

# Mariusz Gołąb

---

## O zagubieniu narracji w "Miazdze" Jerzego Andrzejewskiego

---

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 50, 259-282

---

1995

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.

*MARIUSZ GOŁĄB*

## O ZAGUBIENIU CZASU NARRACJI W *MIAZDZE* JERZEGO ANDRZEJEWSKIEGO

Kontekstem rozważań będą przemiany dokonujące się w literaturze drugiej połowy dwudziestego wieku. Prace na temat tego okresu można pogrupować według dwu tendencji badawczych. Pierwsze wiąże się z przeformułowaniem trwale określonych elementów utworu literackiego, takich jak: narrator, podmiot, funkcja języka naturalnego, segmentacja tekstu itp., dokonywanym w krytyce poststrukturalnej (np. w dekonstrukcjonizmie oraz intertekstualności). Podstawą tego kierunku jest pogląd, że tradycyjnie określone twory kultury zmieniają swoje znaczenie w zależności od momentu historycznego, w którym są interpretowane. Zdaniem poststrukturalistów - tekst literacki nie może istnieć wyłącznie jako spetryfikowany rezultat tradycji. Druga z tendencji, bardziej tradycyjna, utożsamia pojęcia kultury z pierwotnie nadanym znaczeniem (tak jest np. z pojęciem ukształtowanym według wzorów literackich drugiej połowy dziewiętnastego wieku). Wynika stąd przekonanie o genealogicznej niesystemowości, wielogatunkowości współczesnej literatury<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Mariusz Gołąb, zajmuje się przemianami prozą dwudziestego wieku, doktorant w Zakładzie Teorii Literatury Katedry Teorii Literatury, Teatru i Filmu.

Pojęcie czasu spełnia wyjątkową funkcję w tekście Andrzejewskiego. Dla powieści tej nie stanowi on jednej z dowolnie wybranych funkcji analitycznych, obok narratora, przestrzeni itp., ale uzyskuje znaczenie jedynie uzasadnionej kategorii interpretacyjnej. Problem wyboru odpowiedniej kategorii, rozpatrywany na przykładzie „Miazgi”, należy uznać za egzemplifikację ogólnego procesu dokonującego się w literaturze. Dąży ona do wyróżnienia określonej podstawy interpretacyjnej przy równoczesnym odrzuceniu innych. Dochodzi w tym wypadku do wyjątkowej kreacji odbiorcy wirtualnego, którego sytuację można określić jako moment zagubienia, dezinformacji. Zagubienie to jest związane z trudnością odnajdywania konwencjonalnych informacji semiotycznych, którymi są wyznaczniki gatunkowe. Zespół cech tworzących gatunek pozwala na wybór kategorii analitycznej. Wraz z trudnością w określeniu modelu gatunkowego, do którego dane dzieło się odwołuje, powstaje problem odnalezienia właściwej kategorii. Funkcja semiotycznego „zagubienia” jest składnikiem idei utworu, podlegającym interpretacji. Określone dzieło uzyskuje w ten sposób właściwą tylko jemu, nową konwencję semiotyczną, którą należy odszukać. W przypadku *Miazgi* funkcję konwencji pełni kategoria czasu.

Przyjęcie tezy o szerszym zakresie znaczeniowym kategorii czasu niż kategorii narratora odbiega od ustaleń dokonanych przez Kazimierza Bartoszyńskiego<sup>2</sup>. Badacz dokonuje wyraźnego rozdziału między czasem fabuły a czasem narracji. Obydwie płaszczyzny konstrukcyjne są – jego zdaniem – zawsze obecne w utworze, zmienia się tylko wymiar dystansu czasowego narracji do wydarzeń przedstawionych. Dlatego można mówić o dystansie „dużym” lub „małym”, ale nigdy o jego braku<sup>3</sup>.

Nadrzędność kategorii czasu nad kategorią narracji nie wynika z przekonania, że powieść Andrzejewskiego nie posiada narratora. Dystans czasowy, uważany przez Bartoszyńskiego za uniwersalną oznakę pojawienia się narratora, w dalszych rozważaniach będzie uznawany tylko za cechę szczególnej sytuacji narracyjnej, która wiąże się z narratorem ukształtowanym przez wielką powieść realistyczną. Narrator ten miał reprezentować jedynie słuszny ogłąd

rzeczywistości. Doszło ostatecznie do utożsamienia pojęcia realizmu z określonym modelem narracji. W *Miazdze* konstrukcyjne miejsce przewidziane dla podmiotu czynności twórczych jest niezmiennie, podobnie jak w każdej powieści. Chodzi tutaj o przeniesienie punktu ciężkości ze struktury na płaszczyznę ideową utworu. Dla strukturalistów element konstrukcyjny utworu zapowiadał automatyczne pojawienie się znaczenia. Mimo rozróżnienia na warstwę znaczącą (signifiant) i znaczoną (signifié), które uznane zostało za jedno z podstawowych założeń tego kierunku, stopniowo doszło do schematycznego łączenia znaku z jego znaczeniem. Zarzut traktowania znaku jako emanacji pierwotnego i przez to przypisanego na trwałe sensu, stawiany przez formalistów symbolistów, powrócił obecnie w refleksjach na temat całej kultury. Funkcja narratora *Miazgi* związana będzie z odrzuceniem schematycznej desygnacji sensu.

Znaczenie tradycyjnie rozumianej narracji można przypisać *Dziennikowi* zamieszczonemu w powieści Andrzejewskiego. Pojawia się w ten sposób dystans czasowy płaszczyzny *Dziennika* (narracji) do opisywanych zdarzeń. Informacje narracyjne koncentrują się wokół problemów pracy pisarskiej, takich jak kształtowanie tworzywa literackiego, konieczność rozwinięcia i podporządkowania wątków fabularnych (temu celowi służy plan wydarzeń zamieszczony w „Dzienniku”).

*Ponieważ już po ukończeniu „Przygotowania”, w trakcie pracy nad częścią 2 wyłoniła się potrzeba stworzenia kilku postaci związanych zarówno ze Stefanem Raszewskim, jak i z Leopoldem Pankiem – nie zapomnieć, żeby te osoby wystąpiły w części 1, trudno przypuścić, aby Panek nie zaprosił na przyjęcie weselne najbliższych przyjaciół (s. 63-64).*

*Zbyt po całym dniu pracy zmęczony, żeby ożywić wyobraźnię i wybiec wraz z nią ku oczekującym mnie kłopotom, chciałbym przecież jedno jeszcze zrobić: przepisać mianowicie – z notatki z października roku ubiegłego – plan nie opracowanych jeszcze fragmentów 2 części „Miazgi”. Później się zastanowię, czy ten plan rzeczywiście wyczerpuje wszystkie wątki (s. 209).*

*Przy tej niedużej rozmiarach scenie męczyłem się dokładnie miesiąc (od 18 grudnia do 18 stycznia), porzucając ją kilkakrotnie dla innych epizodów, wreszcie bezsilność, jaka mnie wobec tego tekstu ogarnęła, przemieniła się w bezsilność o charakterze i ogólniejszym i głębszym, paraliżując wszelką dalszą pracę (s. 212).*

Rozpatrując *Miazgę* jako konstrukcję narracyjnego dystansu dziennika wobec fabuły, otrzymuje się powieść o procesie twórczym. Istotne jest jednak miejsce, jakie zajmuje *Dziennik* w powieści Andrzejewskiego.

