

Maria Indyk

Czytelnik gapiem

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (56), 58-75

1981

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Maria Indyk

Czytelnik gapiem

Czytelnik
przedstawio-
ny...

Wzgląd na sytuację komunikacyjną umożliwia podział powieści na dwie grupy. Pierwszą z nich stanowią te powieści, w których już na poziomie narracyjnym wpisany jest czytelnik rozumiany jako anonimowa, bliżej nie określona osoba z zewnątrz, nie powiązana żadnymi bezpośrednimi więzami ze światem przedstawionym. Jest ona właściwym odbiorcą narracji i to niezależnie od tego czy tylko implikowanym, czy też bezpośrednio wpisanym w tekst, dzięki słowom narratora wprost do niego skierowanym. Narrator — obojętne czy pierwszoosobowy, czy trzecioosobowy, wszechwiedzący czy o wiedzy w jakiś sposób ograniczonej — opowiada daną historię czytelnikowi, robiąc to często w sposób maksymalnie dla niego wygodny i zrozumiały.

Druga grupa powieści, szczególnie mnie tu interesująca, związana jest z inną sytuacją komunikacyjną, bardziej złożoną i rozbudowaną wewnątrz poszczególnych instancji nadawczo-odbiorczych zawartych w dziele. Związana jest ona na poziomie narracji z tym, co M. Głowiński nazywa „mimetyzmem formalnym”¹, a J. Lalewicz „mimetyzmem retorycz-

¹ M. Głowiński: *Gry powieściowe*. Warszawa 1973.

nym”², a więc stylizacją powieści na zbiór listów, dziennik, pamiętnik czy inne formy paraliterackie lub użytkowe, zarówno pisemne, jak i właściwe wypowiedziom ustnym (gawęda, monolog wypowiedziany). Cechą wspólną tych form, zarówno gdy występują w swych macierzystych kontekstach, jak i po przeniesieniu ich do literatury, jest wyraźnie zarysowana, zindywidualizowana sytuacja nadawczo-odbiorcza. Z jednej strony mamy do czynienia ze zindywidualizowanym nadawcą wypowiedzi (autorem listów czy dziennika), z drugiej zaś z równie konkretnymi (choć w różny sposób uszczegółowionymi) odbiorcami-adresatami tych wypowiedzi, nieidentycznymi z czytelnikiem. Czytelnik jest wpisany jako odbiorca w nadrzędny poziom narracji — związany z podmiotem całego utworu.

i implikowany

Z punktu widzenia poziomu niższego czytelnik stoi w pozycji dwuznacznej pod względem moralnym — czyta coś, co nie było dla niego przeznaczone, wkrada się, a nawet wdziera przemocą w sferę intymną obcych mu ludzi, powodowany jedynie czystą ciekawością. Ślady takiego właśnie odbierania sytuacji czytelniczej, zanim uległa ona całkowitej konwencjonalizacji, można odkryć w powieściach XVIII-wiecznych, gdzie w przedmowie wydawca tłumaczy się często z tego, że podał cudze listy do druku, motywując to, jak np. w *Niebezpiecznych związkach*, z jednej strony tym, że i tak krążyły one już wcześniej w odpisach, a więc tajemnica korespondencji była już naruszona, z drugiej zaś tym, że wydanie ich nie jest powodowane wyłącznie względami plotkarskimi, czyniącymi zadość ciekawości czytelnika, jako że stanowią one w gruncie rzeczy budujący przykład moralny.

Motywacja
niedyskrecji

Owo naruszenie prywatności, szczególnie widoczne

² J. Lalewicz: *Mimetyzm formalny i problem naśladowania w komunikacji literackiej*. W: *Tekst i fabuła*. Studia pod red. Cz. Niedzielskiego i J. Sławińskiego. Wrocław 1979.

