między sobą i adresatem narracji, narrator opowiadania kwestionuje ustawicznie potencjalnie podzielane (przewidywalne, presuponowane) sposoby wnioskowania o tym, co dzieje się z obserwowanymi bohaterami. Pogwałcenie reguł społecznej percepcji (które podziela czytelnik, ale nie narrator) wyzwala niepewność poznawczą i prowadzi do spiętrzenia absurdalnych zachowań. Gombrowicz proponuje tym samym własną poetykę „czytania umysłów”, niemotywowaną związkiem z psychologią lub z dominującą w tym okresie psychologiczną metodą literacką. Atrybucje stanów wewnętrznych stanowią jednak stały element opowiadania o postaciach podejrzanych o popełnienie zbrodni; narrator wnioskuje o tym, co się z nimi dzieje, na podstawie zachowań, automatycznych reakcji somatycznych, intonacji głosu, gestów. Komplikacje biorą się stąd, że kwestionuje on automatyczne ich znaczenia, odczytując je jawnie ze złą wolą jako dowody winy w prywatnym śledztwie. To jedyne dostępne obserwatorowi i wnioskującemu dane o odrębnym bycie – to wszystko, co możemy poznać i zarazem bardzo mało²⁶.

Do pewnego stopnia pokrewne owemu twierdzeniu są tezy Adama Ciompy z *Dużych liter* (1933): wszystko, do czego mamy dostęp, to wrażeniowy odbiór ucieleśnionych stanów psychocieleśnych drugiego. Do granic językowej zrozumiałości doprowadził on metodę unaoczniającego przedstawienia procesów psychicznych, uznając je za autonomicznie objawiające się naszej świadomości jakości zmysłowe. Narracja z przewagą stylu nominalnego reprezentuje niemal wyłącznie

²⁶ O komunikacji somatycznej u Gombrowicza zob. także A. Woźny *Relacje komunikacyjne w świecie przedstawionym powieści Witolda Gombrowicza*, w: tegoż *Wprowadzenie do semiotyki bohatera powieściowego*, Wydawnictwo UWr, Wrocław 1988, s. 7-38.

Szkice

akty percepcji²⁷, które nie budują ciągłości przeżycia ani wiedzy o innym. Narrator Ciompy to mistrz wnikliwego rozpoznawania tego, co zachodzi w jego współtowarzyszach interakcji:

Tamten rozchylił usta za żenowanym uśmiechem wyrozumiałości.
[...] otarł się o mnie chropowatością głosu i utkwiał we mnie na chwilę zastygniętą w oczach, mimo podskoczenia uśmiechniętych końców warg w policzki, smutną bezradność żrenic.²⁸

Zabiegi stylistyczne Ciompy powodują substancjalizację stanów psychocieleśnych, wręcz ich uprzestrzennienie, co funkcjonalnie łączy się ze strategią synekdochicznego obrazowania ciała. Specyfiką separacyjnego modelu intersubiektywności w artystycznej wersji Ciompy jest więc konsekwentne uwypuklenie dysfunkcjonalności praktyki „czytania umysłów” czy przyjmowania perspektywy innego. Wielokrotnie w *Dużych literach* padają słowa o nieprzezroczystości innych, o wyłączności i oddzielności „ja” wobec ich doświadczenia.