W utworach zaliczanych do literatury warsztatowej dygresje o procesie tworzenia były ograniczone do fragmentów, często rozbudowanych, pojawiających się obok głównej fabuły, którą rozwój i kształtowanie komentują. Tak jest np. w *Tomie Jonesie* Fieldinga. Inne utwory tego typu przedstawiają pisarza nie tylko jako autora swojego tekstu, ale także jako bohatera określonej fabuły, która nie jest przedmiotem warsztatowej refleksji. Przykładem mogą być w tym wypadku *Fatszerze* Gide'a. *Dziennik Edwarda*, posiadający znaczenie warsztatowe, występuje jako jeden z problemów włączonych do fikcji literackiej Gide'a. Nad nimi nadbudowana jest jeszcze relacja narratora.

Cechą odróżniającą *Miazgę* od wymienionych utworów jest totalność warsztatowej funkcji dziennika, który obejmuje swym zakresem nie tylko utwór kreowany, ale także świat narratora. Poza dziennikiem nie można wyróżnić w powieści Andrzejewskiego innej płaszczyzny fikcyjnej, wolnej od zabiegów warsztatowych. Podmiot czynności twórczych przebywa w świecie niekompletnych struktur, które mają dopiero się ukazać jako całość posiadająca narratora. Nie bez przyczyny przywołano nazwisko autora *Lochów Watykańu*, ponieważ fragment jego utworów autobiograficznych, pisanych w formie dziennika, przytacza Andrzejewski w swojej powieści.

*Całe popołudnie i wieczór przy lekturze „Dziennika” Andre Gide’a [...]. Jak zawsze, gdy sięgam po ten „Dziennik” - przejrzałem również Ainsi soit-il, niezmiennie poruszony kilkoma zdaniem końcowymi, ostatnimi (na sześć dni przed śmiercią), jakie Gide napisał:*

*Nie! nie mogę obiecać, że wraz z ukończeniem tego zeszytu wszystko będzie zamknięte: będzie po wszystkim. Może zechcę jeszcze coś dorzucić. Dorzucić nie wiem co. Dorzucić. Może. W ostatniej chwili jeszcze coś dorzucić... Tylko, że kleją mi się powieki. Ale spać się nie chce. Wydaje mi się, że mógłbym być jeszcze bardziej zmęczony. Późno już, nie wiadomo która godzina nocy czy rana... Czy mam jeszcze coś do powiedzenia? Do powiedzenia jeszcze nie wiem co. Moje własne położenie na niebie wobec słońca nie powinno sprawić, bym mniej się zachwycał świtaniem (s. 11).*

Dziennik Gidę'a wprowadza do *Miazgi* intertekstualny sposób odczytania. Mimo że sam nie jest utworem warsztatowym, to wskazuje na możliwy zakres lektury *Fatszerzy*, wykorzystanej przez Andrzejewskiego. Jawny charakter przytoczenia wprowadza natomiast nadrzędną konstrukcję dziennika nad światem przedstawionym *Miazgi*. Tytuł cytowanego utworu – *Ainsi soitil*, który można przetłumaczyć jako 'niech tak się stanie' lub odpowiednik modlitewnego 'amen' oraz wybór cytatu, będącego zapisem ostatnich słów Gidę'a, podkreślają dodatkowo znaczenie problemów przedstawionych w powieści. Wskazują więc m.in., że jedynej płaszczyzny narracji należy poszukiwać w *Dzienniku*. Rodzaj narracji zastosowanej w *Miazdze* będzie przedmiotem dalszych rozważań.

Konwencja dziennika, związana z nią konieczność wydarzeń, otwiera problematykę czasu w powieści Andrzejewskiego. W dalszych rozważaniach pominięte zostanie znaczenie autobiograficzne i znaczenie „powieści z kluczem”, na które wskazuje ukryta pod pseudonimem „Nagórski” postać autora oraz zgromadzone w jednym z rozdziałów życiorysy innych postaci. Rozpatrywany będzie wyłącznie wpływ pojęcia czasu na ideowe i konstrukcyjne ukształtowanie *Miazgi*. W dzienniku pojawia się informacja o brulionie:

*Sobota, 14 marca*

*Notatki do „Miazgi”. W jednym z brulionów, najstarszym, prawie w całości zapisanym pod datą 12 stycznia 1963, więc w okresie, kiedy pisałem jeszcze w Oborach „Idzie skacząc po górach”, znajdują dość niejasny w tej chwili dla mnie tytuł: „Delegacja służbowa” (s. 19).*

Zapis pod datą 12 stycznia 1963 w najstarszym z brulionów można przyjąć za przybliżony początek narracji, ale i fabuły, ich koniec wyznacza ostatnia informacja dziennika pod datą 19 września 1970 roku. *Dziennik* zamieszczony w powieści obejmuje kilka miesięcy (od 17 marca do 19 września 1970 r.), a czas fabularny tylko niecałe trzy dni (od 18 do 20 kwietnia 1970 r.).

*Rzecz ma się dzieć w Warszawie i w Jabłonie, w sobotę 19 kwietnia 1969 roku oraz w nocy z 19-go na 20-go. Na piątkowy koncert symfoniczny w Filharmonii, 18 kwietnia 1969 roku, wszystkie bilety zostały wyprzedane [...] (s. 129).*

Należy więc wyróżnić trzy płaszczyzny czasowe: czas powstawania powieści - realizacja pomysłu zawarta w formie brulionu (siedem lat), czas realizacji dziennika, informującej o historii pomysłu i zakończonej wraz z nim, oraz fabularny czas pomysłu (trzy dni). Gdyby czas dziennika i czas realizacji pomysłu (brulion) włączyć do jednolitej warstwy narracyjnej, to powstałby narracyjny dystans wobec czasu fabuły. Werbalnie oba z tych czasów są tym samym, bo czas pomysłu przejawia się poprzez dziennik, ale jednocześnie dziennik nie ukazuje trwałego uporządkowania narracyjnego, a tylko to, na co pozwala mu czas brulionu. Konstrukcja brulionu będzie rozumiana jako niezhierarchizowany zbiór elementów, z którego wybiera się odpowiednie informacje. Dokonanie takiego wyboru stanowi kres brulionu, ponieważ wprowadza uporządkowanie elementów, zgodnie z nadrzędnym celem ich wykorzystania. Brulion nie jest formą zapisu ukształtowaną przyczynowo, tzn. zamieszczenie jednej informacji nie warunkuje pojawienia się następnej. Informacje te stanowią słownik pewnych możliwości, które może dopiero połączyć, zgodnie z relacją przyczyny i skutku, podmiot czynności twórczych.

