

Krystyna Jakowska

Delimitacja tekstu w cyklu opowiadań

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 84/2, 94-106

1993

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.

KRYSTYNA JAKOWSKA

DELIMITACJA TEKSTU W CYKLU OPOWIADAŃ

Stara, wywodząca swój żywot z czasów antycznych problematyka delimitacji została niedawno — przynajmniej w części — przypomniana i odnowiona. W anglo- i niemieckojęzycznej literaturze teoretycznej ukazało się sporo książek dotyczących początków i zakończeń w opowiadaniu i powieści¹. W Polsce teorią delimitacji na materiale pieśni ludowej zajęła się Teresa Dobrzyńska². Na cykl opowiadań i tu nie zwrócono uwagi. Nieliczni teoretycy cyklu też problematykę delimitacyjną pominęli³. Tymczasem ten właśnie gatunek — jak zresztą każdy o dostatecznie złożonej formie — zdaje się być obiektem dla badań delimitacji tekstu szczególnie wdzięcznym. Oczywista i jawna hierarchia jego budowy — o wiele bardziej wyrazista niż w innych gatunkach, też jakoś wewnętrznie podzielonych — wzbogaca problematykę delimitacyjną. Pozwala stawiać pytania o ewentualne różnice w rodzaju delimitatorów w dużej ramie i małych „ramkach” albo zastanawiać się nad stosunkiem absolutnego początku do jego wewnętrznych odpowiedników czy też analogicznie — absolutnego końca do końców opowiadań wewnętrznych. Można poza tym pytać o gatunkotwórczą rolę początków i zakończeń. A zatem: czy dla cyklu istotniejsze są „mocne” początki, czy także zakończenia? A może jedno i drugie w jednakowym stopniu? Jakie funkcje delimitacyjne przyjmuje tytuł? Jak funkcjonuje rama? Czy są różnice w delimitacji cykli słabiej i mocniej związanych? Wyłącza się także pytanie o ewentualne historyczne zróżnicowanie sygnałów delimitacji w cyklach opowiadań pochodzących z różnych czasów.

Wszystkie te zagadnienia postaramy się w miarę możliwości rozważyć. Zanim przystąpimy do obserwacji tytułu, początków i końców w cyklu opowiadań, przyjrzymy się dokładniej jego wzmiankowanej poprzednio naturze hie-

¹ Np. *Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans*. Berlin 1965. — F. Kermode, *The Sense of an Ending*. New York 1967. — E. Said, *Beginnings: Intention and Method*. New York 1975. W aspekcie historycznym zob. G. Watson, *The Story of the Novel*. London 1979, rozdz. *Beginnings and Endings*. — Ph. Stevick, *Chapter in Fiction. Theories of Narrative Division*. Syracuse, N. Y., 1970. — M. Torgownick, *Closure in the Novel*. Princeton 1981. — D. A. Miller, *Narrative and Its Discontents. Problem of Closure in the Traditional Novel*. Princeton, N. Jersey, 1981.

² T. Dobrzyńska, *Delimitacja tekstu literackiego*. Wrocław 1974.

³ Jeśli nie liczyć bardzo szczegółowego artykułu o poincju u Babla: J. van der Eng, *The Pointed Conclusion as Story Finale and Cyclic Element in Red Cavalry*. W zbiorze: *Language and Literary Theory*. Ed. B. A. Stolz, I. R. Titunic, L. Dolezel. Michigan 1984.

rarchicznej. Hierarchia taka właściwa jest, w sposób mniej dostrzegalny, każdemu tekstowi podzielonemu na części. Jak pisze Dobrzyńska:

Znaki delimitacyjne [...] uczestniczą w podziale tekstu na części, wchodząc przy tym w skomplikowane układy hierarchiczne. [...] Jest rzeczą ciekawą, jakiego typu wartości mogą przyjmować delimitatory na poszczególnych piętrach konstrukcji hierarchicznej w określonego typu tekstach, jak to zróżnicowanie odbija się na kształcie poszczególnych warstw „wiązek” delimitacyjnej⁴.

To wszystko staje się bardzo istotne w badanym przez nas gatunku, bo też i poszczególne znaki delimitacyjne w cyklu opowiadań wydają się wyraźniejsze – jakby ważniejsze. Mają podwójną naturę. Są w cyklu tylko wewnętrznymi początkami i końcami, ale są także początkami i końcami odrębnych, autonomicznych całości, jakie stanowią poszczególne opowiadania. Przedziały między opowiadaniem w cyklu są głębsze niż między rozdziałami powieści: granice opowiadań to – jak pisze Susan Mann – granice odrębnych światów fikcyjnych⁵. Stwarza to sytuację badawczą nie tylko bardziej interesującą, ale zupełnie nową. Nowa staje się też rola poszczególnych znaków delimitacyjnych.

Tytuły i ich rola delimitacyjna

Bywa – i jest to sytuacja, której chcemy się przyjrzeć bliżej – że to właśnie dzięki tytułom cykl opowiadań zyskuje charakter podzielonej na części całości. Tytuły wewnętrzne są wówczas wobec siebie paralelne i wszystkie podporządkowane logicznie tytułowi ogarniającemu całość. Tu logiczna hierarchia tytułów odpowiada ściśle hierarchii znaków delimitacyjnych.

Jak to wygląda w praktyce? *Menażeria ludzka* Zapolskiej jest cyklem wyraźnie konceptualnym⁶, takim, w którym znaki delimitacyjne ilustrują autorski pomysł – tu akurat naturalistyczną w genezie i nieskomplikowaną tezę. Tytułowi całości podporządkowane są tytuły wewnętrzne: *Bydlę, Szakal, Malpa, Goląbki* itp. Równie dużą rolę delimitacyjną grają tytuły w cyklu *Zawody Kadena*, w którym tytuł całości jest uogólnieniem tytułów wewnętrznych: *Druziarz, Pracznia, Szklarz, Hycel, Szewc, Sługa* i inne. W tym przypadku delimitacyjna funkcja tytułów jest na tyle duża, że całkowicie uwalnia początki opowiadań od takiej roli i takiego nacechowania. (Że tak być nie musi, świadczą np. *Charaktery* Nałkowskiej, w których i początki są delimitacyjnie wyraziste, i tytuły). Podobnie rzecz się przedstawia w *Opowiadaniach dwuznacznych* Chormańskiego, które „dzielą się” na *Opowiadanie cyniczne, Opowiadanie banalne, Opowiadanie nieprawdopodobne* i *Opowiadanie wariackie*. Stwierdziliśmy, że funkcję delimitacyjną przejmują tytuły pozostające wobec siebie w widocznym związku logicznym. Ciekawe, że owa „widoczność” związku nie musi wcale zależeć od rzeczywistego przestrzegania przez autorów praw logiki. Podany

⁴ Dobrzyńska, *op. cit.*, s. 4.

