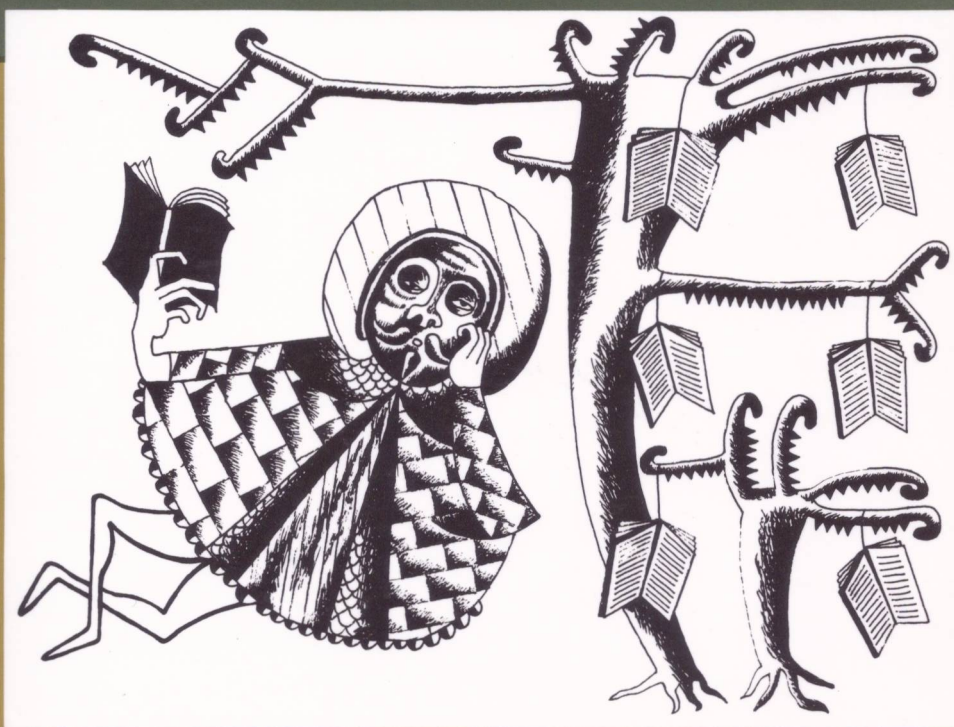


Marcin Wołk

TEKST W DWÓCH KONTEKSTACH



Narracja pierwszoosobowa
w powieściach Kazimierza Brandysa

Tekst
w dwóch kontekstach
Narracja pierwszoosobowa
w powieściach
Kazimierza Brandysa

Martin Wolk

Tekst w dwóch kontekstach

Narracja pierwszoosobowa
w powieściach Kazimierza Brandysa

Martin Wolk

THE
JOURNAL OF
THE
ROYAL ANTHROPOLOGICAL INSTITUTE
OF GREAT BRITAIN AND IRELAND
PUBLISHED BY THE
CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS

TOWARZYSTWO NAUKOWE W TORUNIU
PRACE WYDZIAŁU FILOLOGICZNO-FILOZOFICZNEGO
TOM XXXV — ZESZYT 2

UNIWERSYTET MIKOŁAJA KOPERNIKA W TORUNIU

Marcin Wołk

Tekst w dwóch kontekstach

Narracja pierwszoosobowa
w powieściach Kazimierza Brandysa

TORUŃ 1999

Redaktor Naczelny Wydawnictw TNT
Wojciech Gutowski

Komitet Redakcyjny

Przewodniczący: *Marian Szarmach*

Członkowie

*Leon Gumański, Krystyna Jakowska, Krystyna Kallas,
Aleksander Szvedek, Michał Woźniak*

Recenzenci

Michał Głowiński, Seweryna Wysłouch

Projekt okładki

Zygfryd Gardzielewski

Rysunek na okładce

Iwona Liegmann

Opracowanie techniczne, skład i łamanie

Iwona Wąs

Wydanie publikacji dofinansowane przez
Komitet Badań Naukowych

The papers published in this series are abstracted
and may be reproduced by the Sociological Abstracts Inc.

ISBN 83-87639-20-6

ISSN 0208-497x

TOWARZYSTWO NAUKOWE W TORUNIU

Wyd.I. Ark.wyd. 16,5. Ark.druk. 13,5

Zakład Poligraficzno-Wydawniczy POZKAL
Inowrocław, ul. Ceglana 10/12

Wstęp

Trzydzieści lat temu, w szkicu *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*, Janusz Sławiński postulował ujednolicenie metodologii badań nad prozą narracyjną i poezją. Mimo że przekaz narracyjny składa się — jak pisał badacz — „ze słów, które inaczej znaczą niż słowa wypowiedzi poetyckiej” (w powieści dominuje poznawcza funkcja języka, w wierszu jej rola słabnie wraz ze wzrostem znaczenia relacji międzyznakowych), oba typy wypowiedzi literackich łączy to właśnie, że są wypowiedziami, komunikatami werbalnymi, i jako takie dają się konsekwentnie opisywać w terminach językowych¹. Opis w terminach językowych oznacza dla Sławińskiego zerwanie z „tendencją do ujmowania tego, co przedstawione w utworze, jako rzeczywistości pozasłownej, która uruchomiona przez wypowiedź istnieje wszakże jakby równoległe do niej, na swój własny sposób, odłączona od «warstwy językowej»”². Jak wiadomo, dążąc do przezwyciężenia dualizmu: słowo narracyjne — rzeczywistość przedstawiona oraz odpowiadającej mu dwutorowości refleksji nad stylem i kompozycją utworów prozatorskich badacz wprowadził kategorię „wyższych układów semantycznych” — złożonych struktur znaczeniowych, które powstają w wyniku „skupienia” znaczeń wielu zdań i odpowiadają tradycyjnie wyróżnianym elementom świata przedstawionego: zdarzeniom, wątkom, przedmiotom, postaciom, sytuacjom narracyjnym itp.³

Propozycje zawarte w mojej pracy można uznać za odwrócenie tej perspektywy oglądu prozy powieściowej, jaką naszkicował Sławiński. Zamiast opisywania w kategoriach językowych „tego, co przedstawione”, postuluję potraktowanie „słowa narracyjnego” jako przedmiotu, a ściślej — jako przedmiotowego elementu czynności narracyjnych. Każdy akt komunikacji jest bowiem swojego rodzaju działaniem — działaniem językowym — podejmowanym przez pewien podmiot wobec pewnego adresata, w określonej sytuacji, z jakichś pobudek i w jakimś celu. Taka koncepcja, ukształtowana na gruncie lingwistyki pragmatycznej i pod wpływem filozoficznej teorii aktów mowy, daje się z powodzeniem zastosować do badania literackich wypowiedzi narracyjnych. Również ona pozwala na przezwycięzenie opisanego przez Sławińskiego dualizmu, przynajmniej w zakresie ograniczonym do pewnej klasy

¹ J. Sławiński, *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*, [w:] *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1974, s. 123-124 (pierwotnie w: *W kręgu zagadnień teorii powieści*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1967).

² Ibid., s. 121-122 (podkr. aut.).

³ Ibid., s. 138.

dziel — tych mianowicie, które są opowiadane w pierwszej osobie. Jednolity opis pierwszoosobowego utworu narracyjnego staje się możliwy dzięki potraktowaniu narracji jako wydarzenia rozgrywającego się w przedstawionym świecie. Narratorska wypowiedź oraz osoby nadawcy i adresata komunikatu są takimi samymi elementami tego świata jak przedmiot narracji (stanowi go zazwyczaj pewna sekwencja zdarzeń mniej lub bardziej niezależnych od przedstawionej sytuacji komunikacyjnej).

Pragmatyczne podejście do narracji w pierwszej osobie, którego zarys przedstawiam w pierwszym rozdziale książki, nie wyklucza się z ujęciem strukturalnym. Komunikacyjne zależności utworu pierwszoosobowego są skomplikowane, jego tekst jest językowym komponentem nie tylko tej wypowiedzi, z którą fikcyjny narrator zwraca się do przedstawionego w utworze adresata, lecz także tej, którą autor kieruje do czytelnika. Ta sama kombinacja znaków funkcjonuje więc w dwu różnych sytuacjach komunikacyjnych — jest tytułowym „tekstem w dwóch kontekstach”. Wypracowane przez strukturalizm metody analizy dzieła literackiego okazują się przydatne do opisu tekstu realizującego jednocześnie intencje komunikacyjne podmiotów o różnym statusie ontycznym, pozwalają uchwycić techniki godzenia wiarygodnej stylizacji na formy nieliterackie ze zrozumiałością i fabularną atrakcyjnością utworu, autorskie metody porozumiewania się z odbiorcą „nad głową” narratora, a także charakterystyczne dla narracji w pierwszej osobie środki perswazji.

Przedmiotem analiz zawartych w kolejnych rozdziałach są powieści Kazimierza Brandysa — twórcy, w którego dorobku zajmujący mnie typ opowiadania pojawia się szczególnie często, w rozmaitych wariantach, pełniąc różnorodne funkcje. Jak pisała Seweryna Wysłouch, „narracja w utworach Brandysa znaczy, jest sposobem przekazywania prawdy o świecie”⁴, dlatego analizie struktur narracyjnych musi towarzyszyć ich interpretacja, badanie funkcjonalności zastosowanych rozwiązań. Bogactwo odmian i kontekstów, w jakich pisarz wykorzystuje narrację pierwszoosobową, pozwala na sformułowanie szeregu wniosków ogólniejszych, ważnych, jak sądzę, nie tylko dla twórczości jednego autora. Poszczególne rozdziały nie są pisane według żadnego stałego schematu — staram się zawsze eksponować to, co w danym przypadku wydaje mi się najistotniejsze. Dlatego niektóre części pracy zawierają próbę całościowej analizy płaszczyzny narracyjnej utworu, łącznie z ułożeniem zastosowanych przez Brandysa rozwiązań na tle tradycji (tak dzieje się np. w rozdziale IV), inne zaś skupiają się na wybranych zagadnieniach, czasem nawet bardzo wąskich (np. rozdział V).

Rozdział drugi przynosi charakterystykę wczesnych powieści pisarza: *Drewnianego konia* (1946), *Miasta niepokonanego* (1946) i *Troi miasta otwartego* (1949). Forma pierwszoosobowa jest w tych utworach wykorzystywana głównie jako środek autokompromitacji postaci opowiadającej, mało natomiast inte-

⁴ S. Wysłouch, *Od socjologii do etyki. O twórczości Kazimierza Brandysa*, Pamiętnik Literacki, 1989, z. 3, s. 137 (podkr. aut.).

resuje Brandysa sprawa imitowania przez literaturę nieliterackich czy paraliterackich typów wypowiedzi — pod tym względem narracja owych dzieł nosi liczne znamiona skonwencjonalizowania.

Wyrazem buntu przeciw obowiązującym konwencjom literackim były sylwiczne utwory z drugiej połowy lat sześćdziesiątych, *Dzoker* (1966) i *Rynek* (1968). Trzeci rozdział pracy dotyczy podjętej w nich próby stworzenia nowej formy gatunkowej — wypowiedzi plasującej się na pograniczu literatury i dokumentu, która łączyłaby cechy powieści warsztatowej, eseju i prywatnego dziennika — a także przyczyn niepowodzenia tego przedsięwzięcia. Analiza początkowych partii tekstów, ich struktury informacyjnej, kompozycji oraz zastosowanych strategii komunikacyjnych wykazuje, że wykorzystane w „autopowieściach” środki stylizacyjne zmierzające do wytworzenia iluzji „mowy do siebie”, jak też metody porozumienia z zewnątrztekstowym odbiorcą niemal nie odbiegają od wzorca powieści-dziennika. Niezależnie od tego badane utwory pozwalają na podjęcie ogólniejszych rozważań na temat genologicznej swoistości powieści w pierwszej osobie oraz właściwych jej metod sterowania odbiorem.

Narracja pierwszoosobowa jest tą postacią literackiego opowiadania, która znajduje się pod wyjątkowo silną presją potocznych, nieliterackich form wypowiedzi. Nie zawsze ta zależność ujawnia się z jednakową siłą, wiele dzieł — jak wczesne powieści Brandysa — eksploatuje przede wszystkim psychologiczne możliwości tej odmiany opowiadania. Inaczej dzieje się w *Wariacjach pocztowych* (1972). W rozdziale czwartym rozpatruję ten utwór z jednej strony na tle tradycji powieści epistolarnej, z drugiej zaś konfrontuję go z poetyką autentycznego listu i prawidłowościami naturalnej korespondencji. Narracja powieści wykazuje daleko posuniętą zgodność z regułami komunikacji epistolarnej, odznaczając się zarazem niezwyklej inwencją w wykorzystaniu cech wzorca dla celów artystycznych.

Ostatni rozdział pracy został pomyślany jako próba opisu pewnego kłopotliwego lekturowo i badawczo faktu literackiego: dwóch utworów jednego autora, połączonych wspólną postacią narratora i powiązanych ze sobą w sposób, który nie daje się jednoznacznie zinterpretować. Te utwory to *Nierzeczywistość* (1977) i *Rondo* (1982). Występujące między nimi związki strukturalne i genetyczne są przykładem szczególnego typu relacji intertekstualnej: nawiązania do własnej twórczości. Przypadek *Nierzeczywistości* i *Ronda* jest o tyle ciekawy, że jego dokładniejsza analiza zmusza do zrewidowania założeń dość powszechnie przyjmowanego sposobu myślenia o intertekstualności.

Książkę zamyka krótka prezentacja sposobów wykorzystywania form pierwszoosobowych w niefikcjonalnej prozie Brandysa. Porównanie *Listów do pani Z.* (1958-1962), *Malej księgi* (1970), *Miesięcy* (1980-1987) i *Zapamiętanego* (1995) z praktyką mimetyzmu formalnego stosowaną w powieściach pozwala uwypuklić najważniejsze cechy literackiej narracji w pierwszej osobie.

W zakończeniu pojawia się syntetyczne ujęcie ewolucji form pierwszoosobowych w twórczości Brandysa oraz próba odniesienia dorobku pisarza do ogólnych przemian prozy narracyjnej w ostatnich dziesięcioleciach.

Paru słów uzasadnienia wymaga dobór omawianych tytułów. Chcąc, by blok badanych tekstów był względnie jednolity gatunkowo, ograniczyłem się w zasadzie do tych dzieł Brandysa, które można uznać za powieści, czyli do dłuższych fikcyjnych tekstów narracyjnych. Zrezygnowałem z analizy opowiadań, mimo że niektóre z nich, np. *Jak być kochaną?*, *Sobie i Państwu* czy „prozy sceniczne” w rodzaju *Bardzo starych obojga* czy *Sztuki konwersacji*, realizują wzorce wypowiedzi nie występujące — bądź występujące w mniej wyrazistej postaci — w dziełach sklasyfikowanych przeze mnie jako powieści. Również posłużenie się kategorią powieściowości nie we wszystkich przypadkach jest równie oczywiste. *Miasto niepokonane*, *Dżoker*, *Rynek*, *Niereczywistość* (a więc połowa analizowanych utworów!) bywały, z różnych powodów, umieszczane na „pograniczu powieści” lub nawet poza jej granicami. Jednak wszystkie te teksty nie tylko dają się czytać na sposób powieściowy, lecz do takiej lektury są przez swoje cechy konstrukcyjne predestynowane.

Pomimo pewnej arbitralności zasad kwalifikacji wszystkie dzieła poddane analizie spełniają podstawowe kryterium pierwszoosobowości, wszystkie też, choć z różnych powodów, są utworami interesującymi dla badacza struktur narracyjnych. Łączy je również to, że w każdym można zaobserwować ciekawe napięcia „między autorem a podmiotem mówiącym” (formuła Stefana Sawickiego), każde jest świadectwem zderzenia różnokierunkowych intencji komunikacyjnych. W poszczególnych rozdziałach staram się śledzić autorskie sposoby rozwiązywania, ukrywania lub, przeciwnie, podsycania owych konfliktów, neutralizowania bądź potęgowania napięć.

Książka jest zmienioną i uzupełnioną wersją rozprawy doktorskiej, obronionej na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika wiosną 1998 roku. Serdecznie dziękuję mojemu promotorowi, profesorowi Jerzemu Speinie, za kilkuletnią opiekę naukową. Dziękuję również profesorom Michałowi Głowińskiemu, Andrzejowi Stoffowi i Sewerynie Wysłouch, którzy na różnych etapach recenzowali tę pracę. Ich uwagi krytyczne i propozycje uzupełnień znacząco wpłynęły na ostateczną postać książki.

Rozdział I

„Między autorem a podmiotem mówiącym” Pragmatyczne spojrzenie na narrację w pierwszej osobie

Problem definicji

W tradycyjnych opisach powieści pierwszoosobowej za wyróżniającą cechę tej formy przyjmowano zazwyczaj — obok gramatycznej dominacji pierwszej osoby liczby pojedynczej — tożsamość głównego bohatera i narratora utworu. W konsekwencji narracja w pierwszej osobie była najczęściej definiowana jako opowiadanie głównego bohatera o własnych losach¹. Takie ujęcie zawęży oczywiście ramy pierwszoosobowości, wykluczając z nich np. utwory, w których narratorem jest postać drugoplanowa opowiadająca dzieje bohatera (jak Serenus Zeitblom opisujący życie Adriana Leverkühna w *Doktorze Faustusie* Manna). Może po to, by uniknąć eliminacji dzieł, których „pierwszoosobowość” jest intuicyjnie uchwytana mimo usytuowania narratora-bohatera na drugim planie, a nawet mimo przewagi trzeciej osoby w opowiadaniu, Franz Stanzel wprowadził łagodniejsze kryterium — przynależności narratora do świata powieściowych postaci: „W powieści pierwszoosobowej narrator występuje jako postać należąca do świata przedstawionego. Opowiada o tym, co przeżył, zaobserwował lub o czym dowiedział się od innych postaci powieściowych”². Podobną definicję przyjmuje w swojej monografii Bertil Romberg: „Przez powieść pierwszoosobową rozumie się powieść, która jest w całości opowiadana w pierwszej osobie przez osobę pojawiającą się w powieści — narratora”³. W innym miejscu badacz formułuje swoją definicję nieco odmiennie (i bardziej liberalnie): „gramatycznie rzecz biorąc, [powieść] pierwszoosobowa opowiadana jest w pierwszej osobie przez fikcyjne «ja», należące do jednej z powieściowych postaci, czy to głównej, czy drugoplanowej”⁴.

¹ Podobne sformułowania pojawiają się np. w *Der Ich-Roman* (1882) F. Spielhagena; por. zarys historyczny dyskusji nad powieścią w pierwszej osobie w pracy B. Kaniewskiej *Świat w granicach „ja”*. *O narracji pierwszoosobowej*, Poznań 1997, s. 11-23.

² F. Stanzel, *Typowe formy powieści*, [w:] *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym*. *Antologia*, wybór, opracowanie, przekład R. Handke, Kraków 1980, s. 260.

³ „By a first-person novel is meant a novel that is narrated all the way along in the first person by a person who appears in the novel, the narrator” — B. Romberg, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*, Lund 1962, s. 4 (w oryginale cytowany tekst jest wyróżniony kursywą).

⁴ „[...] grammatically, the first-person [novel] is told in the first person by a fictive 'I', belonging to one of the figures of the novel, whether in the centre of the events or not” — *ibid.*, s. XI.

Powszechne uznanie przynależności narratora do świata przedstawionego za najważniejszą cechę narracji pierwszoosobowej paradoksalnie doprowadziło do podważenia odrębności tej formy opowiadania. Wolfgang Kayser, Wayne C. Booth, a w Polsce Stanisław Eile wykazywali, że „opowiadacz nigdy nie jest identyczny z bohaterem utworu, ale stanowi konstrukcję odmienną, wychodzącą poza zakres możliwości dostępnych figurze powieściowej”⁵. Nawiązywali przy tym do wprowadzonej przez Stanzla opozycji „ja” przeżywającego i „ja” opowiadającego oraz do podkreślanego przez badacza napięcia między obiema rolami postaci narracyjnej. Podczas gdy narrator jako „ja” przeżywające (bohater) upodabnia się na ogół do innych postaci powieściowych, jako „ja” opowiadające (podmiot narracji) przejmuje zazwyczaj rolę narratora powieści trzecioosobowej czy nawet autora. Główna funkcja narratora, którą — jak podkreślają krytycy specjalnego statusu narracji w pierwszej osobie — jest zawsze pośredniczenie między zdarzeniami a czytelnikiem, wymaga wiarygodności informacji i formułowanych ocen. Aby spełnić ten wymóg, powieściopisarze często „rozszerzają format duchowy postaci literackiej [bohatera-narratora — M. W.] o cechy i przywileje autorskie”⁶, takie jak nadwiedza (w porównaniu z innymi postaciami), doskonała pamięć, wysoka kompetencja językowa i literacka:

tkwiąca w założeniach gatunku identyczność personalna podmiotu opowiadającego i przeżywającego w szeregu wypadków posiada w większym lub mniejszym stopniu charakter konwencjonalny. Ten, który opowiada po latach o swych dawnych przeżyciach i przygodach, lub nawet ten, który notuje je „na bieżąco” w dziennikach czy listach, posiadają pewne przywileje i obowiązki, które wypływają wyłącznie z funkcji spełnianych w relacji wydarzenia — czytelnik. Mówiąc krótko: sytuacja narracyjna staje się w jakimś stopniu umowna⁷.

W rezultacie, stwierdza Eile, narracja pierwszoosobowa upodabnia się bądź do narracji auktorialnej (realizacje dawniejsze), bądź do narracji personalnej (realizacje dwudziestowieczne). Trzeba zaznaczyć, że choć badacz uznaje upodobnienie narracji pierwszoosobowej do trzecioosobowej za dominujący kierunek jej rozwoju, dostrzega równocześnie tendencję inną — do konstruowania utworów opowiadanych w pierwszej osobie z narratorem o „niezależnej [od autora — M. W.] pozycji ideowo-poznawczej” oraz przyznaje (za Stanzlem), że powieść pierwszoosobowa odznacza się zdolnością „ujednostkowanego i uteraźniejszonego przedstawiania samego procesu narracji”, niedostępnego formom trzecioosobowym⁸.

Wydaje się, że wszystkie wymienione ujęcia, choć trafnie opisują najwyrazistsze cechy odróżniające narrację (a w konsekwencji powieść) pierwszoosobową

⁵ S. Eile, *Światopogląd powieści*, Wrocław 1973, s. 25. Zob. także np. K. Jakowska, *Powrót autora. Renesans narracji auktorialnej w polskiej powieści międzywojennej*, Wrocław 1983, s. 7, przypis: „Nie bierzemy jej [tj. narracji pierwszoosobowej — M.W.] pod uwagę, bo i ona może mieć charakter auktorialny lub personalny, daje się więc podporządkować owej dychotomii”.

⁶ Ibid., s. 28.

⁷ Ibid., s. 28-29.

⁸ Ibid., s. 34, 26.

od trzecioosobowej, a także te rysy, które są wspólne obu formom, pomijają to, co dla opowiadania w pierwszej osobie najbardziej swoiste, co nadaje literackim tekstom pierwszoosobowym szczególne piętno, dostrzegalne nawet wtedy, gdy narrator-bohater jest jako postać działająca niemal niewidoczny. Różne przejawy tej osobliwości opisał Michał Głowiński w znakomitym szkicu *O powieści w pierwszej osobie* oraz w innych tekstach dotyczących różnych odmian narracji w pierwszej osobie⁹. Źródło odrębnego charakteru powieści pierwszoosobowej dostrzegał on w swoistości „planu semantycznego”, w jakim funkcjonuje jej narracja:

Narracja w trzeciej osobie przebiega w obrębie tego, co określić można jako quasi-przedmiotowy język powieści. Przez język quasi-przedmiotowy rozumiem taki język, który informuje w sposób zobiektywizowany o fikcyjnych faktach, zdarzeniach i przedmiotach składających się na świat przedstawiony utworu epickiego. W sposób zobiektywizowany, tzn. taki, który każe przyjmować dane zdanie jako przekaz nie dającej się zakwestionować wiedzy o tym czy innym elemencie świata powieściowego¹⁰.

W powieści pisanej w pierwszej osobie — ze względu na przynależność narratora do świata przedstawionego i potencjalną obecność w narracji wyrażen o zabarwieniu emocjonalnym lub performatywnym, przypuszczeń, domysłów, a nawet kłamstw — narratorska relacja traci walor autorytatywności. Takie opowiadanie „może nie tylko informować czytelnika, ale także dezinformować”, dlatego tak ważna jest orientacja odbiorcy w kompetencjach narratora, w zakresie jego wiedzy — i niewiedzy. W rezultacie, pisał Głowiński:

plan semantyczny powieści w pierwszej osobie zbliża się nie do szeregu wypowiedzeniowego narratora z powieści pisanej w trzeciej osobie (mam tu na myśli powieść tę w jej postaci klasycznej, ukształtowanej przez ubiegłowiecznych realistów), ale do planu obecnych w niej przytoczeń. Trudno jednak opowiadanie w pierwszej osobie traktować jako cytat, z wielu względów, przede wszystkim z tej racji, że nie ma innych konstrukcji językowych, którym byłoby ono podporządkowane. Jego język jest językiem podstawowym, hierarchicznie najwyższym uplasowanym¹¹.

Cenną inicjatywą w pracy Głowińskiego było poszukiwanie specyfiki narracji pierwszoosobowej w charakterystycznych dla niej mechanizmach językowych oraz dostrzeżenie podobieństwa statusu opowiadania w pierwszej osobie do sytuacji przytoczenia w narracji trzecioosobowej. Brak odpowiedniej ramy pojęciowej spowodował jednak nie dość precyzyjne określenie kategorii

⁹ M. Głowiński, *O powieści w pierwszej osobie*, Nurt, 1969, nr 1 (przedruk w: *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973); *Narracja jako monolog wypowiedziany. (Z problemów dynamiki odmian gatunkowych)*, [w:] *Z teorii i historii literatury. Prace poświęcone V Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów w Sofii*, pod red. K. Budzyka, Wrocław 1963 (przedruk w: *Gry powieściowe*); *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1969, rozdz. 6: „Od dokumentu do wyznania. (O powieści w pierwszej osobie)”; *Powieść a dziennik intymny*, [w:] *O prozie polskiej XX wieku*, pod red. A. Hutnikiewicza i H. Zaworskiej, Wrocław 1971 (przedruk w: *Gry powieściowe*). Prace z tomu *Gry powieściowe* cytuję według wydania: M. Głowiński, *Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997.

¹⁰ M. Głowiński, *O powieści w pierwszej osobie*, [w:] *Narracje literackie i nieliterackie*, s. 54.

¹¹ Ibid., s. 55-56.

planu semantycznego, a w rezultacie — sprowadzenie różnicy między narracją w pierwszej i trzeciej osobie do sprawy wiarygodności bądź niewiarygodności narratora. A przecież wiarygodność (czy autorytatywność) narratora — definiowana przez Eilego jako „korelacja jego uogólnień i ocen z całościową wymową dzieła”¹² — jest przymiotem zawsze uzależnionym od obowiązującej konwencji i, jak słusznie zaznaczał Głowiński, związanym z pewnymi historycznymi formami powieści. Można wskazać zarówno powieści pierwszoosobowe, w których narrator był w autorskiej intencji osobą całkowicie wiarygodną (np. *Robinson Crusoe* Defoe), jak i powieści trzecioosobowe, w których narrator celowo dezinformuje i zwodzi czytelnika (*Zazdrość i medycyna* Choromańskiego).

Powyższe nieporozumienie wynikało, jak mi się zdaje, z uznania przez Głowińskiego znaczeniowych osobliwości narracji w pierwszej osobie za zjawisko pierwotne, wynikające z jakiejś specjalnej modyfikacji semantycznej tej formy opowiadania — z owego „planu semantycznego” właśnie. Tymczasem, jak będę się starał pokazać, semantyka narracji w pierwszej osobie jest pochodna wobec jej właściwości komunikacyjnych, wobec jej pragmatyki. Osobowy status narratora i ukonkretnienie sytuacji wypowiedzi w utworze pierwszoosobowym są równoznaczne z ujawnieniem (fikcyjnych) zależności pragmatycznych tekstu, czyli tego, że jest on wypowiadany w pewnym kontekście sytuacyjnym przez określonego nadawcę do jakiegoś — często równie określonego — adresata i ma w intencji nadawcy spełnić pewne funkcje, tylko czasami dające się sprowadzić do czystego powiadamiania o faktach. Powieść w pierwszej osobie jest zawsze przedstawieniem pewnego wydarzenia werbalnego (termin Barbary Herrnstein Smith) i jej czytelnik musi być tego świadom: „Odbiorca ma tu do czynienia z czyimiś wypowiedziami o rzeczywistości, a nie z rzeczywistością samą — i rozumienie tego jest jego podstawowym obowiązkiem, jest pierwszym stopniem wtajemniczenia w świat tych powieści”¹³. Rozwinięciu tych zagadnień będzie poświęcona pozostała część rozdziału.

Tekst i wypowiedź

We współczesnej lingwistyce i teorii literatury występuje wiele konkurencyjnych definicji zarówno tekstu, jak wypowiedzi. Odpowiadające tym pojęciom nazwy czasem traktowane są jako synonimy i używane wymiennie, czasem przeciwstawiane sobie na zasadzie: typ — egzemplarz, komunikat pisany — komunikat ustny, lub innej¹⁴. Na użytek rozważań nad narracją w pierwszej osobie chciałbym ujednolicić rozumienie terminów „tekst” i „wypowiedź” na

¹² S. Eile, op.cit., s. 33.

¹³ M. Czermińska, *Autotematyczność i dystans czasowy w powieściach Parnickiego*, [w:] *O prozie polskiej XX wieku*, s. 314 (cytowana wypowiedź dotyczy pierwszoosobowych powieści Parnickiego).

¹⁴ Zob. T. Dobrzyńska, *Tekst. Próba syntezy*, Pamiętnik Literacki, 1991, z. 2, s. 142-143.

tyle, by ich treść była intuicyjnie uchwytana. Będę się przy tym posiłkował różniczeniami dokonanymi wcześniej na gruncie komunikacyjnej teorii dzieła literackiego przez Janusza Lalewicza i Aleksandrę Okopień-Sławińską.

Lalewicz w pracy *Komunikacja językowa i literatura* wprowadza trójczłonową opozycję: tekst — wypowiedź — akt mówienia. „Z punktu widzenia językoznawstwa — pisze badacz — wypowiedź jest kombinacją znaków językowych, której budowa i znaczenie są zdeterminowane (albo «generowane») przez system języka, a która została zrealizowana w jakimś akcie mówienia (*acte de parole*)”¹⁵. Wychodząc od tej formuły Lalewicz precyzuje rozumienie wypowiedzi jako środka komunikacji:

Wypowiedź jako narzędzie komunikacji jest związana z jakimś aktem mówienia — zdarzeniem polegającym na tym, że ktoś do kogoś coś powiedział. [...] Wypowiedź z tego punktu widzenia można określić jako to, co zostało powiedziane w pewnym akcie mówienia. Jeśli wypowiedziany układ znaków językowych nazwiemy tekstem wypowiedzi, możemy powiedzieć, że wypowiedź jest określona przez przyporządkowanie jej pewnego tekstu oraz pewnego aktu mówienia albo krócej: przez przyporządkowanie pewnego tekstu pewnemu aktowi mówienia.

Żeby opisać wypowiedź od strony funkcji czy sensu, trzeba rozpatrzyć ją w ramach tej całości, w której funkcjonuje jako narzędzie komunikacji¹⁶.

Owa całość, w której wypowiedź nabiera sensu i staje się funkcjonalna, obejmuje mówiącego i adresata, czas i miejsce wypowiadania, a także otaczające rzeczy i osoby. „Wszystko to razem stanowi okoliczności (sytuację, tło pragmatyczne) aktu mówienia, czyli to, co sformułowanie wypowiedzi i jej rozumienie zakładają jako zastany układ odniesienia”¹⁷. Te okoliczności są także wyróżnioną częścią świata, o którym się mówi, i same mogą stać się przedmiotem wypowiedzi. Najważniejszym elementem sytuacji mówienia jest oczywiście społeczna relacja między uczestnikami komunikacji: mówić to nie tylko mówić o czymś, lecz także mówić do kogoś, z jakimś zamiarem i w jakimś celu. Ten aspekt wypowiedzi pozwala ją traktować jako typ zachowania społecznego. On też najbardziej interesuje pragmatykę (czy też teorię komunikacji), która opisuje „akty komunikacji, role, sytuacje i stosunki komunikacyjne w uniwersum porozumiewających się ludzi”¹⁸.

Warto zwrócić uwagę, że konstruując pojęcie wypowiedzi w ten właśnie sposób Lalewicz częściowo zaciera przyjęte w punkcie wyjścia przeciwstawienie wypowiedzi i aktu mówienia, podkreślając jednocześnie ich wspólną odrębność wobec nie uwikłanego pragmatycznie tekstu. Ostatecznie pozostaje opozycja: tekst i wypowiedź w rozumieniu lingwistycznym (układ znaków, *discours*) z jednej strony — akt mówienia i wypowiedź jako składnik praktyki komunikacyjnej (*parole*) z drugiej¹⁹.

¹⁵ J. Lalewicz, *Komunikacja językowa i literatura*, Wrocław 1975, s. 13.

¹⁶ Ibid., s. 17. Jeśli nie podano inaczej, podkreślenia pochodzą od autora cytowanego tekstu.

¹⁷ Ibid., s. 18.

¹⁸ Ibid., s. 9.

¹⁹ O odrębności wypowiedzi i aktu mówienia trudno mówić zwłaszcza w przypadku bezpośredniej komunikacji oralnej: „W komunikacji ustnej nie mamy do czynienia z komunikatem jako czymś

Z kolei Okopień-Sławińska skupia się na opisie właściwości samej wypowiedzi, tylko okazjonalnie przeciwstawiając jej takie twory, jak tekst i zdanie. W jej koncepcji jest jednak *implicite* obecna kategoria sekwencji znaków językowych nie będącej wypowiedzią. „Sekwencja znaków językowych staje się wypowiedzią tylko wówczas, gdy zostanie do kogoś przez kogoś skierowana, przy czym określenie «skierowana» zakłada pewną intencję komunikacyjną”²⁰.

Wszelka wypowiedź uczestnicząc w akcie językowego porozumiewania, rozgrywa się w pewnej sytuacji komunikacyjno-pragmatycznej, której ośrodek stanowi nadawczo-odbiorcza relacja *ja — ty*. Relacja ta, niezależnie od stopnia tekstowego uwidocznienia, jest fundamentem i warunkiem wypowiedzi. Żadna bowiem sekwencja znaków językowych dopóki nie zostanie poddana tej relacji, dopóty nie staje się wypowiedzią. Natomiast jakakolwiek sekwencja znaków, choćby nawet nie spełniała systemowych wymogów organizacji językowej, zyskuje status wypowiedzi, jeżeli tylko użyta została z intencją komunikacyjną — przez kogoś do kogoś²¹.

Na podstawie tego, co autorka pisze o wypowiedzi, daje się uchwycić również określone pojęcie tekstu. Odnosiłoby się ono właśnie do owej sekwencji znaków językowych, która sama przez się nie jest wypowiedzią, ale która może się nią stać, gdy zostanie przez kogoś użyta z intencją komunikacyjną. Tekst w tym rozumieniu nie musi spełniać żadnych z góry określonych kryteriów konstrukcyjnych, co przypomina „słabszą” z dwu definicji funkcjonujących w teorii tekstu. W odróżnieniu od definicji „mocnej” nie zakłada ona spójności (sieci nawiązań gramatycznych i semantycznych łączących poszczególne zdania) jako warunku koniecznego bycia tekstem, przyjmując, że „sekwencja zdań będąca tekstem nie musi zawierać wykładników zespolenia kolejnych zdań. Wystarczy, że zgodnie z intencją nadawcy traktowana jest jako całość komunikacyjna, a więc z założenia podlega zintegrowanej interpretacji”²². Dla rozważań nad

odrębnym od aktu komunikowania, czymś, co jest wytwarzane, a następnie przesyłane i odbierane. Słowo mówione istnieje i znaczy jedynie jako wypowiedziane i słyszane zarazem. To «zarazem» znaczy również, że mówienie i słyszenie należą do jednego aktu komunikacji, jednego zdarzenia, którego są dwoma składnikami czy dwiema stronami, a nie dwoma aktami odrębnymi” (J. Lalewicz, op.cit., s. 72).

²⁰ A. Okopień-Sławińska, *Teoria wypowiedzi jako podstawa komunikacyjnej teorii dzieła literackiego*, Pamiętnik Literacki, 1988, z. 1, s. 167.

²¹ A. Okopień-Sławińska, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej. (Preliminaria)*, Wrocław 1985, s. 47.

²² T. Dobrzyńska, op.cit., s. 144. Taka charakterystyka — zgodnie zresztą z sugestią Okopień-Sławińskiej — relatywizuje pojęcie tekstu względem pojęcia wypowiedzi („Definicja wypowiedzi nie wymaga zrelatywizowania do tekstu, fortunna definicja tekstu nie może się obejść bez zrelatywizowania do wypowiedzi, chyba że w ogóle przeocza ich odrębność”, *Teoria wypowiedzi*, s. 167). Dobrzyńska określa takie stanowisko jako „pragmatyczne” (ponieważ spełnienia spójności tekstu poszukuje ono na płaszczyźnie pragmatycznej — w jego relacji do uczestników procesu komunikacyjnego) i uznaje je za „lepiej uzasadnione i bardziej operatywne” od stanowiska „semantycznego”, podkreślającego istotność linearnych powiązań międzyzdaniowych w tekście. „Rozziew między założoną a wyrażoną spójnością wypowiedzi — dodaje badaczka — między związkami sygnalizowanymi a pozostawionymi do spójnej interpretacji — stanowi istotną właściwość stylistyczną poszczególnych tekstów” (ibid.).

narracją w pierwszej osobie istotna wydaje się obserwacja, że właściwość „bycia wypowiedzią” zależy nie tylko od komunikacyjnego zamiaru nadawcy, lecz także od sposobu potraktowania danego tekstu przez odbiorcę. Inaczej mówiąc, wypowiedzią jest to, co zostaje zinterpretowane jako wypowiedź.

Płynące z przedstawionych koncepcji wnioski na temat wzajemnych relacji tekstu i wypowiedzi można sformułować następująco:

1. Tekst jest nieodłącznym składnikiem wypowiedzi jako jej komponent ściśle językowy.

2. Wypowiedź (mówioną bądź pisaną) można zdefiniować jako tekst (sekwencję wyrazów języka) w kontekście (sytuacji pragmatycznej obejmującej nadawcę, adresata/odbiorcę, przedmiot, o którym mowa, czas i miejsce oraz inne okoliczności wypowiedzania).

3. Wypowiedzenie tekstu (sformułowanie wypowiedzi) jest równoznaczne z przypisaniem mu określonego zamiaru komunikacyjnego. Interpretacja wypowiedzi zakłada istnienie takiego zamiaru.

Powyższe wnioski chciałbym uzupełnić o kilka założeń nie wynikających bezpośrednio z omówionych koncepcji teoretycznych, ale z nimi zgodnych; będą one podstawą dalszych rozważań:

4. Intencje związane z wypowiedzią przez nadawcę i odbiorcę (a także przez różnych odbiorców) nie muszą się pokrywać.

5. Ten sam tekst umieszczony w różnych kontekstach (wypowiedziany przez innego nadawcę, do innego adresata, w innej sytuacji, w inny sposób itp.) tworzy różne wypowiedzi.

6. Struktura językowa wypowiedzianego tekstu na ogół odzwierciedla sytuację jego wypowiedzenia oraz intencje nadawcy. Ogranicza to możliwości fortunnego wypowiedzania tekstu w kontekstach sytuacyjnych innych od macierzystego i stabilizuje jego sensy.

7. Tekst można zapisać. Zapis tekstu może być potraktowany jako dokument wypowiedzi, pozwalający na jej zrekonstruowanie i zinterpretowanie²³.

²³ Naszkicowany tu sposób rozumienia kategorii wypowiedzi jest zbliżony z przedstawioną przez Bachtina koncepcją wypowiedzi jako jednostki językowego porozumiewania się, z tym że Bachtinowską opozycję: („czyjaś”) wypowiedź — („niczyje”) zdanie/wyraz zastępuje opozycją: („czyjaś”) wypowiedź — („niczyj”) tekst. Por. M. Bachtin, *Problem gatunków mowy*, [w:] *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, opracowanie przekładu i wstęp E. Czaplejewicz, Warszawa 1986.

Narracja w pierwszej osobie jako imitacja wypowiedzi naturalnej

Franz Stanzel pisał:

Sytuacja narracji w pierwszej osobie częścią opowiadanych zdarzeń czyni samą medialność powieściowego opowiadania. Jego przedmiotem stają się więc osobowość narratora, jego stanowisko w świecie przedstawionym i stosunek do opowiadanych zdarzeń²⁴.

Jednak „medialność powieściowego opowiadania”, tematyzowana dzięki narracji pierwszoosobowej, to nie tylko osoba narratora, jego pozycja i stosunek do prezentowanego świata. „Opowiadanie” to przede wszystkim wypowiedź, językowy komunikat o określonych cechach, wypowiedziany przez kogoś, do kogoś, z jakąś intencją i w jakichś — wpływających na strukturę wypowiedzi — okolicznościach. Utwory posługujące się narracją pierwszoosobową wyróżnia zazwyczaj takie kształtowanie tkanki językowej, by sugerowała istnienie owych pozajęzykowych ram komunikatu. Poszerza to sferę obiektów znajdujących się w polu zainteresowania czytelnika — w powieści trzecioosobowej ograniczoną z reguły do „trzecioosobowego” przedmiotu narracji — o sam tekst oraz jego ramową sytuację komunikacyjną, tj. o figury mówiącego bądź piszącego podmiotu, adresata przekazu oraz o cały zespół społecznych i czasowo-przestrzennych parametrów wypowiedzi.

Utwór operujący narracją w pierwszej osobie jest więc z założenia przedstawieniem jakiegoś wydarzenia komunikacyjnego, do jego treści należy to, że ktoś do kogoś coś mówi bądź pisze — coś, czyli właśnie tekst, który odbiorca takiego utworu ma przed sobą. Cechą narracji pierwszoosobowej jest uprzedmiotowienie wypowiedzi narracyjnej wraz z jej kontekstem sytuacyjnym. Ów kontekst może się stać tematem wypowiedzi narratora, ponieważ w powieści pierwszoosobowej świat, o którym się mówi, jest jednocześnie światem, w którym się mówi; sytuacja narracyjna takiego utworu jest częścią jego świata przedstawionego. Częścią tego świata jest również narracja, rozumiana jako wypowiedź narratora — werbalne wydarzenie rozgrywające się w powieściowym świecie.

Swoistość narracji pierwszoosobowej nie daje się zredukować do tożsamości bohatera i narratora. Decyduje o niej bowiem ukonkretnienie, a w konsekwencji uprzedmiotowienie całej sytuacji wypowiedzania i ujawnienie przed czytelnikiem zależności pragmatycznych narratorskiej wypowiedzi. Oczywiście osoba mówiącego bądź piszącego podmiotu jest na ogół najważniejszym elementem sytuacji narracyjnej, jednak na kształt wypowiedzi — a zatem także na jej sens — wpływa nie tylko to, kim jest narrator i jaki jest jego stosunek do tego, o czym mówi, lecz także to, do kogo mówi, w jakich okolicznościach to robi i dlaczego. Konstrukcja sytuacji narracyjnej jest w utworach pierwszoosobowych ważnym, a niejednokrotnie najważniejszym składnikiem kompozycji. Od jej trafnego rozpoznania zależy „fortunność” czytelniczego odbioru powieści.

Najważniejszą konsekwencją „wypowiedziowego” charakteru narracji

²⁴ F. Stanzel, op.cit., s. 266.

w pierwszej osobie jest możliwość przypisania jej — obok znaczeń: strukturalnego, referencyjnego i metajęzykowego — znaczenia pragmatycznego. Aleksandra Okopień-Sławińska, autorka koncepcji przejrzystości porządkującej różne postaci znaczenia wypowiedzi, stwierdza: „Znaczenie pragmatyczne polega na relacji między znakiem a posługującymi się nim w akcie komunikacji nadawcą i odbiorcą; zaś w ujęciu ściślejszym: na relacji między znakiem a nadawcą, który posługuje się tym znakiem w akcie komunikacji z odbiorcą”²⁵. Ten typ znaczenia właściwy jest tylko wypowiedziom, czyli tekstom zrealizowanym komunikacyjnie, i w konkretnych sytuacjach modyfikuje znaczenia pozostałych rodzajów²⁶. Semantycznym wykładnikiem znaczenia pragmatycznego jest implikowana rama modalna wypowiedzi, którą Okopień-Sławińska opisuje następująco:

Konstytytywnym składnikiem ramy modalnej jest wyrażenie „mówię”, stanowiące centrum układu pragmatycznych relacji wypowiedzi, który schematycznie można przedstawić jako „ja — mówię — to — tobie”. „Ja” jest tutaj znakiem nadawcy, „ty” — odbiorcy, „to” — wypowiedzi, „mówię” zaś — komunikacyjnej aktywności nadawcy. Tak rozumiane „mówię”, pomimo powierzchownej prostoty, ma charakter dość złożony. Oznacza bowiem równocześnie: wybraną formę językowego komunikowania (np. opowiadanie, zwierzenie się, pytanie, gawędzenie, opiewanie, instruowanie itp.), gatunkową konwencję komunikacyjną (podanie, porada, anons, donos, kondolencje, gratulacje, list, wybrany gatunek literacki, publicystyczny itd.), określone środki i okoliczności przekazu (np. ustny, pisemny, śpiewany, radiowy, telefoniczny, publiczny, prywatny itd.), stosunek mówiącego do własnej wypowiedzi i realizowanych przez nią konwencji (np. ironicznie, parodystycznie, serio itd.), do tego, o czym mówi (tu zwł. intencja referencyjna: przekonanie o statusie ontologicznym przedmiotu wypowiedzi, o prawdzie, fałszu, możliwości, nieuchronności itd.), wreszcie stosunek do odbiorcy oraz motywację i zamiar komunikacyjny.

Być może schemat ramy modalnej należałoby jeszcze rozszerzyć o składnik teleologiczny, nadając mu ostateczną postać: „ja — to — mówię — tobie — żeby...” (np. żebyś zareagował tak a tak; żebyś wiedział, że; żebyś przekonał się o tym, itd.). Decyzja nadawcza łączy się bowiem z jakąś skierowaną do odbiorcy intencją nadawczą, która stanowi elementarną motywację dla wytworzenia jakiegokolwiek wypowiedzi²⁷.

Powyższy schemat ramy modalnej w jednym punkcie wymaga uzupełnienia. Otóż skupiając się na relacjach osobowych, w które uwikłana jest wypowiedź, pomija on niemal zupełnie jej charakterystykę deiktyczną, czyli uzależnienie od miejsca i czasu wypowiedziania. Tymczasem przy aktualizacji potencjalnych znaczeń tekstu relacje czasowo-przestrzenne odgrywają rolę równie ważną jak inne elementy ramy modalnej. Jak pisze Lalewicz, „rozumimy, o co chodzi w danej wypowiedzi, ponieważ odnosimy ją do pewnej «dziedziny przedmiotowej» [...] Dziedzinę tę można określić najogólniej jako (1) świat wspólny mówiącemu i adresatowi wypowiedzi, (2) rozpatrywany z punktu widzenia aktorów, miejsca i momentu mówienia”²⁸. Centrum implikowanego przez wypowiedź świata wspólnego nadawcy i adresatowi — jego *origo*, „punkt

²⁵ A. Okopień-Sławińska, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, s. 34.

²⁶ Jako przykład roli znaczenia pragmatycznego badaczka podaje zdanie: „Chodź tutaj”, które zależnie od przyjętej ramy modalnej (wyrażonej intonacją) może być prośbą bądź groźbą (*Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, wyd. 3 poszerzone i poprawione, Wrocław 1998, hasło: „Rama modalna wypowiedzi”).

²⁷ A. Okopień-Sławińska, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, s. 35-36.

²⁸ J. Lalewicz, op.cit., s. 28.

zerowy” — znajduje się zazwyczaj w osobie nadawcy oraz w momencie i miejscu zaistnienia aktu wypowiedzi: „TU, tj. «miejsce, w którym się mówi», i TERAŻ, tj. «chwila, w której się mówi», wyznaczają jedyny punkt orientacyjny zrozumiały sam przez się, czyli nie wymagający żadnego uprzedniego porozumiewania”²⁹. Punkt „ja (my) — tu — teraz”³⁰ stanowi układ odniesienia dla elementów tematu wypowiedzi, do niego zrelatywizowane są występujące w tekście określenia czasu i przestrzeni (np. *to, on; tam, daleko/niedaleko stąd; wtedy, jutro, w zeszły wtorek*). Schemat ramy modalnej uzupełniony o jej aspekt deiktyczny przybrałby formę następującą: „ja — tu — teraz — mówię — to — tobie — żeby...”.

Uzależnienie zrozumiałości komunikatu od orientacji odbiorcy w sytuacji wypowiadania jest stopniowalne i może być podstawą typologii wypowiedzi. „Sytuacyjność” jest oczywiście największa przy zerowym dystansie przedmiotu wypowiedzi do tego, co obecne w chwili i miejscu mówienia, w przypadku, gdy mówi się o tym, co zarówno nadawca, jak adresat mogą bezpośrednio percypować. W wypowiedzi rośnie wtedy udział wyrażen okazjonalnych, zwłaszcza indeksów, przy pomocy których mówiący wskazuje pewne przedmioty z otoczenia. W wypowiedziach tego rodzaju — np. w dialogu sytuacyjnym — dużą rolę odgrywają środki komunikacji pozawerbalnej (gest, mimika), a także zjawiska językowe, które tylko w niewielkim stopniu odciskają się w zapisanym tekście (np. intonacja). Na przeciwnym biegunie znajdują się komunikaty pisane dotyczące przedmiotu odległego od sytuacji wypowiadania, posługujące się konwencjonalnie określonymi typami punktów orientacyjnych. Klasycznym przykładem takiej wypowiedzi jest opisanie przez Émile’a Benveniste’a „opowiadanie historyczne”³¹.

Z zagadnieniem pola deiktycznego wypowiedzi łączy się problem sfery presupozycji. Pojęcie presupozycji będę tutaj rozumiał szeroko, tak by obejmowało nie tylko zjawiska o charakterze presupozycji logicznej (definiowanej zazwyczaj jako zbiór zdań, sądów bądź informacji implikowanych zarówno przez dane zdanie, jak i jego negację), lecz także — a nawet przede wszystkim — tzw. presupozycje pragmatyczne.

Presupozycje te określa się nie przez wskazanie na relacje między zdaniami, lecz na relacje między wypowiedzią a sytuacją towarzyszącą jej wypowiedzeniu. „Wypowiedzenie zdania

²⁹ Ibid., s. 29. Termin „*origo*” wprowadza, za K. Bühlerem, K. Bartoszyński (*Opowiadanie a deixis i presupozycja*, [w:] *Teoria i interpretacja. Szkice literackie*, Warszawa 1985).

³⁰ Formuła „my (= ja i ty) — tu — teraz” odnosi się do komunikacji bezpośredniej, w której czas i miejsce wypowiadania są identyczne z czasem i miejscem odbioru (por. J. Lalewicz, op.cit., s. 30). Sformułowanie „ja — tu — teraz” wydaje mi się bardziej uniwersalne, choć oczywiście istnieją wypowiedzi, których *origo* wygląda zupełnie inaczej, np. instrukcja przesłana w liście może być zbudowana na zasadzie „ty — tam — wtedy” (zrobisz to i to). Postać „punktu zerowego” szczególnie często ulega modyfikacjom w skonwencjonalizowanych pierwszoosobowych narracjach literackich (por. niżej, rozdz. II).

³¹ Opozycję: *discours — récit historique* É. Benveniste wprowadził w szkicu *Les relations de temps dans le verbe français*, [w:] *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, Paris 1967. Por. także J. Lalewicz, op.cit., cz. 1, rozdz. 3 i 4, K. Bartoszyński, op.cit. Z taką typologią polemizowała A. Okopień-Sławińska (*Teoria wypowiedzi*, s. 171-172).

zakłada pragmatycznie odpowiedniość kontekstu", tzn. że kontekst musi być taki, by można było zinterpretować wypowiedź, rozpoznać z jakim rodzajem aktu mowy mamy do czynienia. „Otwórz drzwi” zakłada pragmatycznie, że w pokoju, w którym drzwi są zamknięte, znajduje się ktoś drugi znający język angielski, kto pozostaje wobec mówiącego w takim stosunku, że może zinterpretować tę wypowiedź jako rozkaz lub prośbę³².

Wśród językowych środków odsyłających do tak rozumianej sfery presupozycji pierwsze miejsce zajmują, znowu, wyrażenia indeksowe, służące identyfikacji obiektów pozajęzykowych, przede wszystkim zaś nazwy własne, zaimki oraz deskrypcje określone — wyrażenia złożone z zaimka wskazującego i rzeczownika lub grupy nominalnej. „Indeksy te — stwierdza zajmująca się problematyką listu Anna Kałkowska — mają te same referencjalne odniesienia [dla nadawcy i odbiorcy — M.W.] i stwarzają dla każdej korespondującej pary odrębne, spójne uniwersum”³³. Każdej wypowiedzi odpowiada pewne minimum wspólnej nadawcy i adresatowi wiedzy o tym fragmencie świata, w którym rozgrywa się komunikacja, oraz o przedmiocie, którego dotyczy. Taka wspólnota wiedzy zakłada z kolei wspólnotę lub przynajmniej znajomość akceptowanych przez partnera „podstawowych przeświadczeń epistemologiczno-ontologicznych i uniwersów informacji oraz tez aksjologicznych”³⁴. Za część sfery presupozycji można uznać również intertekstualne tło komunikatu, czyli ogół tekstów i wypowiedzi, do których się on pośrednio lub bezpośrednio odwołuje. Orientacja odbiorcy w tym tekstowym kontekście jest ważnym czynnikiem wpływającym na skuteczność porozumienia.

Tekst w dwóch kontekstach (narracja pierwszoosobowa w perspektywie odbioru)

1. Dwa konteksty wypowiedzi narracyjnej

W dotychczasowych rozważaniach narrację w pierwszej osobie opisywałem — zgodnie z zaproponowaną definicją — jako imitację czy przedstawienie (najodpowiedniejszym terminem byłoby chyba Arystotelesowe „naśladowcze przedstawienie”) wypowiedzi naturalnej. W rezultacie akcentowałem te cechy narracji utworu pierwszoosobowego, które wynikają z jej upodobnienia do wypowiedzi funkcjonujących w rzeczywistych procesach komunikacyjnych, np. posiadanie określonego kontekstu, w którym realizuje się znaczenie pragmatyczne wypowiedzi narratora. Ale uznanie, iż narracja tego rodzaju jest

³² J. Culler, *Presupozycje i intertekstualność*, przeł. K. Rosner, [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, pod red. K. Bartoszyńskiego, M. Głowińskiego, H. Markiewicza, Wrocław 1988, s. 48. Culler referuje tu i cytuje artykuł E.L. Keenana *Two Types of Presupposition in Natural Language*, [w:] *Studies in Linguistic Semantics*, ed. Ch. Fillmore and D.T. Langendoen, New York 1971, cytat pochodzi ze s.49 tego tomu.

³³ A. Kałkowska, *Struktura składniowa listu*, Wrocław 1982, s. 42.

³⁴ W taki sposób interpretuje pojęcie presupozycji K. Bartoszyński, op.cit., s. 193.

przedstawieniem wypowiedzi, oznacza również, że jest ona wypowiedzią fikcyjną³⁵. Fikcyjności na ogół nie przypisuje się tekstowi w kontekście komunikacyjnym prezentowanym w utworze: narrator porozumiewa się z adresatem swojej wypowiedzi „naprawdę”, na gruncie świata przedstawionego interakcja językowa między nimi rzeczywiście zachodzi, choć oczywiście nie musi być skuteczna. To dopiero czytelnik powieści pierwszoosobowej czyta ją jako wypowiedź *quasi*-naturalną, czyli taką, która „ma być” — przy zachowaniu pewnej konwencji — prawdziwą wypowiedzią, ale nią nie jest, ponieważ została wykreowana (nie zaś wypowiedziana) przez autora.

Narracja pierwszoosobowa funkcjonuje więc w dwóch kontekstach komunikacyjnych. Jednym z nich jest sytuacja nadawczo-odbiorcza przedstawiona w utworze (będę ją nazywał sytuacją narracyjną, kontekstem wewnętrznym lub wewnętrzną sytuacją komunikacyjną dzieła), drugim — sytuacja, w której autor utworu komunikuje się z jego czytelnikiem (sytuacja komunikacji powieściowej, kontekst zewnętrzny³⁶). Taka podwójność kontekstu jest w pewnym sensie właściwa wszystkim dziełom literackim: podmiot utworu i podmiot narracji, podobnie jak adresat utworu i adresat narracji, nigdy nie są ze sobą tożsame³⁷. Powieść — literacka wypowiedź autora — to zawsze więcej niż tylko narracja. Jednakże tylko w utworach pierwszoosobowych sytuacja narracyjna ukonkretnia się na tyle, że narrację można traktować jako podlegające charakterystyce pragmatycznej działanie językowe w obrębie świata przedstawionego. Tylko w nich rekonstrukcja przedstawionej wypowiedzi spełnia tak ważną rolę przy interpretacji całego utworu. Tylko w ich przypadku wreszcie twórca staje przed pewnymi szczególnymi trudnościami technicznymi.

Zgodnie ze sformułowaniem na wstępie założeniem, umieszczenie tego samego tekstu w dwóch różnych kontekstach powołuje do istnienia dwie

³⁵ Kategorię naśladowania stosuję tu nie w znaczeniu tworzenia podobizny czy odwzorowania formy realnie istniejącego, indywidualnego przedmiotu, lecz w sensie wytwarzania „fikcyjnego przedstawiciela pewnej klasy przedmiotów bądź wydarzeń naturalnych” (B. Herrstein Smith, *Poezja jako fikcja*, przeł. B. Kowalik, Pamiętnik Literacki, 1983, z. 2, s. 333). Problemy fikcji, fikcyjności i fikcjonalności muszą pozostać na uboczu tych rozważań. Warto tylko zaznaczyć, że prezentowana przeze mnie charakterystyka narracji pierwszoosobowej zakłada ingardenowsko-austinowskie rozumienie literackości (fikcjonalności), za którego dobry wykład uważam przywołany artykuł B. Herrstein Smith (na temat zbieżności koncepcji *quasi*-sądów z teorią aktów mowy Austina zob. D. Ulicka, *Ingardenowska filozofia literatury w świetle teorii literatury jako aktu mowy*, [w:] *Poszukiwania teoretycznoliterackie*, pod red. E. Czaplejewicza i E. Kasperskiego, Wrocław 1989; por. także opinię K. Bartoszyńskiego wyrażoną w pracy *O integracji badań nad tzw. komunikacją literacką*, [w:] *Powieść w świecie literackości. Szkice*, Warszawa 1991, s. 236-237).