Poprzez zastosowanie w powieści Andrzejewskiego dwu konstrukcji podawczych: brulionu i dziennika dochodzi do rozbicia jednolitej pozycji narratora. Tylko z dziennikiem wiąże się tradycyjnie rozumiane pojęcie narratora, stanowiącego niezawodne centrum informacji. Brulion natomiast jest konstrukcją pozbawioną nadrzędnej kontroli podmiotu czynności twórczych. W *Miazdze* bezoso-

bowa konstrukcja brulionu zdobywa znaczenie nadrzędne wobec osobowego narratora z dziennika. Dochodzi w ten sposób do odwrócenia chronologii procesu twórczego, ostatecznym dlatego porządkiem utworu jest moment gromadzenia materiału. W nadanym przez brulion porządku wypowiedzi narratora stają się jednym z równorzędnych elementów zgromadzonego materiału. Argumentem upoważniającym do mówienia o nienarracyjnym porządku brulionu w powieści Andrzejewskiej jest takie ukazanie procesu twórczego, w którym nie daje się chronologicznie uporządkować poszczególnych momentów pracy nad tekstem. Jurij Łotman wykorzystał strukturalną analizę rękopisów do interpretacji utworów Pasternaka<sup>4</sup>. Proces stopniowego eliminowania określonych elementów językowych i konstrukcyjnych oraz przyjmowanie innych przez poetę pozwolił Łotmanowi określić idee gotowych utworów. W przypadku *Miazgi* świadomie kreowany jest brulion, w którym z założenia zatarte zostały momenty ewolucji autorskiego pomysłu.

W *Miazdze* znaleźć można liczne sformułowania świadczące o zamiarach ponownego porządkowania tekstu (co jest zgodne z konstrukcją brulionu), np. o jednym z epizodów:

*Po przepracowaniu całości „Miazgi” trzeba będzie i do tej zabawy powrócić* (s. 226).

Ostatecznie do planowanej korekty nie dochodzi, co wyraźniej wskazuje na pozostawienie utworu w fazie brulionu. Sekwencyjność tej formy przekazu podkreślają inne fragmenty:

*Nie od wczoraj i nie od poza wczoraj, obok myślenia czy pod myśleniem o „Miazdze” jako o całości skończonej, istnieje we mnie przeświadczenie z początku mgliste i dość długo chwiejne, ale jednak przeświadczenie, że do tekstu, który poprawiam i przygotowuję dla późniejszych uzupełnień, już więcej nie wrócę, pozostawiając go w kształcie niedokończenia, lecz niedokończenia, które w moim odczuciu nie jest równoznaczne z niespełnieniem. Więc ukończone niedokończenie?* (s. 327).

*Myślałem rano, gdy zabierałem się do pracy, że uda mi się dzisiaj zrekonstruować całą tę scenę. Ale okazało się, co jest zresztą*



oczywiste - że rekonstrukcja w sferze twórczości nie istnieje i istnieć nie może. Można kopiować, lecz nie rekonstruować, wiernie odtwarzać. Wiedza i świadomość w momencie czasowym Y już nie są tymi samymi, jakimi były wcześniej w momencie X (s. 284).

Drugi z cytatów jest estetyczną interpretacją konstrukcji brulionu. Konieczność przedstawienia autentycznej wizji świata nakazuje autorowi pozbawić dzieło twórczej refleksji, pośredniczącej między pomysłem zawartym w brulionie, a ostateczną realizacją. Obydwa fragmenty wskazują na nadrzędną funkcję brulionu wobec działań podmiotu czynności twórczych. Znaczenie brulionu jako jedyne, właściwego tekstu *Miazgi* zostaje dodatkowo poparte informacją o zagubieniu fragmentu rękopisu, który się rekonstruuje. Fragment ten istnieje w powieści Andrzejewskiego jako miejsce puste, niemożliwe do odtworzenia. Pozostawienie informacji o nim wskazuje wymownie na daremność wszelkich prób rekonstrukcji, a tym samym na obecność pierwotnego i ostatecznego tekstu brulionu, skoro narrator usiłuje odtworzyć jego fragment. Zagubiona część tekstu pełni funkcję synekdochy (znaczenie *pars pro toto*), poprzez swoją nieobecność wskazuje na całość, z której pochodzi. W relacji między konwencjonalnym znaczeniem *Dziennika*, rozumianego jako miejsce dla refleksji warsztatowych, a brulionem, traktowanym jako materiał poddawany działaniom narratora, dokonuje się odwrócenie semiotycznej zależności między wymienionymi płaszczyznami.

Brulion pełni w tym wypadku funkcję nadrzędną, dokonstruując ustabilizowane znaczenie narracji. *Dziennik*, w którym zamieszczone zostały wypowiedzi autora - narratora, staje się strukturalnym miejscem pustym, tzn. konstrukcją pozbawioną wymowy ideowo-poznawczej. Otwarta natomiast pozostaje możliwość tworzenia znaczeń w *Dzienniku* poprzez bezpośrednie sformułowania narracyjne. Przekazywana przez konstrukcję oraz wypowiedzi narratora wymowa ideowa utworu znajdują wyraz w interpretacji tytułu. Dla struktury utworu zamkniętej w brulionie istotne są dwa fragmenty:

*Wbrew moim ciągotom do tadu kompozycji zamkniętych, muszę wciąż widzieć i pamiętać, że rzeczywistość „Miazgi” jest ze wszystkich stron otwarta, a od wewnątrz miazgowata, więc w pewnym sensie niewydolna i nie wykończona (s. 141).*

*[...] jeśli mi się w wyniku rozlicznych przemian ukształtowała forma, w którą włożyć można wszystko - czemu miałbym z tego dobroczynnego luzu nie korzystać? To ma być miazga (s. 237).*

Zastosowane przez autora pojęcie „miazgi” stanowi uzasadnienie i synonim brulionu. W drugim z cytatów pojawia się przekonanie o niezawodności literackiej konstrukcji, sprawdzonej w wyniku działalności pisarskiej. Pierwszy z fragmentów określa cechę świata fikcyjnego, kształtowanego przez tę konstrukcję. Ukazywana rzeczywistość *jest ze wszystkich stron otwarta, a od wewnątrz miazgowata* (pozostańmy na razie przy wyróżnieniu tej cechy). Podobnie wszystkie bezpośrednie prezentacje idei mają potwierdzenie w tytule powieści.

*Lecz równocześnie do tych szczerze radosnych uczuć wślizgiwał się lęk, że na przeciąg wielu dni zagęści się dokoła mnie polskość, zarówno ta w kraju, jak i tamta druga: emigracyjna, i owa zagęszczona miazga natarczywie mnie oblegnie, zaatakuje, przyprze i przydusi [...] (s. 42).*

*Grzesznik, świadomy własnego zła, zawsze bywa w sytuacji moralnie lepszej (więc twórczej) aniżeli człowiek usprawiedliwiający swoje „drobne świństwa” okolicznościami. Brak poczucia suwerenności degraduje zarówno jednostkę, jak społeczeństwo, bowiem tylko w kondycji świadomie suwerennej może istnieć i działać świadoma ludzka odpowiedzialność, z jej rozpadem i zanikaniem rozpada się i zanika wszelki moralny porządek, występki może być zastugą, osiągnięcie - przestępstwem, wśród winowajców nie ma winnych, głupota chodzi w koronie mądrości, cynizm w masce żarliwości, uczciwość i mądrość doczekują się publicznego napiętnowania. Z tej moralnej miazgi ma powstać wszelka sztuka? (s. 489).*

Powyższe przykłady wskazują, że cechy brulionu są nie tylko antologiczną wartością świata przedstawionego, ale mają głębsze znaczenie aksjologiczne. Obraz świata, w którym brak jednozna-

cznie określonych kryteriów etycznych, znajduje jedynie reprezentację w niezhierarchizowanej konstrukcji brulionu.