⁵ S. Mann, *The Short Story Cycle. A Genre Companion and Reference Guide*. New York – London 1989, s. 11.

⁶ Nazywam tak cykl, którego kompozycja nie odwzorowuje żadnego z ewidentnych porządków rzeczywistości (temporalnego, przestrzennego), ale jest oparta na autorskim pomysle (jak nagromadzenie argumentów czy przykładów).

wyżej przykład *Opowiadań dwuznacznych* Choromańskiego wskazuje na mechanizm sugerowania czytelnikom istnienia logicznego związku tam, gdzie go wcale nie ma. Po prostu liczba mnoga w tytule całości (*Opowiadania*) i liczby pojedyncze w tytułach opowiadań składowych (*Opowiadanie*) zmuszają odbiorcę do zaakceptowania przymiotnika „dwuznaczne” jako logicznie nadrzędnego wobec przymiotników „cyniczne”, „banalne” czy „wariackie”. Takie igranie z prawami logiki jest literaturze właściwe, ale cykl te możliwości ujawnia szczególnie wyraźnie.

Dobrym przykładem może być tu cykl Struga *Ludzie podziemi*, w którym tytuły poszczególnych opowiadań, mimo całej ich różnorodności (*Na torach*, *Nekrolog* itp.), odbieramy jako sygnały kolejnych „przykładów” życia owych „podziemnych ludzi” zapowiadanych przez tytuł całości. Tak samo dzieje się w *Ludziach stamtąd* Dąbrowskiej, gdzie tylko nieliczne tytuły opowiadań wewnętrznych wskazują wprost bohatera (np. *Łucja z Pokucic*); dzięki uogólniającej sile tytułu całości także wszystkie inne opowiadania mimo ich zróżnicowanych tytułów traktujemy jako kolejne portrety „ludzi stamtąd”. Podobnie rzecz się ma z cyklem Dąbrowskiej *Znaki życia*: symboliczny, generalizujący sens tytułu, a i liczba mnoga jego formy gramatycznej każą traktować jako kolejne „znaki życia” kolejne opowiadania tomu. W *Mieście mojej matki* Kadena symboliczna generalizacja nadana opowiadaniom przez tytuł całości ma charakter przestrzenny, co każe nam odczytywać poszczególne opowiadania wraz z ich tytułami jako elementy owej symbolicznej przestrzeni⁷.

Przykłady te prowadzą do drugiego wniosku, tym razem dotyczącego tylko tytułu całości. Okazuje się, że w cyklu opowiadań tytuł taki może mieć o wiele poważniejszą funkcję delimitacyjną niż tytuły opowiadań wewnętrznych. Swoją symboliką obejmuje całość cyklu i sugeruje jego podział nawet wtedy, gdy tytuły wewnętrzne pozostają zupełnie przypadkowe. Funkcja delimitacyjna zbiega się z funkcją „gatunkotwórczą”: niekiedy to tylko tytuł całości każe nam traktować zbiór opowiadań jako cykl (tak się dzieje choćby ze *Znakami życia* – zbiorem opowiadań dość słabo powiązanych, którym Dąbrowska narzuca poprzez tytuł charakter całości). Oczywiście tym silniej odczuwa się ową „cykliczność”, im ściślejszy jest rzeczywisty związek logiczny pomiędzy tytułami cyklu.

Należy jeszcze zauważyć, że związek logiczny między tytułem całości cyklu a tytułami wewnętrznymi wcale nie musi mieć charakteru takiego, jak w *Zawodach*, gdzie tytuły podrzędne wobec tytułu całości tworzą zbiór otwarty. Może

⁷ Na symboliczny sens przestrzeni jako żywej pamięci rodziców wskazuje J. Kaden-Bandrowski (*Miasto mojej matki*. W: *Miasto mojej matki, W cieniu zapomnianej olszyny i inne utwory*. Kraków 1985, s. 9) już w pierwszym fragmencie utworu: „I tu właśnie zaczyna się miasto mojej matki, z wdzięków i dobroci wzniesione, przy bezpowrotnej drodze człowieka chwalebnie budowane, nie w kamieniu czy też granicie ani w kruszcu – lecz budowane z cudownego drzewa ludzkiej wdzięczności. To wielkie miasto wszędzie za mną chodzi, wszędzie, gdzie jestem, wonią jego oddycham i zawsze tylko jestem na jego krańcach, bo choć je przemierzam myślą wzdłuż i szerzej, nigdy piękności jego do gruntu nie poznam”. Dalej do tego wydania odsyła skrót KB. Ponadto zastosowano tu następujące skróty: D = M. Dąbrowska, *Uśmiech dzieciństwa. Wspomnienia*. W: *Opowiadania*. Wstęp, redakcja i przypisy E. Korzeniewska. Warszawa 1967. – K = M. Kunciewiczowa, *Dwa księżycy*. Warszawa 1960. – N = Z. Nałkowska, *Charaktery*. Warszawa 1922. – S = E. Stachura, *Jeden dzień*. Warszawa 1962. – Ż = S. Żeromski, *Wiatr od morza*. Warszawa 1922. – Liczba po skrócie wskazuje stronę.

mieć charakter odmienny — tak jak się to dzieje w *Malżeństwie* Nałkowskiej, gdzie tytuł całości nazywa zjawisko, a tytuły wewnętrzne ilustrują jego części składowe (od *Narzeczonych* po *Rozstanie*).

Najogólniej mówiąc: wszędzie tam, gdzie tytuł całości cyklu pozostaje jakkolwiek nadrzędny wobec tytułów opowiadań składowych, odbieramy te ostatnie jako sygnały poszczególnych argumentów czy ilustracji. Widzieliśmy, jak silnie działa ta zasada nawet tam, gdzie związek logiczny między tytułami jest zachwiany albo go wcale nie ma, i przyznaliśmy tytułom istotną rolę w tworzeniu i delimitacji cyklu. Nie są to jednak ani konieczne, ani wyłączne sygnały delimitacyjne. Miejsc, w których się takie funkcje realizują, poszukamy teraz w tekście opowiadań, w szczególności w ich początkach i zakończeniach.