... iowanego zwyczajem
... po drugie zaś jego gapiostwo uzyskuje
(przez analogię znowu do sytuacji czytelnika autentycznych dokumentów) dużo bardziej szlachetną motywację — nie jest już pożądaną taniej plotki czy sensacji (a przynajmniej nie tylko), ale przede wszystkim powodowane jest względami dydaktycznymi, dążeniem do poznania czy nauki moralnej. W powieściach ściśle realizujących mimetyzm formalny na różnych poziomach, nie tylko na poziomie najniższym, dochodzi do zamazania fikcyjnego charakteru dzieła, co w poszczególnych wypadkach prowadziło do pomyłek w klasyfikowaniu tekstów, szczególnie łatwych do popełnienia w wypadku anonimowego wydania dziennika czy listów. Wskazuje to nie tylko na doskonałą umiejętność zastosowania naśladowanego wzorca, ale i na konwencjonalność wykształconych sposobów odróżniania fikcji od autentyku. Brak kilku konwencjonalnych sygnałów wskazujących na fikcyjność, a znajdujących się zwykle na karcie tytułowej (należą do nich nazwisko autora, ewentualny podtytuł będący kwalifikacją gatunkową), powoduje, że w poszczególnych wypadkach nie sposób od ręki określić, z czym się ma do czynienia. Dzieje się tak zwłaszcza wtedy, gdy fikcyjna fabuła wsparta jest na autentycznych, znanych skądinąd wydarzeniach, stanowiąc historię wielce prawdopodobną. Ponadto w sytuacji, gdy mamy do czynienia z bohaterem anonimowym, nieważnym i nikomu nie znanym, zacierają się i przestają być ważną granicą między fikcją a rzeczywistością, czytelnik zaś pomny licznych pomyłek, spowodowanych mistyfikatorskimi zabiegami powieściopisarzy,

... gacz
w gapia
zamieniony

Względne
kryteria

Rola
wypowiedzi
tytułowej

skłonny jest niekiedy do postępowania odwrotnego, a więc dzieła autentyczne zaczyna traktować jak zakamuflowane powieści (jak to przez jakiś czas było z pamiętnikiem Paska).

Należy jednak przypomnieć, że konwencjonalny sygnał fikcji powieściowej umieszczony na karcie tytułowej książki ufikcyjnia nie tylko rzeczywistość przedstawioną, ale i sytuację pragmatyczną wpisaną w dzieło. Tym samym czytelnik ma do czynienia z inscenizowaną sytuacją komunikacyjną, w której sam uczestniczy, przyjmując narzuconą mu rolę gąpia. Rola ta wywodzi się z naśladowanej przez powieść sytuacji komunikacyjnej, jaka istnieje w wypadku wydania autentycznych dokumentów, o ile stanowiły one pierwotnie wypowiedzi nie przeznaczone do druku czy szerokiego rozpowszechniania. (Stanowi to jednocześnie przyczynę, dla której tak łatwo następuje odwrócenie przedstawionej sytuacji, tj. ufikcyjnienie i upowieściowienie rzeczywistości przedstawionej w wypadku odbioru autentycznych dokumentów, które czytane są w myśl konwencji powieściowych).

Powieść
a dziennik
intymny

Naśladownictwo różnych form użytkowych w powieści nie ogranicza się oczywiście tylko do sfery pragmatycznej tekstu i nadania mu pozorów dokumentu, ale dotyczy także sposobu ujmowania rzeczywistości, charakterystycznego dla danej konwencji. I w tym punkcie, jak to zauważył M. Głowiński³, zajmując się dziennikiem intymnym (ale jego uwagi ważne są nie tylko dla tej formy), zasada mimetyzmu działa najslabiej i najczęściej bywa obalana czy nie stosowana, a w jej miejsce wchodziją prawidła i konwencje rządzące powieścią. Można wskazać dwojakie przyczyny tego stanu rzeczy: wpływają z jednej strony z zasadniczej różnicy w spo-

³ M. Głowiński: *Powieść a dziennik intymny*. W: *Gry powieściowe*.

sobie istnienia i spełnianych funkcjach między tymi dwoma typami wypowiedzi, z drugiej zaś z wykształcenia się w obrębie powieści pewnych sprawnych i użytecznych konwencji, z których pisarz nie zamierza rezygnować. W tym miejscu chciałabym podjąć jedno z podstawowych rozróżnień wprowadzonych przez Głowińskiego. Otóż powieść jest zawsze dziełem, a więc całością sensowną i narzucającą swe sensy czytelnikowi, podczas gdy dziennik (a uogólniając, każdy dokument) cechy tej jest pozbawiony lub pojawia się ona w nim jako element przypadkowy, nie zamierzony. W powieści efekt ten wynika z konieczności ukazania w sposób uporządkowany (mimo możliwych pozorów bezładny) świata przedstawionego. Świat ten jest przedstawiony w sposób stwarzający iluzję pełni, rozumianej jako komplet dostarczonych danych i przesłanek, z których wynikać mają sensy. Jednocześnie unika się informacji z punktu widzenia owych sensów przypadkowych i nieprzydatnych.

