

Lidia Wiśniewska

Jednostkowość i uniwersalność - dwa bieguny powieści współczesnej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 82/2, 60-89

1991

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.

LIDIA WIŚNIEWSKA

JEDNOSTKOWOŚĆ I UNIWERSALNOŚĆ — DWA BIEGUNY POWIEŚCI WSPÓŁCZESNEJ

W roku 1927 Edward Morgan Forster, przy całym deklarowanym szacunku dla eksperymentów Gertrude Stein, ze zgrozą przewidywał — nie pierwszy i nie ostatni — śmierć powieści, „ruinę wszystkiego”, jeśli pójdzie ona nadal tym tropem: odrzucenia sekwencyjności chronologicznej, fabularnej i emancypowania się z tyranii czasu¹. Ale stało się. Powieść poszła tym śladem, prowadzącym od Gustave’a Flauberta², przez Virginie Woolf, Jamesa Joyce’a i Gertrude Stein³, a niektórzy podpowiadają, że jeszcze starszym — wiodącym od Laurence’a Sterne’a i Denisa Diderota⁴. A w 50 lat po owej minorowej przepowiedni istotnie Leslie A. Fiedler oznajmiał śmierć powieści, podobnie Wolfgang Kayser pesymistycznie twierdził: „Śmierć narratora jest śmiercią powieści”⁵.

Powieść, która wyparła romans, przejęła kategorie w nim występujące, lecz przenicowała je. Gdy w romansie „postać” w istocie jest „bohaterem”: człowiekiem nadzwyczajnym, który chce odkryć naturę swoją bądź świata, poszukuje ojca, własnego nazwiska czy też mitycznego skarbu — to w powieści postać tak dalece może odbiegać od swego szlacheckiego prawzorca, że — jak uważa Maurice Shroder — winna raczej nazywać się antybohaterem⁶ (por. autoironiczne określenie Thackeraya: „powieść bez bohatera”). Fabuła romansu zdominowana widzeniem świata przez pryzmat wyobraźni i subiektywnej interpretacji — zastąpiona

¹ E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, London 1953, s. 42.

² J. Culler, *Structuralists Poetics, Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, London 1975, s. 191.

³ Zob. D. Lodge, *Language of Fiction. Essays in Criticism and Verbal Analysis of the English Novel*, London 1966, s. 243.

⁴ R. Sukenick, *The New Tradition in Fiction*. W zbiorze: *Surfiction, Fiction Now... and Tomorrow*, Chicago 1975.

⁵ L. A. Fiedler, *The Death and Rebirth of the Novel*. W zbiorze: *The Theory of the Novel. New Essays*, London 1974. — W. Kayser, *Powstanie i kryzys nowoczesnej powieści*. Przełożył A. Lam. „Przegląd Humanistyczny” 1960, nr 1, s. 83.

⁶ M. Z. Shroder, *The Novel as a Genre*. W zbiorze: *The Theory of the Novel*, London 1967, s. 28.

została w powieści fabułą, której cechami są: demityzacja, demistyfikacja, deziluzjonizacja. Gdy postacie romansu poruszały się w mitologicznej przestrzeni i czasie — a może nawet bezczasie — to przestrzeń powieści staje się konkretna, czas zaś — historyczny. Mimo to francuska tradycja teoretycznoliteracka tolerancyjnie zachowała termin „roman” tak do określenia romansu, jak i powieści.

Kiedy jednak pojawiła się powieść (kojarząca się przede wszystkim z formacją *nouveau roman*), która dokonała z kolei przenicowania kategorii właściwych tradycyjnej, „balzakowskiej” powieści⁷, wywołało to zamęt, prowadzący do nastrojów zgoła katastroficznych. Warto — choćby pobieżnie — przyjrzeć się, jakie jest podłoże tego zamętu.

Po pierwsze — powieść „balzakowska” jest w swoim kształcie słownym jednostką zwaną tekstem. Cechą definiującą tekst może być jego wewnętrzna koherencja: spójność⁸. W definicji Marii Renaty Mayenowej tekst — to tyle co jedność tematu, nadawcy i odbiorcy⁹. W sformułowaniu Jurijsa Łotmana prócz cechy wyrażania i strukturywania (stworzenia struktury wtórnego typu na poziomie artystycznym) wydobyta zostaje cecha odgraniczania, sprawiająca, że tekst rozpatrywany być może jako niepodzielny sygnał¹⁰. Można by dalej dodać, że funkcję taką — wyodrębniania tekstu jako niepodzielnego sygnału — spełnia tytuł: znak identyfikacyjny i wprowadzenie do utworu¹¹. Jednym słowem — jednostkowość tekstu zapewniona jest przez wewnętrzne powiązanie jego elementów i zewnętrzne odgraniczenie go jako całości.

Tak rozumianej jednostkowości tekstu towarzyszy jak echo odznaczający się takimiż cechami wzór — schemat zdarzeń w narracji (lub dramacie), określany jako *plot*¹², a wywodzący się z Arystotelesowskiego „mythosu”. Termin ten zajmuje u Arystotelesa honorowe miejsce w opisie tragedii jako jej „pierwsza zasada i dusza”. Jego autor widzi w nim gwarancję całościowości utworu: poprzez wewnętrzną koherencję wynikającą ze strukturalnej jedności części takich, że jeśli jedna z nich zostanie poruszona lub przemieszczona, to całość ulegnie destrukcji, a także

⁷ Culler (op. cit., s. 190) wprowadza rozróżnienie powieści na tradycyjną, czyli balzakowską, oraz modernistyczną, reprezentowaną przez *nouveau roman*, pisząc o nim jako o centralnym dla strukturalistycznej krytyki powieściowej. Wspomnijmy też o innych pozycjach, w których pojawia się podobna tendencja, jak P. A. G. Astiera *La Crise du roman français et le nouveau réalisme (Essai de synthèse sur nouveaux romans)* (Paris 1968) lub R. M. Albérès *Histoire du roman moderne* (Paris 1962).

⁸ Zob. J. Wajszczuk, *Tekst spójny czy po prostu tekst?* W zbiorze: *Tekst i zdanie. Zbiór studiów*. Wrocław 1983.

⁹ M. R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wrocław 1979

¹⁰ J. M. Łotman, *O pojęciu tekstu*. Przełożył J. Faryno. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 2.

¹¹ Zob. D. Danek, *Dzieło literackie jako książka*. Warszawa 1980.

¹² *Encyclopaedia of Poetry and Poetics*. Princeton 1965, s. 622—629.

poprzez zewnętrzne odgraniczenie początkiem, który nie następuje po czymś, lecz po którym coś następuje, oraz końcem, którego właściwości są odwrotne. Jest jednak charakterystyczne, że schematyczność ujawniająca się we wzorze klepsydry, opisanym przez Forstera w ramach analizy *Thais* Anatole'a France'a czy przez Cullera w trakcie analizy *Eweliny* Jamesa Joyce'a¹³ bądź też w schemacie Freytaga¹⁴, doczekała się już raczej kpiarskiego wykładu w nowej prozie¹⁵.

A stało się tak dlatego, że np. w *nouveau roman* spotykamy się nie ze schematami, ale z grami elementów powieściowych¹⁶, nie z produktem, lecz — z procesem¹⁷, nie z rozwojem, ale z przeciwieństwami i powtórzeniami¹⁸. Pojęcie formy zamkniętej zastąpione zostaje pojęciem formy (czy jeszcze formy?) otwartej¹⁹, której wyznacznikiem jest przemieszczający ruch, a nie granice w postaci początku i końca.

Podobnie gdy idzie o charakterystykę tekstu, to spotykamy się w odniesieniu do Nowej Powieści z formułą „przedtekst”²⁰, sugerującą jakiś stan niedorozwoju w porównaniu z powieścią tradycyjną. Również Stephen Heath skłonny jest traktować utwory takie, jak *Odmiany czasu* Butora czy *La Mise en scène* Olliera, jako niedokończone czy fragmentaryczne powieści detektywistyczne²¹. Nic dziwnego też, że coś takiego jak znaczenie globalne wymyka się tu precyzacji²²: wszakże sens (*sens of unity*) był (z perspektywy odbiorcy) pochodną plotu.

Jednocześnie w powieści tradycyjnej istnieje ścisła korelacja między zewnętrznym odgraniczeniem tekstu a takimiż granicami świata przedstawionego. Jak zauważa Łotman:

Tekst kończy się zwycięstwem bohatera i odbieramy opowiadanie jako mające szczęśliwy koniec; tekst doprowadza narrację do jego śmierci i nasze wrażenie zmienia się.

Na czym rzecz polega?

¹³ Forster, *op. cit.*, s. 219—222. — Culler, *op. cit.*, s. 219—221.

¹⁴ Zob. H. Markiewicz, *Zawartość narracyjna i schemat fabularny*. W: *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków 1984, s. 119.

¹⁵ J. Barth, *Zagubiony w wesołym miasteczku*. W zbiorze: *Gabinet luster. Krótka proza amerykańska 1961—1977*. Warszawa 1980, s. 58 (tłum. D. Sobczyk-Best).

¹⁶ „*Jeu de construction*” — zob. F. van Rossum-Guyon, *Conclusion et perspectives*. W zbiorze: *Nouveau roman: hier, aujourd'hui*. T. 1. Paris 1972, s. 404.

¹⁷ J. Sturrock, *The French New Novel. Claude Simone, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet*. Toronto 1969, s. 8.

¹⁸ Van Rossum-Guyon, *op. cit.*, s. 405.

¹⁹ U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Tłumaczyli J. Gałuszka i L. Eustachiewicz. Warszawa 1973.

²⁰ Zob. Sturrock, *op. cit.*

²¹ S. Heath, *The Nouveau Roman. A Study in the Practice of Writing*. London 1972.

²² E. Zants, *The Aesthetics of the New Novel in France*. Boulder, University of Colorado Press, 1968.

W utworze artystycznym przebieg zdarzeń zatrzymuje się, gdy urywa się narracja. [...] bohater, który do tego momentu był żywy, już w ogóle nie umrze, ten, kto zdobył miłość, już jej nie utraci, zwycięzca nie będzie później zwyciężony, bowiem wszelka dalsza akcja jest wykluczona²³.

Odgraniczeniu zewnętrznemu świata przedstawionego towarzyszy wewnętrzna koherencja, którą zapewnia nadany mu porządek, ujawniający się na różnych płaszczyznach: społecznej, psychologicznej, filozoficznej *etc.*²⁴

Tymczasem *nouveau roman* wprowadza mechanizmy rozbijające taki wewnętrzny porządek²⁵, o początku zaś czy końcu zdarzeń tym bardziej trudno mówić.

Zatem — po drugie — stwierdzić można, że i świat przedstawiony powieści tradycyjnej stanowi wewnętrznie skonsolidowaną i zewnętrznie wyodrębnioną jednostkę. Na tym jednak nie możemy poprzestać: w skład świata przedstawionego wchodzi jednostki semantyczne w postaci bohatera i fabuły (a także czasu i przestrzeni).

Wydaje się, że wewnętrzną więź pojedynczych elementów tych jednostek zapewnia organizacja hierarchiczna. Najmniejszym elementem fabuły jest zdarzenie (motyw dynamiczny), ale spośród zdarzeń da się wyodrębnić bardziej i mniej podstawowe. Lord Raglan np. sięgając do opowieści o tradycyjnym bohaterze greckim (i nie tylko greckim) wyróżnia zespół 22 elementów, które w całości lub części stanowią podstawowy zrab fabuły²⁶. W podobnym kierunku szły wysiłki prestrukturalistyczne Proppa, wyróżniającego 31 podstawowych funkcji fabularnych, tudzież strukturalistyczne — Lévi-Straussa (4 podstawowe funkcje) czy Greimasa (3 typy sekwencji fabularnych)²⁷; wątki fabularne (organizacje wyższego rzędu niż zdarzenia) również dzielimy na główne i uboczne.