³⁶ Zdaję sobie sprawę, że wobec zdomowienia w języku teorii literatury terminów „autor wewnętrzny” i „autor zewnętrzny” posługiwanie się nazwami „kontekst wewnętrzny”, „kontekst zewnętrzny” (a także „nadawca wewnątrztekstowy”, „nadawca zewnątrztekstowy” etc. — zob. niżej) może być mylące, zwłaszcza że nadawca zewnątrztekstowy to w mojej terminologii nadawca stojący na zewnątrz przedstawianej sytuacji komunikacyjnej, czyli właśnie autor wewnętrzny. Trudno mi jednak znaleźć lepsze odpowiedniki tych nazw.

³⁷ Zob. np. A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, [w:] *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*.

wypowiedzi. Powieść pierwszoosobowa to właśnie takie „dwa w jednym”: jej tekst funkcjonuje zarazem jako podstawa fikcyjnego komunikatu kierowanego przez narratora do adresata narracji i jako składnik fikcjonalnego (tzn. kreującego fikcję czy też posługującego się fikcją) komunikatu, który autor kieruje do czytelnika³⁸. Te dwie wypowiedzi nie są równorzędne: wypowiedź narratora przywoływana jest w wypowiedzi autorskiej jako *quasi*-cytat — „*quasi*” ponieważ cytowany komunikat jest z założenia (na mocy konwencji) fikcyjny, a akt „cytowania” — tylko udawany³⁹. Sytuacja ta przypomina znaną z logiki średniowiecznej klasyfikację sposobów użycia wyrażen, a zwłaszcza rozróżnienie tzw. supozycji zwykłej i supozycji materialnej: wyrażenie użyte w supozycji zwykłej odnosi się do konkretnego przedmiotu różnego od siebie (np. „Piotr idzie”), to samo wyrażenie użyte w supozycji materialnej staje się nazwą samego siebie, wyrażeniem cudzysłowowym („Jan rzekł: «Piotr idzie»” lub „«Piotr idzie» to zdanie proste”). Można by więc powiedzieć, że o ile narrator wypowiada tekst w supozycji zwykłej, o tyle autor wypowiada ten sam tekst w supozycji materialnej, opatrując go domyślną ramą modalną: „(piszę powieść, w której) narrator mówi: ... [tekst]”. Takie ujęcie pozwala traktować opowiadanie w pierwszej osobie jako typ powieściowego przytoczenia, oddalając jednocześnie wyrażoną przez Michała Głowińskiego obiekcję, że w utworze nie ma innych konstrukcji językowych, którym cytat mógłby być podporządkowany. Zmiana kontekstu wystarcza, by wyrażenie pierwotnie wypowiedziane w „języku przedmiotowym” zamieniło się w wypowiedź w „metajęzyku” przytoczenia, w którym pierwotny tekst wraz ze swoim kontekstem funkcjonuje jako cytat, i to cytat zinterpretowany.

2. Kreowanie kontekstu

We współczesnej kulturze literackiej zasadniczym obiektem operacji lekturowych jest drukowany zapis tekstu. To on stanowi podstawę konkretyzacji utworu, która w przypadku powieści pierwszoosobowej oznacza po pierwsze rekonstrukcję narratorskiej wypowiedzi wraz z jej kontekstem sytuacyjnym (świat przedstawiony można traktować jako przedmiot wypowiedzi, czyli część jej kontekstu), po drugie zaś — interpretację tej wypowiedzi, tj. rekonstrukcję i zrozumienie wypowiedzi autorskiej. Tekst powieści w pierwszej osobie jest więc strukturą ogromnie obciążoną semantycznie: musi zawierać liczbę sygnałów językowych wystarczającą do odtworzenia i zinterpretowania dwu wypowiedzi

³⁸ Pisząc o identyczności tekstu wypowiedzi narratora i autora mam na myśli tekst właściwy powieści. Tytuł, podtytuł i pokrewne sygnały metatekstowe należą na ogół tylko do wypowiedzi autorskiej, choć zdarzają się utwory, w których narrator, uzurpując sobie funkcje autora, przedstawia się jako nadawca również tych „ramowych” składników tekstu (por. rozdz. III).

³⁹ Być może tak właśnie dałoby się opisać różnicę między podstawowymi typami narracji: narracja pierwszoosobowa jest zazwyczaj *quasi*-przytoczeniem (rzekomej wypowiedzi cudzej), trzecioosobowa zaś *quasi*-wypowiedzią, czyli rzekomą (złożoną z *quasi*-sądów, specjalnie zmodyfikowanych aktów mowy etc.) wypowiedzią autora.

należących do dwóch porządków komunikacyjnych, wypowiedzi, których intencje komunikacyjne nierzadko są rozbieżne.

Pragmatyczny kontekst wypowiedzi autorskiej — sytuacja komunikacji literackiej — jest odbiorcy zazwyczaj dany niejako z góry, przynajmniej w ogólnych zarysach — trzeba pamiętać, że ów odbiorca jest częścią tego kontekstu. Można założyć, iż czytelnik zna podstawowe konwencje literackie, wie, że czyta powieść — komunikat o specjalnym statusie, wymagający od niego przyjęcia określonej postawy lekturowej — często też dysponuje jakąś wiedzą na temat autora i innych jego dzieł. Dzięki temu może spodziewać się po utworze pewnych sensów i cech konstrukcyjnych. Oczywiście, czytelnicze oczekiwania są w trakcie lektury konfrontowane z rzeczywistymi własnościami dzieła, przewidywania mogą się okazać nietrafne, a autorska intencja zrekonstruowana w wyniku operacji lekturowych nie musi mieć wiele wspólnego z tym, czego odbiorca się pierwotnie spodziewał. Jednakże dzięki zinstytucjonalizowaniu komunikacji literackiej tekst powieści niemal nigdy nie dociera do czytelnika jako struktura niczyja; nawet w przypadku dzieł anonimowych czy napisanych przez twórcę, o którym czytający nic nie wie, odbierany jest jako wytwór pewnej tradycji, ona stanowi jego kontekst. Znajomość tej tradycji, podobnie jak znajomość języka, w którym napisano utwór, jest warunkiem koniecznym odbioru.

Inaczej ma się sprawa z narracją, rozumianą jako przedstawiona w powieści i obejmująca cały jej tekst wypowiedź bohatera-narratora. Moglibyśmy powtórzyć za Barbarą Herrnstein Smith, że wypowiedź ta nie jest odbiciem kontekstu (kulturowo-literackiej sytuacji kontaktu autora z czytelnikiem), lecz *k r e u j e* czy projektuje swój kontekst (fikcyjne tło pragmatyczne) właściwie od podstaw⁴⁰. Poza nielicznymi wyjątkami — np. sytuacją kolejnych tomów cyklu, powielających ten sam schemat narracyjny (tak jest w *Dżokerze* i *Rynku* Brandysa) — „dane wyjściowe” odbiorcy ograniczają się do zapisu tekstu, uzupełnionego znajomością jego „kontekstu drugiego stopnia”, czyli sytuacji społecznej i literackiej, w której funkcjonuje powieść zawierająca tę wypowiedź. Choć wydaje się to oczywiste, podkreślmy, że czytelnik utworu formułowanego w pierwszej osobie z reguły nie występuje jako adresat komunikatu narratora, lecz zostaje postawiony w roli „*voyeur*”, „stojącego na zewnątrz obserwatora sytuacji komunikacyjnej”⁴¹, a często wręcz badacza, odtwarzającego na podstawie dokumentów przebieg językowej interakcji między nieznanymi mu

⁴⁰ „[...] wiersz nie jest odbiciem kontekstu, lecz *k r e u j e* kontekst [...]” (B. Herrnstein Smith, op.cit., s. 342; wypowiedź autorki dotyczy wszystkich utworów literackich).

⁴¹ M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, wyd. 2 uzup. i popr., Wrocław 1979, s. 253. Wyjątkiem od tej reguły są np. utwory z pierwszoosobowym narratorem autorskim, który upodabnia się do realnego autora i zwraca się do realnego czytelnika (forma spopularyzowana przez amerykańską literaturę połowy XX w., por. np. *Śniadanie u Tiffany’ego* Capote’a), a przede wszystkim powieści posługujące się pierwszoosobową narracją niemotywowaną, w której zarówno adresat narracji, jak narrator (jako podmiot opowiadania) są nieookreśleni (np. *Wahadło Foucaulta* Eco). Obie odmiany uważam za wynik konwencjonalizacji opowiadania w pierwszej osobie i upodobnienia go do narracji trzecioosobowej.

osobami. Powieściowa sytuacja komunikacyjna nigdy nie jest czytelnikowi dana bezpośrednio, lecz zawsze jedynie w postaci zapisu tekstu, zapisu posługującego się czasami innym medium niż to, w którym realizowała się przedstawiana wypowiedź (klasyczny przykład to powieść stylizowana na wypowiedź ustną).

W tej sytuacji rzeczą największej wagi staje się poinformowanie czytelnika o tym, kto, do kogo, w jakich okolicznościach i w jakiej formie będzie mówił bądź pisał, czyli przekazanie mu ramy modalnej fikcyjnego komunikatu. Nic więc dziwnego, że podstawowe informacje o sytuacyjnym uwikłaniu przedstawianej wypowiedzi pojawiają się zazwyczaj w pierwszych fazach utworu, w miejscu, które w większości odmian narracji trzecioosobowej poświęcone jest wstępnej prezentacji tematu. XVIII-wieczna powieść „znalezionego rękopisu” stworzyła lub raczej przejęła z piśmiennictwa niefikcjonalnego specjalną konwencję, która pozwalała już na samym początku powiadomić odbiorcę o pragmatycznym układzie odniesienia tekstu. Była to fikcja „wydawcy”, realizowana w stylizowanych na edytorskie komentarze wstępach do rzekomo autentycznych listów czy pamiętników⁴². Konwencja ta nawiązywała do często pojawiającego się w rzeczywistych procesach komunikacyjnych aktu inicjowania czy nawiązywania kontaktu, który w dłuższych wypowiedziach monologicznych przybiera formę metatekstowego wstępu. W takim wstępie nadawca zazwyczaj przedstawia się odbiorcy, nawiązuje do łączących ich stosunków, proponuje pewne warunki porozumienia, zapowiada temat właściwej wypowiedzi, informuje o przyczynach, które skłoniły go do podjęcia działania komunikacyjnego, itp.

Literackie imitacje wypowiedzi naturalnych posługują się wzorcem meta-dyskursywnego wstępu nie tylko w taki sposób, w jaki czyniła to powieść oświeceniowa, kierująca edytorski komentarz wprost do czytelnika. Częściej początkowy fragment wypowiedzi, z natury predestynowany do spełniania funkcji fatycznej, wykorzystywany jest do pośredniego przekazania odbiorcy informacji o przedstawianej sytuacji komunikacyjnej. Formalnie narrator zwraca się w takich wypadkach wyłącznie do wewnątrzpowieściowego adresata, ale nagromadzenie sygnałów wskazujących na pragmatyczny kontekst narracji zdradza, że metanarracyjny wstęp jest jednocześnie autorskim komunikatem skierowanym specjalnie do czytelnika powieści. Ten ostatni na podstawie informacji stematyzowanych i — zwłaszcza — implikowanych (presuponowanych) w tekście może zrekonstruować sytuację narracyjną. Oto np. w początkowej części *Nierzeczywistości* Brandysa — powieści stylizowanej na magneto-fonowy zapis ciągu odpowiedzi na pytania kwestionariusza — mówiący, zanim przystąpi do realizacji właściwego celu nagrań, zwraca się do autora ankiety:

— Nie będę mówił w sposób uporządkowany. Lista pytań, a właściwie tematów, jakie mi pan proponuje, jest długa i szczegółowa. Wolałbym ją uznać za materiał orientacyjny zamiast trzymać się jej ściśle i odpowiadać punkt po punkcie. Nie ustaliliśmy tego w rozmowie, bo dopiero nazajutrz przejrzałem kwestionariusz. Przyzna pan, że byłoby trochę komiczne, gdybym w punkcie 12 określił mój stosunek do Boga, a w następnym wyraził swoje poglądy na małżeństwo, i tak dalej, po kolei. [...] Wydaje mi się, że zrozumiałem, czego pan ode mnie

⁴² Zob. B. Romberg, op.cit., a także rozdz. IV niniejszej pracy.

oczekuje. Ale ja także czegoś od siebie oczekuję. Jak pan zauważył, wahałem się, czy przyjąć propozycję, i myślę, że prawie każdy zawahałby się na moim miejscu. Względy ostrożności nie są najistotniejsze. W trakcie naszej rozmowy spostrzegłem, że usiłuje pan rozwiać moje obawy przed możliwymi konsekwencjami. Podkreślał pan anonimowość nagrania, kilkakrotnie powtarzając, że bierze pan pod uwagę mój powrót. Dziękuję, nie wątpię o pana lojalności i wiem, że rejestracja mojej wypowiedzi ma dla pana wartość jedynie socjologicznego sondażu. Zresztą pański autorytet naukowy byłby w tym względzie dostateczną gwarancją. W rozmowie, jeśli pan pamięta, wspomniałem, że podobnych obaw nie odczuwam. Ważniejsze znaczenie ma dla mnie fakt, że urodził się pan w Polsce. Profesorów amerykańskich uniwersytetów, którzy ukończyli warszawskie gimnazjum w tym samym roku co ja, nie doliczę się wielu. Gdyby w moich nagraniach znalazła się wzmianka o Sejmie Czteroletnim czy „Weselu”, nie będzie pan musiał wertować encyklopedii i podręczników. [...] Zamierzam mówić pół godziny dziennie, późnym wieczorem. W moim hotelu o tej porze jest najciszej. Nie sądzę, abym miał trudności techniczne z nagraniem. Magnetofon działa bez zarzutu⁴³.

We fragmencie tym pojawiają się informacje istotne dla przebiegu przedstawianego procesu komunikacji, np. powiadomienie adresata o dowolnej kolejności odpowiedzi na pytania oraz sugestia, że oczekiwania mówiącego związane z wypowiedzią mogą być niezgodne z oczekiwaniami odbiorcy. Występują również informacje zbędne z punktu widzenia skuteczności przekazu, np. liczne nawiązania do wcześniejszej rozmowy, będące w istocie rekapitulacją jej treści — znanej przecież adresatowi. Kilkudzaniowy fragment dotyczący możliwych konsekwencji ujawnienia przez socjologa nazwiska mówiącego, zakończony zdaniem: „W rozmowie, jeśli pan pamięta, wspomniałem, że podobnych obaw nie odczuwam”, jest w przedstawionej sytuacji redundantny i w autentycznej wypowiedzi mógłby sprawiać wrażenie, że mówiący po prostu chwali się nieulekłą postawą wobec represyjnego rządu. W powieści takiego wrażenia nie wywołuje, ponieważ odczytywany jest przede wszystkim jako znak skierowany do czytelnika utworu, nie zaś do bezpośredniego adresata narracji; funkcjonuje na tle konwencji, która zezwala na umieszczanie w początkowej partii utworu informacji o nadawcy nawet wtedy, gdy fabuła nie motywuje takiego zabiegu w sposób dostateczny.

Tak bliskie w *Nierzeczywistości* sąsiedztwo informacji dwojakiego rodzaju — tych, które są funkcjonalne w przedstawianym procesie komunikacyjnym, i tych, które istotne są wyłącznie ze względu na porozumienie autora z czytelnikiem, a zbędne w kontekście przedstawionym — dobrze ilustruje swoistość sytuacji pragmatycznej opowiadania w pierwszej osobie. Tekst wypowiedzi narracyjnej rozpięty jest bowiem „między autorem a podmiotem mówiącym”⁴⁴ (oraz między adresatem narracji a czytelnikiem), niesie w sobie intencje dwóch nadawców, rzeczywistego i fikcyjnego. Musi łączyć wiarygodną stylizację (odpowiedniość wobec przedstawionej sytuacji) z czytelnością dla zewnętrznego odbiorcy. Umiejętne pogodzenie tych rozbieżnych intencji często decyduje o randze artystycznej utworu. Gdyby przyjąć, że dominującą tendencją kon-

⁴³ K. Brandys, *Nierzeczywistość*, Chotomów 1989, s. 7-8.

⁴⁴ Zapożyczyłem tę formułę z tytułu tekstu S. Sawickiego *Między autorem a podmiotem mówiącym*, [w:] *Poetyka, interpretacja, sacrum*, Warszawa 1981.

strukcyjną powieści pierwszoosobowych jest maksymalne upodobnienie narracji do realnie istniejących wypowiedzi przy jednoczesnym zachowaniu komunikatywności lekturowej (w praktyce literackiej zazwyczaj przeważa drugi element), to za ideał trzeba by uznać utwór, w którym nie ma wyraźnego rozbicia na informacje przeznaczone dla adresata narracji i informacje do wiadomości czytelnika, a zdania funkcjonalne w świecie przedstawionym wystarczająco informują także zewnętrznego odbiorcę. Spełnienie czy choćby przybliżenie się do tego ideału bywa możliwe m.in. dzięki istnieniu zjawiska presupozycji. Każdy zakomunikowany tekst przenosi nie tylko informację, którą mówiący chce przekazać słuchaczowi, ale i cały szereg sygnałów odnoszących się pośrednio do sytuacji, w której jest wypowiedzany. Te „sygnały towarzyszące” po zinterpretowaniu mogą dostarczyć bogatej wiedzy o kontekście wypowiedzi, o jej znaczeniu pragmatycznym, dlatego z punktu widzenia czytelnika powieści pierwszoosobowej są często ważniejsze od informacji stematyzowanych.

Rolę presupozycji w kreowaniu kontekstu narracji dobrze widać w przytoczonym początku powieści Brandysa. Już pierwsze zdanie „przemycą” informację o tym, że narrator będzie mówił (a nie pisał); przygotowuje ona czytelnika na tekst nie w pełni spójny, nawiązujący do reguł języka mówionego — co notabene nie okaże się prawdą, ponieważ pod względem stylu *Nierzeczywistość* jest typowym tekstem pisanym⁴⁵. Kolejne zdanie przynosi informację o sposobie organizacji wypowiedzi, nawiązującym do przedstawionej mówiacemu listy pytań, a przy okazji wyjaśnia, czego dotyczyła zapowiedź „nieuporządkowania”. Implikuje ono również pewną charakterystykę adresata (np. to, że jest mężczyzną), informuje o jego roli jako — w pewnym sensie — sprawcy wypowiedzi (to on proponuje tematy), a także o stosunku nadawcy do niego (oficjalna forma „pan”). Presupozycje zawarte w następnych zdaniach precyzują i uzupełniają informacje początkowe, tak że po przeczytaniu całego fragmentu czytelnik dysponuje już szkicowymi, lecz wieloaspektowymi portretami rozmówców, wie, że tekst jest zapisem nagrania magnetofonowego, że składają się nań odpowiedzi na pytania kwestionariusza socjologicznego, wie nawet, jakiego rodzaju są to pytania („stosunek do Boga”, „poglądy na małżeństwo”), może też przewidywać wewnętrzną delimitację tekstu odpowiadającą sposobowi realizowania nagrań (cowieczorne półgodzinne sesje). Przystępującemu do lektury powieści czytelnikowi zostaje też zasugerowany pewien antagonizm postaci mówiącego i adresata (potencjalna rozbieżność oczekiwań), potwierdzony przez nadawcę w odpowiedzi na pierwsze pytanie:

Pytanie następujące: czy odczuwam swoją odmienność porównując się z ludźmi żyjącymi w krajach nie objętych komunizmem. [...] Mam wymienić dziedziny, w których przejawia się moja odmienność, chodzi o jej zakresy i rodzaj, o to czy różnię się, na przykład od pana, pod względem psychologicznym, moralnym czy obyczajowym. Bardzo interesujące pytanie. Ja także stawiałem je sobie w ciągu naszej rozmowy, nie znając jeszcze pełnej listy pytań. Bodaj czy właśnie w tym pytaniu nie wyraża się mój główny opór wobec pana⁴⁶.

⁴⁵ Pisała o tym B. Kaniewska (*Świat w granicach „ja”*, s. 104-105).

⁴⁶ K. Brandys, *Nierzeczywistość*, s. 8.

Narrator *Nierzeczywistości* przedstawiany jest jako człowiek o wysokiej świadomości językowej i, jeśli wolno się tak wyrazić, dużej odpowiedzialności komunikacyjnej („Zamiast mówić — tłumaczę, dlaczego trudno mi mówić”⁴⁷). Cechy te motywują obecność w jego wypowiedzi uwag autotematycznych, rozbudowanych refleksji na temat warunków i przebiegu kontaktu z adresatem, pośrednio zaś — stematyzowanych informacji o innych okolicznościach formułowania tekstu. Dla czytelnika takie wiadomości są bezcenne, pozwalają bowiem na odtworzenie „wypowiedzi przedstawionej” i jej ram kontekstowych:

— Zaproszono tu pana na cykl wykładów uniwersyteckich, ja przyjechałem na międzynarodowy kongres sztuki teatralnej, mam także rozpocząć próby w tutejszym „Studio XX”. Tak się złożyło, że spotkaliśmy się w mieście nad Morzem Północnym. Rozmawiamy ze sobą po polsku. [...] Spostrzegłem przy tym, że pilnie się pan wsluchuje w moją polszczyznę. Od pierwszej chwili interesował pana mój zasób słów, rodzaj skojarzeń i kolokwialnych nawyków. Z ciekawością śledził pan moją składnię. To jasne, w ciągu trzydziestu pięciu lat pana nieobecności zmienił się w Polsce także język. Mówimy nieco inaczej, użył pan kilku wyrażen przeze mnie niemal zapomnianych, choć najzupełniej poprawnych⁴⁸.

3. Mimetyzm formalny i gatunek

„Mówimy wyłącznie przy użyciu określonych gatunków mowy — pisał Michaił Bachtin — tzn. wszelkie nasze wypowiedzi posługują się konkretnymi, względnie trwałymi i typowymi formami konstruowania całości”⁴⁹. „Gatunek mowy” chciałbym za Okopień-Sławińską rozumieć jako ustalony sposób słownego rozgrywania określonej sytuacji komunikacyjnej lub też jako skonwencjonalizowany sposób utekstowania intencji komunikacyjnych nadawcy⁵⁰. W całości, jaką stanowi forma wypowiedzi, da się wyróżnić dwa aspekty: 1) utrwalony w społecznej świadomości model sytuacji komunikacyjnej (obejmujący typ relacji między nadawcą a odbiorcą, rodzaj tematu i intencji nadawcy, okoliczności społeczne i czasowo-przestrzenne etc.)⁵¹ oraz 2) rozpoznawalne korelaty tekstowe tej sytuacji. Te ostatnie najwyrazistszą postać uzyskują w takich formach pisanych, jak dziennik czy list, i to nie tylko dlatego, że są to — szczególnie list — formy stosunkowo silnie skonwencjonalizowane. Dlatego przede wszystkim, że w ich przypadku pozatekstowa sytuacja silniej niż w innych typach wypowiedzi modyfikuje strukturę tekstu. To specyficzna sytuacja komunikacyjna listu — zwłaszcza zaś uniemożliwiający bezpośrednie porozumienie dystans między nadawcą i adresatem — wpływa na charakterystyczny

⁴⁷ Ibid., s. 10.

⁴⁸ Ibid., s. 9-10. Znamienne, że już podczas pierwszego nagrania bohater-narrator przechodzi do „grupy pytań o dane biograficzne” (s. 11 n.).

⁴⁹ M. Bachtin, op.cit., s. 373.

⁵⁰ A. Okopień-Sławińska, *Teoria wypowiedzi*, s. 178-179.

⁵¹ Zob. E. Balcerzan, *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej*, Poznań 1972, rozdz. „Model sytuacji komunikacyjnej”, s. 172 n.; M. Bachtin, op.cit., s. 386.

kształt nagłówka i konieczność umieszczenia podpisu. Podobnie w dzienniku: podział na datowane zapisy — podstawowy wyróżnik tekstowy tego gatunku — wynika z sekwencyjności sytuacji nadawczej utworu dziennikowego, jest więc rezultatem ingerencji w strukturę tekstu okoliczności pozatekstowych (takich jak upływ czasu, a niekiedy — np. w dzienniku podróży — także zmiana miejsca).

Powieść pierwszoosobowa „udając”, że jest pełnoprawną wypowiedzią, często przejmując wzorce gatunkowe funkcjonujące w rzeczywistej komunikacji. Michał Głowiński, który określił to zjawisko mianem mimetyzmu formalnego, pisał:

Oczywiście, mimetyzm formalny ma rozmaite sensy i rozmaite funkcje w różnych epokach historycznych, w różnych okresach rozwoju form narracyjnych, jedno wszakże charakteryzuje go zawsze: dzięki niemu powieść odwołuje się jakby do empirii, ma być taką wypowiedzią jak wszelkie inne, znane z codziennego doświadczenia⁵².

Możliwie wczesne poinformowanie czytelnika o kształcie sytuacji narracyjnej ważne jest nie tylko dlatego, że okoliczności nadania są w powieści pierwszoosobowej istotnym elementem świata przedstawionego, lecz również dlatego, że typ sytuacji wypowiedzania pozwala odbiorcy rozpoznać gatunek wypowiedzi — zarówno tej przedstawionej, jak i autorskiej — modyfikując jego oczekiwania i wpływając na uruchomienie odpowiednich dla danego tekstu norm odbioru.

W wypowiedziach naturalnych tekstowe cechy danej formy wynikają na ogół w sposób konieczny z sytuacji komunikacyjnej: tekst jest taki, jaki w danych okolicznościach może być i jaki jest najodpowiedniejszy ze względu na realizację zamiarów nadawcy. Forma wypowiedzi zależy więc od jej kontekstu i odbiorcy — będący jednocześnie adresatem wypowiedzi (taką sytuację uznaję za naturalną)⁵³ — nie ma trudności z jej rozpoznaniem, ponieważ sam w tym kontekście uczestniczy. Kontur gatunkowy — jeśli tylko jest adekwatny do sytuacji — nie przykuwa uwagi odbiorcy, traktowany jest jako wehikuł niezbędny do przekazania intencji nadawcy. Znaczący może być najwyżej indywidualny sposób realizacji wzorca.

Inaczej jest w powieści pierwszoosobowej. Na kształt narracji wpływają tu przecież dwie sytuacje komunikacyjne, z których tylko jedna jest znana przystępującemu do lektury czytelnikowi — właściwemu odbiorcy. O ile o powieściowych cechach tekstu można powiedzieć, że są w jakimś stopniu konieczne, ponieważ wynikają ze znanego odbiorcy kontekstu, o tyle cechy formy przedstawionej docierają do niego zrazu jako pozbawione kontekstu i w tym sensie dowolne. Muszą one więc być na tyle wyraziste, by czytelnik mógł w nich rozpoznać sygnały określonego gatunku wypowiedzi i dać się przekonać, że to, co czyta, „jest” zbiorem listów, dziennikiem czy monologiem wypowie-

⁵² M. Głowiński, *O powieści w pierwszej osobie*, s. 59.

⁵³ Na temat rozróżnienia: adresat — odbiorca pisał niedawno (w odniesieniu do listu) K. Cysewski w pracy *Teoretyczne i metodologiczne problemy badań nad epistolografią*, *Pamiętnik Literacki*, 1997, z. 1, s. 106-107.

dzianym. Charakterystyczne dla narracji pierwszoosobowej jest odwrócenie relacji cech tekstowych do sytuacji wypowiedzania: z czynnika „dopasowującego” wypowiedź do kontekstu zamieniają się w środek powiadamiania odbiorcy o modelującej gatunek sytuacji komunikacyjnej. W porządku poznawania dzieła to nie tekstowe wykładniki gatunku są pochodną sytuacji pragmatycznej, lecz sytuacja dostępna jest poprzez tekst.

Specjalną funkcjonalizację gatunkowych cech tekstu w powieści pierwszoosobowej dobrze widać na przykładzie tego, co w rozdziale III nazywam „przedlekturowymi sygnałami gatunkowości”. Są to, oprócz tytułów i utartych sposobów zapisu, skonwencjonalizowane i łatwo rozpoznawalne konstrukcje tekstowe, charakterystyczne dla określonych form wypowiedzi, a zarazem łatwe do naśladowania w powieści. Należą do nich np. utarte formuły początku i końca listu czy typowy dla dziennika podział tekstu na wyodrębnione graficznie i opatrzone datą fragmenty. Dzięki nim czytelnikowi często wystarcza przekartkowanie książki, by mógł się zorientować, że jest ona powieściową imitacją dziennika lub zbioru korespondencji (zakładam dla uproszczenia, że czytelnik wie, iż ma do czynienia z powieścią, a nie edycją autentycznych pism prywatnych). W ten sposób odbiorca otrzymuje pierwszą wskazówkę, jak — tzn. *j a k o c o* (dziennik, pakiet listów) — czytać tekst. Niektóre z takich sygnałów, zwłaszcza nagłówki i zakończenia listów, niosą ponadto liczne informacje o nadawcy, adresacie, ich wzajemnych relacjach, o miejscu i czasie, pozwalając na wielostronną rekonstrukcję kontekstu wypowiedzi, a także na jej dokładniejszą kwalifikację genologiczną (na temat formuł terminalnych listu i ich funkcji w narracji epistolarnej więcej piszę w rozdziale IV).

Dzięki istnieniu tekstowych korelatów sytuacji komunikacyjnych pozaliteracka forma wypowiedzi może zostać „przeniesiona” w obręb utworu literackiego, niejako wtórnie organizując jego wewnętrzną sytuację komunikacyjną i modyfikując kontur gatunkowy. Przy tym, jak pisze Bogumiła Kaniewska, „wystarczy minimum odwołań do formy nieliterackiej, aby zasugerować czytelnikowi określony rodzaj wypowiedzi”⁵⁴. Badaczka wymienia trzy grupy sygnałów mimetyzmu formalnego, czyli przejmowanych przez powieść cech właściwych imitowanej formie i pozwalających ją rozpoznać: „[1] informacje stematyzowane, w których narrator sam określa swą wypowiedź, [2] zasady jej konstrukcji eksponowane przez utwór: bezpośrednie zwroty do adresata w liście, brak dystansu czasowego w dzienniku, styl urzędowy w protokole, wreszcie [3] kształt graficzny, tj. datowanie zapisów diariusza, nagłówek i podpis w liście”⁵⁵. Wypada zauważyć, że kolejność wymienionych cech jest odwrotna w stosunku do ich roli jako sygnałów mimetyzmu: segmentacja i datowanie są wyrazistymi znakami dziennikowości niż brak dystansu czasowego czy tożsamość nadawcy i adresata, zaś żadne zapewnienia narratora nie przekonają czytelnika, że ma do czynienia z diariuszem, jeżeli nie znajdą poparcia w konstrukcji wypowiedzi.

⁵⁴ B. Kaniewska, *op.cit.*, s. 50.

⁵⁵ *Ibid.*, s. 57; numeracja pochodzi ode mnie.

„List pozostanie listem, gdy zawierać będzie nagłówek i podpis, nawet jeśli nadawca «zapomni» miejscami o adresacie»⁵⁶.

Kaniewska podkreśla gatunkotwórczą funkcję mimetyzmu formalnego, która odróżnia go od innych rodzajów stylizacji: „Mimetyzm formalny aktualizuje zasady konstrukcji danego typu [wypowiedzi — M.W.] w konkretnym dziele literackim, obejmując zaś wszystkie warstwy utworu staje się czynnikiem generującym gatunek. Powieść, która przybiera kształt pakietu listów, jest już nie tylko «stylizacją na korespondencję», lecz powieścią epistolarną [...]»⁵⁷. Większość odmian powieści w pierwszej osobie wyróżniana jest właśnie na podstawie typu naśladowanej przez nie poza- bądź paraliterackiej formy wypowiedzi. Jeden z wyjątków to częsta w XX-wiecznej literaturze, zwłaszcza popularnej, powieść operująca tzw. niemotywowaną narracją w pierwszej osobie, czyli taka, w której mimo osobowej tożsamości narratora i bohatera nie dochodzi do skonkretyzowania sytuacji wypowiedzi, a przez to — określenia jej formy gatunkowej. Narracja tego typu upodabnia się z jednej strony do relacji pamiętnikarskiej (rzadko jednak eksponując dystans czasowy do prezentowanych zdarzeń), z drugiej zaś do trzecioosobowej narracji personalnej lub, rzadziej, auktorialnej. Wyjątkiem drugim jest powieść monologu wewnętrznego — forma typowo literacka, nie mająca odpowiednika w realnych procesach komunikacyjnych, ponieważ, jak pisał Eugeniusz Grodziński: „Człowiek nie przekazuje swych myśli samemu sobie, lecz je po prostu przeżywa»⁵⁸. Obie odmiany powstały w wyniku immanentnej ewolucji środków powieściowych i więcej je łączy z technikami narracyjnymi powieści trzecioosobowej niż z uniwersum wypowiedzi nieliterackich, z tego też powodu trudno je opisywać w proponowanych tu terminach. Nie zmienia to faktu, że generalnie rzecz biorąc narracja w pierwszej osobie znajduje się pod silną presją potocznych form komunikowania. Jak pisze Kaniewska, w ramach komunikacji literackiej „pierwsze użycie zaimka «ja» czy czasownika w pierwszej osobie przez opowiadającego jest już sugestią — nawet nie zamierzoną — naśladowania innej wypowiedzi»⁵⁹. Dotyczy to również tych typów opowiadania w pierwszej osobie, w których odwołania do społecznych wzorców mówienia nie są przez czytelnika zauważane: monolog wewnętrzny zachowuje wiele cech wyznania lub mówienia do siebie (które jest przecież pewnego rodzaju gatunkiem wypowiedzi), a narracja niemotywowana upodabnia się często do pamiętnika bądź opowiadania ustnego — mimo braku odpowiedniej ramy modalnej. Mechanizm takiego upodobnienia uchwyciła Kaniewska:

⁵⁶ Ibid., s. 50.

⁵⁷ Ibid., s. 53.

⁵⁸ E. Grodziński, *Mowa wewnętrzna. Szkic filozoficzno-psychologiczny*, Wrocław 1976, s. 19. W koncepcji Grodzińskiego „mowa wewnętrzna” mimo językowej czy wręcz składniowej struktury nie spełnia funkcji komunikacyjnej, a zatem nie jest wypowiedzią, z tego też powodu nie może dostarczać wzorca gatunkowego dla narracji literackiej. Por. także G. Grochowski, „Którędy wyjść ze słowa?” „Transy” Mirona Białoszewskiego a poetyka monologu wewnętrznego, *Pamiętnik Literacki*, 1996, z. 3.

⁵⁹ B. Kaniewska, s. 52.

Jeżeli w utworze literackim pojawia się osobowy narrator, opowiadający z perspektywy swojego „ja”, to automatycznie pojawia się też — mniej lub bardziej wyraźny — portret konkretnego odbiorcy, „ty”, do którego wypowiedziane słowa są kierowane. Dystans lub brak dystansu (czasowego, przestrzennego) między nimi staje się pierwszą cechą charakterystyczną wypowiedzi, decydując w dużej mierze o formie utworu. Dochodzi do tego rodzaj kontaktu — ustnego czy pisemnego — i narracja zaczyna przybierać kształt wypowiedzi konkretnej, innej niż dzieło literackie [...]⁶⁰.

Czy w takim razie zasada „rodzajowości jako naturalnej właściwości tworów językowych”⁶¹ obejmuje również wypowiedzi przedstawione w utworach pierwszoosobowych? Czy — innymi słowy — pewien stopień mimetyzmu formalnego jest w narracji pierwszoosobowej zawsze obecny? Byłoby to sprzeczne z silnie akcentowaną przez Głowińskiego nieobligatoryjnością i semantycznym nacechowaniem literackich zjawisk mimetycznych. Naśladowanie jest według badacza „zawsze elementem wyposażenia znaczeniowego formy, która owego «naśladowania» dokonuje”⁶². Ale znaczyć (przenosić intencję komunikacyjną) może w literaturze tylko to, co nie jest konieczne, tymczasem w świetle powyższych rozważań przedstawianie czyjeś mowy jest — z konieczności — przedstawianiem tej mowy w jakiejś formie gatunkowej, nawet jeśli przedstawiający (twórca) nie miał takiej intencji.

Autorska decyzja posłużenia się narracją pierwszoosobową pociąga za sobą pewne upodobnienie do realnie występujących form wypowiedzi, jednak wybór którejs z tych form — lub określonej ich kombinacji — jest już zazwyczaj (poza sytuacją mechanicznego podporządkowania się konwencji czy modzie literackiej) znaczący, podobnie jak znaczący jest stopień i sposób upodobnienia do wzorca. Głowiński przez mimetyzm formalny rozumie tylko te zjawiska, które przekraczają próg konieczności i stają się stylizacją, a więc zabiegiem nacechowanym semantycznie, funkcjonalnym w planie idei utworu (nie trzeba dodawać, że ów próg jest zmienny historycznie i zależy od aktualizowanej przez dany utwór konwencji gatunkowej). Na gruncie poetyki takie podejście jest uzasadnione, wywołuje jednak sprzeciw badaczy patrzących na literaturę w szerszej perspektywie komunikacyjnej i traktujących dzieła literackie jako jeden z typów wypowiedzi, wyróżniany właśnie ze względu na mimetyczność w stosunku do innych typów⁶³.

Sądzę, że oba stanowiska można uzgodnić, jeśli termin „mimetyzm formalny” zarezerwuje się dla tych zjawisk literackich, które odznaczają się dostrzegalnym w odbiorze nadmiarem upodobnienia do pozaliterackich form wypowiedzi — upodobnienia, nie zaś prostego podobieństwa wynikającego z „pasożytni-

⁶⁰ Ibid., s. 51.

⁶¹ S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 3, Warszawa 1965, s. 72 n.

⁶² M. Głowiński, *O powieści w pierwszej osobie*, s. 58.

⁶³ Por. J. Lalewicz, *Mimetyzm formalny i problem naśladowania w komunikacji literackiej*, [w:] *Tekst i fabuła*, pod red. Cz. Niedzielskiego i J. Sławińskiego, Wrocław 1979. Swoj krytyczny stosunek do takiego rozumienia literackości M. Głowiński wyraził w szkicu *Mimesis językowa w wypowiedzi literackiej*, [w:] *Narracje literackie i nieliterackie*.

czego” wobec naturalnych komunikatów statusu literatury (jako „opowiadania na niby”, „wyznania na niby”, „dialogu na niby” itp.). W przypadku narracji pierwszoosobowej na czoło wysuwa się kryterium „nadmiaru”, pozwalające odróżnić nieuniknione podobieństwo do naturalnych form komunikowania, które wynika z podmiotowego zrelatywizowania wypowiedzi narracyjnej, od obciążonego znaczeniowo nawiązywania do określonych gatunków mowy. W swojej pracy mimetyzmem formalnym będę nazywał właśnie zjawiska drugiego rodzaju.

4. Dylematy narracji motywowanej

Zgodnie z klasycznym już opisem dokonany przez Michała Głowińskiego mimetyzm formalny nigdy nie jest prostym przejęciem przez określoną gatunkowo wypowiedź literacką cech innej formy ani, tym bardziej, podporządkowaniem utworu owej formie. „Mimetyzm formalny nie polega [...] nigdy na pełnym upodobnieniu, czy całkowitym przeniesieniu zasad konstrukcyjnych z jednego typu wypowiedzi do drugiego”; można o nim mówić „tylko wówczas, gdy występuje pewnego typu napięcie, czy też gra, pomiędzy różnymi typami wypowiedzi [...]”⁶⁴. Jeżeli przez formę wypowiedzi będziemy rozumieli utrwalony w strukturze językowej model kontekstu, w którym dana wypowiedź może być fortunnie użyta (lub zinterpretowana jako sensowna), to „napięcie czy też gra”, o których pisze Głowiński, dadzą się opisać jako dostrzegalny w tekście konflikt dwu odpowiadających mu sytuacji komunikacyjnych: realnej i przedstawionej. Najbardziej „konfliktogenny” element kontekstu to oczywiście intencja komunikacyjna, pragmatyczny zamiar nadawcy.

Podstawowym zamiarem nadawcy zewnętrznego (ewentualnie: zamiarem, od którego spełnienia zależy realizacja innych celów⁶⁵) jest stworzenie wypowiedzi, która w danej sytuacji historycznoliterackiej byłaby oceniana jako wartościowa. Aby spełnić ten warunek, utwór musi w jakimś stopniu respektować obowiązujące konwencje literackie, w tym normy gatunkowe. Powieść, by być powieścią (być rozpoznawana jako powieść), powinna więc przedstawiać w formie narracyjnej pewien świat, w którym dające się wyodrębnić postacie uwikłane są w zdarzenia ułożone w ciągi fabularne. Cały ciężar owego „przedstawiania” spoczywa na tekście, który musi być zbudowany tak, aby czytelnik mógł na jego podstawie zrekonstruować utwór jako opowieść o zdarzeniach, osobach i otaczającym je świecie. W powieści pierwszoosobowej dochodzą do tego jeszcze inne kategorie przedmiotów przedstawionych: postać

⁶⁴ M. Głowiński, *O powieści w pierwszej osobie*, s. 57, 58.

⁶⁵ Na temat owych „innych celów” komunikacji literackiej zob. np. S. Eile, *Światopogląd powieści*; E. Czaplewicz, *Wstęp do poetyki pragmatycznej*, Warszawa 1977; *Problemy poetyki pragmatycznej*, pod red. E. Czaplewicza, Warszawa 1977. W pracach tych pojęcie pragmatyki rozumiane jest znacznie szerzej niż tutaj i odnoszone głównie do sfery społecznego funkcjonowania literatury.

narratora, jego wypowiedź, a niekiedy także postać adresata — osoby, do której zwraca się narrator.

W odróżnieniu od powieści (wypowiedzi autora) narracja — rozgrywająca się w świecie przedstawionym wypowiedź pierwszoosobowego narratora — wcale nie musi być, pod względem formy komunikowania, opowieścią. Rozmaitość „gatunków mowy” i przypisanych im funkcji społecznych (typów intencji komunikacyjnych) jest ogromna. Tylko niektóre z nich mają naturę konstatacji, tzn. wypowiedzi przeznaczonych do przekazywania informacji, większość stanowią formy performatywne, nastawione na działanie; nawet konstatacje funkcjonują zwykle jako element bardziej złożonych aktów mowy, służą przekonaniu o czymś adresata, skłonieniu go do jakiegoś czynu itp. Uniwersum mowy jest dziedziną działań słownych, nie zaś apragmatycznych opowieści⁶⁶. Narracja w pierwszej osobie zachowuje tożsamość głównie dzięki temu, że uwzględnia pragmatyczny aspekt ludzkiej mowy, jej zachowaniowy charakter. O ile opowiadanie w trzeciej osobie jest przede wszystkim opowiadaniem, narracja pierwszoosobowa, pozostając opowiadaniem, „chce” równocześnie, zwłaszcza w swoich odmianach mimetycznych, być czymś więcej — właśnie takim wyrastającym z życia społecznego działaniem słownym.

Napięcie między formą powieści a formami wypowiedzi imitowanymi przez narrację rodzi się więc z przymusu godzenia powieściowej narracyjności, wyrażającej się w dążeniu do skupienia uwagi odbiorcy na oderwanym od okoliczności wypowiadania temacie, z funkcjonalnością pragmatyczną właściwą naturalnym komunikatom. Prawdziwy dziennik może być dla piszącego narzędziem autoterapii, samopoznania lub po prostu sposobem na „zatrzymanie chwili”; pamiętnik może służyć autokreacji pamiętnikarza albo apoteozie (czy przeciwnie — zdyskredytowaniu) innej osoby; list jest z zasady wiązką aktów mowy, służy jednoczesnej realizacji różnych celów. Tym samym formom w powieści zostaje narzucona funkcja narracyjna. Co prawda nie wypiera ona pozostałych funkcji całkowicie — groziłoby to utratą rozpoznawalności wzorca wypowiedzi — ale je sobie podporządkowuje. Nawet jeśli zamiarem autora jest sportretowanie pewnego (fikcyjnego) wydarzenia werbalnego, a pośrednio — jego podmiotu (jak to się dzieje np. w *Felce* Dąbrowskiego czy w *Homo Faber* Frischa), listy czy zapiski opowiadają historię, która realizuje tradycyjne schematy fabularne i motywowana jest bardziej potrzebami konstrukcji powieściowej niż imitowaną formą wypowiedzi. Sposób opowiedzenia tej historii często koliduje z założeniami stylizacji.

Konflikt narracyjności z determinacją pragmatyczną najwyraźniej widać w tych utworach, które naśladują typy wypowiedzi nastawione na ekspresję teraźniejszości — list, dziennik, dialog sytuacyjny. Właściwe powieści relacjo-

⁶⁶ Zob. np. J.L. Austin, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł., wstępem i przypisami opatrzył oraz skorowidz sporządził B. Chwedeńczuk, przekład przejrzał J. Woleński, Warszawa 1993 (tu zwłaszcza: *Jak działać słowami*); J.R. Searle, *Czynności mowy*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1987.

nowanie uporządkowanej i zamkniętej sekwencji autonomicznych zdarzeń zostaje w nich zderzone z tendencjami odmian wypowiedzi, w których relacja o minionych wydarzeniach, jeśli się w ogóle pojawia, podporządkowana jest aktualnej sytuacji nadawcy i celom przyświecającym mu w chwili formułowania wypowiedzi. Teraźniejszość w tych formach to moment, w którym się mówi bądź pisze, podczas gdy właściwym czasem terażniejszym powieści jest czas zdarzeń, ponieważ to one stanowią zasadniczy przedmiot powieściowej narracji. Tak opisuje ten konflikt dla powieści-dziennika Głowiński:

W [autentycznym — M.W.] dzienniku intymnym występować może nieustanna terażniejszość: diarysta pisze o tym, co jest dla niego istotne w momencie sporządzania zapisu, stąd wielka rola daty, która nie tylko wskazuje moment pisania, ale też ukonkretnia tę terażniejszość, czyni ją w pełni wymierną. Przejście od daty do daty jest przejściem od jednego *teraz* do drugiego. W istocie terażniejszość w dzienniku nachylona jest ku przyszłości, diarysta określając i utrwalając swą sytuację w danej chwili, mniejszą skupia uwagę na jej antecedenjach i przyczynach. Pozostaje to w zgodzie z charakterem dziennika, który — jak wiemy — bardziej niż relacją jest czynnikiem aktywnym w życiu piszącego. Przeszłość może być w dzienniku całkowicie nieobecna, na ogół jednak rozwiązania nie są tak radykalne, przywołuje się ją, zazwyczaj podlega ona jednak dość zaawansowanej redukcji, ukazywana jest o tyle, o ile jest ważna dla diarysty w momencie pisania, może więc nie mieć swojego samoistnego bytu. W powieści musi być inaczej, skoro jej tradycyjnie uznanym zobowiązaniem jest kreowanie wizji przeszłości. W powieści-dzienniku jest to podstawowy dylemat: jak zachować wierność tym zobowiązaniom, nie przekreślając jednocześnie stylizacji na dziennik⁶⁷.

Formy w rodzaju dziennika czy zbioru korespondencji, charakteryzujące się segmentacją tekstu i sekwencyjnością sytuacji wypowiedzianych, wchodzi również w konflikt z powieściową zasadą ciągłości fabularnej. Nieustanna „wymiana” następujących po sobie kontekstów nie sprzyja przedstawianiu długich łańcuchów powiązanych ze sobą zdarzeń, lecz raczej politematyczności, zarzucaniu starych wątków i napoczynaniu nowych. W dzienniku każdy dzień przynosi nowy punkt widzenia, zmienia „pozycję ideowo-poznawczą” (formuła Stanisława Eilego) piszącego; sprawy, które poprzedniego dnia wydawały się istotne, dzisiaj schodzą na margines. Zmienność perspektyw jeszcze lepiej widać w zbiorach listów, zwłaszcza wymienianych przez większą grupę korespondentów — kontynuowanie przez dłuższy czas jednego tematu prawie się tam nie zdarza. Tymczasem powieść pierwszoosobowa, mimo potencjalnej otwartości konstrukcyjnej, respektuje zazwyczaj nie tylko zasadę ciągłości, lecz także — chronologii. Jednym z aspektów upodrzednienia porządku narracji wobec porządku zdarzeń jest to, co Głowiński nazwał „paradoksem opowiadania”. „Przez paradoks opowiadania — pisał — rozumiem zjawisko następujące: narrator, przystępując do relacji, dysponuje pełnią wiedzy o jej przedmiocie, wiedzę tę jednak ujawnia nie od razu, ale stopniowo; sugeruje, że rozwija się ona równolegle do rozwoju wypadków, o których się mówi”⁶⁸.

Zasada ciągłości fabularnej to przejaw epickiej tendencji do dostarczania czytelnikowi możliwie pełnej wiedzy o świecie przedstawionym. Oczywiście

⁶⁷ M. Głowiński, *Powieść a dziennik intymny*, [w:] *Narracje literackie i nieliterackie*, s. 73-74.

⁶⁸ M. Głowiński, *O powieści w pierwszej osobie*, s. 56.

wszelka nadwiedza narratora jest na gruncie powieści pierwszoosobowej nie na miejscu, narrator-bohater może w sposób uprawniony mówić tylko o tym fragmencie rzeczywistości, który zna z własnego doświadczenia lub z relacji wiarygodnych świadków. W dodatku prawdopodobieństwo psychologiczne i komunikacyjne wymaga, by w narracji stosowane były swoiste „skrótów perspektywiczne” — sposób prezentowania świata powinien respektować *origo* sytuacji wypowiedzania: to, co było dawniej, nie może być tak samo wyraziste jak to, co jest teraz; wydarzenia, które narrator zna tylko ze świadectw innych, nie powinny być przedstawiane w taki sam sposób jak te, w których uczestniczył osobiście; to, w co jest zaangażowany emocjonalnie, winno zajmować w jego wypowiedzi więcej miejsca niż to, co mu jest obojętne.

W praktyce powieściowej reguła perspektywizacji opowiadania pierwszoosobowego rzadko bywa przestrzegana. Najwyraźniej widać to na przykładzie przytoczeń wypowiedzi — własnych oraz cudzych — a także reprodukcji minionych stanów mentalnych podmiotu opowiadania. Obszerne i dosłowne cytaty, podobnie jak „cytaty myśli”, prawie nie występują w potocznych formach komunikowania, są natomiast konstytutywnym składnikiem formy powieści, wręcz „sygnałem powieściowości”⁶⁹. Narracja pierwszoosobowa, starając się upodobnić do wypowiedzi nieliterackich, powinna być zasadniczo wolna od takich przytoczeń. „W założeniach powieści w pierwszej osobie mieszczą się w zasadzie dwa typy przytoczeń: 1) cytaty niejako pośrednie, przekazywane w wersji językowej narratora (w ogromnej większości przypadków w mowie zależnej) i 2) cytaty, które nie są traktowane jako dosłowny tekst wypowiedziany przez bohatera, podlegają zaś typizacji, tzn. utrwalają słowa zazwyczaj wypowiedzane przez daną postać czy padające zwykle w danej sytuacji”⁷⁰.

Powieść w pierwszej osobie rzadko trzyma się tych założeń, na ogół jednak stara się odstępstwa od nich motywować, korzystając z rozmaitych konwencji „sprzyjających okoliczności”. Są to stypizowane, utrwalone w powieściowej tradycji sposoby uzasadniania informacji, których obecność w narracji mogłaby się wydać nie dość prawdopodobna. Najważniejszą z nich jest zapewne opisana przez Adama Mendilowa konwencja „doskonałej pamięci”, która pozwala pierwszoosobowemu narratorowi szczegółowo opowiadać o dawno minionych wydarzeniach, przytaczać *in extenso* dialogi, cytować swoje myśli⁷¹. Konwencja ta zrosła się z pierwszoosobową odmianą narracji tak silnie, że do jej aktualizacji w odbiorze nie są nawet potrzebne żadne specjalne sygnały tekstowe: narrator nie musi nadmieniać, że jest obdarzony niezwykłą pamięcią, ponieważ czytelnik i tak nie będzie o to pytał — sam fakt podjęcia czynności narracyjnych jest tego wystarczającym dowodem. Grażyna Borkowska wymienia również inne od-

⁶⁹ Por. D. Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, N.J. 1978, s. 162.

⁷⁰ M. Głowiński, *O powieści w pierwszej osobie*, s. 60.

⁷¹ A.A. Mendilow, *Time and the Novel*, London 1952.

miany konwencji „sprzyjających okoliczności”. Jedną z nich jest zasada „dogodnego punktu obserwacji”, pozwalająca na poszerzenie perspektywy opowiadania o wydarzenia, w których narrator-bohater wprawdzie nie uczestniczył bezpośrednio, ale mógł je zaobserwować np. dzięki temu, że przypadkiem znalazł się w pobliżu, inną — rzadziej spotykaną — jest założenie „voyeuryzmu” bohatera, jego skłonności do podglądania i podsłuchiwanie innych⁷². Swoistą próbą odnowienia konwencji „doskonałej pamięci” była wprowadzona przez powieść psychologistyczną zasada utrwalania się przeżyć traumatycznych, która siłą wspomnień — szczególnie wspomnień z dzieciństwa — motywowała nie wyjątkowością konstrukcji psychicznej opowiadającego bohatera, lecz przeciwnie — powszechną prawidłowością psychologiczną⁷³.

Narracja pierwszoosobowa rozwija się zatem pod presją dwóch czynników. Z jednej strony modelowana jest przez formy wypowiedzi używane w niefikcyjnych procesach komunikacyjnych, z drugiej — przez reguły komunikacji powieściowej. Proporcje tych dwu sił są odmienne w różnych sytuacjach historycznoliterackich i w indywidualnych dziełach, prowadząc do wytworzenia rozmaitych wariantów opowiadania w pierwszej osobie. Na jego zmienność wpływają zarówno zmiany repertuaru „gatunków mowy” w toku dziejów, jak ewolucja środków artystycznych i konwencji właściwych powieści w ogóle. Dlatego powyższy opis momentów konfliktu formy powieściowej z formami imitowanymi, dotyczący w zasadzie literatury od połowy wieku XIX do połowy XX, należy traktować tylko jako przykład. Ilustruje on jednak uniwersalny mechanizm podstawowego dylematu narracji motywowanej, który sprowadza się do problemu komunikatywności tekstu poddanego różnokierunkowym intencjom komunikacyjnym. Im bardziej „pragmatyczna”, zależna od sytuacji komunikowania jest forma wypowiedzi przedstawiana w utworze, tym trudniej jest ją stosować w warunkach „apragmatycznej” komunikacji literackiej, opartej na niebezpośrednim kontakcie abstrakcyjnego autora z równie abstrakcyjnym odbiorcą. Powieść w trzeciej osobie niejako uwewnętrzniła tę abstrakcyjność i bezosobowość kontaktu, poddając jej regułom swoją narrację. Powieść pierwszoosobowa nie może tego uczynić, bo przestałaby być sobą. Jej rozwój polega więc na wynajdywaniu takich strategii komunikacyjnych, które umożliwiają godzenie aktualnych norm literackości z zadaniem naśladowania form nieliterackich. Epizodem tego procesu — na pewno nie najważniejszym, ale z wielu powodów interesującym — jest pierwszoosobowa twórczość Kazimierza Brandysa. Jej ewolucja odzwierciedla przeobrażenia, jakim narracja w pierwszej osobie ulegała od połowy XX stulecia.

⁷² G. Borkowska, *Dialog powieściowy i jego konteksty (na podstawie twórczości Elizy Orzeszkowej)*, Wrocław 1988, s. 79-80.

⁷³ Zob. np. A. Sobolewska, *Polska proza psychologistyczna (1945-1950)*, Wrocław 1979, s. 73.

Rozdział II

„Nadmiar ironii”

Drewniany koń

1. Początek — wersja z roku 1946

Pierwsza powieść Kazimierza Brandysa jest fikcyjną autobiografią¹ czy — jak to określił Kazimierz Wyka — „elegijnym pamiętnikiem [bohatera — M.W.] o samym sobie”². Spróbujmy porównać jej strukturę narracyjną z regułami kształtującymi autentyczne wypowiedzi autobiograficzne.

Andrzej Stoff, badając inicjalne fragmenty autobiografii na tle problematyki „miejsc wyróżnionych” narracji, uznał obecność wstępnej, metatekstowej części wypowiedzi za istotny składnik tożsamości tego gatunku. Badacz definiuje początek autobiografii jako „tę przestrzeń tekstową — bez względu na jej formalne wyodrębnienie i wielkość — która zawiera się między incipitem i pierwszym *datum* biograficznym, a która spełnia funkcję wprowadzenia do biografii będącej przedmiotem rekonstrukcji i refleksji w zasadniczej części dzieła”³. Stoff zwraca uwagę, że autobiografia „nie wykształciła właściwej sobie topiki początku, nie skonwencjonalizowała narracyjnego *initium*, jak na przykład epos czy wierszowana gawęda”⁴. Mimo to w początkach tekstów autobiograficznych można wyodrębnić pewien stały repertuar „motywów treściowo-funkcjonalnych”, obejmujący: 1) refleksję nad tworzywem — życiem autora potraktowanym jako temat wypowiedzi, 2) umotywowanie podjętego przedsięwzięcia pisarskiego, określenie jego celu, 3) wskazanie „instancji powierniczej” — zbiorowości, do której adresowana jest wypowiedź, 4) wprowadzenie motywu pamięci, 5) ujawnienie określonej świadomości gatunkowej, wreszcie 6) „sokoła autobiografii” — „najistotniejszy rys tematyczny, konstrukcyjny i ekspresywny tekstu”⁵.

¹ Przyjmuję na użytek tej pracy najprostsza chyba definicję gatunku: autobiografia to historia życia jakiejś osoby spisana przez nią samą (por. J. Starobinski, *Styl autobiografii*, przeł. W. Kwiatkowski, Pamiętnik Literacki, 1979, z. 1, s. 307). Pod względem konstrukcji narracyjnej autobiografia jest typem pamiętnika — takim, w którym życie pamiętnikarza stanowi główny temat wypowiedzi.

² K. Wyka, *Rozrachunki inteligencje*, [w:] *Pogranicze powieści*, wyd. 2 rozszerzone, Warszawa 1974, s. 187. Jeśli nie podano inaczej, podkreślenia w cytatach pochodzą od autora przywoływanego tekstu.

³ A. Stoff, *Początki autobiografii na tle problematyki „miejsc wyróżnionych” narracji*, [w:] *Formy i strategije wypowiedzi narracyjnej*, pod red. Cz. Niedzielskiego i J. Speiny, Toruń 1993, s. 55.

⁴ Ibid., s. 54.

⁵ Ibid., s. 56-64.

Inicjalny rozdział *Drewnianego konia* w wydaniu z roku 1946 wyraźnie wpisuje się w taki model początku autobiografii. W stosunku do pozostałej części wypowiedzi jest on autokomentarzem, w którym narrator ukazuje się w roli czytelnika własnego rękopisu:

Wczoraj noc zastała mnie nad zeszytem i do świtu niemal oglądałem strona za stroną kartki pokreślone moim piórem. Niewiele mógłbym tu dodać. Sądzę, że skończyłem tę pracę, podjętą z przyczyn niezbyt dla mnie jasnych. [...]

