

# Elżbieta Rybicka

---

## Labirynt : temat i model konstrukcyjny : od Berenta do młodej prozy

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 88/3, 67-90

---

1997

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

ELŻBIETA RYBICKA

## LABIRYNT: TEMAT I MODEL KONSTRUKCYJNY

OD BERENTA DO MŁODEJ PROZY

### Konstrukcje labiryntowe w literaturze

#### 1

Znajdujemy się w labiryncie — podejmujemy wiele dróg, cofamy się, powracamy z bardzo niejasnym przeczuciem celu. Chcemy dokonać bilansu, zrozumieć — nie tylko drogę jednostkową, ale i całe kończące się stulecie. Obawiam się jednak, że w tym momencie nie jest to możliwe<sup>1</sup>.

Patrząc na sztukę XX w. Krzysztof Penderecki zauważa, iż zawiła struktura labiryntu stała się przeznaczeniem naszych czasów. Kondycja dzisiejszej epoki przypominać ma „zaulek bez wyjścia”. Przyczyn tej sytuacji kompozytor upatruje w kryzysie wyobraźni, w wyeksploatowaniu możliwości, w zhomogenizowaniu kultury wysokiej i niskiej oraz w braku hierarchii. Na pytanie, czy artysta może obecnie odnaleźć drogę i cel w labiryncie, którym jest twórczość i świat, Penderecki odpowiada negatywnie i wyraża jedynie nadzieję, iż w przyszłości awangarda odnajdzie swe utracone miejsce.

Postrzeganie rzeczywistości jako labiryntu nie jest symptomem tylko ostatniej dekady. Wiek XX to czas szczególnie nasilonej refleksji nad nieprzejrzystością świata, refleksji, w której motyw labiryntu ze swą rozległą symboliką znalazł stałe miejsce. Od początku stulecia towarzyszy temu przeświadczenie, iż techniki realistyczne oraz tradycyjne sposoby przedstawiania są wobec tak pojmowanego świata nieadekwatne. Literackie konstrukcje labiryntowe, wyrastające z równoczesnej potrzeby uporządkowania bezładu i przewyciężenia spetryfikowanych konwencji, podlegają tym samym prawom ewolucji co inne formy powieściowe. Szkic ten będzie próbą odpowiedzi na pytania: W jaki sposób labirynt-świat znajduje swe odzwierciedlenie w labiryncie-tekście? W jakiej mierze labirynt dzisiejszy stanowi kontynuację labiryntu modernistycznego? Czy ciągłość z nim została zerwana?

Punktem wyjścia moich rozważań będzie klasyfikacja labiryntów dokonana przez Umberta Eca. Rozróżnia on: labirynt klasyczny, którego wzór tworzy splełtana, lecz ciągła nić Ariadny, labirynt manierystyczny — strukturę z rozgałęzzeniami, przypominającą drzewo, oraz sieć, czyli kłaczę Gillesa Deleuze'a

<sup>1</sup> K. Penderecki, *Artysta w labiryncie*. „Rzeczpospolita” 1994, nr 253, s. 14.

i Felixa Guattariego — potencjalnie nieskończone i acentryczne<sup>2</sup>. Pomocna też będzie typologia opisana przez wymienionych autorów: „książka — korzeń palowy” — zawiera centra znaczenia i odbija w sobie kosmos; „książka — korzeń wiązkowy” — system stanowiący odbicie chaosmosu, gdzie jedności nie ma, lecz jest ona postulowana; oraz kłęczce — acentryczna wielość. Przywołane systematyzacje będą brane pod uwagę przy prezentacji labiryntowych modeli konstrukcyjnych w powieści XX wieku. Wymagają one wszelako komentarza, bym mogła właściwie przedstawić interesujący mnie nurt w ewolucji prozy polskiej. Fundamentalnym kryterium wyodrębnienia poszczególnych odmian pozostaje fakt istnienia lub nieistnienia centrum w strukturze labiryntu. Pozwala to na przeprowadzenie wyrazistej linii podziału między pierwszym z opisywanych przypadków — labiryntem klasycznym („książka — korzeniem palowym”) — a pozostałymi. Zjawisko decentracji wyzwala rozległą skalę reakcji: od poczucia zagrożenia do akceptacji i zanegowania potrzeby jakiegokolwiek organizującego centrum, niemniej jednak brak porządkującego, sensotwórczego ośrodka jest właściwością wspólną tych wariantów. Tak więc przyjmując decentrację za czynnik decydujący o wyraźnym przeciwstawieniu otrzymujemy dwie zasadnicze odmiany tekstów labiryntowych — centryczną i acentryczną.

## 2

Aby przybliżyć model dzieła labiryntowego, potrzebny mi będzie negatywny układ odniesienia — poetyka powieści „arystotelesowskiej” w opozycji do „niearystotelesowskiej”, w której zakresie mieści się także powieść labiryntowa<sup>3</sup>. Nadrzędnymi wartościami w koncepcji wywodzącej się od Arystotelesa są całość, jedność, spójność, porządek, dominacja związków przyczynowo-skutkowych i teleologicznych. Akcja w tego rodzaju utworach powinna być spoista i zwarta, o wyrazistym początku i końcu, a epizody mają służyć do pełniejszego oświetlenia fabuły, żadnego z ogniw nie można pominąć bez szkody dla całości dzieła. Konstytutywnymi cechami takiego modelu będą jeszcze: obiektywizm i wszechwiedza w przedstawianiu świata powieściowego, usytuowanie zdarzeń w rzeczywistej przestrzeni i w rzeczywistym czasie, dążenie do totalności, do zobrazowania pełni świata zewnętrznego<sup>4</sup>. Istotną rolę będzie tu odgrywał narrator auktorialny; zapewnia on jednolity punkt widzenia i stanowi swego rodzaju centrum warunkujące stabilny porządek dzieła.

Organiczna koncepcja dzieła sztuki, które ma tworzyć „wystarczającą sobie całość, zamkniętą jedność, stopić w jednym wyrazie wielorakie znaczenia słów lub tonów, barw lub kształtów”<sup>5</sup>, stanowiła ideał estetyczny, jaki w epoce

<sup>2</sup> U. Eco, *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*. W: *Imię róży*. Przełożył A. Szymanowski. Wyd. 4. Warszawa 1991, s. 613. — G. Deleuze, F. Guattari, *Kłęczce*. Przełożył B. Banasiak. „Colloquia Communia” 1988, z. 1/3, s. 222–223.

<sup>3</sup> Twórcą terminów „powieść »arystotelesowska«”, „powieść niearystotelesowska” jest Leonard Orr. Pojęcia te wykorzystałam odwołując się do pracy B. Owczarka *O niearystotelesowskiej teorii opowiadania* (w zbiorze: *Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury*. Kraków 1994, s. 213).

<sup>4</sup> Zob. M. Sükösd, *Wariacje na temat powieści*. Przełożył A. Sieroszewski. Warszawa 1975, s. 21–25.

<sup>5</sup> G. Simmel, *Filozofia pieniądza*. Przełożył z niemieckiego L. Belmont. Warszawa 1904, s. 482.

globalnej modernizacji został zaprzeczony. Następstwem „wyrachowania” świata, migawkowości życia, rozcięcia związku między twórcą a coraz częściej masowym wytworem staje się obiektywizacja kultury. Towarzyszy temu upodobanie do form niecałkowitych, które stawiają „nas w pewnej odległości od całości i pełni rzeczy”<sup>6</sup>. Rozsuniecie to zmienia relację „ja” – rzeczywistość; postrzega się tylko fragmenty i okruchy zjawisk mając świadomość ich niepełności. Sprzyja temu codzienność zatłoczonych ulic miejskich, zalewająca umysł potokiem zmiennych obrazów. Skoro percypującemu podmiotowi jawią się one jako części wyjęte z kontekstu, wyrwane z ciągłości trwania, pozbawione przyczyn i celowości, można przypuścić, że to, co istotne, skrywa się wewnątrz nich. Stąd wynika, jak zauważa Zygmunt Bauman, „iście nowoczesne rozróżnienie »powierzchni« i »głębi«, »zjawiska« i »istoty«, »wrażenia« i »prawdy«”<sup>7</sup>. Ale w pierwszych dekadach wieku być naprawdę nowoczesnym – to oddać te migotliwe, urywkowe impulsy tak, jak domaga się tego Virginia Woolf:

Umysł odbiera niezliczoną ilość wrażeń: pospolitych, fantastycznych, rozplywających się bez śladu albo wrzynających jak ostrze stali. Spływają zewsząd jak nieustanna ulewa niezliczonych atomów i spadając układają się w życie jakiegoś poniedziałku czy wtorku. [...] Zarejestrujemy te atomy tak, jak spadają na nasz umysł, w takim porządku, w jakim spadają, zbadajmy trop, choć pozornie urywany i niespójny, jakim zapisuje się w naszej świadomości każdy widok czy zdarzenie<sup>8</sup>.

Zapis owej „ulewy atomów” nie może przebiegać w tradycyjny sposób. Zachodzące wówczas przeobrażenia wytwarzają środowisko sprzyjające efektom labiryntowym, nie tylko w modelowaniu przestrzeni, ale też w konstrukcji tekstów-labiryntów. Do szczególnie wyrazistych sygnałów labiryntowości zaliczyć można: alinearny przebieg zdarzeń, rozluźnienie kompozycji, zanik tradycyjnej akcji. W miejsce linearności pojawia się równoległość, czyli narracja symultaniczna. Równoczesność zatrzymuje procesualność, rozbija następstwa czasowe, trudno zatem mówić o jakichkolwiek związkach przyczynowo-skutkowych między epizodami. Efektem izolacji zdarzeń jest zastąpienie ciągłej przestrzeni swoistym „montażem przestrzennym”: przestrzeń staje się nieciągła, punktowa, zwielokrotniona<sup>9</sup>.

Kolejnymi krokami na drodze oddalającej od modelu powieści „arystotelesowskiej” są: heterogeniczność stylu, włączanie różnorodnych gatunków na zasadzie *collage’u*, częste użycie elipsy, wprowadzającej luki i rozbijającej tok powieści, oraz rezygnacja z finalizowania wątków. Zastosowanie takich technik, jak: mowa pozornie zależna, strumień świadomości, powoduje, iż porządek fabularny i logiczny zostaje zastąpiony luźną, fragmentaryczną asocjacją.

Przejsie od „*telling*” do „*showing*”, narracja personalna, technika punktów widzenia pociągają za sobą ograniczenie pozycji narratora – traci on swe centralne stanowisko, warunkujące stabilny i jednolity porządek, na rzecz postaci. Te

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 511.

<sup>7</sup> Z. Bauman, *Ponowoczesne wzory osobowe*. W: *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*. Warszawa 1994, s. 8.

<sup>8</sup> V. Woolf, *Nowoczesna powieść*. W: *Pochyla wieża. Eseje literackie*. Wybrała i opracowała A. Ambros. Warszawa 1977, s. 287–288 (tłum. E. Życieńska).

<sup>9</sup> Zob. S. Wysłouch, *Problematyka symultanimizmu w prozie*. W zbiorze: *Studia o narracji*. Wrocław 1982, s. 150.

z kolei, poddane nie kontrolowanym przepływowi informacji i chaotycznym wrażeń, podlegają częściowym ograniczeniom i stają się podatne na zagubienie. Ale to nie wszystko: atomizacja psychiki, ukazywanie momentalnych i ciągle zmieniających się stanów świadomości, drażnienie sfery podświadomości wpływają jednocześnie na dezintegrację postaci. Bohater w arystotelesowskim modelu powieści był człowiekiem pełnym – „z krwi, kości, mózgu, psychiki, [...] psychologicznym, biologicznym, metafizycznym i socjologicznym jednocześnie”<sup>10</sup>, był człowiekiem, który zachował wewnętrzną jedność stanowiącą odbicie jedności świata i nawet w niekonsekwencji musiał być konsekwentny. Natomiast od początku w. XX, mimo poszukiwania formuły scalającej, model bohatera pełnego zdaje się nie istnieć. Następnym rozbitcia jedności podmiotowej człowieka jest uczynienie go alogicznym i nieprzewidywalnym. Rzucony między sprzeczne motywacje, obdarzony mobilnymi cechami, coraz mocniej będzie odczuwał własną sytuację egzystencjalną bądź jako uwięzienie w zamkniętym labiryncie, bądź jako zagubienie w błędnych korytarzach czy to rzeczywistości, czy własnej psychiki.