I w tym miejscu pojawia się zasadnicza a interesująca mnie różnica dzieląca dokument od naśladowanej go powieści. Autor powieści musi uwzględnić fakt, że istnieje znaczna dysproporcja wiedzy o świecie przedstawionym między adresatem narracji (właściwym odbiorcą listu czy dziennika) a czytelnikiem. Obejmuje ona zarówno kontekst społeczny opowiadania, jak i pewne elementy fabuły jako historii indywidualnej, obejmujące np. redakcję. Tym samym w powieści opartej na mimetyzmie formalnym z konieczności pojawia się informacja redundantna z punktu widzenia adresata, a niezbędna dla czytelnika. Istnienie tej „niepotrzebnej” adresatowi informacji powoduje zmianę statusu czytelnika, który z gapia biernie przyglądającego się zdarzeniu, nie mającemu dla niego sensu globalnego, bo jest tylko fragmentem jakiejś fabuły toczącej się poza jego polem widzenia, przedziera się w świadomego rzecz widza, bo jak pisze M. Czerwińska:

Jak gap staje się widzem

Wiedza
o świecie
w powieści...

i dokumencie

...ad głową
...to sytuację repliki dia-
...naby to wyłącznie do dru-
...staci ze świata przedstawionego w utworze, obliczo-
...jest w istocie również na widza pozostającego na ze-
wnątrz. Pisząc o funkcjach mowy w widowisku teatralnym,
Ingarden rozróżnił funkcje działające w obrębie świata
przedstawionego od funkcji zwróconych do publiczności. List będący składnikiem powieści epistolarnej zawsze skie-
rowany jest bardziej «do publiczności», tj. do czytelnika, niż
do fikcyjnego adresata w świecie przedstawionym”⁴.

Tak więc zmiana kondycji czytelnika z gapia na świadomego rzeczy widza związana jest w sposób bezpośredni z powieściowym charakterem przekazu i umożliwiona dzięki założeniu, że czytelnik o sprawach istotnych nie może być gorzej poinformowany. Innymi słowy, sfera presuponowanej przez tekst wiedzy o świecie przedstawionym jest równie dostępna czytelnikowi jak pierwotnemu adresatowi narracji.

Inaczej dzieje się w wypadku autentycznego dokumentu, którego cechą charakterystyczną jest różnica między presuponowaną wiedzą o świecie adresata a wiedzą przypadkowego czytelnika. Powoduje to przy decyzji wydania takiego źródła konieczność opatrzenia go komentarzem, zmniejszającym niekorzystną dla czytelnika dysproporcję występującą między założonym przez tekst poziomem wiedzy o świecie a rzeczywistym poziomem wiedzy dostępnej czytelnikowi. Komentarz taki, bezpośrednio sankcjonujący czytelnika jako kompetentnego, choć nie przewidzianego przez tekst dokumentu odbiorcę, jest jednak zawsze wobec tekstu zewnętrzny, nie narusza jego wewnętrznej autonomii.

W tym miejscu chciałabym jednak przywołać pewne teksty powieściowe, które zdają się przeczyć istnieniu zasadniczej różnicy między powieścią a doku-

⁴ M. Czerwińska: *Pomiędzy listem a powieścią*. „Teksty” 1975 nr 4, s. 39.

mentem, sugerując niekorzystną dla czytelnika dysproporcję w zakresie posiadanej przez niego i przez właściwych adresatów wiedzy, a więc sprowadzając go do charakterystycznego dla autentycznego dokumentu poziomu przypadkowego gapia, imitując jednocześnie sytuację pragmatyczną typową dla dokumentu. Sytuację taką spróbuję pokazać na przykładzie trzech powieści. Będą to: Teodora Parnickiego *I u możliwych dziwny*, Piotra Wojciechowskiego *Kamienne pszczoły*, Mirona Białoszewskiego *Donosy rzeczywistości*. Ograniczam się do tych pozycji nie dlatego, że sądzę, iż tylko one realizują interesujący mnie schemat, ale dlatego, że istniejące między nimi różnice zdają się świadczyć o wystarczającej różnorodności jego realizacji.

Czytelnik
gapiem

Każda z tych powieści oparta jest na mimetyzmie formalnym, realizując schemat: 1) zbioru różnych dokumentów, 2) zbioru listów, 3) dziennika, i sugeruje sytuację tekstu w jakiś sposób niekompletnego i podającego informacje fragmentaryczne.