Nie wiem, czyje ręce odnajdą kiedyś te kartki, którym powierzyłem wszystką szczerość mych myśli i pełnię lęków gnębiących moje serce; lecz ktokolwiek będzie je czytał w przyszłości, chcę, aby spotkał w nich mnie, jakim byłem naprawdę w pragnieniach i czynach. Moja przeszłość nie ma spadkobierców prócz mnie samego, który tak często lubię do niej wracać. Chcę ją przedłużyć poza własną pamięć i może dlatego spisuję, póki czas, te słowa, jak pasażer tonącego statku, aby je cisnąć na spiętrzone fale, które kto wie dokąd je zaniosą⁶.

W przytoczonym fragmencie narrator, zamykając wobec zbliżającego się końca wojny pracę nad swoją biografią, podejmuje refleksję nad celami, które przyświecały mu w trakcie pisania. W dalszych partiach rozdziału pojawia się więcej wypowiedzi na ten temat: „Chcę zostawić jakąś wieść o sobie. Zanim uśnie moja pamięć i sumienie, pragnąłbym własną ręką spisać swój dobytek”; „Ja, któremu niegdyś z wypracowań szkolnych wrócono talenty pisarza, nie umiałem w prostych słowach odnaleźć prawdy o sobie [...]”⁷. Cytowane zdania określają również spodziewanego odbiorcę tekstu: kogoś, kto w przyszłości odnajdzie rękopis niczym list rozbitka zamknięty w butelce. To oczywiste nawiązanie do oświeceniowej konwencji odnalezionego rękopisu należy przypisać raczej autorowi niż narratorowi; adresatem narracji mianuje ono pośrednio czytelnika powieści — to on, pasażer nowego, unoszącego się na spokojnych wodach okrętu (symbolika ojczyzny jako „nawy” i wojny jako burzy jest aż nazbyt czytelna) otrzymuje za pośrednictwem autora („znalazcy” manuskryptu) tę wiadomość z przeszłości. Również czytelnikowi pozostawiona zostaje — przynajmniej formalnie — ostateczna interpretacja prezentowanej biografii, gdyż narrator nie potrafi sobie z nią poradzić:

Opaczny wytwór społeczności, sam siebie wyrzuciłem z kręgu twórczego istnienia, poza szereg rozwoju. I nie wiem, kogo mam prawo obciążać winą, której ponoszę karzące skutki: siebie, środowisko, historię czy Boga? Odpowiedzi szukałem pisząc tę wieść o sobie samym, lecz dotąd jej nie znalazłem⁸.

Ujawniająca się w tym fragmencie szczególna „schizofrenia” piszącego, który najpierw odpowiada na pytanie, później zaś stwierdza, że odpowiedzieć nie potrafi, jest charakterystyczna dla całej pierwotnej wersji *Drewnianego konia*, a najwyraźniej dochodzi do głosu właśnie w jej pierwszym rozdziale. Wiąże się to z tym, że — jak pisze Stoff — „miejsca wyróżnione” (w tym początek) są tymi elementami narracji, „od których poprawnego odczytania

⁶ K. Brandys, *Drewniany koń. Powieść*, Warszawa 1946, s. 5.

⁷ Ibid., s. 7.

⁸ Ibid.

i zinterpretowania zależy owocny odbiór utworu i jego trafna ocena”⁹. Analizowany rozdział jest początkiem w dwojakim sensie — po pierwsze jako inicjalny człon autobiografii bohatera, po drugie jako fragment otwierający powieść o nim. Bohater nie potrafi w sposób pełny zinterpretować swoich losów, ale autor czuje się zobowiązany do dostarczenia czytelnikowi jednoznacznej interpretacji. Kłopot w tym, że nie chcąc opatrywać utworu odautorską przedmową (może kierowany ambicją, by powieściowy świat tłumaczył się sam, lub z obawy, że przedstawiona w ten sposób interpretacja wypadłaby nazbyt sztucznie i niewiarygodnie), Brandys musiał tak ukształtować narrację, aby ideologicznie słuszna ocena wyszła spod pióra tego samego narratora, który z przyczyny nie dość rozwiniętej świadomości historycznej nie jest do sformułowania takiej oceny zdolny. W rezultacie, jak zauważa Michał Noszczyk, narracja *Drewnianego konia* „będąc «spójną» i konsekwentną w planie «operacyjnym» [...] jest — w planie semantycznym — wewnętrznie sprzeczna, niespójna, absurdałna. Ujawnia się to w czymś, co można nazwać «nadmiarem ironii» i za co — istotnie — odpowiedzialny jest autor”¹⁰.

Sprawa jest zresztą bardziej złożona, bowiem „wewnętrzna sprzeczność” tej powieści nie jest tylko sprzecznością zamiarów autora i narratora, lecz także, a może nawet przede wszystkim, sprzecznością dwu intencji autorskich. Jedną z nich — tę, której podporządkowuje się wpisana w tekst intencja narratora — można określić jako dążenie do psychologiczno-społecznej analizy centralnej postaci, drugą — jako chęć ideologicznej oceny bohatera i reprezentowanego przezeń świata. Ta druga sprawia wrażenie wtórnej i siłą narzuconej tekstowi w trakcie pisania lub nawet po napisaniu¹¹. Zapewne wiąże się to ze stosunkowo długim czasem powstawania utworu (lata 1943-1945 według informacji umieszczonej pod tekstem pierwszego wydania), a przede wszystkim z momentem historycznym, na który przypadło. Wszystko wskazuje na to, że zmiany polityczne w Polsce i akces autora do nowego porządku wymusiły na nim reinterpretację powieści ukształtowanej w znacznym stopniu przez poetykę i wizję świata jeszcze przedwojenną.

W prozie lat 1945-1950 *Drewniany koń* nie był pod tym względem wyjątkiem. „Wiele utworów tego okresu kryje w sobie ślady zmiany założeń pisarskich w trakcie powstawania książki [...]” — stwierdza Anna Sobolewska¹². Zmiana stosunku autora do bohatera, oscylująca zazwyczaj od identyfikacji do potępienia, często powodowała konflikt motywacyjny w konstrukcji postaci. „Proza tego okresu jest terenem starcia różnorodnych typów motywacji, a jednocześnie dwu sprzecznych systemów wartościowania: krytycznej oceny ludzkich czynów

⁹ A. Stoff, op.cit., s. 66.

¹⁰ M. Noszczyk, Jeden z wielu, jeden z nas. Obraz autora i strategię lektury wpisane w prozę Kazimierza Brandysa, mps w Bibliotece Jagiellońskiej (sygn. Dokt. 31/91), s. 26.

¹¹ M. Noszczyk zastanawia się np., czy Brandys „nie zdecydował się poprawić powieści, czy też napisać ją po raz drugi” (op.cit., s. 173), pisze o „hipotetycznym” *Drewnianym koniu* sprzed poprawek i o *Drewnianym koniu* „pisanym dwa razy” (s. 214, przypis).

¹² A. Sobolewska, *Polska proza psychologiczna (1945-1950)*, Wrocław 1979, s. 21.

według powszechnych norm społecznych oraz subiektywnej i rozumiejącej oceny pełnej osobowości człowieka na podstawie jego intencji i walk wewnętrznych (*Wielki Tydzień, Popiół i diament, Rdza, Drewniany koń*)”¹³. Według Sobolewskiej dochodzi w tych utworach do konfliktu motywacji indeterministycznej, podkreślającej indywidualność bohatera, a przez to utrudniającej wartościowanie, z motywacją deterministyczną w jej odmianie „freudowsko-adlerowskiej” (eksponującej biologiczne uwarunkowania psychiki i działań postaci, akcentującej rolę popędów, instynktów i kompleksów) bądź „marksistowskiej” (dla której najważniejsze są prawidłowości historyczne oraz relacje społeczne i klasowe), a nawet w obu tych odmianach łącznie (tak jest w *Sedanie Pawła Hertza* czy *Drewnianym koniu* właśnie)¹⁴. Powieść Brandysa byłaby więc przykładem dylematu, który — jak pisze Michał Głowiński — „występuje w prozie współczesnej wtedy zwykle, gdy pisarz eksponuje indywidualne właściwości bohatera i chce jednocześnie, by był on wyrazicielem czasu, epoki, ugrupowania czy postawy społecznej, gdy łączy więc czynniki jednostkowe z tymi, które są w jakiś sposób ogólne”¹⁵.

Ta podwójność intencji wpłynęła niekorzystnie na kompozycyjną, znaczeniową i aksjologiczną spójność utworu. Najlepiej widać to właśnie w omawianym pierwszym rozdziale wersji z 1946 roku. Swojego rodzaju pęknięcie daje się dostrzec np. w tym, co Stoff określił mianem „sokoła autobiografii”. Początkowy, metabiograficzny fragment narracji z jednej strony zapowiada tekst autorefleksyjny i analityczny, motywowany chęcią poznania i „zakomunikowania” innym samego siebie („jakim byłem naprawdę w pragnieniach i czynach”) oraz nostalgicznym stosunkiem do własnej przeszłości („chcę ją przedłużyć poza własną pamięć”), z drugiej strony — ujawnia skrajnie autodemaskatorską postawę piszącego, tendencję do deprecjonowania własnej biografii. Bardzo nieprzekonująco wypada w związku z tym refleksja narratora nad własnym życiem jako materiałem autobiografii — kolejny stały element „początku” tej formy:

„Nie jestem rad z tych stron. [...] opłotłem się sobą samym jak bluszczem, ufając naiwnie, że tajne drgnięcia mej duszy rozwiążą zagadkę bytu i rozstrzygną na korzyść dobra sprawy mojego sumienia. Czegoś mi tu zabrakło. Tę długą opowieść dałoby się streścić w kilku zwężonych zdaniach.

„Patrzę dziś na nią znużony, przekroczywszy trudny próg, za którym niewiele czeka mnie nadziei, i opuszczam ręce. Można było przeżyć inaczej ten czas. Poświęciłem go tylko sobie, zaniedbując jakąś ważną służbę, którą musi się świadczyć, kto chce spokojnie umierać. Nie

¹³ Ibid., s. 83. Na „nadmiar ironii” w *Drewnianym koniu* i w innych utworach z nurtu rozrachunkowego można spojrzeć jako na środek politycznej autosugestii pisarzy: „Bohaterowie tych powieści, którzy uczą się myśleć kategoriami historycznymi i dojrzewają do rozumienia dróg historii, pełnią [...] funkcje kompensacyjne wobec autorów, stanowią maskę zagubienia i bezradności samych pisarzy” (ibid., s. 100). A. Sobolewska nawiązuje tu do ustaleń A. Fiuta zawartych w książce *Dowód nietożsamości. Proza Wilhelma Macha*, Wrocław 1977 (por. zwłaszcza s. 38-39, 138).

¹⁴ A. Sobolewska, op.cit., s. 71-84

¹⁵ M. Głowiński, *Panorama powieściowa*, [w:] *Porządek, chaos, znaczenie*, Warszawa 1968, s. 247.

umiałem dostrzec mądrej zasady pożytku, która łączy żyjących, przedłuża życie zmarłych i jeszcze nie urodzonych powołuje na świat¹⁶.

Narrator daje wyraz swojej niepewności („Czegoś mi tu zabrakło”) tylko po to, by parę zdań dalej rozwiać ewentualne wątpliwości czytelnika i wyjaśnić, czego mianowicie zabrakło w jego życiu i w opowieści o nim („jakiejś ważnej służby”, „zasady pożytku”). Widać tu, jak odautorski komentarz ideologiczny wnika w mowę narratora, odbierając jej pozory autonomii. Przesadna troska o „słuszną” wymowę powieści wpływała chyba nie tyle z niewiary w interpretacyjne zdolności odbiorcy, ile ze świadomości, że postać bezimiennego pierwszoosobowego narratora, przedstawiona w dodatku z pewną sympatią, może się w świadomości czytelników nałożyć na obraz samego autora, co dla tego ostatniego byłoby z oczywistych względów niewygodne. Autobiograficznemu odczytaniu powieści i identyfikacji bohatera z twórcą miał zapewne zapobiec również podtytuł *Powieść*, jednoznacznie przesuwający świat przedstawiony w dziedzinę fikcji.

2. Wersja z roku 1958

W roku 1958 ukazało się drugie wydanie utworu. Autor pominął w nim pierwszy rozdział („«antydatowany» wyrok nad bohaterem” — jak go nazywa Noszczyk¹⁷), dokonał także szeregu poprawek — nie tylko stylistycznych. Z tekstu usunięto liczne fragmenty bądź wyrażenia jednoznacznie wartościujące i interpretujące. Nie zlikwidowało to „wewnętrznej sprzeczności” *Drewnianego konia*, ale osłabiło ją na tyle, że Zbigniew Kubikowski mógł odczytywać powieść jako utwór moralistyczno-psychologiczny, w znacznej mierze niezależny od kontekstu historycznego, w którym powstał — a więc poza paradygmatem „rozhanków inteligentkich”¹⁸. Nie jest chyba przypadkiem, że Helena Zaworska, proponując w kilka lat później nowe odczytanie tuż powojennych utworów Dygata, Brandysa, Hertza (jako modelowych przedstawień sytuacji jednostki pod presją życia zbiorowego), a także reinterpreterując samą kategorię „obrachunków inteligentkich”, cytuje *Drewnianego konia* właśnie z drugiego wydania¹⁹.

Utwór w drugiej wersji nie zawiera „początku” w opisanym wyżej sensie, co oddala jego narrację od niepowieściowego wzorca. Pierwsze zdanie tekstu należy już do właściwej biografii: „Miasto, w którym się urodziłem, nie było wielkie”²⁰. W dodatku zdanie to wyłamuje się ze schematu opowiadania o swoim życiu,

¹⁶ K. Brandys, op.cit., s. 7.

¹⁷ M. Noszczyk, op.cit., s. 33.

¹⁸ Z. Kubikowski, *Bezpieczne male mity*, Odra, 1959, nr 14.

¹⁹ H. Zaworska, *Po upadku mitów inteligentkich. O prozie tzw. obrachunków inteligentkich w latach 1945-1948*, [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 3: *Literatura Polski Ludowej*, pod red. A. Brodzkiej i Z. Żabickiego, Warszawa 1965.

²⁰ K. Brandys, *Drewniany koń. Powieść*, wyd. 2 przejrane przez autora, Warszawa 1958, s. 5. Kolejne cytaty według tej edycji lokalizuję w tekście głównym.

utrwalonego w postaci formuły początkowej: „Urodziłem się [czas] w [miejsce] jako [rodowód]...” (początek biograficzny, w odróżnieniu od „metabiograficznego”, jest w autobiografii silnie skonwencjonalizowany)²¹. Narrator Brandysa wybiera z tradycyjnego zestawu rubrykę „miejsce” i wypełnia ją szczegółowo, odkładając na później równie obszerne (co nie znaczy — pełne) omówienie pozostałych punktów. Informacje przekazywane zazwyczaj w jednym lub co najwyżej kilku początkowych zdaniach biografii tutaj są uzupełniane na obszarze niemal całego tekstu, a szeroko rozumiany rodowód narratora-bohatera staje się jednym z głównych tematów wypowiedzi.

Wybór miejsca jako kategorii „pierwszej” wiąże się z budowaną przez narratora prywatną symboliką przestrzeni, obejmującą zarówno miejsca, jak i rzeczy. Obiekty przestrzenne są w *Drewnianym koniu* nacechowane kulturowo i społecznie, kojarzą się z określonymi wartościami. Geografia miasta odzwierciedla społeczne i kulturalne rozwarstwienie jego ludności:

Powiadam, że miałem wszelkie dane, aby nie oglądać rzeczy, których nie pragnąłem widzieć. Nie jest to przenośnia: mam na myśli obiekty uchwytny. Pewne dzielnice w naszym mieście istniały poza obrębem mego środowiska i ani mój ojciec, ani pułkownik Bolski, nikt wreszcie, kto zamieniał z nimi uściski dłoni na bulwarze w czasie niedzielnych przechadzek, nie starał się odwiedzać tych zakątków, gdzie ożywiona wytwórczość przedmiotów pierwszej potrzeby nie szła w parze z elegancją istnienia. Były to znojne peryferie, rozsiadłe na zapleczu miasta, przegrodzone od rzeki bulwarem, parkiem, teatrem oraz tym wszystkim, z czego wyrosły pokolenia szanujące życie i notariat [...]. (s. 7)

„Miejsce” jest tu więc również „rodowodem”; jest także „czasem”, ponieważ narrator — świadom, że świat, który go wydał, uległ zagładzie — lokuje owo miejsce w przeszłości jako „umarłe” („odgrzebała w nim wszystko umarłe: zielony park i klomb z fontanną [...], bulwar i kolumnadę teatru [...]; chudy wysoki dom obrosnięty bluszczem, gdzie mieszkała starość mojej babki”, s. 12). Zmuszony okolicznościami wojny do opuszczenia rodzinnego domu i przeprowadzki na jedną z owych „znojnych peryferii” bohater zabiera ze sobą część starych mebli, dzięki czemu może w obcej dzielnicy stworzyć enklawę swojskości i bezpieczeństwa: „Moja przestrzeń była szczelna. Dotykałem sprzętów, wyściełań i obrazów ruchem, jakim sprawdza się zamki i zasuwę” (s. 23). W sposób przestrzenny traktuje narrator również gesty i kształty ludzkie. Wytwarzanie oraz przekazywanie kolejnym pokoleniom cech i postaw psychicznych opisuje jako dziedziczenie form fizycznych, powstałych w wyniku mechanicznych czynności:

Moje plecy wylęgły się z pleców, które czuły za sobą miękkie puszyste oparcia, mój kark był przeznaczony do wysokich i ciasnych kołnierzy, które poddzierały podbródki i nosy w kierunku nieba. (s. 19)

W firmie „Leonard” [...], na jednej z przecznic bulwaru, strzygło się głowy noszone z godnością. Chude dłonie fryzjerów ugniatały tę godność od kilku pokoleń, wcierając w nią likwor z lawendy oraz pomadę „Charmant”, tak że z biegiem lat ulepił się patrycjuszowski typ czaszki o rzadkim poroście i bladym naskórku, znużony, obły kształt, który ja sam dźwigam na barkach. (s. 13)

²¹ A. Stoff, op.cit., s. 54.

Nieobecność metatekstowego wstępu oddala drugą wersję *Drewnianego konia* od wzorca autobiografii także przez to, że „otwiera” fabularną i narracyjną konstrukcję utworu. Początkowy rozdział wersji pierwszej był formułowany jako późniejszy od pozostałych, jako chronologicznie ostatni. Piszący precyzował w nim czas, który upłynął od ostatnich opisanych wydarzeń, oraz miejsce, w którym spisywał swą opowieść:

Minęło pół roku z okładem od czasu, gdy, opuściwszy miasto, w którym przyszedłem na świat, znalazłem schronienie na wsi rozłożonej za lasem, po drugiej stronie wzgórz, które niedawno lubiłem oglądać z okna mojego zaułka. Opisane wypadki wyjaśniają, dlaczego tak się stało²².

W ten sposób narracyjne *origo* nabierało konkretnych kształtów, a dystans opowiadacza do prezentowanych zdarzeń zyskiwał na wyrazistości. Taki początek wyznaczał — i proponował czytelnikowi — gotową perspektywę poznawczą i wartościującą w stosunku do przedstawianego świata, domykał też fabułę, doprowadzając zdarzenia do momentu rozpoczęcia opowiadania. Narracja wpisywała się w podstawowy schemat zarówno autentycznej, jak i powieściowej autobiografii: „od narodzin po dzień dzisiejszy”, z silnie zaznaczonym dystansem narracyjnym (opartym na opozycji „ja” opowiadającego i „ja” przeżywającego) i częstym — zwłaszcza w autobiografiach powieściowych — motywem rozwoju bądź przemiany światopoglądowej bohatera²³. Nie ma tego w wersji drugiej. Sytuacja narracyjna jest tu pod względem czasowym i przestrzennym niedookreślona, dystans do przedstawianego świata — mniej wyraźny, wartościowania są nieoczywiste, a opowieść urywa się w punkcie, z którego losy bohatera mogłyby się jeszcze rozmaicie potoczyć.

Nowe cechy narracji drugiej wersji powieści współgrają z dostrzegalną również w redakcji z roku 1946, ale w zmienionym kontekście mocniej wyeksponowaną skłonnością narratora do ukrywania danych personalnych i toponimicznych, a także szczegółów, które pozwoliłyby na identyfikację okoliczności historycznych. „*W Drewnianym koniu* — pisze Zaworska — bezimienny narrator styka się z osobami bez nazwisk i imion: z Gospodarzem, Prowizorem, Doktorem, z Nimi”²⁴. Oprócz Urszulki, pułkownika Bolskiego, dziadka Konstantego i ślusarza Surmy nazwane z imienia zostają tylko zwierzęta — jamnik Mores i kot Mucek — oraz drewniany koń na biegunach, Hektor.

²² K. Brandys, *Drewniany koń* (1946), s. 6.

²³ Zob. F. Stanzel, *Typowe formy powieści*, [w:] *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*, wybór, opracowanie, przekład R. Handke, Kraków 1980, s. 267 n. Pisząc o autobiografii powieściowej (powieści-autobiografii) mam na myśli gatunek literacki — jedną z odmian powieści w pierwszej osobie imitującą reguły autentycznej (niefikcjonalnej) autobiografii. Nie zajmuję się natomiast powieścią autobiograficzną, jakkolwiek zakresy nazw „powieść-autobiografia” i „powieść autobiograficzna” częściowo się pokrywają. Różnicę między powieścią autobiograficzną a „powieścią o strukturze autobiografii” (termin Z. Maciejewskiego) podkreśla J. Smulski (*Twórczość narracyjna Stefana Otwinowskiego*, Toruń 1993, s. 139). Na temat powieści autobiograficznej zob. np. R. Lubas-Bratoszyńska, *Od dokumentu do fikcji. (Rzecz o powieści autobiograficznej)*, [w:] *Między autobiografią a literaturą*, Warszawa 1993.

²⁴ H. Zaworska, op.cit., s. 94.

Narratorska niechęć do konkretyzacji, przejawiająca się kryptonimowaniem i stosowaniem peryfraz, obejmuje postacie historyczne („zdobywca Europy” sprzed wieku, s. 6), dzieła literackie („sztuka jednego z ojców naszego dramatu, pełna piosenek i tańców”, s. 93), miejscowości („Pewnego dnia doszła mnie wieść o śmierci mego wuja, który mieszkał w P., i o powołaniu drugiego, który osiedlił się w M., na urząd burmistrza w tym mieście”, s. 25) oraz takie „rekwizyty historii”, jak odznaki partyjne („zaczęłam spotykać u Urszulki zagadkowe okazy płci męskiej, które nosiły w lewym wyłogu surduta metalowe znaczki o zębatych brzegach i akcentowały swą nienawiść do licznych Izraelitów w naszym mieście”, s. 96) czy broń („trzymali w rękach dziwaczne przedmioty ze stali, podobne na pierwszy rzut oka do przyrządów naukowych używanych przez badaczy”, s. 100).

Interesująco wypada zestawienie anonimowości świata przedstawionego w *Drewnianym koniu* z funkcją, jaką nazwy własne i wyrażenia o podobnym statusie semantycznym pełnią w autentycznej autobiografii. Otóż Andrzej Stoff uznaje „osobowe i topograficzne nazwy własne, daty, jak również cytaty [...] wszelkich tekstów rzeczywiście istniejących oraz aluzje realnościowe (do osób, faktów instytucji itp.) i literackie” za drugi — obok faz narracji grających specjalną rolę kompozycyjną — rodzaj „miejsc wyróżnionych”, a ich obecność w autobiografii uważa za ważny element tożsamości tego gatunku. „Miejsca te mają w istocie charakter «cytatów rzeczywistości» w językowej warstwie dzieła i jako takie wnoszą do niego ściśle jednostkowe znaczenia”²⁵. Wyznaczają one „prawdziwościowy układ odniesienia” danej autobiografii, obejmujący ten obszar rzeczywistości, którego doświadczał autor, i gwarantujący autentyczność przekazu. „Narracja autobiografii jest prawdopodobna głównie dzięki temu, że osnuwa się wokół realnościowych odniesień, które ją uwierzytelniają”²⁶.

Pod względem sposobu potraktowania nazw własnych, dat itp. powieść Brandysa wyraźnie odbiega więc od wzorca autobiografii. Narrator jakby świadomie rezygnował z możliwości uwiarygodnienia wypowiedzi, oferowanych przez tę kategorię „miejsc wyróżnionych” — opowiadaną przez niego historię można by, po niewielkich korektach, umiejscowić w niemal dowolnym miejscu i czasie. Rozwiązanie to było odczytywane rozmaicie. Recenzenci pierwszego wydania krytykowali *Drewnianego konia* za odrealniony obraz okupacji, a w cofaniu się przed konkretem widzieli wyraz rezygnacji z rozumowego wyjaśnienia świata, świadectwo zagubienia zarówno narratora, jak i samego autora, dowód „wyosobnienia inteligenckiego”²⁷. Natomiast dwadzieścia lat później te same cechy pozwoliły na bardziej uniwersalną interpretację powieści — według Zaworskiej to dzięki nim Brandys mógł pokazać społeczne mechanizmy zniewolenia człowieka i modelowe postawy jednostek wobec nacisku zbiorowości:

²⁵ A. Stoff, op.cit., s. 50.

²⁶ Ibid., s. 66.

²⁷ Sformułowanie K. Wyki, op.cit., s. 176.

Bezimienny świat okupacji nie jest w *Drewnianym koniu* wyłącznie tworem zagubionej świadomości inteligenckiej, choć jest nim także. Ale jest jeszcze ponadto, a może nawet przede wszystkim, tworem określonych mechanizmów społecznych i politycznych, które ogromną ilość jednostek, bynajmniej nie wywodzących się tylko ze środowiska inteligenckiego, podporządkowały działaniu ustanowionych przez siebie praw²⁸.

3. Formy podawcze — relacja

Uderzającą własnością narracji *Drewnianego konia* jest łatwość, z jaką dają się w niej wyodrębnić trzy podstawowe według Henryka Markiewicza formy podawcze epiki: relacja, prezentacja i refleksja²⁹. Formom tym odpowiadają w powieści Brandysa — niemal bez wyjątków — trzy płaszczyzny czasowe, a zarazem trzy epoki w życiu bohatera-narratora. Relacja obejmuje wydarzenia z dzieciństwa oraz z początku wojny, prezentacja dotyczy niedawnych (w stosunku do momentu formułowania wypowiedzi) wypadków związanych z postacią Doktora, refleksja formułowana jest z perspektywy aktualnej sytuacji piszącego — która, jak pamiętamy, w drugiej wersji powieści pozostaje niedookreślona. Każdej z form podawczych odpowiada również pewien charakterystyczny zespół środków stylistycznych.

W partiach retrospektywnych, zawierających wspomnienia z dzieciństwa bohatera, najbardziej rzuca się w oczy dominacja czasowników w formie iteratywnej, akcentującej powtarzalność czynności, i duratywnej, wyrażającej trwanie:

Prosty, szeroki bulwar w środku miasta *prowadził* do teatru z niejaką dumą. Ten bulwar *wyróżniał się* elegancją i oportunizmem. Często *zmieniał* swą nazwę. Za mojej pamięci *nosił* kolejno imiona czterech wielkich ludzi i *porzucał* je zależnie od okoliczności, bez rumieńca wstydu. Teatr był zawsze *nieczynny* i *poprzestawał* na swych białych kolumnach oraz attyce z napisem „Ars”, który młodzież naszego miasta *odczytywała* na wspak z upodobaniem nie słabnącym w ciągu długich pokoleń³⁰. (s. 5)

Po drugiej stronie szyby w drzwiach *rozkladał się* gabinet zamieniony w foyer. W wazonach *stały* kwiaty, na tacach kieliszki, ciężki żyrandol osłonięty był fiołkowym tiulem. Pod żyrandolem *zobaczyłem* ojca, który w lewej dłoni z odgiętym małym i serdecznym palcem *trzymał* czarkę napelnioną złotym płynem, prawą zaś *przyciskał* do piersi moją guwernantkę. Jej białe ramię *odcinało się* na czarnym wyłogu fraka. Siedząc pod sufitem, *mrugałem* oczami, niepewny treści tego układu. Zęby mi *szczękały* mimo okrycia, jak gdyby mój organizm szybciej zrozumiał katastrofę niż ja. *Wytrzeszczałem* osłupiałe oczy w przegiętą postać ojca i jego ostrą blond bródkę, którą *zdawał się* mierzyć w szyję mojej opiekunki. *Wpatrywałem się* w tę grupę, która *wywracała* świat moich wyobrażeń. (s. 30)

W pierwszym z zacytowanych fragmentów narracja iteratywna ewokuje atmosferę (pozornej) trwałości dawnego świata oraz powtarzalność jego rytuałów. Drugi fragment należy do tych nielicznych momentów, w których zanika

²⁸ H. Zaworska, op.cit., s. 98. Por. A. Sobolewska, op.cit., s. 99 n.

²⁹ H. Markiewicz, *Zawartość narracyjna i schemat fabularny*, [w:] *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984.

³⁰ Tu i dalej swoje podkreślenia w cytatach z utworów Brandysa zaznaczam kursywą.

zgodność płaszczyzny czasowej z formą podawczą: wspomnienie z dzieciństwa nie zostaje w nim sumarycznie zrelacjonowane, lecz częściowo przynajmniej uobecnione, opowiedziane w trybie prezentacyjnym. W tym wypadku narracja duratywna daje ekwiwalent trwania jednej „epifanicznej” chwili, freudowskiej „sceny pierwotnej”, i sposobu jej przeżywania przez dziecko, akcentuje niezrozumiałość obserwowanych wydarzeń. Mimo różnic w formie opowiadania, nagromadzenie czasowników niedokonanych nadaje wszystkim partiom wspomnień wspólne piętno stylistyczne i podobny walor emocjonalny. Korzeni takiej techniki imitowania środkami narracyjnymi czynności wspominania i wczuwania się nie tylko we własne minione doznania, ale i w uczuciową aurę przeszłości należałoby zapewne szukać w dziele Prousta³¹.

Nie znaczy to, by dążenie do identyfikacji z dawnym sobą było dominującą postawą narratora. Przeciwnie, za pomocą różnorodnych środków podkreśla on dystans do własnej przeszłości. Jest to dystans przede wszystkim intelektualny, płynący ze świadomości, że jego ówczesna egzystencja była nieautentyczna, kształtowana przez sztywne konwencje społeczne. Natomiast równoczesna identyfikacja bohatera z przeszłością (swoją i swojej klasy) ma podłoże emocjonalne, wzruszeniowo-estetyczne. Gra tożsamości i dystansu opiera się w *Drewnianym koniu* na psychoanalitycznie rozumianej opozycji intelektu i emocji. Elastyczności i samodzielności myślowej bohatera-narratora towarzyszy trwałość, wręcz niezmiennność wzorców emocjonalnych ukształtowanych w dzieciństwie. Z tego rozminięcia się świadomości i uczuć rodzi się łagodna autoironia piszącego:

Ileż wspominał siebie z tamtych dni, siebie z czerwonym bakiem, w aksamitnym pierożku z kokardą, kiedy oglądał ową poważną figurkę w pelerynce od deszczu, a w jedwabnej bluzeczce w słoneczne poranki, zawsze ogarnia mnie wzruszony podziw. (s. 18)

Innym sposobem budowania dystansu do własnej przeszłości jest operowanie modalnością pamięci, która odnosi relacjonowane wydarzenia do narracyjnego „teraz” i relatywizuje je wobec psychiki narratora: „*Pamiętam*, kiedy prowadzono mnie aleją do pobliskiego parku, przechodnie oglądali się za mną[...]” (s. 15); „*Pamiętam*, jak strach wzbierał we mnie nocami[...]” (s. 21); „*Pamiętam* ją dokładnie: maleńka, siwo-różowa, pod okiem i koło ust nalepiała sobie okrągłe kropczki z aksamitu[...]” (s. 85); „*Pamiętam* pewną niedzielę na bulwarze, gdy żebrak pod kościołem poprosił go o datek. [...] *Pamiętam*, jak zadumał się przez chwilę nad czapką żebraka[...]” (s. 146). Ten rodzaj dystansu czasowego i poznawczego jest charakterystyczny dla narracji pamiętnikarskiej. Podkreśla on retrospektywny tryb opowiadania i panowanie piszącego nad materiałem, ujawnia nieautonomiczność relacjonowanych wydarzeń, ich zależność od pamięci i decyzji pisarskich narratora³².

³¹ Wpływy Prousta dostrzegali w *Drewnianym koniu* już pierwsi recenzenci, różnie je zresztą oceniając — zob. np. K. Wyka, op.cit.; W. Mach, *Prywatne życie realisty*, Twórczość, 1947, nr 3 (tu pojawia się — ujęte w cudzysłów — określenie „proustowszczyzna”, s. 103); A. Ważyk, *Na drewnianym koniu*, Kuźnica, 1947, nr 7.

³² Por. J. Trzynadłowski, *Struktura relacji pamiętnikarskiej*, [w:] *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigonia*, Kraków 1961.

4. Prezentacja

Chociaż wśród partii wspomnieniowych zdarzają się fragmenty operujące formą prezentacji scenicznej, nawet z obszernymi przytoczeniami dialogów (np. epizod śmierci ojca i późniejszych machinacji dependenta³³), przewaga syntetyzującej relacji jest tam wyraźna. Prezentacja natomiast zdecydowanie dominuje w tych partiach wypowiedzi narratora, które dotyczą wypadków poprzedzających — w wersji z roku 1946 — zaledwie o kilka miesięcy moment opowiadania. Wydarzenia te można by nazwać właściwą akcją utworu, trzeba jednak pamiętać, że tradycyjna terminologia jest w przypadku *Drewnianego konia* mało adekwatna i może wprowadzać w błąd; wszak „przedakcja” obejmująca wspomnienia bohatera stanowi, ilościowo biorąc, dobrą połowę książki, a jej udział w semantyce powieści jest chyba jeszcze większy. Wilhelm Mach uznał to rozbieżności *Drewnianego konia* na „dwie powieści w jednej książce” za wadę; pierwsza z owych „powieści” — „świetna «proustowska» proza napisana powieść psychologiczna” — pochłania jego zdaniem drugą — sensacyjną akcję osnutą wokół intryg Doktora: „Akompaniament zagłuszył główne partie koncertu”³⁴. Trudno się zgodzić na taki podział ról. Wątek faszyzującej organizacji OKO jest przecież częścią „powieści psychologicznej”, soczewką, która ukazuje jakby w powiększeniu istotę niemocy bohatera-narratora: rozdźwięk pomiędzy wybujałym intelektem a niedowładem woli oraz płynące z klasowej „nadświadomości” poczucie winy³⁵. Mimowolny udział bohatera w machinacjach diabolicznego Doktora pokazuje też, że postawa estetyzującego niezaangażowania nie jest niewinna, że nie wyklucza ona uczestnictwa w działaniach ewidentnie złych: „System totalitarny może narzucić «tchórzliwemu inteligentowi» każdą rolę”³⁶.

Narracja we fragmentach przedstawiających dzieje przyjaźni z Doktorem znacznie oddala się od wzorca pamiętnikarsko-autobiograficznego. Dystans narratora do świata, o którym opowiada, staje się niemal niedostrzegalny, zastępuje go właściwy grotesce psychologiczny dystans podmiotu przeżywają-

³³ Pojawia się tam nawet konwencjonalne powieściowe „teraz” — wykładnik przyjęcia przez narratora perspektywy czasowej przeżywającego bohatera: „Ale *teraz* odmawiał mi wszystkiego. Leżał nieruchomo i nie byłem tak naiwny, aby się jeszcze czegoś po nim spodziewać” (s. 146). Jedynym śladem punktu widzenia opowiadającego narratora jest kontrastujący z owym „teraz” czas przeszły. Por. niżej.

³⁴ W. Mach, op.cit., s. 104-105.

³⁵ Motyw nadświadomości bohatera w porównaniu z jego otoczeniem pojawia się w *Drewnianym koniu* kilkakrotnie; cecha ta zazwyczaj opisywana jest przez narratora jako swego rodzaju ułomność: „Byłem prawym synem swego rodu i przekonanie, że środowisko, w którym przyszedłem na świat, jest jedyną komórką uznaną przez Boga na ziemi, przyszło na świat wraz ze mną; zastałem je w sobie gotowe. Mogłem zostać Mojżeszem notariatu, gdyby słabość mojej natury nie uczyniła mnie tym, kim jestem” (s. 17). „Słabości natury” dopomogła historia: „W tym rodzie notariuszów, w którym fach zastąpił moralność, zostałem pozbawiony fachu. Wypadki przecięły tradycję notariatu” (s. 115).

³⁶ A. Sobolewska, op.cit., s. 115.

cego do dziwnych ludzi i niezrozumiałych zdarzeń³⁷. Oto prolog tej „drugiej powieści”, ilustrujący przejście od sumarycznej, *quasi*-pamiętnikowej relacji do narracji uobecniającej, zawierającej przytoczenia dialogów i wewnętrznych monologów bohatera:

W zaułku pędziłem życie samotne, unikając sąsiadów. Jedyną osobą, którą z początku wpuszczałem przez próg, była kobieta sprząająca mój pokój. Nie starałem się od niej dowiadywać, kto mieszka w kamienicy i jakie życie pędzi, do dnia, w którym przez ścianę mojego pokoju usłyszałem hałas, krzyki i chóralny śpiew. Zaniepokoiło mnie to i nazajutrz w czasie sprzątania postanowiłem pociągnąć ją za język. O nowym lokatorze nie wiedział jednak wiele. „Doktor jakiś...” — to było wszystko, czego zdołałem się dowiedzieć.

— Czy leczy chorych? — pytałem zaciekawiony. Podobno leczył i czasem odwiedzali go pacjenci. To z nimi zapewne odbywał chóralne śpiewy, myślałem dziwiąc się tej nieznaney metodzie leczenia. (s. 33-34)

W „partiach Doktora” narracja prowadzona jest z punktu widzenia „ja” przeżywającego, a wydarzenia przedstawiane są na ogół chronologicznie, w kolejności pojawiania się w świadomości bohatera. Antycypacje przyszłych zdarzeń występują tylko wyjątkowo, podobnie jak komentarze narratora, znającego przecież dalszy bieg wypadków. Przyjęcie poznawczej perspektywy bohatera wpływa na język narracji, pojawiają się czasowniki w *praesens* i *futurum*, „kopiujące” sposób przeżywania czasu przez uczestnika zdarzeń: „Wstałem z fotela i odrzuciwszy chustkę podszedłem do biblioteczki, gdzie stał zegar rozpościerając złote skrzydła. Oparłem czoło o chłodny mahoń, słuchałem, jak mija czas. Za minutę wybije dziewiąta” (s. 213). Zastosowana forma czasu przyszłego wynika z ułożenia centrum odniesień deiktycznych narracji w momencie przedstawianym, a nie w chwili pisania. Całkowite przejście punktu widzenia bohatera kłóciłoby się z założoną dla całego tekstu pamiętnikową sytuacją narracji, dlatego w gramatyce opowiadania mimo wszystko przeważa czas przeszły. Jednak pamiętnikarski dystans ograniczony do dominacji *praeteriti* jest już tylko konwencją. W kolejnym fragmencie widać, że również indeksy wyrażające relacje przestrzenne mogą odzwierciedlać perspektywę przeżywania:

Wstąpił we mnie jakiś wojskowy nastrój, czułem się jak oblężone miasto na moment przed szturmem; zacząłem naciągać sportowe, sznurowane buty i pasek zamiast szelek. [...]

Gdyby udało mi się w swoim czasie zostać rotmistrzem w pułku mego wuja, sądzę, że *dziś* byłbym kim innym. Miałbym zapewne szersze piersi, mocniejsze mięśnie i mniej wątlą szyję [...]; ale co najważniejsze, nie siedziałbym *tu*, w tym fotelu, gapiąc się bezmyślnie w sportowe noski nienoszonych prawie butów, uwikłany w jakąś dziwaczną kabałę przez ludzi niepoważnych i, co gorsza — zapewne niepoczytalnych. Ulegałem wszystkim, włącznie z Prowizorem, którego zwierzchnia wydawały mi się *teraz* nietaktowne. (s. 83-85)

Przyjęcie w narracji perspektywy przeżywania łączy się z założeniem doskonałej pamięci opowiadającego. Narrator dysponuje pełną zdolnością chronologicznej rekonstrukcji nie tylko zdarzeń i dialogów, ale także własnych ulotnych stanów psychicznych:

³⁷ O roli „podmiotu-sprawdzianu” konfrontowanego z groteskowo zdeformowanym światem pisał — za J. Mannem — A. Bereza w pracy *Parodia wobec struktury groteski*, [w:] *Styl i kompozycja*, pod red. J. Trzynałowskiego, Wrocław 1965, s. 268.

— A no tak... — bąknął w roztargnieniu, patrząc w dywan, na którym leżał jej trzewiczek.

Przypomnił mi się jego okrutny gest, kiedy opierał nogę na występie muru. Miał wówczas twarz zwróconą w kierunku moich okien i jego noga zdawała się ugniatać mi pierś. Jestem w mocy tego człowieka — uświadomiłem sobie i wniosek ten pokrzepił mnie jak trafna diagnoza. Ale w następnej chwili spotkałem jego wzrok zmieszany i nieśmiały. Podawał mi trzewik, tkał mi go w dłoń. Cofałem ręce w popłochu. Za moimi plecami stała Urszulka. Mgliste podejrzenie musnęło mi myśl. (s. 56-57)

Doskonała pamięć bohatera-narratora jest słabo umotywowana fabularnie. Kilkakrotnie pojawiają się wzmianki uzasadniające dokładne zapamiętanie jakiegoś wydarzenia czy sytuacji, np. „Pamiętam jeden dzień (bo muszę pamiętać ten dzień) [...]” (s. 38); „Dobrze pamiętam ten moment” (s. 57); czasem są to uzasadnienia bardziej ogólne, ogarniające całą kategorię zdarzeń zapamiętywanych lepiej niż inne:

Los obarczył mnie tym przekleństwem, że pamięć nieszczęsnych wydarzeń szyderczo zniekształca mi mój własny obraz. [...] Zjawia mi się czasem jakiś obmierzły grymas, którego nic już nie naprawi, a wraz ze słowem, które chciałbym cofnąć, ściga mnie natrętne wspomnienie rozdzielonych ust, które zagryzłem o moment za późno. Są to chwile straszliwe.

Dzień, kiedy odwiedziła mnie Urszulka, przedłużył ich szereg. (s. 46)

Takie wzmianki mogłyby uprawdopodobnić okazjonalne pojawianie się prezentacji (a więc i doskonałej pamięci) w kontekście narracji relacjonującej — i rzeczywiście tłumaczą one pośrednio drobiazgowość niektórych wspomnień bohatera z dzieciństwa. Natomiast w strumieniu niemal jednolitej narracji typu *showing* ich obecność jest tylko konwencjonalnym zabiegiem mającym podtrzymać iluzję pamiętnika. W istocie bowiem forma narracji w „partiach Doktora” motywowana jest konstrukcyjnie, autorsko, nie zaś fabularnie. Wszak wątek OKA pojawia się przede wszystkim po to, by dopełnić charakterystyki głównej postaci. Czyni to przez ukazanie „dualizmu sprawozdawcy i aktora”, dualizmu, który według Jerzego Ziomek „wywodzi się ze sprzeczności między bogatą tradycją umysłową inteligencji mieszczańskiej a jej historyczną niemocą”³⁸. Aby zademonstrować słabość bohatera w obliczu realnego zagrożenia wyznawanych przez niego wartości, trzeba było pokazać go niejako w zbliżeniu, przedstawić jego sposób reagowania na konkretne sytuacje, na niespodziewane zdarzenia — trzeba więc było zlikwidować dystans narracyjny, bo dystans oznacza panowanie narratora nad zdarzeniami.

Bohatera trzeba było również ukazać z zewnątrz, „obiektywnie” — a więc także w jego fizyczności. Oczywiście narracja pierwszoosobowa utrudnia charakteryzowanie wyglądu bohatera — po pierwsze ze względu na pewne społeczne ograniczenia, nakładane na mówienie o sobie (nie wypada ani za bardzo się chwalić, ani ganić), po drugie z powodu konieczności sytuacyjnego umotywowania takiej charakterystyki — o ile tekst nie jest z założenia pełnym autoportretem³⁹. W *Drewnianym koniu* motywacji do opisu wyglądu bohatera dostarcza np. lustro — konwencjonalny rekwizyt powieści w pierwszej osobie:

³⁸ J. Ziomek, *Kazimierz Brandys*, Warszawa 1964, s. 17.

Pamiętam, kiedy prowadzono mnie aleją do pobliskiego parku, przechodnie oglądali się za mną mówiąc: „Cóż za piękne dziecko”, w co uwierzyłem tak gruntownie, że gdy po latach zdarzy mi się napotkać w lustrze moją gderliwą twarz malkontenta z przedziałkiem pośrodku głowy, zawsze ogarnia mnie zdumienie na widok niepomyślnych skutków mojego rozwoju. (s. 15)

Zewnętrzne spojrzenie na samego siebie uzasadnia również „pamięć nie-szczęśnych wydarzeń”, wzbogacających „galerię [...] przedrzeźnionych twarzy” bohatera (s. 46), ale i w tych wypadkach istotną motywacją jest autorska potrzeba przedstawienia jego „języka ciała”: „Gdzieś w zaułkach pamięci na zawsze zawisł ów złośliwy obraz niedołęgi *umydlonego na policzkach*, który wykrzykiwał z *rumieńcem wzruszenia na czole*: «Tak, tak, Urszulko», drżący od głupiej nadziei” (s. 46-47); „Twarz powoli oblewał mi rumieniec” (s. 103); „— Kto?! — *zakotłowałem się w pościeli i złapałem ją za rękę. — Kto kazał ci powtórzyć? Ten? — pokazałem palcem ścianę — ten łotr?*” (s. 200).

Drugim typem konstrukcyjnej motywacji opowiadania unaoczniającego — obok konieczności scharakteryzowania postaci — jest dążenie do dynamizacji przebiegu fabuły oraz do sterowania emocjami czytelnika. Umożliwia to emancypacja warstwy zdarzeń, dokonana dzięki odejściu od typowo pamiętnikarskiego panowania narratora nad materiałem. Zatarcie dystansu owocuje autonomizacją opowiadanej historii i zmianą perspektywy, w jakiej zdarzenia są postrzegane przez czytelnika: przeszłość przedstawienia, wyrazista w partiach wspomnień, w wątku Doktora zaczyna wyglądać jak teraźniejszość⁴⁰.

Zastosowanie narracji „towarzyszącej” zdarzeniom pozwoliło tu osiągnąć efekty dramatyczne właściwe powieści sensacyjnej, np. zjawisko suspensji — opóźnienia informacji oczekiwanej w danym miejscu przez odbiorcę. W *Drewnianym koniu* uzyskiwane jest ono głównie w ten sposób, że narrator w długich odcinkach tekstu relacjonuje wydarzenia tak, jak ich doznawał, tzn. przedstawia swoje postrzeżenia i reakcje, nie ujawniając zdobytej później wiedzy o faktach. Za przykład niech posłuży epizod, w którym półprzytomny z gorączki bohater wpuszcza do mieszkania przerażonego Gospodarza i przez dłuższy czas, nie rozpoznając go, rozmawia z nim w ciemnym przedpokoju. Relacja z tego spotkania skonstruowana jest tak, by nie było wiadomo, do kogo należy monstrualny brzuch rozmówcy. Narrator przez parę stron pozwala czytelnikowi doświadczać niepewności bohatera i podejmować próby samodzielnego rozwiązania zagadki, aż wreszcie dostarcza oczekiwanej informacji — która okazuje się zresztą mało sensacyjna: „Od kilku chwil wiedziałem już, z kim mówię. To byli oni. Nieznajomi z psem. Poczułem ulgę i zawód” (s. 65).

Charakterystyczne, że opowiadający — który, jak powiedzieliśmy, w zasadzie relacjonuje wydarzenia w taki sposób, w jaki je kiedyś postrzegał — toż-

³⁹ Na temat opozycji: autobiografia — autoportret zob. M. Beaujour, *Autobiografia i autoportret*, przeł. K. Falicka, Pamiętnik Literacki, 1979, z. 1.

⁴⁰ Parafrazuję zdanie J. Trzynałdowskiego na temat „pamiętnika albumowego”, w którym „autonomizacja obrazów” często prowadzi do tego, że „Wyrazista na początku przeszłość przedstawienia wyglądać zaczyna jak teraźniejszość [...]” (op.cit., s. 582). Panowanie piszącego nad tematem Trzynałdowski uważa za ważną cechę narracji pamiętnikarskiej.

samość swojego rozmówcy ujawnia później, niż by to wynikało z porządku zdarzeń: „od kilku chwil wiedziałem”, ale mówię dopiero teraz. Czasowe i poznawcze dostosowanie biegu narracji do horyzontu przeżyć bohatera zostaje tu naruszone, jednak w inny sposób, niż mogłoby się zdarzyć w prowadzonej z dużego dystansu narracji pamiętnikarskiej. Tam tożsamość nocnego gościa prawdopodobnie zostałaby określona już na samym początku, tutaj potrzebna informacja zostaje opóźniona b a r d z i e j, niż wymaga tego przyjęta w opowiadaniu perspektywa przeżywania. Zabieg ten, mający oczywiście na celu sterowanie reakcjami czytelnika powieści, obliczony na zwiększenie napięcia, nie jest zatem w najmniejszym stopniu umotywowany założeniami narracyjnymi, więcej — jest z nimi sprzeczny.

Najwyrazistszym przykładem „gry informacją”, a zarazem dominacji porządku fabuły nad porządkiem opowiadania jest w *Drewnianym koniu* sposób zrelacjonowania tego, co wydarzyło się w czasie dwunastodniowej choroby i nieprzytomności bohatera. Jego niedyspozycja przypada na kulminacyjny punkt fabuły — traci świadomość w przeddzień planowanego zamachu — co oczywiście zaostrza ciekawość czytelnika. Po przebudzeniu bohater usiłuje dowiedzieć się od Prowizora, co stało się w minionych dniach:

— Więc zamachu nie było! — krzyknąłem zdumiony i w podnieceniu usiadłem na łóżku.

— Nie było i było, proszę kochanego pana — odezwał się Prowizor i smutno westchnął. Po czym opowiedział mi wszystko. (s. 184)

Słowa te kończą jeden z rozdziałów powieści, kolejny zawiera „opowieść Prowizora”, a ściślej sprawozdanie z tej opowieści, uzupełnione domysłami samego narratora-bohatera („podczas gdy on trzymał się chronologicznej kolejności, ja uświadamiałem sobie pobudki i przyczyny”, s. 186). Znamienne, że ta relacja z drugiej ręki tylko w nieznacznym stopniu rezygnuje z trybu prezentacji: „Surma został na bruku przy zakręcie i rozpościerał zaciśnięte pięści, mały, płaski, z głową startą na czerwoną miazgę” (s. 190) — takie zdanie kończy przytaczaną wszak w trybie zależnym opowieść Prowizora. Potrzeba naocznosci i wyrazistej puenty okazuje się silniejsza niż psychologiczne czy językowe prawdopodobieństwo⁴¹.

Wykorzystywanie niewiedzy odbiorcy to chwyt rodem z powieści sensacyjnej. W utworach tego rodzaju *suspense* służy potęgowaniu ciekawości czytelnika, oczekującego na doniosłe wydarzenie i rozstrzygające informacje. Zasadą jest, że rozstrzygnięcie ostateczne jest wciąż odkładane i napięcie odbiorcy rośnie aż do finału, w którym może się wreszcie rozładować. W powieści Brandysa rozstrzygnięcia są wprawdzie, zgodnie z poetyką powieści sensacyjnej, opóźniane, gdy jednak następują, reakcją czytelnika — i samego bohatera — nie jest katartyczne rozpoznanie, lecz „ulga i zawód”. Tajemnicze inkantacje, które słychać za ścianą, to — jak się w końcu dowiadujemy — śpiewy gromadki narodowców;

⁴¹ To samo można powiedzieć o podziale *Drewnianego konia* na rozdziały — starannie zakomponowane, z „literacką” ekspozycją (często określającą czas wydarzeń) bądź równie konwencjonalnym początkiem *in medias res*, kulminacją fabularną i puentą.

przygotowywany zamach nie dochodzi do skutku z powodu tchórzostwa spiskowców; demoniczny Doktor okazuje się zakochanym aferzystą. Nie mniej śmieszny jest bohater-narrator w roli detektywa próbującego rozplątać wątki otaczających go spraw. Wydaje się, że parodia (międzywojennej) powieści sensacyjnej jest w *Drewnianym koniu* elementem satyrycznej krytyki pewnego nurtu konspiracji⁴². Z drugiej strony uwikłanie w kiepski romans sensacyjny bohatera-narratora — który również jako postać literacka jest wytworem kultury wysokiej, „proustowskiej” — ma pokazać, jak mało odporna była owa kultura na „niskie” wzorce estetyczne i — etyczne. Taki jest chyba sens dziwnego mariażu „dwóch powieści” w *Drewnianym koniu*.

5. Refleksja

Prezentacja i relacja jako formy podawcze dzielą między siebie tekst powieści. Relacja dominuje w pierwszej części oraz w niektórych rozdziałach drugiej, w której na ogół przeważa prezentacja. Fragmenty tekstu podporządkowane formie refleksji, choć również dosyć wyraźnie wyodrębnione, nie stanowią tak zwartych bloków, przeplatają one partie relacjonujące i — znacznie rzadziej — prezentujące⁴³. Powiedziałem wyżej, iż refleksji odpowiada płaszczyzna narracyjnej teraźniejszości. Nie znaczy to bynajmniej, że moment opowiadania staje się tematem wypowiedzi bohatera — w drugiej wersji *Drewnianego konia* refleksja dotyczy przede wszystkim przeszłości, funkcjonuje jako komentarz do opowiadanych zdarzeń. Komentarz ten formułowany jest jednak na ogół z punktu widzenia narracyjnego „teraz”, ujawnia więc aktualne stanowisko piszącego, jego czasowy, poznawczy i aksjologiczny dystans do zdarzeń. Dzięki temu moment opowiadania nabiera określonego — choć określonego tylko ideowo — kształtu.

Sytuacja formułowania wypowiedzi wyznaczana jest przede wszystkim przez czynniki językowe, gramatyczne, takie jak czasy i formy osobowe. Czas teraźniejszy, poza omówionymi wyżej wyjątkami, odpowiada właśnie chwili formułowania wypowiedzi lub ogarnia całą biografię bohatera, z momentem pisania włącznie. W zdaniu: „życie, które *pedzę*, jest równie mało rozległe jak miasto, w którym przyszedłem na świat” (s. 5), mowa jest o całym dotychczasowym życiu piszącego, także o chwili obecnej. Podobnie dzieje się i w innych fragmentach autoprezentacyjnych, np.: „do dziś o rosole *wolę* mówić «bulion», a na dźwięk imienia Barbara *czuję* występny dreszcz” (s. 14). O teraźniejszych stanach piszącego świadczą również zdania dotyczące przyszłości, wyrażają one

⁴² Tylko pewnego nurtu, ponieważ w utworze wspomina się także o podziemiu akowskim: „Mówię realnie: proponuję odłożyć zamach. Niech organizacje rządzone przez londyńskich liberałów [w wyd. z 1946: „masonów” — M.W.] tracą ludzi. Im będą słabsze, tym lepiej dla nas” (s. 126). Kontekst tych słów — wypowiada je jeden z członków karykaturowanego OKA — powoduje, że nabierają one w powieści wydźwięku afirmującego.

⁴³ Jest to zgodne z ogólną normą powieściową — por. H. Markiewicz, op.cit.

przecież oczekiwania i niepokoje aktualne w momencie formułowania wypowiedzi: „Kim *będę* za lat dziesięć?” (s. 23). Zaimkiem odpowiadającym osobie narratora jest oczywiście *ja*, które oznacza równocześnie nie w pełni identycznego z mówiącym bohatera (stąd opozycja: „*ja*” opowiadające — „*ja*” przeżywające). Nieco upraszczając można przyjąć, że narratora wskazuje to *ja*, któremu towarzyszy czasownik w *praesens* bądź *futurum* — przynajmniej w *Drewnianym koniu*, w którym do przeszłości stosuje się generalnie czas przeszły⁴⁴.

Sytuację narracyjną eksponują również operatory pamiętania, wspomnienia, przypominania sobie („Czy dobrze pamiętam, że mówili o modlitwie?”, s. 58), a przede wszystkim wyrażenia odnoszące się do czynności opowiadania, np.: „Tu muszę poszerzyć relacje Prowizora, który dzień ten spędził czuwając przy moim łóżku i wskutek tego dochodziło go tylko echo wypadków, których tło ja znałem bliżej” (s. 186). Fragmentów, w których bohater-narrator ukazuje się w swej roli opowiadacza, jest w *Drewnianym koniu* niewiele. „Pisanie” jako akt fizycznego tworzenia pamiętnika nie pojawia się w drugiej wersji powieści ani razu, choć występuje „mówienie” jako metonimia aktu wytwarzania wypowiedzi: „Mezalianś. To słowo może się wydać dziwne w moich beżennych ustach” (s. 51). Mało jest również wzmianek, które wskazywałyby, jakiego odbiorcę przewiduje dla swojej autobiografii narrator. Wypowiedzi kierowane do potencjalnego czytelnika tekstu pojawiają się wtedy, gdy piszący obawia się, że mógłby zostać źle zrozumiany: „Kto by jednak sądził, że wbrew mojej woli za pomocą okrutnego systemu hodowano we mnie potwora, byłby w błędzie” (s. 17); „Należy to rozumieć dosłownie” (s. 91). Podobnie jak czynności nadawcze, również odbiór przedstawiany jest głównie w kategoriach mentalnych. Raz tylko pojawia się „czytanie słów”, jednak analogicznie do wcześniejszego „mówienia” jest ono tylko retorycznym ekwiwalentem rozumienia, sądzenia, interpretacji: „Ktokolwiek przeczyta te słowa, niech zapamięta, że za życia trzeba dbać o swych następców [...]” (s. 23).

Ponieważ fizyczność komunikatu oraz fizyczne aspekty nadawania i odbioru nie są w utworze tematyzowane, sytuacja narracyjna i osoba opowiadającego najpełniej ujawniają się w intelektualnym bądź lirycznym komentarzu do zdarzeń. Charakterystycznym elementem stylu komentarza lirycznego są elegijne apostrofy: „O dziwna tajemnico, która obarczysz dramatem najmniej dorosłe istnienia!” (s. 18); „Potęgo mych trwóg, oceniam cię dziś w pełni” (s. 49). Emocjonalną tonację tych refleksji wyznacza nostalgia i łagodna autoironia.