Ostatecznie jednak nadrzędną całość stanowi fabuła — wedle prostego sformułowania Forstera — ujmująca zdarzenia w sekwencje czasowe i nadająca utworowi linearność stanowiącą jego fundament²⁸.

Tymczasem w *nouveau roman* pojawiają się pomnożenia, wymiany, wznowienia i przekształcenia elementów fabuły²⁹; wedle klasyfikacji Jeana Ricardou do czynienia mamy teraz z opowiadaniem nadmiernym („*excessif*”), zdegenerowanym („*dégénéré*”), uszkodzonym („*avarié*”), prze-

²³ J. M. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*. Przełożyła A. Tanalska. Warszawa 1984, s. 306—309.

²⁴ Zob. H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1976. Zob. też J. Sławiński, *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*. W zbiorze: *W kręgu zagadnień teorii powieści*. Wrocław 1967.

²⁵ Zob. van Rossum-Guyon, *op. cit.*

²⁶ Lord Raglan, *Bohater tradycyjny*. Przełożył I. Sieradzki. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1.

²⁷ Zob. Culler, *op. cit.*

²⁸ Forster, *op. cit.*

²⁹ Van Rossum-Guyon, *op. cit.*

obrażonym („*transmuté*”), wtopionym („*enlisé*”), wreszcie z „historią w historii” („*mise en abyme*”) ³⁰. W tym układzie fabuła jako jednostka ulega rozpadowi — z powodu zarówno jej wewnętrznego rozchwiania, jak i rozmycia zewnętrznych granic, związanych z jej rozwojem.

Określenie postaci znamienne dla powieści tradycyjnej można ująć, jak następuje: jest to jednostkowy podmiot, któremu przyporządkowane są właściwości, czynności i stany wewnętrzne i zewnętrzne, antropomorficzny układ cech jakościowych bądź relacyjnych ³¹. Strukturaliści skłonni są definiować postać jako zespół cech kumulujących się wokół imienia własnego ³². Tak czy inaczej postać jest tu pewnym związkiem cech.

Jednocześnie postaci różnią się między sobą, wykazują specyfikę, która je rozgranicza zewnętrznie. Specyfika ta ujawnić się może w rolach, jakie odgrywają (Propp wyróżnił 7 takich podstawowych ról, Greimas — 6 ³³). Specyfika ta ujawnić się może także w pozycji, jaką zajmują, poczynając od bohaterów pierwszoplanowych (protagonista, antagonistą) aż po postacie drugorzędne, takie jak „*ficelle*” ³⁴ czy „*the Card*” ³⁵.

W *nouveau roman* postać przestaje być typem ściśle określonym ³⁶, przez co przestaje być też typem odgraniczonym od innych. Trudno również oczekiwać wewnętrznej koherencji cech od „bohatera o tysiącu twarzy” ³⁷.

Jest — po trzecie — jeszcze jedna sfera odmienności. Powieść tradycyjna funkcjonuje w układzie wyraźnych podziałów i wewnętrznych autonomii: podmiotu i przedmiotu (myśli i rzeczy), fikcji i rzeczywistości, świata przedstawionego i sytuacji komunikacyjnej, sztuki i życia, poszczególnych autorów i poszczególnych dzieł.

Natomiast *nouveau roman* deklaruje się raczej jako autoprezentacja niż reprezentacja ³⁸ i jako autografia raczej niż autobiografia ³⁹ (parafrazując wypowiedź Robbe-Grilleta: pisarz w swoich książkach nie mówi

³⁰ J. Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris 1978, s. 10.

³¹ H. Markiewicz, *Postać literacka i jej badanie*. W zbiorze: *Autor — podmiot literacki — bohater*. Wrocław 1983.

³² Culler, *op. cit.*

³³ *Ibidem*.

³⁴ Terminu „*ficelle*” nie tłumaczymy na język polski, postępując śladem K. Biskupskiego, który pozostawił to słowo w oryginalnym brzmieniu w swoim przekładzie artykułu R. P. Blackmura pt. *Przedmowy krytyczne Henry Jamesa* (w antologii: *Nowa Krytyka*. Warszawa 1983).

³⁵ W. J. Harvey, *The Human Context*. W zbiorze: *The Theory of the Novel*.

³⁶ Zants, *op. cit.*

³⁷ M. F. Schulz, *Charakter contra Charakterization in the Contemporary Novel*. W zbiorze: *The Theory of the Novel. New Essays*.

³⁸ Van Rossum-Guyon, *op. cit.*

³⁹ J. Ricardou, głos w dyskusji. W zbiorze: *Nouveau roman: hier, aujourd'hui*, t. 1, s. 214.

o rzeczach, a to, co wyraża słowem — nie jest rzeczą, lecz nim samym⁴⁰). Poprzez intertekstualność, szczególnie zewnętrzną⁴¹, nawet tekst przestaje być czymś zupełnie odrębnym.

Ostatecznie więc konstatacje powyższe można ująć w sposób następujący. Powieść tradycyjna wyrasta z układu i sama realizuje układ eksponujący jednostkowość, rozumianą jako obecność wewnętrznych związków i zewnętrznej granicy w faktach takich, jak tekst, świat przedstawiony (fabuła, bohater), autor. Dlatego model powieści, jaki się tu wyłania, można nazwać „jednostkowym”, realizację zaś tego modelu — „powieścią jednostkową” lub „powieścią jednostkowości”.

Opinie dotyczące *nouveau roman* przyznają utworom tego typu rolę krytyki⁴² powieści — nazywamy już ją tak — jednostkowej: rolę antypowieści⁴³ zatem. Ta krytyczna funkcja byłaby jednak okupiona drogą: swoistym niedorożnięciem do realizacji wzorcowego modelu jednostkowego, ujawniającym się w „niedokończeniu”, „załączkowości”, „zdegradowaniu”. Pytanie jednak brzmi: czy jest to jedyny możliwy do przyjęcia punkt widzenia? Czy *nouveau roman* musi być odczytywany jako propozycja negatywna, li tylko rozbijająca? Czy postać, w jakiej występuje, musi być oceniana w kategoriach ułomności? Czy wreszcie jej pojawienie się jest śmiercią powieści, czy jedynie śmiercią (ale czy naprawdę ostateczną śmiercią?) pewnego określonego modelu powieści?

Odpowiedzieć na te pytania można wszakże wyłącznie poprzez podjęcie próby wydobywania i opisanego modelu rozwiązań przyjętych przez *nouveau roman* na wszystkich tych płaszczyznach, o których była mowa wyżej: należałoby dać swego rodzaju paradygmat stosowanych tu rozwiązań. Warto chyba przy tym pokusić się o to, by paradygmat ten obejmował nie tylko przykłady z Nowej Powieści w sensie ścisłym i by odpowiedź dotyczyła „nowej powieści” w sensie szerokim: tj. w ogóle powieści takiej, która do modelu jednostkowego — czy też raczej model jednostkowy do niej — nie przystaje.

Nową Powieść francuską traktuję jednak jako punkt odniesienia. A dokładniej mówiąc — traktuję jako punkt odniesienia kilka podstawowych zasad, które można uznać za charakterystyczne dla tej formacji, niezależnie od indywidualnych różnic (by wspomnieć choćby o specyfice twórczości N. Sarraute, A. Robbe-Grilleta czy M. Butora). Za przykła-

⁴⁰ A. Robbe-Grillet, głos w dyskusji. W zbiorze: jw., t. 1, s. 214.

⁴¹ Zob. L. Dällenbach, *Intertexte et autotexte*. „Poétique. Revue de théorie et analyse littéraires” 1972, z. 27, s. 182.

⁴² Zob. F. van Rossum-Guyon, *Le Nouveau roman comme critique du roman*. W zbiorze: *Nouveau roman: hier, aujourd'hui*, t. 1, s. 215.

⁴³ Tego określenia użył już przed drugą wojną światową J.-P. Sartre (przedmowa w: N. Sarraute, *Portret nieznanego*. Przełożyła Z. Jareńko-Pytłowska. Warszawa 1959).

dem Françoise van Rossum-Guyon⁴⁴ można wymienić zasady następujące: 1. Multiplikowanie ról postaci; 2. Dokonywanie zabiegów na fabule; 3. Unaocznianie narracji, multiplikacja centrów narracji, wprowadzanie perspektyw częściowych lub przeciwstawnych; 4. Oparcie fikcji na tematach lub motywach generujących; 5. Wprowadzanie gry figur różnego typu; 6. Wprowadzanie gry tekstów (intertekstualność); 7. Traktowanie dzieła jako procesu, nie produktu. Dodać do tego można by jeszcze: 8. Stosowanie charakterystycznych motywów; 9. Konstruowanie szczególnych sytuacji komunikacyjnych.

Uznaje, że przepustkę do nowej powieści (w sensie szerokim) stanowić musi realizacja co najmniej kilku spośród tych zasad. Przyjmuję, że następujące utwory spełniają ten wymóg i mogą być traktowane jako przykłady dla naszego paradygmatu: *Tylko Beatrycze* Teodora Parnickiego, *Słyszysz pan te śmiechy?* Nathalie Sarraute, *Powiedzmy Gantenbein* Maxa Frischa, *Dżin. Czerwona wyrwa w bruku ulicznym* Alaina Robbe-Grilleta, *Król Obojga Sycylii* Andrzeja Kuśniewicza, *Przejrzystość rzeczy* Vladimira Nabokova, *Przemiana* Michela Butora, *Pierwsza świetność* Leopolda Buczkowskiego⁴⁵.

Ł. zatem przejdźmy do poszczególnych problemów.

Bohater polimorficzny

Tylko Beatrycze Teodora Parnickiego

Polimorficzność głównego bohatera, Stanisława (?), po raz pierwszy ujawnia się przy opisie sytuacji komunikacyjnej: jest on nie tylko bohaterem, ale także autorem pisemnych elaboratów na temat własnego życia oraz ustnych relacji na ten sam temat, które słuchacza zniewalają do westchnienia: „Tyś poeta”. Jednocześnie jest niesfornym czytelnikiem Galla Anonima, zastępującym stronicę dotyczące św. Wojciecha stronicami pomnażającymi chwałę własnego patrona, Stanisława. Również jako czytelnik, mianowicie czytelnik kronik Wincentego, zwanego Kadłubkiem, jest w stanie snuć domysły na temat hasła, które ma ostrzec króla Przemysława. Dodajmy, że potrójna rola: bohatera, pisarza (czasem fałszerza) i czytelnika, jest też właściwa innej (?) postaci: Erlingowi (?).

⁴⁴ Van Rossum-Guyon, *Conclusion et perspectives*, s. 399.

⁴⁵ Do tych powieści odsyłają następujące skróty (liczby po skrótach wskazują stronicę): TB = T. Parnicki, *Tylko Beatrycze*. Warszawa 1977. — S = N. Sarraute, *Słyszysz pan te śmiechy?* Przełożyła K. Dolałowska. Warszawa 1975. — PG = M. Frisch, *Powiedzmy Gantenbein*. Przełożył J. Frühling. Warszawa 1980. — D = A. Robbe-Grillet, *Dżin. Czerwona wyrwa w bruku ulicznym*. Przełożyła L. Kałuska. Kraków 1984. — KOS = A. Kuśniewicz, *Król Obojga Sycylii*. Warszawa 1980. — PR = V. Nabokov, *Przejrzystość rzeczy*. Przełożyła A. Demkowska-Bohdziewicz. Warszawa 1982. — P = M. Butor, *Przemiana*. Przełożyła I. Wieczorkiewicz. Warszawa 1960. — PŚ = L. Buczkowski, *Pierwsza świetność*. Kraków 1978.

Znaki zapytania, które pojawiały się przy imionach powyżej, mają swoje uzasadnienie. Erling np. mógł być też mnichem Bernardem. Więcej: Erling w pewnych momentach stawał się Stanisławem — wtedy mianowicie, gdy Stanisław w wyobraźni zamieniał się z nim rolami, usiłując dociec prawdy (która zresztą mogła czynić Stanisława synem Erlinga... bądź Bernarda).