Sygnały początku

Wspominaliśmy o hierarchii początków w cyklu opowiadań. Pamiętając o niej, rozważmy najpierw początek całości cyklu. Jest on znakiem delimitacyjnym „gatunkotwórczym” o podobnej randze jak tytuł. Jeśli w dowolnym zbiorze opowiadań ów początek całości daje się łatwo zaobserwować, z góry możemy podejrzewać, że mamy do czynienia z cyklem. Taki początek o wielkiej sile uogólniającej, scalającej cały tekst, może przybierać bardzo różne formy. Przede wszystkim może przybierać kształt osobnego fragmentu tekstu. Niekiedy może to być wypowiedź w innym „języku”, jak np. wiersz bez tytułu, który położyła Dąbrowska na początku swoich opowiadań *Uśmiech dzieciństwa* — *nb.* wycofała się w następnych wydaniach cyklu z tego pomysłu. Albo wyraźny prolog, czasem nawet wyróżniony graficznie — jak ów wydrukowany kursywą początek *Miasta mojej matki*, w którym Kaden zwraca się do swych czytelników. Najczęściej się jednak zdarza, że takiej osobnej części tekstu nie ma i że po prostu pierwsze opowiadanie cyklu zawiera sygnał otwarcia — i objęcia — całości. Dzieje się tak, gdy owo pierwsze opowiadanie jest od następnych szersze tematycznie — tak mianowicie szerokie, że sygnalizuje wszystkie istotne tematy następujących po nim opowiadań. Taki rozbudowany sygnał początku właściwy jest cyklom conceptualnym; zakłada świadome komponowanie. Można nawet podejrzewać, że jest rezultatem działań przeprowadzanych przez autora na końcu, już po napisaniu całego cyklu.

Tak właśnie wygląda początek cyklu *Dwa księżycy* Kuncewiczowej: w pierwszym opowiadaniu, jak w uwerturze, przewijają się niemal wszyscy bohaterowie, rysują się ich postawy, wprowadzone są wszystkie istotne motywy całej reszty opowiadań, później zresztą występujące w należytej izolacji. Bardziej może znanym przykładem takiego sygnalizowania początku przez całe pierwsze opowiadanie jest *Most San Luis Rey* Wildera — cykl, w którym ową „uwerturę” tworzy katastrofa mostu, a przypadkowe jej ofiary są bohaterami poszczególnych opowiadań. Przykład *Mostu* [...] wskazuje zresztą, jak conceptualizm takiej kompozycji może służyć znaczeniom: tu refleksji na temat przypadku.

Bywa też, że pierwsze opowiadanie generalizuje w inny sposób: nie wszerg, lecz w głąb świata przedstawionego; nie przez panoramę postaci, ale przez sięgnięcie w przeszłość i zarysowanie historii. Tak właśnie, niemal w sposób baśniowy, sięga do przeszłości wsi Ocinek Wincenty Burek w swym cyklu

Droga przez wieś: „Stanęła wieś przed wiekami, stała i stała przez wielki czas i nic jej z miejsca nie potrafiło zepchnąć”⁸. Ten początek pierwszego opowiadania, a zarazem wyrazisty początek całego cyklu nawet stylistycznie różni się od niefrasobliwych i codziennych w języku początków opowiadań składowych. Wydarzeniem zaś ów cykl zapoczątkowującym są „kolenije” — podział wsi, który właśnie wieś z miejsca zepchnął i stał się dla większości mieszkańców utrapieniem, a dla większości opowiadań tłem albo właściwym przedmiotem.

Oczywista rola gatunkotwórcza wyrazistego sygnału początku cyklu wcale nie oznacza, że sygnał taki musi się w cyklu opowiadań koniecznie znaleźć. Widzieliśmy, że może on być wyrażony przez osobną część tekstu albo przez uogólniający charakter pierwszego opowiadania, albo przez wyraźnie różną od całej reszty stylistykę; że angażuje wydarzenia, postacie, czas — a więc głęboko ingeruje w świat przedstawiony. Są jednak cykle opowiadań, w których sygnału początku w tekście wcale nie ma. Na pozór robią wrażenie luźnych zbiorów: sygnał początku, jakim jest w takich przypadkach uogólniający tytuł, łatwo uchodzi uwagi. Sygnałów cykliczności trzeba w nich szukać gdzie indziej. Chodzi tu m.in. o tak znane i znakomite teksty, jak *Dublińczycy* Joyce’a, *Konarmia* Babła i *Ludzie stamtąd* Dąbrowskiej. Rzuca się w oczy, że są to opowiadania mniej konceptualne, bliższe realizmowi.

Początki opowiadań składowych

Wydawałoby się, że w cyklu utworów prozą, przeważnie realistycznych, nie warto nawet szukać jakichś „systemowych”, gatunkowych początków. Ich istnienie byłoby sprzeczne z zasadą *mimesis*. Inaczej niż np. w pieśni ludowej, w której Dobrzyńska odnalazła paralelizmy w początkach strof. Tymczasem okazuje się, że cykl opowiadań ma swoje prawa i w tym zakresie i że można tu zaobserwować rzeczy zadziwiające.

Okazuje się bowiem, że początki opowiadań cyklu bywają ze sobą wielorako powiązane! Przy całej mimetyczności, a także odrębności i skończoności tych opowiadań jako osobnych tekstów. Oczywiście wzmacnia to charakter tych początków jako delimitatorów — a ponadto wiąże cykl niedostrzegalną, przez nikogo dotąd nie opisaną nicią.