Wymienione atrybuty powieści nowoczesnej wzmagają niewątpliwie aspekt chaosu w labiryntach tekstowych, aczkolwiek kluczową kwestią pozostaje konstrukcja przestrzeni, gdyż labirynt odnosi się przede wszystkim do ukształtowania przestrzennego – jest znaczącym przekazem pewnej koncepcji świata<sup>11</sup>. Stanowi kwintesencję przestrzeni zamkniętej, groźnej i skomplikowanej, kwestionuje tradycyjne, zdroworozsądkowe relacje spacjalne. I zapewne dlatego proza XX w. odznacza się szczególną częstotliwością występowania metafory: miasto – świat – labirynt. Zwykle metropolie są niebywale zatłoczone, a nieprzenikliwa gęstość, chroniczny pośpiech, przygodność zachodzących w nich relacji interpersonalnych wzmagają cywilizacyjną polifrenię. Zwykle też są przestrzenią błędzenia, nawet dla stałych mieszkańców. Jeszcze bezwzględniej zamknięta niż miasto jest przestrzeń labiryntu-więzienia, gdzie panuje klaustrofobiczne widzenie świata. Jego literacką kreację odnaleźć można choćby w *Kalkwerku* Thomasa Bernharda czy w *Schronie* Franza Kafki.

Wszelako pierwszoplanowym sygnałem labiryntowego charakteru przestrzeni jest labilność jej statusu ontologicznego. Zanika w tym przypadku granica między mimetycznym, obiektywnym wyobrażeniem a subiektywną wizją. Najczęściej percypuje się tę przestrzeń przez pryzmat zanurzonego w niej bohatera, z czego wynika „nieokreśloność i zmienność ram modalnych”<sup>12</sup> oraz brak orientacji zarówno postaci, jak i czytelnika. Najwyraźniej zaznacza się to w opowiadaniach Brunona Schulza, w *Po tamtej stronie* Alfreda Kubina, w prozie Kafki.

Zatrzymajmy się jeszcze przy zagadnieniu fragmentu. Walter Hilsbecher tak pisze o powieści Jamesa Joyce’a: „*Ulisses* znajduje się na granicy, gdzie wola ogarnięcia pełni zaczyna się w realizacji rozpadać i rodzi fragmentaryczność”<sup>13</sup>. Niegdyś powieść miała być zwierciadłem przechadzającym się po goś-

<sup>10</sup> Z. Bienkowski, *Model człowieka*. W: *Modelunki. Szkice literackie*. Warszawa 1966, s. 7.

<sup>11</sup> Zob. M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości*. W: *Mity przebrane. Dionizos – Narcyz – Prometeusz – Marcholt – labirynt*. Kraków 1994, s. 131–133. Dalszą część uwag na temat przestrzeni labiryntowej opieram przede wszystkim na tym szkicu.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 206.

<sup>13</sup> W. Hilsbecher, *Jak dalece literatura jest nowoczesna?* W: *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje*. Wybór i wstęp S. Lichańskiego. Przełożył S. Błaut. Warszawa 1972, s. 11.

cińcu, teraz pozostały z owego zwierciadła jedynie okruchy, a każdy z nich odbija tylko kawałek świata. Encyklopedyczny utwór, którego zamierzeniem było zilustrowanie całokształtu życia, zostaje przekazany w formie niecałościowej, rozbitej. Powstaje jednak pytanie: czy w przypadku powieści nowoczesnych, przynajmniej niektórych, poszczególne atomy zdarzeń nie dążą do wytworzenia innego rodzaju *continuum*? Czy zgodnie z kodem modernistycznym nie mamy niejednokrotnie do czynienia ze wspomnianymi wcześniej opozycjami: powierzchnią i głębią, zjawiskiem i istotą, wrażeniem i prawdą? Prawem fragmentu jest *irratio*, ale celem staje się dążenie do utraconej, lecz w przyszłości znów możliwej pełni dzieła artystycznego. Skoro rzeczywistość jawi się jako zatowizowana, chaotyczna, cierpiąca na „nieuniknioną modalność widzialnego”<sup>14</sup> – tego, co trwałe, ogólne, podstawowe, szukać trzeba pod amorficzną i zmienną powierzchnią zjawisk. Sposobem na odkrycie źródłowego sensu utworu może być albo epifania, albo podróż „w głąb” tekstu, a wtedy pomocną nicią Ariadny staje się mit. Nieprzypadkowo Thomas Stearns Eliot w recenzji *Ulissesa* pisze:

wykorzystanie mitu, przeprowadzenie stałej paraleli między współczesnością i starożytnością [...] stanowi sposób na kontrolowanie, podporządkowanie, nadanie kształtu i znaczenia ogromnemu widowisku marności i zamętu, jakie prezentuje współczesna historia<sup>15</sup>.

Powieść „rozpięta na micie” (określenie Michała Głowińskiego), odwołująca się do treści symbolicznych, umożliwia rozszyfrowanie sfery znaczeń i odnalezienie jednoczącego, sensotwórczego centrum. Poprzez mityzację i metaforyzację dociera się do scholastycznej *quidditatis* – do „wewnętrznej istoty rzeczy”<sup>16</sup>. Deformacja wyznacza drogę do prawdy.

### 3

John Barth w znanym eseju *Literatura wyczerpania* dokonuje nader interesującej reinterpretacji labiryntu wiążąc go z własną problematyką. Mówi on:

Labirynt jest miejscem idealnie ucieleśniającym wszystkie możliwości wyboru (kierunku w tym przypadku), [...] które należy wyczerpać, zanim osiągnie się środek<sup>17</sup>.

Wyczerpywanie wszystkich możliwości może jednak hipotetycznie trwać w nieskończoność, tym samym środek będzie niczym horyzont – widoczny, lecz nieosiągalny. Nie ma ono charakteru negatywnego, wyodrębnia raczej sferę, w której znajdować się ma dzieło. Owa sfera to świat imitacji, świat powieści, które „nie usiłują reprezentować życia wprost, natomiast reprezentują reprezentację życia”<sup>18</sup>, świat czystej literackości, gdzie węzłowe pozostaje pytanie: jak tworzyć wśród tylu możliwości? Nadto wnosi ona swoiste dla postmodernizmu paradoksy. Jednym z nich jest prawo kalejdoskopu odsłaniające, po pierwsze: model dzieła jako precyzyjnej budowli, która raz za razem jest

<sup>14</sup> J. Joyce, *Ulisses*. Przełożył M. Słomczyński. Wyd. 4, przejrzone i poprawione przez tłumacza. Bydgoszcz 1992, s. 31.

<sup>15</sup> Cyt. za: E. Mielecki, *Poetyka mitu*. Przełożył J. Danczyński. Przedmową opatrzyła M. R. Mayenowa. Warszawa 1981, s. 442.

<sup>16</sup> J. Joyce, *Portret artysty z czasów młodości*. Przełożył Z. Allan. Warszawa 1957, s. 252.

<sup>17</sup> J. Barth, *Literatura wyczerpania*. Przełożył A. Słomkowski. „Literatura na Świecie” 1972, nr 10, s. 97.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 94.

konstruowana i dekonstruowana, a po wtóre: mechanizm strategii pisarskiej – tworzenie nowych, odmiennych całości z tych samych elementów.

Wielopoziomowa labiryntowość występuje u wszystkich niemal pisarzy uznawanych za postmodernistów – u Jorge Louisa Borgesa, Alaina Robbe-Grilleta, Itala Calvina, Johna Bartha, Umberta Eca. Efektem labiryntowym sprzyja w ich tekstach kombinatoryka, w której mieści się zestawianie obok siebie różnorodnych elementów, prefabrykatów, stosowanie permutacji, inwentaryzacji i wylczeń. Konsekwencją wprowadzania do tekstu niecałościowych, często urwanych arbitralnie jednostek staje się jego fragmentacja i brak ciągłości. To zjawisko jest znamienne również dla modernizmu. O ile jednak w prozie modernistycznej zawieszoną ciągłość można było odzyskać poprzez mityczną czy metaforyczną jedność, o tyle postmodernizm wystrzega się jakiegokolwiek ciągłości<sup>19</sup>. Włączane elementy noszą niejednokrotnie piętno parodii, podejmują szczególnego rodzaju dialog z innymi tekstami czy kontekstami. Spełniają jednakże nie tylko funkcję destrukcyjną wobec pierwowzorów, ale również konstrukcyjną i intertekstualną<sup>20</sup>, sygnalizują, że czytelnik porusza się w nieskończonej przestrzeni tekstów. To literatura składająca się z nałożonych na siebie apokryfów, imitacji, pastiszy, podróbek, podlegająca nieustannym mistyfikacjom i falsyfikacjom. Mnożą się w niej, jak u Borgesa, byty równoległe – wyobrażone, więc możliwe, choć nieprawdopodobne.

Wskazując cechy wspólne tekstowych labiryntów można już wymienić właściwości interesującego nas modelu. Będą to przede wszystkim: podważanie wzorca powieści „arystotelesowskiej” lub zerwanie z nim, przebieg zdarzeń i fabuła o charakterze nie linearnym, lecz wielotorowym, wielokierunkowym, niejednokrotnie zagmatwana, przedstawianie faktów ze zmiennych punktów widzenia, konstruowanie przestrzeni jako nieciągłej, zamkniętej, o labilnym statusie ontologicznym, oraz eksperymenty dokonywane na czasie – zakłócanie relacji temporalnych, niechronologiczność lub równoległość. Postacie modelowane są jako zatimizowane, niecałkowite, alogiczne, niepewne własnej tożsamości i usiłujące ją zrekonstruować. Bohaterowie tacy wpisują się częstokroć w schemat mitu inicjacyjnego. Kompozycja w tego typu tekstach bywa z reguły rozluźniona, fragmentaryczna, eliptyczna, łączy lub zestawia heterogeniczne elementy. Jej niespójność może być rekompensowana powtórzeniami, leitmotiwami, wariantami. Do konstytutywnych cech zaliczyć można także: niekonkluzyjność, wewnętrzne sprzeczności, antynomie, paradoksy<sup>21</sup>.

Najistotniejszym czynnikiem różnicującym pozostaje wszakże kwestia istnienia lub nieistnienia centrum. Literatura modernistyczna stanowi niewątpliwie przejaw kryzysu „koncepcji organicznej formy, której całościowość, zamkniętość, hierarchiczność i transpozycyjność reprezentować miała porządek uniwersalny”<sup>22</sup>, ale świadczy też o podejmowanych próbach przywrócenia

<sup>19</sup> Zob. D. Lodge, *Modernizm, antymodernizm, postmodernizm*. Tłumaczył J. K. Palczewski. „Odra” 1991, nr 7/8, s. 40.

<sup>20</sup> Zob. R. Nycz, *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku*. W: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1993, s. 158–159, 168–169, 171.

<sup>21</sup> Zob. Głowiński, *op. cit.*, s. 200–210. – M. Schmelling, *Der labirintische Diskurs: vom Mythos zum Erzählmodell*. Frankfurt am Main 1987, s. 287.

<sup>22</sup> R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Wrocław 1984, s. 99.

koherencji na innym poziomie. Dlatego szczególnie ważne będzie w tych przypadkach ukształtowanie językowe – dzięki procesom metaforyzacyjnym lub „rozpięciu na micie” można dokonać reintegracji dzieła. Natomiast w tekstach postmodernistycznych jedność i ciągłość nie są stanami pożądanymi, lecz zagrożającymi, stąd tendencje do odśrodkowego rozpraszania i decentracji, do zaniku odrębności i autonomiczności.

Wymienione właściwości tekstów labiryntowych chciałabym teraz zastosować do analizy wybranych przykładów z literatury polskiej w. XX, ze szczególnym uwzględnieniem opozycji, jakie wnoszą lub unieważniają.