Umberto Eco wyróżnił dwa znaczenia dzieła otwartego<sup>5</sup>. Pierwsze ze znaczeń wiąże się z możliwością przypisania dziełu wielu interpretacji, które są kształtowane we wzajemnych relacjach między elementami jej struktury. *Wartość estetyczna dzieła jest tym większa, im bogatsze są możliwości jego interpretacji, [...] im więcej aspektów ukazuje odbiorcy nie tracąc zarazem własnej tożsamości*<sup>6</sup>. Drugi sens pojęcia zakłada *wyraźny, konstrukcyjny brak zakończenia [...], dopowiedzenie dalszego ciągu*<sup>7</sup>.

Powieści Andrzejewskiego można przypisać oba te znaczenia, tzn. otwartość interpretacyjną i konstrukcyjną. Pojęcie otwartości w *Miazdze* wiąże się z sylwicznym charakterem brulionu. Powiedziano wcześniej, że brulion jest formą gromadzenia materiału, pozbawioną uporządkowania wyznaczonego przez główny pomysł artystyczny utworu. Forma ta powstaje zgodnie z retoryczną zasadą inwencji (inventio), wymienioną przez Ryszarda Nycza jako cecha współczesnych silva rerum<sup>8</sup>. Stefania Skwarczyńska wskazuje na dwie charakterystyczne cechy struktury silva rerum<sup>9</sup>. Pierwszą z nich jest cecha varietas, wyznaczająca *wielość wchodzących w obręb zbioru jednostek literackich; różnorodność ich w treści, formie, charakterze rodzajowym; niewspółmierność w ważkości tematyki. Druga to uszeregowanie wyżej wymienionych jednostek w jednym planie, z tym, że ich rząd nie jest rzędem zamkniętym - teoretycznie: biegnie w nieskończoność. O końcu dzieła decyduje mechaniczne przerwanie jego toku*<sup>10</sup>.

W *Miazdze* występuje wiele niejednorodnych gatunkowo całości. Biorąc za kryterium udział podmiotu twórczego w kształtowaniu poszczególnych całości, można je podzielić na dwie grupy: varietas kreowaną i varietas rejestrowaną. W pierwszej znajdują się te całości, które są wynikiem działań warsztatowych podmiotu twórczego i należą niejako do świadomie projektowanych elementów strukturalnych dzieła, w drugiej te, które są przejęte w całości z rzeczywistości pozaliterackiej. Znaczenie „świadomie” kreowanej struktury należy wiązać z fikcyjnym zało-

zeniem warsztatowości. Do elementów ukształtowanych przez działania warsztatowe (varietas kreowana) można zaliczyć opowiadania Nagórskiego, które *na razie dla porządku przepisuje*, monolog Orfeusza z dzieła bohatera projektowanej fabuły, przekład tekstu *Prometeusza* Ajschylosa, poprawiany przez podmiot dla potrzeb teje itp. Przyjętymi ze świata rzeczywistego (varietas rejestrowana) będą zasłyszane anegdoty, dowcipy, notatki z gazet, cytaty dzieł literackich i naukowych. Pojawienie się w powieści tych luźno związanych ze sobą elementów oraz występujące między nimi relacje wskazują na „otwartość” interpretacyjną.

*Miazga* nie jest dziełem posiadającym strukturalnie określone zakończenie z dwu powodów. Pierwszy został już przedstawiony, chodzi o brulionowy, wstępny charakter powieści, który nigdy nie będzie poddany ostatecznej korekcie. W pracy podmiotu twórczego nie dokona się wyjście poza fazę inventio. Drugim jest planowanie fabuły w czasie przyszłym, w trybie warunkowym.

[...] więc zanim się w te pożywne sfery czasu przyszłego niedokonanego ufnie zanurzymy, wypada choć z kronikarskiego obowiązku wspomnieć, że ze względu na wiadome warunki atmosferyczne nie najlepiej chyba wypadnie również i scena od dawna, choć w tajemnicy opracowana przez Prezesową Panek, mianowicie powitanie nowożeńców przez rodziców Panny Młodej [...] (s. 472).

I to byłoby chyba wszystko, co z okazji tak niespodziewanego spotkania [...] będą sobie mieli do powiedzenia [...] może ona jeszcze powie: [...] (s. 85-86).

Więc Panek, z samym sobą w tym momencie pozostawiony [...] raczej żony niż pierwородnego poszuka i dzięki podobnemu układowi sytuacji w sposób niejako ostateczny nie odbędzie się owa [...] intymna rozmowa ojca z synem, ów trochę szokujący dialog, który zgodnie z ryzykownymi i desperackimi intencjami ojca przebiegły, gdyby mógł przebiec, zapewne tak: [...] (s. 76).

Wykorzystanie czasu przyszłego nie wpływa na prawdziwość wypowiedzanych sądów, ponieważ o czymś co się nie zdarzyło nie można orzec, że jest prawdziwe lub fałszywe. Zabieg ten stanowi raczej deklarację panowania nad światem przedstawionym, niż

wyraz faktycznego organizowania tego świata przez narratora. Dwa ostatnie przykłady wskazują, że zastosowanie trybu warunkowego czasu przyszłego umożliwia kształtowanie fabuły jako zbioru alternatywnych sekwencji. Od każdej z tych sekwencji można rozpocząć rekonstrukcję danego odcinka fabuły. Czytelnik musi dokonać wyboru określonej sekwencji. Jedna z wypowiedzi podmiotu czynności twórczych mówi także o możliwości uzupełnienia zbioru przedstawionych wątków.

Ten krótki komentarz wyduje się w tym przypadku szczególnie potrzebny, ponieważ sprezentowane fragmenty (z konieczności ograniczona ilość powieściowych wątków jest w nich ukazana) nie zapowiada jeszcze owej cokolwiek nedorzeczej i zawstydzającej katastrofy. Myślę, że przyzwyczajenie będzie, jeśli już teraz oszczędzę czytelnikom zbędnych złudzeń. *Trudno, wesela nie będzie!* (s. 22).