Spośród tych powiązań najmniej istotny, bo najrzadszy — choć z drugiej strony najbardziej rzucający się w oczy — jest wzajemny związek początków o charakterze silnie metatekstowym. Przykładem niech będzie *Miasto mojej matki* Kadena, cykl zresztą ujęty w żelazną ramę dedykacji, wstępu i zakończenia, wzmocnioną jeszcze licznymi narratorskimi wtrętami metatekstowymi wewnątrz opowiadań. Otóż po wszystkich wstępach, tytułach i podtytułach opowiadanie pierwsze (*Rodzice* [...]) zaczyna się słowami:

Chcę opowiedzieć o pierwszych moich wspomnieniach, najpierwszych, o tym, co się pamięta, nim się w ogóle cośkolwiek rozumie. [KB 11]

Początek opowiadania drugiego (*Tajemniczy przyjaciel*) jest kontynuacją powyższego zdania:

Jak się to stało, że zacząłem pamiętać nasze sprzęty, rozkład całego mieszkania, krewnych, którzy nas odwiedzali, i różne inne rzeczy — nie umiałbym nikomu opowiedzieć. [KB 15]

⁸ W. Burek, *Droga przez wieś*. Warszawa 1935, s. 5.

Te dwa zdania, będące przecież początkami dwóch różnych opowiadań, stanowią całość semantyczną — z własnym przedmiotem i z własnym, może nieco chwiejnym, porządkiem dyskursu. Wyłamuje się z tego trzecie opowiadanie (*Idą święta*), bo zaczyna się alokucją: „Gdzie jesteś, stary Kubo, woziwodo?”, ale już początek czwartego do dyskursu utworzonego przez poprzednie początki powraca: „Mam to na wieki wyrysowane w sercu i zawsze czuję woń akacji zmieszana z szumem ogromnych topoli, gdy tę scenę wspominam” (KB 51).

Tak, z niewielkimi wyjątkami, wyglądają wszystkie początki opowiadań cyklu Kadena. Wykazują one wielopoziomową paralelność: semantyczną, narracyjną, językową; ponadto tworzą względnie spójny dyskurs — którego poszczególne zdania są ilustrowane opowiadaniem. Powiązanie tych początków tłumaczy się jasno istnieniem autotematycznego założenia wszystkich wspomnieniowych cykli Kadena. Ciekawe, że pisany w tym samym czasie cykl Nałkowskiej *Charaktery*, równie mocno i wielorako związany jak *Miasto mojej matki*, choć akurat pozbawiony metatekstowej ramy, także ujawnia w początkowych zdaniach opowiadań ślady narratorskiego dyskursu — wiedzonego, jak u Kadena, jakby ponad opowiadaniem. Oto przykład: początek opowiadania *Elwira* brzmi: „Uśmiecha się tylko wówczas, gdy myśli, że coś jest zabawne” (N 32), a następne opowiadanie, *Kamil*, otwarte jest zdaniem: „Kamil znów jeśli się śmieje, to tylko przez uprzejmość” (N 34; podkreśl. K. J.).

Taki dyskurs narracyjny, służący delimitacji, a jednocześnie wiążący cykl, nie jest jednak wcale zjawiskiem powszechnym. Gdyby związek między początkami opowiadań w cyklu był ograniczony do cykli z jawnym narratorem, rzecz nie byłaby warta uwagi. Toteż następną naszą obserwacją jest natury ogólniejszej, dotyczy wielkiej ilości cykli — pytanie, ilu, i jakich nie dotyczy. Otóż okazuje się, że początki opowiadań w cyklu opowiadań pełnią rolę bardzo czułego instrumentu — to one odbijają w sobie przedmiot, a zarazem dominantę kompozycyjną całości cyklu. Są zawsze w jakiś sposób jednorodne. Jakie są rodzaje tej jednorodności?

Jeżeli przedmiotem cyklu opowiadań są ludzie, ich zróżnicowane, a przecież jakoś podobne charaktery czy postawy (*Charaktery*, *Ludzie stamtąd*, *Dwa księżycy*, *Moi znajomi*), początki opowiadań przywołują w pierwszym zdaniu — i to niekiedy w pozycji inicjalnej — imię bohatera. To imię staje się wówczas sygnałem początku, znakiem delimitacji. Przejmuje funkcję tytułu. Widać to szczególnie wyraźnie wtedy, gdy taki początek nie zastępuje tytułu, tylko go powtarza — odbija jakby ów tytuł wzorem pingpongowej piłeczki. Oto przykłady z *Charakterów: Bazyli* — „Bazyli całą istotą wydany jest na uczucie, którego doświadcza o danej chwili” (N 64); *Wawrzyniec* — „Wawrzyniec jest ogrodnikiem u możnych panów, którzy kochają się w kwiatach” (N 66); *Agenor, albo starość przykładowa* — „Agenor po wieloletniej, użytecznej dla innych pracy, usunął się w ubogie zacisze wiejskie” (N 69).

Delimitacyjna wartość takiego początku, stale wskazującego aktualnego bohatera opowiadania, rośnie, gdy tytuł nie wskazuje tego bohatera, co zresztą jest spotykane o wiele częściej. Przykłady zaczerpnijemy również z *Charakterów: Sława* — „Agnieszka jest sławną cudzoziemską artystką” (N 52); *Złamane serce* — „Tytus jest urodzonym mężem stanu” (N 54); *Bezinteresowna* — „Eulalia zrywa się o świtanie [...]” (N 56). Tu już jednorodność jest właściwa tylko

pierwszym słowem tekstu, to one przyjmują na siebie zasadniczy ciężar delimitacji. Na 26 opowiadań 25 rozpoczyna się imieniem bohatera, prawie zawsze występującym w pozycji inicjalnej, często będącym echem tytułu. *Charaktery* ze swą regułą jednorodnych początków mogą się jednak wydać niemiernodajne dla reszty cyklów, niekoniecznie przecież komponowanych jako seria budowanych na tę samą modłę portretów.

Jak wygląda sprawa w cyklu mniej konceptualnym, realistycznym? Na 13 opowiadań zawartych w cyklu Konopnickiej *Moi znajomi* 8 opowiadań przywołuje imię bohatera w tytule, 8 (przeważnie innych) przywołuje to imię w pierwszym zdaniu. Konopnicka unika tu ostentacji, imię bohatera wymienia nie na absolutnym początku, ale jej cykl podlega temu samemu prawu: jednorodne początki opowiadań przejmują od tytułów ich funkcje delimitacyjne, sygnalizują przy tym – jak i tytuł całości – psychologiczno-socjologiczny przedmiot opowieści.