Ale przede wszystkim problemem pozostaje Stanisław — jeśli Stanisław. Jego historia zaczyna się właściwie brakiem: bezimiennością. Urodzone w młynie nieślubne dziecko jest czymś — właśnie czymś raczej niż kimś — czego miejscowi cystersi wolą nie dostrzegać. Dopiero przejeźdźni dominikanie ochrzczają dziecko, nadając mu imię: Stanisław, i zapoczątkowując istną eksplozję kolejnych „chrztów”. Zdolności umysłu chłopaka spowodują przygarnięcie go przez cystersów, którzy będą nań wołali „Tele”: ostatecznie nie ma zgody co do tego, czy mieli na myśli Telegona (jak mówi opat Piotr), czy Telemacha (co do czego jest przekonany Stanisław i zapewne nie przypadkiem hoduje to przeświadczenie — fałszywe być może, lecz psychologicznie funkcjonalne, bo skrywające przed nim samym i przed innymi niebezpieczną analogię: zważmy bowiem, że zabija swych ojców duchowych — jeśli nie fizycznego — tak jak Telegon Odysa). W czasie długotrwałych wędrówek bohater otrze się o Kościół Wschodni i otrzyma „schizmatyczne” imię Iwan, przez polskiego biskupa zaakceptowane następnie w postaci „Jan” i potwierdzone przez papieża. Jednak pierwszą myślą papieża jest skojarzenie z Merlinem, „patronem wszelkich bękartów”, jak rzecz błyskotliwie ujmie. Ostatecznie wszelako opuszczający Awinion bohater ma nie tylko zapomnieć o swym pierwszym imieniu, ale i o przydomku „Polak”; ma przyjąć imię Taranteus, wprowadzające tyleż aluzję do Anteusza i jego związku z Matką-Ziemią, ile do możliwego tatarskiego pochodzenia Stanisława.

Ta wielość imion prowadzi do wielorakich wątpliwości. Kardynał Napoleone stwierdza:

Stanisław-młynarczyk — właśnie do takiego wniosku doszedłem — nie jest tożsamy z diakonem Janem. Więcej jeszcze: wy, czyli człowiek, który siedzi teraz [...], a do którego zwracam swoje słowa — nie będąc diakonem Janem, możecie, owszem, być Stanisławem-młynarczykiem, lecz równie dobrze możecie i nim nawet też nie być. [TB 343]

Sam Stanisław, rozjuszony rozmową z Giraldusem, oświadcza: oto Ryksa Elżbieta wynajęła go, by zabił Stanisława i podawał się za niego.

Wieloimienności (współ z bezimiennością!) towarzyszy polimorficzność nie ograniczająca się do wymienionej na początku: bohater jest tyleż badaczem natury zwierzęcej lub ludzkiej (zatłuczona kijem klasztorna kura, badani mnisi), ile — przedmiotem badania poddanym miazdzącej cudzej przenikliwości (podczas sądu papieskiego), jest tyleż wędrownym po ogromnych przestrzeniach uganiam się za Erlingiem — ile więźniem: dostojnym, ale więźniem, zamkniętym na papieskim okrę-

cie, jest oskarżycielem i sędzią mnichów — i oskarżonym oraz osądzonym, jest obrońcą króla — i jego mordercą, jest pieskiem do zabawy u mnichów — i wesółkiem zabawiającym się nimi, jest trybunem ludowym, obrońcą chłopów — i „nożycami do strzyżenia” (w tej roli wraca do Polski), jest Polakiem (nawet jako owe „nożyce” będzie wykrawał granice Polski) — i nie jest nim (wszak może jest bękartem tatarskim), a wreszcie — co może najbardziej znaczące: jest żywy (jako Taranteus) i martwy (jako diakon Jan). Może dokładniej — bohater ten nie tyle „jest”, ile „staje się”. A rzec też można, że jest żywym człowiekiem i fikcyjnym bohaterem opowieści: własnych i cudzych.

Kim więc ostatecznie naprawdę jest ów wielopostaciowy bohater? Stanisławem? Janem? Taranteusem? Telegonem? Żadnym z nich?

Myślę, że określenie jednak padło w powieści: jest „k i m k o l w i e k”. Jako „ktokolwiek” jest ostatecznie sądzony przez papieża — i skazany (jak to ujął Napoleone: niekoniecznie za przestępstwa, które popełnił, i za winy swoje...). Jest w istocie człowiekiem — bądź fikcją — który ma możliwość bycia wszystkim.

Próbując znaleźć klucz do podobnych zjawisk David Daiches sięgnął do psychologii w wydaniu Hansa Sachsa i do jego koncepcji tożsamości sędziego i zbrodniarza. Koncepcja owa odwołuje się do zróżnicowania psychiki ludzkiej i do jej dwoistości: świadomości i podświadomości, tego, co jawne, i tego, co ukryte, a jednak przez to, że ukryte, nie mniej realne, bo gotowe ujawnić się w sprzyjających okolicznościach.

Skoro zaś podświadome tłumione pragnienia i żądze są u wszystkich takie same, jesteśmy wszyscy związani wspólną winą i nie ma wielkiego znaczenia, czy nazwiemy ją jak chrześcijanie — grzechem pierworodnym, czy też za pomocą terminu wywodzącego się z psychoanalizy — kompleksem Edypa ⁴⁶.

Choć to ostatnie zdanie prowadzi nas już właściwie ku kolejnemu zagadnieniu.

Analizując bowiem *Tylko Beatrycze* zajmowaliśmy się w gruncie rzeczy pojedynczym bohaterem, Stanisławem, którego polimorficzność okazała się właściwością nad wyraz wybujałą, podczas gdy w innych postaciach, np. w Erlingu, była ona bardziej zaznaczona czy zarysowana niż wykrystalizowana.

Jeżeli zatem bohatera powieści tradycyjnej moglibyśmy — idąc np. śladem Nathalie Sarraute, która postać stworzoną przez Balzaka skomentowała lapidarnie: „Ojciec Goriot to chciwość” — sprowadzić do jakiejś cechy stanowiącej swoiste zwieńczenie pewnej hierarchii cech, które to zwieńczenie — i która to hierarchia — wyraźnie odcina postać od wszystkich innych postaci, odgraniczając zewnętrznie *j e d n o s t k ę* własnie, to w analizowanym przypadku wręcz odwrotnie: granice odnajdzie-

⁴⁶ D. Daiches, *Krytyka a psychologia*. W: *Krytyk i jego światy*. Wybór i posłowie M. Sprusiński. Warszawa 1976, s. 130 (tłum. A. Kreczmar).

my wewnątrz postaci, tak że różnica nie odcina bohatera od innych bohaterów, stawiając nas wobec zewnętrznej ich wielości, lecz prowadzi do zwielokrotnienia wewnętrznego i wewnętrznej wielości (żywy — martwy, kochający — niezdolny do miłości, bawiący się cudzym kosztem — zabawka, oskarżony — oskarżyciel, etc.). Można więc powiedzieć, że ów przykład wskazuje nam, iż w jednej osobie mieści się całe *multum* (...*in parvo*) postaci, a pojedynczy bohater przestaje być jednostką, staje się zaś *uniwersum*: całym światem (w nieskończoność mnożonych) postaci.

Co więcej — same granice wykazują tendencje do (nieskończonego) mnożenia się. Bo nie dość, że istnieje wyżej wskazana wielość, to jeszcze każdy z jej elementów podlega kolejnym wznowieniom, sugerującym obieg: wszakże poznajemy Stanisława jako (mimowiednego, lecz jednak...) „przestępcę”, bo bękarta, potem jako oskarżyciela (w istocie poprzez oskarżenie szukającego ojca), następnie jako oskarżonego o (mimowolne, lecz jednak...) zabójstwo króla, potem jako oskarżyciela (ściągającego po niezmiernych przestrzeniach podejrzanego o morderstwo Erlinga), następnie jako obrońcę (chłopów), zaczem — jako „nożyce do strzyżenia” (tychże), znów jako oskarżonego (na sądzie papieskim), a niedługo potem jako tego, który zbadać ma ciemne sprawy swego niedawnego sędziego... Wolno zaś domniemywać, że kołowrót winy i oskarżenia bynajmniej w tym momencie nie zaprzestanie obrotów.

Zresztą z drugiej strony — wydaje się, że przy takiej specyfice pojedynczego bohatera dzieje się coś szczególnego między bohaterami powieści omawianego tu typu. Jeśli bowiem w innym utworze — powiedzmy, że będzie to *Słyszysz pan te śmiechy?* Nathalie Sarraute — postacie są skonstruowane w sposób taki, jak Stanisław w powieści Parnickiego, to zamiast granic między bohaterami różnych utworów pojawia się unifikująca więź podobieństw. W ten sposób pojedynczy bohater nie tylko jest uniwersum, a nie jednostką, ale i zdaje się deklarować jako „obywatel świata”, tj. uniwersum utworów raczej niż pojedynczego utworu.

Jeśli zaś unifikację postaci można zasygnalizować na tak wysokim poziomie — między różnymi utworami — nie sposób uchylić się przed dokładnym przyjrzeniem się temu zjawisku na poziomie podstawowym, tj. na poziomie utworu, w którym wszystkie postacie — co znaczy też: każda z osobna — funkcjonują jako uniwersa.

Unifikacja bohaterów

Słyszysz pan te śmiechy? Nathalie Sarraute

Utwór Sarraute mówi właściwie o mikrozdarzeniu: reakcji postaci na kamienną figurkę, a w związku z nią — na siebie. Mikrozdarzenie to ma miejsce w mikroświecie: w jego skład wchodzi „on” oraz jakiś towarzyszący mu „tamten”) i „oni” (wśród których wyróżnia się „ona”).

A jednak ten mikroświat i mikro zdarzenie eksplodują w nieskończony wszechświat interpretacji.

W tym nieskończonym wszechświecie „on” nie jest jednoznacznie ani młody, ani stary, ani dorosły, ani dziecinny: to ojciec (S 111) równie dobrze jak mąż (S 40), starzec (S 40) równie jak dziecko — poprzez spojrzenie i zachowanie (S 90, 91).

Nie inaczej jest z „nimi”: to młodzi (S 22), młokosy, nawet maleństwa — zarówno jak „mali staruszkowie” (S 88), „ona” zaś to równie dobrze córka (S 55), małżonka (S 15), jak i osoba, do której „on” może przybiec jak do matki (S 81).

Jeśli przyjrzeć się stosunkowi postaci do sztuki, to cóż: „ona” pojechała do Londynu tylko po to, by obejrzeć wystawę sztuki japońskiej (S 34), przepada za Pierrem della Francesca, „oni” trzymają figurkę z nabożeństwem, jest w nich poczucie wspólnoty ze sztuką (S 74), i przeciwnie: „ona” jest daltonistką, której nie obchodzi sztuka (S 75), nie lubi muzeów i w jej obecności pryska czar sztuki (S 15), „oni” — gardzą sztuką (S 60), odęci na arcydzieła (S 22).

„On” zaś (i „tamten”) zachwyca się egipską rzeźbą kobiety, linią jej uda (S 37), traktuje piękno jak obiekt kultu (S 25), a jednocześnie przyznaje: „Ja nic w tym nie czuję, nie widzę” (S 25), jest leniem oszustem, słabeuszem, który chce uchodzić za znawcę (S 14).

„Oni” są to zuchwali aroganci (S 25), nieuki, którym brak zainteresowań (S 26), przedstawiciele stada o pustych mózgach (S 38), półinteligenci, otoczeni podobnymi sobie ignorantami (S 45), w dodatku nieprzepuszczalni, nieprzemakalni (S 21), pełni miłości własnej i egocentryzmu (S 60) i — wręcz przeciwnie: są wolni od miłości własnej twórców, całkowicie bezinteresowni, wszyscy genialni (S 89), mają ruchliwą, lotną myśl (S 43), są tak wrażliwi (S 52), tak delikatni, że kurczą się jak ślimaki (S 22), nasiąkają, pęcznieją (S 23).