Ramą fabularną, ograniczającą tworzenie nowych sekwencji przez czytelnika, jest wykrzyknienie podmiotu twórczego: *Trudno, wesela nie będzie!* Powyższy zakaz, umieszczony na początku powieści, stanowi reakcję na trwałe motyw w polskiej literaturze. Topos wesela, będący spetryfikowanym rezultatem tradycji, niesie ze sobą także określony rodzaj konstrukcji literackiej. W tym wypadku topos ten utożsamiony został z fabułą rozumianą jako przyczynowy ciąg zdarzeń. Kategorie ton wykrzyknienia służy temu, by czytelnik zadał pytanie: co będzie przedmiotem powieści, skoro nie jest nią zapowiadany temat (wesela), wyrażony przez fabularną przyczynowość? Pytanie to ma pozbawić czytelnika tradycyjnych przyzwyczajzeń odbiorczych, tzn. oczekiwań na jeden „sprawnie” przedstawiony obraz świata fikcyjnego i wprowadzić do zbioru „powieściowych wątków”. Każdy z elementów zbioru może stać się początkiem odrębnej fabuły. Równoprawność tych elementów względem siebie zapewniona zostaje przez konstrukcję trybu warunkowego. Sytuacja „Miazgi” przypomina obraz charakteryzujący literaturę współczesną, dany przez Johna Bartha. Dla krytyka literatura współczesna poznała początek i koniec skali rozwiązań stylistycznych, decydujących o oryginalności, co nie znaczy, że poznała wszelkie punkty tej skali, która jest niewyczerpana<sup>11</sup>.

Utwór Andrzejewskiego traktowany jako „z konieczności ograniczona ilość powieściowych wątków” stanowi pewien model, stwarzający możliwość uzupełnienia powieści o nowe sekwencje fabularne. Tryb warunkowy czasu przyszłego sprawia, że uzupełnienie modelu przez czytelnika może być rozumiane tylko jako nieukończony proces. Zwielokrotnienie lub rekonstrukcja istniejących wątków kształtuje się zgodnie z wielowarstwowościową logiką możliwych światów. Pojęcie świata możliwego odnosi się do poszczególnych wątków powieściowych. Każdy z tych wątków posiada równorzędną wartość ontologiczną, tzn. nie można mówić o prawdziwości jednego wątku i fałszywości drugiego. W tak ukształtowanym utworze, z założenia, nie istnieje jakiś podstawowy układ elementów, uznany za prawdziwy i tym samym jedyny obraz fabularny danego utworu. Wszystkie z istniejących potencjalnie wątków fabularnych tworzą model tej samej powieści. Konkretyzacji określonego układu elementów musi dokonać czytelnik. Teoria możliwych światów pozwala tak kształtować obraz literacki, by poszczególne elementy różnicowały się wobec samych siebie. Nazywanie tych elementów nie jest więc uzależnione od mimetycznego rozpoznania znaczeń w świecie pozaliterackim. Z fabułą możliwych światów wiąże się chęć stworzenia świata opartego na nowych relacjach znaczeniowych, tzn. nie odwołujących się do języka uznanego za semiotyczną podstawę komunikowania (za taką podstawę uważa się język naturalny).

Cecha *varietas*, będąca ogólną ramą strukturalną omówionych rozwiązań konstrukcyjnych, dominuje we współczesnej kulturze. Wynika ona z przekonania o konwencjonalności znaczeń, którymi dysponuje sztuka. Sylwiczna budowa przedmiotów sztuki stanowi jednocześnie próbę, jeśli nie utworzenia nowych sensów, to rekonstrukcji starych, które przestały być nośnikami informacji o świecie w miarę ich używania. Zdaniem Douwe W. Fokkemy *postmodernista jest przekonany o tym, że nowy tekst jest napisany na starym tekście*<sup>11</sup>. Stąd bierze się popularność znaczenia palimpsestu używanego powszechnie dla określenia utworów literackich drugiej połowy dwudziestego wieku. Tworzenie świata fikcyjnego na

kształt zbioru sekwencji literackich nie jest pomysłem ostatniego półwiecza.

Przykładem wcześniejszym może być *Bouvard i Pecuchet* oraz *Słownik komunatów* Flauberta. Wiele ze znaczeń *Bouvarda...* ma dosłowny odpowiednik w hasłach *Słownika....* Wspomniane wcześniej sylwy (*silvae*) już w XVII wieku wyróżnione zostały jako odrębny gatunek. Podobnie *Słownik komunatów* Flauberta można potraktować jako egzemplarz określonego gatunku (podstawą porównania obu gatunków jest wspólna cecha *varietas*). Sylwy przedstawiają się jako zbiory tekstów zachowujących swoją oryginalność i aktualność. Autor danego zbioru akceptuje i w pewnym stopniu utożsamia się z treścią przedstawionych tekstów. Słownik komunatów (łac. *communis* – wspólny, powszechny, pospolity) traktowany jako gatunek różniłby się od sylw obecnością ironicznego dystansu autora wobec prezentowanej treści. Słownik ten będzie zbiorem myśli, schematów zachowań powszechnie stosowanych nie zawsze świadomie. Formuły te, w miarę rozpowszechniania straciły pierwotne, ściśle określone znaczenie i nie zawierają żadnej treści poza konwencjonalną formą.

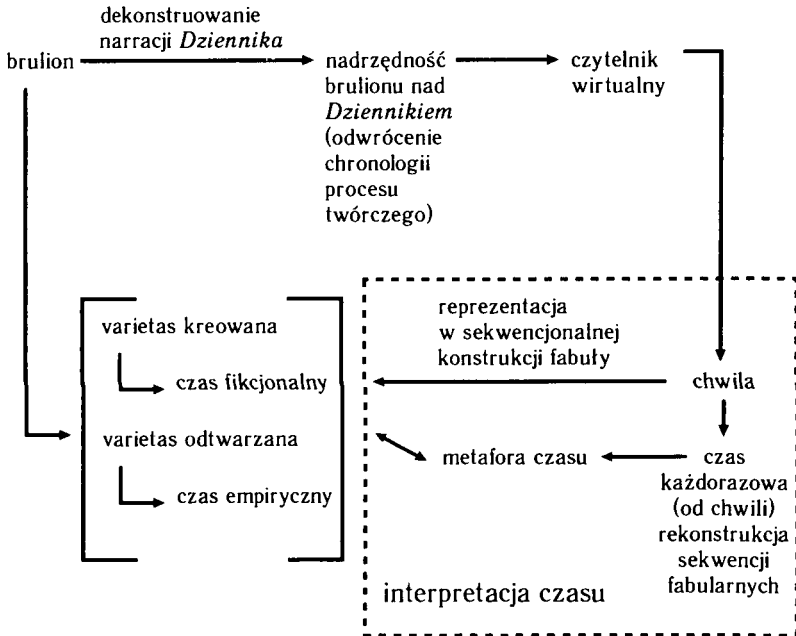
Gazetowe wycinki zamieszczone w *Miazdze* pełnią często funkcję *słowników komunatów*. Istotny jest dla sylw i tych słowników nieograniczony czas powstawania. Niezależnie od jego długości obie formy rejestrują tylko chwile reprezentatywne pod pewnym względem. Georges Poulet dostrzega w „chwili” nowy sposób pojmowania czasu, którym posługuje się literatura dwudziestego wieku<sup>13</sup>. Chwila we współczesnej literaturze jest *reakcją przeciw ciągłości (continuisme) i odwieczności (eternalisme)*<sup>14</sup>. Nie posiada ona, ze względu na swój wyizolowany charakter, znaczenia czasu, ale pełni funkcję jego „podstawy”. Od danego momentu świadomości należy dokonać rekonstrukcji czasu<sup>15</sup>. Istnienie chwili w *Miazdze* oparte zostało na sekwencjonalnej budowie utworu (zgodnej z zasadą *varietas*). Powiedziano wcześniej, że niektóre z jej elementów tworzą słownik komunatów. Zaznacza się więc wobec tych elementów brak akceptacji podmiotu czynności twórczych. Pozostaje zatem pytanie, które z elementów świata przedstawionego przyswaja