W prozie II połowy XX wieku podobnemu twierdzeniu (motywowanemu problematyką metafizyczną) pozostawał wierny Gustaw Herling-Grudziński. Uprawiana przez niego w większości opowiadań narracja pierwszoosobowa stylizowana na autobiograficzną projektuje sytuację niemożności dostępu do stanów wewnętrznych pozostałych współbohaterów wydarzeń. U Herlinga pojawiają się jednak oryginalne motywy fabularne mediatyzujące doświadczenie innego, będące tegoż doświadczenia zapośredniczonym odpowiednikiem²⁹. To podróż na miejsce, gdzie rozegrały się interesujące narratora wydarzenia, gdzie doznaje on pozarozumowego kontaktu z otoczeniem nasyconym czyjąś dawną obecnością i przelikniętym namacalnym cierpieniem (*Wieża, Madrygał żalobny*). Mediumiczne przeżycie odbywa się we śnie (*Cmentarz Południa*), za pomocą „innego widzenia” (*Srebrna Szkatułka*), w tajemniczej chorobie (*Gruzy*) i odgrywa rolę ekwiwalentu momentalnego przeżycia cudzego doświadczenia. Jednocześnie u Herlinga zachowane są sfunkcjonalizowane formy przedstawiania komunikacji intersensorycznej i pozawerbalnej. Te „emanacje” cudzych stanów emocjonalnych, motywacji czy uczuć intrygują narratora jako przydatne poszlaki w poszukiwaniu Tajemnicy. Herling wprowadzał też wyraziste obrazy ucieleśnionych stanów psychofizycznych, które równocześnie były wcieleniami sytuacji egzystencjalnej bo-

²⁷ Zob. W. Bolecki *Punkt widzenia i konsekwencje stylu nominalnego w powieści „Duże litery” Adama Ciompy*, w: tegoż *Poetycki model prozy w dwudziestolecu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni*, Universitas, Kraków 1996, s. 195-217.

²⁸ A. Ciompa *Duże litery*, Wydawnictwo Literacko-Naukowe, Kraków 1933, s. 57, 68.

²⁹ A. Łebkowska analizuje obecne u Herlinga strategie empatyczne, na przykład zamilowanie do eksponowania w narracji procedur poznawczych związanych z dochodzeniem do przybliżonej wiedzy o bohaterze, funkcje portretu (literackiego i malarskiego) jako znaku migotliwości tego, co ukazane i zakryte. Por. A. Łebkowska *Empatia*, s. 97-99, 107 i nast.

hatera jako stygmaty cierpienia („okamienienie” po zetknięciu ze zbiorowym doświadczeniem śmierci i zniszczenia, jak w *Gruzach*).

W modelu separacyjnym gwarantem podzielenia cudzej perspektywy staje się często odwołanie do wspólnoty ucieleśnienia. Różne a p o s t r o f y s e n s u a l n e mają wyzwolić u czytelnika asocjacje z elementarnymi doznaniem psychosomatycznymi, pokonując tym samym barierę poznania i opisu dzięki apelowi do doświadczenia pierwotnie somatycznego. Chęć „odtworzenia ciałem cudzego istnienia” czy też „sensualnej telepatii” pojawia się na przykład w *Dukli* Andrzeja Stasiuka (1997) jako remedium na niemożność komunikacji i egzystencjalną przepaść międzyludzką.