W *Dwóch księżyczach* Kuncewiczowej ani tytuł całości, ani tytuły poszczególnych opowiadań bezpośrednio na ów przedmiot nie wskazują. Ta funkcja jest tu powierzona już wyłącznie początkom, znów jednorodnym i znów, jak w poprzednich przykładach, przywołującym imiona postaci. Wygląda to w ten sposób: *Równość* – „Michał nieraz tak się odezwał [...]” (K 8); *Ślepy* – „Jeremi podlegał niekiedy głodowi metafizyki” (K 16); *Ballada o pięknym dniu* – „Flora wylania się z za spróchniałej jatki błyszcząca w słońcu jak srebro” (K 28). Tu na 20 opowiadań 11 rozpoczyna się imieniem bohatera, w 3 imię bohatera otwiera drugi akapit, 5 opowiadań nie podlega temu, co uznaliśmy za regułę. Bezpieczniej byłoby mówić zatem nie o regule, ale o częstym występowaniu zjawiska. Można je obserwować w wielu cyklach – zresztą niekoniecznie psychologicznych czy socjologicznych, jak np. w *Wietrze od morza*. W tym cyklu – oczywiście nie w pozycji inicjalnej – Żeromski z reguły w pierwszym zdaniu wprowadza postać, i to w funkcji podmiotu działania. Poszczególne opowiadania cyklu nie są tytułowane, stąd delimitacyjna wartość imienia postaci. Oto, jak się zaczynają kolejne opowiadania:

Nad nieskończoną puszcza kwietniowe płynęły obłoki, gdy trzej wędrowcy, Wojtech, zwany Adalbertem, Rod, zwany Gaudentym, i kleryk Bogusza, zwany Benedyktem [...], ujrzeni przed sobą rzekę. [Ż 49]

Włodzisławowic, Zbigniew – serce zdradzieckie – w pustej komnacie błąkał się od okna do okna. [Ż 81]

Na czele szczupłej garstki kawalerów Zakonu Teutońskiego Panny Marii Jerozolimskiej imienia jechał Herman Balk lasów nieskończonych przestworzem. [Ż 100]

Z rozpaczą w sercu wracał na spienionym koniu rycerz Niemira od sandomierskich krain [...]. [Ż 117]

Panosza pomorski imieniem Wisław, czyli pospolicie Wyszka, nazwiskiem Zamk Trzebiatowski, siedział na starej ojców roli, w górze wód, kędy Piaśnica wlewa się w Żarnowieckie jezioro. [Ż 138]

Trudno zresztą przywoływać wszystkie początki – bohatera, jako przedmiotu opowieści i jako, zarazem, znaku delimitacji, nie ma tylko w pierwszym opowiadaniu, w którym mowa o anonimowych plemionach naszej prehistorii, i w ostatnim, w którym odjeżdża Smętek z Polski. Początki opowiadań w *Wie-*

trze od morza sygnalizują autorski zamiar stworzenia serii ofiar Smętka: pierwsze zdanie ukazuje taką pośrednio lub bezpośrednio osaczoną przezeń osobę.

Podporządkowanie tej samej „regule” tak różnych cyklów, jak *Charaktery* i *Wiatr od morza* nakazuje zastanowić się nad zakresem jej oddziaływania. Jak się zdaje, imię bohatera jako sygnał początku wszystkich czy większości opowiadań cyklu występuje we wszystkich cyklach, których przedmiotem jest grupa ludzka. Jak sprawdziliśmy, dzieje się tak w cyklach „środowiskowych”, takich jak *Ludzie stamtąd* Dąbrowskiej czy *Droga przez wieś* Burka, czyli tam, gdzie zamiarem pisarza jest portretowanie miejskich, wiejskich bądź folwarcznych indywidualności, związanych wspólną przestrzenią i podobnym losem. Przykład *Charakterów* wskazuje, że ten sam sygnał początku właściwy jest również wtedy, gdy portretowana grupa stanowi abstrakcyjny twór autora i jej „członków” nic nie łączy w świecie przedstawionym. Przykład zaś *Wiatru od morza* upewnia, że imię bohatera sygnalizuje początki opowiadań również wtedy, gdy „grupa” nie jest bynajmniej pierwszoplanowym bohaterem cyklu – że wystarcza sama możliwość jej „wypreparowania”, tu jako grupy postaci spełniającej stałą a istotną rolę wobec postaci pierwszoplanowej.

Czy są inne typy jednorodnych początków opowiadań w cyklu? Czy nasza reguła rozciąga się na cały gatunek? Bez przeprowadzenia specjalnych badań trudno tak twierdzić z całą pewnością. Są jednak dane, żeby wysunąć taką hipotezę. Otóż w cyklu wspomnieniowym, opartym na pomysłach ewokacji minionego czasu, sygnał początku przywołuje czas. Tak zatem wyglądają pierwsze zdania opowiadań *Uśmiechu dzieciństwa* Dąbrowskiej:

Bardzo tęskniliśmy do gwiazdki. [D 9]

A gdy nadchodził Wielki Post – czy pamiętasz? [D 31]

Wszystko jest zawsze cudowne, ale nigdy w taki sposób, jak kiedy byliśmy mali. [D 52]

Czas, jak widać, w skali roku czy też ludzkiego życia, ale także w skali dnia:

W śniadym zmierzchu jadalni [...] jedliśmy na podwieczorek ciepłe bułeczki z konfiturami. [D 87]

Od rana dom stał jak w białych płomieniach. [D 93]

Wstaliśmy tak wcześnie, że wszyscy się na nas gniewali. [D 111]

Okazuje się także, że początki opowiadań *Jednego dnia* Stachury – cyklu introspekcyjnego, wyznawczego, „lirycznego”, przynoszą niemal zawsze informację o stanie fizycznym i duchowym podmiotu:

Tyle bólu. Tyle bólu, który tak wielki, za wielki, żeby go odnaleźć w tych słowach. [S 31]

Miejscowość nazywała się Krzyże, a ja byłem zachwycony. [S 41]

Było to święto mojej pamięci, wtedy, gdy nienawiść wypełniała już wszystkie żyły i czasami się przelewała. [S 74]

Wyspałem się, co to jest za wielkie szczęście. [S 115]

I tutaj jednorodne początki opowiadań są takimi sygnałami delimitacji, które mają podwójną rolę „gatunkotwórczą”: rozdzielając opowiadania, wiążą je w cykl na poziomie znaczeń, odwzorowując przy tym pomysł całości, nadają jej charakter konkretnej odmiany gatunkowej: wspomnieniowej, środowiskowej czy wyznawczej.