### Labirynt klasyczny, czyli powierzchnia i głębia w *Oziminie* Wacława Berenta

Pojmowanie przestrzeni jest zawsze wyrazem rozumienia świata. Tworzymy nieustannie modele otaczającej nas rzeczywistości, chcąc nadać porządek rzeczom i zjawiskom, niekiedy rzeczywistość ta wymyka się jednak naszym schematyzującym pojęciom. Powyższa zasada dotyczy w równym stopniu przestrzeni empirycznej, jak i jej konstrukcji w prozie narracyjnej. W tym przypadku realna topografia ulegając praktykom metaforyzacyjnym może przekształcić się w przestrzeń o znaczeniu symbolicznym. Egzemplifikacją takiego procesu transpozycji rzeczywistości w przestrzeń labiryntową jest *Ozimina* Wacława Berenta. Korzystając z przedstawionej na wstępie typologii chciałabym unaocznic, iż powieść ta najbardziej zbliżona jest do labiryntu klasycznego. Główny jego wyznacznik stanowi ukonstytuowanie przestrzeni jako terytorium błędzenia i docelowej (lub bezcelowej) wędrówki do symbolicznego centrum. W polu zainteresowań znajdują się zatem takie zagadnienia, jak: konstrukcja przestrzeni, określenie jej „środką”, znaczenie ontologiczne i egzystencjalne centrum, strategia porozumiewania się z odbiorcą oraz napięcie między powierzchnią a głębią.

Lokalizację *Ozimy* wyznaczają dane o charakterze empirycznym: akcja toczy się w ciągu jednej nocy r. 1904 w salonie i na ulicach Warszawy, gdzie obejmuje przede wszystkim dzielnicę Powiśle i brzegi nadwiślańskie. Konstrukcja i wartość przestrzeni nie sprowadzają się jednak tylko do danych faktograficznych.

Intuicje zarówno pierwszych, jak i późniejszych krytyków powieści są zgodne: relacje spacialne wzbudzają niepokój swoją odmiennością i niejasnością mimo konkretnej topografii. Tak więc w jednej z wczesnych wypowiedzi znajdujemy sformułowanie: „Kategoria czasu światu temu obca, kategoria przestrzeni nieznana”<sup>23</sup>.

Interesujące są także późniejsze opinie:

Swoista mozaika przestrzeni przywodzi na myśl „boczne odgałęzienia czasu” z późniejszej prozy dwudziestolecia; podczas próby interpretacji mimowolnie przypomina się Borgesowski labirynt – i tekst powieści potwierdza tę sugestię<sup>24</sup>.

Rzadko udaje się w utworze literackim wytworzyć przestrzeń tak względną, przypominającą raczej grę przestrzeni niż jakiś obszar naprawdę określony ulicami, piętami, pokojami<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> O. Ortwin, *O stylu i metodzie „Ozimy” Wacława Berenta. Przyczynek do teorii powieści*. W: *Próby przekrojów. Ze studiów nad teatrem, liryką i powieścią. 1900–1935. Ze słowem wstępnym* J. Kleinera i W. Kozickiego. Lwów 1936, s. 347.

<sup>24</sup> K. Kłosiński, *Przestrzeń w „Oziminie”*. W zbiorze: *Studia o Berencie*. Katowice 1984, s. 43.

<sup>25</sup> M. Baranowska, „Miasto – wszechświat”. *„Ozimina” Berenta*. „Teksty Drugie” 1993, nr 3, s. 95.



Dzieje się tak dlatego, iż Berent nie wprowadza ogólnego, całościowego ujęcia przestrzeni, lecz migawkowe, fragmentaryczne opisy uzależnione od ciągle zmieniających się, subiektywnych punktów widzenia bohaterów. Wraz z przejściem od narracji auktorialnej do personalnej w miejsce jedności pojawia się różnorodność i wieloperspektywiczność. Przestrzeń ta nie tyle jest, co staje się w świadomości postaci, uzyskując w ten sposób wieloznaczność: np. salon postrzegany jest i jako „jarmark narcyzowych próżności”, i „gwarny ul”, i „arena cyrkowa” (B 19, 21, 25)<sup>26</sup>. Wiemy w przybliżeniu, że mieszkanie Nie-manów składa się z pokoju kobiercowego (z lustrem i posągami Murzyna), salonu, bufetu, biblioteki, sali bilardowej (służącej jako gabinet do palenia tytoniu), sypialni Leny. Nie znamy natomiast szczegółowej topografii domu, inne pomieszczenia nie są wymienione, choć muszą się tam znajdować. W związku z tym dokładna orientacja staje się niemożliwa. Berent pominął wszelkie wskazówki dotyczące stosunków przyległościowych, przestrzeń ta zatem odznacza się nieciągłością i eliptycznością. Opisy, konsekwentnie przedstawiane z punktu widzenia osoby umieszczonej we wnętrzu labiryntu i postrzegającej w ograniczony sposób tylko fragmenty i wycinki otoczenia, sugerują chaotyczność. Odpowiadają temu pojawiające się w warstwie metaforycznej liczne obrazy błędzenia, np.: „I tak się w duszę swą zapatrzy, zbląkaną teraz w ogromie tego świata i bezkresie ludzkich niedoli” (B 143); „zahukane wyobraźnie słuchaczy błąkały się w ciszy własnym już rozpędem po wszystkich nękach, okrucieństwach i torturach życia” (B 151); „Nie mogąc teraz trafić oto do przeznaczonego dla się pokoju, błąkała się po mieszkaniu ciemnym” (B 194). Na uwagę zasługuje fakt, że terenem zagubienia bohaterów staje się nie tylko przestrzeń zewnętrzna, rozszerzana niekiedy na całą rzeczywistość, ale również to, co związane jest z życiem wewnętrznym człowieka – dusza, myśli, wyobrażenia, odczuwanie świata. Przestrzeń mentalna koincyduje z modelem przestrzennym powieści.

Dodatkowym utrudnieniem w percepcji przestrzeni jest spacjalizacja formy powieściowej, przerwanie linearności i zawieszenie następstwa czasowego<sup>27</sup>. Oto przykład: scena opowieści o zesłaniu na Sybir, refleksje profesora o przeszłości i rozmyślenia Niny nad zdarzeniami nocy dzieją się w tym samym miejscu – w bibliotece. Zdroworozsądkowo przyjmujemy, że następują one kolejno po sobie. Ale nasuwa się wątpliwość: jakim sposobem profesor spostrzegłszy wejście do biblioteki jakiegoś fircyka (B 154) nie zauważył obecności Niny, która w tym odosobnionym miejscu była również świadkiem wspomnień Komierowskiego? W samym tekście nie znajdziemy wskazówek co do następstwa czy też równoczesności tych zdarzeń. Naruszenie ciągłości stosunków przestrzennych wiąże się z zakłóceniem relacji temporalnych. Spacjalizacja powoduje zatrzymanie czasu w poszczególnych scenach i rozbieżność ich na momenty, chwile, których więzi przyczynowo-skutkowe pozostają rozluźnione. Czas

<sup>26</sup> Skrótem B odsyłam do: W. Berent, *Ozimina*. Opracował M. Głowiński. Wrocław 1974. BN I 213. W artykule zastosowałam ponadto inne skróty: A = J. Anderman, *Gra na zwłokę*. Kraków 1979. — G = M. Gretkowska, *Kabaret Metafizyczny*. Warszawa 1994. — K = T. Konwicki, *Wniebowstąpienie*. Wyd. 2. Warszawa 1982. — W = B. Wildstein, *Brat*. Kraków 1992. Liczby po skrótach wskazują stronicę.

<sup>27</sup> Zob. J. Frank, *Forma przestrzenna w literaturze nowoczesnej*. Przełożył M. Żurowski. „Przegląd Humanistyczny” 1971, z. 2.

obiektywny, historyczny, istnieje jakby na zewnątrz powieści, natomiast czasem wewnętrznym rządzą subiektywne punkty widzenia bohaterów – sugestywna jest wypowiedź jednego z nich: „i czas, sam Chronos we własnej osobie, uciekł od nas do Paryża, gdzie skacze po trampolinie ziemi francuskiej” (B 81). Dynamizm dziania się zostaje niejako wyrzucony poza rodzimą rzeczywistość, zanurzoną w bezczasowości.

Takie cechy czasoprzestrzeni *Oziminy*, jak: alinearność, niekompletność, zamkniętość, zagmatwanie oraz pojawiające się metafory: „labirynt taneczny” (B 67), „labirynt stosów książek” (B 70), „labirynt przypomnień skłębionych” (B 128), „Zabłąkany w labirynt półek” (B 160), „labirynt książek” (B 161), „szukał wyjścia z labiryntu półek” (B 163), „Ledwo wychylonemu z półek bibliotecznych błędniaka, pomieszały mu się wrażenia” (B 164), „trafiła za progi: w te labirynty półek z książkami” (B 197), „słowa starca, rozlegające się głuchym podzwękiem w tym labiryncie półek” (B 204), „wśród labiryntów grobnicy surowej” (B 245), pozwalają przypisać jej miano tekstu-labiryntu. Efekt labiryntowy powstaje nie tylko za sprawą aluzji do mitu czy przez wprowadzenie odpowiedniego sztafażu (zaułki, lochy, ślepe uliczki, system korytarzy), lecz jest przede wszystkim „następstwem zakwestionowania tradycyjnych, zdroworozsądkowych relacji spacialnych”<sup>28</sup>.

Wiąże się z tym jeszcze jeden problem. Jak zauważa Janusz Sławiński:

takie właściwości przestrzeni prezentowanej w dziele lub w jego partiach, jak ciągłość lub eliptyczność, usystematyzowanie lub chaotyczność miejsc i realiów, przejrzystość lub labiryntowość itp. – tłumaczyć się mogą przede wszystkim w kontekście przyjętej przez podmiot literacki strategii porozumiewania się z odbiorcą<sup>29</sup>.

*Ozimina* wymaga w odbiorze twórczego zaangażowania i współdziałania. Znamienne są w tym wypadku dwie wypowiedzi estetycznoliterackie Berenta: pierwsza z nich odnosi się do *Próchna* i dotyczy „usunięcia właściwej akcji w międzyrozdziału, wyrzucenia jej poza nawias powieści”<sup>30</sup>, druga natomiast jest opinią o Nietzschem:

Taki pisarz – myśli cudzych na pasku nie wodzi, czytelników chce mieć takich, co myśl wspaniałą sami domyślą do końca, pragnie, by jego międzywiersze były dla nich nutami do myślenia, a jego „skoki i uskoki” – nowej myśli krzyżowym błyskiem, nieomal wyzwaniem do sprzeciwienia się jemu<sup>31</sup>.

Zacytowane zdanie z powodzeniem można odnieść do tego typu pisarstwa, jakie uprawiał Berent. I nie chodzi tu tylko o problematyzowanie wymowy ideowej, ale również o konieczność zabiegów rekonstrukcyjnych wobec świata przedstawionego. Odbiorca musi odbudowywać i uspoźniać zatomizowaną, eliptyczną przestrzeń. Stanowi ona dla niego zagadkę do rozwiązania, jest wyzwaniem, zaproszeniem do wejścia w głąb labiryntu, aby dotrzeć do jego sensu,

<sup>28</sup> Głowiński, *op. cit.*, s. 148.

<sup>29</sup> J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*. W zbiorze: *Przestrzeń i literatura. Studia. Tom poświęcony VIII Kongresowi Słowistów*. Wrocław 1978, s. 20.

<sup>30</sup> W. Berent, *Do redaktora „Chimery”. List autora „Próchna”*. W: *Pisma rozproszone. Utwory prozą. Utwory poetyckie. Szkice literackie i publicystyczne. Wywiady*. – *Listy*. Wstęp, opracowanie tekstu, dodatek krytyczny R. Nycz. Fragment *Wstępu*, dotyczący *Ideji w ruchu rewolucyjnym i Onegdaj*, oraz opracowanie tekstu i *Komentarze* do tych szkiców W. Bolecki. Kraków 1992, s. 400. *Utwory wybrane*.

<sup>31</sup> W. Berent, *Źródła i ujścia nietszcheanizmu*. W: *iw.*, s. 130.

aby odkryć „środek” rozwiązania i zasadę jednoczącą sprzeczne elementy. To, co na powierzchni jawi się jako chaos, w głębi winno posiadać ukryty porządek i znaczenie.