⁴⁴ A. Okopień-Sławińska przekonuje, że w mówieniu o sobie zawsze występuje rozbicie na „*ja*” podmiotowe (które mówi) i „*ja*” przedmiotowe (o którym się mówi) — zob. zwłaszcza *Semantyka „ja” literackiego*. („*Ja*” tekstowe wobec „*ja*” twórcy), [w:] *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*. (Preliminaria), Wrocław 1985. Argumenty przeciw radykalnemu oddzieleniu ról narratora i bohatera przedstawia B. Kaniewska w pracy *Narrator jako postać mówiąca. O kreacjach narratora pierwszoosobowego w polskiej prozie współczesnej*, [w:] *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, pod red. D. Śnieżki, Warszawa 1996 (przedruk z niewielkimi zmianami w: *Świat w granicach „ja”*. O narracji pierwszoosobowej, Poznań 1997).

Z kolei w partiach zintelektualizowanych odnajdujemy — również w drugim wydaniu powieści — liczne przejawy ideologicznej samokrytyki; już na pierwszy rzut oka wyróżnia je psychologiczna niewiarygodność:

Dziś często o tym rozmyślam: życie układa mi się w coraz trudniejsze równania, których nie mogę rozwikłać. Wiem, że wybrałem zły sposób, że inni rozwiążą lepiej zadany wzór niż ja, ale opuszczam ręce, mówię: zbyt późno, aby szukać błędu [...]. Czasem jednak zdobywam się na olśnienie i prawda ukazuje mi się z surową jasnością: nie, nigdy nie jest zbyt późno, aby szukać błędu; przekreśl wszystko i zacznij od początku! Ale ja wiem, że to nie jest łatwe, a przy tym czas wciąż płynie i zbliża mnie nieuchronnie do ostatniego dzwonka, po którym nastąpi moja wielka pauza. A więc, myślę, czy warto? (s. 116)

Z autodydaktycznymi komentarzami współbrzmi element sytuacji narracyjnej, o którym dotąd nie wspomniałem: słyszany przez piszącego odgłos nadchodzącego frontu. To właśnie jest ten zbliżający się „ostatni dzwonek” dla bohatera i jemu podobnych: „Grzmiący wał stąpa ku mnie nocami i co dzień czyni w moją stronę nieubłagany krok; jakby dalekie góry ruszyły na mnie z posad, by mi ukazać małość moich spraw” (s. 116). Sytuacja polityczna — front przybliży się ze wschodu, choć w wersji z roku 1958 nie jest to powiedziane wyraźnie — staje się w ten sposób wtórną motywacją dla podjętej przez bohatera pracy pisarskiej. W obliczu nadchodzącej Historii trzeba się rozliczyć z przeszłością własną i swojej klasy. Nie tęsknota, nie postawa autoanalizy, lecz konieczność dokonania samokrytyki jest powodem sięgnięcia do wspomnień z dzieciństwa:

Wszystkie drogi prowadzą mnie do początku, z którego wyrosłem. Każda moja myśl, pragnienie czy słowo odbyły się w nim raz na zawsze [...] Dziecinne strzemiona uciskają mi stopy, siodło mego konia wydaje mi się twarde i żaden jeździec w świecie nie czuł równie dotkliwie ciężaru swych ramion jak ja w mej nieruchomej warcie, z której nikt mnie nie zechce uwolnić. (s. 113-114)

Występowanie ideologicznego komentarza, podobnie jak *quasi*-trzecioosobowej formy prezentacji, można uznać za wyraz nieufności początkującego autora *Drewnianego konia* do narracji w pierwszej osobie. Ta nieufność będzie jeszcze bardziej widoczna w dwu kolejnych powieściach Brandysa.

Miasto niepokonane

1. Pamiętnik

Wzorcem dla narracji *Drewnianego konia* była autobiografia. Podobny model odnajdujemy również w *Mieście niepokonanym* (1946), jednak autobiografia nie przybiera tutaj postaci „od kolebki po dzień dzisiejszy”, lecz przedstawia tylko wycinek, fragment życia bohatera-narratora. Fragment ten wyodrębniony jest przez czynniki historyczne, nie przynależące do indywidualnego życiorysu jednostki — jego początek wyznacza wybuch drugiej wojny światowej, zaś koniec ewakuacja Warszawy po Powstaniu. Takie ograniczenie

wiąże się ze sformułowaniem przez piszącego już na wstępie zamiarem przedstawienia losów własnych na tle wojennych dziejów miasta i wszystkich jego mieszkańców. Z tych też powodów kształt gatunkowy *Miasta* trafniej ujmuje formuła fingowanego pamiętnika i nią się będę w dalszym ciągu posługiwał.

Podwójnemu tematowi narracji („ja i miasto”) odpowiada dwoistość ról odgrywanych przez bohatera w fabule utworu: w pewne wydarzenia jest on zaangażowany jako uczestnik, w stosunku do innych pełni tylko funkcję świadka. Jedne i drugie uczą go czegoś, sprawiają, że z wyobcowanego, egocentrycznego młodzieńca, który w przededniu Września wykrzykuje po pijanemu „Precz z karierą! Niech żyje wojna!”⁴⁵, zmienia się w młodego pisarza, świadomego — jak sądzi — swojej roli w społeczeństwie, a nawet w historii ludzkości:

Coraz wyraźniej pojawiała się przede mną prawda, że historia ludzkiego serca liczy się tylko w wielkim obrazie zbiorowych ludzkich spraw. Nigdy nie jesteśmy samotni — ani w dobrem, ani w złem. Każdy nasz czyn powinien służyć nie tylko nam samym, lecz wartościom, które nie miną wraz z nami i dziełom, z których jesteśmy dumni. Każde w nas zło obciąża przyszły wspólny los człowieka. (s. 204)

Dzieje centralnej postaci układają się więc według wzorca znanego z *Bildungsroman*. Narrator, wspominający po wojnie drogę wyjścia z „zaułka trwóg” (s. 184), jest już ukształtowaną osobowością, do swoich wcześniejszych postaw, zachowań i przemyśleń odnosi się z dystansem. Mimo to w narracji stosuje często nietypową dla pamiętnika perspektywę personalną, przyjmuje punkt widzenia bohatera — „dawnego siebie”. Taka strategia narracyjna pełni w autorskiej konstrukcji *Miasta* kilka funkcji. Przede wszystkim — pozwala ukazać przemiany postaw *in statu nascendi*, pod wpływem zmieniających się okoliczności, i w ten sposób wiąże ewolucję głównej postaci z tym, co dzieje się w mieście, sprawia, że jej decyzje stają się zrozumialsze, a zarazem nabierają waloru ponadjednostkowego. Oto moment, w którym bohater postanawia pozostać w Warszawie mimo rozkazu zobowiązującego mężczyzn do opuszczenia miasta; przyjęta w narracji perspektywa przeżywania uwypukla nagłość i intuicyjny charakter decyzji:

— Jesteś jeszcze? Nie boisz się zostać? Jan wyszedł, jest w Cytadeli. Wyruszają jutro. Masz tu od niego list...

— Acha, list... — mruknąłem, oglądając kopertę, i usiadłem obok niej na brzeжку skrzyni. W tej chwili dopiero, jak w nagłym olśnieniu, pojąłem, że chcę zostać w tym mieście, że nigdzie nie chcę iść. — Nigdzie nie pójde stąd, Marianno — powiedziałem nawpół do siebie. — Niedobrze szosą uciekać na wojnie. Ci, co tu przyszli i co idą teraz, podzielą z nami wspólny los. Iść, żeby trafić, tak jak oni, do obcego miasta, które wkrótce padnie, i spać tam z głową pod murem? Nie. Zostanę tutaj. To jednak Warszawa. (s. 36-37)

⁴⁵ K. Brandys, *Miasto niepokonane. Opowieść o Warszawie*, wyd. 3, Warszawa 1948, s. 12. Kolejne cytaty wg tego wydania (z zachowaniem pisowni i interpunkcji oryginału) lokalizuję w tekście głównym.

„Współwidzenie”⁴⁶ narratora z bohaterem pełni również funkcję perswazyjną, sugeruje, że kolektywistyczna filozofia „wspólnego losu” była czymś, do czego przedwojenny „mieszczański inteligent” dochodził — pod wpływem przeżyć wojennych — w sposób naturalny i oczywisty. Bohater spotyka wprawdzie na swojej drodze kilku ideologicznie świadomych preceptorów — Adama i Michała, członków „ludowego” ruchu oporu — jednak ich rola w jego edukacji sprowadza się do pomocy w wyartykułowaniu „prawd” już przeczuwanych, w dostarczeniu odpowiedniej ideologii, „systemu nakazów, któreby mogły stać się systemem naszych instynktów” (s. 146). Michał i Adam uosabiają ideał, do którego Brandysowy bohater i wszyscy mu podobni powinni starać się zbliżyć, podobnie jak relatywista i tchórz Emil — kwintesencja „czasu, który minął” (s. 127) — stanowi odstrasający przykład „inteligenta niepostępowego”. Narracja z perspektywy postaci ułatwiała stworzenie wrażenia, że wystarczy mieć oczy i uszy otwarte, nie zagłuszać głosu sumienia, by wstąpić na słuszną drogę.

Jednakże ten sposób kształtowania wypowiedzi spełnia obok zadań perswazyjnych także funkcje czysto artystyczne. W pewnych fragmentach opowiadanie z perspektywy bohatera — naśladujące jego sposób percepcji, „opóźnienia rejestrującej świadomości” w sytuacji zagrożenia⁴⁷ — pozwala np. osiągać poetycki efekt zaskoczenia: „Łagodny powiew niósł nam dymy śródmięscia. Miasto odpoczywało wśród pożarów. Liczyliśmy je mówiąc: Wola, Czerniaków, Nowy Świat. Godziny nocy wlokły się nad nami ciężko [...]. Rozległa łuna poziomo słała się po niebie. Nie. To był świt” (s. 44). Kiedy indziej podobnymi środkami uzyskuje Brandys znany z *Drewnianego konia* efekt suspensji. Tak dzieje się w epizodzie z papierośnicą *volksdeutsche* Pelca, w którym niewiedza bohatera — za sprawą powściągliwości narratora — staje się udziałem czytelnika:

Pamiętam, że Marianna rozwijała przed nim swe mistrzostwo, a ja zachowywałem się biernie, nie pojmując wielu szczegółów jej gry. Z początku dziwiłem się nawet, dlaczego każe mi udawać, że przyjechałem ze wsi, aby wybrać dla kogoś kosztowny prezent na imieniny, i dlaczego upewnia jubilera o jego wyszukany smak z tym samym uśmiechem, z jakim mówiła mi niegdyś, że mam myślące czoło. Ale widać było to konieczne, potakiwałem więc, i czasem tylko, gdy zgubny zapal statysty rozsadzał mi piersi, wpadałem jej w słowo [...] (s. 61)

Przyjęcie w opowiadaniu punktu widzenia „ja” przeżywającego jest również dogodnym środkiem do ukazania wyjątkowego charakteru doświadczeń wojennych, krańcowości nowych sytuacji moralnych, ich nieprzystawalności do norm ukształtowanych w czasie pokoju. Taki sposób prowadzenia narracji — w przeciwieństwie do opowiadania z dużego dystansu — nie oswaja niezwykłości, podkreśla dziwność zdarzeń. Odzwierciedla także proces inicjacji w wojnę, którego etapy wyznaczają w utworze kolejne „rzeczy pierwsze”: „pierwszy głos mojej wojny” (s. 22), „mój pierwszy, śmieszny chrzest bojowy” (s. 24), „pierwsza barykada” (s. 34), „pierwsza znajoma śmierć” (s. 41), „pierwsze kroki w uświę-

⁴⁶ W ten sposób A. Sobolewska (op.cit., s. 14) przekłada termin *vision avec*, którym J. Pouillon (*Temps et roman*, Paris 1947) opisał tożsamość wiedzy i pola obserwacyjnego narratora i postaci.

⁴⁷ A. Sobolewska, op.cit., s. 43.

conych oszustwach” (s. 64), „pierwsze gazetki” (s. 66), pierwszy lęk przed miastem (s. 87), pierwsza łapanka (s. 99-102), „pierwszy popiół spalonego ciała” (s. 109) itd. Doskonałym przykładem wykorzystania poznawczej perspektywy postaci dla zobrazowania niezwykłości wyborów, jakie stawały przed „uczniami wstępnych klas tej wojny” (s. 66), jest epizod, w którym bohater znajduje się w zaprzyjaźnionym towarzystwie jako jedyna osoba nie posiadająca maski podczas alarmu gazowego:

Stałem sam pod drzwiami i modliłbym się o życie, gdyby nie myśl, gdzie jest Marianna. Ona także nie miała maski. Jerzy nie patrzył na mnie, mocując się z puszką. Potem widziałem, jak wyjmując z niej maskę i ostrożnie podnosi ją do oczu. Nie sądziłbym, że ten ruch może tak wiele znaczyć w przyjaźni dwóch ludzi. Patrzałem w posadzkę, nie chcąc, aby mój wzrok mu przeszkodził. W chwilę później miałem przed sobą wszystkich troje — dziwaczne potworki z kiszkami zamiast nosów. Ich oczy mrugały zza okrągłych szkieł, jak gdyby zdziwione, że oto stoi przed nimi ktoś inny: ja z nieosłoniętą twarzą, którą mógł zdusić fosgen.

Nie było gazu. Czy była jeszcze przyjaźń? Jerzy miał twarz bladą, jak płótno, gdy po zdjęciu maski spotkał mój wzrok. Ale patrzałem na niego bez żalu; z namysłem. Ludziom bez masek zbyt łatwo oskarżać tych, co mają maski. Okrutnie bolesna myśl trapiła mnie długo potem: jakbym zachował się wówczas? Gdyby przypadek dał osłonę mnie, a jego zostawił bezbronnym. Wielkie i powszednie pytanie tej wojny stało przede mną otwarte. Wierność sumieniu czy cudze życie? Własne bezpieczeństwo czy pomoc drugiemu? Niewidzialnie i nieubłagane niosła nas wojna w dziwny świat conradowskich przygód. (s. 27-28)

W ostatnim zdaniu ograniczony punkt widzenia działającej postaci, która nie wie jeszcze, jak często będzie musiała dokonywać podobnych wyborów, zostaje skontrastowany ze stanowiskiem mądrzejszego o pięć lat wojny narratora i adresatów jego wypowiedzi. Podobnych zestawień jest w powieści bardzo wiele. Niewiedza, niemożliwość wyobrażenia sobie przyszłego losu, chroni przed rozpaczą, pozwala mieć nadzieję i żyć zapobiegliwie, tak jakby nie groziło niebezpieczeństwo, a tym samym zwiększa szanse przetrwania. Jednak wiedza i niewiedza, świadomość i nieświadomość to w szybko zmieniającej się rzeczywistości wojennej kategorie względne. Często nawet parę minut może oznaczać konieczność pełnej przebudowy obrazu świata, poszukiwania nowych punktów oparcia dla nadziei, gdy z chwili na chwilę okazuje się, że stare przestały istnieć. Takim przeżyciem jest dla warszawskiej ulicy wiadomość o upadku Paryża:

naraz osłabło coś we mnie, zacząłem się wlec prosto przed siebie i patrząc po ludzkich twarzach, rozróżniałem tę, która już wie, i tę, która nie wie jeszcze. Miasto zamarło mi na moment, zatrzymałem się chwilę koło jakiegoś przejścia, gdzie czytał ktoś głośno przechodniom komunikat o kapitulacji, osłaniając twarz płachtą gazety. Wmieszałem się tutaj między nich, bo oto zbliża się Marianna, nie wiedząc jeszcze, niechże mnie więc nie spostrzeże póki się nie dowie. [...] Idę za nią kilka kroków, ona opiera się o poręcz tej samej kwiaciarni, przy której stałem ja przed chwilą, gdy Paryż jeszcze był wolny [...]. (s. 74)

Przed chwilą Paryż był wolny, bo nie wiedziałem o kapitulacji — trudno o lepszy słowny ekwiwalent tej granicy niewiedzy i wiedzy, która wyznacza teraźniejszość. Jest to granica, którą bohaterowi czasem pozwala przekraczać przeczcucie, zwykle tragiczne — jak to, które dotyczyło tajemnicy szybkiej śmierci

ludzi wywożonych do Oświęcimia: „Przeczuwałem jakąś upiorną prostotę tej śmierci, której nie umieli wyjaśnić nawet ci, na czyich oczach się działa” (s. 114). Owa zdolność przeczuwania wychodzi jakby na przeciw retrospektywnemu oglądowi zdarzeń przez narratora, stwarzając wrażenie *quasi*-wszechwiedzy opowiadającego. Właściwość tę widać wyraźnie np. w sposobie prezentacji powstania warszawskiego, które według piszącego było tylko niepotrzebnym przelewem krwi. Narrator sugeruje, że przewidywał jego wybuch i wynik już wcześniej, że wydarzenia Sierpnia tylko potwierdziły jego obawy:

Analogie dziejowe! Było to słowo w tym mieście nie zawsze dobrze wróżące. Bałem się niekiedy owej jednostajności warszawskiego losu: niewola i walka, zapal i upadek, żarliwość ludu i słabość dowódców. Cóż się stanie — myślałem — na ulicach miasta, gdy chłopcy, którzy teraz słuchają piosenki, przeciągną kiedyś przez Nowy Świat, budząc sennych mieszczan hukami granatu i szczękiem stali? [...] Lękałem się o przyszłość żołnierzy, tak miłych naszemu sercu. Modliłbym się o rozum dla wodzów, którym historia powierzyła los młodej krwi, kamienic i bruków, dachów Powiśla i zieleni Alej. (s. 186)

Opowiadając później o powstaniu narrator pisze: „Często wspominałem w tych dniach dawne wieczory na Pogodnej i chłopców z Mokotowa, którzy ufali dowódcom. Zbyt okrutnie sprawdzał się teraz mój lęk przed warszawską treścią słów: analogia dziejowa” (s. 258). Ta kasandryczna nadwiedza, będąca jeszcze jednym przejawem ideologicznej perswazyjności tekstu, osłabia wiarygodność stylizacji pamiętnikarskiej *Miasta*. Z kolei sposób realizacji fabularnego schematu powieści edukacyjnej odbiera wiarygodność utworowi Brandysa pojmowanemu jako artystyczna — nie tylko narracyjna — całość. Trudno się bowiem nie zgodzić z Michałem Noszczykiem, gdy pisze, że dojrzewanie bohatera-narratora *Miasta niepokonanego* okazuje się w końcu nie tyle formowaniem się pełnej osobowości, co dojrzewaniem pisarza (bohatera, ale i autora) do jednej tylko sprawy: „właściwej” oceny powstania warszawskiego⁴⁸.

2. Epos

W *Mieście niepokonanym* na wzorec pamiętnika — będący formą nieliteracką czy, przy szerszym rozumieniu literackości, paraliteracką — nakładają się inne wzorce, tym razem już czysto literackie, i to one najwyraźniej kształtują wypowiedź narratora. Najważniejszym z nich jest epos. Oczywiście, utwór Brandysa nie jest epopeją w sensie kwalifikacji genologicznej, jest tylko powieścią stylizowaną na poemat heroiczny, przejmującą pewne jego cechy. Podobnie jak w *Drewnianym koniu* — i zgodnie z pragmatycznymi regułami literackiego naśladowania — odpowiedniej modyfikacji poddane zostają w *Mieście* przede wszystkim początkowe fazy dzieła. Tradycyjnej częstotliwości inicjalnej, będącej jednym z najwyrazistszych sygnałów konwencji eposu, odpowiada pierwszy rozdział pt. *Słowo o mieście*. Tak jak inwokacja, pełni on w utworze funkcję metatekstową, jest komentarzem do niego. W *Słowie* odnajdujemy

⁴⁸ M. Noszczyk, op.cit., s. 75.

wszystkie z sześciu wyróżnionych przez Andrzeja Stoffa elementów poetyki inwokacji: zapowiedź tematu, apostrofę, nazwę czynności epickiej, pytanie inwokacyjne, akcent autobiograficzny, nominalnego odbiorcę⁴⁹. Również realizacja tych stałych elementów przybiera formy znane z epickiej tradycji, czasem można nawet rozpoznać konkretne teksty, do których nawiązywał Brandys.

Temat wypowiedzi zostaje określony już w pierwszych zdaniach *Słowa o mieście*: „Treścią tej książki nie będą tylko przygody bohatera. Losy ludzkie zmieszczą się w niej obok dziejów kamienic, bruków i pamiątek. [...] Żarliwą wolą pamięci pragnę w niej spisać wszystką swą wiedzę o mieście, z którym dzieliłem losy grozy i niewoli” (s. 5). Zdania te — podobnie jak początek eposu homeryckiego — nie tyle streszczają opowieść, ile identyfikują jej przedmiot w pamięci odbiorców, by w ten sposób od samego początku ukierunkować ich przeżycia. Narrator zwraca się do tych, którzy podobnie jak on spędzili wojnę w Warszawie i pamiętają („niejeden z was wie o nim [mieście — M.W.] więcej niż ja i więcej w nim przeżył”, s. 9). Dlatego może rozpocząć opowieść o mieście nie wymieniając jego nazwy (ta pojawi się dopiero w drugim akapicie), niczym Wergiliusz, który „orężne czyny męża” zapowiadał bez podania jego imienia, charakteryzując tylko dokonania i wędrówki bohatera.

W odróżnieniu od inwokacji starożytnego eposu, wykonywanego w celach oczywistych zarówno dla aoida, jak dla jego słuchaczy, *Słowo* informuje także o motywach podjęcia narracji. Ich dwoistość streszcza się w zdaniu: „Kochamy to miasto, w które historia włożyła tak ogromną treść” (s. 5). Z jednej strony opowieść wypływa z miłości i tęsknoty, ma utrwalić obraz zniszczonego miasta, jaki przetrwał w pamięci opowiadającego i tych, do których się zwraca — teraz jest to przecież jedyna forma jego istnienia: „Chęcią wspomnienia pragnę odbudować ów dom na Solcu, wraz z oknem, z którego widziałem kominy Powiśla, i inne, z których wy codziennie oglądaliście Warszawę” (s. 8). Z drugiej strony dzieje wojennej Warszawy mają przekazać ogólniejszą treść poznawczą, wiedzę o wojnie i o człowieku zdobytą dzięki życiu w wyjątkowym czasie i wyjątkowym miejscu: „codzienny los ulicy warszawskiej zawarł zwięzłą prawdę tej wojny ze wszystkim jej dobrem i złem” (s. 8).

„Elementem narzucającym inwokacji wzniosłą tonację a zarazem funkcjonującym jako znak koncepcji literatury podzielanej przez twórcę jest apostrofa inwokacyjna”⁵⁰. Odpowiedni fragment *Słowa o mieście* sformułowany jest wprawdzie w trzeciej osobie i ma charakter życzenia, nie zaś adresowanej bezpośrednio prośby, ale dzięki obecności motywu natchnienia jego podobieństwo do wzorca jest wyraźne:

⁴⁹ A. Stoff, *Poetyka inwokacji* (1), Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska, 22 (1982). Pisząc o inwokacji będę się wielokrotnie odwoływał do tego obszernego studium, którego część druga ukazała się w AUNC. Filologia Polska, 24 (1985), a część trzecia w AUNC. Filologia Polska, 26 (1985). Przedruk całości w: *Studia z teorii literatury i poetyki historycznej*, Lublin 1997.

⁵⁰ A. Stoff, *Poetyka inwokacji* (1), s. 114.

Niechaj mnie natchnie to miasto dokładną pamięcią dni, które w nim przeżyłem, aby żadne kłamstwo nie wyszło mi spod pióra i nie umniejszyło wielkości jego prawdy. Niechże wkroczę w dni Września, tak jak wkraczałem wówczas, gdy słońce na czystym niebie wschodziło co rano nad stolicą wojny. (s. 10)

Źródłem natchnienia ma się stać nie Muza, bogini czy Panna Święta, lecz Warszawa, miasto — obiekt opowieści, podobnie jak Litwa w „pierwszej inwokacji” *Pana Tadeusza*. Warszawa jest w *Mieście niepokonanym* wyraźnie antropomorfizowana, „Brandys pisze o niej jak o ukochanej kobiecie [...]”⁵¹. Warszawa jest muzą świecką, jej nieśmiertelność jest nieśmiertelnością w historii i w pamięci, natchnienie, które daje, pochodzi z „wielkości jej prawdy”. Spełnia ona jednak funkcje podobne do swych świętych poprzedniczek: patronuje czynności epickiej, wspomaga pamięć, by ta była wierna prawdzie, i „przenosi duszę utęsknioną” — nie do odległego kraju jak u Mickiewicza, lecz w czas „dokonany”.

Czynność epicka jest w powieści Brandysa określana jako „pisanie” bądź „wspominanie”, jej wytwór — jako „książka”, „opowieść” lub „słowo” (w tytule rozdziału). Jedynie dwa ostatnie określenia są silnie zakotwiczone w tradycji epicznej: „słowo” i „opowieść” to pierwotne znaczenia greckiego epos; „słowo” („słowo o...”) kojarzy się także ze *Słowem o wyprawie Igora*. Ujęcie pierwsze, związane z kreacją narratora jako literata, dalekie jest od pierwotnego „śpiewania” heroicznego, bliższe zaś modelowi pamiętnika, jednakże i taka nomenklatura nie jest zupełnie pozbawiona oparcia w tradycji. Jak pisze Stoff, dosłowne określenia czynności pisarskiej zaczęły się pojawiać w „kronikach wierszowanych” w rodzaju *Wojny chocimskiej*, gdzie „czynnikiem decydującym o takim skonkretyzowaniu czynności epickiej jest prawdziwość opisywanych sytuacji, brak dystansu czasowego, poczucie powołania do utrwalenia pamięci o odchodzących w przeszłość wydarzeniach, a nie do uobecnienia w słowie wielkich spraw ponadjednostkowej przeszłości”⁵². U Brandysa odnajdujemy jednocześnie postawę kronikarza i epika (ta podwójność ma ciekawe konsekwencje dla dystansu czasowego narracji, do czego jeszcze powrócę). „Pisanie” („opisywanie”) wprowadził do *heroicum* Mickiewicz; panatadeuszowe „widzę i opisuję, bo tęsknię po tobie” pobrzmiewa w nazwach czynności epickiej *Miasta niepokonanego*. Również określenie „książka” znajduje uprawomocnienie w podziale *Pana Tadeusza* (a wcześniej *Eneidy* i *Raju utraconego*) na „księgi”, nie zaś na homeryckie „pieśni”.

Elementem wyjątkowo tylko wspomnianym w definicjach inwokacji jest pytanie inwokacyjne (pytanie epickie). Pełni ono w inicjalnej przestrzeni poematu bardzo ważną funkcję kompozycyjną. Sam termin znaczy tyle, co „pytanie wchodzące w skład inwokacji”, ale także „pytanie związane z apelem o pomoc w wyjaśnieniu sprawy będącej tematem poematu”. W najdawniejszych, krótkich i stylistycznie wyrazistych inwokacjach pytanie to wypełnia moment przejścia między inwokacją właściwą a narracją poematu⁵³.

⁵¹ M. Promiński, *Powieść o mieście i o sobie*, Twórczość, 1947, nr 2, s. 130.

⁵² A. Stoff, *Poetyka inwokacji* (2), s. 153.

⁵³ Ibid., s. 155.

Pytanie nie jest stałym składnikiem inwokacji. „W wyrazistej postaci występuje w poematach najdawniejszych. [...] W tradycji polskiego poematu epickiego praktycznie nie występuje”⁵⁴. W *Słowie o mieście* pytania o temat jednak się pojawiają, chociaż uzyskują tam niezgodną z tradycją motywację psychologiczną — nie są pytaniami o przyczyny tragicznego losu, jak zazwyczaj w eposie, lecz o chronologię i szczegóły nie dość dobrze zapamiętane przez piszącego. Inny jest też adresat: nie jest nim „muza” (Warszawa), ale zbiorowość, do której narrator kieruje swą wypowiedź. Pytania te pozostają jednak pytaniami o fabułę, pojawiające się w nich motywy wracają później w różnych punktach opowieści. Podobieństwo do pytań inwokacyjnych nadaje im też miejsce, w którym występują — początkowa część tekstu. Oto odpowiedni akapit:

Miesza mi się jesienie, myli się kolej zim, pamiętam pory nadziei i lęku lepiej, niż pory roku. Czy topniał już śnieg na ulicach w owo przedwiośnie, gdy bronił się Narvik? Powiedźcie, jaki kolor miały liście w Alejach w miesiące Stalingradu? Czuję jeszcze na twarzy mokre płaty śniegu, który sypał ukośnie w ów wieczór przed Dworcem, kiedy radio uliczne grało arie z „Toski”. Tramwaje dzwoniły, riksarz krzyczał na woźnicę, który zagroził mu drogę, śnieg płynął z nieba wielkim, białym rojem, ludzie szli smutni; myślałem: „Puccini, wojna i śnieg...”. Ale kiedy to było? Czy żył wówczas mój ojciec? Czy była to zima moskiewska, czy zima pierwszych depesz z Oświęcimia, czy tamta wreszcie, gdy na ulicy Piusa paliły się świece wśród wieńców? (s. 7)

Pytania pojawiające się w tym fragmencie są oczywiście pytaniami retorycznymi, piszący wcale nie oczekuje na nie odpowiedzi, i to zarówno ze względu na typ tekstu, w którym je zadaje (nie można spodziewać się natychmiastowej odpowiedzi na pytanie postawione w książce), jak i ze względu na treść niektórych z nich (adresaci nie mogą wiedzieć, kiedy bohater myślał o Puccinim, wojnie i śniegu). Odpowiedzi dostarczą dalsze partie tekstu — niczym narracja eposu, która jest odpowiedzią na pytanie inwokacyjne. Można by powiedzieć, że o Pucciniego pyta bard oczekujący natchnienia „dokładną pamięcią dni, które przeżył”, zaś o Puccinim opowiada bard już natchniony. Owe *quasi*-inwokacyjne pytania pełnią funkcję kompozycyjną analogiczną do funkcji prawdziwych pytań inwokacyjnych — są jeszcze jedną formą zapowiedzi tematu, tym razem dość szczegółowej, skłaniają odbiorcę do zajęcia postawy oczekiwania na zasygnalizowane treści i jakby z góry rytinizują fabułę opowiadania, wypunktowując pewne jej momenty. Przede wszystkim jednak są aluzją do formy eposu i elementem stylizacji.

Kolejnym niekoniecznym, lecz często występującym składnikiem inwokacji jest element autobiograficzny. W tradycji eposu zaczął się on pojawiać wraz z przemianami archetypu poety, ze zmianą sposobu rozumienia miejsca zajmowanego przez twórcę w świecie i roli pełnionej w społeczeństwie, w miarę jak twórca ten „stawał się coraz bardziej pisarzem”⁵⁵. Autobiograficzność

⁵⁴ Ibid., s. 157.

⁵⁵ Ibid., s. 159.

Miasta niepokonanego — autobiograficzność ze względu na osobę narratora, nie zaś autora⁵⁶ — jest o wiele silniejsza niż w jakimkolwiek poemacie epickim, wynika bowiem z pamiętnikowej tożsamości opowiadającego i bohatera opowieści. Forma pierwszej osoby w eposie mogła występować tylko w inwokacji oraz w przytoczeniach, dystans narratora do świata przedstawionego, również dystans — by się tak wyrazić — osobowy, był jedną z podstawowych konwencji gatunku. Wyjątkowość „spraw warszawskich” domaga się jednak eposu pierwszoosobowego, eposu-pamiętnika opowiedzianego przez uczestnika i świadka, bo tylko udział narratora w zbiorowym losie warszawiaków daje gwarancję prawdy opowieści. Tylko pamięć jednostek, nie zaś abstrakcyjna wiedza, może również przedłużyć istnienie zburzonych uliczek. Jednak wspomnienie rządzi się specjalnymi regułami, ustanawia własne hierarchie spraw ważnych i nieważnych. Jeśli ktoś decyduje się zbudować epos z przekazów własnej pamięci, musi podporządkować się jej prawom. Narrator *Miasta* jest tego świadom, w jego relacji od samego początku sprawy wielkie i wspólne przeplatają się z małymi i indywidualnymi. Dobrze widać to w przytoczonych wyżej pytaniach — jedno z nich dotyczy wydarzeń, którymi żyła cała zbiorowość, inne spraw ściśle prywatnych. Elementy autobiograficzne pełnią więc w utworze szczególną rolę: z jednej strony „zanieczyszczają” one materię epicką tym, co nieheroiczne, z drugiej zaś nadają jej wiarygodność.

Również bezpośrednia pamięć o odbiorcach-słuchaczach nie mieściła się w pierwotnej konwencji eposu. Odbiorca nominalny, wskazywany przez tekst bezpośrednio i różny od odbiorcy wirtualnego, wyznaczanego przez strukturę wypowiedzi, zaczął się pojawiać wraz ze wspomnianymi zmianami w archetypie poety⁵⁷. W *Mieście niepokonanym* odbiorcą nominalnym — co w przypadku utworu posługującego się narracją w pierwszej osobie znaczy po prostu: adresatem narracji — jest zbiorowość tych, którzy przeżyli wojnę w Warszawie. Częstką tej zbiorowości czuje się piszący; wielokrotnie powtarzające się w jego wypowiedzi wspólnotowe „my” łączy w sobie „ja” narratora z „wy” adresatów⁵⁸. Także pod tym względem sytuacja narracyjna powieści Brandysa przypomina sytuację opowiadania mitu czy eposu: nadawca i adresaci tworzą wspólnotę spojną przez to, co stanowi treść opowieści. Narrator jest osobą wyróżnioną tylko chwilowo, przez aktualnie spełnianą funkcję: „Postawa wobec przedmiotu opowieści nie różnicuje autora i odbiorcy, obie strony

⁵⁶ A. Stoff (ibid., s. 160) rozpatruje elementy autobiograficzne inwokacji w perspektywie autorskiej — wszak jeśli narrator eposu ma jakąś biografię, to jest nią biografia autora. Indywidualność opowiadającego w *Mieście niepokonanym* jest na tyle konkretna, że odwoływanie się do biografii Kazimierza Brandysa nie jest ani konieczne, ani — w przypadku rozważań nad formą narracyjną utworu — celowe. Że jest ono możliwe, świadczy np. recenzja Promińskiego, który krytykuje w *Mieście* „konceptję opartą na dosłownej prawdzie przeżycia”, a o bohaterze pisze „Kazimierz” (op.cit., s. 131), mimo że w powieści jego imię nie zostaje wymienione.

⁵⁷ Rozróżnienie: odbiorca nominalny — odbiorca wirtualny wprowadza A. Stoff (*Poetyka inwokacji* (2), s. 163).

⁵⁸ Na temat złożonej semantyki zaimków osobowych zob. A. Okopień-Sławińska, *Semantyczny paradygmat form osobowych*, [w:] *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*.

znajdują się w tej samej sytuacji, gdyż «świat epicki można tylko pokornie przyjąć»⁵⁹.

Epiczna stylizacja *Miasta niepokonanego* nie kończy się na obecności cząstki imitującej inwokację, choć w inicjalnym *Słowie o mieście* zagęszczenie aluzji formalnych jest największe. Do eposu nawiązują także ogólne założenia kompozycyjne i ideowe utworu. Powieść ukazuje moment przełomowy dla narodu, dzieje jednostkowe przedstawiane są w niej na tle obyczaju i szeroko odmalowanych losów zbiorowych. Epizodycznej fabule towarzyszy podział tekstu na rozdziały-pieśni. Za odpowiednik dwupłaszczyznowości świata przedstawionego eposu antycznego można by uznać wyraźny podział teatru wojny na ulicę warszawską i to, co poza i ponad nią, przede wszystkim — wielkie fronty drugiej wojny światowej i sztaby, w których decydują się także losy Warszawy. W konwencji eposu mieści się również podniosły, ozdobny, zrytmizowany styl pełen apostrof, eksklamacji, pytań retorycznych, peryfraz, a nawet stałych epitetów (te ostatnie zwłaszcza w opisach Niemców).

Istotnym składnikiem wzorca epopei jest wyraźny dystans narratora do przedstawianych zdarzeń. Związany on jest ze szczególnym statusem świata przedstawionego, który w eposie homeryckim w całości należał do przeszłości mitycznej i „absolutnej”, tworzącej zamknięty porządek czasowy, odrębny od tego, w którym poruszał się na co dzień aoid i jego słuchacze. Narracja w trzeciej osobie była tylko jedną z konsekwencji tego przedestetycznego dystansu — narrator, konstruowany jako tożsamy z autorem i wykonawcą eposu, pośrednik muz, mógł co najwyżej zbliżyć się do epickiego świata, nigdy zaś weń wniknąć.

Próba przeniesienia owego archaicznego dystansu na teren opowieści o losach wojennej Warszawy doprowadziła do rezultatu paradoksalnego. Narrator w utworze Brandysa także jest przedstawiany jako podmiot autorski: zwraca się bezpośrednio do czytelników, o swojej wypowiedzi mówi „książka”, wypowiada się na temat organizacji tekstu, a nawet nomenklatury rozdziałów (np. w rozdziale *Sprawy tajemne* czytamy: „Tę zimę nazwałem porą spraw tajemnych [...]”, s. 109). Taka konstrukcja narratora pozwala utożsamić czas narracji z momentem powstania i publikacji powieści, rokiem 1946. W konsekwencji odległość chwili opowiadania od prezentowanych wydarzeń może wynosić najwyżej kilka lat. Narrator jednak pisze: „Czy pamiętacie nocne kroki pod domem, ostry dzwonek u bramy, daleki głos motoru, który z ciemności za oknem mierzył wam prosto w serce? To *były* lata czterdzieste” (s. 6). Dzisiejszemu czytelnikowi taki sposób budowania dystansu może się wydać sztuczny, jednak powojennych recenzentów *Miasta* nie raził. Kazimierz Wyka pisał:

Jeżeli w epopejach spotykamy, że ich temat bezpowrotnie zapadł w przeszłość, a ożywa jedynie w pamięci i legendzie, Warszawa lat okupacyjnych stała się tym tematem w sposób

⁵⁹ A. Stoff, *Poetyka inwokacji* (2), s. 161. Badacz cytuje słowa M. Bachtina (*Epos a powieść*, przeł. J. Baluch, Pamiętnik Literacki, 1970, z. 3, s. 214).

pozbawiony jakiegokolwiek podobieństwa w historii. Żyją setki tysięcy świadków, nie żyje czas, nie żyją nawet kamienie, na których czas epicki pisał się przejściami ludzi⁶⁰.

Fizyczne unicestwienie przestrzeni miasta zerwało ciągłość pomiędzy „tam-tymi” a „tymi” latami czterdziestymi. Wyjątkowość wydarzeń wojennych już w czasie ich dziania się powodowała specjalne, *quasi*-mityczne przeżywanie czasu: „Pięć lat wojennych złało się nam w tym mieście w ogromny, straszny rok” (s. 7). Okupacja wielokrotnie przedstawiana jest w *Mieście* jako okres rządzący się własną chronologią, niezależną od zwykłej rachuby lat:

Bieżący czas ogarniał miasto falą swych wydarzeń i czynił z dni, miesięcy i lat zmieszana masę, w której myliły się wspomnienia. Gubiliśmy pory roku, jesień w naszej pamięci zachodziła na wiosnę, a jeśli według przepowiedni wojna miała się skończyć, gdy lato zejdzie się z zimą, powinno to być już nieraz nastąpić, bo niejedna jesień przepadła w pokładach narastających dni. Czas nie był zgodny z kalendarzem, płynął od wieści do wieści, dzielony na miesiące upadku i nadziei. Byliśmy podobni do uczniów, którzy liczą rok od ferii do ferii, po klasówkach, stopniach i cenzurkach. [...] Albowiem daty kalendarza wydawały się martwe i nie lgnęły do naszej pamięci, lubiliśmy myśleć obrazowo: „Wielkanoc żydowska”, „Wiosna arsenału”, „Kijowskie lato”, czy „Zima Oświęcimia”. (s. 198-199)

Z drugiej strony takie podkreślanie dystansu pomiędzy momentem narracji — oraz lektury — a czasem przedstawianych zdarzeń jest charakterystyczne dla socrealistycznych powieści Brandysa, z *Obywatelami* na czele, i w ogóle dla powieści realizmu socjalistycznego. Może być więc odczytywane niezależnie od ewentualnej stylizacji na epos. Zawsze jednak zabieg ten stosowany jest jako środek heroizacji i uwznioślenia postaci i zdarzeń⁶¹.

3. Misterium

Epos nie jest jedynym literackim wzorcem modyfikującym narrację pamiętnikarską w *Mieście niepokonanym*. W powieści odnajdujemy również elementy konwencji pochodzących nie tylko z innego gatunku, ale też z innych rodzajów literackich — jak poetyckie właściwości rapsodu (o czym niżej), a nawet z innych dziedzin sztuki — jak misterium. Stylizacja na misterium ma w utworze Brandysa postać imitacji funkcji. Średniowieczne widowiska misteryjne — oparte na Biblii, apokryfach i hagiografii inscenizacje wydarzeń z historii świętej, związane ściśle z kalendarzem liturgicznym — miały uobecniać w czasie świeckim czas święty. Corocznie powtarzane misteria Bożego Narodzenia, Wielkanocy, Wniebowstąpienia i innych świąt stwarzały możliwość uczestnictwa widzów i aktorów w *historia sacra*, bezpośredniego przeżywania świętych czynów. „Przeszłość absolutna” — podobna do tej, o której opowiada epos — ożywała w cyklicznym rytuale organizującym teraźniejszość. Jako forma kontaktu ze światem mitu misterium różni się od eposu zniesieniem dystansu czasowego i zastąpieniem go teatralnym dystansem gry, sceny, aktora. Są to środki wyrazu, którymi proza

⁶⁰ K. Wyka, *Pokłon Warszawie*, [w:] *Pogranicze powieści*, s. 167.

⁶¹ M. Noszczyk, op.cit., s. 81-83. Por. podtytuł powieści I. Newerlego z 1950 r.: *Archipelag ludzi odzyskanych. Opowieść historyczna z roku 1948*.

narracyjna oczywiście nie dysponuje. Dążąc do dostarczenia czytelnikowi przeżyć podobnych do tych, jakich doznawał oglądający misterium, Brandys starał się oddać właściwości widowiska teatralnego środkami epickimi, takimi jak kompozycja świata przedstawionego, wybór i sposób ukazania adresata narracji, konstrukcja sytuacji narracyjnej oraz narratora i jego wypowiedzi.

Rzeczywistość okupacyjnej Warszawy jest w utworze ukazywana jako świat hieratyczny i należący do zamkniętej przeszłości, a jednocześnie znany nominalnemu odbiorcy — spełnia więc konieczne warunki tematu misterium. Skierowanie wypowiedzi do mieszkańców zburzonego miasta stworzyło odpowiednie audytorium. Zostaje ono w powieści wyposażone dodatkowo w nieodpartą skłonność do wspomniania, cechę podobną do opisywanego przez psychologów przymusu powtarzania traumatycznych wydarzeń — czy to w życiu, czy w działaniach symbolicznych. Takemu przymusowi ulega narrator rozpoczynając swoją opowieść. Wyrazem gotowości ponownego przeżycia wraz z czytelnikami „ogromnego, strasznego roku” wojny są jego słowa: „Niechże wkroczę w dni Września” z inwokacyjnego (bądź prologowego — jeśli posłużymy się terminem odpowiedniej w tym kontekście poetyki dramatu) *Słowa o mieście*.

Można by powiedzieć, że prolog i epilog — elementy pojawiające się czasami w misteriach i służące interpretacji alegorycznego sensu przedstawianych zdarzeń — zostają w powieści rozbudowane tak, iż stanowią cały tekst narratorskiej wypowiedzi. Wraz z nimi rosną kompetencje narratora, który jest nie tylko komentatorem i interpretatorem, lecz także przewodnikiem czytelnika po scenie misterium wojny. Widowisko opowiedziane pozostaje widowiskiem, tyle że oglądanym pośrednio, oczami narratora. Cytowane „niechże wkroczę” można potraktować również jako pierwszy gest mistrza ceremonii, wprowadzającego publiczność na arenę wydarzeń.

Narratorska rola przewodnika najwyraźniej przejawia się w tych fragmentach, w których zmiana przedstawianego miejsca lub czasu, nieumotywowana fabularnie (np. przemieszczaniem się bohatera), zostaje uzasadniona mnogością toczących się równolegle i równie doniosłych wydarzeń. Oto kilka przykładów z rozdziału *Sprawy tajemne*:

[1] Pamiętajmy jednak o wojnie, która trwa i wkroczy niebawem w rok czterdziesty pierwszy. Anglia obroniła swą ziemię przed piekłem powietrza. [...] Na niebie zakwitają białe krzaki pocisków, strome światła śledzą pomruk motorów [...]. To bitwa o przestrzeń powietrzną.

To wojna w kolejnym miocie swych pasji. Jej obraz może się wydać niezwykły, jej nowa sprawność — straszliwa, ale nie ulegajmy obrazom i strasznym pozorom. (s. 106-107)

[2] Na Zachodzie nie znajdziemy nowych o niej [tj. o wojnie — M.W.] prawd. Powróćmy na ulicę warszawską. Na skrzyżowaniu asfaltu ciężarówka pełna mężczyzn, wygarniętych nocą z kolonii Staszica, mija zgarbioną rodzinę żydowską, która z ulicy Tarczyńskiej pcha przed sobą dobytek na ulicę Leszno. (s. 108)

[3] Dodajmy jeszcze pierwsze dni jesieni, kiedy z łóżek wyciągnięto nad ranem rozespanych chłopców na niewiadomy los. Jego sekret odsłoni nam druga wojenna zima; zima spraw tajemnych. Otóż i ona. Dachy pokrył już szron. Żółty kopczyk ziemi na grobie mego ojca stwardniał, chłostany przez wiatr. (s. 109)

[4] Życie w mieście nie ustaje jednak i wciąż nas zadziwia zmiennością swych form. Dzieją się tu sprawy niecodzienne, nie traćmy ich z oczu [...]

Schrońmy się więc do kawiarni, aby otrzeć się o żywe ciała, zobaczyć światło, posłyszeć dźwięk szkła i ukazać innym swą niezmienną twarz. Futro okrywa nas przed mrozem, jest ciepło, żyły obiega zdrowy, gorący nurt. Jasne włosy dziewcząt wychylają się spod lisich czap, taka moda panuje tej zimy. [...] W oczach wiruje tłum, niebo i śnieg, gdy wychodzimy z restauracji, czując pod ręką czyjeś ciepłe ramię. [...] Nic złego nie może się nam stać, gdy miasto kołysze się serdecznie w naszej spojonej głowie na każdym mijanym zakręcie. Patrol idący od rogu ominiemy także [...]. (s. 117-118)

Taki sposób prowadzenia narracji upodabnia świat przedstawiony do symultanicznej sceny misterium, na której wszystkie elementy przestrzeni obecne są równocześnie i zostają kolejno ożywione przez następujące po sobie epizody. W *Mieście niepokonanym* sugestia równoległości rozciągnięta zostaje nawet na wydarzenia następujące chronologicznie po sobie. Ilustruje to fragment [3], w którym dwie pory roku sąsiadują ze sobą nie w czasie, lecz w przestrzeni; „druga wojenna zima” zostaje czytelnikowi wskazana jakby gestem ręki: „Otóż i ona”. Narrator zachowuje się jak osoba oprowadzająca wycieczkę po monograficznym muzeum, snuje opowieść o wydarzeniach historii i jednocześnie kieruje uwagę zwiedzających na eksponaty ilustrujące dany fragment narracji. We wszystkich przytoczonych fragmentach zmiany tematu sprowadzane są do ruchu w przestrzeni — takiego jak wędrówka (narratora i adresatów), zmiana kierunku spojrzenia, wskazywanie; wyrazy *to*, *oto* zastępują gesty demonstrujące wybrany element. Sam temat konsekwentnie przedstawiany jest w sposób wizualny (*obraz wojny*; zima *odslaniająca* sekret; sprawy, których nie należy *tracić z oczu*), tylko we fragmencie [4] narrator proponuje odbiorcom „synestetyczne” wcielenie się w drugoplanowe postaci wojennego spektaklu. W stylistyce bedekera mieści się również narracja prowadzona w czasie teraźniejszym, z *origo* umieszczonym w momencie, o którym się właśnie opowiada; zarówno przeszłość, jak i przyszłość są relatywizowane wobec przyjętego w danej chwili „tu i teraz”: „Anglia *obroniła* swą ziemię”, my zaś *ominiemy* „patrol idący od rogu”.

To właśnie konstrukcja narratora jako przewodnika (w muzealno-turystycznym sensie) sprawia, że błyskawiczne zmiany przestrzeni bądź czasu (jak we fragmencie [3]) robią wrażenie wędrówki wśród *ex definitione* symbolicznych dekoracji teatralnych, nie zaś symultanizmu eksponującego wielość toczących się równolegle rzeczywistych procesów⁶². Przypomina to czytelnikowi, że świat przedstawiony nie istnieje autonomicznie, że jest tylko przywracany do życia mocą pamięci i wspierającego ją rytuału. Jednocześnie trasa owej wędrówki jest, podobnie jak w religijnym misterium, z góry znana, stała, określona przez przebieg wydarzeń „absolutnej przeszłości”: „Czas, który biegł, powoli żłobił losy miasta. Nie można ich uprzedzić, ani przeniknąć myślą, zanim się dokonają” (s. 188). Wierność przekazowi pamięci determinuje kompozycję:

⁶² Zob. S. Wysłouch, *Problematyka symultanizmu w prozie*, Poznań 1981.

„Nie wyliczę tu zdarzeń pokolei, niech dzieją się na tych kartach, jak działały się wówczas — pomieszane z sobą, zgłuszone przez grom, odarte z logicznych praw” (s. 257). Narrator chciałby pominąć pewne stacje męki miasta, jednak nie pozwala mu na to przyjęta rola:

Ostatnia męka warszawska, którą przyniesie sierpień nie powinna była się stać. Zbyt wiele grozy mieściło się w zimie, zbyt wiele rozpacz ofiaruje jesień. Pragnąłbym wszystkim oszczędzić tych ostatnich kart, jak pragnąłem wówczas, by oszczędzono ich miastu. Ale zdarzyły się wbrew mnie i wam, wynikły z woli, którą rozsądzi czas — więc dzieć się będą i tutaj. (s. 250)

Pojemność tematyczną i możliwości estetyczne formy misterium zwiększały wystawiane w przerwach właściwego widowiska intermedia o treści rodzajowej, satyrycznej lub groteskowej. Ich odpowiednikiem w utworze Brandysa są epizody, w których bohater-narrator jest uczestnikiem, a nie tylko świadkiem wydarzeń, takie jak historia fałszywego alarmu gazowego we wrześniu '39, sprawa papierosnicy, handlu podrabianymi obrazami czy prób uwolnienia aresztowanego przez gestapo ojca — momenty ujawniające płynność granicy między dobrem a złem, sytuacje, w których „zysk, zabawa i śmierć sąsiadowały ze sobą bliżej, niż pozwala obyczaj” (s. 160).

4. Rapsod i oda

Na zakończenie tej części rozdziału pora zaprezentować wzorzec strukturalny, który pojawia się w *Mieście niepokonanym* nie na zasadzie nawiązania do formy odległej historycznie, a przez to w pewien sposób „kanonizowanej” — jak epos i misterium — lecz jako do niedawna żywa tradycja. Jest nim młodopolski rapsod. Terminem tym Michał Głowiński określił utwory takie, jak *Requiem aeternam* i *De profundis* Przybyszewskiego, *Gody życia* Dygasińskiego, *Powieść o Udałym Walgierzu* czy *Duma o hetmanie* Żeromskiego, *Drzewiej* Orkana, *Niedokonany* Micińskiego. Ich wspólne cechy można uznać za „wynik stałej w okresie Młodej Polski tendencji do przenoszenia w obręb prozy zasad konstrukcyjnych poezji — poezji modernistycznej”⁶³. Najważniejszym środkiem poetyzacji języka rapsodu i świadectwem odejścia od norm powieściowych było podporządkowanie wypowiedzi regułom specyficznie pojmowanej retoryki — Głowiński określa ją mianem „retoryki młodopolskiej”, podkreślając tym samym jej odmiennność od retoryk klasycznych:

Realizuje się ona w wypowiedziach stosunkowo w niewielkim stopniu zracjonalizowanych, miejsce uporządkowanego wywodu zajmuje najczęściej ekstatyczna ekspresja. [...] Przejawem tej swoistej retoryczności są liczne zwroty w drugiej osobie: narracja bowiem — przynajmniej w wielu fragmentach — nie tylko zdaje sprawę o poczynaniach bohaterów, ale ich opiewa, upodabnia się do swojego rodzaju hymnu pochwalnego, apostrofy czy epopeicznej inwokacji⁶⁴.

⁶³ M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, wyd. 2, Kraków 1997, s. 299.

⁶⁴ Ibid., s. 300.

Poetyzacja młodopolskiego rapsodu przejawiała się także w nasyceniu narracji symbolami, w mitologizacji świata przedstawionego, a często także w podporządkowaniu tego świata pewnym koncepcjom historiozoficznym.

Utwór Brandysa, w oczywisty sposób aktualizując wzorzec rapsodu, poddaje go zarazem dość znacznym modyfikacjom. Nie chodzi tu tylko o to, że ekspansja poetyckości jest w *Mieście* ograniczona do fragmentów wypowiedzi narratorskiej i nigdy nie obejmuje przytoczonego dialogu, podczas gdy w okresie Młodej Polski poetyzacja rapsodu „objęła wszystkie warstwy języka i doprowadziła do zatarcia wszelkich granic pomiędzy słowem narracyjnym a słowem cytowanym”⁶⁵. Ważniejszą różnicą wydaje się to, że „rapsod” Brandysa odwołuje się do innego modelu języka poetyckiego niż jego poprzednicy sprzed lat kilkudziesięciu. Że nie jest to model modernistyczny — to rzecz zrozumiała; co ciekawe, nie jest to jednak również żaden z modeli współczesnych, ukształtowanych w dwudziestoleciu międzywojennym. Brandys sięgnął po wzorce poezji klasycystycznej. W konsekwencji retorykę młodopolską zastąpiła w jego powieści klasyczna retoryka racjonalistyczna, a rolę symbolu przejęła alegoria (por. np. obraz Warszawy upersonifikowanej w postaci dziewczyny myjącej jedyne ocalałe okno zburzonego domu — w zakończeniu utworu).

Większość wykorzystanych w *Mieście* rozwiązań poetyckich mieści się nie tylko w założeniach szeroko pojętej poetyki klasycyzmu, lecz także w zasobie środków właściwych konkretnemu gatunkowi — odzie. Uderzające jest przy tym, że środki te — akcentowanie okolicznościowego charakteru utworu, podniosłość tematu, apostroficzny tryb wypowiedzi, styl retorycznej przemowy, perswazyjność — wykraczają poza domenę stylistyki, obejmując także to, co nazywamy formą wypowiedzi. Można powiedzieć, że *Miasto niepokonane* jest prozatorskim ekwiwalentem ody (niewykluczone, że również na młodopolski rapsod dałoby się spojrzeć jako na epicki odpowiednik hymnu pochwalnego).

„Zgodnie z założeniami poetyk klasycystycznych — pisała o odzie Teresa Kostkiewiczowa — przyczyną, która skłaniała poetów do twórczego wysiłku, było jakieś konkretne, doniosłe wydarzenie o charakterze publicznym [...]”⁶⁶. Takim wydarzeniem w utworze Brandysa jest oczywiście zagłada Warszawy. W zakończeniu narrator słowami kojarzącymi się z Horacjańskim *exegi monumentum* formułuje wprost motywy podjętego zadania pisarskiego:

Słowa, które piszemy o tym mieście, którzyśmy w nim żyli i przy których ginęło, wspomnienia jego ostatnich chwil — oto pomnik, jaki można mu dziś postawić bez cementu i stalowych wiązań. Gdy odgłos kilofów, rozwalających gruzy Woli, Powiśla, Śródmieścia szeroko obiega kraj, trzeba, aby prawda o konaniu Warszawy stała się rzeczą jawną dla wszystkich, którzy nie widzieli jej ogołoconych cokołów, zwalonych wież i wylupionych, oślepiłych bram. (s. 279)

Choć wypowiedź przeznaczona jest dla tych, „którzy nie widzieli”, piszący zwraca się do audytorium złożonego z ludzi, którzy podobnie jak on przeżyli

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ T. Kostkiewiczowa, *Oda*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, pod red. T. Kostkiewiczowej, Wrocław 1977, s. 384.

wojnę w Warszawie. Skierowanie narracji do konkretnej zbiorowości nadaje tekstowi podobieństwo do „poetyckiej wypowiedzi o kształcie i charakterze retorycznego przemówienia”, jaką była właśnie oda⁶⁷. Jednak stosunek narratora do odbiorców kształtowany jest u Brandysa swoiście, brak w nim elementu nadrzędności nadawcy wobec adresatów. Narrator *Miasta* utożsamia się z audytorium, jest jednym z wielu — stąd tak częste w jego wypowiedzi wspólnotowe „my”.

Śmierć miasta — „olbrzymia i liczna” (s. 278) — wywołuje to, co według Euzebiusza Słowackiego przynależy właśnie odzie: „wielkie myśli i mocne uczucia”⁶⁸. Wzniosły temat znajduje odbicie w stylu narracji, realizującym zasady „wysokiego” stylu retorycznego. W *Mieście niepokonanym* występują liczne apostrofy do przedmiotu wypowiedzi — w przeciwieństwie do zwrotów kierowanych do nominalnego odbiorcy nie są one uzasadnione sytuacją komunikacyjną, motywuje je (zgodnie z retoryczną konwencją) stan emocjonalnego uniesienia podmiotu: „Strome dachy Powiśla! Szarzyzno Kruczej w słotne listopady, gdy niebo miało barwę twego bruku!” (s. 7). Podobną funkcję pełnią eksklamacje i pytania retoryczne: „Ach, gdyby móc ją uczynić tak wierną, tak ściśłą, aby zdołała zachować wszystkie zaułki i skręty, każdy kamień jezdni, każdy załom muru i płytę chodnika!” (s. 7), „Czy wiedzano o tym w Paryżu? Czy wiedzano w New Yorku?” (s. 67), „Bo jakiż inny pomnik wystawić tej śmierci?” (s. 278). Język powieści obfituje w hiperbole („Sens wojny z trudem mieścił mi się w głowie. [...] Wszystko stanęło w nagłym pożarze, który oświecił straszliwym blaskiem nasze pojęcia i losy”, s. 144) i peryfrazy — często również hiperbolizujące przedmiot („I oto patrzcie: wał żelaza i ludzi toczy się na wschód przez wszystkie mosty warszawskie”, s. 148; „Na grzbietach pełznących potworów siedziały okrakiem stworzenia w czarnych bluzach, szczerząc do nas zęby”, s. 149). Na efekt „nieładu lirycznego” (klasycystycznego *bureau désordre*) składają się także inwersje składniowe („Wiatr gwizdał nam w szparach, warszawiakom [...]”, s. 277) oraz niespodziewane zmiany tematu (najwyraźniejsze w inicjalnym *Słowie o mieście*). Wymienione cechy upodobniają *Miasto niepokonane* zwłaszcza do ody pindarycznej, która — inaczej niż oda horacjańska — skierowana była zawsze do zbiorowości, nie zaś do indywidualnego adresata, realizowała „zasadę nieładu lirycznego, gwałtownego uniesienia, niespodziewanych zmian toku, bujności obrazów hiperbolicznych i śmiałości skojarzeń”⁶⁹.