Jakie cykle opowiadań uchylają się opisanej wyżej „regule początków”? Ani śladu jej istnienia w cyklu *Malżeństwo* Nałkowskiej; każde z opowiadań zaczyna się w sposób sobie tylko właściwy. „Ilustrowana” opowiadaniem jest tutaj instytucja małżeństwa w różnych fazach rozwoju. Być może zasadzie paralelności początków nie podlegają cykle oparte na dominancie kompozycyjnej równie abstrakcyjnej. Być może też i inne. Opisaną wyżej regularność należy traktować jako trop prowadzący do dalszych, może równie ciekawych, bardziej już szczegółowych konstatacji.

Wracając do ogólnej problematyki sygnału początku w cyklu opowiadań, należałoby jeszcze zapytać, czy są jakieś stałe różnice między sygnałem początku całości a sygnałami początków opowiadań. Z naszych obserwacji wynika, że w przypadku początku całości cyklu można szukać sygnałów delimitacji tyleż w sferze świata przedstawionego, ile na poziomie języka. To zaś, co jest sygnałem delimitacji w początkach poszczególnych opowiadań, należy przede wszystkim do sfery świata przedstawionego. Stąd m.in. różnica wyrazistości: bardziej wyrazisty bywa początek całości, zwłaszcza jeśli korzysta z możliwości wzbogacenia sygnału o środki językowe.

Sygnały zakończenia

Oczekiwalibyśmy tu tej samej wielopoziomowości, jak w przypadku początku; logika nakazuje szukać hierarchii końca całości cyklu i zakończeń „wewnętrznych”, czyli zakończeń poszczególnych opowiadań. Tu jednak, mimo semantycznej i kompozycyjnej wagi zakończenia, tak istotnej literacko, nader rzadko spotykamy się z wyodrębnionym końcem całości. Graficznie wyodrębnia zakończenie *Miasta mojej matki* Kaden, odnosząc owo „zakończenie” do „wstępu”, wypowiadając swoje moralistyczne przesłanie, wiążąc swój cykl metatekstową ramą.

Niekiedy ramy nie ma, „silnemu” początkowi całości odpowiada brak takiego końca, jak choćby w *Drodze przez wieś* Burka. Cykl ten robi wrażenie ułomnego, nieskomponowanego. Opowiadanie ostatnie w niczym nie przypomina uogólnień pierwszego opowiadania: dotyczy jednostkowego, bardzo szczególnego losu jednego z mieszkańców Ocinka. A nawet zakończenie tego opowiadania nie jest, jak w innych opowiadaniach tego cyklu, wyraziste.

Najczęstsze bodaj zjawisko to ukrycie ramy, jej rozproszenie w końcach poszczególnych opowiadań. Można się, rzecz jasna, zastanawiać, czy ta oczywiście semantycznie rama pozostaje w takich przypadkach ramą tekstową — skoro nic szczególnego i odrębnego nie zamyka cyklu. Tak czy owak, pora przyjąć się delimitatorom końca na poziomie niższym niż całość cyklu.

Sygnały końca poszczególnych opowiadań

Jak się okazuje, sygnały te mają równie wielką wagę dla gatunku jak analogiczne sygnały początku. Dzieje się tak z dwóch przynajmniej powodów.

Po pierwsze — okazuje się, że także końce opowiadań wewnętrznych bywają wyraziste i ze sobą związane. Relacje między tymi zakończeniami, mocniejsze lub słabsze, współtworzą cykl. Po wtóre — tak jak początki — zakończenia w obrębie cyklu są do siebie podobne.

Co do pierwszego zjawiska: zaobserwować można całą skalę wyrazistości końców opowiadań. Najsilniej tekst wiąże rzadko spotykane końce identyczne. Oto w cyklu *O życie* Aleksander Świętochowski eksplikuje tezę o narodowym samolubstwie, nie pozwalającym żyć w Polsce ludziom innych narodowości. Ilustruje tę tezę trzema przykładami; smutnymi biografiami Małorusa, Żydówki i Niemca; ilustracyjny zaś charakter tych opowiadań wzmacnia trzykrotną, identyczną ich pointą. Za każdym razem jest to gorzko ironiczna alocucja do bohatera: „Biedny [tu imię kolejnego bohatera], ja ci to, żeś chciał być moim bratem i z nami pracować — przebaczam”. *Nb.* natrętność tego powracającego zakończenia uraziła współczesnych Świętochowskiemu krytyków. Dla nas jest to doskonały przykład przeniesienia metatekstowej funkcji zakończenia całości — do zakończeń „wewnętrznych” cyklu.

Niemal równie skutecznie związują opowiadania w cykl zakończenia różne wprawdzie, ale bardzo silnie ze sobą wzajemnie połączone; gdy np. stanowią fragment jakiegoś ogólnie znanego wzoru. Tak dzieje się w cyklu *Ojciec nasz* Zapolskiej, w którym zakończenia opowiadań składają się na tekst modlitwy.

Taki konceptualizm nie jest jednak częsty. Przeważnie mamy do czynienia ze skutecznie wprawdzie cyklotwórczą, ale nie narzucającą się praktyką kończenia opowiadań pointą o jednolitym dla cyklu charakterze. O poincie w *Konarmii* Babla pisał Jan van Eng, zwracając uwagę nie tyle na problematykę delimitacji, ile na — bardzo silną zresztą — wagę „gatunkotwórczą” pointy dla cyklu. Okazuje się, że u Babla właśnie pointa nadaje istotne związki wydarzeniom, które bez niej stanowiłyby „mozaikę heterogenicznych faktów, z trudem zestawionych w linearny przebieg akcji”⁹. Pointa aktualizuje utajone w opowiadaniach Babla wewnętrzne związki asocjacyjne, składające się, według van Enga, na sposób widzenia narratora-autora. Tym samym nadaje cyklowi nieoczekiwaną kompletność i staje się wyrazem autorskiej aksjologii. To pointa przywołuje pośrednio lub bezpośrednio sens cyklu, jakim jest obrona uniwersalnych wartości ludzkich. Dzięki cykliczności te nieliczne opowiadania *Konarmii*, które są pointy pozbawione, zyskują sens dzięki kontekstowi całości.