Przywrócenie koherencji i usensownienie powieści dokonuje się w warstwie metaforycznej<sup>32</sup>. Metaforyka ewokuje mity wyposażone w znaczenia symboliczne, gdyż w świadomości epoki pola semantyczne mitu, metafory i symbolu się krzyżowały<sup>33</sup>. W mitycznym ujęciu przestrzeń jest zawsze rozgraniczona na sferę *sacrum* i *profanum*, przejawia się to w „waloryzującym traktowaniu różnych jej fragmentów czy kierunków i w nadawaniu im symbolicznych znaczeń [...]”<sup>34</sup>.

Waloryzacji w *Oziminie* podlega przestrzeń biblioteki wyodrębniona za pomocą sakralnej metaforyki i ostro odgraniczona od reszty świata. Oto kilka przykładów:

Stropiła je powaga wnętrza: rozglądały się w potulnym zaciekawieniu po tych półkach, czyniących z wielkiego pokoju labirynt stosów książek sięgających aż po sufit. Siedziały milczące, wyprostowane w namaszczeniu kościelnym. [B 70]

W tę ciszę kościelną dolatywały z dala bezładnie pomieszane echa salonowego gwaru. [B 154]

To w bibliotece stary Komierowski przypomina ostatnie chwile życia Woyny:

— I dziwna rzecz, że tutaj, zawsze tutaj tylko! jakby do tej komnaty ukrywała się zawsze, mimo woli, resztką ducha w życiu tych ludzi... [B 201]

Odmienność tego miejsca dostrzega także Wanda mówiąc do Niny:

Tu zawsze taka zaduma jest w powietrzu, tu przed książkami, że uspokój się tylko trochę, a zobaczysz, jak się ucieszenie sączyć pocnie w ciebie bezwiednie. [B 241]

Natomiast pozostała przestrzeń (nie tylko mieszkanie, ale też miasto, a nawet polska rzeczywistość początku wieku) nacechowana jest przeważnie negatywnie: „świat trywialnej rozpusty, sekretnych chorób, brutalnej nędzy, szpiegostwa, wstępu i brzydoty” (B 80); „reszta ulic — jak głębokie kamieniste dna kanałów” (B 79); „bagnu smutku północne, chłone w siebie najbujniejsze zadatki życia...” (B 123); „sabat to był: czarownic i szakali zlot przed diabła ogniskiem” (B 240). Waloryzacja ta pozwala na wyznaczenie „środka”, centrum labiryntu — jest nim biblioteka, a jej otoczenie to przede wszystkim zamknięta przestrzeń błędzenia lub bezruchu.

W ikonografii sakralnej labirynt jest diagramem świątyni jako centrum duchowego<sup>35</sup>. Berent reaktywuje tu starą, średniowieczną symbolikę motywu

<sup>32</sup> Zob. Kłosiński, *op. cit.*, s. 51: „przezeń autonomiczna, będąca w powieści klasycznej funkcją wypowiedzi narracyjnej, istnieje w *Oziminie* o tyle, o ile zostanie poprzez wypowiedź opartą na metaforze zaopatrzona w sens i znaczenie: o ile zostanie skonstruowana przez podmiot postrzegający”.

<sup>33</sup> O pokrewieństwie między symbolem a mitem pisze M. Podraza-Kwiatkowska (*Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*. Kraków 1975, s. 37), podobnie o triadzie obraz — metafora — symbol wypowiada się M. Stala (*Metafora w liryce Młodej Polski. Metamorfozy widzenia poetyckiego*. Warszawa 1988, s. 82–83).

<sup>34</sup> H. Markiewicz, *Literatura a mity*. W: *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwo*. Warszawa 1989, s. 81. Zob. też M. Głowiński, *Przezeńne tematy i wariacje*. W zbiorze: *Przezeń i literatura*, s. 79: „Symboliczne porządkowanie przezeńni dokonuje się już w sferze języka. [...] nadaje się jej różne znaczenia metaforyczne, [...] tak czy inaczej waloryzuje [...]”.

<sup>35</sup> Zob. J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*. Przełożył A. Q. Laviq. Kraków 1994, s. 103.

zdegradowanego w następnych epokach. Biblioteka jako centrum przeobraża się w sanktuarium, w którym ma dokonać się odrodzenie, przejście poprzez śmierć do życia prawdziwego. Stąd porównanie biblioteki do katakumb: „trafiła za progi: w te labirynty pótek z książkami niby ściany katakumb” (B 197). Należy wspomnieć, iż przykładem labiryntu przypadkowego są rzymskie katakumby, będące jednocześnie miejscem zamieszkania, świątynią, miastem umarłych i fortecą. Z przestrzenią śmierci związane jest też określenie „grobnica” padające z ust majora Komierowskiego: „ – Grobnica to jest [...] i dla takich głów jak twoja zamknięta” (B 205). W symbolicznej grobnicy miałyby spoczywać uwięziona, ale nieśmiertelna dusza. Nasuwa się tu skojarzenie z egipskimi piramidami – tym bardziej że stary Komierowski porównywany bywa do żywej mumii, a w labiryncie egipskim znajdowały się grobowce królewskie. Porównania wykorzystane przez Berenta do opisu biblioteki ujawniają niezwykle konsekwentnie związek życia ze śmiercią.

„ – Labirynt służy obronie – często obronie magicznej – centrum kryjącego w sobie jakiś skarb, jakiś sens” – twierdzi Mircea Eliade<sup>36</sup>. Profesor błąka się wśród „pótek bibliotecznego błędnika”, by odnaleźć w centrum ukryty w księgach cały dorobek kultury, kwintesencję tradycji narodowej. Snując w bibliotece refleksje Profesor formułuje fundamentalne pytania o sens przeszłości, sens minionej historii. Zastanawia się, czy idee romantyczne nie były w konsekwencji unicestwieniem życia, czy kult „ofiarnictwa” nie pochłonął najbardziej wartościowych jednostek i nie zniweczył ruchu niepodległościowego. Pierwsza odpowiedź Profesora jest nader gorzka: „Spłynęła na tym ołtarzu krew rasy co najlepsza” (B 159), a „ducha przygniata ołowiana chmura rzeczywistości dzisiejszej” (B 160). Wydawać by się mogło, że centrum labiryntu nie kryje już prawd żywych, lecz martwe. Tradycja narodowa, cały dorobek duchowy i dawna kultura skazane są na zagładę, zapomnienie. Współczesność uwięziona w zamkniętej przestrzeni albo zastygła w bezruchu, albo kręci się w „błędnym kole” bez wyjścia, w pozornym ruchu na powierzchni życia. Stosując taką perspektywę trudno mówić o jakiegokolwiek przyszłości, o ruchu progresywnym i o ciągłości odniesionej do przeszłości. Więź z nią została zerwana, terażniejszość jest naznaczona beczasowością, a wyjście ku przyszłości niemożliwe. Diagnoza Profesora ulega jednak przemianie, wędrówka w labiryncie zakłada bowiem ruch myśli i ewolucję poglądów, biblioteka zaś to przestrzeń, gdzie dokonuje się rozszyfrowania. Wychodząc z niej w symboliczny świat dostrzega on ślady życia w „omartwicy czasów”. Występująca akcydentalnie mefatoryka siewna (biblioteka jako spichrz, a księgi jako ziarna) implikuje mit agrarny i co za tym idzie – element nadziei. Pojawiają się także, powracające później refrenem, słowa: „*vitae lampadae traditae*”, które niby nic Ariadny czy też, według innych wersji mitu, światło jej wieńca, prowadzą ku wyjściu i rozwiązaniu. Tradycja, kultura, przeszłość historyczna uzyskują w konsekwencji sankcję nieomal religijną, są świętością narodową – żywą i prawdziwą.

Dla Profesora przestrzeń labiryntowa okazała się przestrzenią duchowego wtajemniczenia. O świecie wychodzi on wraz z wybranymi na ulicę, która mimo niejednoznacznego wartościowania przez Berenta jawi się, przynajmniej w wizji

<sup>36</sup> M. Eliade, *Próba labiryntu. Rozmowy z Claude-Henri Rocquetem*. Przełożył K. Środa. Warszawa 1992, s. 201.

Profesora, jako przestrzeń otwarta. Ostatni widok na mazowieckie halizny przynosi porównanie ich do morza, bezkresnego i nieskończonego, a w symbolice akwaticznej oznaczającego pramaterię, z której wyłoniło się życie. Łączy się on z równie symbolicznym obrazem „pochodu dziejów” skojarzonym z mitem eleuzyjskim i dionizyjskim. I wtedy Profesor doznaje epifanii tajemnicy życia i śmierci, tajemnicy wiecznego powrotu ukrywającej się w symbolice labiryntu, mitu dionizyjskiego, misteriów eleuzyjskich i związanej z filozofią Friedricha Nietzschego. Ale to nie tylko prawda mityczna, irracjonalna. Ruch odnowy i postępu sięga także historii współczesnej. O ile w wizjach salonowych przyszłość jeszcze nie istniała, była niemożliwa do pomyślenia, o tyle w finałowej scenie powieści zyskuje ona swój progresywny wymiar i otwiera się na nieskończoność. W miejsce początkowej beczasowości i czasu rozbitego, w miejsce utraconego poczucia historyczności pojawia się czas scalony: ciągłość tradycji zostaje odzyskana, a więź z przeszłością – podjęta.

W przestrzeni labiryntowej błądzą niemal wszyscy bohaterowie *Oziminy*, nie dla każdego bowiem jest otwarta droga do centrum. Działa tutaj zasada selekcji: tylko wybrani mogą posiadać wiedzę, a potem wyjść na zewnątrz, ku nowemu życiu. Pozostali, np. Helena Nieman, są skazani na fałszywą egzystencję w „kole bez wyjścia”; mówi ona: „Tak się oto błąkam teraz ślepa tam, gdzie mnie porzucił: w szukaniu prawdziwości swojej” (B 184). Życie Leny obraca cię między zwierciadłami a rzeczami, atrybutami luksusu otoczenia. Jej trzeźwość zwyciężyła prawdę uczuć i rozpetała „najczarniejsze zło kobiecego ciała” (B 186). Pojawiają się tu kolejne aspekty symboliki labiryntu – duchowość i cielesność. Nie każdy jest zdolny przewyciężyć sferę cielesno-zmysłową, przekroczyć własną naturę i przejść od świata pozorów do świata uduchowionego człowieczeństwa. Dla tych, którzy nie potrafią spełnić tego postulatu, labirynt okazać się może królestwem śmierci. Dlatego ginie Bolesław Zaremba uwikłany w sferę cielesności, a nawet bezdusznej zwierzęcości. Nina mówi o nim: „A sam on: wtedy już bez duszy nieomal: zwierzę jakby” (B 240). Ginie także Woyda za „ducha zaprzepaszczenie”.

W innym wymiarze przestrzeni labiryntowej znajduje się Nina. To głównie ona uczestniczy w mitycznej inicjacji i wtajemniczenia – pogrążona w nieświadomości na początku balu, zdobywa w ciągu nocy bolesną wiedzę. I ona przede wszystkim błądzi w poszukiwaniu prawdziwego „ja”, próbuje określić swoją tożsamość: „W załęknieniu instynktów stawała przed nią właściwa tajemnica życia: zagadka samej siebie” (B 227). Potwierdzeniem tego jest występująca kilkakrotnie scena przeglądania się w lustrze, gdyż w głębi labiryntu wędrowiec często odkrywał zwierciadło, czyli obraz samego siebie. Nina swą młodość i energię niestrudzenie przeciwstawia niemocy duchowej i marazmowi pozostałych. Nie ulega fascynacji grozą i złem, jest w nieustannym ruchu, a osadzony w labiryncie bohater musi znajdować się w ruchu, musi ciągle dążyć ku czemuś, należy to bowiem do jego kondycji. Jest jednak nieświadoma celu drogi, nie może odnaleźć sensu w chaosie rzeczywistości – nie wie, czy słuszność przyznać poglądom starego majora Komierowskiego, czy barona Niemana; mówi: „mnie ofiara, mnie zdrada obie głowy ścisnęły, obie błogosławiły! – obie przekłęły? Nie wiem” (B 240).