„On” zaś jest starcem nieczułym, konformistą i ignorantem (S 64), na nic nieczułym głupcem (S 28), nieociosanym parweniuszem (S 29), a także przeciwnie: jest erudytą, należącym do osobnej kasty, posługującym się pojęciami pracy i wysiłku (S 44).

Jeśli chodzi o „jego” stosunek do „nich”, to można go tak opisać: chce się poddać ze strachu (S 24), kuli się, osłania ręką jak od uderzenia (S 109), jest winien (S 27), tchórzliwie zapiera się siebie (S 9), trwożliwie odwraca wzrok, udając nieżywego (S 106), ocieka pokorą (S 89), to całkowita kapitulacja (S 106), zawstydzony, skruszony, przyjmuje naukę (S 16). Lecz jednocześnie: to oprawca (S 2), kat biduli (S 71), mały tyran (S 40), przechodzi do ataku (S 98), ostatecznie on tu jest panem: jeszcze zobaczą, kto jest silniejszy (S 47), wystarczy ruch, żeby ich zmiażdżyć (S 11), wieczny postrach, tępy stróż porządku (S 9), prowadzi na nich żandarmów, wozy policyjne, konie (S 47), ugryzł biedne dziecko! (S 55). A zatem on ich nienawidzi (S 52), myślał, że ich

zgniótł, unicestwił (S 88). I — skądże! — właściwie to on ich hołubi (S 23), rozpieszcza ich (S 55), w rzeczywistości broni, zasłania biedne małeństwa (S 27). Więcej: gotów jest usunąć się w kąt, byle jego małeństwu nie zabrakło miejsca (S 94), deklaruje: „Niech mnie ranią, niech depczą, jeżeli ma im to wyjść na dobre, niech mnie zabiją!” (S 103).

A „oni”? Są przerażeni, kurczątko, nimfy (S 9), te biedne stworzenia lękające się, przygniecione, pozbawione zaufania, miłości, leżą u jego stóp rzucając wystraszone spojrzenia (S 54), cofają się, zbici w gromadkę, stają na baczność (S 30, 93). Jednak zarazem przeciwnie: to kaci, nieczuli na skruczę skazańca (S 9), silni, niezależni (S 36), od dawna oni dyktują warunki (S 93), niedługo i tak będą decydowali o wszystkim (S 109), w ich głosie pobrzmiwają dźwięki komendy (S 97). A zatem: chcą zbrukać wszystko, spustoszyć (S 87), burzą, palą, wysadzają w powietrze (S 73), łobuziaki pełne nienawiści (S 86). I — skądże! — głaszczą go po głowie, po włosach (S 81), przechylają się troskliwie przez poręcz (S 51), podchodzą z wyrazem głębokiego przejęcia (S 100), przejęci, słuchają z uwagą, kiwają z szacunkiem głowami (S 18).

Ludovic Janvier zauważył, że w utworach Sarraute każdy w oczach innych może być katem, że w *Tropizmach* inni są węzami⁴⁷. Wydaje się jednak, że to nie cała prawda: w *Słyszysz pan te śmiechy?* inni to nie tylko — zgodnie z tym, co mówił Janvier — „oni” jako jeże (S 22), osły (S 38), małpy (S 9) czy „on” — wściekły kundel (S 54), ale także „oni” — to kwiatki, kurczątko, kotki (S 29), nimfy (S 9), a „on” to opiekuńczy pelikan (S 93).

A idąc jeszcze dalej: w każdym bohaterze jest młodość i starość, dziecięcość i rodzicielskość, głupota i mądrość, wrażliwość i nieczułość, egocentryzm i altruizm, strach i agresja, skłonność do niszczenia i do tworzenia. W każdym jest kat i ofiara, pan i niewolnik, winowajca i sędzia, złoczyńca i dobrodziej, wróg i obrońca. W każdym jest miłość i nienawiść. I w każdym jest życie i śmierć.

W ten sposób w każdym jest to samo: choć „tym samym” nie jest jedność, lecz wielość. Ale ta wielość paradoksalnie jednoczy. Sprowadza postacie do jednego — nieskończenie skomplikowanego — mianownika. Unifikuje przez złożoność.

Polimorficzność fabuły

Powiedzmy Gantenbein Maxa Frischa

W utworze Frischa występuje wiele postaci, i to obdarzonych imionami własnymi, nie zaimkami osobowymi, w dodatku — pojedynczymi

⁴⁷ L. Janvier, *Nathalie Sarraute ou l'intimité cruelle*. W: *Une Parole exigeante. Le nouveau roman*, Paris 1964.

imionami, nie zwielokrotnionymi, i wszystko mogłoby wskazywać na zwykłą jednostkową powieść, gdyby nie pewne „ja”, które nie ujawniając swego imienia snuje następujące rozważania:

działać albo zaniechać działania, w każdym razie, wiem o tym, jest to tylko część mego życia, drugą sobie muszę wyobrazić; działanie i zaniechanie są wymienne. [...] Ten, który pozostaje, wyobraża sobie, że poleciał, ten zaś, który leci, wyobraża sobie, że został. [PG 169]

Cóż to jest za „ja”, znające postacie nie znane nikomu innemu, zważywszy, iż „Śledztwo wykazało, [...] że na przykład osoby nazywającej się Camilla Huber nie ma i nigdy nie było, podobnie jak osobnika nazwiskiem Gantenbein” (PG 412)? Z dużą dozą prawdopodobieństwa można przyjąć, że tym „ja” jest autor, poczuwający się do tożsamości z każdą częścią siebie — tak działającą, jak wyobrażoną — także pod jakimkolwiek z imion w powieści. To poczucie tożsamości z każdą taką częścią powoduje czasami nieoczekiwane zagubienie się:

Jestem jednak pełen napięcia: kto oczekuje mnie teraz na lotnisku. Patrząc: jeżeli ma czarne włosy, szare, duże oczy i pełne wargi, które jednak nie zasłaniają górnego rzędu zębów, jeżeli za lewym uchem jest maleńkie znamię, to ja byłem tym, który wówczas nie poleciał. [PG 29]

Zagubienie to jednak tym bardziej upoważnia nas do traktowania działań wszystkich postaci (a większości męskich postaci towarzyszy zresztą swoiste *memento* — nieśmiertelna fajka) jako działania jednej postaci, określanej tu zaimkiem „ja”. I jakby w sposób naturalny — pociąga to za sobą ową specyficzną cechę fabuły zwaną przez nas polimorficznością.

Ograniczmy się tu do „ja” przejawiającego się w dwu postaciach „szczegółowych”: ślepcy Gantenbeina (zresztą pozornego ślepcy) i wiele widzącego — badacza w końcu — Enderlina (zresztą pozornie wiele widzącego: diagnoza bowiem, z której wyciągnął zbyt pośpieszne wnioski dla siebie, nie była diagnozą dotyczącą jego osoby). W ten sposób otrzymujemy podwójne jądro: wybuchu, rozprysku, rozrzutu fabularnego — na które składają się miłość (Gantenbein) i śmierć (Enderlin).

Rozrzut ów może iść w następujących podstawowych kierunkach:

1. Zdecydowanie „negatywnym”:

a) Enderlin opuszcza bawiące się towarzystwo, tłumacząc się nie najlepszym samopoczuciem, a policjant, który podchodzi do samochodu stojącego z włączonymi migaczami, znajduje kierowcę martwego, z głową odrzuconą do tyłu;

b) Gantenbein mówi, że nie jest ślepcem, Lila słyszy to i — niestety — rozumie; włosy stają jej dęba ze zgrozy, że była oszukiwana przez całe życie, i wypowiada tylko jedno słowo: „Odejdź”.

2. Zdecydowanie „pozytywnym”:

a) Enderlin czuje się znakomicie: zagrożenie było pomyłką; żyje peł-

niej niż kiedykolwiek, dostaje zaproszenie do Harvardu, kobiety rozrywają go;

b) Gantenbein mówi wprawdzie, że przeczytał gazetę, jednak Lila nie zauważa tego wyznania, toteż Gantenbein gra dalej swą rolę ślepcy, nie widzi listów „obcego pana” walających się po stolikach, nie widzi, z kim się żegna lub z kim się nie chce witać w jego obecności Lila, wszystko układa się jak najlepiej: przychodzi nawet na świat dziecko, którym ślepy tatuś zajmuje się jak najczulej.

3. Niezdecydowanie „pozytywnym”:

a) Enderlin żyje, spotyka się z Lilą, nie dąży do utrzymania tego kontaktu, jednak robi coś: pracuje;

b) Gantenbein co prawda nie odchodzi po swoim wyznaniu, ale jego stosunki z Lilą stają się napięte: zatrzymuje listy nadchodzące do niej z Danii i włamuje się do jej szuflady (gdzie znajduje własne listy pisane przed laty).

4. Niezdecydowanie „negatywnym”:

a) Enderlin co prawda będzie żył, ale przyjmuje to jak odsunięcie wyroku; myśląc o powolnym starzeniu się żałuje, że w chwili załamania w szpitalu nie popełnił samobójstwa;

b) Gantenbein nie przeczytał podejrzanych listów do Lili, ale pije coraz więcej;

— etc.

Właśnie: „etc.” — ponieważ wskazać tu można jeszcze więcej rozwiązań między owymi skrajnymi rozwiązaniami (np. mała Beatrycze nie chce takiego — ślepego — tatusia, jakiego ma) albo inne jeszcze warianty wyżej wymienionych (np. 1b': Gantenbein robi awantury, zamyka Lilę z przypadkowym gościem, podejrzewając w nim kochanka, ona zaś nie zamierza żyć z szaleńcem i odchodzi, zostawiając go w pustym mieszkaniu jak na gruzach Pompei).

Wbrew określeniu fabuły (w powieści jednostkowej) jako uporządkowania funkcji fabularnych w formie układów piętowych (dendrytów) i jej rozwoju jako stopniowego zmniejszania możliwości wyboru⁴⁸ — w przykładzie powyższym mówić by trzeba o dokładnym odwróceniu wymienionej strategii: fabuła staje się układem odśrodkowym i promienistym, przyjmując postać wachlarza możliwości bądź kręgów coraz szerzej rozchodzących się na wodzie, stopniowo coraz bardziej zwiększając i mnożąc te możliwości. Nie wykluczam, że podstawę obu typów fabuł może stanowić ten sam model — jedynie realizowany w różnych rodzajach powieści z odmiennym zwrotem: punkt wyjścia jednej realizacji staje się punktem dojścia realizacji opozycyjnej, i odwrotnie.

⁴⁸ Zob. K. Bartoszyński, *Zagadnienia komunikacji literackiej w utworach narracyjnych*. W: *Teoria i interpretacja. Szkice literackie*. Warszawa 1985.

Strategia stosowana w powieści jednostkowości jest strategią wyboru, prowadzącą od nieskończonego zbioru (tu: funkcji fabularnych) do określonego, „jednostkowego” rezultatu; strategia stosowana w analizowanej powieści jest strategią zbioru czy gromadzenia, prowadzącą od pewnego (złożonego) jądra do nieskończonej jego wieloaspektowości — w tym przypadku wieloaspektowości fabuły, określanej tu jako fabuła polimorficzna.

Unifikacja fabuł

Dżin. Czerwona wyrwa w bruku ulicznym Alaina Robbe-Grilleta

O ile poprzednio przypatrywaliśmy się fabule, której wielopostaciowość była wynikiem rozpadu owego szczególnego „ja” na wiele ról, o tyle obecnie przyjrzymy się fabule, której postać (zunifikowana) jest odbiciem kumulacji ról.

Rolę unifikującą wobec postaci odgrywają imiona: Jan (w innej wersji — Yann), Dżin (fonetyczny zapis anglojęzycznego Jean), Jany, Janek, Janka, także Joanna (tj. Jean). Są to imiona pełniące funkcje kładek przerzuconych nad oddzielnością małego Janka i dorosłego Szymona, aktorki Jany Frank i szefa terrorystycznej organizacji — Dżin, mężczyzny (Yann-Szymon) i kobiety („pan” Jan, tj. Dżin).