Charakterystyczną cechą patetycznego stylu *Miasta* jest częste występowanie toposu „jak wyrazić?”, będącego odmianą figury przemilczenia. Akcentuje on niewspółmierność ubogich środków literackich, jakimi dysponuje piszący, do wzniosłego i tragicznego tematu. Oto różne realizacje tego motywu: „Lecz jakąż pieśń, jaki psalm zdołałyby w sobie zmieścić rozpacz warszawskiego ghetta?”

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ E. Słowacki, *O wymowie i poezji*, cyt. za: T. Kostkiewiczowa, op.cit., s. 382.

⁶⁹ T. Kostkiewiczowa, op.cit., s. 384.

(s. 179); „Czy starczy słów, aby opisać podziw, i czy ręka usłucha wzruszenia, jakie czujemy na myśl o chłopcach z gimnazjum, dla których śmierć znaczyła zapewne tyle, co tępa czaszka Niemca w hełmie [...]” (s. 184); „Nie wszystko, co tam oko widziało, zachowała pamięć; a z tego co pamięć wyniosła, do dziś nie wszystko obejmuje rozum i pióro potrafi wyrazić” (s. 270); „Czego tam oczy nie widziały! Słowa wierszy i pieśni cisnęły się na usta, pamięć szukała inwokacji narodowych rymów, aby opłakać tę bosą dolę nóg poranionych o kamienie” (s. 35); „Los tego miasta sprzyjał raczej poezji; groźny, posępny epos, który działał na naszych oczach, wołał jak gdyby o strofy i rymy; brakło potocznych słów, nie dostawało twierdzeń i ustaleń, aby ująć w zwięzłe glossy ów czas, niosący miasto w odmet nieprzeniknionych mroków” (s. 179). Zacytowane fragmenty — poza tym, że w oczywisty sposób odsyłają do dziedzictwa retoryki — dają się odczytać jako wypowiedzi autotematyczne. Uzasadniają one zarówno gatunkowe („epos”), jak stylistyczne („brakło potocznych słów”) cechy tekstu, w którym występują; bronią „poetyckiego” (niepowieściowego) charakteru utworu; wskazują tradycję, na której tle należy go odczytywać („psalm” — Biblia, „inwokacje narodowych rymów” — *Pan Tadeusz*, „groźny, posępny” i poetycki epos — *Król-Duch?*).

Wykorzystany w powieści zespół środków retorycznych pełni określoną funkcję perswazyjną. Pomaga on mianowicie przekonać adresata (zaś pośrednio — czytelnika) o słuszności wyborów dokonanych przez bohatera-narratora (a pośrednio — autora), uzasadnić podjęte przez niego decyzje. Patetyczna opowieść o walce i agonii Warszawy, zderzona z zapisem nieheroicznych przygód jednego z jej mieszkańców, ma ułatwić zrozumienie „wielkiej zasady wspólnoty”, „tożsamości dziejów zbiorowych i ludzkich” oraz „potępienie samotności, z której rodziła się nienawiść, zwątpienie i strach” (s. 285). Powieść zatem ma być dla czytelnika tym, czym dla bohatera była wojna: szkołą kolektywnego myślenia i świadomości historycznej. Epiczne uwznioślenie dziejów miasta, misteryjne ich uobecnienie, retoryka wreszcie służą za argumenty mające przekonać tych, którzy się jeszcze wahają, o słuszności i nieuchronności powojennych przemian ustrojowych w Polsce.

Troja miasto otwarte

1. *Troja* wobec powieści realizmu socjalistycznego

Troja miasto otwarte (1949) jest trzecią częścią tetralogii powieściowej pt. *Między wojnami*, pozostałe człony to *Samson* (1948), *Antygona* (1948) i *Człowiek nie umiera* (1951). Cykl łączy w całość związki fabularno-personalne w obrębie świata przedstawionego, konstrukcja wspólnego narratora głównego („autora”) oraz zależności ideowe. Ponieważ jednak każda z powieści stanowi zamknięty układ kompozycyjny, zaś *Troja* jako jedyna posługuje się narracją w pierwszej osobie, będziemy ją tu analizowali niezależnie od pozostałych utworów.

Forma narracyjna *Troi* na pozór jest dość skomplikowana. Powieść składa się z trzech tekstów: z dziennika Juliana Szarleja (a właściwie, jak czytelnik dowiaduje się później, wyboru z tego dziennika), z „odautorskiego” komentarza do owego dziennika oraz z ustnej opowieści Wacława Pankrata (lub raczej z dokonanej przez „autora” rekonstrukcji owej opowieści). Zawarta w takiej konstrukcji sugestia polifoniczności wypowiedzi jest jednak myląca, mnogim podmiotom tekstowym nie odpowiada bowiem wielość autonomicznych punktów widzenia. Trzy wypowiedzi są uszeregowane od najmniej do najbardziej prawomocnej. Rosnący autorytet nadawców nie zależy przy tym od hierarchii przytoczeń (najwyższą instancją nie jest „autor”, lecz cytowany przez niego — jako autorytet właśnie — towarzysz Pankrat) i opiera się na przejętym przez powieść gotowym kluczu ideologiczno-klasowej słuszności. Konstrukcja narratorów, struktura narracji, a nawet kształt językowy utworu odzwierciedlają bowiem tezy ideologii i im są przede wszystkim podporządkowane. Również komplikacja formalna, gatunkowa niejednorodność tekstu jest założeniem znajdującym potwierdzenie tylko na niektórych piętrach organizacji wypowiedzi. Stylizacja na formy nieliterackie — tak ważna w późniejszych powieściach Brandysa — wykorzystana jest tu w sposób bardzo konwencjonalny.

Wiąże się to z faktem, że *Troja* jest w istocie powieścią tendencyjną, realizującą wiele założeń i konwencji prozy realizmu socjalistycznego. Z dzisiejszej perspektywy widać, że utwór Brandysa dokumentuje w przemianach prozy powojennej etap przejściowy pomiędzy poetyką „rozrachunków inteligenckich” — poetyką, mimo znacznej dozy politycznej tendencyjności, psychologizującą — a skrajnie zideologizowaną poetyką powieści socrealistycznej. W tekście nie odnajdziemy co prawda typowych dla powieści lat 1949-1955 elementów konstrukcyjnych w rodzaju tematu pracy czy dominacji bohatera zbiorowego wywodzącego się ze środowisk robotniczych — choć utwór został ukończony już po szczecińskim zjeździe ZLP. Znajdziemy w nim jednak to, co zdaniem Wojciecha Tomasika dla prozy socrealizmu najbardziej charakterystyczne: „szczególne uprzywilejowanie funkcji perswazyjnej połączone z politycznym charakterem głoszonych haseł”⁷⁰. Z perswazyjnością, która stanowi wyróżniającą cechę literatury z tezą, wiąże się niesamodzielność semantyczna poszczególnych tekstów tendencyjnych: wszystkie one zakładają istnienie „doktrynalnego intertekstu”⁷¹ — zewnętrznego i pierwotnego wobec nich systemu poglądów i twierdzeń o rzeczywistości, na którego tle się tłumaczą i który same wzbogacają. Również *Troję* można czytać „tylko «poprzez» sformułowane wcześniej wypowiedzi doktrynalne” decydujące o jej interpretacyjnej jednoznaczności⁷².

⁷⁰ W. Tomasik, *Polska powieść tendencyjna 1949-1955. Problemy perswazji literackiej*, Wrocław 1988, s. 17.

⁷¹ Określenie S.R. Suleiman, *Authoritarian Fictions. The Ideological Novel As a Literary Genre*, New York 1983, s. 44.

⁷² W. Tomasik, op.cit., s. 27.

Warunkiem skuteczności przekazu perswazyjnego jest respektowanie dotychczasowych przekonań przewidywanego odbiorcy oraz jego kompetencji językowej i literackiej. Wśród szeregu technik, przy pomocy których powieść „poszczecińska” zapewniała fortunność swoim aktom perswazji, Tomasik wymienia m.in. wykorzystywanie skonwencjonalizowanych, a zatem dobrze znanych nawet mało wyrobionemu czytelnikowi, układów literackich: „Powieść socrealistyczna przechwytuje [...] gotowe rozwiązania stylistyczne, odczuwane powszechnie jako modele «dobrego pisania», oraz wypróbowane środki wyposażone w konotacje «artystyczności»”⁷³. Skutkiem zastosowania podobnej strategii w utworze Brandysa jest m.in. właśnie uproszczenie narracji pierwszoosobowej, daleko posunięta umowność stylizacji na formy nieliterackie, widoczne staranie o „czytelność” wypowiedzi i dbałość o przejrzyste ukształtowanie fabuły, która — obok formułowanych wprost interpretacji — jest najważniejszym nośnikiem treści ideologicznych.

2. Dziennik

Komentarz, którym został opatrzony dziennik Szarleja, żywo przypomina oświeceniowe wstępy do „odnalezionych rękopisów”. Informuje o okolicznościach zdobycia tekstu przez autora-wydawcę, o wyglądzie manuskryptu, o dokonanych czynnościach edytorskich, o dalszych losach diarysty oraz o prawach „wydawcy” do tekstu (nie ma wśród nich notabene uprawnień do publikacji, lecz tylko do przejrzania manuskryptu). Dalszy ciąg noty przedstawia kolejnego narratora i informuje, że druga część utworu nie jest dosłownym przytoczeniem, lecz rekonstrukcją opowieści Pankrata. Wylaniająca się z komentarza (a także z analogicznych interpolacji w pozostałych częściach tetralogii) postać — nazwijmy ją, za Michałem Noszczykiem, „supernarratorem”⁷⁴ — daje się skonkretyzować jako pisarz, członek partii, autor cyklu *Między wojnami*, a zarazem znajomy niektórych bohaterów (w czym przypomina autorów-narratorów powieści XVIII w., pośredniczących między światem fikcji a rzeczywistością bezpośrednio dostępną czytelnikowi i przekonujących o autentyczności opisywanych postaci i wydarzeń, a także — narratorów XIX-wiecznej powieści tendencyjnej). Notę „supernarratora” otwiera wzmianka o poczynionych w tekście skrótach:

Pamiętnik Juliana Szarleja dostałem do rąk w roku 1948. Przytoczyłem z niego najbardziej charakterystyczne wyjątki. W całości zawierałby około 300 stron druku. Pomiąłem obszerne wrażenia z lektur, notatki literackie oraz długie cytaty z dzieł ulubionych pisarzy. Zajmują tam one bardzo wiele miejsca i obawiam się, że znużą czytelnika⁷⁵.

⁷³ Ibid., s. 29.

⁷⁴ M. Noszczyk, op.cit., s. 39.

⁷⁵ K. Brandys, *Troja miasto otwarte*, [w:] *Między wojnami. Samson, Antygona, Troja miasto otwarte, Człowiek nie umiera*, wyd.3 [1 łączne], Warszawa 1953, s.369 (w oryginale tekst „odautorski” drukowany jest kursywą). Kolejne cytaty wg tej edycji lokalizuję w tekście głównym.

Jednakże to usprawiedliwienie pojawia się w tekście powieści (a co za tym idzie — w standardowej lekturze) nie przed cytowanym dziennikiem, lecz dopiero po nim. Czytelnik zapoznający się z „pamiętnikiem” może więc do samego końca przypuszczać, że obcuje z całością, a nie tylko „wyjątkami”. Tym bardziej że w samym tekście raczej nie natrafi na nic, co mogłoby nasunąć myśl o skrótach — poza poszlakami tak słabymi, jak np. to, iż Szarlej zaczyna jeden z zapisów zdaniem: „Esej o Aretinie idzie mi trudno” (s. 311), podczas gdy wcześniejsze partie tekstu nie zawierały informacji o rozpoczęciu pracy nad esejem. Poszlaka słaba, bo piszący nie miał przecież obowiązku umieszczenia tej informacji. Niedoinformowanie jest stanem niejako naturalnym u odbiorcy cudzego dziennika intymnego i nie musi świadczyć o niczym poza tym, że tekst był przeznaczony dla kogoś innego. Trudność dostrzeżenia skrótów w dzienniku wynika także z amorficzności, jaką odznacza się ta „forma bez formy”⁷⁶. Jak pisał Michał Głowiński, w autentycznym dzienniku diarysta może suwerennie kształtować tylko poszczególne zapisy, natomiast dziennik jako całość jest pozbawiony kompozycji, ponieważ jego postać w dużej mierze zależy od czynników, na które piszący nie ma wpływu i których często nawet nie potrafi przewidzieć. Dziennik jest przecież pisarską reakcją na życie i to ono go „komponuje”, zmieniając z dnia na dzień sytuację diarysty.

Dziennik Szarleja nie tylko nie pozwala się domyślać, że dokonano w nim jakichś skrótów, ale — rozpatrywany na tle praktyki autentycznych wypowiedzi tego typu — zaskakuje kompletnością informacji potrzebnych do zrozumienia tekstu. Oczywiście, diariusz ten jest fragmentem powieści i realizuje przede wszystkim reguły poetyki i komunikacji powieściowej: jest — jeśli wolno się tak wyrazić — z góry przeznaczony dla „niepowołanego” czytelnika. Jednak widoczna w tekście pamięć o odbiorcy jest w *Troi* większa niż to się na ogół widzi w powieściach-dziennikach. Dzieje się tak dlatego, że imitacja cech autentycznego dziennika intymnego (np. zwrotności relacji komunikacyjnych) jest w utworze Brandysa tylko środkiem pozwalającym lepiej sportretować i narzucić ocenę bohatera-narratora (również przytoczony wyżej fragment komentarza ma charakteryzować właśnie Szarleja, a nie jego dziennik). Wiadomo skądinąd, że powieściowy mimetyzm nigdy nie dotyczy wszystkich elementów naśladowanej formy, jednakże w *Troi* te właściwości formy dziennikowej, które są obojętne ze względu na charakterystykę postaci, zostają po prostu pominięte. Dodatkową przesłanką wyeliminowania typowego dla dziennika deficytu informacji (deficytu dostrzegalnego z punktu widzenia postronnego odbiorcy) jest trudność pogodzenia tej cechy z ciągłością fabularną. Przyjrzyjmy się na przykładach, jak Brandys dba o zachowanie owej ciągłości.

Mimo wyrażonego w komentarzu założenia wyboru z dziennika, a także mimo „gatunkowej” nieciągłości tekstu dziennikowego, moment, od którego rozpoczyna się przytoczenie dziennika Szarleja, jest w powieści umotywowany

⁷⁶ M. Głowiński, *Powieść a dziennik intymny*, [w:] *Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997, s. 66.

fabularnie. Pierwszy zapis (datowany *Paryż, 3 sierpnia 1936*) otwierają słowa: „Dzisiaj, po rocznej przerwie, znowu otworzyłem swój dziennik, który długo leżał zamknięty na dnie walizki” (s. 297). Dzięki temu narracyjne *initium*, zbiegając się z początkiem nowego etapu diarystycznej twórczości bohatera, zostaje pozbawione znamion dowolności, zaś fabuła otrzymuje wyrazisty początek (powrót z wielomiesięcznej podróży). Włączenie dziennika w obręb świata przedstawionego pozwala wprowadzać informacje o wydarzeniach należących do „przedakcji” („Był ze mną [dziennik — M.W.] w kilkunastu miastach Italii”), a także kolejne elementy pośredniej charakterystyki piszącego („Mały włóczęga w Perugii wzdychał niosąc moje rzeczy z dworca i przewracał oczami: — Ciężko, *signore*. Widać, że pan jest bogaty. — Chciałem mu powiedzieć: «Dźwigasz moje myśli, mały przyjacielu, to one ci tak ciążą, że ocierasz pot»”).

Po tej pierwszej koncesji na rzecz kompozycji powieściowej następują kolejne. Wyraźnym odstępstwem od dziennikowej wiarygodności są opisy hotelowego podwórza oraz widoku z okna, pojawiające się (w tym samym pierwszym zapisie) mimo informacji: „Zajmuję pokój, w którym mieszkałem przed wyjazdem do Włoch” (s. 298). Opisy te, zwłaszcza drugi z nich, mają po prostu zaprezentować czytelnikowi miejsce akcji oraz „przygotować” pewne przyszłe wydarzenia. Bohater widzi z okna dom z „restauracją niskiej kategorii” na parterze i mieszkaniem robotniczej rodziny na poddaszu. Później okaże się, że mansardę zajmują polscy emigranci Kotlarowie, ich córka zostanie kochanką Juliana; Kotlarów będzie również odwiedzał Pankrat, narrator drugiej części powieści. W momencie redagowania zapisu Szarlej nie może tego oczywiście wiedzieć, nic nie uzasadnia również zamieszczenia opisu od dawna bohaterowi znanego widoku z okna właśnie w tym miejscu. Diarysta nie porównuje tego, co widzi, ze wspomnieniami z poprzedniego pobytu w hotelu, pisze tak, jakby patrzył na ów widok po raz pierwszy, pewne szczegóły precyzując dopiero w trakcie opisu:

W wysokim domu po drugiej stronie ulicy, na którą wychodzi moje okno, znajduje się restauracja niskiej kategorii, skąd słychać do późna brzęk szkła. Piją tu szoferzy i kolorowe dziewczyny. Na trzecim piętrze mieszka rodzina robotnicza. Ściśle, nie jest to piętro, lecz duża mansarda. (s. 299)

W pierwszym zapisie dziennika pojawia się jeszcze jeden motyw, który będzie wielokrotnie powracał. Oto w szufladzie hotelowego biurka Szarlej odnajduje swoją starą notatkę o wojnie trojańskiej i odkłada ją „do szpargałów, które wszędzie ze sobą wlokę” (s. 298). Te „szpargały” to, jak czytelnik dowie się nieco później, studia do dramatu o Troi, nad którym pracuje bohater. Odegra on istotną rolę w fabule powieści, używając jej również tytułu. W następnym zapisie pojawiają się postaci Gwidona, jednej z głównych *dramatis personae* i złego ducha bohatera, oraz Beaty Orszanki. Wprowadzenie tylu informacji, motywów i postaci, od samego początku szkicujących zarysy świata przedstawionego, świadczy jednoznacznie o podporządkowaniu stylizacji dziennikowej wymogom fabularności, a intencji rzekomo autonomicznego narratora — celom autorskim.

To, o czym zgodnie z konwencją powieści powinien się w danym miejscu dowiedzieć czytelnik, jest ważniejsze od tego, co może — czy nawet powinno — pojawić się w autentycznym dzienniku, a to, co służy przyjętej z góry tezie — istotniejsze od wymogów prawdopodobieństwa.

Większość zapisów jest bardzo obszerna — bynajmniej nie z powodu rozbudowanych opisów, rozważań, „notatek literackich” czy „długich cytatów z dzieł ulubionych pisarzy”, bo tych w dzienniku Szarleja prawie nie ma. Często natomiast sąsiadujące zapisy dzieli wiele dni (przykładowa sekwencja zapisów: 12 września — 2 października — 15 października — 15 grudnia), tak jakby diarysta mógł sobie pozwolić na prowadzenie dziennika tylko od czasu do czasu — co przy jego trybie życia nie może być prawdą. Przyczyną długich przerw nie mogą być także rzekome skróty dokonane przez edytora, ponieważ dana notatka „dzienna” relacjonuje zazwyczaj wydarzenia całego okresu, który minął od poprzedniego zapisu. Rozległość dziennikowych not jest w istocie kolejnym środkiem ułatwiającym autorowi konstruowanie spójnej, uporządkowanej fabuły. Taka organizacja tekstu pozwala bowiem wprowadzać fakty już w pewnych związkach (następstwa, przyczynowości), uwypukla relacje między wydarzeniami i zjawiskami, a osłabia zależność tego, o czym pisze narrator (i sposobu, w jaki to przedstawia), od jego aktualnej sytuacji. Jednocześnie oddala ona narrację od wzorca dziennikowego, a upodabnia do posegmentowanego pamiętnika, w którym zdarzenia prezentowane są z dystansu i w określonych sekwencjach, nie zaś „momentalnie” i w izolacji.

Typowy zapis rozpoczyna się od informacji o tym, co wydarzyło się przed kilkoma dniami (lub co najmniej dnia poprzedniego), np.: „Wczoraj przyszedł list z Warszawy od Gwidona Bielskiego, odkładającego swój przyjazd do jesieni” (s. 299). Dalej następuje szczegółowa relacja bądź komentarz diarysty, w tym wypadku — dostarczający informacji o Bielskim. Kolejny fragment powiadamia o następstwach zrelacjonowanego zdarzenia lub wyjaśnia jego związek z tym, co stało się „dzisiaj” (w dopisku do listu Bielski prosi Szarleja o odwiedzenie swoich ciotek). Wreszcie opowieść dociera do wydarzeń najświeższych („Było już południe, kiedy stanąłem dziś przy furtce ich ogrodu [...]”, s. 301) oraz otwiera perspektywę na przyszłość (Julian nawiąże romans ze spotkaną u pań Bielskich Beatą). Moment sporządzania zapisu nie jest tu w żadnym razie chwilą wyróżnioną, nie jest też punktem odniesienia dla zdarzeń, które układają się według własnej, „obiektywnej” logiki. To ich następstwo — a nie stosunek, w jakim pozostają do momentu opowiadania — wyznacza skalę czasu. Określenia „teraz”, „dziś”, „wczoraj”, „parę dni temu” występują nie częściej niż „owego wieczoru”, „nazajutrz”, „po przyjeździe”, „parę dni później” i na równych z nimi prawach. Teraźniejszość jest zwykle tylko punktem wyjścia relacji o przeszłości oraz jej finałem. Spodziewana przyszłość — na ogół tak ważna w dziennikach — jest prawie nieobecna.

Z dominacją porządku zdarzeń nad porządkiem opowiadania współlistnieje inne zjawisko, znane nam z poprzednich powieści Brandysa: doskonała pamięć narratora, umożliwiająca nie tylko dokładną reprodukcję dialogów i chrono-

logiczne relacjonowanie wydarzeń, lecz również prezentację przeżyć bohatera ściśle respektującą ich kolejność. Oto dwa przykłady:

La! deszcz, leżałem w łóżku do południa, czytając stare wydanie Vauvenargues'a, które wczoraj znalazłem u Arkina. Kilka godzin spędziłem w jego antykwaracie na rue de Bac. W tym samym domu umierał niegdyś Chateaubriand, ten piękny kawał marmuru z grobowca Bourbonów. Rozmyślając o nim, przewracałem kartki Vauvenargues'a, gdy nagle zapukano do drzwi. Zanim zdążyłem odpowiedzieć, wtargnęła do pokoju dziewczyna z odkurzaczem i wielką szczotką. Na mój widok zawahała się i dopiero po chwili powiedziała: *Bonjour* — nieco zarumieniona. (s. 307)

Pociąg stał już na torze, ludzie biegli wzdłuż wagonów. Uniosłem dłoń do oczu i dokładnie obejrzałem leżący na niej płaski srebrny przedmiot, z którym łączyło mnie dość dużo wspomnień. Marcin odchodził powoli, poła jego płaszcz znów wlokła się po ziemi, szedł jakby kulejąc, i wydało mi się, że trudno mu dźwigać walizkę. Patrząc na jego przygarbione plecy, oddalające się ode mnie, poczułem nagle ostrą, dotkliwą myśl, że jestem bardzo złym człowiekiem. To wrażenie trwało niedłużej niż sekundę, ale zaraz potem znowu wydało mi się, że byłem równie krzywdzony jak ci, których krzywdziłem, i bardziej od nich nieszczęśliwy. Na mgnienie oka pozazdrościłem im ich losu i przez ułamek chwili pragnąłem być Marcinem, który wracał do kraju odarty ze złudzeń, albo Pankratem, którego aresztowali na granicy i który pewnie siedzi do teraz w więzieniu.

Głos w megafonie zahuczał nagle, obwieszczając godziny odjazdu i trasy pociągów, parowóz z sykiem wypuścił parę, ludzie potrącali mnie spiesząc do wagonów. Schowałem zapalniczkę. U wejścia na peron ukazał się niski tragarz, niosący na plecach walizkę ze świńskiej skóry, a za nim wysoki mężczyzna w czarnym kapeluszu, z kraciatym pledem przewieszonym przez ramię. Poznałem Gwidona [...] (s. 365)

Oba fragmenty można sobie doskonale wyobrazić „przełożone” na formy trzecioosobowe. Pierwszy, po usunięciu dygresji o Chateaubriandzie, zmieniłby się w behawiorystyczną relację typu hemingwayowskiego, drugi mógłby się znaleźć w którejś z powieści Żeromskiego. W obu widać pozorny brak selekcji faktów — w pierwszym głównie fizycznych, w drugim niemal wyłącznie mentalnych (nawet głos w megafonie i syk pary wodnej prezentowane są jako doznania, a nie zjawiska niezależne od postrzegania) — które narrator relacjonuje kolejno i w sposób równorzędny. Ten fenomenalizm, właściwy narracji behawiorystycznej i personalnej, nie zgadza się z duchem opowiadania w pierwszej osobie, które zakłada na ogół pewien, choćby niewielki, dystans czasowy narratora do zdarzeń oraz subiektywną hierarchię przedstawianych faktów. W *Troi* narracja fenomenalistyczna często łączy się z przyjmowaniem przez diarystę zewnętrznej perspektywy przy opisach własnych reakcji (zabiegiem również znanym z *Drewnianego konia* i *Miasta niepokonanego*): „Dostrzegł zdumienie w moich oczach [...]” (s. 365); „Usiadłem na łóżku, trochę zirytowany” (s. 305); „Długo trzymałem list w ręku, myśląc, jak bardzo jestem samotny” (s. 306).

Zarówno pamiętnikarski, jak personalny tryb narracji są niezgodne z regułami dziennika — pierwszy opiera się na sztucznym w tym kontekście zwiększeniu dystansu narratora do zdarzeń, drugi — na równie sztucznym tego dystansu zniesieniu. Oba są jednak w powieści Brandysa w oczywisty sposób funkcjonalne, pozwalają bowiem na pozornie wielostronną, „obiektywną” charakterystykę postaci, umożliwiają przekazanie czytelnikowi wiedzy zarówno o sposobie myślenia i przeżywania bohatera, jak — przede wszystkim — o sposobie jego

działania, a także zasugerowanie odpowiednich ocen. Właśnie zestawienie wyobrażeń bohatera o sobie z bezlitosną prawdą faktów, konfrontacja „sprawozdawcy” z „aktorem”, ma ukazać moralną i historyczną niemoc ludzi pokroju Juliana Szarleja oraz formacji, z której się wywodzą⁷⁷. Temu samemu celowi — demaskacji bohatera-narratora — służy również zastosowana w powieści (i w tak niewielkim stopniu respektowana) forma dziennika. Intymistyczna konwencja szczerości motywuje pełną otwartość piszącego przy przedstawianiu pobudek i nadziei, pozwala wypowiadać sądy, które sformułowane w trzeciej osobie mogłyby wywołać podejrzenia o niesprawiedliwe traktowanie bohatera. Autokompromitacja ma większą moc przekonywania niż kompromitacja dokonana z zewnątrz, trudniej ją podważyć:

Po raz drugi powiedziałem jej, że ją kocham — tym razem prawie szczerze. Kto wie, może ją kocham. Żadna kobieta dotychczas nie była warta tego kłamstwa więcej niż jeden raz. [...] Jej twarz wydała mi się zmęczona i starsza niż zwykle. Przyszło mi na myśl, że należy ją utwierdzić w owej rezygnacji dla jej własnego dobra. [...] Postanowiłem w duchu działać oględnie i tego dnia nie żądać więcej. (s. 312-313)

Inną właściwością narracji dziennikowej wykorzystaną w powieści jest sekwencyjność sytuacji pisania. Pozwala ona ukazać przyspieszoną w wyniku wydarzeń politycznych (lecz mimo to nie dość szybko) ewolucję świadomości i postawy diarysty. Ewolucja ta przebiega od estetyzującego eskapizmu, pięknoduchostwa i zadufania w sobie („Dźwigasz moje myśli, mały przyjacielu...” oraz „Plecy faszystowskiego milicjanta [...] zasłoniły mi w Uffiziach małą, nieznaną Pietę”, s. 297; „Pragnę przekazać potomności prawdziwy sens mojego czasu: obronę wnętrza ludzkiego przed zgiełkiem walki i wyboru”, s. 331) przez poniżające doświadczenie opuszczenia, nędzy i łatwości, z jaką można naginać do aktualnych potrzeb zasady przyzwoitości i dobrego smaku („Jadąc obmyślałem, jak złamać upór sekretarza, gdyby obstawał przy dramacie Marcina. Czułem się gotów na wszystko. Chodziło o moje życie”, s. 347; „Dreszcz wstrętu, jaki mnie ogarnął — przemogłem”, s. 351), po częściowe przynajmniej uświadomienie sobie sprzeczności swojej pierwotnej postawy („Zło polega na tym, że źródła mojej wolności tkwią w przedmiotach mojej pogardy”, s. 359). Przemiana bohatera jest spóźniona i niepełna — Julian wierzy, że wojna ogarniająca Europę ominie Paryż, który pozostanie „miastem otwartym”, schronieniem dla indywidualistów takich jak on. Jednak Szarlej — podobnie jak typ „mieszczańskiego inteligenta” w ogóle — jest skazany na zagładę. Dzieje jego upadku opowiada w drugiej części utworu komunista Pankrat.

Przebieg losów Szarleja pozwala scharakteryzować *Troję* (w terminologii Susan R. Suleiman) jako powieść tendencyjną opartą na „strukturze dojrzewania”, wymagającej od czytelnika powtórzenia przemian bohatera, a w tym wypadku także ustrzeżenia się błędów, jakie popełnił. Historia Szarleja jest „negatywną opowieścią o dojrzewaniu”: jej bohater przebywa wprawdzie część drogi wiodącej od niewiedzy do wiedzy i przeczuwa bliskość prawdy, ale jest zbyt

⁷⁷ J. Ziomek, op.cit., s. 17.

słaby, by ją ostatecznie poznać i przyjąć, a tym samym zacząć „nowe życie”⁷⁸. Jego porażka ma stanowić przestrożę dla czytelnika. Druga część powieści, w której głównym bohaterem jest komunista Pankrat, zbliża się raczej do „struktury konfrontacji”, wyznaczającej czytelnikowi rolę pomocnika sił dobra⁷⁹.

3. Monolog

Widoczny w dzienniku Szarleja prymat reguł komunikacji powieściowej nad dziennikową ma swój zwielokrotniony odpowiednik w opowieści Pankrata, która, nominalnie ustna, w rzeczywistości układa się według wzorca „literackiej” (tzn. pisanej) narracji trzecioosobowej. Co prawda druga część *Troi* jest — zgodnie z komentarzem „supernarratora” — tylko rekonstrukcją tej opowieści, jednak, jak stwierdza „autor”, rekonstrukcją dość wierną:

Pankrat mówił szybko, zwięzłymi zdaniem, cofając się nieraz do dni sprzed wojny lub czyniąc obszerne dygresje. Niektóre jego myśli i zwroty zapamiętałem dosłownie, inne musiałem odtwarzać z pomocą wyobraźni. Przypuszczam jednak, że na stronach, które zaraz nastąpią, dość wiernie przekazałem tok i układ jego opowieści o powojennych przygodach Szarleja. (s. 371)

Jeśli tak, to trzeba uznać, że albo Pankrat przemawiał tak, jakby pisał, albo — co bardziej prawdopodobne — „autora” (lub po prostu autora) nie interesowało odtwarzanie językowego kształtu jego wypowiedzi. Narracja Pankrata jest niemal całkowicie pozbawiona nie tylko stylistycznych cech mowy ustnej, ale i pragmatycznych właściwości dyskursu w ogóle. Widać to wyraźnie, jeśli zestawimy tę część powieści Brandysa z dokonaniem przez Michała Głowińskiego opisem narracji kształtowanej jako monolog wypowiedziany⁸⁰. Taki monolog jest „jednostronnym dialogiem”, narrator zwraca się w nim zawsze do konkretnego adresata, którego zachowanie — mimo że poznawalne tylko pośrednio — wpływa na kształt wypowiedzi. Często pojawiają się zwroty do słuchacza, reakcje na jego uwagi i pytania. Relacja łącząca mówiącego z adresatem jest dynamiczna, kształtuje się w trakcie rozmowy stopniowo i zazwyczaj odznacza się pewnym napięciem; nadawca stara się najpierw nawiązać kontakt, później go podtrzymuje; nie tylko przedstawia rozmówcy określone fakty, lecz także usiłuje go przekonać do swojej ich interpretacji. W rezultacie duże znaczenie dla przebiegu monologu ma jego kontekst sytuacyjny:

⁷⁸ S.R. Suleiman, op.cit., s. 86.

⁷⁹ Kategorie *structure of apprenticeship* oraz *structure of confrontation* wprowadza w swojej książce S.R. Suleiman (op.cit., s. 64 n.). Po polsku ukazał się fragment rozdziału poświęconego „strukturze dojrzewania”: S.R. Suleiman, *Powieść z tezą: struktura dojrzewania*, przeł. M. Abramowicz, Pamiętnik Literacki, 1992, z. 2.

⁸⁰ M. Głowiński, *Narracja jako monolog wypowiedziany*, [w:] *Narracje literackie i nieliterackie*. Tekst Głowińskiego traktuję tutaj nie tyle jako analizę odmiany gatunkowej powieści ukształtowanej pod wpływem *Upadku* Camusa, ile jako opis pewnego typu narracji, którego istotą jest naśladowanie wypowiedzi ustnych. W konsekwencji pewne cechy monologu wypowiedzianego (jak rola relacji nadawcy z adresatem) akcentuję, inne (jak związek z retoryką) pomijam.

Wydaje się, że w monologu wypowiedzianym sytuacja ta [tj. sytuacja wypowiedziana — M.W.] gra większą rolę niż w pozostałych typach opowiadania jakakolwiek inna sytuacja narracyjna. Jest bowiem wyrażenie widoczna, ujawnia się już na samym początku, przy pierwszym odezwaniu monologującego. Wypowiedzenie monologowe wraz z sytuacją, w której się dokonuje, nie stanowi tylko środka przekazu, sam fakt mówienia bowiem jest składnikiem świata przedstawionego⁸¹.

W *Troi* wszystkie te elementy pojawiają się co najwyżej w postaci szczątkowej. Sytuacja kontaktu zostaje zarysowana nie w samym monologu, lecz w poprzedzającym go komentarzu, i później nie jest ani tematyzowana, ani implikowana przez konstrukcję wypowiedzi. Pytania mówiącego skierowane do słuchacza i reakcje na jego wypowiedzi pojawiają się rzadko („Widzieliście kiedy Szarleja? Tak, to przystojny mężczyzna”, s. 392). Role nadawcy i adresata zostają ustalone w punkcie wyjścia i nie zmieniają się przez cały czas trwania „rozmowy”. Wzajemna relacja Pankrata i pisarza bardziej przypomina stosunek pomiędzy mówcą czy kaznodzieją a słuchaczem niż między równorzędnymi rozmówcami.

Postać działacza Komisji Centralnej Związków Zawodowych jest w powieści monumentalizowana w sposób typowy dla prozy socrealistycznej: Pankrat jest zapracowany i trudno uchwytny, ale wszyscy go znają („Kiedy podczas przerwy wszedłem na salę obrad, wskazano mi go natychmiast”, s. 370), autor komentarza ukazuje go w pomnikowych pozach, otoczonego przez pełnych szacunku współpracowników („stał jak przedtem, pochylony nad stołem, wskazując końcem ołówka jakiś punkt na papierze ludziom zebranym wokół niego”, s. 371). Pankrat nie spotyka się z pisarzem jak równy z równym, lecz „wyznacza mu spotkanie” i choć narrator pisze: „Spędziliśmy niemal całą noc na rozmowie o pamiętniku i jego autorze”, monolog wypełniający drugą część powieści trudno nazwać rozmową — nawet jednostronną.

Zgodnie z podziałem funkcji dokonany w komentarzu-wstępie, rola adresata monologu sprowadza się do wysłuchania słów autorytetu, tak jak rolą „supernarratora” jest ich możliwie wierna rekonstrukcja. „Ty” słuchacza (a raczej „wy” towarzysza pisarza), poza inicjalnym pytaniem („Czy byliście kiedy w Paryżu?”, s. 372), prawie się w wypowiedzi nie pojawia. Od czasu do czasu występuje tylko kolektywne „my”, ogarniające mówiącego, adresata i wszystkich, którzy myślą tak jak oni (pośrednio — także wirtualnego odbiorcę *Troi*) — jednak nie ma ono nic wspólnego z relacjami osobowymi, w jakie uwikłany jest (teoretycznie) komunikat Pankrata:

Z postaciami, które zsyła Opatrzność, zawsze jest sporo kłopotu. *My* wiemy o tym najlepiej. Przypuszczam, że między innymi dlatego wygłosił [Lutrecht — M.W.] w tym czasie kilka przemówień zwróconych przeciw *nam*. Komuniści mieli za sobą dziesięć milionów głosów ludzi żyjących i tysiące głosów, które towarzysze polegli w *naszym* Ruchu Oporu oddali za sprawę. (s. 388)

⁸¹ Ibid., s. 92.

Michał Głowiński pisał, że „Nowomowa rozkłada [...] komunikację — szczególnie w rzeczach publicznych, rozkłada przez to, że przeinacza bądź — w lepszym wypadku — neutralizuje te formuły i te style, za którymi kryły się autentyczne treści i autentyczne postawy”⁸². W monologu Pankrata ideologia i nowomowa rozkładają komunikację pojętą najdosłowniej. Zaimki osobowe nie odnoszą się tutaj do aktualnie przebiegającego procesu komunikacyjnego, lecz do ideologicznego podziału świata na „nas” i „ich” („I tłumaczył [Cebrowski — M.W.], że powrót Lutrechta byłby w oczach współczesności dokonaniem wyboru między ich światem a naszym [...]”, s. 425). We wspólnotowym „my” zaciera się rozróżnienie na „ja” nadawcy i „ty” adresata, znika napięcie między podstawowymi instancjami dialogu, relacja między nimi staje się tak statyczna, że niemal niewidoczna. W istocie bowiem druga część *Troi* nie jest zapisem wydarzenia werbalnego, do którego doszło między „autorem” a Pankratem, lecz udratyzowanym i sfabularyzowanym sądem „nas” (pisarza, Pankrata, idealnego czytelnika powieści⁸³) nad jednym z „nich” (Szarlejem) — podobnie jak cała tetralogia Brandysa, a także cała jego wczesna twórczość, jest rozpisana na postaci i biografie rozprawką na temat możliwości przejścia od „nich” do „nas”. W „autorskim” komentarzu do dziennika Szarleja, stanowiącego, obok wydarzeń zrelacjonowanych przez Pankrata, główny dowód jego winy, czytamy:

Nie chciałbym wydawać zbyt pochopnego sądu o autorze, pozostawiam go czytelnikowi. Zdaje mi się wszakże, iż nie będę zbyt surowy twierdząc, że człowiek, który się wynurzył z tych zapisków, jego rozmyślania i postęпки — należą do świata przeszłości, do świata, który już nigdy do nas nie powróci. (s. 370)

Julian Szarlej nie dorósł do tego, by stać się jednym z nas — można by streścić ten wielosłowny wyrok. Akceptuje go nawet sam oskarżony („Wyjaśnił [Szarlej — M.W.], że on i jemu podobni zdołają najwyżej pochować własny świat; po czym należy zostawić ich w spokoju i więcej nie żądać”, s. 435), a pieczętuje w zakończeniu swojego monologu Pankrat: „Jego pamiętnik, który się do nas przybłąkał, pozostanie dla mnie dokumentem jeszcze jednej klęski poniesionej przez intelektualistę z pogranicza klas. Nic więcej nigdy nie usłyszałem o tym człowieku i nie spodziewam się usłyszeć” (s. 487)⁸⁴. Końcowa sentencja — werbalizująca w istocie tezę powieści — poprzedzona jest jednak sprawozdaniem z prób nawrócenia zbłąkanego intelektualisty („Odpowiedziałem: — To, co pan nazywa dekalogiem, gdzie indziej znaczy — komunistyczna moralność. Zbudo-

⁸² M. Głowiński, *Nowomowa. (Rekonesans)*, [w:] *Nowomowa po polsku*, Warszawa 1991, s. 21.

⁸³ „Idealnym czytelnikiem powieści tendencyjnej jest ktoś, kto nie jest jeszcze przekonany, ale jest tego bardzo bliski” (S.R. Suleiman, *Authoritarian Fictions*, s. 275, przypis 51).

⁸⁴ Mamy tu przykład występowania w *Troi* jednego z podstawowych środków wzmacniających perswazyjność komunikatu: redundancji semantycznej, która polega m.in. na „używaniu ciągów synonimicznych, różnych opisów tego samego, wreszcie duplikacji części wypowiedzi” (W. Tomasik, *op.cit.*, s. 26). Również całą strukturę narracyjną powieści Brandysa, złożonej z trzech tekstów powtarzających ideologicznie tożsame treści, można uznać za realizację zasady amplifikacji. O redundancji jako głównej zasadzie retoryki powieści z tezą obszernie pisze w swojej książce Suleiman.

wano ją z najprostszych pojęć o człowieku. Niechże jej pan zaufa. Potępia ona pańską klasę, to prawda. Ale gdzie napisano, że zrozumienie błędów swojej klasy przewyższa siły jednego człowieka?”, s. 435). Nieostrzegalne w samym monologu Pankrata napięcie między stanowiskami nadawcy i adresata uwidacznia się w przytaczanych w nim agitacyjnych rozmowach działacza z Szarlejem oraz w dialogach, jakie prowadzi z „utopijnym” komunistą Cebrowskim. W obu jednak wypadkach dialogowa relacja: ja — ty co chwilę roztapia się w kolektywnym, oratorsko-propagandowym „my — wy” bądź „my — oni”:

Spostrzegłem, że Szarlej przypatruje mi się z ciekawością, jakby trochę złośliwą. Ale nie zrażałem się, mając przekonanie, że mówię rzeczy słuszne. Przytoczyłem nawet jakąś dyskusję prowadzoną w kraju na krótko przed moim wyjazdem. Chodziło w niej o pozytywnego bohatera socjalistycznej powieści.

— Ja nim nie będę ani go nie stworzę — zastrzegł się Szarlej.

Powiedziałem, że to jego sprawa, ale ja stoję na twardym gruncie: wraz z nowym człowiekiem powstanie nowy bohater. Ci dwaj ludzie — prawdziwy i napisany — przekreślą mieszczanina. — Socjalizm — twierdziłem — potrafi stworzyć swą kulturę, choćby i bez waszego udziału. Tym gorzej zresztą dla was.

— Dla nas — szepnął — na pewno nie idą dobre czasy. (s. 438)

Dialogowe „ja — ty” stanowi potencjalne zagrożenie dla dyskursu ideologicznego. Dlatego Pankrat musi pouczyć Cebrowskiego, który dążąc do przeciągnięcia na „naszą” stronę innego zbłąkanego intelektualisty, Lutrechta, oddziałuje na niego nie „politycznie, lecz tylko moralnie”, zamiast „komunizm” mówi „dobro ludzkości” (s. 423) i chce go przekonać „siłą ludzkiej przyjaźni” (s. 425):

Nie ufam metodzie, która każe zacierać właściwe znaczenie słów. Nie jesteśmy i nigdy nie byliśmy w sytuacji, w której trzeba wybierać między ideologią a moralnością. Nasza ideologia ma podstawy moralne, nasza moralność wypływa z naszych założeń ideologicznych. Ponieważ nigdy o tym nie wątpiłem, musiałem to powiedzieć Cebrowskiemu.

— Ja bym sądził, profesorze — mówiłem — że przekonywać Lutrechta wolno tylko z jednego stanowiska: z tego, które się przyjęło za własne.

[...]

— Wybaczcie — powtórzyłem — że powiem tak bez ogródek; to moje najgłębsze przekonanie: powinniście się określić przed Lutrechtem jako materialista dziejowy i dialektyk materialistyczny. (s. 424)

Przemawianie ze stanowiska, które się przyjęło za własne, zamiast po prostu z własnego, zaciążyło nad wszystkimi omawianymi w tym rozdziale utworami, zwłaszcza zaś nad *Troją*.

Janusz Barczyński pisał o pozytywistycznych powieściach z tezą, że „W obrębie panującej wówczas poetyki realistycznej, w której narrator wszechwiedzący odgrywa tak istotną rolę, powieść tendencyjna w pierwszej osobie stanowi pewnego rodzaju *curiosum*”⁸⁵. Również powieść realizmu socjalistycz-

⁸⁵ J. Barczyński, *Narracja i tendencja. O powieściach tendencyjnych Elizy Orzeszkowej*, Wrocław 1976, s. 75. Por. opinię S.R. Suleiman: „Narracja wszechwiedząca, choć jest najpewniejszym sposobem zapewnienia «pojedynczej» interpretacji, nie jest jednak absolutnie koniecznym warunkiem monologiczności. [...] nawet opowiadanie w pierwszej osobie [...] może być monologiczne” (*Authoritarian Fictions*, s. 71-72).

nego w zasadzie wykluczała narrację pierwszoosobową (do wyjątków należy *Szeroki świat* Waldemara Babinicza z 1955 r.). Jak wiadomo, w jeszcze większym stopniu niż klasyczna powieść realistyczna wymagała ona obecności autorytatywnego komentarza⁸⁶. Również w omawianej powieści Brandysa dostrzegalne jest zapotrzebowanie na w pełni wiarygodnego narratora, którego słowo górowałoby nad wypowiedziami innych postaci i który byłby wyrazicielem niepodważalnych ocen. Zapotrzebowanie to przejawia się nie tylko obecnością autorskiej wstawki, łączącej teksty Szarleja i Pankrata, wpływa ono także na kształt wypowiedzi utrzymanych w pierwszej osobie. To właśnie Pankrat jest w *Troi* zastępującym autora narratorem-rezonerem, to on przemawia „głosem Prawdy”⁸⁷. Potrzeba autorytetu wyrugowała z monologu działacza KCZZ żywioł dialogowy i upodobniła go do jednogłosowej narracji auktorialnej.

Wśród odstępstw od pierwszoosobowego prawdopodobieństwa wymienimy doskonałą pamięć narratora: nawet jeśli Pankrat czegoś nie pamięta, to tylko dlatego, że nie było to ważne lub że nie słuchał uważnie — co zwykle wychodzi na jedno („jakiś ustosunkowany przyjaciel przyrzekł znaleźć dla niego posadę. Jaką — oczywiście nie pamiętam. Nie słuchałem zbyt pilnie [...]”, s. 393). Narrator wielokrotnie przytacza *in extenso* obszerne dialogi, przy czym przytoczenia tworzą czasem strukturę wielopiętrową. Z innych cech właściwych opowiadaniu w trzeciej osobie można wymienić dominację czasu zdarzeń nad czasem narracji i chronologiczną, sukcesywną konstrukcję fabuły oraz przyjmowanie w wielu fragmentach narracji perspektywy „ja” przeżywającego — fragmenty te są zresztą zwykle ujęte w ramy komentarza, z dystansu interpretującego wydarzenia⁸⁸. Również tematyzacja aktu opowiadania przybiera formy typowe dla narracji auktorialnej. Pankrat-narrator w pełni panuje nad swoją wypowiedzią, zna jej dalszy ciąg i ujawnia tę znajomość. Tym samym przeciwstawia się Pankratowi-bohaterowi, uwikłanemu w zdarzenia i nie potrafiącemu ich przewidzieć ani do końca zrozumieć: „Mówię o tym, bo wkrótce będę opowiadał o wypadkach, które dotyczą Szarleja. Podczas gdy one się działy, nie posiadałem o nim określonego sądu, prócz instynktownej nieufności, a może i niechęci” (s. 414). Rozbicie postaci protagonisty na „ja” przeżywające i „ja” opowiadające graniczy tu z zaprzeczeniem jej osobowej tożsamości. Jako bohater jest Pankrat tylko jedną z działających postaci, jako narrator dysponuje wszechwiedzą i nieomylnością sądów. Narrator chętnie jednak rezygnuje z ujawniania swojej wiedzy, przedstawiając wydarzenia z punktu widzenia przeżywającego bohatera:

Wypadki, które nastąpią w dalszym ciągu, są na ogół znane; rozpisywała się o nich w jakiś czas później krajowa i zagraniczna prasa. Nasze dzienniki jednak ogłosiły je w świetle

⁸⁶ Por. M. Głowiński, *Realizm i demagogia*, [w:] *Rytuał i demagogia. Trzydzieśc szkieł o sztuce zdegradowanej*, Warszawa 1992.

⁸⁷ S.R. Suleiman, *Powieść z tezę*, s. 199.

⁸⁸ Dlatego mówię o upodobnieniu narracji pierwszoosobowej w *Troi* do trzecioosobowej narracji auktorialnej, a nie personalnej. Zob. F. Stanzel, *op.cit.*

obiektywnych przyczyn, ukazując wstecz logiczną kolejność wydarzeń w całkowitym, wiadomym już przebiegu, którego ja wówczas mogłem się być najwyżej domyślać. Zagadki, rozwiązane przez przyszłość, w teraźniejszości nie zawsze są równie przejrzyste. Wtedy trudniej je było rozwikłać, niżby się wydawało po miesiącu. Dlatego wszystko opowiem tak, jak się działo w moich oczach i w moim pojęciu. (s. 455)

Takie wzmianki motywują zjawisko upodrzednienia porządku opowiadania wobec porządku fabularnego. Zwerbalizowana przez narratora decyzja sukcesywnego informowania o zdarzeniach w połączeniu z założeniem całkowitej znajomości ich przebiegu pozwala stosować chwytły zwiększające napięcie czytelnika, np. antycypację przyszłych zdarzeń, jak w tej refleksji kończącej jeden z rozdziałów: „Nazajutrz chciałem zobaczyć ostatnią sesję Kongresu. Nazajutrz... Ileż razy wspominałem to «nazajutrz», rozpatrując je godzina za godziną! Może nie powinienem był wyjeżdżać. Ale przecież tego dnia nic jeszcze się nie stało. Więc któż by potrafił przewidzieć?” (s. 411). Jednocześnie, rozbicie postaci narratora na „ja” przeżywające i „ja” opowiadające sprawia, że Pankrat staje się postacią nieco bardziej ludzką, bliższą odbiorcy — przynajmniej jako uczestnik zdarzeń nie posiada pełnej wiedzy o przedstawionym świecie. Zabieg ten służy maskowaniu perswazyjności tekstu⁸⁹ i ułatwia czytelnikowi identyfikację z bohaterem, a w konsekwencji — z „nami”, ze wspólnotą potępiającą „szarlejów” i gloryfikującą „pankratów”.

⁸⁹ O „tłumieniu wrażenia perswazyjności” i „nadawaniu wypowiedzi obliczonej na nakłanianie — cech pierwotnej relacji o świecie” pisze W. Tomasik (op.cit., s. 30).

Rozdział III

„Autopowieść”: fikcja nowej formy

Gatunek literacki jako wzorzec sytuacji komunikacyjnej

Identyczność wewnątrztekstowych figur nadawcy i adresata, implikująca tożsamość ich wiedzy, to — z punktu widzenia komunikatywności wypowiedzi — najistotniejsza cecha tekstów realizujących wzorce zbliżone do powieści-dziennika. Przypadkowemu odbiorcy wypowiedzi naturalnej, będącej tego rodzaju „mową do siebie”, trudno byłoby ją zrozumieć, zwłaszcza gdyby to była wypowiedź wyrwana z sytuacyjnego kontekstu, dostępna wyłącznie w postaci zapisanego tekstu i gdyby jej nadawca-adresat nie był owemu przypadkowemu czytelnikowi znany. Konsekwentna stylizacja dziennikowa, dążąca do jak najpełniejszej imitacji cech naturalnego komunikatu, mogłaby więc prowadzić do zupełnej nieczytelności tekstu. Powieść jednak musi, a przynajmniej powinna być zrozumiała. Toteż autor utworu imitującego dziennik staje przed koniecznością skonstruowania tekstu w taki sposób, by kompromisowo rozwiązywał on dylemat komunikatywności (ze względu na zewnątrztekstową sytuację komunikacyjną) i prawdopodobieństwa (ze względu na sytuację przedstawioną).

*Dżoker i Rynek*¹ Kazimierza Brandysa różnią się od typowych powieści-dzienników między innymi częściowym utożsamieniem intencji komunikacyjnych twórcy i wewnątrztekstowej figury piszącego. Zostaje ono osiągnięte w wyniku przedstawienia bohatera w dwóch rolach: jako autora pisanego na własny użytek dziennika, a zarazem autora przeznaczonej do publikacji „autopowieści ze sobą jako głównym bohaterem” (*Rynek*, s. 111). Efektem jest przypisanie zabiegów organizujących tekst, w tym uspojnających, piszącemu bohaterowi (oczywiście w drugiej, „autorskiej” roli), a co za tym idzie, wprowadzenie ich w obręb świata przedstawionego. Trawestując słowa Ryszarda Nycza, można by więc powiedzieć, że w *Dżokerze* i *Rynku* poziom wytwarzania wypowiedzi zostaje upodrzedniony wobec jej warstwowej budowy². Ten „metaliteracki” koncept pozwala Brandysowi zarówno uprawdo-

¹ K. Brandys, *Dżoker. Wspomnienia z teraźniejszości*, Warszawa 1966; *Rynek. Wspomnienia z teraźniejszości*, Warszawa 1968; cytaty według tych wydań lokalizuję w tekście.

² Oto odpowiedni fragment tekstu R. Nycza (*Współczesne sylwy wobec literackości*, [w:] *Sylwy współczesne*, wyd. 2, Kraków 1996, s. 46): „Doniosłe znaczenie ma tu zwłaszcza zatarcie rozróżnienia między językiem a metajęzykiem, rozumiane w dwojakim sensie: jako relatywizacja opozycji między językiem potocznym a literaturą oraz między literaturą i metajęzykiem krytyki literackiej. [...] Na

podobnie nienaturalną sytuację komunikacyjną powieści-dziennika (i monologu literackiego w ogóle)³, jak i zdystansować się do konwencjonalności stosowanych chwytów. Bo same chwytów są — jak zobaczymy — tradycyjne: ewokowaniu zwrotności relacji komunikacyjnych bez jej niepożądanych konsekwencji służą przede wszystkim środki wywodzące się z retorycznej figury zamilknięcia (*aposiopesis*). Ich istotą jest sfunkcjonalizowanie semantycznej lub syntaktycznej ułomności tekstu wobec globalnego sensu wypowiedzi. Oczywiście, warunkiem poprawnej konkretyzacji jest w tych okolicznościach rozpoznanie przez czytelnika reguł rządzących tekstem i akceptacja przywoływanych przez nadawcę konwencji.

Mówimy zawsze gatunkami mowy — powiada Bachtin; sformułowanie komunikatu polega na podporządkowaniu go któremuś z dostępnych schematów gatunkowych⁴. Dotyczy to także wypowiedzi literackich. Oczywiście, literatura wytworzyła cały system własnych konwencji, także gatunkowych, uniezależniając się tym samym od wielu reguł komunikowania potocznego. W niektórych wypadkach autonomizacja poszła bardzo daleko. Trudno np. opisywać w terminach teorii wypowiedzi narrację personalną — skrajnie apragmatyczną (w lingwistycznym sensie terminu) formę narracji trzecioosobowej wykształconą przez powieść przełomu XIX i XX wieku. Nic dziwnego, że pojawiają się koncepcje, według których taka powieść „opowiada się sama”, bez pośrednictwa medium narracyjnego⁵.

Również niektóre postacie narracji w pierwszej osobie — choć tylko do pewnego stopnia — wyłamują się z reguły realizowania potocznych form kontaktu językowego: monolog wewnętrzny czy tzw. niemotywowana narracja pierwszoosobowa nie mają ścisłych odpowiedników pozaliterackich. Jednak w gawędzie literackiej, w powieści-dzienniku czy powieści w listach zarówno tekst, jak ramowa sytuacja komunikacyjna, konstruowane są w taki sposób, by mogły zostać rozpoznane jako literackie imitacje pewnych pozaliterackich wzorców wypowiedzi. Z analogiczną sytuacją mamy do czynienia w liryce. Pisał o tym Edward Balcerzan, który zdefiniował gatunek liryczny jako zakładany w utworze i wpływający na jego strukturę model sytuacji komunikacyjnej. Taka definicja daje się również zastosować do tekstów prozatorskich pisanych w pierwszej osobie. Także w ich przypadku „sytuacja komunikacyjna, wprojektowana w tekst, staje się układem domyślnym, który odbiorca winien sobie uświadomić, jeżeli w pełni chce zrozumieć sens utworu”⁶. Ponadto —

tematyzacji tej dwuznaczności opiera się metaliterackość sylw, prowadząca w konsekwencji do upodrządnienia warstwowej budowy utworu wobec podstawowej płaszczyzny tekstu: poziomu wytwarzania znaczącej wypowiedzi i określającej ją sytuacji lektury-pisania”.

³ Zob. uwagi na ten temat M.R. Mayenowej, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, wyd. 2 uzup. i popr., Wrocław 1979, s. 260.

⁴ M. Bachtin, *Problem gatunków mowy*, [w:] *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, opracowanie przekładu i wstęp E. Czaplewicz, Warszawa 1986.

⁵ Zob. W. Kayser, *Narrator w powieści*, przeł. A. Lam, *Twórczość*, 1959, nr 5.

⁶ E. Balcerzan, *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji*

Ponieważ w odbiorze wiersza nie jest obojętny moment rozpoznania sytuacji komunikacyjnej, operacje metajęzykowe [pozwalające rozpoznać aktualizowany model — M.W.] obejmują z reguły, by tak rzec, pierwsze znaki tekstu (tytuł, podtytuł, incipit), a także — niekiedy — zapis tekstu, ujawniający typową dla danego gatunku konstrukcję⁷.

Literatura wykształciła w toku swojego rozwoju specjalne typy tytułów, konwencjonalnie powiązane z określonymi formami gatunkowymi. Tytuł, a zwłaszcza podtytuł, może po prostu nazywać gatunek, do którego w autorskiej intencji należy zaliczyć utwór. Również typograficzne ukształtowanie tekstu bywa środkiem „przedlekturowego” sygnalizowania przynależności gatunkowej czy rodzajowej: tekst liryczny od epickiego lub dramatycznego odróżnia na ogół sam wygląd stronicy, na której został wydrukowany. Równie łatwo, na pierwszy rzut oka, można rozpoznać list albo dziennik. Te ostatnie przykłady ujawniają jednak niewystarczalność „przedlekturowych sygnałów gatunkowości” — przynajmniej jako wskaźników usytuowania tekstu wobec opozycji: literacki/nieliteracki. Gatunek bowiem nie tylko „sugeruje czytelnikowi, jakich znaczeń może się spodziewać, gdy wchodzi w kontakt z określonym gatunkowo dziełem literackim”⁸, jest także sygnałem literackości tekstu, sprzyja uruchomieniu „poetyckich norm odbioru”⁹. Podwójna funkcjonalizacja cech gatunkowych (wynikająca z „piętrowości” struktury komunikacyjnej każdego tekstu literackiego¹⁰) staje się szczególnie widoczna w utworach posługujących się mimetyzmem formalnym, w których obie funkcje gatunku zostają rozdzielone i przyporządkowane innym zespołom cech strukturalnych. Rolę sygnałów literackości pełnią w nich elementy „powieściowe”, natomiast rola modyfikowania znaczeń przypada przede wszystkim elementom upodabniającym utwór do wzorca. „Pierwsze znaki” mogą więc wymagać uzupełnienia dalszymi. Mogą też mylić.