Niekompletność tekstu w powieści Parnickiego wynika przede wszystkim z faktu, że nie wszystkie dokumenty pisane, dotyczące centralnej dla fabuły sprawy walki o życie i duszę patriarchy Lucarysa i tożsamości Jana Zagłoby, zostały skompletowane, do zbioru włączone i przedstawione czytelnikowi. I tak z tekstu wynika, że brak jest trzech listów (s. 28 — brak listu N. H., podobnie s. 42, s. 73 — brak listu X.—Y.)⁵ oraz ankiety rozpisanej przez V., na którą odpowiedzią jest list W. (s 80), bez znajomości ankiety niezrozumiały, a jednocześnie tekst nie wyklucza możliwości, że brak jest także odpowiedzi na ankietę pozostałych prowincjałów. Wreszcie rozmowa, jaką przeprowadził D'H. z d'Artagnanem, podana jest w cudzym streszczeniu S., a nie w oryginalnym liście — sprawozdaniu D'H., co przy

Niekomplet-
ność

⁵ Numeracja stron wg wyd.: T. Parnicki: *I u możliwych dziwny*. Warszawa 1965.

konwencji krytyki źródeł zastosowanej w powieści mogłoby okazać się istotne.

Jednakże równie ważna dla czytelnika jest niekompletność głównie informacyjna, wynikająca nie tylko z braku poszczególnych dokumentów, ale przede wszystkim z tego, że tekst jest zbiorem wyłącznie dokumentów pisanych — zgromadzonych przez K. To ograniczenie powoduje, że nie ma w nim śladów po nader ważnych dla fabuły rozmowach, które K. przeprowadził z Zagłobą najpierw w Tonkinie a potem w Gandarze, jako że nie zostały one nigdzie zapisane. Jednocześnie jest to jeden z najważniejszych powodów, dla których wiedza czytelnika musi być niekompletna, dużo mniejsza od wiedzy bohaterów powieściowych, którzy swoją wiedzę czerpią nie tylko, a nawet nie przede wszystkim z dokumentów, ale i z rozmów, kontaktów osobistych.

Układy komunikacji
w powieściach
Parnickiego

W tym miejscu należy przypatrzeć się bliżej skomplikowanemu układowi instancji nadawczo-odbiorczych wpisanych w tekst powieści Parnickiego. Powieść składa się z trzech części: pierwszą z nich stanowi zbiór listów kilkunastu osób pełniących różne funkcje w ramach Towarzystwa Jezusowego i adresowanych do różnych członków tego zakonu; część druga to rodzaj dziennika Zagłoby; trzecia wreszcie to listy K., adresowane do Zagłoby, ale pisane z myślą, że nigdy nie dotrą do adresata (a więc znowu rodzaj dziennika, wpisanego w formę listów). Nadrzędną instancją nadawczą w całej powieści jest K., który niezależnie od tego, że jest jednym z narratorów częściowych (obok Zagłoby i autorów listów), pełni funkcję narratora głównego o kompetencjach autorskich, jako że on to jest twórcą tego konkretnego zbioru dokumentów, który w wyniku połączenia z sobą części pierwszej i drugiej stał się zbiorem mechanicznie stworzonym, ale dzięki dodaniu do niego części trzeciej, autorstwa samego K., przeistacza się w coś więcej, nabierając kształtu całości, której poszczególne części zaczynają się łą-

czyć więzami funkcjonalnymi. Całość ta wprawdzie może być kontynuowana, ale nie jest to konieczne. Stworzona przez K. całość funkcjonuje na zasadzie zbioru autentycznych dokumentów poufnych, połączonych wspólnym motywem poszukiwania prawdy (rozumianej w sposób właściwy historykom) o konkretnych sprawach, a sam zapis staje się jedną z metod tego poszukiwania. Poszczególni bohaterowie powieści dysponują pewnym zasobem informacji, który zresztą ciągle podlega uzupełnieniom i modyfikacjom, i na tej podstawie konstruuje kolejne hipotezy, które zresztą mają dla nich nie tylko walor czysto poznawczy, ale stanowią podstawę konkretnego działania. Czytelnik nie jest równorzędnym partnerem w tym procesie, jego rola jest całkowicie bierna. Spowodowane jest to tym, że nie dysponuje odpowiednim zasobem informacji, który mógłby stanowić podstawę do włączenia się w ten proces z własną koncepcją, ani też właściwie ocenić prób czynionych przez bohaterów, którzy wciąż go zaskakują nowymi wnioskami, opartymi na przesłankach wcześniej czytelnikowi nieznanym, a które na podstawie wniosków może tylko częściowo zrekonstruować.