Pointa jednak nie zawsze jest jednakowo wyrazista. Może być obserwowana na różnych poziomach tekstu i jej wyrazistość zależy od tego, gdzie się lokalizuje. Jej „cyklotwórcza” rola zależy także od jednorodności poziomu. Chcę przez to powiedzieć, że pointy poszczególnych opowiadań stają się wyrazistym znakiem delimitacji i skutecznie przy tym łączą opowiadania, jeśli jednakowy jest ich charakter; jeśli wszystkie są zatem natury werbalnej (jak u Świętochowskiego) albo wszystkie natury kompozycyjnej. Przykładem pointy „kompozycyjnej”, tu opartej na kontraście i stanowiącej zwornik cyklu w stopniu nie mniejszym niż tytuły, są *Charaktery* Nałkowskiej. Zasadniczym efektem użytym przez pisarkę jest w tym wypadku zasada paradoksalnego zestawienia. Z dwóch rywalek zwycięża brzydsza, słodka staruszka tai nienawiść w sercu, nieudany uczonec jest szczęśliwy, sławna artystka czuje się samotna, pracowita i zaniedbana kura domowa ma wytwornego kochanka itp. Za każdym razem ów — niekoniecznie najbardziej odkrywcy — paradoks jest wysunięty na koniec opowiadania i stanowi jego pointę.

Jeśli nawet opowiadania cyklu nie mają wyrazistej pointy, to i tak ważna

⁹ Zob. Van der Eng, *op. cit.*, s. 585.

pozostaje reguła, że ich zakończenia łączy podobieństwo. Spośród kilkunastu przejranych pod tym kątem cyklów, nie dało się go uchwycić tylko w jednym. We wszystkich innych opowiadaniach owe stałe, charakterystyczne dla nich zakończenia, były wyraźne. Oto przykłady: Dąbrowska w *Ludziach stamtąd* kończy niemal każde opowiadanie akapitem narracyjnym, długim i retorycznie bogatszym niż poprzednie; obok tego delimitatora, który można nazwać „eufonicznym”, a który odnajdujemy w większości opowiadań, stosuje — tym razem we wszystkich opowiadaniach prócz *Szklanych koni* — delimitator „semantyczny”. Wydobywa, czy to przez wypowiedź narratorską, czy przez cytaty mowy postaci, najistotniejszy sens opowiadania. Sens złożony i rozległy, z reguły więc wyrażony metaforycznie; temat wart osobnej pracy.

Stachura kończy opowiadania z cyklu *Jeden dzień* akapitami rozbudowanymi, pełnymi nagromadzeń, wyrażającymi bezpośrednio i „ekstatycznie” stany ducha podmiotu (kolejno tęsknotę, wdzięczność, rozgoryczenie, uwielbienie i rozpacz). Te zakończenia swym osobistym charakterem korespondują, jak widać, z początkami, narzucając cyklowi szczególny, przejmujący charakter. Stachura zatem używa, tak jak Dąbrowska, delimitatora retorycznego, składniowego; delimitatorem podstawowym staje się natomiast wzmocnienie żywiołu liryczności, właściwego zresztą całej tkance stylistycznej tych opowiadań.

Inny jest typ stałego zakończenia opowiadań w *Wietrze od morza* Żeromskiego: zawierają one zawsze wyraz autorskiej aksjologii — albo bezpośrednio, przez oceniające epitety¹⁰ czy dobór odpowiednio stylistycznie nacechowanych czasowników¹¹, albo pośrednio, przez ironię (Ż 264). Wzmocnieniem tego rysu, stałego zresztą w prozie pisarza, staje się w niektórych opowiadaniach patos.

Wskazana wyżej jednorodność zakończeń wewnętrznych w cyklu opowiadań jest cechą „gatunkotwórczą”: bywa, że spośród formalnych wiązań cyklu — „formalnych”, czyli pochodzących spoza świata przedstawionego — jest to związanie najważniejsze. Tak dzieje się np. w bardzo słabo zwiazanym cyklu *Znaki życia* Dąbrowskiej: pod wspólnym tytułem zebrała tutaj autorka okruczności prozatorskie najróżniejszego typu i proveniencji. Łączy je jednak, poza tytułem, jednorodność kończąca wszystkie opowiadania refleksji, że z wszelkiego rodzaju zła może rodzić się dobro. Refleksja ta jest różnorako formułowana, ustami narratora lub postaci, nadaje jednak sens całości cyklu.

Wszystko, co napisaliśmy o gatunkotwórczej ważności zakończeń „wewnętrznych”, nie jest, rzecz jasna, prawdą nie znoszącą wyjątków. W *Chłopcach* Balickiego nie ma ani śladu jakiegokolwiek wspólnego nacechowania zakończeń, mimo to utwór jest cyklem opowiadań ponad wszelką wątpliwość. Zakończenia wewnętrzne są tylko jednym z kilku „miejsz” w tekście, które dzięki swej wadze delimitacyjnej służą cyklowi.

Rama kompozycyjna

Z tego, co powyżej napisano o początkach i zakońzeniach opowiadań w cyklu, wynika, że przynajmniej część cyklów opowiadań obdarzona jest

¹⁰ Np. operowanie epitetem „nieulekły”, dwukrotnie użytym w zakońzeniu opowiadania na s. 8 *Wiatru od morza*.

¹¹ Np. „Zeschłe wargi chleptały już wino” (o Krzyżakach po bitwie; Ż 135), ale: „Oglądam dokonane dzieła, którem w duszy wpiastował” (o gen. Dąbrowskim; Ż 237).

wyrazistą ramą¹². Ingram w swojej książce pomniejsza jej znaczenie dla gatunku, twierdząc, że w w. XX pisarze rzadko się nią posługują — a jeśli już to czynią, to po to, by związać w cykl opowiadania poza tym zupełnie ze sobą nie powiązane. Być może jest to w wypadku literatury amerykańskiej prawda, choć osłabiają ją przywołane później przez autora przykłady ramowej kompozycji u Hemingwaya (*Nowe czasy*), a zwłaszcza u Steinbecka (*Pastwiska niebieskie*), w których opowiadania są ze sobą związane mocno dzięki tożsamości środowiska. W naszej literaturze ujęcie całości cyklu w ramę nie jest zjawiskiem rzadkim — wspominaliśmy już przykłady takiej kompozycji. W tej chwili będą nas interesowały „gatunkotwórcze” i semantyczne możliwości ramy.