Przedlekturowe sygnały gatunkowości

Dżoker i Rynek są na tle wcześniejszej twórczości Brandysa eksperymentem literackim zmierzającym do ukształtowania formy, która łączyłaby w sobie — na równych prawach — cechy różnych gatunków piśmienniczych: dziennika intymnego, eseistycznego cyklu i powieści. Stąd ważną rolę grają w obu tekstach skierowane do wirtualnego odbiorcy wskazówki, ułatwiające rozpoznanie zasad

współczesnej, rozdz. „Model sytuacji komunikacyjnej”, s. 148 (jeśli nie podano inaczej, podkreślenia pochodzą od autora cytowanego tekstu).

⁷ Ibid., s. 149.

⁸ M. Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, [w:] *Problemy teorii literatury. Seria 2. Prace z lat 1965-1974*, wyboru prac dokonał H. Markiewicz, wyd. 2 poszerzone, Wrocław 1987, s. 135.

⁹ Określenie E. Balcerzana, *Poezja polska w latach 1939-1965. Część pierwsza: strategie liryczne*, Warszawa 1982, s. 24.

¹⁰ Zob. np. A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, [w:] *Semantyka wypowiedzi poetyckiej. (Preliminaria)*, Wrocław 1985.

organizacji wypowiedzi. Spróbujmy zanalizować te wskazówki, przyjmując punkt widzenia hipotetycznego czytelnika utworów.

Mamy oto przed sobą dwa teksty opatrzone dwuczłonowymi tytułami, przy czym drugi człon (podtytuł) w obu jest identyczny: *Wspomnienia z teraźniejszości*. Oba teksty, a ściślej ich przekazy drukowane, posiadają podobne ukształtowanie graficzne. Wyraźnie wyodrębniają się w nich pewne segmenty oddzielone drukowanymi kursywą jedno- lub kilkuwyrazowymi ciągami słów. Dostrzegamy ponadto, że fragmenty tekstu zawarte pomiędzy owymi oddzielającymi ciągami również noszą ślady pewnej segmentacji: niektóre akapity oddzielone są od innych interlinią, inne rozpoczynają się (niekiedy także kończą) znakiem pauzy. Domyślamy się, że pomiędzy tymi sygnałami delimitacyjnymi — bo nie ulega wątpliwości, że taką właśnie spełniają funkcję — istnieje pewna hierarchia. Jaka? Tego nie potrafimy jeszcze powiedzieć, ale znając konwencje edytorskie możemy przypuścić, że ciągi słów drukowanych kursywą są sygnałami nadrzędnymi w stosunku do pozostałych. Dostrzegając, że różnią się one pomiędzy sobą, możemy się ponadto domyślać, iż identyfikują one poszczególne fragmenty tekstu, spełniając wobec nich rolę oznaczeń.

Przyjrzyjmy się tym oznaczeniom bliżej. Najpierw, zgodnie z linearną naturą tekstu, tym, które stoją na początku. Są to: w *Dżokerze* — *Październik*, a w *Rynku* — *Kwiecień*, nazwy miesięcy. Gdyby i inne oznaczenia (pozostałymi przy tym terminie) odwoływały się równie wyrażnie do kalendarza, moglibyśmy domniemywać, że teksty, które mamy przed sobą, są czymś w rodzaju dzienników czy kronik, że zatem poszczególne ich fragmenty są w pewien sposób przyporządkowane określonym jednostkom chronologii, że zachodzi związek pomiędzy następstwem dni lub miesięcy a porządkiem fazowym tych tekstów. Okazuje się, że istotnie, chociaż tylko część oznaczeń odwołuje się do pewnych ogólnie przyjętych metod pomiaru czasu, jest to jednak część znaczna: w *Dżokerze* połowa wszystkich oznaczeń (16 z 32), w *Rynku* — nieco ponad połowę (34 z 57). Jako oznaczenia „dziennikopodobne” potraktowałem w tych obliczeniach zarówno te, które składają się z nazw miesięcy (*Październik*; *Czerwiec*), czasem uzupełnionych dodatkowymi informacjami (*Belgrad, październik, po Salonie Jesiennym*; *Październik. Z notatek*), jak i te, które zawierają nazwy dni tygodnia (*Środa*; *Sobota, z notatek* — występują wyłącznie w *Rynku*), w jednym przypadku oznaczenie zawiera dokładną datę dzienną (*20 czerwca. Poniedziałek* — również w *Rynku*), w dwóch — nazwy stałych świąt (*Nowy Rok. Marsylia*; *Na Wyspie, po powrocie. Boże Narodzenie*).

W przytoczonych przykładach uderza aluzyjność nawiązania do wzorca dziennikowego. Upływ czasu jest w oznaczeniach tematyzowany wyrażnie, jednak w taki sposób, że ciągłość porządku chronologicznego skorelowanego z rozwojem tekstu staje pod znakiem zapytania. Co prawda kalendarzowa kolejność miesięcy w obu utworach zostaje zachowana (w *Dżokerze* od października do lutego, w *Rynku* od kwietnia do grudnia), a oznaczenia nie pomijają żadnego z miesięcy objętych tymi ramami, jednak zarówno następstwo miesięcy w roku, jak dni tygodnia tworzy przecież porządek zamknięty, kolisty,

a nie linearny (o datach rocznych umieszczonych na końcu tekstów trudno na tym etapie lektury orzec, czy odnoszą się do tego samego okresu, który wskazywany jest w oznaczeniach — wiemy, że Brandys ma zwyczaj opatrywania swoich utworów datami powstania). Ta cykliczność szczególnie widoczna jest w *Rynku*, gdzie w funkcji oznaczeń pojawiają się całe serie nazw dni tygodnia, tak że nie sposób ustalić, ile dni oddziela poszczególne zapisy (np. czy pomiędzy zanotowaniem dwóch kolejnych oznaczeń *Wtorek* i *Środa* upłynął jeden dzień, czy dni osiem). Taki sposób oznaczania zapisów pozbawia moment pisania konkretnej wymierności, którą w prawdziwym dzienniku nadaje mu przyporządkowana każdemu zapisowi data. Ale te miesięczne czy tygodniowe oznaczenia wystarczają do zasygnalizowania, że taki moment istniał (istnieje), że ktoś, kto pisał (pisze) tekst, był (jest) zdeterminowany upływem czasu, następstwem dni, tygodni, miesięcy¹¹.

Brak dokładnych dat dziennych — reguła, na której tle specjalnego znaczenia nabiera jedyny wyjątek — oraz nieobecność dających się jednoznacznie zinterpretować dat rocznych, przy okazjonalności występowania w oznaczeniach jakichkolwiek odniesień do kalendarza, pozwalają przypuszczać, że mamy do czynienia nie z prawdziwym dziennikiem, lecz z tekstem na dziennik stylizowanym. Jednocześnie specyfika diariuszowego sztafażu pozwala już teraz mniemać, że *Dzoker* i *Rynek* to nie tylko pseudo-dzienniki, ale i pseudo-powieści-dzienniki. Wskazywałaby na to ostentacyjność dostrzegalnych w formie oznaczeń odwołań do tego, co jest jednym z najistotniejszych wyróżników tekstu dziennikowego — do temporalnej podstawy jego wewnętrznej delimitacji. Nagłówki zapisów tematyzują sytuację pisania i wskazują jej zależność od kalendarza przez czysto formalne sygnalizowanie upływu czasu. Trudno się oprzeć wrażeniu, że autor tekstów, które mamy przed sobą, zna konwencje powieściowych stylizacji na dziennik i bynajmniej tej znajomości nie ukrywa.

Dziennikowy sposób identyfikowania zapisów nie jest ani w *Dzokerze*, ani w *Rynku* jedynym, chociaż wyodrębnia zbiór oznaczeń najliczniejszy i najbardziej jednolity. Drugą dość zwartą grupę stanowią oznaczenia werbalizujące pewne dane przestrzenne, najczęściej — zawierające rozmaite nazwy geograficzne. Będą to np. w *Dzokerze* — *Belgrad, październik, po Salonie Jesiennym; Listopad. Mgła w Mediolanie; Statek, w drodze na Wyspę; Nowy Rok. Marsylia*; zaś w *Rynku* — *Obory w maju; Sierpień. Kazimierz nad Wisłą; Wrzesień. Nowy Jork; Minneapolis* itp. Jak widać, większość z tych formuł należałoby zaliczyć do obu wyróżnionych do tej pory grup: tematyzują one zarówno upływ czasu, jak zmianę miejsca. Wyznaczają w ten sposób, można by powiedzieć, czasoprzestrzenne parametry sytuacji wytwarzania wypowiedzi. Nietrudno dostrzec, że element przestrzenny wskazywany jest o wiele precyzyjniej niż czasowy, choć

¹¹ Używam dwu form temporalnych, chcąc wskazać możliwość dwóch sposobów czytania tekstu dziennikowego czy pseudo-dziennikowego. Wydaje się, że specyfiką lektury „literackiej” jest traktowanie poszczególnych elementów ramowej sytuacji komunikacyjnej tekstu jako w pewien sposób obecnych, istniejących tu i teraz.

i tu pojawia się nazwa, o której nie wiemy, do czego się dokładnie odnosi — owa „Wyspa” występująca kilkakrotnie w oznaczeniach *Dżokera*.

Powyższe spostrzeżenia pozwalają uściślić naszą wstępną charakterystykę formy gatunkowej analizowanych tekstów. Nazwy geograficzne, pojawiające się w oznaczeniach zapisów obok nazw miesięcy itd., sugerują przemieszczanie się piszącego w przestrzeni (pomiędzy Belgradem, Mediolanem, bliżej nie określoną Wyspą, Sycylią, Marsylią, Metzem, Poznaniem — w *Dżokerze*, i Oborami, Kazimierzem, Nowym Jorkiem, Waszyngtonem, Chicago etc. — w *Rynku*), a zatem podróż. Dziennik podróży, niezależnie od właściwości swoistych, posiada istotną cechę wspólną wszystkim wypowiedziom diarystycznym. Chodzi o wspomniane już narzucenie tekstowi pewnego porządku zewnętrznego, nie wynikającego z jego własnej dynamiki. W dzienniku podróży jest to, poza układem chronologicznym, porządek wynikający z przemieszczania się diarysty. Tej ingerencji okoliczności pozatekstowych w świat tekstu odpowiada sukcesywność implikowanych przez wypowiedź sytuacji pisania. Następują one po sobie w kolejności zgodnej z owymi okolicznościami i są przez nie każdorazowo wyznaczane.

Kolejną grupę stanowią nagłówki, w których dochodzi do głosu funkcja porządkowania notatek. Występują one głównie w *Dżokerze*, gdzie przyjmują następujące postaci: *Z nocy*, *Z dnia*, *Z obrad*, *Z notatek*. W *Rynku* znajdziemy tylko dwa analogiczne przykłady (*Sobota. Z notatek*; *Z nocy*). Podobieństwo strukturalne tych formuł maskuje pewne różnice treściowe. Jedne wskazują bowiem na pochodzenie fragmentu ze zbioru tekstów pewnego typu (*Z notatek*), inne zdają się raczej określać okoliczności powstania czy temat zapisu (*Z obrad*, *Z dnia*). Niezależnie od tych różnic oznaczenia „porządkujące” każą nam skorygować przypuszczenia na temat udziału piszącego w kompozycji tekstu i poprawić wstępną kwalifikację gatunkową. A więc nie tyle pseudo-dziennik (czy „pseudo-pseudo-dziennik”), ile raczej „coś z dziennika”, a może nie tylko dziennika — jakieś fragmenty wybrane i, częściowo przynajmniej, uporządkowane.

Oznaczenia-klasyfikacje świadczą o istnieniu pewnej nadrzędnej sytuacji komunikacyjnej tekstów — tej właśnie, w której porządkowane są owe notatki z dnia, z obrad itd. Na obecność takiej sytuacji wskazują także nagłówki wyróżniające się pewną dowolnością na tle dziennikopodobnej formy innych. Oto przykłady: *To nie jest nałóg*; *Sztuka chodzenia*; *Phenergan*; *Pamięci byłych przyjaciół*; *Tajemnice proroków*; *Dotyczy puszczy*. Te pojawiające się w *Rynku* oznaczenia dzięki swojej formie stylistycznej, czy raczej przez brak stałej formy, zbliżają się do tytułów literackich, a więc metawypowiedzi spełniających wobec tekstu funkcję nie tylko identyfikacyjną, ale i — jak to określiła Danuta Danek — wprowadzających do niego, ukierunkowujących sposób jego odczytania¹².

Odnotujmy jeszcze ostatnią grupę oznaczeń, będących osobliwością *Dżokera*. Oto one: *Marsylia*, *jeszcze tylko parę godzin*, *zapakowałem rzeczy*;

¹² D. Danek, *O tytule utworu literackiego*, [w:] *Dzieło literackie jako książka. O tytułach i spisach rzeczy w powieści*, Warszawa 1980, s. 76 n.

Luty / Cztery tygodnie bez notatek, jutro wyjazd do Metzu. Godzina przed świtem, Z Metzu przez Grünstadt, Kassel i Braunschweig. NRD. Autostradą do granicy polskiej. Nocleg w Ślubicach. Dalej na Poznań. Dodajmy, że po ostatnim „oznaczeniu” nie następuje żaden zapis, lecz — następne oznaczenie. Zarówno stylistyka, jak treść przytoczonych fragmentów sugerują, że miast służyć jako identyfikatory notatek same są notatkami. Można je potraktować jako przestrożę przed mechanicznym podziałem na tekst (zapis) i metatekst (oznaczenie).

Podsumujmy ten rekonesans genologiczny. Tym, co uderza w stosowanych w *Dzokerze* i *Rynku* oznaczeniach zapisów, jest ich niejednorodność. Jedne zdają się być pozbawionymi samoistnego znaczenia datami, jakie zwyczajowo stawia się na początku dziennikowych zapisów, inne świadczą o aktywnym udziale piszącego w procesie komponowania wypowiedzi. Niektóre wydają się spełniać funkcję literackich tytułów, metaforycznie lub w inny sposób nawiązujących do spraw poruszanych w zapisach, jeszcze inne same wyglądają jak dziennikowe notatki. Niezależnie od możliwych znaczeń poszczególnych form, sama heterogeniczność ich zbioru każe czytelnikowi zwrócić uwagę na organizację wypowiedzi, w której tak różnorodne formuły eksponuje się w sposób sugerujący równorzędność. Wydaje się, że uwrażliwienie odbiorcy na formalną złożoność tekstu zostało przez autora zamierzone, że właśnie „tekstologiczna” lektura jest zgodna z jego intencjami.

Stylizacja dziennikowa a wymogi komunikatywności

Według teoretyków tekstu komunikatywność wypowiedzi zależy od stopnia jej informatywności, czyli od miary przewidywalności zawartych w niej informacji (informatywność jest tym większa, im stopień przewidywalności mniejszy — widoczna jest zależność tej kategorii od zakresu wspólnej wiedzy nadawcy i odbiorcy)¹³. Współczynnik informatywności odzwierciedla dążenie mówiącego do zbudowania zrozumiałego, a więc z konieczności redundantnego, lecz nie tautologicznego tekstu¹⁴. Jeżeli, ujmując rzecz z komunikacyjnego punktu widzenia, treści przekazywane przez nadawcę jako już znane odbiorcy określimy mianem *datum*, a treści uważane przez niego za nowe — mianem *novum*, to schemat struktury tekstu kompromisowo rozwiązującego alternatywę przewidywalności i nasycenia informacją możemy — za Marią Renatą Mayenową — przedstawić następująco: $\text{datum} + \text{novum}_1 + \text{datum} (= \text{novum}_1) + \text{novum}_2 + \text{datum} (= \text{novum}_2) + \text{novum}_3 \dots$ ¹⁵. Schemat ten opisuje szyk tzw. normalny, nienacechowany, w którym „postępuje się [...] od znanego do nieznanego

¹³ Pojęcie informatywności wprowadzam za pracą R.-A. de Beaugrande'a i W.U. Dresslera *Wstęp do lingwistyki tekstu*, tłum. A. Szwedek, Warszawa 1990, s. 28.

¹⁴ Na temat redundancji i jej funkcji fatycznej por. ciekawe uwagi J. Ziomka, *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990; rozdz. „Stylistyka kwantytatywna i spójność tekstu”, s. 154 n.

¹⁵ M.R. Mayenowa, op.cit., s. 256. Więcej na temat różnych ujęć struktury tematyczno--rematycznej pisze T. Dobrzyńska w pracy *Tekst. Próba syntezy*, Pamiętnik Literacki, 1991, z. 2.

i ułatwia się odbiorcy rozumienie tego, co się mówi”¹⁶. Umieszczenie na początku elementu *datum* informuje, że podstawową funkcją inicjalnych partii wypowiedzi jest zazwyczaj nawiązanie kontaktu pomiędzy nadawcą a odbiorcą. Pierwsze zdania sygnalizują rozpoczęcie czynności mówienia i wyodrębniają komunikat jako przedmiot, konstytuują ramową sytuację komunikacyjną (przez wskazanie nadawcy, adresata oraz przedmiotu wypowiedzi), czasem także określają kod czy gatunek tekstu. Tak pełny zestaw informacji metatekstowych nie zawsze pojawia się już na samym początku przekazu, jednak ze względu na komunikatywność wypowiedzi pożądane jest, by zarówno „rama modalna”, jak zasadnicze elementy i osiowe relacje „świata tekstu” zostały określone na początku jego linearnej struktury¹⁷.

Informację początkową, pierwsze *datum* wypowiedzi naturalnej stanowi więc zazwyczaj odwołanie się mówiącego (czy piszącego) do realnej sytuacji komunikacyjnej lub do określonych składników wiedzy wspólnej mu z odbiorcą. W przypadku utartych form wypowiedzi zarówno zakres wspólnej wiedzy, jak ramowa sytuacja komunikacyjna mogą być regulowane konwencjonalnie. Również wypowiedzi literatury pisanej, funkcjonujące jako pozbawione naturalnego kontekstu, posługują się systemem konwencji literackich jako uzupełnieniem podstawowego kodu językowego. Pojęcie konwencji zawiera się w samym pojęciu literackości. Konwencjonalne, utrwalone w tradycji typy sytuacji komunikacyjnych są od czasów Arystotelesa kryterium wyodrębniania rodzajów i gatunków literackich. Istniały i istnieją konwencjonalne sposoby pisania o określonych sprawach. Skonwencjonalizowanie sposobów rozpoczynania i kończenia wypowiedzi — inne niebagatelne kryterium genologiczne — wiąże się często z typem lub kolejnością informacji oczekiwanych przez odbiorcę w danym miejscu tekstu. Przy tym, ze względu na znaczny stopień konwencjonalizacji podstawowych form podawczych, na ogół faworyzowane są informacje dotyczące tematu wypowiedzi (świata przedstawionego). Z drugiej strony doświadczenie lekturowe, czyli znajomość wielu różnych konwencji, sprzyja tolerancji odbiorcy wobec tekstu. Czytelnik, nie znajdując na początku tekstu oczekiwanego zestawu informacji (np. baśniowego „kiedy, gdzie, kto”), na ogół nie odkłada książki, lecz przyjmuje jako pierwsze *datum* informację oferowaną przez tekst, by na jej podstawie poszukiwać związków spójnościowych w trakcie dalszej lektury.

Reguły komunikatywności zmieniają się również zależnie od gatunku wypowiedzi. Można uznać, że w wypadku autentycznego dziennika — wypowiedzi adresowanej przez diarystę do samego siebie¹⁸ — porządek przekazywanych treści nie ma tak istotnego znaczenia: piszący z góry wie to, o czym pisze.

¹⁶ V. Mathesius, *O tak zwanym aktualnym rozczłonkowaniu zdania*, przeł. M.R. Mayenowa, [w:] *O spójności tekstu*, pod red. M.R. Mayenowej, Wrocław 1971, s. 11.

¹⁷ Zob. R.-A. de Beaugrande, W.U. Dressler, op.cit., M.R. Mayenowa, op.cit., rozdz. 5: „Struktura tekstu”; T. Dobrzyńska, op.cit.

¹⁸ Pomijam częste odstępstwa od tej prawidłowości — por. M. Czermińska, *Rola odbiorcy w dzienniku intymnym*, [w:] *Problemy odbioru i odbiorcy*, pod red. T. Bujnickiego i J. Sławińskiego, Wrocław 1977.

Powieść-dziennik, jak wiadomo, często pomijała tę właściwość formy dziennikowej, gdyż utrudnia ona realizację przedstawieniowych zadań narracji. Jednym z najbardziej charakterystycznych przejawów niewierności tej odmiany powieści wobec jej pozaliterackiego wzorca jest „paradoks opowiadania” — zjawisko polegające na tym, że narrator (fikcyjny diarysta) relacjonuje wydarzenia w porządku chronologicznym, a nie — co by było bardziej prawdopodobne — według jakiejś subiektywnej skali ich ważności¹⁹. Jawne podporządkowanie intencji nadawcy wewnątrztekstowego celom autora, wyrażające się np. w niewłaściwym na gruncie dziennika sposobie ujawniania informacji, ukazuje niesamoistość tego pierwszego. Nie zawsze jednak mamy do czynienia z tak wyraźnym naruszeniem imitowanych konwencji.

W tekście *Dżokera* trudno wskazać jakąś wyodrębnioną formułę inicjalną poza znajdującym się na karcie tytułowej nazwiskiem autora, tytułem i podtytułem — elementami wyznaczającymi autorską ramę modalną. Jednakże *quasi*-genologiczna kwalifikacja „wspomnień z teraźniejszości” oraz sugerująca diariuszowy charakter tekstu adnotacja *Październik* na początku pierwszego fragmentu wskazują na konieczność odniesienia wypowiedzi do jakiegoś podmiotu — w pierwszym wypadku „wspominającego”, w drugim piszącego dziennik. Zdanie rozpoczynające właściwy tekst pierwszego zapisu („Belgradu nie opisywać, nie mam już na to środków”, s. 5) w kontekście nieliterackim zostałoby prawdopodobnie uznane za niekomunikatywne. W jego pierwszej części brakuje czasownika w formie osobowej oraz podmiotu. Gdyby zestaw słów „Belgradu nie opisywać” potraktować jako samodzielną wypowiedź, nie można by jej przyporządkować ani określonego nadawcy, ani tym bardziej adresata. Dopiero pojawiająca się w drugiej części zdania forma osobowa czasownika („nie mam”) pozwala zinterpretować to wypowiedzenie jako rozkaz oraz przyporządkować mu jakiegoś nadawcę i adresata (mimo że nie pozwala jeszcze rozstrzygnąć, czy rozkazodawca z pierwszej części zdania jest tożsamy z podmiotem drugiej). Naturalny (i neutralny) porządek rozczłonkowania wypowiedzi na to, co już znane projektowanemu odbiorcy (w tym wypadku — czytelnikowi *Dżokera*, a nie bezpośredniemu adresatowi wypowiedzi), i na to, co jeszcze nie znane, zostaje tu odwrócony.

Jako początek tekstu literackiego zdanie to, pomimo, a właściwie dzięki swej dewiacyjności, staje się nośnikiem sporej porcji metatekstowych informacji. Charakterystyczna przestawność szyku wyrazów oraz bezosobowa forma czasownika w pierwszej części zdania nadają mu (a pośrednio także całemu tekstowi) pozór repliki lub, ogólniej, wypowiedzi wyrwanej z kontekstu. Ze względu na to, że anormalność formuł inicjalnych już dość dawno w historii literatury stała się sygnałem przedstawiania „tekstu wewnętrznego”²⁰, kontekst

¹⁹ M. Głowiński, *O powieści w pierwszej osobie*, [w:] *Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997, s. 56.

²⁰ Zob. M.R. Mayenowa, op.cit., s. 280-282. O analogicznej sytuacji pisze K. Bartoszyński: „Użycie w [...] incipitach zaimków w funkcji indeksów nawiązujących do «przedmiotów» już wzmiankowanych stwarza sugestię nieincipitalności [...] zdań, a zatem — fragmentaryczności

ów daje się zrekonstruować jako strumień czyjejś pisarskiej („opisującej”) świadomości, ciąg okresowo uzewnętrznianej aktywności tekstotwórczej. Ułomne pierwsze zdanie tekstu można zatem potraktować jako znak umieszczenia tekstu na pograniczu świata wewnętrznego — gdzie gramatyczne formy osobowe nie są jeszcze potrzebne, bo referencja wyrażen jest dla podmiotu oczywista, a treści werbalne łączą się z wyobrażeniowymi — i świata zewnętrznego, w którym obowiązują pewne normy komunikatywności.

Na przykładzie początkowej fazy tekstu *Dżokera* dobrze widać mechanizm działania podstawowego zabiegu stylizacyjnego stosowanego w obu „autopowieściach”; wywołuje on u czytelnika wrażenie obcowania z mową skierowaną przez podmiot do samego siebie, a jednocześnie zapewnia zrozumiałość wypowiedzi. Aby jasno ukazać charakter tego zabiegu, warto przywołać rozróżnienie między gramatyczną spójnością tekstu (ang. *cohesion*) a koherencją leżącą u jego podstaw konfiguracji pojęć i relacji (*coherence*). Niespójność „powierzchni” tekstu nie uniemożliwia jego komunikatywności, o ile jest motywowana koherencją poziomu „głębokiego”²¹. W analizowanych utworach Brandysa niespójność nie tylko nie przeszkadza w zrozumieniu tekstu, ale wręcz je ułatwia — pod warunkiem, że zostanie zinterpretowana jako sygnał odpowiedniej konwencji. Dlatego rekonstruowane tu pierwsze *datum Dżokera* może być — przynajmniej dla czytelnika zaznajomionego z literackimi technikami przedstawiania treści mentalnych — zapowiedzią tekstu niespójnego, a jednocześnie wskazaniem klucza koherencyjnego w postaci przypuszczalnej jedności psychiki nadawcy. Zawiera ono ponadto informacje o niektórych czasowych („październik”) i przestrzennych („Belgrad”) odniesieniach wypowiedzi, pozwala przewidywać pewne strukturalne cechy tekstu (np. wewnętrzną delimitację typu dziennikowego) oraz zapowiada — choć nie bezpośrednio — jeden z podstawowych tematów absorbujących piszącego, później określony następująco:

Najprawdziwsza jest myśl przed myślą, zanim została schwyciona przez świadomość; rodzaj myśloczucia, szeptu wewnętrznego, gdy organizm jeszcze nie wie, że pomyślał. I ten stan, płynny, ciepły, na ogół jest niemożliwy do utrwalenia [...]. Wszystko, co potem nastąpi, będzie już formułowaniem. Tak, staram się odtworzyć tę chwilę ciekłości [...]. (*Dżoker*, s. 198)

Przyjrzyjmy się teraz początkowi *Rynku*. Po zawartej w podtytule i identycznej z pojawiającą się w *Dżokerze* kwalifikacji „gatunkowej” następuje analogiczna lokalizacja temporalna typu dziennikowego (*Kwiecień*), po niej zaś — już we właściwym tekście zapisu — lokalizacja przestrzenna, sformułowana o wiele

w sensie rozpoczynania tekstu w sposób niezgodny z zasadami delimitacji” (*O fragmentcie*, [w:] *Powieść w świecie literackości*. Szkice, Warszawa 1991, s. 148).

²¹ Rozróżnienie to stosowane jest głównie przez badaczy anglojęzycznych. Por. R.-A. de Beaugrande, W.U. Dressler, op.cit., s. 20-21; T. Dobrzyńska, op.cit., s. 160. W przypadku wypowiedzi literackich można mówić o koherencji jeszcze bardziej podstawowej, estetycznej, w stosunku do której sfunkcjonalizowane są zarówno spójność (bądź niespójność), jak koherencja „pierwszego rzędu”. Por. także W. Bolecki, *Spójność tekstu (literackiego) jest konwencją*, [w:] *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1991.

wyraźniej niż we wcześniejszym utworze: „Warszawa. Rynek” (s. 5). Wyraźniej nie tylko z powodu bardziej precyzyjnego określenia miejsca, lecz także dzięki jawności powiadomienia. Formuła otwierająca (bo w tym przypadku możemy już mówić o formule) ze względu na swą lakoniczność oraz na typ niesionych informacji upodabnia się stylistycznie do dramatycznych didaskaliów, zwłaszcza zaś do partii tekstu pobocznego, które umieszczane są zwykle na początku utworu lub rozpoczynają nowy akt czy scenę (np. „Rzecz dzieje się w Elzynorze” albo: „Na przedmieściu; w dworku; na parterze”). To odwołanie do innowodziejowej konwencji można zinterpretować jako ujawnienie przez piszącego „sztuczności” tekstu, jako autotematyczny znak dający się rozwinąć następująco: książkę trzeba jakoś zacząć, trzeba poinformować o „miejscu akcji”, dlaczego więc nie zrobić tego w sposób najprostszy z możliwych?

Ale kolejne zdania dookreślają sytuację bohatera w sposób już tradycyjnie literacki, czyli nie wprost. Wieloletnia tradycja wieczornych spacerów z psem przywołana zostaje dzięki doborowi słownictwa oraz form gramatycznych wskazujących na powtarzalność opisywanych czynności: „Tak więc znowu do koła rynku z psem [...]”, „Zdaje się, że od dawna przestałem się z nich śmiać”, „przestawałem się śmiać stopniowo, w czasie”; dzięki ujawnianej przez piszącego znajomości całej (a więc i stałej) trasy spaceru, łącznie z historią mijanych miejsc: „i w prawo jeszcze raz pod wiszącym pasażem, którym król chadzał z zamku na mszę do katedry i gdzie rzucił się nań wariat z toporkiem”; wreszcie dzięki wtrąconej nawiasowo uwadze: „przecież ja tak chodzę już prawie dziesięć lat” (s. 5).

Mielibyśmy więc w *Rynku* do czynienia z dwoma, w pewnej mierze alternatywnymi, początkami tekstu. W pierwszym nadawca ujawnia znajomość konwencji literackich i przez „niefortunne” przywołanie jednej z nich próbuje ominąć konieczności literackiego wypowiedziania się. W drugim, który stanie się rzeczywistym punktem wyjścia komunikatu, jakby kapitulując, decyduje się na użycie pewnych konwencjonalnych sposobów mówienia. Opozycja literackiej i „metaliterackiej” strategii wypowiedziania się w istotny sposób wpływa na organizację tekstu *Rynku*, wiążąc się z zasadniczym dla piszącego problemem przekazania własnej autentyczności.

Możliwość obiektywizacji tego, co subiektywne, problematyzowana jest także w *Dzokerze*, brak tam jednak tak wyraźnego przeciwstawienia dwóch sposobów mówienia (pisanie). Wydaje się, że „forma niegotowa” była w tym tekście traktowana przez piszącego z większym zaufaniem, jako środek istotnie pozwalający zbliżyć się do pogranicza, na którym intersubiektywnie komunikowalne treści rodzą się z tego, co wewnętrzne i nieprzekazywalne. Nawet wstawki autotematyczne służyły raczej scaleniu tekstu i uprawdopodobnieniu przedstawionej sytuacji komunikacyjnej niż obnażeniu umowności literackich konwencji, a brak ostentacji w posługiwaniu się utartymi sposobami pisania umożliwiał swobodę operowania nimi, a więc tradycyjnie pojętą oryginalność. W *Rynku* natomiast, po początkowym zasygnalizowaniu „literackości” tekstowej sytuacji komunikacyjnej, konwencjonalność wypowiedzi jest nadal, choć

na ogół już dyskretniej, podkreślana. Zabiegi psychologizowania tekstu (o których będzie mowa niżej) stają się niemal mechaniczne. Nie ma też prawie wcale metatekstowych wypowiedzi piszącego użytych w funkcji uprawdopodobnienia *quasi*-dziennikowej formy tekstu. Nieobecność wypowiedzi tematyzujących sytuację przeglądania, porządkowania i uzupełniania notatek — przy zachowaniu cech tekstu sugerujących nadrzędność takiej sytuacji w stosunku do wielości sytuacji nadawczych wskazywanych *explicite* — można interpretować jako sugestię, iż ramowa sytuacja komunikacyjna przedstawiona w *Rynku* jest przedłużeniem (czy powtórzeniem) sytuacji „lektury-pisania” z *Dżokera*²².

Informacyjna struktura wypowiedzi jako czynnik porozumienia z czytelnikiem

Wykorzystany w zdaniu otwierającym tekst *Dżokera* chwyt wyjaśniania wcześniejszego przez późniejsze, dopełniania pierwszej ułamkowej informacji w kolejnych fazach utworu, zapowiada podstawowy zabieg kompozycyjny stosowany przez Brandysa w obu książkach. Aby dobrze uchwycić jego mechanizm, przywołajmy wprowadzone w rozdziale I pojęcie presupozycji pragmatycznej. Można je zdefiniować jako zakładany przez wypowiedź zespół cech kontekstu, w którym ta wypowiedź może być fortunnie użyta²³. Presupozycje pragmatyczne, rozpatrywane z punktu widzenia uczestników procesu komunikacji, mają status raczej warunków użycia niż elementów treści wypowiedzi²⁴ — pod warunkiem, że któryś z partnerów nie usiłuje podać w wątpliwość charakterystyki sytuacji implikowanej przez wypowiedź drugiego. Elementem treści mogą stać się wtedy, gdy rozpatrywane są z perspektywy „stojącego na zewnątrz obserwatora sytuacji komunikacyjnej”²⁵. Składniki tekstu służące pierwotnie (w intencji nadawcy) „umocowaniu” komunikatu w kontekście i zapewniające skuteczne porozumienie z adresatem są dla takiego postronnego odbiorcy ważnym źródłem informacji o sytuacji wypowiedzania — o nadawcy, adresacie, stosunkach między nimi i o ich wspólnym świecie. Stąd bierze się zasadnicza rola tego rodzaju presupozycji w fikcjonalnych wypowiedziach pierwszoosobowych. Z jednej strony są czynnikiem stylizacji, sugerują zależność tekstu od jakiejś *quasi*-realnej sytuacji komunikacyjnej, z drugiej — ułatwiają czytelnikowi rekonstrukcję świata przedstawionego, a zwłaszcza tej jego części, którą określa się mianem sytuacji narracyjnej czy ogólniej — nadawczej.

²² Barthes'owskim terminem „lektura-pisanie” posłużył się R. Nycz (op.cit.) dla określenia sytuacji nadawczej tekstów sylwicznych.

²³ Zob. E.L. Keenan, *Two Types of Presupposition in Natural Language*, [w:] *Studies in Linguistic Semantics*, ed. Ch. Fillmore and D.T. Langedoen, New York 1971.

²⁴ Odwołuję się tu do jednej z podstawowych kontrowersji w teorii presupozycji. Zob. O. Ducrot, *Presupozycje, warunki użycia czy elementy treści?*, przeł. J. Hayewska, *Pamiętnik Literacki*, 1975, z. 1.

²⁵ M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna*, s. 253.

Liczba wyrażen, które na zasadzie presupozycji odsyłają do kontekstu pragmatycznego — nazw własnych, zaimków, deskrypcji określonych — zależy nie tylko od jednostkowych okoliczności towarzyszących wypowiedzianiu tekstu, lecz także od jego przynależności gatunkowej. W artykule gazetowym będzie ona mniejsza niż w liście, zwłaszcza prywatnym czy rodzinnym, co wiąże się ze sposobem przekazu, z typem relacji łączących uczestników komunikacji, z zakresem ich „wspólnego świata”, a także z celami, jakie bywają realizowane przy użyciu danej formy — kontakt epistolarny jest pod każdym względem bardziej osobisty od prasowego. W dzienniku intymnym więc nadawcy i adresata jest jeszcze ściślej niż w liście — wszak obie role pełni jedna osoba. Nic więc dziwnego, że w analizowanych tekstach Brandysa napotykamy zjawisko, o którym Anna Kałkowska pisze, że jest „najdalej posuniętym sposobem obrysowywania — i zamykania — [...] wspólnej rzeczywistości” nadawcy i adresata: „system paraonomastyczny nazwań, przezwisk, kryptonimów”²⁶, służących do identyfikowania doskonale znanych piszącemu osób, a także miejsc. Congressman, Flamand, X. J., panna Z., Nyeski, Mistrz, Tfinko, Katehumen, Bajkopisarz, Wyspa — to tylko niektóre z nich.

Pisząc o mechanizmie wyjaśniania wcześniejszego przez późniejsze nie mam jednak na myśli samego faktu występowania w tekstach *Dżokera* i *Rynku* wyrażen bogatych w presupozycje pragmatyczne, lecz to, że wyrażeniom tym towarzyszą pojawiające się zwykle w dalszych partiach tekstu fragmenty, które likwidują lukę informacyjną i znoszą początkową niewiedzę czytelnika. Ich obecność w *quasi*-dziennikowym tekście jest dowodem pamięci o rzeczywistym adresacie, a pośrednio — świadectwem istnienia podmiotu stylizacji, prawdziwego sprawcy tekstu, różnego od tego nadawcy, który ujawnia się jako tekstowe „ja”²⁷.

Opisywany chwyt na poziomie zdania bądź sekwencji zdań może się przejawiać umieszczeniem zaimka bądź deskrypcji określonej przed nazwą, którą ma zastąpić (przy czym nazwa wcale nie musi się pojawić). Oto przykłady zdań otwierających akapity, a zatem takich, w których — zgodnie z ogólnie przyjętymi normami komunikowania — powinien zostać określony temat danej części wypowiedzi: „— *tego dnia* przed dom zajęła ciężarówka z oddziałem żołnierzy” (*Dżoker*, s. 70)²⁸, „... mieli *go* wieszać pośrodku obozu, na tym samym placu, gdzie pół roku temu, kiedy się pojawiał, ptaki przestawały śpiewać” (*Dżoker*, s. 78). W pierwszym zdaniu w formie wymagającej — z punktu widzenia czytelnika powieści — dopowiedzenia pojawia się określenie czasu, jeden z podstawowych wyznaczników tematu wypowiedzi. W zdaniu drugim temat zostaje określony wprowadzie dość wyraźnie, brakuje jednak nazwiska czło-

²⁶ A. Kałkowska, *Struktura składniowa listu*, Wrocław 1982, s. 43.

²⁷ K. Bartoszyński opisuje taką sytuację jako skrzyżowanie strategii elipsy ze strategią poziomu informacji (*Zagadnienie komunikacji literackiej w utworach narracyjnych*, [w]: *Teoria i interpretacja. Szkice literackie*, Warszawa 1985, s. 126).

²⁸ Kursywa w przytoczeniach pochodzi ode mnie.

wieka, którego egzekucja jest przedmiotem opisu; zaimek osobowy wskazuje na odwołanie się piszącego do własnej wiedzy i brak troski o jakiegokolwiek zewnętrznego odbiorcę (znajomość nazwiska postaci, prawdopodobnie historycznej, znacznie ułatwiłaby interpretację tekstu).

Podobnym przypadkiem jest wprowadzanie nazw osobowych (a więc, tak jak zaimki, semantycznie niesamodzielnych wyrażen okazjonalnych) w sposób sugerujący, że ich referencja jest dla piszącego-adresata jasna. I znowu przykłady wybrane spośród zdań otwierających akapity: „Ale *Flamand* patrzy na mnie bez sympatii” (*Dżoker*, s. 21), „Ale *von Moes*? Von Moes wiedział” (*Rynek*, s. 61). Nowe postaci zostają tu wprowadzone tak, jakby już wcześniej pojawiły się w tekście, bez jakichkolwiek dodatkowych informacji; brakuje tradycyjnych formuł w rodzaju: „jeden z uczestników kongresu”, „pewien Niemiec, o którym mi opowiadano”, a odpowiednie dane czytelnik może znaleźć dopiero w następnych zdaniach.

Kolejna wersja wykorzystania presupozycji pragmatycznej jako elementu stylizacji na „mowę do siebie” to konstruowanie zdań z podmiotem domyślnym, określonym jedynie przez formę czasownika: „*Przemawiają* każdy w swoim języku” (*Dżoker*, s. 27), „Po południu *przyjechali* po mnie samochodem” (*Dżoker*, s. 21), „*Pokazali*, jak się robi kabaret” (*Rynek*, s. 25). Brakująca informacja (kto?) czasem daje się wyprowadzić z tekstu wcześniejszego lub z danych zawartych w oznaczeniu zapisu („uczestnicy obrad” w zdaniu pierwszym), czasem pozostawiona jest domyślności czytelnika („organizatorzy” — w drugim), najczęściej jednak to właśnie dalsze partie tekstu pozwalają uzupełnić luki informacyjne („Pięciu mężczyzn w pomiętych ubrankach [...]” — w zdaniu trzecim).

Figura antycypacji (czy, z innej perspektywy, dopowiedzenia) organizuje także związki tematyczne pomiędzy większymi partiami tekstu. Wyrazistym przykładem w *Rynku* jest notatka 20 czerwca. *Poniedziałek*, zawierająca przytoczenie fragmentu listu „z Wyspy”, którego zakończenie wraz z komentarzem piszącego cytuję:

Naturalnie, wystarczyło, żebym wspomniał o Wyspie, i zaraz nazajutrz dostaję list właśnie z Wyspy:

«[...] Wczoraj śnił mi się Twój pies. Pozdrów go ode mnie.»

Dlaczego nagle jej się przyśnił mój pies? I dlaczego list nadszedł właśnie tego dnia? W poniedziałek 20 czerwca? (*Rynek*, s. 64-65)

Dalej następuje relacja z „wieczoru w mansardzie u pary nieznajomych plastyków, dokąd mnie zaprowadził Luc”, zakończona sceną pożegnania z Lucem i zdaniem: „Parę razy sam okrążam rynek i wracam do domu” (s. 69). Uważny czytelnik dostrzeże paralelę ze sceną otwierającą *Rynek* („tak więc znowu dokoła rynku z psem”) i zrozumie, że „sam” to nie „bez Luca”, lecz „bez psa”. Dla mniej uważnych jest mikro-esej „Życie psa, mniejsze niż życie człowieka, można je przeżyć kilkakrotnie” (s. 70). Dla zupełnie niedomyślnych pozostaje jeszcze zapis *Rzut wstecz na Atlantyk*, zawierający relację z ostatnich godzin życia towarzysza wieczornych spacerów „dokoła rynku” i wy-

jaśniający tym samym przyczynę wyróżnienia zapisu *20 czerwca...* dokładną datą dzienną.

Chwyt presupozycji rozwiązanej — bo i tak możemy go określić — spełnia w tekstach Brandysa dwie podstawowe funkcje. Może, jak to było w przypadku pierwszego zdania *Dżokera*, stanowić znak wtórności tekstu zapisanego (czyli tego, który konstytuuje zawartość książki) wobec tekstu wewnętrznego (czyli treści świadomości bohatera). W takich przypadkach relacja pomiędzy zakłóceniami następstwa tematyczno-rematycznego a ich semantyką jest zwrotna. Występowanie w łańcuchu informacji luk, dających się zapełnić dopiero po lekturze dalszych faz tekstu, służy konstruowaniu wypowiedzi nie w pełni spójnej, o strukturze odzwierciedlającej „opóźnienie” ustalonego i zrozumiałego intersubiektywnie wyrazu w stosunku do płynnej i nieprzekazywalnej treści kognitywnej. Odwrócony porządek logiczny zdań i większych całości tekstowych staje się tutaj jakby ikonycznym znakiem psychologicznego zjawiska antycypacji racjonalnych działań intelektu przez emocjonalne, wolicjonalne i poznawcze czynności „głębszych” warstw psychiki. Z drugiej strony owo psychologiczne założenie uzasadnia strukturę tekstu i odsyła do świadomości piszącego jako podstawy koherencji wypowiedzi. Stąd rozpoznanie koncepcji psychologicznej implikowanej przez utwór jest warunkiem jego poprawnej konkretyzacji. Rozpoznanie to ułatwiają fragmenty instruktażowe w rodzaju „tajemniczej” notatki zamykającej w *Dżokerze* zapis *Na Wyspie, grudzień*:

— możliwe, że wypiliśmy za dużo wina [...], bo ostatnia notatka brzmi zaskakująco. Notowałem: szum morza, wiatr i deszcz — rak — odkrycia nuklearne [...] — formy organizacji postępu — granica kompromisu jako współczesna granica etyczna — Wirginia i jej sposób konwersacji [...] — znowu o człowieku współczesnym i jego trzech możliwych stosunkach do „konieczności” [...] teoria przypadającej mi części — [...] ojciec w bunkrze... jedwabna koszula... kłusownik Dederko — [...] Wszystko bym oddał za wiadomość, za komunikat [...] za powszechne uznanie człowieka w człowieku. (*Dżoker*, s. 160-161)

Niemal wszystkie pojawiające się tu tematy i motywy zostają rozwinięte i przynajmniej częściowo wyjaśnione w kolejnych zapisach. Charakterystyczne jest, że piszący ani razu nie nawiązuje w nich wprost do zacytowanego fragmentu. Czytelnik musi samodzielnie poszukiwać tematycznych nawrotów tekstu, co stwarza wrażenie znacznego udziału nieświadomości w procesie wytwarzania wypowiedzi. Taką psychoanalizującą interpretację niespójności potwierdza fakt, że najwięcej dopowiedzeń do przytoczonej notatki znajdujemy we fragmencie rozpoczynającym się od słów „Godzina przed świtem, niejasne wrażenia między nocą a dniem” i składającym się z urywanych, nie związanych wspólnym tematem zapisów myśli, wspomnień, na pół sennych fantazji (s. 215-232).

Odwrócenie porządku tego, co z punktu widzenia czytelnika jest już znane, i tego, co nowe, funkcjonuje zarazem jako znak zwrotności relacji komunikacyjnych, dziennikowego charakteru tekstu. Luki w warstwie znaczeniowej, nieciągłość tematu, akcentowanie dowolnego kierunku rozwijania wypowiedzi — upodabniają tekst do luźnego zbioru notatek czynionych jedynie na własny użytek

piszącego. Jednocześnie rozmaite wzmianki odwołujące się do bystrości i domyślności czytelnika pozwalają uzupełnić i scalić przekaz. Już sama powtarzalność chwytu antycypacji jest czynnikiem integrującym: stałość zasady organizującej (czy dezorganizującej) więzi tematyczne ułatwia odbiorcy ich rekonstrukcję. Staje się także narzędziem swoistej gry z jego oczekiwaniami.

Przykładem takiej gry może być historia wyjazdu bohatera *Rynku* do USA. Rozpoczyna się ona, we fragmencie *Lipiec*, sformułowanym w telegraficznym stylu opisem: „Załatwianie formalności związanych z wyjazdem. Ministerstwo. Bank. Hipoteka: rejentalny odpis zaproszenia” (*Rynek*, s. 90). Czytelnik, który po takim wstępie spodziewa się wspólnego z bohaterem wyjazdu za granicę, i to raczej nie do któregoś z „bratnich” krajów, zostaje zaskoczony jedną z kolejnych notatek, oznaczoną *Sierpień. Kazimierz nad Wisłą*: „Miałem jechać do Krynicy, ale wieczorem pakując rzeczy, uświadomiłem sobie, że przecież nie muszę tam jechać, i pojechałem do Kazimierza” (s. 107). Jednak parę stron dalej poetycki opis zaczynający się słowami „Czyżbym już płynął...” (s. 114) i przyrównujący hotel do transatlantyku dowodzi, że bohater myśli jednak o zamorskiej podróży. Nie wspomina jednak o wyjeździe aż do *Rzutu wstecz na Atlantyk* (s. 127 n.), następującego zresztą bezpośrednio po notatce o spotkaniu znajomego twórcy palindromów na kazimierskim rynku. Pewność, że celem rejsu były Stany Zjednoczone, uzyskuje czytelnik jeszcze później (*Wrzesień. Nowy Jork*, s. 148).

Wypowiedź przedstawiona

Wybór monologu jako podstawowej formy wypowiedzi sprawia, że zarówno sam tekst, jak i wyznaczony przezeń kontekst sytuacyjny zostają jakby uprzedmiotowione²⁹. „Gramatyczna” jawność osoby nadawcy umiejscawia go, a także jego wypowiedź, na poziomie przedmiotów przedstawionych, w samym centrum ich uniwersum. Dlatego specjalnego znaczenia nabiera rozpoznanie przez odbiorcę sytuacji komunikacyjnej tekstu (całej, a nie tylko tematu, jak w utworach posługujących się narracją trzecioosobową) oraz zasad jego budowy. W przypadku *Dżokera* i *Rynku* znaczenie to jest tym większe, że są to utwory nawiązujące do wzorca dziennika — wypowiedzi o szczególnie wyraziście zarysowanej sytuacji pisania, z jawnie występującą osobą nadawcy, strukturalnie uzależnione od „tu i teraz” diarysty. Spróbujmy przyjrzeć się analizowanemu utworowi w całym ich skomplikowaniu i odpowiedzieć na pytanie, jak wygląda owa „wypowiedź przedstawiona”, czym jest?

Jest przede wszystkim dość złożonym układem komunikacyjnym o kilku-poziomowej, można by powiedzieć: szkatułkowej, strukturze. Poziom podstawowy, dominujący w tekście, zajmuje dziennik czy brulion polskiego pisarza — w *Dżokerze* anonimowego, w *Rynku* sygnowanego inicjałem „B”, w obu

²⁹ O analogicznej sytuacji pisze M. Maciejewski w pracy *Gawęda jako słowo przedstawione*, [w:] *Poetyka — gatunek — obraz. W kręgu poezji romantycznej*, Wrocław 1977.

przypadkach — o szczegółach biografii zbieżnych z życiorysem Kazimierza Brandysa. Ten dziennik-brulion, towarzyszący pisarzowi w podróżach, jest tekstem niejednorodnym. Składają się nań notatki utrzymane w lapidarnej stylistyce diariusza, opisy czy relacje bardziej rozbudowane i szczegółowe, partie o charakterze eseju, wspomnienia, fragmenty czy szkice listów, wreszcie fragmenty pisanej przez bohatera powieści lub scenariusza. Wszystko to są formy pisane, różniące się między sobą tematyką, stylem, a nawet statusem pragmatycznym — jak chciałbym określić to, co odróżnia na przykład „rzetelną” komunikacyjnie relację ze spotkania autora-bohatera z amerykańskim architektem od fikcjonalnej relacji ze spotkania urzędnika z lekarką. Pomimo tej różnorodności brak w tekście wyraźnych sugestii, by był on wyborem wypowiedzi pochodzących z różnych źródeł. Przeciwnie, znajdziemy ślady płynnych stylistycznie przejść od narracji powieści czy scenariusza do monologu, za którego gramatyczną pierwszą osobą stoi sam „autor” (por. np. *Rynek*, s. 190). Również posegmentowanie tekstu — sprawiające, że nawet pomiędzy fragmentami jednorodnymi gatunkowo często brakuje wykładników spójności — sprzyja potraktowaniu go jako wypowiedzi (czy ciągu wypowiedzi) genetycznie i sytuacyjnie jednorodnych, posiadających wspólnego nadawcę, powstałych (powstających) w takiej kolejności, w jakiej są ustawione, tworzących jeden poziom komunikacyjny.

W kontekście tego dziennika-brulionu pojawiają się liczne przytoczenia wypowiedzi cudzych, sygnalizowane przez piszącego takimi np. anonsami: *Z Hansa Bauera po niewielkich skrótach* (*Dzoker*, s. 101), „Z tekstów amerykańskich” (*Rynek*, s. 161), niekiedy opatrywane tylko cudzysłowem. Pojawiają się też autocytyaty, niektóre wyraźnie wyodrębnione, jak owe „wstępy do odczytów” na uniwersytetach amerykańskich (*Rynek*, s. 172, 213), inne nie. Sygnałem wprowadzenia autocytaatu może być oznaczenie zapisu — np. formuła *Październik. Z notatek* (*Dzoker*, s. 52) sugeruje, że następujący po niej fragment narracji o księciu Józefie Poniatowskim (i zarazem o powieści, której ma być bohaterem) powstał we wcześniejszym, poprzedzającym podróż po Europie Południowej, okresie pracy nad „*Dzokerem*”. Podobną funkcję spełnia oznaczenie *Sobota. Z notatek* (*Rynek*, s. 43), po którym następują przytoczenia czterech formuł „imperatywu kategorycznego” pochodzących od Jezusa, rabiego Hillela, „proroków współczesnych” i „Menghu, boga Puargów” (ta notabene najbliższa jest Kantowskiej).

Próbując zrekonstruować model komunikacyjny badanych tekstów powinniśmy w zasadzie wszystkie przytoczenia umieścić na wspólnym poziomie. Co jednak zrobić z ewidentną różnicą między cytatami „z rzeczywistości” (w rodzaju tych „z rozmów” czy „anegdot amerykańskich”) a przytoczeniami „z notatek”? Pierwsze można sobie z łatwością wyobrazić przełożone na mowę zależną i sprowadzone w ten sposób do podstawowej płaszczyzny wypowiedzi. Drugie, nawiązując do jakichś wcześniejszych, nie znanych nam partii tekstu, w sposób istotny komplikują jego relacje komunikacyjne. I druga sprawa: jak

odróżnić, co w tekście jest, a co nie jest cytatem? Czy piszący sygnalizuje wszystkie przytoczenia?

Podobne trudności pojawiają się przy próbie rekonstrukcji nadrzędnej sytuacji nadawczej. Jej obecność wskazywana jest na kilka sposobów. Pierwszy to „porządkująca” forma niektórych (a może wszystkich?) oznaczeń zapisów. Drugi to podobne ślady wtórnego uporządkowania wypowiedzi wewnątrz zapisów. Znajdujemy je np. we fragmencie *Listopad. Mgła w Mediolanie* (*Dzoker*, s. 80-102), gdzie relację z „kolacji u Luigich” przerywają notatki „Rozmowa o istocie polskości”, „Rozmowa o wojnie”, „Nasienie i krew”, „Rozmowa o hańbie”, „Milczenie i niekompetencja”. Ujmują one w lapidarny sposób tematy rozmów prowadzonych przy kolacji lub rozważań, które piszący w związku z nimi snuje i przelewa na papier. Na metatekstowe pochodzenie tych notatek-tytułów wskazuje — oprócz ich oczywistej roli identyfikująco-porządkującej — fakt, że nie przerywają one stylistycznych nawiązań pomiędzy partiami dyskursu, między które zostały wstawione.

Istnienie nadrzędnej sytuacji komunikacyjnej sugerują także fragmenty, w których partie tekstu w formie załączkowych notatek — zapisanych jakby dla zapamiętania jakiegoś zdarzenia, rozmowy, problemu — sąsiadują z tekstem w postaci rozwiniętej:

Rozmowa o sztuce. Style współczesności. Nie mam poglądów estetycznych. Jedna z tych rozmów, które do niczego nie prowadzą, ale być może po to tu jesteśmy, żeby je podtrzymywać. W pewnym momencie ktoś wyraził pogląd, że współczesny pisarz ma do dyspozycji niezwykle szeroki wachlarz estetyk i stylów i że sprawa wyboru jednego z nich jest dziś najistotniejszą decyzją pisarską, ponad i przed wyborem treści. [...] Powinienem się odezwać, wyrazić mój pogląd. Pogląd? Raczej brak poglądu. Zdaje się, że nigdy nie miałem poglądów estetycznych i prawdopodobnie nie będę ich miał. (*Dzoker*, s. 37-38)

W tym i podobnych fragmentach (por. np. zapis *Kwiecień*, streszczony w pierwszym zdaniu: „Miesięczne rachunki i zdziwienie siedzącego psa”, *Rynek*, s. 25 n.) uderza jakby demonstracyjna jawność oznak rozwijania tekstu z notatek. Wygląda to tak, jak gdyby piszący pragnął — uwypuklając w ten sposób spiętrzenie poziomów komunikacyjnych tekstu — wskazać na jego złożoność, uwrażliwić odbiorcę na ten aspekt organizacji wypowiedzi. Podobną funkcję zdają się spełniać wypowiedzi jawnie odsyłające do czynności przeglądania i porządkowania notatek:

Notatki z rozmów na Wyspie.

Zapisywałem je wieczorami albo nazajutrz po rozmowie, teraz porządkuję. (*Dzoker*, s. 118)

Nyeski. Przeglądając notatki.

[...] Znowu przeglądając w hotelu notatki, dziwiłem się, że tak często powraca w nich wojna. (*Dzoker*, s. 207)

Przeglądam wstecz notatki i znowu niewyraźne uczucie dystansu, rozsunięcia między tym, co zapisuję, a tym, co stanowiło w przeżytych czasie mój istotny „materiał wewnętrzny”. (*Dzoker*, s. 197-198)

Przedstawione zabiegi uwypuklają złożoność organizacji tekstu, a tym samym stanowią rodzaj instrukcji koherencyjnych dla czytelnika. Budując

bowiem sytuację komunikacyjną nadrzędną w stosunku do pozostałych pozwalają pokonać niespójności tekstu, sprowadzić składające się nań niejednorodne fragmenty do wspólnego mianownika. Jednak ślady tych operacji nie są w tekście rozmieszczone równomiernie. Pojawiają się nieregularnie, nieraz w znacznych odstępach, za to na ogół w dużym zagęszczeniu. Zyskują tym samym na wyrazistości, ale tracą — z punktu widzenia odbiorcy — na użyteczności. Przypomina to sposób, w jaki swą funkcję „przedlekturowych sygnałów gatunkowości” spełniały oznaczenia zapisów: nawiązać do określonego wzorca, lecz nie doprowadzić do pełnego z nim utożsamienia. Również znaki obecności nadrzędnej sytuacji nadawczej dozowane są tak, by wystarczały do zasygnalizowania istnienia takiej sytuacji, nie pozwalają jednak na jej ukonkretnienie. Nie pozwalają też — poza nielicznymi przypadkami — orzekać o poszczególnych fragmentach tekstu, w jakiej sytuacji są formułowane. Inaczej mówiąc, czytelnik *Dżokera* czy *Rynku* wie, że „autor” przemawia w kilku osobach, pojawia się w kilku „teraz”, ale w konkretnej fazie lektury nie jest w stanie powiedzieć, czy czytane słowa zostały zapisane w Mediolanie lub Nowym Jorku, czy „już po powrocie”, czy może przed wyjazdem.