sobie podmiot jako reprezentację własnego światopoglądu. Cechą charakterystyczną sylw, jak już powiedziano, jest utożsamienie się podmiotu z prezentowanym tekstem. Pytanie o światopogląd będzie więc dotyczyło modelu sylwicznego. Akceptację podmiotu czynności twórczych zdobywa konstrukcja sylwiczna, oparta na zasadzie varietas (różnorodności). Zasada ta jest jedynym sposobem orientacji w świecie. Ze względu na kreowanie elementarnej budowy świata pozwala podmiotowi nazwać każdy z jego fragmentów. Stąd chwila przypisana danemu fragmentowi, dzięki której podmiot dokonuje rekonstrukcji czasu i płaszczyzny przedmiotowej świata. Wartością akceptowaną będzie więc ogólna zasada umożliwiająca dokonywanie oceny świata. Z oceną tą wiąże się grupowanie elementów negatywnych w słowniku komunałów.

Sylwiczną różnorodność *Miazgi* podzielono na dwie grupy: varietas kreowaną, związaną ze „świadomą” kreacją struktury, i varietas rejestrowaną, pokazującą elementy przyjęte z rzeczywistości. Pierwsza grupa wprowadza do powieści Andrzejewskiego czas fikcyjny, druga czas empiryczny. Powieściowe zestawienie obu czasów sprawia, że drugi z nich przejmując cechy fikcyjne, wypełnia świat dzieła literackiego, nadając mu jednocześnie znaczenie równoprawnej rzeczywistości. Doświadczenie świata *Miazgi* staje się tak samo empiryczne, jak doświadczenie rzeczywistości pozaliterackiej. W obu światach czytelnik dysponuje pewnymi faktami aposteriorycznymi, skoro dane mu jest rozwijanie metodą prób i błędów wątku fabularnego. Dynamizm wzajemnych relacji charakteryzuje zaś fikcyjny i rzeczywisty, tworzy ideę czasu opartą na interakcyjnej teorii metafory. Dla przypomnienia wymienionej teorii warto dodać, że dwa elementy wchodzące w skład metafory tworzą dynamiczny związek znaczeniowy, nie dający się sprowadzić do prostego zsumowania cech tych elementów. W przypadku *Miazgi* jest to nowa idea czasu momentalnego (oparta na chwili), równoprawna wobec czasu rozumianego jako ciągłość przyczynowa. Przedstawiony w *Miazdze* fabularny czas wesela oraz dekonstruowany przez brulion czas *Dziennika* należy sytuować na jednej płaszczyźnie jako kontynuację lub uzupełnienie. Niemożliwa jest relacja nad-



rzędności czasowej *Dziennika* wobec czasu projektowanych sekwencji fabularnych, ponieważ nie daje się wyodrębnić czasu rzeczywistego, który nie wchodzi do fikcji literackiej i mógłby być przypisany *Dziennikowi*. Na wykresie można to przedstawić w następujący sposób:



Niektóre elementy konstrukcyjne oraz bezpośrednie sformułowania podmiotu czynności twórczych odwołują się do tradycji antycznej tragedii i eposu. Tradycja ta niesie ze sobą mityczne ukształtowanie czasu. W świecie mitu zdarzenia układają się przyczynowo. Działania bohaterów uzależnione są od ingerencji boskiej, mają więc znaczenie sakralne. Ze względu na nieodwołalność boskiego porządku nie jest możliwe ukazywanie świata mitu jako zbioru alternatywnych rozwiązań, na co zezwala konstrukcja *Miazgi*. Czas świata mitycznego przedstawia się jako odwieczne trwanie, w któ-

rym nie można wyróżnić przeszłości ani teraźniejszości oddzielone od świata teraźniejszego umownym momentem czasowym. Moment ten w eposie zachowany zostaje w formie narracyjnego dystansu między autorem przekazu a wydarzeniami znanymi tylko z relacji słownych<sup>16</sup>. Obraz mitu w eposie ma zawsze charakter idealizacji – znaczenie archetypicznego wzorca. Zdaniem Skwarczyńskiej – przeciwieństwo wiecznego świata eposu stanowi „demoniczne” uporządkowanie świata teraźniejszego, ukazywane w powieści<sup>17</sup>. Świat zaś demoniczny jest ograniczony ramą czasową, daje się w nim obserwować następstwo i przemijanie rzeczy.

Sakralny wymiar tragedii ukryty był przed postaciami dramatu i odbiorcą w formie niepoznawalnego fatum. Jedną z wielu interpretacji, należąca do G. F. Else’a, wiąże pojęcie katharsis z procesem rozpoznania boskiego fatum w przebiegu akcji dramatycznej<sup>18</sup>. Katharsis stanowi w tym wypadku proces związany z akcją dramatyczną utworu, służącą poznaniu motywacji działań bohatera. Rozpoznanie boskiej ingerencji w świat przedstawiony pozwala na uniewinnienie postaci, której działania nie zależą od niej samej<sup>19</sup>. Interpretacja pojęcia Arystotelesa wiąże się tutaj ściśle ze strukturą utworu. Definicja ta podkreśla – po pierwsze – konieczność konstrukcyjnego przygotowania wypowiedzi, po drugie – wskazuje na ideę obcowania z wartościami uniwersalnymi (ich reprezentacją jest sakralna funkcja fatum, przewijająca się w celowości akcji).

Wzorzec tragedii wiąże się z wykorzystanym w *Miazdze* tekstem Ajschylosa. Służy on ukształtowaniu jednego z wątków fabularnych, związanego z wystawieniem dramatu w *unowocześnionej wersji Nagórskiego* (s. 40). Przedstawiony wstępnie problem inscenizacji podlega licznym modyfikacjom, zgodnie z warsztatowym założeniem powieści. Także podział *Miazgi* na rozdziały odwołuje się do konstrukcji dramatycznej. W powieści można wyróżnić: *Część 1. Przygotowanie*, *Część 2. Prolog, Intermedium czyli Życiorisy Polaków*, *Część 3. Non consumatum*.