Zyskiwanie świadomości przez Ninę odbywa się jakby etapami, poprzez kontakty z innymi bohaterami powieści – tak więc spotyka się z Zarembą, z rosyj-

skim pułkownikiem, z Wandą, z panami Horodyskim i Szulcem, z bratem pani domu — Komierowskim, z Leną, ze starym Komierowskim i z baronem Nie-manem. Każdy z nich reprezentuje inne poglądy, niesie odmienne doświadczenie. Osiem wielkich monologów wygłoszonych do Niny to jakby osiem stopni wtajemniczenia. Ósemka jest cyfrą związaną ze zmartwychwstaniem. W tradycji buddyjskiej mówi się o „ośmiostopniowej świętej ścieżce”<sup>37</sup>, która jako właściwa droga pomiędzy uleganiem żądzom a zagubieniem się w samoudręce wiedzie do spokoju oraz iluminacji. Ośmiokąt to również, obok koła i kwadratu, główna figura, w którą wpisywane bywają labirynty. Nina bierze jeszcze udział w sabacie i dzieje się to nie tylko w halucynacjach sennych; mówi ona do Wandy: „ — Wszystko, co tu było dzisiejszej nocy, na co patrzyliśmy obie — sabat to był: czarownic i szakali zlot przed diabła ogniskiem” (B 240). Musi dokonać wyboru między sferą związaną z cielesnością (ten aspekt egzystencji reprezentują Zaremba i Lena) a sferą duchowości będącą zapomnieniem ciała („Bo z niego wszystek zamęt życia i sabaty wszelkie”, B 242). Ostatnia rozmowa z Wandą odbywa się w bibliotece — centrum labiryntu, i tam Nina stwierdza: „ — Ocknęłam ja się duszą, ocknęłam” (B 238). Ale czy uda się jej przejść od świata zmysłowości do pełnego ascezy i wyrzeczeń świata ducha? W finale powieści Nina rusza w pochodzie jako jedna z ofiar koniecznych do odnowy życia. Konstrukcja tej postaci najpełniej realizuje model pielgrzymy zaproponowany przez Baumaną<sup>38</sup>. Tożsamość jest w epoce nowoczesnej projektem do zrealizowania, dlatego uzależnia się od niego życie jako docelową pielgrzymkę w poszukiwaniu siebie.

Dwoista i paradoksalna natura labiryntu ujawnia się w równoczesnym jego istnieniu i jako struktury swoiście uporządkowanej poprzez geometryczne skoncentrowanie linii wokół ukrytego w głębi centrum, i jako płataniny błędnych, pozornie bezcelowych dróg. Z pierwszym przypadkiem mamy do czynienia wtedy, gdy postrzegamy go z zewnątrz, z dystansu — punkt widzenia i zarazem punkt odniesienia sytuują się jakby ponad, możliwy jest ogląd całości i wyznaczenie jedynej właściwej drogi do celu, którym jest środek. Stąd emblematy labiryntowe na posadzkach katedralnych, znaki apotropaiczne i ogrody żywopłotowe, wpisane zazwyczaj w formę kolistą, kwadratową czy ośmiokątną, odznaczają się niezwykle symetryczną, harmonijną budową. Dopiero przeniesienie punktu widzenia do wewnątrz labiryntu, w przestrzeń zamkniętą, prowadzi do zawieszenia symetrii i ładu. Dla podmiotu poznającego perspektywa ogranicza się wtedy do fragmentów, postawiony on jest wobec wyboru spośród wielu możliwych dróg, nieraz fałszywych, skazany na błędzenie i nieświadomość celu drogi.

Konstrukcja przestrzeni labiryntowej w *Oziminie* aktualizuje oba te znaczenia — zarówno chaosu, jak i porządku, ale, paradoksalnie, odwraca przyporządkowania. To powierzchnia poprzez technikę punktów widzenia, wieloperspektywiczność, różnorodność, luźność i eliptyczność sprawia wrażenie chaotyczności, natomiast wejście w głąb odkrywa nam zasadę jednoczącą, wokół której ogniskuje się cała problematyka. Powieść tę określić można mianem powieści „środka”<sup>39</sup>,

<sup>37</sup> Zob. M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Przełożył R. Woj-nakowski. Kraków 1994, s. 297.

<sup>38</sup> Bauman, *op. cit.*, s. 8–14.

<sup>39</sup> W znaczeniu, jakie temu pojęciu nadał A. Zagajewski (*Oryginał, falsyfikat*. W: *Drugi oddech*. Kraków 1978, s. 47–48).

gdyż podejmuje ona najbardziej centralne polskie tematy — pytania o znaczenie tradycji, o kondycję inteligencji, o ciągłość przeszłości z przyszłością. Ewokuje równocześnie, mieszczący się w samym centrum semantycznego uniwersum literatury modernistycznej, problem zdobywania świadomości. Wszelako model labiryntu klasycznego umożliwia nie tylko wyznaczenie ośrodka tematycznego czy przestrzennego: symbolicznego, sakralnego centrum. Wejście w głąb odsłania jednocześnie inny wymiar „środka” — jako metody, trybu postępowania. Tym środkiem, sposobem dotarcia do centrum jest „rozpięcie na micie”, a nadto ukształtowanie językowe powieści: metaforyzacje i wyzyskane symbole. To one dzięki dwuwarstwowej budowie wyznaczają sensotwórczy ośrodek dzieła.

### „Wieża Babel” i kłucze, czyli labirynty acentryczne

#### 1

Zdaniem Alicji Kępińskiej sztuka współczesna nie dokonuje syntezy teraźniejszości „i sama nie daje się ująć w syntetyczną całość. Wie, że całość taka nie tylko nie jest już dzisiaj możliwa, ale być może nie jest już także pożądana. Rysuje się zgoda na jej brak”<sup>40</sup>. Całość zostaje zatem zastąpiona różnorodnością. I w tej epoce różnorodności współistnieją obok siebie tak, wydawałoby się, odmienne dzieła, jak powieści Tadeusza Konwickiego, Bronisława Wildsteina czy Manueli Gretkowskiej. Łączy je jedno — próbują one opisać rzeczywistość „labiryntu Babel”, świat zdecentrowany i rozproszony, przestrzeń nie-porozumienia.

Taka właśnie przestrzeń pozbawiona ośrodka pojawia się w twórczości Konwickiego, a szczególnie wyraziście w jego *Wniebowstąpieniu*. Warszawa to miasto-labirynt<sup>41</sup> naznaczone alejami prowadzącymi donikąd, ślepych uliczkami, ruchliwym mrowiem ludzkim i podziemną siecią korytarzy. To również moloch współczesny zarażony chorobą: „Wiele też było ran na ciele miasta, liszajów baraków magazynowych, wrzodów rozległych wykopów ziemnych, blizn pustych przestrzeni czekających na zabudowę” (K 241). W przestrzeni tej miejsce po dawnym, mitycznym i sakralnym centrum zajmuje pusta, widmowa figura Pałacu Kultury i Nauki.

Powieść Janusza Andermana *Gra na zwłokę* zrównuje miasto z całą cywilizacją — bezgraniczną przestrzenią obcości. Podobnie jak u Joyce’a, aglomeracja miejska staje się uniwersalnym symbolem wszechświata. Rzeczywistość przedstawiona jawi się jako chora, drążona erozją deszczu i wilgoci, skażona i podlegająca rozkładowi: „wszystko jedno chore, krucy banda. wsio. ludzie. drzewa. powietrze. cały ten świat chory, w mordę zataraszony, ten deszcz cały” (A 7). W betonowych pustyniach nie ma miejsca na *sacrum*. Wizję świata determinują acentryczność i fragmentaryczność.

W jednym z eseistycznych fragmentów *Brata Wildsteina* znajduje się kolejna apokaliptyczna analiza współczesnych miast-molochów zbudowanych na

<sup>40</sup> A. Kępińska, *Energie sztuki*. Warszawa 1990, s. 60.

<sup>41</sup> Konwicki otwarcie przyznaje się do fascynacji zamkniętą nieskończonością labiryntu. Zob. S. Nowicki [S. Bereś], *Pół wieku czyśćca. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*. Wyd. 3, poprawione. Warszawa 1990, s. 208–209.

podłożu racjonalizowania irracjonalności i skazanych na zagładę: „Pozbawieni powietrza, w nieskończonym labiryncie, w którym zgubiliśmy tropy, będziemy konać w korytarzach pozbawionych wyjścia” (W 183). Takie miasta rozrastają się bezładnie w głąb i wznwyż, są jednocześnie nieskończone i zamknięte. Rozproszeniu i fragmentacji ulega jednakże cały świat. Niegdyś był on niepisaną księgą natury, pełną głosów i ukrytych znaczeń, był świadectwem obecności Boga. Ale ta epoka bezpowrotnie odeszła w przeszłość, a dzisiaj:

każdy gest odrywa się od swojego znaczenia i funkcjonuje osobno, rozsypane w nieskończoną ilość atomów sensy i działania oddzielone już na zawsze [...]. [...]

Żyjemy w świecie widm, obcujemy z syntetycznymi jakościami, [...] świat, który pozwala nam istnieć wyrывая z ciągłości i jedności trwania, uwalnia od bólu pozbawiając cielesności nieomal, odsuwa śmierć i odbiera konkret, wydobywa egzystencję z rzeki trwania i kawałkuje na nie powiązane ze sobą fakty, kwanty zdarzeń [...]. [W 205–206]

Takiego świata nie można już scalić, spójność została utracona definitywnie. Wchodzimy tu na scenę symulacji, sztuczne obrazy-widma, które są czystą powierzchnią pozbawioną odniesienia i głębi, zamieniają konkret na pozór i fantazmaty, uniemożliwiając bezpośrednio dotarcie do istoty rzeczywistości<sup>42</sup>. Zamiast niej pojawia się „nierzeczywistość” pozbawiona sensu i tożsamości. Egzystencja ludzka zostaje postawiona wobec niemożności dopełnienia, wyrwana z ciągłości trwania, jej najczęstszym stanem jest poczucie braku i wykorzenia. Niknie linearność biografii człowieka oraz linearność historii w sensie perspektywicznym i teleologicznym.

Miasto, które dominowało w przedstawionych wcześniej powieściach, zyskuje swój paraboliczny i uniwersalny wymiar w książce Magdaleny Tulli *Sny i kamienie*. Głównym tematem tego utworu jest utopia: władzy, rozumu, państwa czy też jakiegokolwiek systemu, który rości sobie prawo do wcielenia ideału harmonii, prawo do wybrania pojedynczej możliwości z rejestru wielości. Ów urbanistyczny ideał, odwieczny zresztą, to proste, rozchodzące się promieniście z centrum ulice. Układ ten jest tworzony w tym celu, aby „udaremnić przypadkowe wydarzenia i zapobiec pokretnym myślom. Gdyż życie jest z pewnego punktu widzenia tylko repliką zabudowy, ład miasta wymusza ład umysłów”<sup>43</sup>. Uroszczeniem systemu jest bezwzględny porządek, uzależnienie wszystkich od jednej idei, a strategią – kontrolowanie, wymuszanie, zniewalanie do prawomyślności. Ale każda idea ma swą antyideę. Antytezą utopii porządku jest miasto zbudowane na zasadzie meandra, chaotycznego labiryntu-kłacza, gdzie niezliczone figury rozmaitego kształtu nakładają się na siebie i przenikają się wzajemnie. Mieszają się ze sobą wszelkie możliwości, różne alternatywy, każdy element może być częścią większej całości. Meandryczne miasto wynika z prawa wielości, równouprawnia i toleruje wszelką odmienną i ekscentryczność. Jego regułą jest brak reguł. Nie istnieją w nim punkty stałe, gdyż podlega relatywizmowi i otwiera się na mnogie warianty. Ale *Sny i kamienie* to nade wszystko opowieść o kłęsce, o kłęsce utopii jedynie słusznej prawdy każdego totalitarnego systemu. Przemoc uładowanej struktury ponosi porażkę, gdyż „zabrakło czegoś, co spaja obrazy i sprawia, że tworzą całości”<sup>44</sup>. Wizja

<sup>42</sup> Zob. A. Jamroziakowa, *Widmowa możliwość realności*. W zbiorze: *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*. Warszawa 1994, s. 56.

<sup>43</sup> M. Tulli, *Sny i kamienie*. Warszawa 1995, s. 9.

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 63.



totalnej jedności, dociekanie prawd podstawowych, rdzennych zasad, całość i spójność rozpraszają się w pluralizmie meandra.