Trudności w budowie statycznego modelu sytuacji komunikacyjnej wiążą się z czasowo-przestrzenną dynamiką wypowiedzi. „Zewnętrzny” czas, w którym zanurzony jest piszący, przenika w strukturę tekstu nie tylko poprzez diariuszową delimitację i względność każdego „teraz”. Sukcesja terażniejszości sprawia, że to, co poprzedniego dnia (czy w poprzednim zapisie) było metatekstem, dziś może samo stać się przedmiotem krytycznej uwagi piszącego. Jego autotematyczna czujność, przejawiająca się tak w autocytatach, jak w wyczeniu na konwencjonalność własnej wypowiedzi, trwa nieustannie. Pisanie i lektura przeplatają się i nakładają na siebie. W tekście odnajdujemy przede wszystkim sygnały przechodzenia z jednego poziomu na inny, świadczące o istnieniu kilku płaszczyzn komunikacji, lecz nie wystarczające do przyporządkowania poszczególnym momentom tekstu określonego miejsca w ich hierarchii. Nad „wertikalnym” skomplikowaniem komunikacyjnym dominuje „horyzontalna”, fazowa kompozycja tekstu. Również wypowiedzi metatekstowe „znaczą” bardziej przez swoje wystąpienie w tym a nie innym miejscu w linearnej strukturze tekstu niż przez budowanie wielopiętrowego modelu sytuacji komunikacyjnej. Niewątpliwie — jak pisał Balcerzan — czytelnik „winien sobie uświadomić” i mieć w pamięci złożoność tego modelu, w trakcie lektury musi go jednak traktować nie jako aktualny, lecz tylko jako potencjalny punkt odniesienia dla wypowiedzi z poziomu dziennika.

Semantyka formy wypowiedzi

Zarówno w *Dżokerze*, jak w *Rynku* struktura pisanego tekstu jest częstym przedmiotem refleksji bohatera. Zainteresowanie piszącego własną wypowiedzią motywowane jest między innymi pracą nad powieścią bądź pomysłem scena-

riusza. Bohater porusza więc zagadnienia warsztatowe, absorbują go problemy psychologii twórczości itp. Tutaj jednak interesuje nas forma tekstu jako całości, dlatego sprawy związane z realizacją chwytu „powieści w powieści” pozostaną na marginesie tych rozważań. Skupię się na wypowiedziach, w których piszący usiłuje rozpoznać tę hybrydę — złożoną z dziennika poprzereastanego próbami esejów, na pół wyemancypowanymi opowiadaniem, partiami powieściowymi, cytatami — jaką jest jego tekst. Usiłuje rozpoznać i wytłumaczyć, ponieważ dla samego piszącego jego wypowiedź pozostaje pod wieloma względami niewiadomą. Charakter komunikatu — prywatny czy do opublikowania, użytkowy czy autonomiczny, dziennik czy beletrystyka — nie zostaje przesądzony w punkcie wyjścia. Oto co — nawiązując do epistolarnej konwencji *Listów do pani Z.* — pisze bohater *Dzokera*:

W sprawie korespondencji i zmiany jej charakteru. Zwracam się nie tylko do siebie, piszę w dalszym ciągu do Pani. Te listy, notatki, zamiast je wrzucać do skrzynki pocztowej, pakuję do torby, niech czekają. Po powrocie, jak je wytrząsnę, zobaczymy, co się okaże. (s. 59)

Jesteśmy więc jako czytelnicy *Dzokera* świadkami rodzenia się pewnej formy nowej dla piszącego. W *Rynku* strukturalnych śladów poszukiwania nowych środków wyrazu jest znacznie mniej (może się to tłumaczyć tym, że *Dzoker* należy do tekstów, których znajomość przez odbiorcę jest w *Rynku* zakładana), ale rozważań na temat „autopowieści” znajdziemy tam nawet więcej niż we wcześniejszym utworze.

Co skłoniło Brandysowego bohatera do porzucenia wypróbowanych wzorców wypowiedzi i rozpoczęcia własnych poszukiwań genologicznych? Wydaje się, że można wyróżnić dwie wiążące się ze sobą grupy takich przyczyn: pobudki natury osobistej i artystycznej. Z jednej strony jest więc poczucie niezrozumienia przez otoczenie, nieautentyczności własnego obrazu funkcjonującego w społeczeństwie i związana z tym potrzeba ekspresji:

Nie umiałem powiedzieć prawdy o sobie, ani subiektywnie, ani obiektywnie; tamte lata, że mną we wnętrzu, trwały zagadkowo, jakby już oddane historykom i literaturoznawcom, i znów słyszałem, że szepcze coś we mnie: nigdy nikt się nie dowie, to postanowione. Odczułem wtedy dreszcz na myśl, że tak się tworzy historia — że nikt i nigdy nie dostrzeże mnie prawdziwego w tej całości już zasklepionej, nikt mnie nie uwzględni w dokonanym rachunku, a przecież byłem w nim z tym moim „ja... ja...”, z nadzieją i pomyłkami, z moim dzieciństwem, z moim słońcem w szparach pomostu! Chciałem wstać i powiedzieć: drodzy państwo, sprawy między ludźmi są stosunkowo proste w porównaniu do spraw człowieka z historią! Ja... (*Rynek*, s. 51)

Z drugiej strony — kryzys artystyczny. W *Dzokerze* jest on związany z niemożnością ukończenia powieści. Znamienne, że w zamyśle „autora” powieść ta — historyczna i psychologiczna zarazem — ma być „dramatem jednostki uplątanej w konieczność historyczną” (s. 173), jednostki, której udaje się zachować autonomię (dzięki „oślemu wierzgnięciu na wspak rzeczywistości”, s. 183, „szydarczemu koziołkowi dzokera”, s. 230). Znamienne też, że impas w pracy nad powieścią tłumaczony jest nadmiarem: bogactwem treści, idei, które pisarz chce przekazać w tradycyjnej powieściowej formie, zbyt osobistym stosunkiem do głównej postaci, nadmiarem nadziei pokładanych w przyszłej

książce. Remedium na niewspółmierność zamierzeń i możliwości staje się „powieść do notowania” — forma z założenia niegotowa. Częściową realizacją tego pomysłu jest rozwijany w drugiej połowie książki „wątek Abego i Bei”, ale można chyba uznać, że również sam *Dżoker* to efekt akceptacji własnej niegotowości.

W *Rynku* postawa niewiary w wyjątkowość i jakkolwiek rozumianą wyższą sensowność własnych poczynań artystycznych zostaje wyrażona już na samym początku. Oto komentarz, jakim piszący opatruje pierwsze „sceny filmowe”:

Ale prawdopodobnie nie napiszę tego scenariusza; wystarczy myśl, że mógłbym go napisać. [...] Zauważyłem ostatnio, nie tylko u siebie, pewną obawę wobec skończonych fabuł, coś w rodzaju lęku nabywcy nieruchomości, lepsza mała walizeczka. Prawdziwym posiadaniem jest myśl — każda realizacja wywłaszcza. Gdybym zaczął pisać ten scenariusz, od razu bym się znalazł w ręku pośredników. A potem stałbym się jednym z nich. Dialogi, wątki poboczne, pointy... ani bym się spostrzegł, że to już handel. Dlatego lepiej notować i streszczać w chwili pierwszego przyłgnięcia, i nie udawać, że to, co sobie pomyślałem, jest czymś więcej, niż sobie pomyślałem. Rozmowa dentystki z urzędnikiem w samochodzie ciągniętym na linie wydarzyła się tylko mnie. Nie chcę się z nikim umawiać co do sposobów przekształcenia tej sceny w wartość artystyczną, bo ona dokładnie tyle jest warta, co moje golenie niedzielne, w czasie którego przyszło mi do głowy, że można by napisać taką scenę. (*Rynek*, s. 17-18)

W zacytowanym fragmencie zwraca uwagę nie tylko „obawa wobec skończonych fabuł” i idea twórczości ściśle prywatnej, lecz także zrównanie wartości napisanej (jednak!) sceny z codzienną czynnością. Czy to deprecjacja sztuki, czy nobilitacja codzienności? Chyba coś jeszcze innego: wskazanie na nierozdzielność tych tak różnych dziedzin ludzkiej rzeczywistości. Idea ta pojawia się zresztą w *Dżokerze* i *Rynku* w najrozmaitszych wariantach: jako dialektyka świadomego i nieświadomego, wolności i konieczności, kultury i natury, etyki i historii. Te i podobne dychotomie łączy jedna cecha — określają one egzystencję człowieka i wyznaczają granice jego świata. Ludzka jednostka to miejsce, w którym zbiegają się ujęte w nich przeciwstawne tendencje. Natomiast *Dżoker* i *Rynek* są próbą zaprezentowania kondycji człowieczego „ja” poddanego tak sprzecznym naciskom. Pragnienie, by ta prezentacja była możliwie wielostronna, zdecydowało o strategii pisarskiej przyjętej przez bohatera (jemu bowiem zostaje przypisana zarówno naszkicowana wyżej wizja świata, jak odpowiedzialność za kształt tekstu).

Autopowieści Brandysa mają postać dziennika — formy, która stwarzając warunki maksymalnej intymności i swobody wypowiedzenia jednocześnie w samej swej strukturze ujawnia zakorzenienie piszącego w realnym świecie, uzależnienie od upływającego czasu i zajmowanego miejsca. W *Dżokerze* i w *Rynku* strukturalny wzorzec dziennika podróży nabiera cech uniwersalnej alegorii ludzkiego losu. Ekspozuje czas i przestrzeń jako formy zarazem postrzegania świata i bycia w tym świecie. Pozwala ukazać historyczność ludzkiej egzystencji, osadzenie zawsze w jakimś „tu” i zawsze w jakimś „teraz” — niczym na przecięciu dwóch współrzędnych, w punkcie określającym sposób widzenia świata i siebie. Cechą specyficzną ludzką jest dążenie do przełamania tej determinacji miejsca, wykroczenia poza triadę „ja — tu — teraz”, przejawia-

jące się w nieustannym wysiłku obiektywizacji własnego świata, w porównywaniu doświadczeń, w tworzeniu historii. Dążeniu temu odpowiada w tekstach Brandysa autotematyczna czujność piszącego, gotowość nawrotu do poprzednich partii wypowiedzi, gotowość uzupełniania, poprawiania, uszczegóławiania, nawet negocjowania rezultatów wcześniejszych przemyśleń. Ludzkie życie, tak jak tekst dziennikowy, wymyka się kryteriom niesprzeczności, domaga się oceny uwzględniającej historyczną zmienność horyzontów:

Nie śledźcie mnie wstecz, nie rozczłonkowujcie, nie bawcie się w złodziei i policjantów, bo w ten sposób dojdziecie zaledwie i najwyżej do zestawienia moich „tak” i „nie” [...]. Ale co wam z tego przyjdzie, co wyniknie z waszego dowodu prawdy, jeśli ja (a, jak namacalnie czułem teraz w sobie tę gładką, twardą pestkę!) — jeśli ja wam się wymknę, wyśliznę między palcami, drodzy państwo? i będę dalej istniał, i będę dalej — gdyż tak widocznie zostałem pomyślany, tak zaprojektowany — będę dalej ciągnął mój dialektyczny monolog poprzez twierdzenia i przeczenia, mój wywód z przekreślanymi odpowiedziami, prowadzący do... (*Rynek*, s. 48)

Przekonanie o niewyczerpywalności jednostkowej egzystencji w kategoriach tradycyjnego opisu (także literackiego) oraz świadomość, że nie można się porozumiewać przy pomocy środków w pełni indywidualnych, prowadzą bohatera do poszukiwania nowej formy wyrazu, nowej konwencji („nic tak nie pomaga w obcowaniu z prawdą, jak nowa konwencja”, *Rynek*, s. 27). Ta nowa forma opiera się na świadomej rezygnacji z pełni, z całościowości obrazu — by nie sugerować skończoności przedmiotu, który choć wielostronnie ograniczony, nie daje się ogarnąć i ująć w sposób systemowy. Dlatego opis zastąpiony zostaje zapisem, retrospektywna analiza psychologiczna — rejestracją przychwytywanych na gorąco treści świadomości.

Piszącemu nie chodzi więc tylko o zgromadzenie materiału doświadczalnego. Bohater Brandysa — jak na pisarza przystało — próbuje wypracować literacką metodę transkrypcji tego procesu, którym jest ludzkie *ego*. Transkrypcję taką umożliwia z natury tekstotwórczy charakter ludzkiej psychiki — jest ona przecież generatorem tekstów, pracującym na wielu poziomach równocześnie, wielowątkowym, ale w jakiś tajemniczy sposób zachowującym tożsamość. Ciekawe przy tym, że poszukiwania piszącego nie idą w kierunku nowych technik stylistycznych (pod tym względem Brandys — czy jego bohater — jest raczej tradycyjny), lecz ku nowej, maksymalnie pojemnej formie tekstu. Jej podstawowe cechy — politematyczność, dygresyjność, fragmentaryczność, brulionowa i dziennikowa niegotowość oraz komunikacyjne skomplikowanie — wynikają wprost ze scharakteryzowanej wyżej koncepcji antropologicznej.

**Bohater w roli autora
(wewnątrztekstowe motywowanie kompozycji)**

Do cech wyróżniających utwory sylwiczne na tle współczesnej produkcji literackiej należy ich politematyczność. Ten — jak go określa Nycz — „wszystkoizm” sylw nie sprzyja integralności wypowiedzi, nawet w przypadku utworów nawiązujących do tradycji gatunków o cechach otwartości (takich jak m.in. dziennik)³⁰. Toteż głównym gwarantem całościowości tekstu pozostaje osoba piszącego. Jego wielostronna aktywność pozwala umotywować różnorodne tematy, a ujawnianie się w sytuacji porządkowania notatek uzasadnia przejawy ładu, dostrzegalne przecież nawet w tekstach o kompozycji skrajnie „odśrodkowej”. Uzasadnia — ponieważ dla twórcy świadomego wszechobecności literackich (i nie tylko) konwencji i wypowiadającego im beznadziejną walkę już najprostsze konstrukcyjne uporządkowanie tekstu wymaga umotywowania. Starałem się wyżej pokazać, że kreowanie tekstu „nieliterackiego”, podległego na pozór wyłącznie regułom języka, polega, zgodnie z dewizą bohatera *Rynku*, na zastępowaniu jednych konwencji literackich innymi.

Walka o autentyzm wypowiedzi jest istotnym czynnikiem motywującym zachowania pisarskie bohatera obu książek Brandysa. Jeden z jej przejawów to podmiotowe motywowanie połączeń fragmentów i motywów w większe całości znaczące. Dają się przy tym wyróżnić dwa typy takich połączeń. Pierwszy obejmuje powiązania logiczne, tematyczne, drugi — pozalogiczne. Związki pierwszego rodzaju motywowane są racjonalnie: stałością zainteresowań bohatera, niezmiennością nurtujących go problemów, dostrzeganymi przezeń analogiami pomiędzy zdarzeniami, sytuacjami czy osobami, wreszcie powtarzalnością pewnych typów jego aktywności (pisanie, lektura, podróże), i mogą być wskazywane przez piszącego *expressis verbis*, np.: „— i znowu o Niemcach” (*Dzoker*, s. 68), „Do tego, co poprzednio o «niepewności» i «rachunku sił» powinienem wpisać jeszcze [...]” (*Dzoker*, s. 134), „Do nocy w wozie cyrkowym” (*Dzoker*, s. 144).

Nawiązania te opierają się na zasadzie amplifikacji, której stylistycznym wykładnikiem jest konstrukcja „Do... [+ hasło przywołujące określony moment tekstu]”, i dzięki swej powtarzalności nabierają w *Dzokerze* charakteru formuł. Na ogół łączą one fragmenty nie sąsiadujące ze sobą bezpośrednio, co wiąże się z dygresyjnym trybem rozwijania wypowiedzi. Piszący — starając się „odtworzyć tę chwilę ciekłości”, narodziny myśli — pozwala, by o kompozycji wypowiedzi współdecydowały swobodne asocjacje, względy sytuacyjne (np. okoliczności związane z podróżą), czasem po prostu przypadek. Tekst staje się w ten sposób rodzajem *imago animae* (przy dynamicznym i bynajmniej nie substancjalnym rozumieniu tej ostatniej). Niespójność, niejednorodność, fragmentaryczność tekstu oraz sugestia pewnej dowolności jego zewnętrznej i wewnętrznej delimitacji funkcjonują jako metonimiczne znaki ciągłości, wielo-

³⁰ R. Nycz, op.cit., s. 43.

plaszczynowości, systemowości ludzkiej psychiki. Niedoskonałość tych znaków to wynik zastosowania linearnego i skończonego tekstu jako środka przedstawienia tego, co wielowymiarowe, funkcjonujące równocześnie na różnych poziomach i — subiektywnie przynajmniej — nieskończone³¹.

Doraźność nawiązań tematycznych wskazuje na brak powziętego z góry zamysłu konstrukcyjnego wypowiedzi, na jej niegotowość, każe traktować ją jako powstającą na bieżąco. Z sugestią niegotowości nie kolidują fragmenty „instruktażowe”, w których uwypuklone zostają tematyczne lub genetyczne powiązania fragmentów. Przedstawiają one tekst (a także psychikę, której jest obrazem) jako pole walki z chaosem świata, walki polegającej na nadawaniu, nietrwałego co prawda i częściowego, sensu temu, co nie-ludzkie, a więc pozbawione samoistnego znaczenia. Siatka związków narzucana na ciężącą ku bezładowi materię tekstu powstaje zarówno dzięki zamierzonym, jak i niezamierzonym działaniom piszącego. W sposób sugerujący mimowolność skojarzeń wprowadzane są na przykład wspomnienia:

Wracając z poczty kupiłem gazety i w kawiarni obok zacząłem je przeglądać. W którymś z tygodników wydrukowano artykuł o mnie. [...] Autorem był ktoś znajomy, kto niegdyś ścisnął moją dłoń z pocziwie koleżeńskim uśmiechem [...] Czym mogłem wzbudzić tak zapiekłą niechęć? Nie z miłości powstało to dziełko. [...]

Doprawdy, czy to możliwe? On, tak rzetelnie mrugający spoza okularów? Taki solidny i nieco tępawy? Chciałem się obejrzeć za siebie, czy jeszcze ktoś to widzi. Zobaczyć. Ów zawstydzający incydent, ten niepojęty i zjadły krzyk skaczący na mnie z ciemności —

— gdy zapadały ciemności, wtedy, w naszym pokoju, po zgaszaniu światła, gdy obaj widzieliśmy tylko bielejące zarysy pościeli, a zza drzwi słychać było stłumione głosy rodziców, i kiedy w starym lustrze babki straszyły mnie niewyraźne cienie — (*Rynek*, s. 32-33)

Ze względu na dominujące w *Dzokerze* i *Rynku* jukstapozycyjne łączenie fragmentów trudno czasem odróżnić związki pozalogiczne od związków motywowanych świadomą decyzją bohatera, co sprzyja traktowaniu obu typów motywacji jako równorzędnych. Zjawiskiem tekstowym, o którym trudno powiedzieć, czy powinno być traktowane jako efekt świadomych, czy nieświadomych działań piszącego, jest to, co można za Jerzym Kandziorą określić jako sekwencyjność wypowiedzi³². Chodzi o tendencję do łączenia fragmentów tekstu w partie o stosunkowo zwartym temacie, w których powiązania semantyczne nie zostają jednak przez piszącego wskazane *explicite*. Temat jest przy tym eksploatowany na różne sposoby — począwszy od eseistycznego dyskursu przez wspomnienie po wypowiedź fikcjonalną (w sensie włączonego w tekst fragmentu literackiej twórczości bohatera). Przykładem może być motyw inicjacji w dorosłość (i w człowieczeństwo zarazem) w *Rynku*. Jest on tematem przewodnim zapisu *Obory w maju* (s. 34 n.), na który składają się „Notatki o szczątkowym

³¹ Por. D. Danek, *Język, dzieło literackie, umysł. Symultaniczność a linearność*, Pamiętnik Literacki, 1980, z. 4; przedruk w: *Sztuka rozumienia. Literatura i psychoanaliza*, Warszawa 1997.

³² J. Kandziora, „Literatura” Wiktora Woroszyńskiego — poetycka formuła prozy autobiograficznej, Pamiętnik Literacki, 1992, z. 1; przedruk w: *Zmęczeniu fabułą. Narracje osobiste w prozie po 1976 roku*, Wrocław 1993.

plemieniu Puargów”, wspomnienia bohatera z okresu dojrzewania (w których, zapewne dla podkreślenia dystansu, pisze on o sobie w trzeciej osobie) oraz partie dyskursywne dotyczące walki z popędem („biologią”) pojętej jako istota człowieczeństwa („to, co ludzkie, jest antybiologiczne — jest tym, co człowiek ze sobą robi, a nie tym, czym jest”, s. 36). Te trzy typy wypowiedzi (wspomnienie, fikcja, teoretyzujący dyskurs) tworzą jakby powierzchnię komunikatu. Pojawiające się na niej „pojęcia kluczowe”³³ odsyłają do jakiegoś poziomu głębokiego, na którym łączą się w następującą sekwencję: ciemność — magia — noc wiosenna / Wielkanoc — chłopiec (figura niedojrzałości) — matka („transpozycja erotyzmu”) — wtajemniczenie — zakrycie genitaliów / nałożenie maski / uzyskanie twarzy (wejście w rolę społeczną, przyjęcie tożsamości uznanej przez grupę). Tego rodzaju sekwencje nie pokrywają się z graficznym podziałem tekstu, wykraczają poza ramy pojedynczego zapisu, wiążąc się w ciągi wyższego rzędu (np. temat człowieczeństwa w *Rynku*, nadrzędny wobec tematu inicjacji).

Odmianą powiązań tekstowych zdających się zupełnie nie podlegać woli piszącego, a odgrywających ważną rolę kompozycyjną, są związki tworzone przez paralelizmy motywów, symetryczność scen, powtarzalność słów-kluczy — związki opierające się nie tyle na przyległości, co na podobieństwie. Prześledźmy dla przykładu motyw klatki w *Dzokerze*. Pojawia się po raz pierwszy w marzeniu sennym bohatera (w związku z osobami jego rodziców), potem jako określenie pisanej przez niego powieści o księciu Poniatowskim: „Nie, nie skończę tego tekstu, nie wydobędę się z tej klatki...” (s. 44), jako motyw „układów zamkniętych”, „klatek, w których chroniono się przed prawdą społeczno-polityczną” (s. 194) przy okazji „wątku Abe-Bea”. Motyw ten jest w *Dzokerze* symbolem o bogatej semantyce. „Klatka” to podległość człowieka z jednej strony historii, z drugiej — prawom biologii. „Klatka” służy za negatywny punkt odniesienia dla postawy „dzokera”, który, pozornie uwięziony w pewnej sytuacji, uznany za „zgraną kartę” w rękach innych graczy, decyduje się na egzystencjalny „skok”, „zagranie sobą o siebie”, „przebija i wygrywa” (s. 229). „Klatka” jest miejscem „spotkania” piszącego z bohaterem jego powieści, niczym ów wóz cyrkowy, z którego obaj muszą się wydobyć. Jest więc ten motyw tropem prowadzącym bezpośrednio do opozycji wolności i determinacji (czy, w innym ujęciu, świadomości i nieświadomości), która stanowi oś ideową utworu, organizuje wszystkie wątki i plany strukturalne. Ale narrator, przedstawiający się przecież jako autor tekstu, zaledwie dostrzega natrętną obecność tego motywu i interpretuje ją zaskakująco ubogo:

— klatki, klatki... Ciągłe mi tu wraca „klatka”, w różnych znaczeniach i pod różnymi postaciami. [...] A może to symbol lęku przed ostatecznym poniżeniem, przed wystawieniem na widok publiczny, na niesławę? (*Dzoker*, s. 195)

Tutaj wyraźnie już dają się dostrzec przejawy charakterystycznej dla powieści w pierwszej osobie „dwuwładzy” nad tekstem, świadczące o obecności dwóch

³³ Termin stosowany przez J. Kandziórę, op.cit.

nierównorzędnych instancji sprawczych. Jednej, ujawniającej się w językowej strukturze tekstu i przedstawianej jako jego nadawca, i drugiej, implikowanej przez te elementy uporządkowania wypowiedzi, które tekstowemu „autorowi” ukazują się jako problematyczne, ukazują się — dodajmy — w nader ograniczonym zakresie. Po raz kolejny widzimy, jak pozatekstowy autor ukrywa się za wykreowaną figurą piszącego. I tym razem do maskowania zabiegów kompozycyjnych wykorzystuje psychologię. Piszący, dostrzegając to, co z perspektywy czytelnika można by określić jako interferencję znaczących elementów z różnych poziomów organizacji dzieła³⁴, próbuje to sobie jednocześnie tłumaczyć perseweracyjnością czynności własnej psychiki. W ten sposób kompozycja — ważny element porozumienia autora z czytelnikiem w tej „rozmowie”, jaką jest komunikacja literacka — przedstawiona zostaje jako rezultat mimowolnych zjawisk mentalnych.

Przeciwwagę dla fragmentów ukazujących bohatera jako, owszem, organizatora własnego tekstu, ale organizatora nie w pełni świadomego, stanowią momenty, w których ujawnia się on jako twórca zdający sobie sprawę z konwencjonalności swojej wypowiedzi. Manifestacje te mogą przybrać postać dyskursu skierowanego do „pomocniczej” adresatki (w *Dzokerze*) lub wprost do czytelnika:

O mnie:

— a jednak nie opowiedziałem wszystkiego: istnieją bowiem rzeczy niedostępne (dla mnie), przekraczające sensowną miarę szczerości. Więc proszę nie zapominać, że występuję zawsze w postaci niepełnej, że deleguję z siebie niejako część oficjalną [...]. (*Rynek*, s. 234)

Piszący zdaje sobie sprawę, że nie istnieje możliwość nie zniekształconego przekazania „materiału wewnętrznego”, że „sam fakt zanotowania stanowi już konstrukcję” (*Dzoker*, s. 198):

Nie powinienem tu stwarzać sugestii, że te notatki są autentyczną, rzeczywistą miazgą mojego czasu psychicznego, to znaczy, że tak czułem w chwili, której dotyczy zapis. W istocie jest inaczej: obsadam ową chwilę w roli, którą opracowałem dla niej później, już w trakcie pisania. (*Dzoker*, s. 199)

Ujawnienie konwencjonalności stosowanych środków wyrazu pozwala na maksymalne zneutralizowanie wpływu przyjętych konwencji na sens przekazu. Taka jest właśnie rola wypowiedzi autoironicznych, wyrażających dystans piszącego do własnej sprawności literackiej i jej produktów, rozwiewających tym samym iluzję powieściowej „obecności” tego, co opisywane³⁵. Oto komentarz zamykający obszerny fragment, który relacjonował „niejasne wrażenia między nocą a dniem”:

³⁴ O interferencji elementów świata przedstawionego pisała A. Martuszevska w artykule *Problem tzw. interferencji elementów rzeczywistości przedstawianej dzieła literackiego*, [w:] *Tekst i fabuła*, pod red. Cz. Niedzielskiego i J. Sławińskiego, Wrocław 1979.

³⁵ Na temat strategii „obnażania konwencji intymności i szczerości” (m.in. w *Rynku*) pisze A. Sobolewska, *Teatr jednego autora. Problemy psychologiczne w najnowszej powieści polskiej*, Teksty, 1981, nr 3.

Obudziłem się i zapomniałem. Wszystko to gdzieś się ulotniło. Ale myślę, że jednak gdzieś we mnie pozostanie i kiedyś, przy sprzyjającej okazji, odtworzę to w sobie i zapiszę. Zapiszę tę godzinę przed świtem i trzeba będzie w nią uwierzyć. (*Dżoker*, s. 233)

Jednak i ta „metaliteracka” postawa bohatera zostaje wykorzystana do uzasadnienia operacji o funkcji czysto estetycznej. Mowa o groteskowych zakończeniach obu utworów, w których zbiegają się poszczególne plany strukturalne (dziennik, powieść, pomysł), w których to, co wydawało się fikcją, okazuje się rzeczywistością, a to, co było „autentyczne” — z postacią autora-bohatera włącznie — sprowadzone zostaje do statusu fikcji. To strukturalno-ontyczne „ogólne zamieszanie” można interpretować — podążając za suestiami piszącego — jako wyraz „autorskiej” rezygnacji z przyjętej strategii szczerości i porzucenia związanej z nią formy tekstu³⁶. W obliczu wszechobecności konwencji idea literatury autentycznej sama staje się konwencją, którą zdyskredytować może już tylko ludyczny śmiech. Paradoksalnie, teraz, kiedy piszący podważa własną realność i interesuje go wyłącznie zamknięcie polifonicznej kompozycji efektownym akordem, jego czynności zostają „nakierowane na czytelnika” i przez to naprawdę można je wziąć za działania zewnątrztekstowego autora. Pospieszne zakończenie wszystkich wątków, ich wzajemne związanie, kontrastuje z „otwartymi” początkami utworów i — ujmowane z perspektywy czytelniczej — prowadzi do swoistego efektu rozpoznania. W *Dżokerze* jego zabawowy charakter jest jeszcze stonowany, narasta powoli i niemal niepostrzeżenie, by wyładować się, również dyskretnie, w ostatnich zdaniach tekstu. W *Rynku* — rośnie jak lawina przez kilkanaście ostatnich stron i eksploduje w widowiskowo-filmowym stylu „wielkim rozświetleniem”.

Strategie komunikacyjne powieści-dziennika

Próbując zinterpretować formę Brandysowej autopowieści poszedłem za pewnymi wskazówkami zawartymi w monologu bohatera, przy czym za „wskazówki” uznawałem nie tylko te fragmenty, w których piszący mówi o swojej wypowiedzi wprost, a nawet nie przede wszystkim te. Najwięcej bowiem informacji autotematycznych niosą w *Dżokerze* i *Rynku* wypowiedzi, w których cechy własnego tekstu przedstawiane są niebezpośrednio, np. jako pewna możliwość, pomysł, niezrealizowany plan:

Do napisania rozprawka o ja i o n w sztuce (nie tylko w literaturze) [...] Jeżeli on w sztuce oznacza dla mnie ukrycie się autora w kompozycji, mającej być częścią obiektywnego bytu [...], to ja stanowi wystąpienie twórcy w roli inspirującej i zarazem jako bohatera dzieła. [...] Bo w literaturze ja bywa czasem pozorne, starannie oddzielone od osoby autora i przypisane zewnętrznemu światu, zwykle pod innym nazwiskiem. To jeden z zabiegów: umowa o nieobecności trwa nadal i bohaterem jest o n ukryty w formalnym ja. A można by pójść dalej: złamać

³⁶ Szerzej o zabiegach tego typu w prozie współczesnej pisze J. Jarzębski, *Kariera „autentyku”*, [w:] *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984.

umowę, stworzyć rzekomy autentyk samego siebie, wkroczyć ze swymi prawdziwymi personaliami i stać się własną fabułą. Otwierałyby się perspektywy nowej fikcji: konstruowany zapis — pamiętnik, w którym proporcje zmyślenia i prawdy byłyby tylko przesunięte; główną postacią stałby się autor, jego zbeletryzowana świadomość, czyli umiejętnie obnażające się ja. A więc autopowieść, pamiętnik na niby, gdzie pomysł, sen lub wspomnienie byłyby tym, czym dawniej była akcja. Bowiem ja nie ma akcji, ja może jedynie ową akcję wymyślać. Więc nie ukrywać owego zmyślenia, nie uwierzytelniać iluzji, to ja piszę przy moim biurku na Nowomiejskiej 5 — (*Rynek*, s. 150-151)

W innych fragmentach uwagi autotematyczne formułowane są w sposób ogólny, tak jakby dotyczyły własnego tekstu co najwyżej między innymi. Przykładem może być cytowany już fragment zaczynający się od słów „Zauważyłem ostatnio, nie tylko u siebie, pewną obawę wobec skończonych fabuł...” (*Rynek*, s. 17-18) lub uwagi na temat ewolucji sztuki, zawarte w *Dzokerze*:

Wczoraj dyskusja z Cecchattinim. Sprowokował ją doktor, twierdząc, że czyta tylko klasyków i że współczesna literatura nie dała wielkich mistrzów. Na co ja — o zmianach tektonicznych w układzie kultury współczesnej. Wyciągam swoje stare tezy: o ruchach strukturalnych, o przesuwaniu się granic poszczególnych dziedzin sztuki, wyznaczonych w ciągu trzech wieków ubiegłych. Pojęcie „mistrza” związane jest z epoką stabilności, dojrzewania i trwania, natomiast wiek XX to drgawki. Sztuka wymacuje swoje nowe łożyska, uczy się nowych form i nowej perspektywy czasu. Wymieniam: powieść, w której fabularny bok wgrza się film i której nowoczesna świadomość historii wydarła epikę. Wymieniam filozofię, która swoje ścisłe myślenie oddaje fizyce i która przekazała literaturze swoje marzycielstwo [...] Plastykę, która zerwała z przedmiotem; muzykę, której twórca zaczyna sam organizować dźwięki [...] Nic na swoim dawnym miejscu, nikt nie jest klasykiem, każdy — z konieczności — burzycielem. (*Dzoker*, s. 124-125)

Wreszcie zdania, które — wypowiedziane o innych przedmiotach — zdają się dotyczyć przede wszystkim własnego tekstu. O kulturze polskiej:

Poza ustrojem i systemem społeczno-gospodarczym, prócz ewolucji historycznej i głównych nurtów kultury istnieją wątki poboczne, kompozycje splatających się ze sobą odgałęzień i nakładających się warstw, intensywność nastrojów, kolor, napięcia, tło, rusztowania znaczeń, dygresji i podtekstów — co w sumie daje wielki utwór, dzieło dziwaczne, amorficzne, o cechach na pozór paradoksalnych, w istocie zaś motywujących się nawzajem, tylko niżej, pod spodem zjawisk. Czy można streścić tę powieść? (*Dzoker*, s. 86)

O Boyu:

Recenzenci nie rozumieją, że Boy był prekursorem nowego typu prozy, że był bardziej pisarzem niż krytykiem: tworzył swój zbeletryzowany przekaz świadomości, posługując się esejem, polemiką i wyborem dzieł obcych, które przyswajał Polakom. W efekcie stworzył rzecz w kilku rejestrach, różnogatunkową i pozornie niejedolitą, lecz w istocie najściślej konsekwentną: ze sobą jako głównym bohaterem. Zbudował swój świat, swoją autopowieść, której rozdziałami są zarówno „Słówka” i „Znasz-li ten kraj?”, jak „Flirt z Melpomeną”, jak wstęp do Montaigne’a czy przekłady Villona, czy wreszcie „Marysieńka”... (nawet pisząc recenzje teatralne nie wdawał się w krytyczną analizę, tylko opowiadał po swojemu sztukę, niby chcąc ją napisać jeszcze raz własnymi słowami; wszystko było pretekstem do oryginalnej fabuły o jego świadomości). (*Rynek*, s. 111)

Przytaczam tak obszernie fragmenty w przekonaniu, że skutecznie uzupełnią one uwagi interpretacyjne zawarte w poprzednich częściach tego rozdziału. Taką bowiem, autointerpretacyjną funkcję (między innymi, oczywiście) spełniają

w analizowanych tekstach. Ich zadaniem jest wyznaczenie sposobu rozumienia tekstu, czy — w łagodniejszym sformułowaniu — dostarczenie czytelnikowi instrukcji co do zasad organizacji wypowiedzi. Są więc kontynuacją opisywanych wcześniej zabiegów mających za zadanie uwrażliwienie odbiorcy na formę, w jakiej realizuje się komunikat. Prawidłowe odczytanie tego szeregu znaków autointerpretacyjnych jest warunkiem zgodności czytelniczej konkretyzacji utworu z intencjami nadawcy.

Zacytowane powyżej wypowiedzi autotematyczne łączy interesująca niebezpośredniość ich odniesienia: z jednej strony do przedmiotu (tekstu, o którym mówią i którego część stanowią), z drugiej — do rzeczywistego adresata (czytelnika). Zajmijmy się najpierw pierwszą sprawą. Traktowanie formy własnego tekstu w kategoriach potencjalności tudzież ogólne zainteresowanie piszącego „sylwicznymi” formami w różnych dziedzinach kultury motywowane jest brakiem całościowej koncepcji wypowiedzi w chwili przystąpienia do pisania, rodzeniem się takiej koncepcji dopiero w trakcie pracy nad tekstem. Ujęcie utworu jako historii własnego powstawania pozostaje jednak, wydawałoby się, w sprzeczności z wypowiedziami metatekstowymi, w których piszący ujawnia się jako organizator całości wypowiedzi, komponujący ją i uzupełniający, słowem — panujący nad nią. Oto np. uwaga umieszczona po cytacie „z listu młodego W.Z. ocalonego przez Polaków w czasie okupacji”, włączonym w rozważania o Polakach i Żydach: „zanotowałem to już po powrocie, list pisany w maju 1965” (*Dzoker*, s. 211, 213, czas pisania notatek, w których kontekst wstawiono list, to styczeń-luty 1965). Tego rodzaju wypowiedzi, kolidując z tendencją do przedstawiania tekstu jako niegotowego, powstającego sukcesywnie, nieprzewidywalnego nawet dla swego sprawcy, działają deziluzyjnie, obnażają umowność, nieostateczność stylizacji dziennikowej. Jednocześnie sprawiają jednak, że pozostawienie tekstu w postaci nieukończzonej nabiera charakteru świadomej decyzji piszącego. Metatekst, sankcjonujący w ten sposób niegotowość wypowiedzi, staje się jakby świadectwem ostatniego etapu narodzin nowej formy: zgody na amorficzność. Wyraża także akceptację wcześniejszych, ograniczonych przecież, perspektyw postrzegania świata, broni prawa do prowadzenia „dialektycznego monologu poprzez twierdzenia i przeczenia”.

W przyjętej tu perspektywie istotniejszy wydaje się drugi typ „niebezpośredniości” wypowiedzi autotematycznych, ujawnia bowiem zasadniczo literacki rodowód komunikacyjnej „struktury głębokiej” autopowieści Brandysa. Otóż wypowiedzi te swoją funkcję instruktażową czy — by użyć terminu Romana Jakobsona — fatyczną spełniają w zewnętrznym kontekście komunikacyjnym dzieła, na linii: autor — czytelnik. Natomiast w kontekście przedstawianym (wyznaczanym) przez tekst i określonym relacją: podmiot — adresat narracji kierowane są przez piszącego do samego siebie lub — częściowo w *Dzokerze* — do fingowanej adresatki. Taka podwójność adresu (tekst jest jednocześnie komunikatem skierowanym przez bohatera do bohatera i przez autora do czytelnika) charakterystyczna jest dla wszelkich wypowiedzi literackich, w których tekstowe figury nadawcy i odbiorcy mają status osobowy. Właściwość ta

— o czym już kilkakrotnie była mowa — stawia przed twórcą decydującym się na opowiadanie w pierwszej osobie szereg trudności technicznych (czy, jak kto woli, artystycznych). Do najważniejszych należy konieczność pogodzenia wymogów komunikatywności (minimum porozumienia z odbiorcą) i prawdopodobieństwa bądź wiarygodności (stworzenie złudzenia autonomii przedstawionej sytuacji komunikacyjnej). W przypadku tekstów realizujących wzorzec zbliżony do powieści-dziennika dodatkową trudnością staje się zakładana przez tę formę tożsamość wewnątrztekstowych figur nadawcy i adresata wypowiedzi, implikująca rozległe pole ich „wiedzy wspólnej”. W powieści-dzienniku każda tematyzacja tej wiedzy musi być — pod groźbą utraty iluzji rzeczywistości — umotywowana. W utworach Brandysa uzasadnienia dla zabiegów zwiększających czytelność tekstu i ukierunkowujących jego odbiór dostarcza właśnie autotematyczna świadomość piszącego bohatera. Ona sama zaś motywowana jest — jak starałem się pokazać — celem pisarskiej aktywności. Dzięki temu pełna odpowiedzialność za tekst zostaje przypisana bohaterowi, kreowanemu na autora nie tylko pisanego na własny użytek dziennika, ale także — powstającej na kanwie tego dziennika „autopowieści”³⁷.

Niezależnie od stopnia oryginalności realizacji tego chwytu w *Dżokerze* i *Rynku*, samo „ukrycie się” nadawcy zewnątrztekstowego (autora jako podmiotu kompozycyjnej struktury utworu) za figurą wewnątrztekstową jest zjawiskiem typowym dla fikcjonalnej prozy pierwszoosobowej, zwłaszcza zaś dla tego jej nurtu, który aktywnie posługuje się mimetyzmem formalnym. Inną cechą tego nurtu jest wpływ imitowanej formy wypowiedzi na przynależność gatunkową utworu. Presja formy naśladowanej jest tu tak silna, że modyfikuje wzorzec podstawowy, przyczyniając się do wyodrębnienia odmian gatunkowych.

Jak zatem zaklasyfikować gatunkowo Brandysowe autopowieści, skoro — zdawałoby się — nie naśladują żadnej istniejącej formy wypowiedzi, przedstawiając próbę stworzenia formy nowej, zarazem jednak przejawiają typowe cechy mimetyzmu tekstowego? Wydaje się, że paradoks, który się tu pojawia, związany jest z wieloznacznością kategorii *mimesis*, która od starożytności bywa rozumiana i jako naśladowanie czegoś już istniejącego, i jako twórcze przedstawienie tego, co dopiero w świecie fikcji zaczyna istnieć. Nie można imitować (w pierwszym znaczeniu) formy nieistniejącej, można ją jednak czysto wyobrażeniowo wykreować. Właśnie z tego rodzaju kreacją mamy do czynienia w *Dżokerze* i w *Rynku*. Brandysowa „autopowieść”, niczym rogata sarna z przykładu Arystotelesa³⁸, istnieje wyłącznie na prawach fikcji literackiej. Jest

³⁷ Odwołując się do terminologii B. Bakuli, który wprowadził opozycję: autokomentarz fingowany (wypowiadany przez bohatera) — autokomentarz jako wypowiedź autorska, można powiedzieć, że dla autopowieści Brandysa charakterystyczny jest typ pośredni, łączący cechy wymienionych: autokomentarz fingowany jako wypowiedź autorska. Zob. B. Bakula, *Oblicza autotematyzmu. (Autorefleksyjne tendencje w polskiej prozie po roku 1956)*, Poznań 1991, s. 59-60. Na temat powieści o pisaniu powieści jako jednej z konwencji zacierania wielopodmiotowości tekstu literackiego pisała A. Okopień-Sławińska, *Semantyka „ja” literackiego („ja” tekstowe wobec „ja” twórcy)*, [w:] *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, s. 111-112.

³⁸ Arystoteles, *Poetyka*, rozdz. XXV, 1460 b 30 (przekład H. Podbielskiego).

ową nie całkiem w swym jakościowym uposażeniu konsekwentną wypowiedzią przedstawioną w utworach. Nie jest natomiast ich formą gatunkową w znaczeniu, jakie nadałem temu pojęciu w rozdziale I. Nie jest też „gramatyką”, „zestrojem dyrektyw” określających dopuszczalne sposoby czytania tekstu³⁹. Przeciwnie, dopiero jako produkt lektury może się ukonstytuować. Taką „gramatyką” jest natomiast dla obu utworów model powieści-dziennika, wyznaczany przez dwie podstawowe właściwości: sukcesywność sytuacji wypowiedzianej i zwrotność relacji komunikacyjnych. Żadna z opisanych wcześniej osobliwości komunikacyjnych *Dżokera* ani *Rynku* nie narusza konwencji dziennikowej. Na jej gruncie daje się uzasadnić zarówno nastawienie autotematyczne (powodujące spiętrzenie sytuacji „lektury-pisania”), jak zwroty „do Pani” i ujawnianie zamiaru publikacji tekstu.

Forma dziennikowa, o ile jest stosowana konsekwentnie, wymaga o wiele większej aktywności odbiorcy niż klasyczna konwencja powieści w trzeciej osobie. Tożsamość nadawcy i adresata wypowiedzi zmusza czytelnika do maksymalnego wysiłku, uwagi i wyczulenia na zawarte w tekście wzmianki wskazujące na kontekst wypowiedzi. W praktyce powieściowej — jak wykazywał Michał Głowiński⁴⁰ — narracja pierwszoosobowa upodabnia się na ogół do trzecioosobowej na tyle, że odbiorca może się skupić na tradycyjnie eksponowanych składnikach kontekstu: fabule, postaciach i innych elementach świata przedstawionego. Z autopowieściami Brandysa sprawa ma się inaczej. Trudno tu mówić o świecie przedstawionym w tradycyjnie literackim sensie. Utwory te nie wyznaczają żadnego zwanego, autonomicznego kosmosu, który czytelnik powinien zrekonstruować w trakcie lektury. Przeciwnie, odsyłają do tego świata, który znamy z doświadczenia własnego lub naszych współczesnych. Wydaje się, że — jak moglibyśmy powtórzyć za Jerzym Jarzębskim — „czytelniczy akt wykroczenia poza obręb tekstu został przez pisarza przewidziany i zaakceptowany”⁴¹. Z tej właśnie przyczyny wśród podstawowych składników wzorca powieści-dziennika, aktualizowanych w *Dżokerze* i *Rynku*, nie wymieniłem tak istotnej dla gatunku powieściowego fabularności (i, odpowiednio, narracyjności). Jeśli bowiem pojęcie fabuły rozumieć tradycyjnie — jako uporządkowany ciąg fikcyjnych zdarzeń zachodzących w świecie przedstawionym — to badane utwory trzeba zaliczyć do prozy niefabularnej⁴². Akcja zewnętrzna została w nich zastąpiona „akcją mentalną”, opowieść o zdarzeniach — prezentacją treści, a nawet struktury świadomości (ten aspekt autorskiej definicji „autopowieści” znajduje odzwierciedlenie w wypowiedziach realnych, a nie tylko fingowanych). Dlatego formułę „powieść-dziennik” można do nich odnieść tylko wtedy, gdy nacisk położymy na jej drugi człon, pierwszy traktując po prostu jako znak fikcjonalności.

³⁹ Odwołuję się do pracy M. Głowińskiego *Gatunek literacki*, s. 131-132.

⁴⁰ M. Głowiński, *O powieści w pierwszej osobie*.

⁴¹ J. Jarzębski, *Kariera „autentyku”*, s. 350. Cytowana wypowiedź dotyczy tekstów Nowakowskiego i Stachury.

⁴² Zob. B. Owczarek, *Poetyka powieści niefabularnej*, Warszawa 1999 (o *Dżokerze* — s. 83-91).

Dżoker i Rynek, utwory, które miały dostarczyć nowego wzoru wypowiedzi, są zatem „metaliterackimi” wariacjami na stary temat literackiego *journal intime*. Gdyby posłużyć się terminologią zaproponowaną przez Stefanię Skwarczyńską⁴³, trzeba by powiedzieć, że nazwa genologiczna, jaką w autorskiej intencji miała być „autopowieść”, jest nazwą pozorną — ponieważ nie wskazuje na żaden nowy, nieznany tradycji przedmiot genologiczny, dubluje jeden z terminów już w genologii obecnych. Nie jest jednak nazwą pustą, pozbawioną treści. Tyle że treść ta nie spełnia wymogów stawianych pojęciom genologicznym: ma być wyłącznie fikcyjny.

Bliższe spojrzenie na te utwory pozwoliło — mam nadzieję — ukazać środki, dzięki którym Brandys godzi dwie sprzeczne intencje: dążenie do stworzenia iluzji „mowy do siebie” (typowej dla dziennika zwrotności relacji komunikacyjnych) oraz wymóg zrozumiałości przez „stojącego na zewnątrz obserwatora sytuacji komunikacyjnej”, jakim jest czytelnik tych tekstów — osiągając ponadto specyficzne efekty artystyczne. Sugestia tożsamości bohatera z autorem — właściwa nie tylko „autopowieściom” Brandysa, ale i licznym innym utworom z nurtu współczesnej prozy sylwicznej — nie wymaga jakiegoś specjalnego stylu odbioru dzieła, ponieważ tożsamość ta jest jeszcze jedną konwencją. Analiza początkowych partii tekstów, ich struktury informacyjnej oraz kompozycji każe odróżnić kompetencje rzeczywistego autora i fikcyjnej, wykreowanej postaci piszącego bohatera. Tylko pierwszy panuje nad całością znaczącej struktury tekstu, odpowiadając zarówno za elementy służące utrzymaniu kontaktu z czytelnikiem i sterowaniu odbiorem, jak i za zjawiska o funkcji czysto estetycznej. Status komunikacyjny drugiego nie odbiega — a tylko ma odbiegać (w świecie fikcji) — od statusu narratora dowolnej tradycyjnej powieści stylizowanej na dziennik⁴⁴.

⁴³ S. Skwarczyńska, *Nie dostrzeżony problem podstawowy genologii*, [w:] *Problemy teorii literatury. Seria 2*, s. 98 n.

⁴⁴ Por. konkluzję rozważań G. Grochowskiego o *Transach* Białoszewskiego: „iluzja, symulacja szumu różni się z pewnością od szumu samego i jest możliwa tylko dzięki odwoływaniu się — choćby przez częściowe kwestionowanie — do już wypracowanych i utrwalonych w danej kulturze standardów estetycznych, kompozycyjnych czy narracyjnych” („Którędy wyjść ze słowa?” „Transy” *Mirona Białoszewskiego a poetyka monologu wewnętrznego*, *Pamiętnik Literacki*, 1996, z. 3, s. 132).

Rozdział IV

Powieść epistolarna dzisiaj

Powieść epistolarna dzisiaj?

W opublikowanej w 1969 roku monografii powieści młodopolskiej Michał Głowiński pisał, że forma narracji w listach „swoje apogeum przeżyła w prozie oświeceniowej i sentymentalnej, i wtedy została gruntownie wyeks-ploatowana”¹. Natychmiast jednak zaznaczał, że „powieść w listach pojawia się od czasu do czasu także w literaturze najnowszej”², i jako przykład podawał *Kamienne pszczoły* (1967) Piotra Wojciechowskiego. Listę „kontrprzykładów” tezy Głowińskiego można by uzupełnić o dwie listowe powieści Teodora Parnickiego — *Słowo i ciało* (1959) i *Kola na piasku* (1966), a także o *Wariacje pocztowe* (1972) Kazimierza Brandysa oraz — przykład wykorzystania narracji epistolarnej w krótszej formie prozatorskiej — *Coraz trudniej kochać* (1980) Janusza Głowackiego. (Lista ta nie pretenduje oczywiście do kompletności.) Pozostawiając nie rozstrzygniętą kwestię, ilu i jakich realizacji wzorca gatunkowego trzeba, by daną formę literacką uznać za żywotną — spróbuję w pierwszej części tego rozdziału zebrać opinie na temat przyczyn niewątpliwego braku popularności narracji epistolarnej w literaturze XX wieku, by następnie przejść do wyjątków i zapytać, dlaczego niektórzy pisarze (za ich reprezentanta uznaję Brandysa) decydują się na ten niemożliwy sposób opowiadania i, przede wszystkim, jak się nim posługują.

W pracach badaczy zajmujących się problematyką narracji pierwszoosobowej i konstatujących względną nieobecność jej epistolarnej odmiany w prozie XX w. zjawisko to jest tłumaczone dwojako. Pierwsza, liczniejsza grupa literaturoznawców odwołuje się w swoich wyjaśnieniach do powszechnego upadku sztuki pisanie listów w naszym stuleciu, przy czym „upadek” ten rozumiany jest zwykle dość ogólnikowo. „List jako forma użytkowa z pewnością stracił na ważności, jego funkcję spełnia dziś często rozmowa telefoniczna” — pisze Małgorzata Czermińska³. Nad zapoznaniem klasycznych reguł „roz-

¹ M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, wyd. 2, Kraków 1997, s. 237-238. O „naturalnej śmierci powieści w listach na początku XX w.” pisze także A. Martuszevska, *List, pamiętnik i dziennik w strukturze powieści pozytywistycznej*, Teksty, 1975, nr 4, s. 147.

² M. Głowiński, op.cit., s. 238, przypis.

mowy listownej” ubolewa Jerzy Axer: „w naszych czasach, w dobie rozpadu i zapomnienia norm, zasad i schematów wypracowanych w przeszłości dla różnych typów pisemnej wypowiedzi, niezmiernie łatwo zapomina się o tym, że niegdyś było inaczej — że owe normy stanowiły niegdyś niewzruszony fundament sztuki pisarskiej”⁴.

Podobną diagnozę postawił już w roku 1962 Bertil Romberg. Według szwedzkiego badacza podstawowym celem przyświecającym kształtowaniu narracji na wzór pozaliterackich form wypowiedzi, w tym listu czy zbioru listów, zawsze było stworzenie iluzji autentyczności, tzn. nieliterackości samego tekstu powieści czy opowiadania. Iluzję tę możliwiał fakt, że forma będąca przedmiotem literackiego naśladowania była żywa — a więc i prawdopodobna — w świadomości czytelników, do których adresowano utwór. Konsekwencją spadku znaczenia listu jako środka komunikacji stało się osłabienie zdolności epistolarnej techniki opowiadania do stwarzania iluzji realności⁵.

Tę ogólnokulturową etiologię zarzucenia przez literaturę wzorców listowych mógłby potwierdzać fakt, że aż trzy spośród pięciu wskazanych wyżej „kontrprzykładów” tezy Głowińskiego to utwory historyczne, noszące — jak to formułuje Czermińska — „piętno stylizacji na epokę, w której bądź sama sztuka epistolarna rozwijała się żywo, bądź powieść w listach była uprawiana z powodzeniem”⁶. Słabością tego rozpoznania jest jednak niesprawdzalność twierdzenia o „upadku współczesnej sztuki listowania w porównaniu z czasem minionym”⁷. Twierdzenie to jest niesprawdzone głównie dlatego, że jedynie niewielka część zbiorów XX-wiecznych listów ukazała się drukiem. „Bardziej wyważona ocena — zauważa Czermińska — możliwa będzie dopiero w przyszłości”⁸.

Można by wysunąć jeszcze jedno zastrzeżenie. Rola listu jako skutecznego środka społecznej komunikacji ulegała systematycznemu ograniczaniu już od początku wieku XIX, wraz z rozwojem prasy i czasopiśmienniczych form wypowiedzi. Było to przecież jedną z przyczyn upadku innej literackiej formy epistolarnej — listu poetyckiego, który w XIX stuleciu odżył tylko raz, w twórczości świadomego anachronisty — Cypriana Norwida⁹. Natomiast

³ M. Czermińska, *Epistolarne formy*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej i in., Wrocław 1993, s. 271.

⁴ J. Axer, *List renesansowy jako źródło historyczne i tekst literacki*, [w:] *Listowne Polaków rozmowy. List łacińskojęzyczny jako dokument polskiej kultury XVI i XVII wieku*, pod red. J. Axera i J. Mańkowskiego, Warszawa 1993, s. 15.

⁵ „In the society of the last fifty years [tj. w pierwszej połowie XX w. — M.W.], letter-writing — both as a necessary means of communication between human beings and as an art form — has come to be on the decline. The consequence has been that a thoroughly and consistently employed epistolary method has little chance of heightening the illusion of reality in a novel of our own time” (B. Romberg, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*, Lund 1962, s. 49).

⁶ M. Czermińska, op.cit., s. 273.

⁷ Ibid., s. 271.

⁸ Ibid.

⁹ Zob. np. Z. Szmydtowa, *Listy poetyckie Norwida*, [w:] *Studia i portrety*, Warszawa 1969.

powieść epistolarna w ostatnim dziesięcioleciu ubiegłego wieku miała swój — krótkotrwały co prawda — renesans¹⁰. Odmienne losy tych dwóch gatunków wskazują na nieścislą zależność literackich realizacji mimetyzmu formalnego od ich pozaliterackich wzorców. Konwencje literatury, nawet te, które służą imitowaniu cech rzeczywistych komunikatów, rozwijają się w dużej mierze autonomicznie. Podobnie było z powieścią w listach: „Od kiedy romanse Richardsona, a także *Nowa Heloiza* Rousseau ustaliły reguły gatunkowe powieści epistolarnej, jej zależność od faktycznie uprawianej korespondencji znacznie się rozluźniła. [...] Późniejsze powieści sentymentalne naśladowały raczej *Pamelę*, *Klarysę* i *Nową Heloizę* niż autentyczny list”¹¹.

Tłumaczenie spadku zainteresowania techniką epistolarną odwołujące się do zmiany sytuacji listu wśród ludzkich form porozumiewania się ma zatem dwie wady: po pierwsze bardzo przypomina wyjaśnianie *ignotum per ignotum*, po drugie nie uwzględnia wewnętrznej dynamiki literatury. Inny, wewnątrzliteracki właśnie mechanizm nagłej — po owym modernistycznym renesansie — utraty znaczenia przez narrację w listach (i w ogóle przez pierwszoosobowe formy mimetyczne) wskazuje w *Powieści młodopolskiej* Głowiński. Zasadniczym czynnikiem, który zepchnął na drugi plan *Ich-Roman*, a z nim owe specjalne techniki narracyjne, było — według tego badacza —

ukształtowanie się powieści w trzeciej osobie z bohaterem prowadzącym. Przyswoiła ona sobie wiele właściwości narracji w pierwszej osobie [...]. Otwierała przy tym szersze możliwości niż powieść pierwszoosobowa, pozwalała swobodniej manipulować rozmaitymi elementami świata przedstawionego, umożliwiała sprawniejszą organizację, zwłaszcza obszernego tekstu¹².

Wymieńmy za Głowińskim owe cenne dla literatury przełomu wieków właściwości narracji w pierwszej osobie, częściowo przejęte przez trzecioosobową narrację personalną: intymność, analityczność psychologiczna, konfesyjność, subiektywna ekspresywność oraz — cechująca już tylko narrację typu dziennikowego i epistolarnego — „momentalność”, czyli rozbicie opowiadania na całości o skrajnie zawężonej perspektywie narracyjnej¹³. Z rozważań Głowińskiego wynika, że w tym samym czasie, kiedy spersonalizowana narracja w trzeciej osobie zastąpiła opowiadanie pierwszoosobowe — w latach dziewięćdziesiątych XIX w. — straciła na znaczeniu tak ważna jeszcze dla naturalistów zdolność narracji do imitowania nieliterackich form wypowiedzi¹⁴. Można by więc powiedzieć, że na początku XX wieku literatura zrezygnowała z realizmu językowego, czy może lepiej — tekstowego¹⁵, na rzecz realizmu psychologicz-

¹⁰ Zob. M. Głowiński, op.cit. „Renesans” ten zaistniał nie tylko w literaturze polskiej, był zjawiskiem ogólniejszym (por. B. Romberg, op.cit., s. 49).

¹¹ M. Czermińska, *Pomiędzy listem a powieścią*, Teksty, 1975, nr 4, s. 34-35.

¹² M. Głowiński, op.cit., s. 230-231.

¹³ Ibid., s. 193-201.

¹⁴ Ibid., s. 193-194.

¹⁵ Mimetyzm formalny jest przejawem realizmu zarówno dla Głowińskiego i Romberga (u którego pojęcie mimetyzmu formalnego nie zostaje co prawda wyeksplikowane), jak i np. dla Z. Mitosek (*Realizm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, s. 913-914). Termin „realizm

nego. (Pogląd, że jeden jest niemożliwy bez drugiego, pojawił się dopiero później, wraz z pierwszymi filozoficznymi pracami na temat mediatyzującej funkcji języka w procesach poznawczych¹⁶.) Dalszy rozwój środków narracyjnych wykazał, zdaniem Głowińskiego, że przeciwstawienie form pierwszo- i trzecioosobowych ma charakter tylko historyczny. Doprowadzenie techniki punktu widzenia do skrajności przez francuski *nouveau roman* sprawiło, że obecnie

rozróżnienie narracji w trzeciej i pierwszej osobie ma już tylko wagę drugorzędną, decyduje jedynie o pewnych szczegółach technicznych, nie zmusza więc do wprowadzania całkowicie różnych konstrukcji zależnie od wyboru osoby narracyjnej, nie zmusza tym bardziej, że istnieje możliwość przechodzenia od jednej osoby do drugiej na przestrzeni jednego utworu bez jakiegokolwiek zmiany perspektywy narracyjnej¹⁷.