Podstawowa segmentacja powieści odpowiada trzem momentom akcji dramatycznej w tragedii, które wyróżnił Arystoteles. Są nimi: początek, środek i koniec. Podział ten stanowi wyraz zasady

piękna opartej na mierze i harmonii<sup>20</sup>. Istotny jest fakt, że rozdział *Intermedium* nie jest oznaczony kolejną liczbą porządkową. Podkreślona została w ten sposób jego niesystemowość, jako element dodatkowy, przerywnik wprowadzony między główne części tragedii. Intermedium pochodzące z teatru średniowiecznego miało przeważnie temat komiczny. Podział na rozdziały w *Miazdze* wskazuje na celową selekcję elementów. Pomnożona została część wprowadzająca, gdyż przed *Prologiem* występuje jeszcze *Przygotowanie*. W przewidywanym punkcie centralnym brakuje natomiast rozwinięcia akcji dramatycznej. Zamiast niej pojawia się właśnie *Intermedium*, które nie pełni tradycyjnej funkcji oddzielającej główne części dramatyczne (akty). Tak umieszczone sugeruje przeniesienie akcji do części wstępnej i końcowej. Część końcowa nie jest jednak antycznym exodosem. Tytuł *Non consumatum* (nie dokonało się) wskazuje na brak kateartycznego spełnienia. Również *Przygotowanie* nie pochodzi z tragedii antycznej, ma swój początek w *Makbecie* Szekspira, a nazwane zostało i wydzielone jako odrębna część w *Kordianie* Słowackiego. Umieszczenie komicznego intermedium w kontekście tragedii antycznej nadaje światu przedstawionemu wartość groteski. Obraz ten podkreślony zostaje przez synkretyzm konstrukcji sylwicznej. W *Dzienniku* znaleźć można dwie informacje dotyczące epopei:

*Ostatecznie sięgam po „Iliadę”, którą chyba po raz pierwszy od czasów uniwersyteckich przeglądałem (...). Wszystko, co w oparciu o greckie mity stworzyła sztuka późniejszych wieków, wydaje się mdłe i pozorne w porównaniu z gwałtownymi namiętnościami, krwawością i okrucieństwem starożytności (s. 65-66).*

*Pierworodny grzech literatury polskiej: nie mieliśmy Średniowiecza narodowej epopei. (...) Nie mogły u nas powstać ani skandynawskie eddy i sagi, ani „Perceval” i „Pieśni o Nibelungach”, ani „Lancelot” i „Pieśni o Rolandzie”. Język niezdolny do stworzenia narodowego eposu, musiał się beznadziejnie opóźnić w ukształtowaniu języka powieściowego i dramatycznego (s. 490).*

Powieść rozpoczyna się i kończy rozważaniami na temat epopei. Wpływ antycznego wzorca na tekst Andrzejewskiego poświadczony zostaje dodatkowo przez wątpliwości konstrukcyjne podmiotu.

*Kłopoty, jakie sprawiają postacie epizodyczne, pozostające w tle bywają nieraz większe od trudności związanych z osobami pierwszoplanowymi (...)* (s. 64).

Dbałość o szczegóły w opisie świata przedstawionego łączy powieść Andrzejewskiego z gatunkiem eposu. Dbałość ta jest tylko deklarowana, podkreśla znajomość tradycji literackiej u podmiotu czynności twórczych. Świadczyć o tym może osobny rozdział *Intermedium, czyli Życiorysy Polaków*. Zebrane w nim informacje, dotyczące postaci utworu, wskazują na proces kształtowania tła, które ma być wykorzystane w określonym momencie czasowym (trzy dni).

Charakterystyczną cechą eposu jest prezentowanie wydarzeń przełomowych, kulminacji wcześniejszego stanu rzeczy. Biorąc pod uwagę cytowane wcześniej wykrzyknienie: *wesela nie będzie!*, należy stwierdzić, że *Miazga* nie posiada centralnego punktu akcji. Wesele jest zdarzeniem, które nigdy się nie odbyło.

Związek konstrukcji *Miazgi* z akcją kształtowaną w eposu ma jedynie charakter deklaracyjny, podobnie jak w przypadku omówionego wcześniej związku z tragedią. Powieść Andrzejewskiego nie posiada mitycznego spełnienia woli sakralnej, które jest celem tragedii oraz eposu. Uniemożliwia takie spełnienie czas przyszły niedokonany, przewijający się w konstrukcji *Miazgi*, a także w bezpośrednich wypowiedziach podmiotu czynności twórczych. Zastosowana forma czasu (tryb warunkowy) nie naśladuje także czasu empirycznego. Przedstawia się raczej jako moment sceptycznego zawieszenia między wymienionymi możliwościami trwania: mityczną beczasowością i empiryczną przyczynowością. Problem braku akceptacji dla wymienionych form trwania w *Miazdze* nie daje się wyjaśnić bez odwołania do sytuacji polskiej literatury powojennej. W formie czasu mitycznego Głowiński widzi sposób przedstawiania rzeczywistości totalitarnej w polskiej literaturze socrealizmu<sup>20</sup>. Taki czas zakłada przyjęcie kreowanego świata w drodze aktu wiary, a nie empirycznej weryfikacji<sup>21</sup>. Powieść socrealistyczna przejęła od wielkiej powieści realistycznej zasadę mimetycznego odtwarzania rzeczywistości. Nie dostrzegano jednak, że przedmiotem opisu

staje się mityczny model, co uniemożliwiło dyskusję na temat świata. W przypadku powieści socrealistycznej sakralna funkcja mitu przeniesiona została do rzeczywistości ludzkiej. Zgodnie z tą praktyką nie do pomyślenia było stworzenie innej rzeczywistości, konkurencyjnej wobec realizmu socjalistycznego. Nadano w ten sposób światu powieści lat pięćdziesiątych znaczenie mitycznej doskonałości, pierwotnego porządku rzeczy i ostatecznego celu. Podmiot utworu Andrzejewskiego nie może więc odwołać się do formy zdegradowanej, rzeczywistość ulegająca ideologicznej mityzacji nie może być przedmiotem katharsis. Pozostaje więc, tak jak u Gide'a, kreacja oddzielonych od siebie chwil, nie tworzących kontinuum czasowego<sup>22</sup>.

We współczesnej literaturze następuje odrzucenie *wielkich narracji*, tzn. całościujących idei będących uogólnieniem poglądów filozoficzno-społecznych danej epoki. Za taką wielką narracją można uznać socrealizm. Zdaniem Jean-Francois Lyotarda – współczesna kultura powinna być kształtowana jako zbiór *małych narracji*, które mają równoprawne znaczenie kulturotwórcze<sup>23</sup>. Twierdzi on, że współczesną wielką narracją jest kapitalizm, krytykowany jako idea społeczna pomijająca znaczenie małych dyskursów<sup>24</sup>.

W podobnym tonie utrzymane są wypowiedzi Julii Kristevej. Autorka szkoły intertekstualnej w uogólniającej funkcji kapitalizmu widzi przeciwieństwo polifonicznej struktury tekstów literackich<sup>25</sup>. *Miazga* byłaby w takiej sytuacji krytyką jednej z *wielkich narracji* dwudziestego wieku. Zgodnie z Lyotardowską terminologią można określić tę powieść jako *małą narrację*, tzn. jeden z wielu dyskursów o świecie nie roszcującym sobie prawa do wyłączności. Wspólną cechą utworu Andrzejewskiego i tekstów postmodernistycznych należy widzieć w skierowaniu przedstawionego komunikatu do wewnątrz tekstu. Ten paradoks semiotyczny związany jest z próbami stworzenia nowego języka we współczesnej literaturze, wolnego od zdeformowanych znaczeń symbolicznych. Deformacja ta, łączona ze społecznym użyciem symbolu, sprawia, że posługiwanie się językiem odsyła do szerszego kontekstu, w którym tworzy się dopiero znaczenie. Poszczególne jednostki języka nie mają już

autonomicznego znaczenia, nie mówią same za siebie, ale tylko w pewnym narzuconym kontekście. Mówienie o świecie przybiera postać słownika komunałów. Tak jest np. z socrealistyczną mityzacją rzeczywistości, która została odrzucona w *Miazdze*. Deformacja mitu w tym przypadku sprawia, że znaczenie powstaje poza utworem, a tekst literacki będzie tylko tekstem użytkowym, obwieśzczeniem przybliżającym to znaczenie.