Jednocześnie czytelnik zdobywa świadomość tego, że poznaje jedynie wąski wycinek, ten tylko zasób faktów, które stają u podstaw kolejnych hipotez i dla ich potrzeb zostają przywołane. Fakty te następnie w sposób dla czytelnika arbitralny są wartościowane z punktu widzenia ich znaczenia dla kolejnych prób dotarcia do prawdy. W równie arbitralny, nie umotywowany dla czytelnika sposób nie ulegają rozwinięciu i włączeniu do grona istotnych przesłanek procesu myślowego fakty inne, o których odbiorca dowiaduje się z aluzji zawartych w poszczególnych dokumentach. Rozbudzają one jego ciekawość, ale nie zaspokajają jej ani przez bliższe opisanie, ani też przez bezwarunkowe wyeliminowanie z kręgu ważnych przesłanek. Do nich należy kilka-

Aktywni
bohaterowie...

i bierny
czytelnik

Arbitralność

Prawowity
odbiorca

krotnie przywoływana tajemnica „wylęgarni dziwów”, która tylko dla czytelnika tajemnicą pozostaje do końca, bo bohaterowie odkryli ją dość wcześniej, aluzja do tajnej misji Zagłoby do Szwecji z ramienia króla Władysława (s. 290), sprawa tajnej rozmowy z d'Artagnanem (s. 348) czy przebieg rozmów K. z Zagłobą w Gandarze i Tonkinie, w których wymieniono informacje niewątpliwie ważne, ale nie wiadomo jakie. Owo powoływanie się na fakty, znane adresatom, ale nie czytelnikowi, a tym samym dla tego ostatniego arbitralne podkreślanie lub pozbawianie znaczenia różnych danych, wreszcie podważanie zaufania do niektórych wypowiedzi przez sugerowanie, że ich funkcja polega na dezinformowaniu adresata przynajmniej w niektórych punktach i fragmentach (tak z wypowiedzią Zagłoby, zapisem rozmowy między d'Artagnanem a D'H., dotyczącej innej rozmowy, generała zakonu kapucynów z Zagłobą w czasie oblężenia twierdzy La Rochelle), że nie tyle służą one celom poznawczym, ile zasłanianiu prawdy, to sposób, w jaki powieść sugeruje czytelnikowi, że jest tylko gapiem, niewiele pojmującym z tego, co się przed jego oczami dzieje. Jednocześnie tekst bezpośrednio wskazuje swojego prawowitego odbiorcę. Jest nim syn pani X., oznaczony kryptonimem XYZ, jedyny, który władny jest kontynuować go dalej, a tym samym dowieść całkowitego panowania intelektualnego nad tekstem w jego wersji dotychczasowej.

Przeistoczenie się autentyku w fikcję powieściową, odbywające się na poziomie autora wewnętrznego, a wyrażone przez takie elementy metatekstowe, jak tytuł i podtytuł określający jednoznacznie powieściowy charakter dzieła oraz przez przedmowę wyjaśniającą poglądy Parnickiego na powieść historyczną, wskazuje wprawdzie na imitacyjny wobec dokumentu układ instancji nadawczo-odbiorczych, ale ich zasadniczo nie zmienia, w dalszym ciągu wskazując na gapiostwo czytelnika.

Zasadniczo podobna jest sytuacja występująca w *Kamiennych pszczołach* Wojciechowskiego. Na powieść składa się blok listów autorstwa jednej z postaci świata przedstawionego, Dymitra Łazura, a adresowanych do różnych osób. Łazur występuje więc w powieści w podwójnej roli: bohatera i autora listów. Ale na tym funkcje przez niego pełnione się nie kończą. Jak na to wskazuje fragment jednego z ostatnich listów, to on te listy wybrał spośród innych pisanych przez siebie w tym okresie (przy czym kryteria tego wyboru nie są podane — można się tylko domyślać, że naczelny był podział na listy prywatne i oficjalne i że do wyboru wchodziły te pierwsze), a także podał, do druku, w wyraźnie określonym celu, uważając je za surowy materiał dokumentacyjny, za ewentualne źródło historyczne.

Podobnie
u Wojciechowskiego

„Jeśli jednak zrezygnowałeś z wydania książki o Fufajce, pozwól mi opublikować odpisy listów, które gromadziłem na twoją prośbę. Dla mnie to zawsze «swiza kopijka», Pondełek obiecał pomóc w wydawnictwie, a do tego ten materiał przyda się do późniejszych opracowań, czy ich autorem będziesz ty, czy kto inny. Mnie oczywiście brak wykształcenia nawet do opatrzenia tych listów komentarzem, niech idą w świat tak, jak są, z całym balastem spraw na pozór nie związanych z osobą Mistrza, ale rozgrywających się w przestrzeni psychicznej ukształtowanej jego obecnością. (...) Chodzi mi nie tylko o te parę koron, przez opublikowanie chcę się jakoś odciąć od wielu spraw, które pamiętam jeszcze zbyt ostro, które zawsze były za duże dla mnie. Wydrukowane, będą jakies nie moje, pozwolą mi głębiej wejść w szczęśliwą czy mniej szczęśliwą, ale prawdziwą codzienność”⁶.