Przestrzeń nie-porozumienia jest wytwarzana w zdecentrowanym świecie przede wszystkim przez język: martwy, niekomunikatywny słowotok. Ten swowisty „labirynt Babel idiolektów” (sformułowanie Głowińskiego) nie przynosi żadnych znaczeń, zamiast więzi wprowadza wyobcowanie. Samoistne monologi dominują nad dialogami, jak w *Grze na zwłokę*: „Pasażerstwo rozmawiało, ale ludzie nie słuchali się nawzajem. Płynęły słowa, płynął pociąg – już mniej płynnie. Ślinotok myśli” (A 46). Zatraca się podstawowa, informacyjna funkcja języka; istnieją wprawdzie nadawcy i potencjalni odbiorcy, jednak kontakt między nimi zostaje rozerwany, komunikaty nieustannie wypływają, ale w tym samym momencie giną w wielogłosowym szumie. Przekaz nie dociera do nikogo. Podobną rolę pełnią też włączane w tekst powieści fragmenty zasłyszanych rozmów, listy do redakcji, wycinki prasowe, prelekcje z kursów przedmałżeńskich, pamiętniki nastolatki – cały niekomunikatywny bełkot życia codziennego mieszkańców wielkich miast. Użyta mowa jest zazwyczaj kaleka i niesprawna, pełna błędów, np.: „ – no więc ja to lubię młodzież. i młodzieżowo ubrać się lubie. tak jak dziś na ten przykład” (A 38–39); „tu wysuwają się na pierwszy rzut uniesienia. i tu konflikty, bo każdy z nas jest kobietą i każdy z nas mężczyzną” (A 27). Jest to język równie chory i fragmentaryczny jak inne zjawiska współczesnej cywilizacji, niezdolny do przekazania prawdy o rzeczywistości. Obnażanie absurdalności takiego „komunikowania się”, nieprzystawalności słów do opisywanego nimi świata przywodzi na myśl praktyki demaskatorskie poezji lingwistycznej i Nowej Fali: próby postawienia języka w stan podejrzenia, nieufność wobec manipulatorskich mechanizmów nowomowy oraz samoobronę przed schematyzmem komunistycznych *mass mediów*<sup>45</sup>. Ujawnianie groteskowości i bezużyteczności języka jest poniekąd, w przypadku *Gry na zwłokę*, jego rozbrajaniem. Również w *Bracie* dialog zostaje rozbity na setki samoistnych i wykluczających się wzajemnie monologów, które miast prowadzić do konstruktywnego wspólnego wniosku, rozmijają się ze sobą, tworzą przestrzeń poróżnienia. Doskonałym na to dowodem jest scena salonowa (wpisująca się zresztą w tradycyjny ciąg tego typu scen Adama Mickiewicza, Stanisława Wyspiańskiego, Waława Berenta, Jerzego Andrzejewskiego) wraz z demaskującym epilogiem. Zróżnicowany świat polskiej emigracji w Paryżu nie posiada wspólnego celu czy nawet wspólnej płaszczyzny porozumienia, niemal każda z perorujących postaci jest zarazem osobna i wso-bna, zapatrzona w siebie; zanikają autentyczne i bezinteresowne więzi międzyludzkie.

W obszarze rozproszenia znalazła się również sztuka. Barbara, bohaterka powieści Wildsteina, odwiedzając galerie i muzea paryskie rekonstruuje drogę *hybris* ludzkiej, historię malarstwa XX wieku – od impresjonistów marzących o uchwyceniu ostatecznej formuły rzeczy, poprzez Pabla Picassa, który pierwszy zrozumiał, że „nie ma formuły, są tylko kolejne tajemnice” (W 19), aż do ostateczności białego kwadratu na białym tle. Współczesne malarstwo doprowadziło w konsekwencji do „labiryntu Babel”, pragnienie uchwycenia zasady

<sup>45</sup> Zob. J. Sławiński: *Próba porządkowania doświadczeń*. W: *Teksty i teksty*. Warszawa 1990, s. 92; *Rzut oka na ewolucję poezji polskiej w latach 1956–1980*. W: *ju.*, s. 119.

zasad rozproszyło się w wielości języków i w nie-porozumieniu. Symptomatyczna jest też ocena szkiców Barbary dokonana przez jeden z najwyższych autorytetów polskiej emigracji w Paryżu: „jest to tło, ornament wokół centralnego elementu, który nie pojawia się. Jakby brakowało czegoś, i to może czegoś najważniejszego...” (W 73). Jego konkluzja akcentuje acentryczność sztuki będącej świadectwem epoki nieobecności i braku. W tekście powieści znajdują się jeszcze inne sformułowania dotyczące kondycji sztuki współczesnej: „wszystko jest wyłącznie grą odniesień” (W 145); „kultura stała się jedną wielką sztuką plagiatu i iluzji, gdzie nie można odróżnić wartości od jej braku” (W 99); „literatura dziś, cała kultura w końcu, może być tylko pastiszem, stylizacją” (W 105); ale pojawiają się również konkurencyjne postulaty: „W tej rozbitej rzeczywistości próbujemy ocalić jedność, a więc sens” (W 70); „ocalić wartości przed dewaluacją słów i form” (W 99). Te labirynty sprzecznych poglądów tworzą splątana sieć, w której nie można odróżnić racji od nieracji. I dotyczy to nie tylko posłannictwa czy zadań kultury, ale także całej współczesnej kondycji cywilizacji. Cywilizacji, w której porozumienie czy porozumiewanie się nie jest możliwe.

Bauman w szkicu o ponowoczesnych wzorach osobowych stwierdza:

Chronicznym atrybutem „ponowoczesnego” stylu życia wydaje się być niespójność, niekonsekwencja postępowania, fragmentaryzacja i epizodyczność rozmaitych sfer aktywności jednostek<sup>46</sup>.

O ile życie człowieka nowoczesnego było pielgrzymką w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie „kim ja jestem?”, docelową konstrukcją tożsamości (*casus* Niny i Wandy w *Oziminie*), o tyle ponowoczesność uruchomiła inne strategie i wobec świata, i wobec podmiotu. Przyczyny tych zmian upatruje Bauman w nieistnieniu struktur społecznych, które byłyby mocną podstawą realizacji obranej drogi. Stąd też osobowość ponowoczesna wyróżnia się brakiem tożsamości, gdyż kolejne jej wcielenia zmieniają się jak obrazy w kalejdoskopie. Konstrukcje takich właśnie postaci – o problematycznej tożsamości – występują w analizowanych utworach.

Bohater powieści Konwickiego, o którym nie wiemy nic, nawet tego, czy jest człowiekiem żywym, czy widmem błądzącym po śmierci jeszcze przez jakiś czas po Ziemi-czyśćcu, z nieznanego powodu cierpi na zanik pamięci i próbuje ustalić własną tożsamość. Jego poszukiwanie korzeni przebiega w sposób wariantowy. Poszczególne warianty rozgałęziają się w wiązkę prawdopodobnych życiorysów. W jednym z fragmentów mówi:

rozumiałem przeraźliwie jasno, że to wszystko nie ma sensu, pozbawione jest wszelkich znaczeń, że nie zawiera początku i końca, że jest tylko trwaniem nieuświadomionym. [K 102]

Próby rekonstrukcji biografii, wtrącone w akcję, nie przynoszą jednak żadnej pewnej wiedzy o przeszłości. Każdy wariant mógłby być prawdziwy, ale też każdy – fałszywy.

Z kolei bezdomny bohater *Gry na zwłokę* przemierza nieustannie ulice Krakowa ogarnięty, z jednej strony, obsesją ruchu („i gdybym zwolnił, to raczej musiałbym się zatrzymać w miejscu. A tego nie chciałem – tego obawiałem się najwięcej”, A 5), a z drugiej – niemożnością zakorzenienia, wrośnięcia w jakieś

<sup>46</sup> Bauman, *op. cit.*, s. 7.

miejsce. Bezdorność oznacza dla niego brak punktu stałego, poczucie osaczenia i wyobcowania. Jego poruszania się po obszarze miasta nie wyznacza żaden perspektywiczny cel, wszelkie jego ruchy noszą piętno albo bezładnego szamotania się czy błądzenia w labiryncie-więzieniu, albo szukania przygodnych chwilowych postojów. Zagrożenie jest też wzmagane przemiennością narracji: z pierwszoosobowej w bezosobową wszystkowidzących „stróżów”. Ta walka o przetrwanie nie opiera się jednak na jakimkolwiek projekcie na przyszłość, wszystko mieści się w terażniejszości, nie ma jutra, jest tylko dziś. Próba ucieczki z tej rzeczywistości kończy się porażką, świat poza granicami miasta wygląda tak samo – jest przytłaczający i absurdalny. Dlatego błądzący bohater nigdy nie dotrze do żadnego centrum, gdyż ono nie istnieje, ale będzie zawsze szedł, mimo iż nie ma celu przed sobą. Przypomina to okrutny, pozbawiony jakiegokolwiek kontroli eksperyment laboratoryjny. Jak powiedział niegdyś Walter Benjamin: „Labirynt stanowi ojczyznę zwlekania”<sup>47</sup>, toteż bohater powieści będzie ze złowrogim światem grał na zwłokę, grał o przetrwanie mimo absurdu. Ostatnia scena – przejście Rubikonu – nie jest żadną granicą, niczego nie zmienia w jego sytuacji. „*Alea iacta est*” to pusta epifania niczego nie odsłaniająca i do niczego nie prowadząca. Ale ten właśnie fakt: niewypełnienie sensem epifanii, jest podstawowym czynnikiem odróżniającym odyseę lat siedemdziesiątych od *Ulissesa* z początku wieku.

Dla Barbary, głównej bohaterki *Brata*, przestrzeń Paryża-labiryntu jest miejscem doświadczenia, błądzenia, uwięzienia i przeżywania obcości. Polska, z której uciekła, to „Chaos, ale nie ten przed wyłonieniem się form, lecz późniejszy powrót w bezkształt po zaplanowanym kataklizmie tego cyklicznego czasu” (W 64), w jakim „nierzeczywistość” systemu komunistycznego rozsypuje się w zgrzybiałą ruinę, a nad wszystkim rozpościera się charakterystyczna dla tamtego okresu atmosfera niemożności swobodnego oddechu i erodującej wilgoci. Wyjazd do Paryża miał być przepustką do rajy, szansą, by urzeczywistnić sen-marzenie, wypełnić kształt wyobrażeń: „Spotkać się miały labirynty czasu z płataniną ulic, wewnętrzne z zewnętrznym” (W 38), ale miasto okazało się tylko przymusowym azylem, „mapą zamknięcia” (W 39).

W każdej z tych powieści znajdziemy wyraźne sygnały labiryntowego modelowania tekstu. Tak więc nieokreśloność bohatera i obrazu świata łączy się u Konwickiego z nieokreślonością formy powieściowej. Jego prozę cechuje tendencja wiodąca ku „formom splekanym i niezbornym”<sup>48</sup>, ku heterogeniczności i zatarciu granic. Efekt labiryntowy wyznaczają w tym przypadku: niecałkowitość, brak rozwiązania, niejasności w konstrukcji bohaterów, swoiste połączenie realności i oniryzmu, wplecione w narrację dygresje, powtarzalność fraz i obrazów (wiatr, tłumy, dożynki, neony), zakłócenie związków przyczynowo-skutkowych. Początek powieści to „jakby dramat ze zgubionym pierwszym aktem”<sup>49</sup>, koniec jest natomiast orkiestralną wielogłosową kakofonią, która nie doprowadza jednak do żadnego rozwiązania. A przecież Konwicki twierdzi, że „literatura musi być wielosłojowa i wielowarstwowa”<sup>50</sup>, aby „doskrobać się”

<sup>47</sup> W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*. Wyboru dokonał H. Orłowski. Wstęp J. Kmita. Przełożyli z niemieckiego H. Orłowski, J. Sikorski. Poznań 1975, s. 244.

<sup>48</sup> Nowicki, *op. cit.*, s. 281.

<sup>49</sup> T. Konwicki, w: Nowicki, *op. cit.*, s. 233.

<sup>50</sup> *Ibidem*, s. 277.

do istoty rzeczy. Jest to znany już postulat, by poprzez deformację docierać do sensu zdegradowanego świata.