Co do pierwszych — podejmujemy myśl Ingrama, że rama jest w stanie utworzyć cykl z opowiadań mało związanych. O międzypowstaniowych obrazkach Józef Bachórz napisał słusznie, że były łączone bez żadnego zamysłu; kompozycja utworzonych z nich zbiorów była zawsze luźna i chaotyczna. Czytelnik bowiem miał otrzymać informację o faktach:

Fakty zaś dla autorów obrazków mają tę właściwość, że się dają wyodrębnić, że istnieją obok siebie, ale nie tworzą całości tego rodzaju, poza którą nie mogą być rozpatrywane¹³.

Niech powyższe zdanie zaświadczy o „niecykliczności” tych zbiorów. Otóż u niektórych autorów obserwujemy dążenia do uporządkowania pisanych przez siebie obrazków poprzez czynności delimitacyjne, wśród których wprowadzenie ramy należy do istotniejszych. W *Galerii kawalerów do wzięcia* Boguckiego bardzo silnie wyeksponowanemu początkowi (dedykacja, motto i część zatytułowana *Zaczęcie*) odpowiada werbalizacja zakończenia: „Jeszczebyśmy mogli na zakończenie pomieścić tu jeden obrazek w naszej galerii kawalerów”¹⁴. Ową ramę wzmacnia uogólniający tytuł (w zakończeniu powtórzony!) i wewnętrzna tytulatura obrazków: *Mleczaki, Wyrostki, Kawaler-rywal, Kawaler w swoim stanie, Niebezpieczny kawaler, Trzydziestoletni kawaler, Stary kawaler, Kawaler balamut*. Mamy tu do czynienia ze stwarzaniem cyklu z dość odpornej materii licznych obrazków — za pomocą formalnych czynności delimitacyjnych, wśród których najważniejsze jest użycie ramy.

Z ciekawym zjawiskiem, świadczącym o semantycznej roli ramy, stykamy się w drugim po *Mieście mojej matki* cyklu Kadena: *W cieniu zapomnianej olszyny*. Cykl ten jest o wiele mniej spójny niż poprzedni, choćby dlatego, że jest niejednorodny kompozycyjnie: obok oddzielnych opowiadań występują tu dwa cykle wewnętrzne, każdy z nich obwiedziony metatekstową ramą (*Kukułka, Ostatnie imieniny*). Otóż tę niezborną całość Kaden znów podporządkowuje jednoznacznej tezie moralistycznej, wyrażonej w „filozoficznej” konkluzji. Ponadto dodając zakończenie, finguje jakby — poprzez stworzenie ramy — przynależną cyklowi progresywność temporalną, której we wspomnieniach składających się na cykl *de facto* nie ma, a którą Kaden nam sugeruje. Do zewnętrznych, ale bardzo skutecznie „cyklotwórczych” posunięć delimitacyjnych Kade-

¹² Termin „rama kompozycyjna” rozumiem szeroko, jako początek i koniec tekstu (zob. J. Lotman, *Struktura tekstu artystycznego*. Warszawa 1984, s. 298–310). Rama taka staje się „wyrazista”, gdy obserwujemy w niej element powtórzenia.

¹³ J. Bachórz, *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831–1863*. Gdańsk 1972, s. 91.

¹⁴ J. S. Bogucki, *Wizerunki społeczeństwa warszawskiego. Cz. 4: Galeria kawalerów do wzięcia*. B. m., 1958, s. 255.

na należy tu także wyodrębnienie ramy kursywą. To ostatnie świadczy o tym, w jak wielkim stopniu rama stanowiła wyznacznik cykliczności w świadomości gatunku.

O semantycznych możliwościach ramy najlepiej świadczą wydawnicze losy *Ludzi podziemnych* Struga. Rzadko kto zdaje sobie sprawę, że pod tym tytułem kryją się dwa różne utwory o diametralnie różnych znaczeniach. Ktoś, kto bierze w rękę wydanie z r. 1908, czyta utwór propagandowy, niemal agitkę; kto posłuży się wydaniem z r. 1927, czyta uogólnioną, symboliczną, tragiczną biografię konspiratora. Różnica znaczeń powstaje dzięki układowi (przynajmy, że również częściowo dzięki wyborowi) opowiadań; w gruncie rzeczy jest przede wszystkim skutkiem oddziaływania opowiadań stanowiących ramę. W roku 1908 Strug na początku tomu umieścił opowiadanie *Nekrolog*, a na końcu *Ojciec i syn* – oba silnie akcentujące wielkość postannictwa konspiratora; tom opowiadań *Ludzie podziemni* z taką ramą trzeba było rozumieć jako jeden z rewolucyjnych „czynów” autora. Nic też dziwnego, że wydając *Ludzi podziemnych* w innej sytuacji politycznej wolał uczynić z tomu całość zupełnie inną. Najsilniej „propagandowe” opowiadanie, stanowiące w poprzednim wydaniu koniec cyklu, w ogóle wyeliminował, a z reszty opowiadań (i z kilku opowiadań z tomu *W twardej służbie*) zmontował cykl stanowiący dramatyczną biografię konspiratora. Od *Prologu*, będącego historią rodzenia się świadomości politycznej (przeobrażenie się licealisty w partyjnego działacza), poprzez opowiadania o najcięższych fizycznych i duchowych przejściach podziemnej działalności, po *Ostatnie listy* – opowiadanie, w którym bohater dochodzi kresu wytrzymałości i popełnia samobójstwo. Efekt globalny w stosunku do wydania z 1908 r. całkowicie przeciwny: agitkę zastępuje tu *memento* – służba Sprawie niszczy nie tylko szczęście bohatera, ale i jego osobę¹⁵.

Przykład Struga wskazuje, jak wielkie są semantyczne możliwości ramy: w zależności od tego, jakie opowiadania wysuwa się na początek i na koniec, zmienia się sens całości cyklu.

Cykl opowiadań, operujący jako elementami całości skończonymi, daje autorowi swobodę kompozycyjną większą niż w innych gatunkach. Autor może zatem – z pewnymi ograniczeniami wynikającymi m.in. z temporalnej natury cyklu – układać opowiadania niemal dowolnie. Rama stanowi efekt tych czynności, ma więc – jak się zdaje – większy niż gdzie indziej walor semantyczny i delimitacyjny.

¹⁵ A. Strug, *Ludzie podziemni*. Seria 1. Wyd. 1: Lwów 1908; wyd. 3: Warszawa 1927, ze wstępem S. Posnera.