Nie poprzestaniemy na imionach. Szymona charakteryzuje „więcej niż ciekawe podobieństwo (wygląd ogólny, wymiary, rysy twarzy, kolor oczu i włosów etc.) do zmarłej czy zamordowanej” (D 94), tj. Dżin. Charakter pisma prowadzi aż ku dwu tożsamościom: pismo pod portretem ojca dzieci, pochylone jak u mańkutów, Szymon rozpoznaje jako własne (w istocie — jak poinformuje go Dżin — jest to jego własne zdjęcie z kilka lat), jednocześnie zaś, gdy zetknął się z tym pismem po raz pierwszy, od razu narzuciło mu się podobieństwo z listem podpisanym imieniem Jan, „to znaczy Dżin”, jak skonstatował bez wahania. Bładozielony kolor oczu łączy nie tylko Szymona z Dżin, ale i z nie nazwaną imieniem narratorką trzeciej części utworu, a przez dalsze podobieństwo: Dżin z Jany Frank (w drugiej części powieści potraktowane już jako więcej niż podobieństwo) i dziewczyny z Karoliną — poszerza się krąg podejrzanych o tożsamość. Natomiast okulary niewidomego, potrzebne Szymonowi do roli ślepcy, łączą go zarówno z wszystkimi innymi ślepcami z przewodnikiem-dzieckiem („jakby zadbano o uszeregowanie identycznych figurek w dobrze zakreślonych ramach serii”, D 49), jak i z Dżin, która również przy pierwszym spotkaniu nosi ciemne okulary. Lekarz szkolny zresztą zapewnia, że Szymon cierpiał na zaburzenia wzroku, dochodzące do ślepoty, Szymon zaś wmawia to samo dziewczynie.

Jeżeli dalej dzieci — z których jedno jest tylko wersją drugiego —

potraktujemy, odwołując się do analizy Freudowskiej⁴⁹, jako powtórzenie i przemieszczenie jednocześnie postaci ojca, to i o nie poszerzamy krąg tożsamości.

Następnie zaś — jeśli osoba na fotografii jest rozpoznawalna jako Szymon, a także jako podoficer marynarki, wreszcie zaś jako kelner, którego ponury i posępny wygląd nasuwa skojarzenie z szoferem, ten zaś wydaje się dziewczynie chirurgiem czy konstruktorem maszyn cybernetycznych, doktorem Morganem, które to nazwisko nosi lekarz w szkole Szymona — to krąg tożsamości objął już wszystkich. Znaleźliśmy się w otoczeniu sobotwórw.

A jednocześnie stajemy także wobec trzech — jedna po drugiej w utworze następujących i podobnych do siebie aż do tożsamości — fabuł. Numerując je kolejno możemy porównać:

- 1 Szymon przychodzi do hangaru w poszukiwaniu pracy.
- 2 Szymon wraca do przytomności w hangarze.
- 3 Dziewczyna wraca do przytomności, świadoma, że musi udać się na wyznaczone miejsce w związku z poszukiwaniem pracy, wchodzi do hangaru.
- 1 Szymon czuje się obserwowany i zagrożony.
- 3 Dziewczyna czuje się obserwowana i speszona.
- 1 Szymona kusi przygoda miłosna, nawet za cenę rezygnacji z wolności.
- 2 Dżin namiętnie otacza Szymona ramionami.
- 3 Dziewczyna czuje, że musiałaby pokochać Szymona bezgranicznie.
- 1 Szymon idzie na dworzec w związku z podróżnym z Amsterdamu.
- 2 Szymon idzie na dworzec po przyjaciela z Amsterdamu.
- 3 Dziewczyna idzie na dworzec po przyjaciółkę z Amsterdamu.
- 1 Szymon wstępuje do kafejki, gdzie usługuje kelner.
- 1 Szymon wstępuje z dziećmi do kafejki z usługującym kelnerem.
- 2 Szymon wstępuje do bistra, gdzie usługuje kelnerka Maria.
- 3 Szymon wstępuje z dziewczyną do piwiarni z usługującym kelnerem.
- 3 Dziewczyna umawia się z Szymonem na spotkanie w kawiarni.
- 1 Szymon idzie ulicą Wercyngetoryksa.
- 2 Chłopiec prowadzi Szymona ulicą Wercyngetoryksa.
- 3 Szymon prowadzi dziewczynę ulicą Wercyngetoryksa.
- 1 Dzieci przebierają Szymona za ślepcę.
- 2 Szymon przebiera się za ślepcę.
- 3 Szymon ostrzega dziewczynę, że grozi jej ślepotą.
- 1 Marysia opowiada o porwaniu przez Cyganów.
- 3 Szymon opowiada o porywaniu ładnych dziewcząt.

Poprzestając nawet na tym pobieżnym zestawieniu stwierdzić można, co następuje. Po pierwsze — wszystkie trzy wersje odwołują się do

⁴⁹ O identyfikacji z ojcem zob. Z. Freud, *Psychologia zbiorowości i ego*. W: *Poza zasadą przyjemności*. Przełożył J. Prokopiuk. Warszawa 1976, s. 310.

pewnej nieuniknionej powtarzalności drogi, przebywanej przez dziewczynę czy Szymona, a zawartej między ciemnym jak jaskinia hangarem a ludnym dworcem, z etapami pośrednimi — które mogą stać się ostatecznymi — takimi jak wielka sala, dom, kawiarnia. Można pokusić się o stwierdzenie, że wersje te odwołują się do symbolu nieuniknionej powtarzalności drogi zawartej między narodzinami (jaskinia) a śmiercią (której symptomem są utraty przytomności, sen *etc.*), z takimi etapami pośrednimi, jak wolność, miłość, praca, odpoczynek.

Po drugie — łatwo zauważyć, że w wersji 1 podjęcie drogi przez Szymona następuje z inicjatywy Dżin, przez którą (lub przez jej media-dzieci) jest on sterowany i do pewnego momentu godzi się na to ubezwłasnowolnienie — w imię miłości (jego nazwisko: Lecoeur, nie jest pozbawione znaczenia). W wersji 2 — po ocknięciu się — Szymon jest już, by tak rzec, wewnątrzsterowny: po prostu wie, że ma przebrać się za ślepcę i zdążyć na dworzec — w ten sposób jednak zdobywa Dżin. W wersji 3 Szymon staje się już tym, kto steruje: to on narzuca dziewczynie pewną grę, którą ona podejmuje (w wersji 1 było odwrotnie), on prowadzi ją ulicą Wercyngetoryksa, spełniając rolę dzieci z wersji 1. Jest jednak charakterystyczne, że wersja 3 kończy się przybyciem dziewczyny do hangaru: przyjmuje ona postawę bardzo energiczną i domyślać się można, że teraz — po ocknięciu się — ona znowu przejmie rolę „szefa”: w ten sposób przejdziemy do jakiejś wersji 1’.

Interpretację powyższą: powtarzalności i swoistego „obiegu kołowego” fabuł, zdają się potwierdzać *Prolog* i *Epilog*, autorstwa kogoś obdarzonego wyjątkową władzą, kto może powiedzieć:

W połowie długiej uliczki [zapewne Wercyngetoryksa! — L. W.] nasi ludzie podjęli interwencję. Pouczywszy łagodnie owego zbyt ciekawskiego stróża porządku [który podążył za Marysią, ubraną w strój z końca w. XIX — L. W.] — odprowadzili go do punktu wyjścia. [D 95]

A niewątpliwie ów ktoś także „zbyt ciekawskiego” czytelnika odprowadza do punktu wyjścia. Władzę taką może mieć tylko autor.

Z drugiej jednak strony ów autor używając familiarnego „my”, wnoszącego poczucie pokrewieństwa z czytelnikiem — i siebie samego odprowadza do punktu wyjścia. W ten sposób autor i czytelnik — równie jak bohaterzy — zatoczywszy koło mogą powtarzać swoją drogę w nieskończoność.

Czytelnik na równi z bohaterem czuje zawrót głowy, gdy zostaje uraczony takimi rewelacjami:

— I pan również istnieje tylko jako postać w jego [tj. małego Janka — L. W.] chorej pamięci. Gdy tylko się ocknie, zniknie pan natychmiast z tego pokoju, do którego w istocie pan jeszcze nie doszedł. [...] Pana przyszłe „ja” znajduje się tu przez pomyłkę. Pana „teraźniejsze” „ja” jest o wiele kilometrów stąd [...].

Spróbował rozmawiać spokojnie. Scena, którą obecnie przeżywał, mogłaby

należać do jego przyszłego bytu — ewentualnie bytu dziecka — wówczas tylko, gdyby osoby obecne w pokoju rzeczywiście zebrały się tam nieco później, na przykład w przyszłym tygodniu. Otóż w normalnych warunkach byłoby to niemożliwością, jeśli ta młoda dziewczyna zmarła już przed dwoma laty. [...]

— Sama pani widzi, że to niemożliwe! Nie mogę mieć za tydzień ośmioletniego dziecka, które się jeszcze nie narodziło i które by pani знаła od przeszło dwóch lat. [D 74—78]

Bohater tę swoją „niemożliwą” sytuację przeżywa ciągle od nowa. A czytelnik?

Czytelnik ma dwie możliwości. Zlekceważywszy ostrzeżenie (skierowane co prawda pod adresem bohatera, ale przez to wcale nie mniej uzasadnione), by nie rozumował „jak Francuz: pozytywista i kartezjanin”, może rozumować właśnie jak pozytywista i kartezjanin i szukać związków przyczynowo-skutkowych, celowościowych, wynikających z następstwa w czasie, tak jak ma to miejsce w przypadku fabuły „jednostkowej”. Domyślać się można, że będzie to oznaczało nieustanne czytanie od początku — i bodaj w nieskończoność. Może też nie zachować się jak wyżej i zacząć po prostu w ten lub inny sposób (pisząc, opowiadając, układając w myśli) tworzyć kolejną wersję (1') dotąd odpowiedzialnych zdarzeń — a domyślamy się, że nie ostatnią.

Tak czy inaczej jednak, bohater bądź czytelnik nie przemieszczają się zgodnie z rozwojem linearnej fabuły, lecz uwikłani są w kołowość, i to dwojako: każda wersja wraca do punktu wyjścia, a wersja ostatnia — do pierwszej. To wyklucza jednostkowe zamknięcie. Wręcz odwrotnie: kolejne fabuły tworzące (nieskończoną) serię są ze sobą zewnętrznie powiązane. Ale jest to możliwe dlatego, że wewnątrz poszczególnych fabuł ich (wewnętrzne) związki (przyczynowo-skutkowe, celowościowe, chronologiczne) rozpadły się i rozgraniczyły, ich składowe przeciwstawiły się sobie i skłóciły się z sobą.

Polimorficzność świata przedstawionego

Król Obojga Sycylii Andrzeja Kuśniewicza

Bohater powieści Kuśniewicza konstatuje:

Obojnakość w nazwie zmarłego przed laty królestwa zawiera w sobie zarodek, przeczucie i wyrok śmierci, nasza monarchia jest również obojnaka w nazwie: austro-węgierska, i w rodzie cesarskim: habsbursko-lotaryńska, a i ja sam... [KOS 27]

Tak, on sam również ma w sobie ów podwójny pierwiastek: w nim nie przypomina jurnych wojaków — jest anemiczny, szczupły, bezwąsy; w dzieciństwie gra świętą Cecylkę tak udanie, że kanonik Pflaum bierze go „za rzeczywistą dziewczynkę”, czemu sprzyja twarz uduchowiona, niebieskie „oczęta”, dziewczęce rzęsy i loczki wokół twarzy. Natomiast jego siostra, Lieschen, nawet w chwili pasowania na ko-

bietę — gdy dostaje swoją pierwszą „dorosłą” suknię — ma twarz ciemną, chłopakowatą, jej figurka jest kanciasta, a zachowaniu jej towarzyszy aura drapieżności raczej męskiej niż kobiecej.