Susan Sontag, próbując określić estetykę współczesnej literatury, nazywa ją *wrażliwością trzeciego stopnia*<sup>26</sup>. Pierwszy ze stopni to *wrażliwość moralistyczna wysokiej kultury, drugi awangardowa (napięcie między namiętnościami moralną a estetyczną), trzeci wręcz wyłącznie estetyczna*<sup>27</sup>. Zgodnie z tą klasyfikacją trzeci punkt odpowiadałby estetyce postmodernizmu. W *Miazdze* da się jednak zaobserwować obecność rozważań etycznych. Jest z nimi związane poszukiwanie właściwego czasu dla świata fikcyjnego. W powieści tej została zawarta krytyka niewłaściwego użycia mitu, który traktuje się jako narzędzie do wyrażenia znaczeń pozaliterackich. Znaczenia te, kształtujące świat totalitarny, odbierane są negatywnie w kategoriach etycznych; natomiast degradacja literatury do tekstu użytkowego ma dla bohatera ujemną wartość estetyczną.

Posługując się klasyfikacją Sontag, w *Miazdze* należy widzieć *wrażliwość drugiego stopnia*, charakteryzującą literaturę modernizmu. Zabiegi konstrukcyjne, takie jak miejsce puste zastępujące tradycyjnie określoną konstrukcję narracyjną, cecha warietas charakteryzująca brulion, świat oparty na zasadach logiki modalnej oraz przejawiająca się w nich prezentacja chwili, wskazują na związku powieści Andrzejewskiego z postmodernizmem.

Nie było zamierzeniem autora arbitralne określenie *Miazgi* jako utworu należącego do modernizmu lub postmodernizmu, dlatego na zakończenie ograniczono się wyłącznie do wyliczenia omówionych wcześniej cech, mówiących o związkach tej powieści z dwoma wymienionymi kierunkami literackimi. Związki te wskazują raczej na pośrednie miejsce *Miazgi* w rozwoju tendencji powieściowej drugiej połowy dwudziestego wieku.

## PRZYPISY

<sup>1</sup> Por. na temat: R. Nycz, *Sylwy współczesne: problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984; J. Jarzębski, *Kariera autentyku*, w: J. Błoński (red.), *Studia o narracji*, Wrocław 1982; K. Dybczak, *Inwazja eseju*, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 4.

<sup>2</sup> Por. K. Bartoszyński, *Problem konstrukcji czasu w utworach epickich*, w: H. Markiewicz (red.), *Problemy teorii literatury*, t. 2, Wrocław 1987.

<sup>3</sup> Tamże, s. 235.

<sup>4</sup> Por. J. Łotman, *Wczesne wiersze Pasternaka i niektóre problemy strukturalnej analizy tekstu*, „Literatura na Świecie” 1986, nr 3.

<sup>5</sup> U. Eco, *Dzielo otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka i in., Warszawa 1973.

<sup>6</sup> Tamże, s. 26.

<sup>7</sup> Tamże, s. 23.

<sup>8</sup> R. Nycz, *dz. cyt.*

<sup>9</sup> Tamże, s. 9.

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> Por. J. Barth, *Literatura wyczerpania*, przeł. J. Wiśniewski, w: Z. Lewicki (oprac.), *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, Warszawa 1983.

<sup>12</sup> D. W. Fokkema, *Historia literatury, modernizm i postmodernizm*, Warszawa 1994.

<sup>13</sup> G. Poulet, *Punkt wyjścia*, w: tegoż, *Metamorfozy czasu*, przeł. W. Błońska, Warszawa 1977.

<sup>14</sup> Tamże, s. 277.

<sup>15</sup> Por. tamże.

<sup>16</sup> Por. M. Bachtin, *Epos a powieść*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3.

<sup>17</sup> Por. S. Skwarczyńska, *Epos a powieść*, w: tejże, *Z teorii literatury. Cztery rozprawy*, Łódź 1947.

<sup>18</sup> Por. E. Sarnowska-Temierusz, *Przeszłość poetyki*, Warszawa 1995, s. 131-133.

<sup>19</sup>

<sup>20</sup> Por. Arystoteles, *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Wrocław 1989.

<sup>21</sup> Por. M. Głowiński, *Rytuał i demagogia. Trzydzieście szkiców o sztuce zdegradowanej*, Warszawa 1992, s. 26-45.

---

<sup>22</sup> Por. tamże.

<sup>23</sup> Twórczość Gide'a stanowiła dla Pouleta przykład kreacji czasu, rozumianego jako zbiór nie powiązanych ze sobą chwil (Poulet, *dz. cyt.*).

<sup>24</sup> Por. T. Szkołut, *Postmodernistyczna debata trwa...* „Akcent” 1992, z. 4; S. Morawski, *Filozof niezgody z psotną wizytówką (casus Lyotard)*, w: Anna Zeidler-Janiszewska (red.), *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, Warszawa 1994.

<sup>25</sup> Por. S. Morawski, *dz. cyt.*

<sup>26</sup> Por. J. Kristeva, *Ideologia dyskursu o literaturze*, w: H. Markiewicz (oprac.), *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, cz. 2, t. 4, Kraków 1992.

<sup>27</sup> Por. B. Baran, *Postmodernizm*, Kraków 1992.

<sup>28</sup> Tamże, s. 142.



Mariusz Gotąb

O ZAGUBIENIU CZASU NARRACJI  
W *MIAZDZE* JERZEGO ANDRZEJEWSKIEGO  
ON LOSING THE TIME OF NARRATION IN *PULP*  
BY JERZY ANDRZEJEWSKI

Summary

The article tries to define Andrzejewski's novel in relation to constructive tendencies and tendencies connected with the outlook on life present in the literature of the second part of the 20th century. The poststructural research context allows the author to show the universal characteristics of *Miazga* as a work which was written under the influence of Polish cultural circumstances. Moreover these circumstances, according to the author, were a reflection of one of the means of the adaptation of some general characteristics of world literature.

The main topic of the discussion is the concept of a "notebook". It is connected with the necessity to date particular events of the story. The "notebook" creates a metaphor of time, which renders any manifestation of an explicit rule connected with the outlook which establishes arbitrary order in the world represented and always accompanies the causative action of the narrator impossible. The aim of the article is to show that such a function of the narrator is absent from the text and that this fact results in a reformulation of the principles of observation and a valuation of the objects of the real world