Formalnym sygnałem wskazującym na fikcyjność wpisanej w tekst sytuacji komunikacyjnej jest dopiero nazwisko Wojciechowskiego, pojawiające się na stronie tytułowej, wskazujące również na różnice funkcjonalne oddzielające czytelnika źródłowych dokumentów wydanych przez Łazura od czytelnika powieści. Mamy więc trójstopniowy układ odbior-

Nazwisko pisarza gwarantem fikcyjności

⁶ Cyt. wg wyd.: P. Wojciechowski: *Kamienne pszczoły*. Warszawa 1967.

czy, wpisany w powieść: adresatów listów, czytelników dokumentu i czytelników powieści.

Dwóch pierwszych łączy potencjalnie istniejąca wspólnota świata przedstawionego, do którego należą, i związana z tym wspólna wiedza dotycząca jego realiów, z których wyłączony jest odbiorca trzeci, świadom częściowej odrębności rzeczywistości przedstawionej w powieści, jej nieprzystawalności do świata spoza dzieła. Powoduje to niemożność wykorzystania znajomości świata rzeczywistego przez rzutowanie jej na miejsca niedostatecznie określone w powieści; czytelnik powieści znajduje się więc w sytuacji znacznie gorszej od pozostałych odbiorców, dysponując znacznie mniejszą wiedzą. Wnioskując o odrębności rzeczywistości przedstawionej w powieści na podstawie faktów w niej przedstawionych nie potrafi zrekonstruować ogólnych ram świata w powieść wpisane, ma wiedzę fragmentaryczną, której nie potrafi scalić i uogólnić ze względu na niedostateczną znajomość kontekstu. Zbyt wiele w tej łamigłówce pozostaje elementów nieznanymi, opartych na presuponowanej wiedzy, która nie jest wiedzą czytelnika. Jak przedstawia się sytuacja geopolityczna, co to za wojna skończyła się w 1946 r., dlaczego zgoda dworów w Petersburgu, Wiedniu i Stambule potrzebna jest dla ustanowienia w Birczy uzdrowiska, stolicą czego jest Warszawa, na czym polega hipoteza Żółwia Archimedesa i Dziewczyny Totalnej badana przez Podhalańską Akademię Wiedzy, to tylko nieliczne z pytań, na które czytelnik nie może odpowiedzieć. Ów świat, pociągający staroświeckim urokiem Cesarstwa Austro-Węgierskiego, zbudowany na groteskowo wykrzywionych schematach rodem z literatury brukowej, jest dziurawy i dziurawy pozostaje. Oparcie go na historycznie wykształconych stereotypach kulturowych stwarza jedynie pozory oswojenia, które z konieczności pozostaje niepełne. Cechą stereotypu jest, że obok skostniałego jądra stwarza on pewne

Niewiedza
czytelnika
powieści...

możliwości rozwinięcia, które są całkiem jednostkowe i nieprzewidywalne w swej różnorodności (każda realizacja jest indywidualna, niesprowadzalna do innych).

Z drugiej strony czytelnik powieści dzieli wspólny los z czytelnikiem dokumentu źródłowego w niemożności ocenienia w sposób pewny wiarygodności autora listów i przekazywanych w nich informacji i przypuszczeń. Od samego początku Łazur podważa wiarygodność swych własnych wypowiedzi i przedstawia się jako człowiek o silnych dyspozycjach mitotwórczych, które w zasadniczy sposób deformują sposób, w jaki przedstawia i wypadki same, i ich interpretację.

i czytelnika
dokumentu

„Ale przecież to wszystko to nic innego, jak moje mity ulepione z urywków pijackich monologów Skimporowicza, aptekarza z Pyzówki, który miał kupić Fufajkę od tych leśnych. Nie wiem nawet, jaki wielki uszczerbek poniosła prawda ze strony mojej własnej fantazji, a ile zełgał Skimporowicz...” (s. 6). „Ostatecznie uciekłem, gdy przyszła wiosna, ale przez te miesiące czekania, w czasie których nie było nic do roboty poza myśleniem i paleniem w piecu, wysnułem ze siebie legendę Sotni, która po latach przedzierzgnęła się w legendę Setnika” (s. 178).