Fabula opiera się na ciągle ponawianej opozycji zagrożenia oraz śmierci — i egzaltacji oraz miłości. Dręczenie najmłodszej siostry przez Lieschen przyprawia Emila o podniecenie. Kazirodcza miłość łączy się z pragnieniem popchnięcia siostry w przepaść i skoczenia w nią samemu. Wycieczka statkiem z Lieschen prowadzi Emila do myśli samobójczych, a ostatecznie kończy się wspólną nocą na samotnej wyspie. Nieudane kontakty Emila z innymi kobietami kończą się natomiast śmiercią jednej z nich — Cyganki. Ostatecznie list miłosny do siostry podarty zostanie na strzepy, a dziennik rozmyje woda — sam Emil zaś popełni samobójstwo. Jednym słowem: rozdwojeniu bohatera towarzyszy rozdwojenie jego działań.

W którymś momencie Emil siedząc na stacji i przyglądając się pociągom zastanawia się, czy pewnych przeżyć nie można — przekształciwszy je w literaturę — odczepić od siebie i zostawić, jak lokomotywa zostawia niepotrzebne wagony. Zdajemy sobie sprawę, że przyjęcie tego rozwiązania jest jedynym wytłumaczeniem faktu, iż znamy dziennik Emila, którego nie pokazał nikomu za życia (a w wyciągniętym z wody dają się odcyfrować zaledwie pierwsze słowa).

Jednak owa „lokomotywa” z przerośniętą, ucieleśnioną w narratorskim (a może i — przez familiarność — w czytelnicznym) „my”, należy już do innego wieku (Emil zginął — i zginął wiek XIX) i do innego świata. W przeciwieństwie do Emila, twardo osadzonego w czasie, narratorskie „my” może sobie pozwalać na swobodę w tej mierze. Równie dobrze widzi przyszłość:

Państwo mecenasostwo przebywali w Wiedniu od kilku dni, mieszkając w hotelu „Klomser” (w tym samym, tak jest, w tym samym, w którym w 1913 roku odbierze sobie życie [...]). [KOS 16]

— jak i przeszłość:

To tutaj, w pokoju na pierwszym piętrze, pani Ethel R. poczęła przed dwudziestu laty [...]. [KOS 130]

Oczywiście — chodzi o przyszłość i przeszłość związaną jakoś z Emilem. Gdy Emil miota się, owo „my” stwierdzić potrafi:

Patrząc z perspektywy lat z rezerwą, ufnością i spokojem, jaki daje doświadczenie oraz znajomość przeszłości, można dopiero należycie ocenić ważność, jak również względną nieważność faktów równoległych w czasie, dawno już spełnionych bez reszty. [KOS 209]

W istocie: ten „pociąg” uległ rozszczepieniu.

Świat przedstawiony uległ rozszczepieniu na wiek XIX i XX, młodość i starość, miłość i twórczość, śmierć i życie.

Unifikacja świata przedstawionego

Przejrzystość rzeczy Vladimira Nabokova

Fabula *Przejrzystości rzeczy* jest opanowana przez śmierć: Hugh Person ginie w płomieniach, jego żona zostaje przezeń uduszona we śnie, umiera Person-senior — a wcześniej jego żona, umiera matka Armandy, a przedtem zmarł ojciec, dyrektor hotelu Ascot popełnia samobójstwo, Jimmy Major, kochanek Julii, ginie na wojnie, a Jaques, kochanek Armandy — przysypany lawiną, więzień Armando dusi „kazirodczą siostrę” swego przyjaciela, pacjent, który towarzyszy Hugh’owi w szpitalu, jest śmiertelnie chory, a chyba apogeum osiąga śmiertelność w sytuacji, gdy bohater:

Bardzo szybko dowiedział się od tego samego detektywa, umierającego właśnie w dusznym, brudnym szpitalu na wyspie Formozie, że młody Pines, przystojny żabiokki *playboy*, mający niebawem umrzeć, był kochankiem zarówno matki, jak i córki [...]. [PR 45]

Akta człowieka, którego interesowały te rewelacje, zostały właśnie włożone do działu „Zmarli”, pod „R” — pan R., oczywiście.

Najpilniej potrzebna narratorowi osoba (zob. PR 18) to Hugh Person, którego nazwisko znaczy tyle co „osoba”. Zatem możemy powiedzieć, że najbardziej potrzebna narratorowi osoba to Hugh Osoba. Ale możemy pójść jeszcze dalej: drogę przetarła nam Armanda, której zła amerykańska wymowa pozwoliła zamienić „Hugh” na „You”. W ten sposób możemy stwierdzić, że najpilniej potrzebna narratorowi osoba to „Ty, Osobo”. „Ty” — czyli Każdy.

Hugh Person — więc Każdy — żyje na pograniczu snu i jawy. Przeprowadzenie między nimi granicy okazuje się dla niego niemożliwe: śniony pożar każe Personowi powstrzymywać śpiącą Armandę przed karkołomną ucieczką po gzymsach tak skutecznie, że w rzeczywistości ginie ona uduszona w ocalającym uścisku. Śniona Armanda przynosi Personowi uczucie uniesienia tak skutecznie, że nie jest on w stanie wymknąć się rzeczywiście szalejącemu pożarowi.

Lecz jeśli ktoś z nas — Każdy — myśli, że jest mądrzejszy od Hugh Persona, to chyba się myli. W powieści pana N. (Nabokova) — Person jest korektorem powieści pana R., który miał zwyczaj bardzo dokładnie odtwarzać rzeczywiste zdarzenia: tak dalece dokładnie, że Person zastanawia się, czy uwiedzenie pasierbicy nastąpiło „zgodnie ze smakowitym opisem w powieści”. A teraz spójrzmy dalej. Oto Person skończywszy korektę kładzie się spać i przez jego głowę przemykają myśli:

że ani chwilowe niezadowolenie, ani wieczna pańszczyzna nic nie znacząły wobec ciągle rosnącej, coraz czulszej miłości do żony, że któregoś dnia w przyszłym miesiącu będzie się musiał wybrać do okulisty. Poprawił w tym słowie błąd literowy („i” w miejscu „o”) i dalej przeglądał upstrzone szpalty, które tonęły już w czerni po wyłączeniu wzroku. [PR 94]

Musimy zadać sobie pytanie: co to za szpalty przegląda jeszcze Person przed zaśnięciem? Czy to on — z przyzwyczajenia do druku — zapisuje swoje myśli w głowie i w wyobraźni wystukuje je jak na maszynie? A może są to reminiscencje maszynopisu pana R., który — tak dokładny wobec rzeczywistości — w swej powieści zawarł także myśli korektora własnej powieści? Zapisał także sytuację pisanego? Lecz w takim razie kim by był Person? Bohaterem powieści pana N.? Czy pana R.?

Czy to pan P., pan N. czy pan R. wpada w zachwyt pisząc:

Person, osoba, o którą tu chodzi, znajdował się na wymyślonej krawędzi szczęścia, gdy zabrzmiały kroki Armandy — dwukrotnie skreślił „wymyślony” na marginesie swej korekty (marginesie nigdy nie za szerokim dla poprawek i znaków zapytania!). To właśnie tutaj orgazm sztuki przebiega dreszczem przez cały kręgosłup z nieporównanie większą siłą niż zmysłowa ekstaza czy lęk metafizyczny. [PR 116—117]

W każdym razie możemy jednak rozszyfrować miejsce, w którym „orgazm sztuki przebiega” takim dreszczem. Jest to miejsce, gdzie rzeczywistość łączy się z fikcją, jak w akcie miłosnym, tworząc nierozdzieloną jedność. Miejsce, w którym następuje unifikacja złożonego świata przedstawionego.

Polimorficzność twórcy

Przemiana Michela Butora

Delmont, bohater *Przemiany*, znajduje się w pociągu relacji Paryż—Rzym. Do przedziału, w którym siedzi, wchodzi (i wychodzi żen) ludzie; Delmont nie nawiązuje z nimi rozmowy, zaprzątnięty własnymi sprawami. A jednak nie może i o nich nie myśleć: do rzeczy, które wnoszą, oraz do nich samych dopisuje komentarze i historie. Nada imiona. Ale zdaje sobie sprawę z umowności tych wszystkich zabiegów i w końcu przebiega przez nie zwątpienie, a nawet zaprzeczenie.

Wydawać by się mogło, że jeśli w stosunku do innych jest uzasadnione używanie wszelkich zastrzeżeń typu: „chyba”, „być może”, „na przykład” — to w każdym razie własna osoba ich nie potrzebuje. Ale to nieprawda: nawet w stosunku do tego, co już przeżył, Delmont nie może się ich wyzbyć — już nie wie, już nie pamięta, już nie kojarzy dobrze faktów minionych. Przeszłość domaga się uzupełnienia szczeliny niepamięci domysłem-fikcją.

Tym bardziej coś powiedzieć o przyszłości! Nawet o tej najbliższej. Nawet o tej, dla której Delmont wsiadł do tego pociągu! Pozostawił w Paryżu dobrze płatną i prestiżową posadę, mieszkanie, eleganckie ubrania, żonę i czworo dzieci. Zostawił także dotkliwe poczucie, że się starzeje i pogrąża w martwocie. A jednak w rzeczywistości nie to, co

zostawia, lecz to, ku czemu dąży — właśnie to w nim obumrze. Zmiana, z którą jak z bagażem zbliża się do Rzymu, pożera samą siebie: pragnienie zmiany ulega zmianie, projekty (P 197), decyzja (P 210), jego miłość do Cecylii (P 239), wreszcie on sam (P 234) i „wszystko” (P 276) ulega zmianie. Przy tym „wszystkim” jednak „nic” nie ulegnie zmianie i przemiana nigdy nie nastąpi (P 206). Czy to igranie paradoksami?

Nie — wszystko tu musi znaleźć właściwy obszar, na którym obowiązuje. Gdyż „nic” nie ulegnie zmianie w sferze zewnętrznej: Delmont pozostanie dyrektorem filii włoskiej firmy w Paryżu, mężem, ojcem *etc.*

Jednocześnie „wszystko” się zmieni wewnętrznie i ten człowiek, który wyjechał o ósmej dziesiątej z Dworca Lyońskiego, dla człowieka zewnętrznie tego samego, który przybędzie do Rzymu dnia następnego o godzinie piątej czterdzieści pięć, okaże się psychicznie kimś zupełnie innym: jakimś „ty”. Tak właśnie zacznie mówić do siebie minionego Delmont, gdy wysiadzie na Roma Termini i uda się w miejsce, które zapewni mu komfort niespotkania się z Cecylią, a zarazem pozwoli zacząć pisać książkę. Książkę, w której do siebie jako postaci powieściowej autor będzie zwracał się „ty”.

Bo „ty” — jak mówi Butor — jest to osoba, której opowiada się jej własne dzieje⁵⁰. A staje się tak, ponieważ postać nie zna całkowicie swej własnej historii. Rzec można, iż tak jak komentował i interpretował ludzi wchodzących do przedziału — tak samo musi Delmont skomentować i zinterpretować siebie. Własna historia nie jest bynajmniej dla samego siebie czymś łatwiejszym do uchwycenia, nazwania i skomentowania niż historia cudza. Jest może tym trudniejsza właśnie, że z siebie samego trzeba uczynić kogoś obcego.

W ten sposób mamy do czynienia z człowiekiem polimorficznym: autorem-postacią, „ja”-„ty”. Nie jest to jednostka, lecz raczej pełnia: tak jak ją opisuje np. Jung, odwołując się do pojęcia świadomości zbiorowej⁵¹. W tej świadomości jest możliwe połączenie przeciwieństw: matka jest zarazem młoda i stara, jest Demeter i Persefoną, a syn jest zarazem małżonkiem i śpiącym w kołysce niemowlęciem. Użyte w tytule powieści Butora pojęcie przemiany odgrywa również w koncepcji Junga nieposłednią rolę: poprzez dezintegrację „danej”, przystosowanej psychiki człowiek wchodzi w etap reintegracji na wyższym poziomie, oznaczającym narodziny nowej osobowości, nowych treści poznawczych, moralnych czy artystycznych. Jungowska przemiana — indywiduacja w węższym sensie — oznacza przejście człowieka przystosowanego do rzeczywistości ze-

⁵⁰ M. Butor, *Użycie zaimków osobowych w powieści*. W: *Powieść jako poszukiwanie. Wybór esejów*. Przełożyła J. Guze. Warszawa 1971, s. 70.