Mechanizm wnioskowania o stanach wewnętrznych postaci może też zostać przetrzucony całkowicie na czytelnika. Na zwiększeniu jego aktywności poznawczej bazuje ostatni z omawianych przeze mnie modeli narracyjnej intersubiektywności, który nazywam eksternalizacją. Obejmuję nim behawiorystyczną odmianę narracji³⁰ oraz utwory inspirowane egzystencjalizmem. W obu przypadkach to formalne zanegowanie potrzeby czy możliwości reprezentowania zjawisk psychicznych ma uzasadnienie zarówno artystyczne (było poszukiwaniem nowego języka), jak i historycznoliterackie (wiązało się z odwrotem od dominującej metody psychologicznej w literaturze, stanowiło odpowiedź na doświadczenie wojenne czy nowe prądy filozoficzne). Ta łatwo skonstruowana i utrwalona opozycja „psychologizm w literaturze I połowy XX wieku” – „behawioryzm lat 40. i 50. XX wieku” narzuciła typ interpretacji utworów pozostających w mniej lub bardziej widocznym związku z twórczością autorów amerykańskich. W ujęciu uwzględniającym mechanizmy poznawcze kodowane w narracji, narracja behawiorystyczna nie odbiega od innych form nieobecnością reprezentacji świadomości postaci i narratora, lecz zawiera jakościowo inne ich figury³¹. Opiera się jednak w znacznie większym stopniu na czytelniczej aktywności odczytywania umysłu postaci niż na bezpośrednim artystycznym ich przedstawianiu w utworze. Wskażę rozwiązania formalne, dzięki którym nawet w narracji o znacznie okrojonym dostępie do umysłu postaci czytelnik z łatwością może wnioskować o stanach wewnętrznych bohaterów. Są to figury funkcjonalnie ekwiwalentne introspekcji. Modernistyczna narracja behawiorystyczna czy *quasi-behawiorystyczna* wprowadza natomiast nową odmianę opisu psychologicznego. Sugeruje stany wewnętrzne bohatera poprzez reprezentację reakcji cielesnych oraz preferuje wnioskowanie o procesach psychicznych na podstawie danych percepcyjnych. Reprezentowanie stanów ciała (językowe przez narratora i mentalne przez czytelnika) jest automatycznie o d c z y t y w a n i e m stanów umysłu bohatera. W roli ich markerów występują s o m a t y c z n e e k s p r e s j e e m o c j i i t z w. j ę z y k

³⁰ Tak definiuje behawioryzm L. Budrecki w haśle *Behawioryzm*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, s. 95-100.

³¹ O związku między reprezentacją ciała a wizją psychologiczną implikowaną w prozie E. Hemingwaya zob. D. Raabe *Hemingway's Anatomical Metonymies*, „Journal of Modern Literature” 1999 vol. 23 iss. 1.

Szkice

ciała. Ważną rolę odgrywają też niektóre kategorie gramatyczne, zwłaszcza o ko-
liczniki sposobu wykonania czynności będące jednocześnie wykład-
nikiem stanu wewnętrznego motywującego sposób wykonania akcji (na przykład
„patrzył triumfująco”). Tak pojęty behawioryzm byłby najpełniejszą modernistycz-
ną reprezentacją ucieleśnionego umysłu i można go uznać za dowód ewolucji mo-
dernistycznych form narracyjnych w literaturze polskiej, nie zaś zjawisko zainspi-
rowane późniejszymi w czasie wpływami zewnętrznymi (na przykład recepcją pisa-
rzy amerykańskich po 1945 i francuskiej nowej powieści³²). Oto przykład z wczes-
nego opowiadania Tadeusza Różewicza (1955):

Stary porusza się niepewnie, obciera twarz rękawem, rozgląda się, teraz patrzy
na kawę, którą odstawiłem na bok. Patrzy na kawę i oblizuje językiem
wargi. [...] Stary maca ręką koło siebie, szuka laski. [...] Teraz oczka Niemca bieg-
ną tam, gdzie moja menażka z kawą. I tylko ja wiem o tym. [...] Nie powiem
„Chłopcy, dajcie mu kawy”, i nie wstanę, choć kawa stoi krok ode mnie, a jego prowadzą
na śmierć i chce mu się pić.³³

Powyższy cytat zawiera zdarzenie narracyjne konstruowane jako dynamiczna se-
kwencja rozpoznawania przez narratora cudzych stanów świadomości. Narracja
behawiorystyczna nie wyklucza też zabiegu bliskiego symulacji cudzego do-
świadczenia: na mniejszą skalę, bez jej tematyzowania, zawsze w ramie percepcji
narratora w pierwszej osobie. Nie ma tu mowy o symulacji zniuansowanych do-
znań psychofizycznych, ale możliwość wczucia się w kogoś obserwowanego pozos-
taje. Oto wstrząsająca scena z opowiadania Tadeusza Borowskiego (1948):