Utwór Andermana składa się w większości z zestawionych epizodów, nie powiązanych ze sobą scen z życia wielkomięjskiego. Jedynym czynnikiem łączącym, ale nie nadającym sensu, jest bohater, który śledzi wszystko niby „okiem kamery” czy też raczej „mikrofonem magnetofonu”, lecz nie komentuje. Szczałkową akcję wyznaczają jego kolejne posunięcia, ale ich bezładny, nieuporządkowany tok nie posuwa niczego naprzód, nie prowadzi do konkluzji. Sytuacja na końcu powieści jest taka sama jak na początku, problemy pozostają nie rozwiązane.

Również w konstrukcji *Brata* znajdziemy znamienne dla tekstów labiryntowych właściwości: brak wyraźnej akcji, nasycenie dygresjami (co prowadzi do alinearności), fragmentaryczność, niespójność, wysoce nieprzezroczysty, zmetaforyzowany język, powiązania z innymi tekstami kultury. To ostatnie zjawisko szczególnie wyraziście prezentuje się w opisie Paryża (W 34–37). Jest on postrzegany poprzez narosłe w ciągu stuleci opowieści i wydarzenia – historyczne, literackie, malarskie, filozoficzne – mające w nim miejsce. Paryż stanowi palimpsest, w którym prześwitują dawne teksty: od gonitw d'Artagnana, poprzez zburzenie Bastylii, nudę i „chore kwiaty” Charles'a Beaudelaire'a, amerykański Paryż Henry'ego Millera, obrazy-sny Marca Chagalla, aż po kawiarnie egzystencjalistów. Tradycja, narastające pokłady już gotowych obrazów uniemożliwiają czysty odbiór, niezmediatyzowane poznanie, a więc powstanie dzieła autonomicznego, niezależnego od innych utworów. Teksty kultury postrzega się przez pryzmat innych tekstów kultury, metaforą odbioru staje się archeologia.

## 2

Deleuze i Guattari przedstawiają obraz świata stosując wegetatywną metaforykę drzewa. Model korzenia palowego odnoszą oni do klasycznego typu myślenia, do filozofii, dyskursu. „Książka – korzeń palowy” jest tożsama z dziełem linearnym, uporządkowanym, zawierającym punkty kulminacji i ich rozwiązanie, wprowadzenie i wyraźne zakończenie. Konsekwencją tego jest fakt, że „myśl ta nigdy nie pojęła zasady wielości: potrzebna jest jej mocna podstawowa jedność”<sup>51</sup>, czyli sensotwórcze centrum. Tak właśnie skonstruowana jest *Ozimina* Berenta, gdzie mimo powierzchniowej alinearności można odnaleźć skrywający się w głębi plan jednoczący oraz wyznaczyć symboliczny i sakralny „środek”. Deleuze i Guattari pragną jednak czegoś innego: odjąć jedność od wielości, stworzyć model książki-kłącza. Na potrzeby tego szkicu konieczne będzie wyróżnienie cech owej „struktury”. Są to:

1) i 2) Zasada łączności i heterogeniczności, czyli zestawianie różnorodnych typów kodowania – biologicznych, politycznych, ekonomicznych *etc.*, wciąganie w grę systemów różnych znaków.

3) Zasada wielości: kłącze nie jest Jednym, nie ma przedmiotu ani podmiotu, lecz linie rozprzestrzeniające się i prowadzące na zewnątrz.

4) Zasada nie-znaczącego zerwania: kłącze może zostać zerwane w dowol-

<sup>51</sup> Deleuze, Guattari, *op. cit.*, s. 222.

nym miejscu, ale podejmuje na nowo posuwanie się taką czy inną spośród własnych lub cudzych linii, linie te nieprzerwanie się do siebie odnoszą.

5) i 6) Zasada kartografii i przekalkowania: kłącze nie podlega żadnemu modelowi strukturalnemu czy generatywnemu, tworzy mapę, czyli płaszczyznę, jest otwarte, daje się połączyć we wszystkich swych wymiarach, zdemontować, poddać modyfikacjom i montażowi.

Rekapitulując cechy kłącza: łączy ono dowolne elementy, wciąga w grę różne porządki znaków, nie ma początku ani końca, ale tylko otoczenie – płaszczyznę, przez którą przechodzi i rozpościera się na zewnątrz. Jest antygenealogią, rozwija się nie w głąb, lecz poprzez wariację i koniunkcję. Kłącze to system acentryczny, niehierarchiczny i pozbawiony dominującego ośrodka. Interpretacja, szukanie znaczącego staje się w związku z tym niemożliwe, gdyż nie istnieje żadna jedność sensu. Istotne jest nie to, co książka oznacza, lecz z czym się ona łączy, jakie przestrzenie wytycza, wespół z czym funkcjonuje. Idea kłącza, jak się wydaje, odpowiada duchowi „postmodernego” świata, a takie kategorie, jak: dekonstrukcja, decentracja, nieciągłość czy *différance*, oznaczają, oczywiście w przybliżeniu, przystawanie do modelu Deleuze’a i Guattariego<sup>52</sup>.

Budowa *Kabaretu Metafizycznego* odwołuje się wprost do modelu kłącza. Zamiast tradycyjnych rozdziałów mamy tutaj do czynienia z formą przypisów odsyłających do siebie poprzez poszczególne hasła. Jedne z nich mają postać sparodiowanych haseł encyklopedycznych czy słownikowych, inne tworzą fragmentaryczną fabułę lub wprowadzają partie dyskursywne. Podobna konstrukcja umożliwia jak gdyby komunikowanie się rozdziałów między sobą, lecz nie w sensie wynikania logicznego. Są one raczej płaszczyznami, *plateaux*, które kierują się na zewnątrz, odsyłają ku innym tekstom kultury. Forma przypisów umożliwia także spełnienie zasady łączności: poszczególne hasła, czyli punkty, łączą się z innymi punktami w asocjacyjny, dowolny i nie umotywowany logicznie sposób.

Heterogeniczność *Kabaretu Metafizycznego* ujawnia się w łączeniu różnych gatunkowo, stylistycznie i tematycznie fragmentów. I tak obok elementów fabularnych znajdują się *quasi*-hasła encyklopedyczne, przewodnik po literackim Paryżu, dyskursy filozoficzne, teologiczne, fragmenty biograficzne autentycznych i fikcyjnych postaci, np. Chaima Soutine’a, Gerarda de Nerval’a, Oskara Wilde’a, Louisa Ferdinanda Céline’a obok zegarmistrza-cudotwórcy i wujka Giugiu, ale także wykłady o kabale, narkotykach, list Wolfganga do Beby, fizyczny dowód na nieistnienie przypadku, narracja pierwszoosobowa obok narracji trzecioosobowej, język kolokwialny obok naukowego. Wszystkie te elementy podlegają strategii gry, niczego nie można traktować poważnie, gdyż wszelka powaga zostaje „ściągnięta w dół”, a zatem wytwarza się aura rzeczywistości „na niby”, którą zaludniają niby-artysty tworzący niby-sztukę.

Zasadę wielości połączyć można z zasadą koniunkcji. Układ „rozdziałów” przypomina nanizywanie paciorków na sznurek. Większość z epizodów otwiera przez swe intertekstualne nawiązania kolejne możliwości kreślenia dodatkowych linii na zewnątrz. Reguła koniunkcji jest warunkiem pozwalającym na

<sup>52</sup> Zob. M. Kempny, *Kategorie postmodernistycznej estetyki jako zwierciadło postmodernistycznej teorii społecznej*. W zbiorze: *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, s. 214.

osiągnięcie pełni. *Kabaret Metafizyczny* próbuje konstruować pewną rzeczywistość „na niby”, która ogarnęłaby całość doświadczeń i byłaby „totalnością”. Ale chcąc objąć wszystko od narodzin (a nawet życia prenatalnego) aż do śmierci – paradoksalnie – mówi w gruncie rzeczy o niczym. Acentryczność doprowadza „totalność” do nicości. W powieści tej nie sposób wskazać żadnego centralnego, jednoczącego tematu, gdyż opowiada o wielu rzeczach jednocześnie, żadna z nich nie zajmuje też pozycji nadrzędnej. Wprawdzie występuje szczątkowa fabuła: romans Wolfganga i Beby, ale należy ona do rodzaju fabuł „banalistycznych”, pretekstowych. Jest przede wszystkim pastiszem schematu romansowego, funkcjonującego już od epoki hellenistycznej, w którym liczne perypetie i przeszkody utrudniały połączenie się zakochanym. Schemat ten stał się niemal koniecznością w literaturze popularnej typu romansowego. Aczkolwiek Gretkowska nawiązuje nie tylko do literatury brukowej, związek Wolfganga i Beby może być też traktowany jako refleks *Pałuby* Irzykowskiego bądź innych powieści młodopolskich czy dzieł Witkacego. Do zasady kartografii odwołuje się natomiast nie linearny, lecz powierzchniowy charakter powieści. Wytycza ona płaszczyznę, sieć, której nie sposób zamknąć w określonych granicach. Istnieje w nieskończonej przestrzeni „biblioteki Babel”.

Kalejdoskop fragmentarycznego życia znajduje swe odbicie w równie kalejdoskopowej ponowoczesnej kulturze „nieustającego karnawału”, która zastępuje kanon kulturowy korowodem krótkotrwałych mód. Ten korowód sezonowych, nieustannie zmieniających się mód, poglądów aktualnych tylko chwilowo w reklamie, eksponowany jest także w *Kabarecie Metafizycznym*:

Kultura, od czasów rewolucji francuskiej, każda kultura, jest propagandą. Idee, reklamy, handel. U mnie Derrida świeżutki! Myśli sezonu dla międzynarodowych idiotów kawiarnianych sprzedają!!! Tylko u nas otwarcie umysłu po trepanacji! Ideiki literackie, tanio! Po prenumeracie naszej gazety będziesz jak Gombrowicz z roczną gwarancją! [G 90]

Fragmentaryczność dzieła nie jest oczywiście niczym nowym, ale w literaturze ponowoczesnej stała się nieomal regułą. Istotnym punktem wyjścia dla uchwycenia różnicy między modernistyczną poetyką fragmentu a jej odmianą ponowoczesną będzie tu stwierdzenie Jean-Louisa Galaya odnoszące się do dzieł fragmentarycznych Valéry'ego:

W przeciwieństwie więc do mówienia czy pisania przemyślanego, które na wzór okresu zdaniowego posiada początek, środek i koniec, wiąże prawdy w linearny łańcuch rozwijając pewną Prawdę, tekst fragmentaryczny nie zna transformacji pojęcia w sukcesywność czasową, nie troszczy się o *logos* i jedyność Prawdy, a obchodzi go jedynie jej poboczne aspekty<sup>53</sup>.

Jednakże prawda jest w tym przypadku zawsze postulowana, podobnie jak dzieło próbujące ją uchwycić adekwatnie i wyczerpująco; zakłada się, że fragmenty złożą się kiedyś w całość. Utwór zdradza ukrytą fascynację pełnią, jakiej aktualnie nie osiąga, lecz ku której docelowo zmierza.

Inaczej natomiast jest w *Kabarecie Metafizycznym*. Fragmenty-epizody nie skupiają się tutaj w żaden jednoczący sens, lecz przeciwnie: uciekają rozbieżnie na zewnątrz, rozpraszają się bezcelowym ruchem nomadycznym w wielu kierunkach. Jeśli już wiążą się ze sobą, to na zasadzie dowolnego, przypadkowego spotkania. Zetknięcie to jest jakby przelotnym kontaktem dwóch naskórków –

<sup>53</sup> J.-L. Galay, *Problemy dzieła fragmentarycznego: Valéry*. Przełożyła A. Labuda. „Pamiętnik Literacki” 1978, nr 4, s. 369–370.

nie wytwarza więzi, wspólnego nadrzędnego sensu, lecz tylko falowo rozchodzący się rezonans. Otwiera się w ten sposób przestrzeń gry fragmentów, gry bardziej w znaczeniu „zabawy” niż „walki” według ustalonych wcześniej reguł. Możemy niemal wszystkie fragmenty dowolnie łączyć i demontować. Jak mówi sama Gretkowska:

Nastąpił taki podział na części, że można coś zacząć w zupełnie dowolnym momencie i skończyć w jakimś innym. I z tych elementów, z takich dowolnie zaczętych i skończonych, jak w *Kabarecie Metafizycznym*, można ułożyć sobie sposób myślenia i życia<sup>54</sup>.