⁵¹ C. G. Jung, *Syzygia: anima i animus*. W: *Archetypy i symbole*. Pisma wybrane. Przełożył J. Prokopiuk. Warszawa 1976, s. 70. Zob. też inne eseje w tym tomie.

wewnętrznej z jej celami naturalnymi (potomstwo) w sferę realizacji celu kulturowego i przystosowania do rzeczywistości wewnętrznej, z jej składnikiem nieświadomym.

W istocie nie przypadkiem nocne przeżycia Delmonta tak silnie skojarzone są z całą mitologią rzymską czy legendą lasu w Fontainebleau: bohater utworu czuje, jak otwiera się w nim szczelina na całe dziedzictwo kulturowe. Nie przypadkiem też przedział kolejowy kojarzy się mu z pieczarą: Jung pokazuje, że misterium odrodzenia dokonuje się w grocie — owym tajemniczym miejscu, gdzie człowiek może się „wyląć” i odnowić.

I taki zresztą przez cały czas był nieświadomy cel Delmonta. To tylko jego świadomość zakłamywała cel podróży i Delmont przyjmował, że odbywa ją dla Cecylii. Jednak dokładniejsza analiza, jakiej poddał całą swoją historię miłosną, ujawniła, że tak naprawdę podróż tę odbywa dla siebie — w nadziei odzyskania utraconej młodości, zacerpnienia jej od ciągle młodej kochanki. Ta analiza pokazała także, że czar Cecylii pryska poza Rzymem, a więc że w istocie jest ona tylko medium kulturowej atmosfery tego miasta. A zatem też nie ona, lecz sama kultura, samo źródło, na które się otworzył, daje mu możliwość odrodzenia. Ale to mógł sobie powiedzieć — sobie i innym — już niejako z bezpiecznej odległości, jaką wytworzył właśnie powstały dystans między „ty” postaci a „ja” nowej roli: autora. Roli zresztą, która nie pojawiła się nagle, skoro już wcześniej Delmont wykazywał twórcze zacięcie, dopisując nieznanym historii na poły oparte na obserwacji: teraz rola ta — po długim pukaniu w skorupę stereotypu codzienności — po prostu się wykluła.

Butor pisał: „Gdyby postać знаła całkowicie własną historię, gdyby nie miała oporów w jej opowiedzeniu innym lub sobie, pojawiłaby się jako pierwsza osoba i złożyła świadectwo”⁵². Delmont jest niewątpliwie tą postacią, która nie mogła pojawić się w pierwszej osobie, bo nie znała swojej historii i musiała pokonać opory, by ją opowiedzieć innym lub sobie. Powtórzę: by ją opowiedzieć innym lub sobie. Gdyż niczym innym jak tą opowieścią jest *Przemiana*.

Lecz jednocześnie mechanizm wewnętrznego podziału, który pojawił się w związku z postacią — twórcą Delmontem — domaga się kontynuacji. Bo istnieje wszak jeszcze jeden autor — zewnętrzny — zwany Michel Butor. A Michel Butor należy do określonej formacji pisarskiej, która — jak wspomnieliśmy — reprezentację zastąpiła autoprezentacją. Nawet jednak gdyby nie należał do tej formacji — jest on twórcą, który także i w „ja” *Medytacji* Kartezjuszowskich widzi zamaskowane „ty”⁵³. Jeśli stosuje taki zabieg wobec Kartezjusza, sędzę, że nie

⁵² Butor, *Użycie zaimków osobowych w powieści*, s. 71. Podkreśl. L. W.

⁵³ *Ibidem*.

mniej uprawnione wydaje się zastosowanie tego zabiegu wobec samego Butora i potraktowanie całego „ja” i „ty” Delmonta jako „ty” pewnego „ja”, zwanego właśnie Michel Butor.

Unifikacja twórców przez tekst

Pierwsza świetność Leopolda Buczkowskiego

W powieści jednostkowej tekst jest wyrazem indywidualności twórcy: styl to człowiek, więc i tekst to człowiek. Ale mowa przecież o innego rodzaju tekście niż ten, którym zamierzamy się zająć. Dokładnie mówiąc, zamierzamy się zająć nie tyle tekstem, ile intertekstem Buczkowskiego⁵⁴. A więc analizujemy tekst pozostający w korespondencji z sobą samym lub z innymi tekstami⁵⁵.

Zacznijmy od tego pierwszego przypadku. Oto przykład:

I tutaj jest miejsce, by zrobić uwagę, że badanie przelotu Dydony nad Bełżcem ma wielkie znaczenie dla tych, co by ją chcieli przemodelować na Eucharis (czternaście lat licząc). [PS 51]

Kilka stron dalej:

I tutaj jest miejsce, by zrobić uwagę, że badanie przelotu Dydony nad Bełżcem ma wielkie znaczenie dla tych, co by ją chcieli przemodelować na Eucharis (czternaście lat licząc). [PS 61]

To fragmenty pozostające ze sobą w stosunku całkowitej tożsamości. Naruszonej może jedynie zmianą kontekstu.

Częściej jednak powtórzenia powiązane są ze zmianą. Oto zdania:

Badaliśmy granice, mówił, w jakich się one dadzą użyć za środek do celu. Na przykład składu świata i właściwego pojęcia samego siebie. [PS 30]

— oraz:

Badaliśmy granice, w jakich się one dadzą użyć za środek do celu, na przykład do składu świata i właściwego pojęcia samego siebie, przechodzenia samego siebie. [PS 119]

W drugim z nich dokonano *d o d a n i a*, z wyraźną intencją uściślenia pierwszej wypowiedzi.

Dalej: „Śmierć — pieczętka spółki akcyjnej” (PS 32) i „Optimalfilm — pieczętka spółki akcyjnej” (PS 35). Tu nastąpiła *w y m i a n a* słowa. Zresztą z mocnym efektem znaczeniowym.

W zdaniu: „Zachorowałem po prostu z tego [...] — a dramat to moje

⁵⁴ Zob. R. Nycz: *Oko i dłoń pisarza*. „Teksty” 1977, z. 3, s. 39; *Teufelsdröckh redivivus, albo o pewnym dialogu tekstowym*. Jw., 1978, z. 5.

⁵⁵ Dällenbach, *op. cit.* Zob. też M. Głowiński, *O intertekstualności*. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4.

osobiste dzieło" (PŚ 30), odjęto całą pierwszą część i następna jego realizacja ma już tylko postać: „Ten dramat to nasze wyłącznie dzieło" (PŚ 79).

Grupa słów ze zdania: „Zobaczyła prokuratora, uśmiechnęła się, jakiś duch błysnął w jej oczach, tym razem rzeczywiście z niezwykłą siłą" (PŚ 39), została zachowana w zdaniu: „Tu duch błysnął w oczach szefa kripo, buchnął dymem z memfisa [...]" (PŚ 151).

W wypadku większych fragmentów możemy mówić o przedstawieniach zdań (por. PŚ 43 i PŚ 129) lub ustaleniu porządku (por. PŚ 32—33 i PŚ 177).

Zdarza się również, że zdanie, czy jego fragmenty, wraca w ponownej realizacji podzielone — w ramach innych całości. I odwrotnie: zdania z różnych całości mogą zostać połączone — w nowej.

Można zatem powiedzieć, że specyficzność tekstu Buczkowskiego przejawia się w szczególnej grze zmiany i stałości, widocznej w dwóch planach: substancjalnym, tzn. leksykalnym, i strukturalnym, związanym z porządkiem. Jeśli chodzi o to pierwsze — możemy wymienić: dodanie, odjęcie, wymianę i zachowanie, jeśli idzie o drugie — połączenie, rozdzielenie, przedstawienie i ustalenie.

Przez ten mechanizm przebiega się rozumienie przez Buczkowskiego dzieła, a także samego siebie: jako nieustannego ścierania się oraz ząbienia stałości i zmiany, unifikującej powtarzalności i proteuszowej wielopostaciowości.

Jednak zobaczymy także, jakie jest u Buczkowskiego rozumienie „innego": innego tekstu, a przezeń — innego twórcy. Przyjrzyjmy się temu przez pryzmat odniesień *Pierwszej świetności* do książki Thomasa Carlyle'a *Sartor Resartus. Życie i zdania pana Teufelsdröckha w trzech księgach*⁵⁶. Czy też — dokładniej mówiąc — przyjrzyjmy się temu przez pryzmat odniesień do tego utworu w tłumaczeniu i z przedmową Sygurda Wiśniowskiego. Bo to w przedmowie Wiśniowskiego znajdujemy np. zdanie dotyczące Carlyle'a:

W sprawach publicznych rzadko głos zabierał, a gdy się odezwał, zjawiał się w nie pasującej mu masce zwolennika owej zasady politycznej, co w zmiennej na obóz zbrojnych łotrzyków Europie wprowadziła panowanie siły przed prawem. [SR 8—9]

Rozpoznając ukazany wcześniej mechanizm wymiany, czytamy u Buczkowskiego:

Beyzym rzadko głos zabierał, a gdy się odezwał, zjawiał się w nie pasującej mu masce swego ojca i akcentem tamtego miasteczka. [PŚ 162]

⁵⁶ Th. Carlyle, *Sartor Resartus. Życie i zdania pana Teufelsdröckha*. Przełożył S. Wiśniowski. Warszawa 1882. Dalej do tego utworu odsyła skrót SR. Liczba po skrócie wskazuje stronicę.

Także zdanie Wiśniowskiego:

Umarł w wieku sędziwym, 5 lutego 1881 r., wśród takich objawów miłości i żałoby na obu półkulach, jakich pewnie nie wywołała strata żadnego z cesarzy rzymskich, co łagodnością i sprawiedliwością pół świata uszczęśliwił. [SR 9]

— w którym dokonano odjęcia całego emfatycznego rozwinięcia (a przez wymianę wprowadzono kontrast), wraca u Buczkowskiego w lakonicznej postaci: „Umierała w wieku młodziutkim, 4 lipca 1941 roku” (PŚ 86).

Większość odwołań Buczkowskiego odnosi się jednak do samego Carlyle’a. Zdanie: „Utylitarianizm, już prawie nie potrzebujący dalszej zachęty, rozwinął pełną działalność niszczycielską” (SR 177), po d o d a n i u (i wymianie) przeobraziło się w zdanie: „Dopiero teraz [...] zrozumieliśmy, jak czas wszystko zazębia, nie czekając dalszej zachęty, rozwija pełną działalność” (PŚ 180).

Niekiedy w tekście Buczkowskiego z a c h o w a n e zostały tylko pewne fragmenty, czasem pojedyncze słowa; np. w zdaniu: „Dalej fałszywe miasteczko z basztami, wytarte z regularnego pamiętnika” (PŚ 92), zachował się fragment ze zdania: „są tam fragmenta wszelkiego rodzaju, wydarte urywki z regularnego pamiętnika, ćwiczenia szkolne [...]” (SR 90).

Podobnie bez trudu znajdziemy tu przykłady połączeń w nowe całości, rozdzieleń, przedstawień czy ustaleń. Interesujące jest, że zabiegi te często zmierzają z jednej strony do wyeliminowania sygnałów charakterystycznych dla prozy Carlyle’a, z drugiej strony często dążą do zastąpienia ich swoistym „kolorytem lokalnym” doświadczeń Buczkowskiego. Np. nazwisko głównego bohatera książki Carlyle’a, jego imię lub bodaj określenie „Filozof” czy „Autobiograf” zastąpione zostało przez takie słowa, jak: reżyser, szef kripo, rzecznik wydziału, korespondent, sprzątacze, ona, one, my, każdy z nas, kochana, bataliony, karabiny, stare powieści, utwór, szubienica, pierścionki, samogonka, ściany, ulica, kołyska... Można by rzec, że jedno znaczenie jest w stanie — przy tych zabiegach — przekształcić się w każde inne.