Panie, panie, to nie moje dziecko, to nie moje! – krzyczy histerycznie kobieta i ucieka
zakrywając rękoma twarz. Chce skryć się, chce zdążyć między tamte,
które nie pojedą autem, które pójda pieszo, które będą żyć. Jest
młoda, zdrowa, ładna, chce żyć.³⁴

Podzielane emocje i podzielaną percepcję eksponują rzadkie formy opowiadania
w pierwszej lub trzeciej osobie liczby mnogiej, które reprezentują perspektywę

³² W przypadku nowej powieści dodatkowym problemem jest jej manifestacyjnie
podkreślany (zwłaszcza przez A. Robbe-Grilleta) „antyhumanizm”.
Autokomentarze i wypowiedzi programowe autorów i zarazem teoretyków powieści
to jednak inna kwestia niż możliwość rzeczywistego wyrugowania kategorii
podmiotowych z pola literackiego przedstawienia – nawet w przypadku rzekomo
najbardziej obiektywnego „oka kamery”. Tę kategorię M. Fludernik
podporządkowuje ramie poznawczej „widzenia” jako modusu konstytuującego
świadomość w eksperymentalnych narracjach, wspominając właśnie powieści
autora *Żaluzji*. Zob. M. Fludernik *Towards a „Natural” Narratology*, s. 293, 317, 351.

³³ T. Różewicz *Pragnienie*, w: tegoż *Utwory zebrane. Proza*, t. 1, Wydawnictwo
Dolnośląskie, Wrocław 2003, s. 42-43.

³⁴ T. Borowski *Proszę państwa do gazu*, w: tegoż *Pożegnanie z Marią. Kamienny świat*,
PIW, Warszawa 1972, s. 73.

zbiorowości. Taką konstrukcję ma na przykład opowiadanie Jana Józefa Szczepańskiego *Gdzie nów zachodzi* (1973), którego zbiorowym bohaterem jest oddział partyzancki AK.

Zaprezentowane przeze mnie narracyjne modele intersubiektywności sytuują się niejako „w poprzek” ustalonych podziałów na typy i odmiany narracji (na przykład wszechwiedzącą, autorską, personalną, pierwszoosobową czy trzecioosobową, obiektywną i subiektywizowaną). Wykładniki te historycznie wiążą się ze zmianami wyobrażeń na temat tego, czym jest subiektywność i jakie są jej ponadindywidualnie podzielane wyznaczniki. Historycznoliteracka ewolucja przedstawięń wglądu w cudze doświadczenie polegała na stopniowym przejściu od intersubiektywności myśli (gdy narrator dysponował dostępem do nich), przez intersubiektywność mowy wewnętrznej (gdy zbliżał się najbardziej do jednostkowej perspektywy odczuwającego i mówiącego bohatera), do bardziej elementarnej intersubiektywności doświadczeń cielesnych i psychofizycznych (gdy narrator opiera się na obserwacji ucieleśnionego umysłu). Wyjście poza tradycyjne konwencje reprezentacji świadomości pozwala wskazać wątki, które mają fundamentalne znaczenie dla nowoczesnych studiów nad narracją: naświetla ono związek narracji z trybem pracy naszego umysłu, wskazuje, jakie cele poznawcze spełnia narracja (na innej płaszczyźnie – fikcja literacka).

Abstract

Magdalena REMBOWSKA-PŁUCIENNIK
Institute of Literary Research, Polish Academy of Sciences (Warsaw)

Narrative Models of Intersubjectivity

The article discusses the relation between literary narrative, its poetics, and intersubjectivity. Intersubjectivity as a cognitive tool compensates for the singularity of our individual cognitive perspective. I offer an overview of narrative models of accessing the fictional character's mind, and I point out their narrative markers. My focus is on those forms of narrative that are not usually associated with literary representation of consciousness (literary behaviourism). Using the concept of intersubjectivity, it is possible to analyse many more aspects of the working human mind than it was within traditional narratological studies.