Epizody jednak nie układają się w spójny i logicznie powiązany obraz, inaczej mówiąc: fragmenty „nie pasują” do siebie. Są zestawione, ale nie spójne.

Zatrzymajmy się jeszcze przy problemie intertekstualności. Zarówno tytuł powieści, jak i jej konstrukcja oraz poruszone zagadnienia stanowią oczywiste nawiązanie do praktyki pisarskiej i poglądów Witkacego. „Kabaretem metafizycznym” nazwał zresztą jego sztukę Tadeusz Żeleński<sup>55</sup>. Aby zbadać funkcję i znaczenie tej aluzji, potrzebne będzie przybliżenie modelu powieści Witkacowskiej. W przedmowie do *Nienasyceń* czytamy:

powieść może być wszystkim, w uniezależnieniu od praw kompozycji, poczynając od apsycho logicznej awantury, przedstawionej od zewnątrz, do czegoś, co może graniczyć z traktatem filozoficznym lub społecznym. [...] Przekonanie, że powieść musi być koniecznym przedstawieniem ciasnego wycinka życia, przy czym autor, z kłapami koło oczu, jak strachliwy koń, unika wszelkich rzeczywistych i pozornych nawet dygresji, wydaje mi się niesłuszne<sup>56</sup>.

W innej rozprawie Stanisław Ignacy Witkiewicz zaznacza:

Powieść [...] może być pełnym zlepkiem, nie tylko pod względem treści, ale zawierac może według mnie wszystkie możliwe gatunki formy w częściach swych — od wiersza, listu i pamiętnika aż do niescenicznej sztuki teatralnej i traktatu — i nie będzie jej to ubliżało<sup>57</sup>.

Poglądy te pozwoliły na wyodrębnienie modelu konstrukcyjnego „powieści-worka”; model ów określał takie właściwości, jak: heterogeniczność stylistyczna, gatunkowa i tematyczna, zakłócanie zasad komunikacji literackiej, naruszanie reguł powieści realistycznej, a zwłaszcza jej „całościowości”, mieszanie konwencji realistycznej i fantastycznej, brak prawdopodobieństwa postaci, ich schematyczność i marionetkowość<sup>58</sup>. W „powieści-worku” następuje także zderzenie estetyki literatury wysokiej z estetyką literatury popularnej oraz na-

<sup>54</sup> A. Górnicka-Boratynska, *Piszę ciałem. Rozmowa z Manułą Gretkowską*. „Polityka” 1994, nr 48, dodatek „Kultura”, s. V.

<sup>55</sup> T. Żeleński (Boy), *Flirt z Melpomeną. Wieczór piąty i szósty*. W: *Pisma*. Seria 4, t. 21. Tom opracował J. Kott. Objąsnienia R. Górskiego i A. Krzyżanowskiej. Warszawa 1964, s. 235. Oto kontekst, z którego pochodzi to wyrażenie (s. 235–236; podkreśl. E. R.): „Stosunek Witkiewicza tak do sztuki, jak do życia jest zasadniczo tragiczny, ale wyraża się w jakiejś wścieklej farandoli maszkar, stworów szczerzących zęby w poczwarnych uśmiechach, to znów mówiących słowa, które wtrącają w zadumę, aby z niej zbudzić raz po raz brutalnym zgrzytem. A wszystko razem to jakiś olbrzymi »kabaret metafizyczny«, w którym kulisami wieczność, a pajacem dusza ludzka, wciąż ta sama, wciąż jedna pod pstrokacizną kostiumów”.

<sup>56</sup> S. I. Witkiewicz, *Przedmowa autora*. W: *Nienasyceń*. Cz. 1: *Przebudzenie*. Warszawa 1957, s. 27.

<sup>57</sup> S. I. Witkiewicz, „*Wniebowstąpienie*” J. M. Rytarda. W: *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*. Zebrał i opracował J. Degler. Warszawa 1976, s. 142.

<sup>58</sup> Zob. W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*. Wrocław 1982, s. 16–31.

sycenie relacjami międzytekstowymi, np. przez użycie gotowych klisz, prefabrykatów, *ready-made*ów. Wszystkie te cechy znaleźć można również w *Kabarecie Metafizycznym* Gretkowskiej; jest on „zlepkiem” heterogenicznych stylów, gatunków, tematów, cechuje go fragmentaryczność, na tych samych prawach występują postacie rzeczywiste, historyczne, i fantastyczne, ich status ontologiczny zostaje zrównany. Tak jak u Witkacego, w powieści tej nagromadzone są przeróżne klisze językowe, *ready-made*y, skrzydlate słowa, np.: „Prawdziwa sztuka się skończyła” (G 12); „Duch Święty – natchnienie proroków i poetów tchnie, kędy chce” (G 66); „Miłość jest poza dobrem i złem [...]” (G 105). Są to jednakże elementy wykorzystane jako „szczątki, [...] zebrane [...] z powierzchni, a nie zaczerpnięte z głębi znaczeniowego kontekstu”<sup>59</sup>, co stanowi znamienne przejaw współczesnej sztuki.

Jaką funkcję pełni zatem przywołanie modelu „powieści-worka”? Praktyka pisarska Witkacego – zarówno dramatyczna, jak i prozatorska – jest, jak wiadomo, w dużym stopniu intertekstualna<sup>60</sup>. *Kabaret Metafizyczny* odwołaniami do jego twórczości zawierającej reprodukcje innych tekstów demaskuje i powiela sztuczność. Ostatnie zdanie powieści wypowiedziane przez Jonatana („jedyna figura serio to Żyd”): „– Wolfgang grający Błękitnego Anioła, [...] koniec sztuki, to nic, to sielanka metafizyczna. Naprawdę jest o wiele gorzej” (G 112), można odnieść do całego utworu, który demaskując swą „rzeczywistość” trzeciego stopnia, „hiperrealność” zaludnioną fantazmatami nie imituje, lecz reprodukuje i symuluje w sensie nadanym temu pojęciu przez Jeana Baudrillarda<sup>61</sup>.

Ale kluczową kwestią dla Witkacego było ujawnianie Tajemnicy Istnienia poprzez doświadczenie metafizyczne; z tego też powodu odmawiał on powieści miana dzieła będącego Czystą Formą. Powieść jako workowaty „zlepek” wyklucza „całość”, czyli nie prowadzi do przeżycia metafizycznego, natomiast jej fragmenty dzięki stylistycznej nadorganizacji i przeniesieniu reguł poetyckości mogą objawić istnienie transcendentnej metafizyki<sup>62</sup>. Gretkowska również mówi o metafizyce, ale w tym przypadku to, co metafizyczne, nie znajduje się już poza tym, co fizyczne. *Kabaret Metafizyczny* niweluje opozycję ciało – duch, zrównuje poziomy: duchowość nie ukrywa się w głębi czy ponad ciałem, ale przenika jego powierzchnię. Zmysłowe i ponadzmysłowe, erotyka i ezoteryka to jedno<sup>63</sup>. Zniesienie różnicy między fizycznością a meta-fizycznością to kolejna sprzeczność, kolejny paradoks – tym razem wynikający z ahierarchiczności labiryntu-kłacza. O swych inklinacjach do stosowania paradoksu tak mówi Gretkowska:

Interesuje mnie tylko paradoks i on wyznacza każdą formę – czy to przypisów, czy to klasycznej powieści. I on jest iskrą świata, punktem, wokół którego wszystko się kręci, jak w zen<sup>64</sup>.

<sup>59</sup> Kępińska, *op. cit.*, s. 112.

<sup>60</sup> Zob. M. Głowiński, *Aneks. Ryszard III i Prometeusz (o „Nowym Wyzwoleniu” S. I. Witkiewicza)*. W: *Mity przebrane*, s. 218–219. Zob. też J. Ziomek, *Personalne dossier dramatów Witkacego*. W zbiorze: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*. Wrocław 1972, s. 92.

<sup>61</sup> Zob. B. Baran, *Postmodernizm*. Kraków 1992, s. 181.

<sup>62</sup> Zob. Bolecki, *op. cit.*, s. 45–47.

<sup>63</sup> Zob. W. Kot, *Harlequiny dla intelektualistów. Rozmowa z Manuełą Gretkowską, pisarką, autorką „Kabaretu Metafizycznego”*. „Wprost” 1994, nr 31, s. 80.

<sup>64</sup> Górnicka-Boratyńska, *loc. cit.*



Mimo iż wszystkie analizowane tu powieści poruszają się wewnątrz tej samej zdecentrowanej przestrzeni labiryntu, to przyjmują wobec tak pojmowanego świata odmienne strategie. O ile Gretkowska zdaje się akceptować dowolność i epizodyczność ponowoczesnego chaosu, a *Kabaret Metafizyczny* najbardziej zbliża się do modelu tekstu-sieci, o tyle dla pozostałych autorów, których zresztą trudno nazwać postmodernistycznymi, decentracja jest zjawiskiem zagrożającym. Ich dzieła mówią o „labiryncie Babel”, o braku porozumienia, o wielości języków, a z drugiej strony – o wielkiej potrzebie i niemożności ustalenia trwałego punktu oparcia, stabilnego ośrodka warunkującego właściwą hierarchię.

Na zakończenie powróćmy do wykładu Pendereckiego. Padają w nim takie słowa:

Nadziei musimy zatem szukać w paradoksach. Sytuacja sztuki obecnie rzeczywiście przypomina zaułek bez wyjścia. [...] Znaleźliśmy się w punkcie, gdy najbardziej twórcze okazuje się otwieranie drzwi za sobą<sup>65</sup>.

Skoro labirynt jest nieskończenie zamknięty, nie pozostaje nic innego jak otwierać drzwi za sobą, czyli wyczerpywać, w sensie Barthowskim, możliwości już istniejącej literatury. Zatem jedna z istotnych różnic między modernistycznym a postmodernistycznym modelem powieści labiryntowej polegałaby, jak przypuszczam, na tym, iż ten pierwszy jest otwarty na przyszłość, na ruch progresywny i celowy oraz na kontynuację, a drugi – na przeszłość, i to jak najszerzej. Teksty postmodernistyczne nigdy nie stanowią całości ostatecznie zamkniętej, zwartej, dośrodkowej, lecz są tylko fragmentem sieci – kłącza tekstów, rizomatycznie rozrastającej się we wszystkich kierunkach. Wiąże się to z „radykałnym eklektyzmem” (termin Charlesa Jencksa) epoki akceptującym zróżnicowane kody: popularne i elitarne, tradycyjne i modernistyczne. Eklektyzm oraz intertekstualny charakter literatury, poruszanie się w przestrzeni już istniejących utworów zmieniają równocześnie status dzieła – staje się ono re-produkcją innych tekstów. Oryginalność i autonomiczność tracą swą rangę, a zyskuje ją palimpsestowość. Jednakowoż eklektyzm równouprawniający wszelkie kody, i wysokie, i niskie, niweluje hierarchię, w konsekwencji zaś jakikolwiek nadrzędny punkt odniesienia, co łączy się z decentracją. Modernistyczne centrum warunkujące sens odrzuca się jako totalizująca, opresywną jedność, a uwagę ukierunkowuje się na marginesy i rozpraszanie znaczenia. Stąd „całość” postmodernistyczna będzie niespójnym zestawieniem elementów nie wytwarzających przez swe sąsiedztwo sensów, lecz poddanych niejednokrotnie kombinatorycznej grze: permutacji, wariantowości, wyliczaniu, które można dowolnie szeregować i przedstawiać, zaczynać i kończyć.

Zarówno modernistyczny, jak i postmodernistyczny model literatury labiryntowej mają wszakże wspólny negatywny układ odniesienia – powieść „arystotelesowską”. Niejedne spośród właściwości wariantu postmodernistycznego nie stanowią też zaprzeczenia labiryntów modernistycznych, lecz doprowadzają je do ostatecznej, krańcowej formy. Będzie to dotyczyło m.in. nieciągłości, fragmentacji oraz alinearności.

---

<sup>65</sup> Penderecki, *loc. cit.*