Ale jest też możliwe, że wszystkie inne znaczenia (np. u Carlyle’a: odzież, tam, *hoffrat*, *Teufelsdröckh*, fantasmagoria) mogą być zastąpione przez jedno (w tym przypadku przez „kołyskę” — zob. PŚ 61—62).

Obydwa przypadki można uznać za symptomatyczne. Obydwa bowiem są wynikiem tego samego zabiegu. Zabiegu, który — zastosowany do jednego elementu — powoduje jego eksplozję w wielopostaciowości, a zastosowany do wielu — powoduje ich unifikację.

Tymczasem wcześniej stwierdziliśmy, że Buczkowski zarówno do tekstu własnego, jak i cudzego stosuje ten sam mechanizm o owym podwójnym działaniu. Musimy więc wyciągnąć z tego wnioski. Jeśli bowiem wobec własnego czy cudzego tekstu stosuje się te same zabiegi, to jeden i drugi tekst zaczyna funkcjonować raczej jako pretekst do prze-

kształceń niż jako ich cel, a odróżnienie jednego od drugiego staje się kwestią powierzchowną i nieistotną: tekst własny nie jest bynajmniej bardziej uprzywilejowany niż cudzy — i odwrotnie. Równouprawnienie tekstów wprowadza rozmycie ich indywidualności — i jest to jedno oblicze sprawy.

Drugie jej oblicze pojawi się, gdy „kwestię tekstu” przełożymy na „kwestię autora”. Tytuł *Pierwsza świetność* skłonni bylibyśmy uznać za symboliczny. Bo będąc zachowaniem sformułowania Carlyle’a — zdaje się zarazem być wyznaniem pewnej wiary. Wiary w odnalezienie drogi, która w istocie biegnie pograniczem „siebie” (Buczковского) i „innego” (Carlyle’a, a poniekąd i Wiśniowskiego). Moglibyśmy też powiedzieć: „poprzednika” i „efeba” — idąc za sformułowaniem Harolda Blooma⁵⁷. Koncepcji Blooma nie możemy przyjąć zbyt dosłownie. Po pierwsze — dlatego że w gruncie rzeczy dotyczy ona poezji, po drugie — dlatego że ma charakter diachroniczny. Tymczasem powyżej zastosowane zostało ujęcie synchroniczne. Ponadto odnosi się ono do powieści, a nie do poezji. Jednak jest coś, co pozwala na pewne analogie — również Bloom odwołuje się do modernizmu. Dlatego podejmujemy zasadniczą jego myśl: prekursor jest ojcem „drugich narodzin”. Z wszelkimi konsekwencjami tego faktu. Choćby takimi, że stosunek do ojca jest ambiwalentny: zmagają się w nim miłość i wolność. Ale także — stosunek do siebie jest ambiwalentny. Gdyż samorewizjonizm i samoodradzanie są ze sobą powiązane.

W tym układzie granica między „innym” a „ja” zaciera się: ponieważ owo „ja” staje się opornym, ale wracającym odbiciem „innego”. W ten sposób następuje inkarnacyjna unifikacja obydwu.

Myślę, że doszliśmy już w tej chwili do takiego stanu naszych ustaleń, iż możemy pozwolić sobie na pewne podsumowania. Klasyczna powieść jednostkowości opiera się na koherencji pojedynczego bohatera (Sarraute: „Ojciec Goriot to chciwość”) i na różnicach (ról) między bohaterami; na różnicującym wyborze „dendrytowym” spośród funkcji fabularnych i na sekwencyjnym rozwoju fabuły; na uporządkowaniu świata przedstawionego i odgraniczeniu go od świata przedstawianego (pozafikcyjnego); na oddzieleniu twórcy od świata przedstawionego oraz na oddzielnym funkcjonowaniu każdego twórcy i tekstu z osobna. Można powiedzieć więc, że powieść ta dąży na wszystkich płaszczyznach do zaznaczenia wewnętrznego (wewnątrz postaci, fabuły, świata przedstawionego, twórcy, tekstu) powiązania i zewnętrznej (na tych samych płaszczyznach) granicy.

Co natomiast na tych płaszczyznach dzieje się w tzw. nowej powieści?

Pojedynczy bohater (zob. TB) skupia w sobie w istocie wielość ról,

⁵⁷ H. Bloom: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Oxford 1973; *A Map of Misreading*. New York 1975.

wielość imion — krótko mówiąc: wielość postaci (stąd: polimorficzność). W tej wielości mieszczą się przeciwstawne role komunikacyjne, społeczne, moralne, poznawcze *etc.* Co więcej: ta polimorficzność sugeruje nieograniczoność wewnętrznych podziałów. Stanisław — zrazu podejrzany (bękart, ewentualnie zabójca króla), staje się sędzią (mnichów, Erlinga), potem trafia przed sąd papieski, a następnie znów zostaje wyznaczony do roli osądzającego... swego niedawnego sędziego. Tak więc te dwie przeciwstawne role powracają z kolei w wariantach coraz to nowych i zgola nieostatecznych. Jednym słowem: postać, której poprzednio wewnętrzne powiązania gwarantowały jednostkowość, staje się teraz światem, a nawet — nieskończonym światem postaci. Wprowadzenie wewnętrznych rozgraniczeń zamiast powiązań — czyni z niej *u n i w e r s u m* zamiast jednostki.

W tradycyjnej powieści postać od postaci oddzielona była zewnętrzną granicą różnicy. Teraz (zob. S) wszystkie postacie są uniwersami, a więc są powiązane podobieństwem. Co więcej: nawet po przekroczeniu granicy jednego utworu (w ramach analizowanego typu powieści) natykamy się znowu na bohatera tego samego rodzaju — ostatecznie Stanisław (TB) jest bardzo podobny do „niego” czy „nich”. W ten sposób nie jednostkowy „typ”, lecz postać-uniwersum powtarza się ciągle, w nieskończoność, dając podstawę unifikacji wielości postaci.

W powieści jednostkowości fabuła — prawie synonim tej powieści — wyznaczała jej zewnętrzne granice: początek i koniec linearnego rozwoju. Tymczasem w nowej powieści (zob. D) fabuła przestaje w ogóle być pojedyncza: koniec jednego układu zdarzeń może być początkiem następnego, a koniec tego — wracać do początku pierwszego, zatoczywszy koło i sugerując nieskończoną powtarzalność. Zewnętrzna granica została tu zastąpiona zewnętrznym powiązaniem kolejnych, podobnych do siebie lub tożsamyh, fabuł.

Jednocześnie wewnątrz fabuły w powieści jednostkowej zdarzenia powiązane były ze sobą związkiem przyczynowo-skutkowym, celowościovym czy chronologicznym. Tymczasem w nowej powieści następuje wewnętrzny podział zdarzeń (zob. PG), prowadzący do coraz większego, ale właściwie niczym nie ograniczanego rozdrabniania znaczeń. Wygląda to tak, jakby fabuła dążyła do dania całego świata: *u n i w e r s u m* możliwych zdarzeń. Polimorficzność staje się nieskończenie wielka.

Świat przedstawiony w powieści tradycyjnej był jednostką o jednolitym wewnętrznym porządku nadającym mu spójność. Tymczasem w nowej powieści (zob. KOS) świat ten ulega wewnętrznemu podziałowi: np. na świat swobody czasowej narratora i chronologiczny świat bohaterów. Na tym nie koniec. Konstruujący ten świat narrator wprowadza na początku sugestię wielu możliwych porządków konstrukcji: można zacząć tę powieść „tak albo inaczej” — jako powieść psychologiczną czy miłosną, jako powieść obyczajową, jako historyczną lub kryminał. Za-

razem wskazuje, że świat bohaterów przenikają dwa przeciwstawne porządki: zawężającego się kręgu zdarzeń związanych z indywidualnym losem (Emila) zmierzającym do nieuchronnego końca i rozszerzającego się zasięgu wydarzeń w makroskali (historycznej). A można by iść jeszcze dalej w tym wewnętrznym różnicowaniu. Tak więc świat ten nie tylko jest polimorficzny, ale polimorficzność ma skłonność do nieskończonego różnicowania się. Świat ów dąży do bycia u n i w e r s u m.

Jednocześnie w powieści jednostkowości świat przedstawiony odcinał się zewnętrznie poprzez swój status ontologiczny od świata poza nim. W powieści tu analizowanej (zob. PR) charakterystyczne jest zazębianie się różnych płaszczyzn ontologicznych: takie samo zdarzenie może w nieskończoność pojawiać się na różnych płaszczyznach wiążąc te płaszczyzny — jak np. pożar: rzeczywisty, śniony, sfingowany dla celów ćwiczebnych, etc.

Autor powieści jednostkowej był wewnętrznie koherentną postacią; w powieści wyżej analizowanej (P) autor wewnętrzny da się zinterpretować jako postać wewnętrznie podzieloną, ale konsekwencje przyjętego postępowania można rozciągnąć na autora zewnętrznego, uznając z kolei tego pierwszego za swego rodzaju *alter ego* drugiego. Pojawia się więc twórca-u n i w e r s u m, występujący w różnych postaciach czy może — maskach.

Twórcy i dzieła w powieści tradycyjnej są jednostkami zewnętrznie oddzielnymi od siebie; w analizowanej tu powieści (zob. PS) można mówić o sprowadzeniu różnych tekstów — a przez nie i twórców — do pewnej zunifikowanej postaci, przy czym można sobie wyobrazić, że zabieg taki jest nieograniczony w ramach tej konwencji.

Tak więc można stwierdzić, że na mechanizm funkcjonujący w analizowanej tu powieści składają się te same czynniki co w powieści tradycyjnej: granica i związek. Jednak ich zastosowanie jest dokładnie odwrotne — granica pojawia się wewnątrz (nie na zewnątrz), a związek na zewnątrz (nie wewnątrz) bohatera, fabuły, świata przedstawionego, twórcy, tekstu. Można powiedzieć, że białe stało się czarne, a czarne — białe: jeśli jest tu symetria, to w każdym razie odwrotna, nie prosta. W wyniku takiego przemieszczenia granicy i związku wymienione kategorie teoretycznoliterackie przestają być jednostkami — stają się (dążącymi do nieskończoności) u n i w e r s a m i.

Jeżeli uznaliśmy, że funkcjonowanie podstawowych kategorii teoretycznoliterackich jako jednostek daje nam podstawę do nazwania posługującej się nimi powieści „jednostkową”, możemy jednocześnie uznać, że posługiwanie się nową powieścią kategoriami o wymiarze uniwersum daje podstawę do nazywania jej „powieścią uniwersalną” bądź „powieścią uniwersalności”.

Warto jednak przy tym pamiętać, że „powieść jednostkowości” czy „powieść uniwersalności” — to przede wszystkim dwa skrajne modele

powieści (a może nawet więcej niż powieści). Jeżeli jednak, powiedzmy, Culler z przykrością stwierdza, że bohaterowie *Pani Bovary* Flauberta nie spełniają w sposób doskonały wymogów precyzyjnego podziału ról, jaki dla postaci powieściowych przewidział Greimas, skoro te same osoby spełniają czasem podwójne role (np. pani Bovary — podmiotu i odbiorcy, a Rudolf — pomocnika i przeciwnika)⁵⁸ — to być może takie wyłamanie się ze schematu należałoby złożyć na karb realizowania przez ten utwór jakiegoś stanu pośredniego między owymi skrajnymi biegunami. A być może historię powieści w ogóle dałoby się opisać jako wynik nieustannej między nimi oscylacji. Flaubert, Gide czy Joyce wyznaczałiby jeden jej kierunek. Ale można sobie wyobrazić także kierunek odwrotny... W każdym razie konkretne realizacje powieściowe zapewne częściej oscylują między tymi biegunami, niż dają ich krystalicznie czyste wersje.

⁵⁸ Culler, *op. cit.*, s. 233.