Również przedstawiona w listach wieloletnia próba budowy i weryfikacji centralnego dla bohatera mitu o „leśnych” i ich przywódcy Vasilu Murawie kończy się przyznaniem do klęski, w świetle której można wprawdzie powziąć mniemanie, że była ona zakłamana od początku do końca, bliższe prawdy jednak będzie przypuszczenie, że niektóre fakty odpowiadały prawdzie. Ale tylko adresaci listów, a zwłaszcza ci adresaci już jako ewentualni czytelnicy całego zbioru mogą mieć wiedzę o przeszłości i o osobie Łazura, która pozwoli im stwierdzić w sposób uzasadniony elementy prawdziwe i wyłuskać je z całej reszty. I oni to stanowią właściwych odbiorców Łazurowego dokumentu.

Tak więc powieść Wojciechowskiego stawia czytelnika w dość niewygodnej sytuacji. Może on tylko

Niewygodna
sytuacja

Tożsamość ról
nadawczych
u Białoszew-
skiego

biernie śledzić rozgrywające się przed jego oczami zdarzenia i procesy myślowe bohatera bez możliwości sprawdzenia ich wiarygodności i poprawności towarzyszących im interpretacji, nie może też scalić dziurawej rzeczywistości przedstawionej, która przez swą fragmentaryczność pozostawia jedynie migotliwy i niejasny obraz inności, którego to obrazu niepodobna w sposób zasadny ukonkretnić. Również fragmentaryczność, choć innego rodzaju, jest przyczyną upośledzenia pozycji czytelnika dziennika w *Donosach rzeczywistości* Białoszewskiego i sprowadzenia go do pozycji gapia. Powieść Białoszewskiego wpisana jest w konwencję dziennika. Autentyczność tego dziennika sugerowana jest przez liczne elementy, z których nie najmniej ważnym jest podkreślenie tożsamości postaci odgrywającej rolę bohatera, narratora cząstkowego i autora wewnętrznego dziennika z autentyczną postacią pisarza. Tożsamość ta powoduje m. in., że zmiana dokumentu w powieść nie jest wynikiem przejścia na wyższy poziom instancji nadawczych, jak to było w poprzednio przywoływanych powieściach, ale usytuowana jest niejako w poprzek tego pionowego podziału, porządku od poziomu narratora cząstkowego, a nawet bohatera. Polega ona zresztą na podstawieniu pod pojęcie fikcji jako ekwiwalentnego pojęcia „literackości”, które należy rozumieć jako synonim „sztuczności”, przeciwstawiony „naturalności” autentyku. Wskazuje na to m. in. cykl donosów, ujmujący powieść w ramę. Może on być interpretowany jako pośrednie manifestowanie postawy autora wobec fikcji powieściowej, pełni też niewątpliwie rolę sygnału wskazującego na istotną dla tekstu grę opozycji autentyczny — literacki.

Paradoksalnie jednym ze sposobów sugerujących sztuczność jest konsekwentne oparcie narracji na wzorach wypowiedzi ustnej: wprowadzenie potocznego języka mówionego, operowanie elipsą zarówno w obrębie zdania, jak i w budowaniu całości wyż-

szego rzędu; pozbawianie przedstawionych scen czy zdarzeń wyraźnej ramy sytuacyjnej czy komentarza. Jednocześnie brak ramy sytuacyjnej lub jej częściowość powoduje ostry kontrast między przedstawianym w swej bogatej w szczegóły, niepowtarzalnej jednostkowości zdarzeniem a typowością ramy, którą jedynie w sposób najbardziej schematyczny może i musi dookreślić sobie czytelnik na podstawie posiadanej przez siebie wiedzy o świecie.

Napięcie między autentycznością a sztucznością dobrze widoczne jest w wypadku fragmentów będących pozornymi cytatami cudzych opowiadań. Z jednej strony dokonuje się uwierzytelnienie przytoczonej opowieści przez podanie informacji, od kogo autor się o niej dowiedział (czasem podany jest cały ciąg pośredników), z drugiej zaś przekazana jest ona w formie typowej dla całości powieści, a więc z opuszczoną ramą sytuacyjną, przytoczeniem dialogów itp. O ile forma ta motywowana jest w wypadku opowiadań własnych przez przywoływaną kilkakrotnie w powieści sytuację bezpośredniego zapisywania sceny jeszcze w trakcie jej dziania się (owe „lecę, lecę, zapisuję”), o tyle staje się nieprawdopodobna w wypadku powoływania się na cudze opowiadania. Mamy tu raczej do czynienia z domniemaną rekonstrukcją pierwotnej sceny na podstawie opowiadań niż z właściwym cytatem.

Innym istotnym elementem przywołującym sztuczność jest związane nierozłącznie z fragmentarycznością zjawisko wyboru. Wybór dokonywany między fragmentami według nieznanymi zresztą kryteriów sugeruje zarówno tendencyjność, jak i kłóci się z konwencją prawdy przypisywaną dziennikowi. Jednocześnie opowiadane fabułki są w gruncie rzeczy przypadkowe. W wypadku większości z nich autor jest tylko biernym świadkiem opisanych później wydarzeń, które zupełnie przypadkowo oglądał albo też które równie przypadkowo dotarły do niego w formie opowiadań znajomych. Jedynie w nielicznych

Między autentycznością a sztucznością

Bierny autor

Niespełnione
oczekiwania

opowiadaniach jego rola jest bardziej aktywna przez to, że staje się bohaterem działającym. Taki stan rzeczy powoduje niedostateczne osadzenie poszczególnych opowiadań w podstawowej dla dziennika ramie autobiograficznej. Jednocześnie zostaje nie spełniony zespół oczekiwań czytelnika dziennika, usprawiedliwionych jedną z podstawowych konwencji tego gatunku. Zbyt mało informacji o autorze można wynieść z tekstu, a te, które są w nim zawarte, są zbyt banalne i nieistotne, choć z drugiej strony przynoszą „egzotyczny” obraz życia pisarza, niepodobny ani do przeciętnego życia współczesnego Polaka, ani też do konwencjonalnych wyobrażeń na temat trybu życia pisarza. Niedyskrecje na własny temat są jednak powierzchowne. Podobnie pozorne są niedyskrecje dotyczące znajomych, bo wszyscy oni ukryci są pod kryptonimami czy imionami i na ogół zbyt mało cech umożliwia ich identyfikację (z punktu widzenia czytelnika dokumentu źródłowego brak jest w tekście komentarza rozszyfrowującego postacie i aluzje zrozumiałe tylko dla kręgu wtajemniczonych). Powoduje to, że postacie przywoływane w tekście nie stają się własnością publiczną, zachowują swą anonimowość, a anegdoty ich dotyczące tracą walor indywidualnej sensacji czy choćby informacji odnoszącej się do konkretnej postaci, zamieniając się w przypadek literacki, w którym fakt, czy zdarzenie zaistniało kiedyś naprawdę, czy też zostało wymyślone, nie jest istotny. Tak więc czytelnik dziennika przez to, że nie należy do kręgu „wtajemniczonych”, a tym samym nie ma odpowiedniej wiedzy o autorze i jego środowisku, zmuszony jest albo stać się czytelnikiem niekompetentnym czyli gapiem, albo też zmienić swe oczekiwania dotyczące tekstu i z czytelnika domniemanego dokumentu przeistoczyć się w czytelnika powieści, pozycję kompetentnego czytelnika dokumentu pozostawiając znajomym pisarza, tj. postaciom występującym w tekście na prawach bohaterów.

Na zakończenie chcę wyraźnie podkreślić, że analizowana tu przeze mnie sytuacja różnych poziomów wiedzy o świecie, którymi dysponuje właściwy odbiorca tekstu stylizowanego na dokument oraz czytelnik-gap, jest wynikiem imitowania przez powieść sytuacji normalnej dla autentycznego dokumentu o charakterze prywatnym. Jednocześnie imitacja ta działa tylko na jednym z poziomów, poziomie narracji dokumentalnej i przejście na poziom wyższy — fikcji powieściowej — powoduje odmienne ujęcie funkcji czytelnika, przy której spełnianiu wcześniej niepełny stan jego wiedzy staje się zupełnie wystarczający, nie przeszkadzając we właściwym odczytaniu tekstu już nie jako dokumentu, ale jako powieści.

Wpisana w tekst rola „widza” czy „gapia” uzależniona jest od tego, czy dana powieść zakłada istnienie takiej samej wiedzy u adresata dokumentu i u czytelnika. Tym samym związana jest w sposób bezpośredni z mimetyzmem formalnym. Może się więc stać i tak, że powieść, która sugeruje u czytelnika niedostatek wiedzy koniecznej dla właściwego zrozumienia opowiedzianej fabuły czy zarysowanego świata powieściowego, mimo braku innych cech wskazujących na mimetyzm formalny zaczyna być odbierana jako zakamuflowany dziennik, kronika czy inna forma, której cechą jest ograniczony krąg odbiorców. Jest to m. in. przypadek wczesnych powieści Leopolda Buczkowskiego, które mimo braku wyraźnych stylizacji sugerują istnienie związków między nimi a pewnymi formami użytkowymi o charakterze dokumentów.

Funkcja
i zasięg
imitacji

Imitacja jako
konwencja
rozumienia