Nie miejsce tu, by polemizować z Michałem Głowińskim, zasygnalizuję więc tylko to, z czym najtrudniej mi się w jego ustaleniach zgodzić. Jego pogląd na ewolucję form narracyjnych, formułowany w latach, kiedy „nowa powieść” była — przynajmniej w Polsce — prawdziwą nowością, nosi wyraźne cechy absolutyzacji stanu aktualnego. Oglądany z dzisiejszej perspektywy jest *nouveau roman* raczej epizodem niż punktem zwrotnym w dziejach literatury. Natomiast przeciwstawienie między narracją w pierwszej i w trzeciej osobie, choć zapewne mniej ostre niż pod koniec ubiegłego wieku, wciąż jest obecne w świadomości twórców i odbiorców literatury. Świadczy o tym między innymi fakt, że przechodzenie od jednej osoby gramatycznej do drugiej jest, jak to na wielu przykładach wykazywano, zawsze — pod piórem świadomego twórcy — znaczące, a nie, jak wynikałoby z przytoczonej argumentacji Głowińskiego, pozbawione znaczenia¹⁸.

Z powyższego przeglądu widać, że ani odwrót od narracji epistolarnej nie jest w literaturze współczesnej zupełny, ani przyczyny spadku popularności tej formy opowiadania — do końca jasne. Chciałbym teraz zaproponować sposób patrzenia na historyczne perypetie powieści w listach nieco odmienny od tych, jakie przyjmowali autorzy cytowanych prac. Po pierwsze chcę zrezygnować z sytuowania powieści epistolarnej w szerokim kontekście kulturowym — przede wszystkim z powodu braku odpowiedniej ilości danych. Po drugie, kontekst wewnątrzliteracki chcę określić inaczej, niż zrobił to Głowiński, który za czynnik determinujący ewolucję powieści pierwszoosobowej, w tym epistolarnej, uznał

tekstowy” pochodzi od Ph. Hamona (*Ograniczenia dyskursu realistycznego*, przeł. Z. Jamrozik, Pamiętnik Literacki. 1983, z. 1).

¹⁶ Mam na myśli np. prace Sapira i Whorfa, niektóre stwierdzenia pojawiające się w *Traktacie logiczno-filozoficznym* (1921) Wittgensteina, a przede wszystkim jego *Dociekania filozoficzne* (wyd. pośm. 1953), oraz rozprawę K. Ajdukiewicza *Obraz świata i aparatura pojęciowa* [1934], [w:] *Język i poznanie*, t. 1, Warszawa 1960. Literacką realizacją tych tendencji był oczywiście *Ulysses* (1922) Joyce’a.

¹⁷ M. Głowiński, op.cit., s. 225.

¹⁸ Zob. A. Okopień-Sławińska, *Jak formy osobowe grają w teatrze mowy?*, [w:] *Semantyka wypowiedzi poetyckiej. (Preliminaria)*, Wrocław 1985; J. Jarzębski, *Co się zdarzyło w „teatrze mowy”?*, [w:] *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984.

przemiany zachodzące w obrębie powieści trzecioosobowej. Za takim wyborem kryje się sąd wartościujący, zgodnie z którym powieść posługująca się narracją trzecioosobową, zwłaszcza powieść realistyczna XIX wieku i jej naturalistyczna następczyni, była „lokomotywą postępu” dla całej dziedziny epiki. Wyróżnianie jednego obszaru literatury, jednego typu czy okresu twórczości powieściowej nie wydaje mi się w tym wypadku zasadne. Toteż za najbliższy, a zarazem najważniejszy kontekst dla przemian powieści w listach proponuję przyjąć historyczne zmiany podstawowych reguł komunikacji literackiej, zwłaszcza powieściowej. Chodzi mi przede wszystkim o reguły określające sposób rozumienia prawdy literackiej i wynikający z nich typ porozumienia autora z odbiorcą. Reguły te sytuują się na pograniczu tego, co literackie, i tego, co pozaliterackie (ogólnokulturowe). Jednocześnie w przypadku powieści epistolarnej w sposób istotny wpływają one na konstrukcję naczelnego podmiotu tekstowego i na jego stosunek do prezentowanych w utworze listów, a co za tym idzie — na kształt narracyjnej makrostruktury utworu. Ta właściwość pozwala wyróżnić co najmniej dwa historyczne modele interesującego nas typu powieści: autentystyczny model oświeceniowo-sentymentalny oraz mimetyczny model realistyczno-naturalistyczny¹⁹. *Wariacje pocztowe* sytuują się opozycyjnie wobec obu tych modeli.

Rzadko się zdarza, by formie listu podporządkowane były wszystkie fazy tekstu stylizowanego na zbiór korespondencji. W klasycznej (tj. oświeceniowej) powieści epistolarnej nie działo się tak właściwie nigdy. Zbiór fikcyjnych listów ujmowano zazwyczaj w ramę metanarracyjnych (choć niekiedy stanowiących zarazem istotne segmenty narracji) wypowiedzi przypisywanych wydawcy listów. Owe „wstępy”, „zakończenia” i „przypiski”, chociaż same wyłamywały się ze wzorca epistolarnego (chyba że i one były stylizowane na list!), stanowiły niemal niezbędny element powieściowej konwencji opublikowanego zbioru korespondencji. Wyznaczały bowiem „rolę wydawcy” — fikcyjny podmiot, który nadawał tekstowi komunikacyjną jednolitość — a tym samym upodabniały tekst literacki do autentycznego bloku korespondencji²⁰. Fikcyjnemu

¹⁹ Terminów „oświecenie”, „realizm”, „naturalizm” używam w znaczeniu historycznym. Określenia „autentyzm” i „mimetyzm” należy tu rozumieć umownie, jako nazwy dwu koncepcji naśladowania czy realizmu. Różnicę pomiędzy nimi dobrze ilustruje wypowiedź Głowińskiego: „Intronizacja narratora wszechwiedzącego w powieści realistycznej [XIX w. — M.W.], przyznanie mu władzy niemal absolutnej, było jednocześnie *votum* nieufności wobec prozy beletrystycznej XVIII w. Intronizacja ta stanowiła ostateczny wyraz ukształtowania się poetyki realistycznej, przy czym realizm był pojmowany w ten sposób, że kategoria *mimesis* dotyczyła wyłącznie niemal świata przedstawionego, a nie sposobów jego werbalizacji w utworze [jak w powieści oświeceniowej — M.W.]. Zakładano bowiem analogiczność przedstawianych przedmiotów do ich rzekomych lub rzeczywistych «pierwowzorów życiowych», nie zastanawiano się zaś, czy kształty wypowiedzi, która o tych przedmiotach mówi, są analogiczne do jakichś form mówienia, występujących w realnych kontaktach międzyludzkich” (M. Głowiński, op.cit., s. 222-223; podkr. M.W.).

²⁰ O funkcjach „roli wydawcy” (*editor's role*) w powieści pierwszoosobowej pisał B. Romberg (op.cit., s. 47-48, 68 n.).

edytorowi, jako naczelnemu podmiotowi wypowiedzi, przysługiwało ponadto prawo uzupełniania warstwy znaczeniowej tekstu oraz interpretowania historii opowiedzianej w publikowanych listach. Z prawa tego skorzystał np. Choderlos de Laclos w *Niebezpiecznych związkach* (1782), wyjawiając jako „wydawca” cel publikacji listów (w jakim stopniu ten deklarowany cel zgodny był z autentycznymi intencjami pisarza, to już inna sprawa)²¹.

Obecność postaci wydawcy bądź figury równoważnej często odróżnia utwory stylizowane na zbiór listów od dzieł ukształtowanych na wzór listu pojedynczego. Co prawda powieść epistolarna to niemal z reguły fikcyjny zbiór korespondencji, a list pojedynczy bywa przedmiotem naśladowania zazwyczaj w utworach krótszych, jednak rozróżnienie tych dwu form mimetycznych jest istotne. Pojawia się ono w pracach Małgorzaty Czerwińskiej i Jana Trzynałdowskiego, a wcześniej w *Teorii listu* Stefanii Skwarczyńskiej. „Istniejące dziś, a odziedziczone z przeszłości formy epistolarne — pisze Czerwińska — to zarówno list pojedynczy (użytkowy lub literacki), jak i zbiór korespondencji i będąca jego naśladowaniem powieść epistolarna”²². Trzynałdowski stwierdza, że list i korespondencja (jej uporządkowany i opublikowany zbiór) to „alternatywne formy autobiograficzne”²³. Wydany zbiór listów badacz trafnie nazywa „gatunkiem *ex post*”, mając na myśli fakt, że blok korespondencji nabiera cech wypowiedzi (bycie całością, posiadanie jednego, wspólnego dla całego tekstu nadawcy oraz adresata) dopiero po uporządkowaniu i wydaniu go przez kogoś. Zbiór listów nie połączonych niczyją intencją (porządkującą i „adresującą”) nie jest wypowiedzią, nie może więc wyznaczać żadnej formy gatunkowej czy *quasi*-gatunkowej²⁴. Odzwierciedleniem tego faktu była poetyka oświeceniowej powieści w listach.

Obecność postaci edytora, uprawdopodobniająca sytuację, w wyniku której listy znalazły się wspólnie w książce będącej przedmiotem zainteresowania czytelnika, odpowiadała autentystycznym tendencjom powieści oświeceniowej. Powieść epistolarna uległa jednak bardzo szybkiej konwencjonalizacji²⁵, co na pewien czas uchyliło problem statusu składających się na utwór listów. „Późniejsze powieści sentymentalne — raz jeszcze cytuję Małgorzatę Czerwińską — naśladowały raczej *Pamelę*, *Klarysę* i *Nową Heloizę* niż autentyczny list” czy — to moje uzupełnienie — blok listów. Problem pojawił się na nowo około

²¹ Por. T. Todorov, *Choderlos de Laclos a teoria opowiadania*, przeł. S. Cichowicz [w:] *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, oprac. W. Karpiński, Warszawa 1974, s. 276 n.

²² M. Czerwińska, *Epistolarne formy*, s. 271.

²³ J. Trzynałdowski, *List i pamiętnik*, [w:] *Małe formy literackie*, Wrocław 1977, s. 98. Zob. także S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, Lwów 1937, s. 349-350; B. Kaniewska, *Świat w granicach „ja”*. *O narracji pierwszoosobowej*, Poznań 1997, s. 68.

²⁴ J. Trzynałdowski, *op.cit.*, s. 91-92.

²⁵ Por. uwagi B. Romberga o konwencjonalności formy *Clarissy* (1747-48) w porównaniu z wcześniejszą o kilka lat (1740) *Pamelą* (*op.cit.*, s. 197): „The fiction of the editor exists in connection with Clarissa’s letters, but is not used to support the authenticity of the letters to the same extent as in *Pamela*; it has already become more of a convention and is at times used rather loosely”.

połowy XIX wieku, rozwiązano go jednak inaczej — bez uciekania się do figury „wydawcy”. Zmieniła się bowiem cała rama narracyjna powieści w listach. Utwór nie odwoływał się już do pozaliterackiego wzorca opublikowanej korespondencji, lecz do wewnątrzliterackiej reguły przypominającej konwencje „nadwiedzy” i „empatii”, które według Henryka Markiewicza motywowały wiedzę autorskiego narratora na temat psychicznych przeżyć postaci i pozwalały mu np. na przytaczanie ich monologów wewnętrznych²⁶. Jako podobne przytoczenia już nie myśli, ale prywatnej korespondencji bohaterów — bez supozycji jej publikacji — funkcjonowały powieści epistolarne wczesnego realizmu, takie jak *Biedni ludzie* (1848) Dostojewskiego, czy naturalizmu — jak *Felka* (1894) Dąbrowskiego. Reguły prawdopodobieństwa, które jeszcze na początku XIX stulecia wymagały opatrywania publikowanych pseudo-dokumentów ramą wypowiedzi „wydawcy” — pośredniczącą między rzeczywistością fikcji a światem, w którym żył czytelnik — przestały w nich obowiązywać, a raczej zostały zastąpione regułami nowymi. W efekcie część funkcji spełnianych dotąd przez „wydawcę” sędowano na „autora” (np. konieczność dostarczenia jednoczącej sankcji podmiotowości, odpowiedzialność za wymowę losów postaci), inne zostały wchłonięte przez ogólniejsze konwencje komunikacji literackiej — tak stało się właśnie z problematycznym wcześniej prawdopodobieństwem sytuacji dostępu czytelnika do zbioru cudzych listów.

Forma zbioru listów w *Wariacjach pocztowych*

Typ powieści listowej ukształtowany ostatecznie w okresie naturalizmu pozostaje — przynajmniej jeśli chodzi o ogólną formę zbioru — żywy do dziś. W większości z przywołanych na wstępie współczesnych realizacji fikcji epistolarnej nie znajdziemy tekstowych wykładników „roli wydawcy”; sytuacja wglądu czytelnika w cudzą korespondencję nie wpływa na konstrukcję zbioru listów w powieściach Parnickiego czy Wojciechowskiego. Do wyjątków należy opowiadanie Głowackiego (będące, co istotne, parodią powieści sentymentalnej), w którym utożsamiający się z autorem „wydawca” listów usprawiedliwia na wstępie brak dat, fragmentaryczność i arbitralność uporządkowania publikowanego zbioru. Do wyjątków należą również *Wariacje pocztowe*, chociaż powieść w redakcji książkowej nie zawiera żadnego „wstępu” ani „pośłowia”. Pomijam notkę, którą opatrzony został pierwszy z drukowanych w miesięczniku „Twórczość” fragmentów *Wariacji*, ponieważ autor zrezygnował z niej w edycji książkowej. Była to zarazem rezygnacja z próby mistyfikacji literackiej, ponieważ w notce tej Kazimierz Brandys sugerował autentyczność publikowanych listów — jej ostatnie zdanie brzmiało: „W podanych do druku tekstach oryginalna pisownia została zachowana tylko częściowo”²⁷. Sądzę, że przyczyny owej

²⁶ H. Markiewicz, *Autor i narrator*, [w:] *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984, s. 89.

²⁷ *Twórczość*, 1970, nr 7/8, s. 22.

próby mistyfikacji nie miały natury ściśle estetycznej, wiązały się z przewidywaniem tego, co Henryk Kurczab eufemistycznie nazwał „problemami odbioru” powieści²⁸.

Fragmenty tekstu *Wariacji*, które można przypisać „wydawcy”, ograniczają się do lakonicznych i skrajnie bezosobowych informacji o nadawcy, adresacie, miejscu i czasie nadania, niekiedy także o sposobie przekazania listu, np.:

Prot Zabierski do swego syna, Jakuba, z folwarku Szymowizna²⁹.

Hubert Zabierski do swego syna, Juliana, przebywającego w Krakowie. Wysłane z Warszawy w kwietniu 1900. Doręczone przez okazję. Adres nadawcy: Warszawa, ul. Pańska 81 m. 33. (s. 120)

Być może należałoby do nich zaliczyć również daty roczne przyporządkowane każdej parze listów i stanowiące jednocześnie jakby tytuły rozdziałów powieści. Wszystkie te dane są zazwyczaj redundantne w stosunku do informacji zawartych w treści listów i tylko wyjątkowo dostarczają podstaw do wzbogacenia ich interpretacji (do znaczących należy np. zacytowana informacja o doręczeniu listu przez okazję — w warunkach zaborów). Charakterystyczny dla edytorskiego komentarza dystans czasowy i poznawczy wobec publikowanych tekstów najwyraźniej dochodzi do głosu w notce poprzedzającej urwany w pół zdania list młodego Juliana:

Julian Zabierski do swego ojca, Huberta. Pisane w początku maja 1900 r. w Krakowie. List niedokończony lub brak ostatniej kartki. (s. 129)

I tu jednak komentarz jest bardzo lakoniczny; brakuje np. informacji, czy tekst kończy się u dołu kartki czy wcześniej, a przecież wiedza o tym ułatwiłaby rozwiązanie alternatywy: tekst niedokończony czy tekst uszkodzony³⁰. W wypadku publikacji autentycznych listów nieobecność informacji tego rodzaju świadczyłaby o istotnym niedopełnieniu obowiązków edytorskich. Tutaj znaczy raczej: mogło być tak lub tak, obie możliwości są równie dobre. Brak rozstrzygnięcia tej kwestii, podobnie jak fakt, że informacyjna rola wszystkich not *quasi*-edytorskich jest w powieści znikoma, stawia więc pod znakiem zapytania status ich autora. Jednak samo pojawienie się tych wypowiedzi można odczytać jako minimalny znak obecności jakiegoś podmiotu różnego od

²⁸ H. Kurczab, *Problemy odbioru „Wariacji pocztowych”*, Prace Humanistyczne Towarzystwa Naukowego w Rzeszowie, nr 27 (1986). Na temat recepcji powieści zob. także: B. Kaniewska, *Jak się Kazimierz Brandys z historią zmagał. O „Wariacjach pocztowych”*, [w:] *Interpretacje aksjologiczne*, pod red. W. Panasa i A. Tyszczyka, Lublin 1997; J. Smulski, „Wariacje pocztowe” Kazimierza Brandysa. Kilka uwag historyka literatury, [w:] „Wariacje pocztowe” Kazimierza Brandysa, pod red. I. Iwasiów i J. Madejskiego, Szczecin 1999. J. Smulski (op.cit., s. 26) pisze: „Znając pomarcową atmosferę pisarz mógł spodziewać się ostrej reakcji na swój utwór, «wstęp» sugerujący autentyczność rękopisu miał więc pełnić funkcję neutralizującą polityczną wymowę powieści”.

²⁹ K. Brandys, *Wariacje pocztowe*, wyd. 4, Warszawa 1994, s. 5; w oryginale tekst drukowany kursywą. Korzystam z tego wydania jako najłatwiej obecnie dostępnego, a jednocześnie uwzględniającego zmiany wprowadzone przez autora w wydaniu Aneksu (Londyn 1989). Dalsze cytaty lokalizuję w tekście głównym.

³⁰ Por. analizę sygnałów wyznaczających rolę wydawcy („signs of arrangement and selection”) w powieściach Richardsona — B. Romberg, op.cit., s. 181-197.

fikcyjnych korespondentów, a zarazem nadrzędnego wobec nich. Tym samym komentarze, którymi opatrzone listy, stają się sygnałami gatunkowej formy tekstu, ułatwiają rozpoznanie, że *Wariacje pocztowe* są uporządkowanym i podanym do wiadomości czytelnika zbiorem listów (nie zaś np. cytatem z korespondencji, jakim bywały epistolarne powieści XIX w.). Jednak i bez tego genologiczna kwalifikacja tekstu nie przedstawiałaby większych trudności, istnienie bowiem postaci o kompetencjach równych, a nawet — co będę chciał wykazać — przewyższających kompetencje edytora czy redaktora listów, implikowane jest także przez inne właściwości konstytuującego powieść bloku korespondencji — przede wszystkim te, które składają się na jego regularność, naruszającą ukształtowane przez powieść realistyczną wymogi prawdopodobieństwa. Przecież w odniesieniu do gatunków takich jak powieść w listach czy powieść-dziennik wiarygodność konstrukcji przejawiałaby się przypadkowością, nieregularnością, pozornym brakiem kompozycji prezentowanego zbioru tekstów. Jak pisze Krystyna Jakowska, „Ścisła wybiórczość, funkcja autorskiej pragmatyki, oznacza rozbrat z wszechstronnością realistycznego mimetyzmu”³¹.

Regularność przedstawianego w *Wariacjach pocztowych* bloku listów ma dwa aspekty: chronologiczny i komunikacyjny. Listy pogrupowano parami według dat napisania: 1770, 1799, 1833, 1867, 1900, 1932, 1970. Daty te nie są przypadkowe, tworzą ciąg dobrze przystający do polskiej historii ostatnich dwustu lat. Oczywiście, ta chronologiczna regularność nie jest uniwersalna, lecz relatywna — w stosunku do historii Polski właśnie, i dostrzegalna tylko dla czytelnika jako tako obeznanego z dziejami naszego kraju. Odstępy między datami powstania poszczególnych par listów wykazują regularność już prawie absolutną — wynoszą po około 30 lat, czyli tyle, ile przeciętny okres dzielący kolejne ludzkie pokolenia. Koresponduje to z drugim, komunikacyjnym aspektem nadorganizacji powieściowego zbioru tekstów. Składające się na *Wariacje* listy pisane są, przypomnę, przez członków jednej rodziny, ojców i synów, i to tak, że każda opatrzona datą roczną para obejmuje list ojca i odpowiedź (lub napisany niezależnie list) syna, zaś w parze następnej niegdysiejszy syn występuje jako ojciec. Na tę przemienność pokoleniową nakłada się przemienność ról komunikacyjnych: ojciec jest raz ojcem-nadawcą, raz adresatem, syn — raz synem-adresatem, a raz nadawcą.

Symetria zostaje — z konieczności — zaburzona przy obu skrajach cyklu: Prota Zabierskiego poznajemy już jako ojca (najpierw nadawcę, potem adresata listu), Jacek, ostatni z powieściowych Zabierskich, obecny jest tylko jako syn i adresat. To zakłócenie regularności (wprowadzające jednocześnie odwrotną symetrię początku i końca) uwydatnia obejmujące okragłe 200 lat chronologiczne ramy zbioru, tym samym zaś nasuwa pytanie o podmiot i motywy takiego ograniczenia. Podmiot ów — ze względu na manifestację władzy nad tekstem

³¹ K. Jakowska, *Mędzywojenna powieść perswazyjna*, Warszawa 1992, s. 81. Cytowana wypowiedź dotyczy narratorskiej roli badacza-strukturalisty w powieściach międzywojennych.

trudno go nazwać po prostu redaktorem czy wydawcą, niech więc będzie: konstruktor zbioru — zdaje się interesować przede wszystkim tym, co wydarzyło się w ciągu dwóch stuleci poprzedzających rok 1970 (moment napisania ostatniego listu Zabierskich, ale i przybliżona data powstania i publikacji powieści). Dobór i układ listów pozwalają się domyślać, że zdarzenia sprzed roku 1770 należą do innej epoki, nie mają bezpośredniego wpływu na współczesność; obecne są w niej głównie pod postacią „sarmackiej” tradycji ziemiańskiej, która syntetyczny wyraz znalazła w liście Prota. Z kolei to, co nastąpi po roku 1970, należy do przyszłości, uosobionej przez Jacka, pomarcowego emigranta, który nie miał jeszcze czasu na napisanie swojego listu-testamentu³².

Jan Trzynadlowski zaproponował rozróżnienie „naturalnych” i „wykreowanych” zbiorów korespondencji. Zbiorem naturalnym byłby „zbiór listów prywatnych między określonymi osobami [...] równoważnymi w sensie uprawnień korespondencyjno-biograficznych”, czyli np. między członkami rodziny, znajomymi czy kochankami, zbiorem wykreowanym zaś taki, w przypadku którego „badacz, archiwista, zbieracz lub edytor sam niejako decyduje o całościowym kształcie korespondencji, całość tę sam kreuje”³³. Regularna, podporządkowana zasadzie symetrii struktura przedstawionego w *Wariacjach pocztowych* bloku listów jest — co w sposób szkicowy starałem się pokazać w innym miejscu — czynnikiem decydującym o interpretacji powieści³⁴. Między innymi dlatego, że dzięki takiej strukturze zbiór, który mógłby być potraktowany jako naturalny (bo to przecież listy członków jednej rodziny), odbieramy jako wykreowany, skonstruowany. Poświadczają to wypowiedzi krytyków, których ta pomysła, skomplikowana a przecież przejrzysta konstrukcja narracyjna, połączona z atrakcyjnością fabularną i mistrzostwem językowych stylizacji, skłaniała często do zachwytów nad *Wariacjami*. „Majstersztyk”, pisała Janina Wiczerska. Eugeniusz Biedka widział w powieści wariacyjny popis na temat „200 lat polskiego listu rodzinnego (1770-1970)”. Ryszard Matuszewski pisał o „precyzyjnej konstrukcji listów-zwierciadeł, ukazujących te same postaci i zdarzenia z kilku stron i z różnych dystansów”, Jan Zieliński zaś nie

³² Listami-testamentami nazywa korespondencję Zabierskich S. Wysłouch (*Od socjologii do etyki. O twórczości Kazimierza Brandysa*, Pamiętnik Literacki, 1989, z. 3, s. 132). Por. B. Kaniewska, *Świat w granicach „ja”*, s. 98: „Listy, które składają się na opowieść o rodzinie Zabierskich, nie są listami przypadkowymi, jednymi z wielu — mają charakter testamentów, wyznań, spowiedzi...”. Fakt ten nie osłabia mojej tezy o arbitralnej konstrukcji zbioru listów przedstawionego w *Wariacjach* — wszak ktoś musiał te listy-testamenty wybrać spośród wszystkich innych (niektórzy z Zabierskich mogli ze sobą korespondować zupełnie regularnie), ułożyć w pary etc.

³³ J. Trzynadlowski, op.cit., s. 88.

³⁴ M. Wołk, *Tema con variazioni*, Twórczość, 1995, nr 9. W sprawie interpretacji powieści zob. także E. Kasperski, *Utrata twarzy. Reminiscencje z „Wariacji pocztowych” K. Brandysa*, Bez dogmatu, nr 7/8 (kwiecień 1994); L. Burska, *Gesty i historie sekretne. O „Wariacjach pocztowych” Kazimierza Brandysa*, [w:] *Stare i nowe w literaturze najnowszej*, pod red. L. Wiśniewskiej, Bydgoszcz 1996. B. Kaniewska, op.cit.; „Wariacje pocztowe” Kazimierza Brandysa (tu prace J. Smulskiego, L. Szarugi, D. Śnieżki, P. Michałowskiego, J. Brejdaka, A. Sulikowskiego, A. Skrendy, G. Ritza, I. Iwasów, J. Madejskiego).

oparł się pokusie uzupełnienia powieści o list Jacka — przeskakujący zresztą jedno „oczko” powieściowej konstrukcji, bo napisany nie do ojca, Zyndrama, w roku 1970, lecz do syna w 1989 — i o krótką odpowiedź małego Dawida³⁵. (Nawiasem mówiąc, każde kolejne pokolenie będzie mogło w ten sposób uzupełniać *Wariacje*).

Wybieram te właśnie świadectwa odbioru, ponieważ dokumentują one pewien specjalny typ lektury, zakładany, moim zdaniem, w strukturze powieści. Chodzi o lekturę na wskroś literacką, świadomą fikcyjności zarówno powieściowego świata, jak i dyskursu, który stanowi jego podstawę, skłonną traktować utwór przede wszystkim jako autorską konstrukcję artystyczną i zaproszenie do zabawy literackiej (z takim wdziękiem podjęte przez Zielińskiego we wspomnianym apokryficznym posłowie)³⁶. Zachętę do takiej ludycznej lektury zawiera już dwuznaczny tytuł *Wariacji pocztowych*, za jednym zamachem charakteryzujący opowieść (jako historię „wariacji” bohaterów) i anonsujący popis literackiej wirtuozerii. Nasycenie utworu aluzjami literackimi, elementy nieprawdopodobieństwa w warstwie zdarzeniowej, groteskowe przerysowania w konstrukcji postaci — zjawiska, które muszą pozostać na marginesie moich rozważań — wzmacniają tendencję do odbioru powieści jako swoistego pola gry autora z czytelnikiem, miejsca zabawy w „co by było, gdyby...”. Co by było, gdyby zachowały się listy przedstawicieli jednego polskiego rodu pisane na przestrzeni, powiedzmy, ostatnich dwustu lat? Jak mogłyby wyglądać, gdybyśmy założyli dla uproszczenia, że ich nadawcami i adresatami są potomkowie męscy, z których każdy napisał dwa listy: jeden w młodości do ojca, drugi w wieku dojrzałym do syna (to założenie pozwoliłoby zaspokoić estetyczną potrzebę symetrii oraz wprowadzić motyw konfliktu pokoleń). Daty powstania listów niech przypadną, o ile to będzie możliwe, na lata bliskie wielkim wydarzeniom naszej historii, rozbiorom, wojnom, insurekcjom (w ten sposób jednostkowe losy panów... niech będzie — Zabierskich siłą rzeczy spleją się z losami narodowymi, bohaterowie będą musieli stawać wobec sytuacji granicznych, grożących kryzysem tożsamości, a ich biografie, uwikłane w historię, ulegną nieuchronnemu zafałszowaniu).

Wpisanie w kształt powieściowego zbioru listów sugestii jego hipotetyczności — owego „co by było, gdyby” — jest wyrazistym znakiem panowania nadawcy-konstruktora nad tekstem. Panowania, które w takim zakresie dostępne jest tylko podmiotowi czynności twórczych, sprawcy tekstu, czyli — jak byśmy go nie nazwali — autorowi. Oczywiście, rozpatrywany w perspektywie hierarchii płaszczyzn komunikacyjnych utworu, jest ów konstruktor tylko

³⁵ J. Wiczerska, *Majstersztyk*, Odra, 1972, nr 10; E. Biedka, *Igraszki z dwoma żywiołami*, Miesięcznik Literacki, 1972, nr 11; R. Matuszewski, *Rzecz o narodowych fiksjach*, Literatura, 1972, nr 43.; J. Zieliński, 1989 [posłowie w:], K. Brandys, *Wariacje pocztowe*, wyd. 3, Londyn 1989. O stylizacji w *Wariacjach* pisała K. Heltberg, *Problemy archaizacji stylu (na marginesie „Wariacji pocztowych” Kazimierza Brandysa, [w:] Opuscula polono-slavica*, Wrocław 1979.

³⁶ O tym, że nie jest to jedyny możliwy typ lektury *Wariacji pocztowych*, przekonują liczne inne świadectwa krytyczne — zob. przypis 28.

podległą autorowi wewnętrznemu rolę o statusie równoważnym statusowi narratora głównego. Jest on jednak rolą autorską. Zasady organizacji powieściowego zbioru listów odzwierciedlają zasadnicze cechy pisarstwa Kazimierza Brandysa — zainteresowanie historią Polski i pociąg do stylizowania, zamiłowanie do symetrii i do „socjologicznego” konstruowania ludzkiego losu, koncepcję „prawdy indywidualnej” i wizję historii jako rzutowanego wstecz konstruktu teraźniejszości — a tym samym stają się czytelną sygnaturą pisarza³⁷.

Zaproponowana w *Wariacjach pocztowych* konwencja odbywa się bez charakterystycznej dla listowej powieści XVIII wieku figury fikcyjnego wydawcy, dzieje się tak jednak z innych względów niż w realistyczno-naturalistycznym modelu tego gatunku. Tam powieść nie naśladowała publikowanego bloku listów (któż chciałby — pod koniec XIX stulecia — wydawać drukiem listy jakiejś biednej Felki; nawet naturaliści woleli pisać je sami), wykorzystywała natomiast konwencję wglądu „autora”, a raczej auktorialnego podmiotu o statusie zbliżonym do pozycji wszechwiedzącego narratora, w korespondencję postaci fingowanych jako realnie istniejące. Przyjęcie takich założeń narracyjnych pociągało za sobą istotne konsekwencje. Nie tylko postacie piszących i adresatów, ale i same listy oraz ich zbiór musiały spełniać określone wymogi prawdopodobieństwa. Jak wspominałem, w odniesieniu do zbioru korespondencji wymogi te narzucały przede wszystkim pewną nieregularność, imitującą przypadkowość i okazjonalność „żywej” korespondencji. Z takim modelem powieści epistolarnej wiązało się rozumienie literackiej prawdy jako reprezentatywności (tego, co literackie, względem tego, co pozaliterackie), sama zaś powieść funkcjonowała jako oparte na tej reprezentatywności powiadomienie³⁸.

Wariacje nie są też realizacją — nawet parodystyczną — powieści listowej typu oświeceniowego, chociaż gdyby Kazimierz Brandys zdecydował się na pozostawienie w wersji książkowej krótkiego wstępu, jakim opatrzył pierwszy z drukowanych w „Twórczości” fragmentów powieści, można by się pokusić o próbę takiego odczytania. Mistyfikacja literacka była bowiem w XVIII wieku środkiem często wykorzystywanym, zwłaszcza w tzw. fikcji odnalezionych rękopisów, do której można zaliczyć także oświeceniową powieść w listach. Zabiegi mistyfikacyjne, stosowane np. przez Rousseau w *Nowej Heloizie* (1760), służyły podtrzymaniu połowicznej wiary czytelników w autentyczność prezentowanych listów i w faktyczne istnienie ich autorów³⁹. Wiara ta z kolei ułat-

³⁷ Por. I. Iwasiów, *Autoparafraza jako sygnatura*, [w:] *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, pod red. D. Śnieżki, Warszawa 1996; A. Stoff, *Ja, autor. O funkcjach sygnatur w literaturze współczesnej*, *ibid.*

³⁸ „Realisci pojmowali prawdę — tak im się w każdym razie wydawało — zgodnie z jej klasyczną definicją, a więc sądzili, że wypowiedź literacka jest adekwatna wobec świata zewnętrznego i podlega w zasadzie sprawdzeniu według kryteriów obowiązujących w logice. Mniemanie to wielokrotnie znajdowało wyraz w ubiegłowiecznej krytyce (zwłaszcza poświęconej powieści) i przetrwało do dzisiaj w potocznych przeświadczeniach o literaturze” (M. Głowiński, *Powieść i prawda*, [w:] *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973, s. 14).

³⁹ O formach iluzji w powieści XVIII w. pisze M. Hobson w książce *The Object of Art. The Theory of Illusion in Eighteenth-century France*, Cambridge 1982; jej tezy referuje E. Szary-Matywiecka

wiała realizację stawianych przed powieścią zadań (zaciekawiać, wzruszać, pouczać)⁴⁰.

W modelu powieści epistolarnej realizowanym — czy proponowanym — przez *Wariacje pocztowe* żadna fikcyjna osobowość pośrednicząca między nadawcami listów a czytelnikiem nie jest potrzebna. Dzieje się tak dlatego, że komunikacyjnym partnerem odbiorcy staje się tu sam autor. „Przyrodzony” dramatyczny charakter powieści w listach, polegający na oddaniu głosu fikcyjnym postaciom⁴¹, zostaje w utworze Brandysa spotęgowany. Poszczególne rozdziały powieści to jakby odsłony, w których *quasi*-edytorskie informacje metatekstowe spełniają funkcję didaskaliów. Jednak w odróżnieniu od konstruktora dialogów i sytuacji dramatycznych, na ogół ukrywającego się za swoim dziełem, autor *Wariacji* nieustannie daje czytelnikowi znać o swoim istnieniu. Nie pozwala odbiorcy zapomnieć, że ten obcuje z „majstersztykiem”, stworzonym po to, aby zadziwić i zabawić pomysłowością oraz sprawnością warsztatową, ale także po to, by zaproponować — może nawet narzucić — autorską wizję człowieka i historii. Prawda w tym modelu powieściowym w znacznej mierze sprowadza się do sugestywności owej wizji, w czym niebagatelny udział ma coś, co nazwałbym tekstowym prawdopodobieństwem prezentowanych pseudo-dokumentów. Prawdopodobieństwo to nie przejawia się w skłanianiu czytelnika do wiary w autentyczność powieściowych listów ani w ich sztucznie przypadkowym uporządkowaniu, lecz w respektowaniu historycznie zaświadczonego zasad konstruowania wypowiedzi epistolarnych.

List a powieść. Formuły terminalne

List, zależnie od przyjętej perspektywy badawczej, bywa definiowany jako wypowiedź monologowa bądź dialogowa. W ujęciu pierwszym akcentuje się nie tylko „jednoosobową” sytuację powstawania listu, ale i to, że pojedynczy list jest całością komunikacyjną, która swoje funkcje spełnia niezależnie od ewentualnych replik. Małgorzata Czermińska na przykład definiuje list jako „monologową wypowiedź pisaną, zwróconą do nieobecnego adresata w celu przekazania informacji lub wywołania określonego skutku”⁴². Z drugiej strony, podstawową funkcją każdego tekstu epistolarnego jest nawiązanie bądź podtrzymanie kontaktu z adresatem. Píše Anna Kałkowska:

Każdy list, poza inicjującym korespondencję, zamknięty między formułą początku i końca — jest ogniwem-repliką [...] w mniejszym lub większym bloku listów o własnym sensie

w pracy „*Malwina*”, czyli *głos i pismo w powieści*, Warszawa 1994, s. 109-110. O funkcjach mistyfikacji w *Nowej Heloizie* zob. B. Romberg, *op.cit.*, s. 72-76.

⁴⁰ Nieprzypadkowo tendencyjne powieści epistolarne okresu pozytywizmu, np. *Dzieje ideału* J. Zachariasiewicza (1870) i *Maria E. Orzeszkowej* (1877), nawiązywały raczej do oświeceniowego niż do realistycznego modelu powieści w listach. Por. A. Martuszevska, *op.cit.*, s. 129-132.

⁴¹ Zob. B. Romberg, *op.cit.*, s. 47, T. Todorov, *op.cit.*, s. 267.

⁴² M. Czermińska, *Epistolarne formy*, s. 271.

globalnym [...] związanym na zasadzie presupozycji z przesłaniem poprzedzającym i redundancji z następnym, a także o własnym kontekście pragmatycznym mającym ogromne znaczenie dla właściwej recepcji listów⁴³.

Autorka zwraca uwagę także na „wewnętrzną” konwersacyjność listu, wynikającą z „zapotrzebowania partnerów na bezpośrednią rozmowę”⁴⁴. Rolę adresata jako „biernego współautora listu” podkreślała Stefania Skwarczyńska⁴⁵.

Pod względem treści list jest zazwyczaj — jak zauważa Jan Trzynadłowski — „reakcją na pewne aktualne stany rzeczy”⁴⁶, chociaż współcześnie przynajmniej nie ma żadnych ograniczeń dotyczących zawartości listu: „przedmiotem jego może być wszystko, co interesuje obie strony”⁴⁷.

Wszystkie te cechy listu jako naturalnej formy komunikowania mają podstawowe znaczenie dla poetyki powieści epistolarnej, przede wszystkim dlatego, że większość z nich jest trudna do pogodzenia z tradycyjnymi właściwościami i zadaniami narracji literackiej. I tak np. względna autonomia poszczególnych listów utrudnia zachowanie ciągłości narracyjno-fabularnej w powieści stylizowanej na ich zbiór. Wielość nadawców i adresatów w obrębie bloku korespondencji stoi w sprzeczności z epicką zasadą jedności podmiotu mówiącego, implikuje mnogość częściowych perspektyw i sensów, trudno poddaje się zabiegom kompozycyjnym ukierunkowanym na wytworzenie całościowego znaczenia wypowiedzi. Z kolei performatywny charakter listu, mnogość celów realizowanych za jego pośrednictwem przez nadawcę, skierowanie do konkretnego, osobowego adresata to cechy nie sprzyjające spełnianiu sprawozdawczych funkcji opowiadania. Ograniczona wiedza nadawców, ich nastawienie na ekspresję teraźniejszości, a także pravidła funkcjonowania pamięci, którym jako ludzie podlegają — wszystko to sprawia, że w powieści epistolarnej równie niewiarygodne staje się nadmierne rozszerzanie perspektywy narracyjnej (np. obszerne przedstawianie tła wydarzeń), co przytaczanie rozbudowanych dialogów czy szczegółowe opowiadanie o dawnych wydarzeniach.

Są oczywiście i takie cechy listu, które czynią tę formę atrakcyjnym obiektem literackiego naśladowania. List pozwala na bezpośrednią ekspresję podmiotu, w tym wypadku — postaci literackiej. Umożliwia prezentowanie powieściowego świata nie tylko z poznawczej i ideowej perspektywy bohatera, ale także — jego słowami, pozwala więc portretować mowę (pisaną) postaci. Dzięki listowi możliwa jest również Richardsonowska *instantaneous description* — zminimalizowanie dystansu między czasem narracji a czasem zdarzeń powieściowych⁴⁸.

⁴³ A. Kałkowska, *Struktura składniowa listu*, Wrocław 1982, s. 14.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ S. Skwarczyńska, op.cit., s. 38.

⁴⁶ J. Trzynadłowski, op.cit., s. 82.

⁴⁷ A. Kałkowska, op.cit., s. 45.

⁴⁸ Por. F. Stanzel, *Typowe formy powieści*, [w:] *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*, wybór, opracowanie, przekład R. Handke, Kraków 1980, s. 275; B. Romberg, op.cit., s. 95, 205.

Segmentacja narracji, wynikająca z przejścia przez powieść ogólnej struktury bloku korespondencji, ułatwia naturalne stosowanie zabiegów kompozycyjnych, które w klasycznej powieści trzecioosobowej wymagałyby osobnego umotywowania, takich jak montowanie „na cięciach”, wprowadzanie symulanzizmu czy retardacji, zakłócanie chronologii zdarzeń, kontrastowe zestawienia⁴⁹. Rozbicie narracji powieściowej na wypowiedzi wielu podmiotów reprezentujących różne punkty widzenia pozwala na wielostronne prezentowanie zdarzeń i postaci, w zasadzie niedostępne jednopodmiotowym odmianom powieści w pierwszej osobie⁵⁰.

Niepełna przystawalność listu do gatunkowych norm powieści powoduje, że stylizacja epistolarna przyjmuje zazwyczaj postać tylko częściowego upodobnienia. Jest ono tym łatwiejsze, że list ma łatwo rozpoznawalne wyznaczniki tekstowe, przede wszystkim — konwencjonalne formuły początku i końca.

Stefania Skwarczyńska, szkicując ewolucję tych podstawowych elementów kompozycji listu od starożytności po czasy współczesne, stwierdza, że ich postać była i jest efektem przede wszystkim normatywnego zwyczaju, a także wpływu różnych „aprosymatycznych” teorii listu (teorie listu-mowy, listu-rozmowy, listu-wyznania), które „przenosiły nań z rodzaju, do którego list zbliżano, wskazania co do ukształtowania formalnego”, ulegające następnie konwencjonalizacji i nawarstwieniu⁵¹.

Chyba do najdziwniejszych zjawisk w zakresie rzeczywistości literackiej należy charakter kompozycyjny pewnej jednostki rodzajowej oparty na zwyczaju. Mniej więcej od XVII wieku po dziś dzień zwyczaj dyktuje formę kompozycyjną [listu — M.W.], przy czym, oczywiście, zwyczaj przechodzi ewolucję⁵².

Pogląd Skwarczyńskiej, że stałe elementy konstrukcyjne listu (przede wszystkim nagłówki i zakończenia) to „subtelności obce interesowi porozumienia”⁵³, nie wydaje mi się trafny. Bardziej przemawia do mnie argumentacja Anny Kałkowskiej, według której formuły terminalne są, obok zwrotów pytajnych, podstawowym składnikiem strukturalnym spójności listu. Środki obu rodzajów „formalizują [...] ponadstrukturalne lub głębsze niż strukturalne właściwości tekstów korespondencji”. Nagłówki i zakończenia listów, pozornie tak skonwencjonalizowane, odzwierciedlają ich rzeczywisty kontekst pragmatyczny — związek nadawcy z odbiorcą⁵⁴. Metatekstowe formuły inicjalne i finalne wyznaczają też początek i koniec wypowiedzi epistolarnej, spełniają więc funkcję delimitacyjną i scalającą, i to w trojakim sensie: strukturalnym (czynią z listu zamknięty tekst), treściowym (sprawiają, że list staje się całością semantyczną) i pragmatycznym (zapewniają skuteczność porozumienia, ułatwiając nawiązanie

⁴⁹ Zob. T. Todorov, op.cit., s. 267-268.

⁵⁰ Zwraca na to szczególną uwagę F. Stanzel, op.cit., s. 274-275.

⁵¹ S. Skwarczyńska, op.cit., s. 212.

⁵² Ibid., s. 236.

⁵³ Ibid., s. 214.

⁵⁴ A. Kałkowska, op.cit., s. 51. Na temat stałych elementów kompozycyjnych listu zob. także K. Data, *Struktura tekstu listowego*, Język Polski, 1989, nr 3/5.

i zakończenie kontaktu oraz pomagając wytworzyć u adresata odpowiednie nastawienie do treści listu i do osoby piszącego). Opuszczenie sygnałów początku pozostaje, według Kałkowskiej, „w sprzeczności z podstawowym celem listu — nawiązaniem kontaktu, stworzeniem atmosfery, w której inwokacja odgrywa dużą rolę, analogiczną do funkcji fatycznej obligatoryjnych sygnałów rozpoczynających rozmowę”⁵⁵.

Wszystkie listy *Wariacji pocztowych* — z wyjątkiem, co zrozumiałe, telegramu Zyndrama — zaczynają się konwencjonalnym nagłówkiem, zawierającym na ogół datę napisania bądź rozpoczęcia listu oraz zwrot *ad personam*, a często także nazwę miejsca pobytu nadawcy i/lub adresata. Są to informacje ważne, gdyż mimo zrytualizowania początkowych formuł listu precyzują sytuację komunikacyjną i dostarczają informacji o epistolografie. Istotne są także wszelkie odstępstwa od schematu, jego modyfikacje bądź uzupełnienia. Prot zaczyna swój list z roku 1770 zwrotem polecającym opiece boskiej inicjowane działanie komunikacyjne wraz z jego uczestnikami:

W imię Pana Naszego Jezusa Chrystusa Roku od Narodzenia Pańskiego 1770 miesiąca Septembris 23 dnia Synaczku najmiłszy Kubo! (s. 5)

Jego potomkowie posługują się formułami świeckimi. Jakub:

W dniach miesiąca grudnia roku 1770.

Wielmożny Panie Ojcze! (s. 13)

Roku 1799 w miesiącu listopadzie 21 dnia.

Dziecko moje Sewerynie! (s. 31)

Seweryn:

Roku 1799 miesiąca listopada dn. 21.

U JMP Deskamp przy Miodowej ulicy (dom narożny z Kapitułą).

W Miłościwy Ojcze i najosobliwszy Dobrodzieju. (s. 35)

Inwokacja religijna pojawi się jeszcze w liście starego Seweryna, tu jednak jest ona składnikiem krzyżującej się z wzorcem epistolarnym formy testamentu:

Przed Bogiem i w sumieniu własnym dla syna mego najosobliwiej umiłowanego, Jana Nepomucena, ostatniej woli i niespokojności serca wyrażenie. Zapisane w miesiącu grudniu 1833 roku i nieprzeznaczone dla innej osoby, jedynie dla syna mego przebywającego w zagranicach, Jana Nepomucena Zabierskiego, któremu pismo niższe ma być doręczonym nie wcześniej niżeli w przypadku śmierci mojej, za wyłączeniem wszelkich krewnych i postronnych, zaraz od pogrzebania ciała najprędszą okazać.

Synu mój, Janie Nepomucenie! (s. 60)

Z czasem formuły początkowe stają się coraz krótsze, zanika grzecznościowa tytułatura. Hubert (listy z 1867 i 1900):

Wielce Łaskawy Panie! (s. 115)

Mój Chłopcze! Drogi mój Julku! (s. 120)

⁵⁵ Ibid., s. 53.

Julian (1900):

Tatu, stary mój ojciec, czegośmy dożyli. (s. 129)

W liście Juliana do syna pojawia się imitacja firmowego nadruku:

ZAKŁAD PRZYRODOLECZNICZY
W SZYMOWIZNIE.
DYREKCJA.

Dn. 3 lipca 1932 r.

Kochany Zymu! (s. 154)

Do stosunkowo silnie ujednoliconych elementów listu należy „treść następującego po incipicie pierwszego zdania właściwego tekstu. Stanowi ją nawiązanie do poprzedniego [tzn. otrzymanego od adresata — M.W.] listu i uprzedzenie o celu obecnego”⁵⁶, a także pytanie o zdrowie adresata i informacja o własnym samopoczuciu piszącego. Często również pojawiają się w tym miejscu dane dotyczące okoliczności powstawania tekstu, bliższe informacje o nadawcy i sytuacji pisania. W listach panów Zabierskich znajdziemy i te elementy. Prot:

Jam to, rodzic twój, z miejsca tego do ciebie piszący, a w rzeczy samej Muchrzewski one dicta moje sporządza; ja stary a niedowidzę z przyczyny bielma na oku, które mnie w Sokołowie za młodu nadwreżonem było, o czym wiesz. (s. 5)

Jakub:

Ja nie waryat i wy o tym wiecie.

Pisanie wasze rozumiem cokolwiek ku pocieszeniu memu i za co nisko kłaniam i dziękuję. A co jak ze mną było, podam zaraz. (s. 13)

Te konwencjonalne treści czasem — gdy są wypowiedziane w nietypowej sytuacji — prowadzą do efektu komicznego, jak w pisanym „zza grobu” liście Seweryna:

W Węgrowcu przy farze obok ś.p. Rodziców moich śpię cicho po ziemskich cierpieniach i już nie na waszym padole, gdy Ty czytasz to pismo, kreślone biegłą jeszcze ręką, bo żyjąc. (s. 60)

U Zyndrama pierwsze zdanie listu z 1970 roku, choć mieszczące się w gatunkowym schemacie, brzmi jednak niekonwencjonalnie dzięki sposobowi ujęcia, motywacji konwencjonalnej treści:

Mój Mały, nie zasypujesz nas listami, a przecież wiesz, że synek dozorca jest filatelistą. (s. 175)

Zyndram od początku wykazuje znajomość konwencji epistolarnych, przy czym jest to wiedza uświadomiona, a nie tylko prosta kompetencja korespondencyjna przejawiająca się w umiejętności poprawnego wyrażania indywidualnych treści przy pomocy ponadindywidualnych form. Skonwencjonalizowana wersja incipitu zostaje „cudzysłowowo” przytoczona w drugim akapicie jego listu:

⁵⁶ Ibid., s. 52.

Pewnie spostrzegłeś mój zmieniony styl. [...] Gdzież ta składnia, która nas wyręczała. Kiedyś, dawniej. Słowa, w których chodziło się jak w bamboszach. Nie umiem pisać po ojcowsku. Formymi brak. [...] Mój drogi Jacku! Czy zdrowie Ci dopisuje? U nas stara bieda, ale dajemy sobie radę. Tak pisało się kiedyś. (s. 175)

Równie zróżnicowane — przy podobieństwie zasadniczych elementów — są w *Wariacjach* zakończenia listów. Trzy podstawowe (wg Kałkowskiej) typy formuł finalnych („[1] konstatujące zakończenie aktu pisania, [2] przekazujące pozdrowienia, uściski oraz [3] zapewniające o przyjaźni, uczuciu, szacunku”⁵⁷) przyjmują w listach panów Zabierskich rozmaite postaci, często też są uzupełniane o elementy dodatkowe: podsumowanie treści listu, datę ukończenia lub nadania, informację o sposobie przesłania tekstu, prośbę o odpowiedź lub przeciwnie — o niepodtrzymywanie kontaktu. Wszędzie (z wyjątkiem niedokończonych listu Juliana, oczywiście) pojawia się też podpis — obowiązkowy składnik korespondencyjnego *savoir-vivre’u* — nieraz w formie rozbudowanej „autocharakterystyki” piszącego (por. epitafium w zakończeniu listu młodego Jakuba). Oto kilka przykładów:

Do piersi rodzicielskiej głowę twoją cisnę i Panu Bogu cię polecam. Wszyscy domowi pozdrowienia ci szlę i proszą, byś co najrychlej wrócił. Co niechaj się spełni za miłosiernym Nieba wstawiennictwem.

Twój miłujący Cię Ojciec
Prot Zabierski herbu Zadra

[...]

List kleję i okazuję pocztarskimi końmi expeduję.
Datum in Szymowizna 25 Septembris, A. 1770. (s. 13)

Responsu twojego czekam w niecierpliwości ojcowskiej i obu wam, synom moim, szlę błogosławieństwo.

Ojciec wasz szczerokochający
Jakub Zabierski herbu Zadra,
Defensor Mariae. (s. 35)

Szczególnej modyfikacji ulega formuła zakończenia w listach testamentowych Jakuba i Seweryna; zakończenie tekstu staje się tu nie tylko pożegnaniem — jak w każdym liście — ale pożegnaniem na wieki, wszelkie zawarte w nim prośby czy polecenia nabierają wyjątkowej mocy:

Do nóg wam się, Wielmożny Panie Ojczy, ściele, przed JM Panią Matką uklękam a głowę do jej kolan przytulam. Braciszków uściskajcie. [...] Modlić się za was nie ustaję. Przebaczenie umartwienie i wspomnijcie na syna, którego w tym królestwie już nie obaczycie.

Tajemniczością świata ulęknę, ze świata się usunął.

Pod niebios ciszą milczącą oniemiał.

Siebie zaznał i siebie przepomniał.

Sługa boży Jakub. (s. 30)

⁵⁷ Ibid., s. 63; wyliczenie moje. Te trzy typy formuł „Występują [...] bądź równocześnie, bądź wymiennie, przybierają postać rozbudowanych zdań werbalnych lub uproszczonej grupy nominalnej [...]” (ibid.).

Ile mi niedziel jeszcze darowano, nie wiem tego. [...] Czekam najprędzszego ulżenia; by tylko miał kto mnie piasku narzucić na oczy.

Niech tedy Tobie będzie dano, by jeszcze czymś być i coś zdziałać na tym naszym ziemskim planecie.

Przyjm błogosławieństwo rodzicielskie.

Ojciec Twój nieżyjący

Ś.P. Seweryn Zabierski

W Szymowiznie, roku 1833, miesiąca grudnia, dnia 2-go. (s. 87-88)

Zakończenia wielu listów, zwłaszcza dawniejszych, zawierają element charakterystyczny dla formuł finalnych listów ludowych (choć występujący również w innych odmianach listu). Oto, chociaż list adresowany jest do jednej osoby, w jego zakończeniu pojawiają się pozdrowienia dla wyliczonych kolejno innych (wszystkich?) członków rodziny i domowników. I chociaż incipit listu jest w *Wariacjach* sformułowany zawsze w liczbie pojedynczej, w *conclusio* — przed podpisem nadawcy — kilkakrotnie występuje zaimek „wasz”:

Ot i ułał się ze mnie sok epistolarny! List mój powierzam ufanej osobie, co po przejeździe pruskich granic wyszle go umyślnie z Kalisza do Węgrowca przez naszych Izraelitów, którą to drogą trafi do żydków w Szymowiznie, ci zaś najpewniej doręczą go Tatce. Szlę w nim dla Matki i siostrzyczek ucałowania najgorętsze oraz stęskniony pokłon na Gwiazdkę i Nowy Rok. Ojcu mojemu najlepszemu, mocnoukochanemu, zdrowia życzę i zawsze myślę z Nim jestem. Jako i z Wami wszystkimi. „Ochów” i „niestetów” dokładać tu nie będę; lecz ciekawości pełno, co się tam u Was dzieje.

Syn i brat najwierniejszy

Wasz

Jan Nepomucen (s. 101-102)

Warto w tym miejscu przytoczyć fragment komentarza wydawców *Listów emigrantów z Brazylii i Stanów Zjednoczonych*:

List, którym [chłopscy emigranci — M.W.] nauczyli się posługiwać, to nie pośrednik między dwojgiem ludzi: autorem i adresatem. To element scalający dużą rodzinę [...] Wybór formuł, miejsce na nie poświęcone [...] są dowodem przywiązania do rodziny. List jest zjawiskiem wiążącym lub utrwalającym powiązanie szeregu osób. Autor za pomocą listu, a zwłaszcza „pozdrowień”, stara się przypomnieć swej zbiorowości macierzystej, jakie miejsce on w niej zajmuje. Obecni przy lekturze listu tego od niego oczekują. Niedopełnienie obrzędu, b. rzadkie zresztą, wymaga szczególnego wytłumaczenia się⁵⁸.

Wyjątkowy charakter większości listów panów Zabierskich pozwala przypuszczać, że w przeciwieństwie do listów ludowych nie były one przeznaczone do głośnego odczytania w gronie domowników. Mimo to ich nadawcy najwyraźniej postępują zgodnie z wiejskim obyczajem. Mamy tu jeszcze jeden przykład upartego przestrzegania konwencji niezależnie od sytuacji — zachowania tak bardzo ludzkiego i nadającego *Wariacjom* szczególne piętno autentyczności⁵⁹. (Równie

⁵⁸ *Listy emigrantów z Brazylii i Stanów Zjednoczonych, 1890-1891*, do druku podali i wstępem opatrzyli W. Kula, N. Assorodobraj-Kula, M. Kula, Warszawa 1973, s. 48.

⁵⁹ Wyjątkowego dowodu siły konwencji epistolarnych dostarcza jeden z listów wyrzucanych przez mieszkańców płońskiego getta z pociągów śmierci w 1942 r.: „Jest rano. Jesteśmy w wagonie z całą rodziną. Wyjeżdżamy w ostatnią drogę. Płońsk jest oczyszczony. Proszę wejść do Baumów,

dobitny przykład konwencjonalizacji formuł finalnych to formułka: „Szczerze przywiązany sługa Łaskawego Pana”, użyta w zakończeniu niezyciowego — według określenia Stefanii Skwarczyńskiej — listu Huberta do ojca, s. 118.)

Pięć spośród powieściowych listów kończy się cedułą (*post scriptum*) — fakultatywnym elementem zakończenia. W powieści Brandysa, zgodnie z ogólną prawidłowością epistolarną, „skłonność do używania go ma wyraźnie charakter indywidualny, związany z typem temperamentu [nadawcy — M.W.] i zawartością listu”⁶⁰

Rozbudowanie i różnorodność nagłówków i zakończeń listów, przede wszystkim zaś ich podległość rzeczywistym konwencjom epistolarnym — kontrastująca z „nieprawdopodobieństwem” powieściowego zbioru korespondencji, o którym pisałem wyżej — odróżniają *Wariacje pocztowe* od wielu dawniejszych (ale i współczesnych) powieści w listach. Tak np. listy w *Nowej Heloizie* są niedatowane oraz pozbawione nagłówków i zakończeń, są natomiast numerowane i opatrzone adnotacjami wskazującymi adresata bądź nadawcę („Do Julii”, „Od Julii”)⁶¹. W *Niebezpiecznych związkach* listy są numerowane i opatrzone informacją o nadawcy i adresacie. Formuły inicjalne, zgodnie ze zwyczajem epoki⁶², są zredukowane do apostrofy do odbiorcy, wplecionej w pierwsze zdanie tekstu: „Odebrałam twój list, mój nazbyt młody przyjacielu; ale nim podziękuję, muszę cię zań połączyć”⁶³. Podpisy pojawiają się wyjątkowo, tylko w listach do osób nieznanymi bądź świeżo poznanych oraz starszych i zajmujących wyższą pozycję społeczną. Formuły grzecznościowe w zakończeniach listów, najwidoczniej skrajnie skonwencjonalizowane, przybierają tu zazwyczaj postać skróconą: „Mam zaszczyt pozostać etc.”, „Pozostaję z szacunkiem i z wszelkimi synowskimi uczuciami najuniżeńszym etc.”. Za to w listach miłosnych i między przyjaciółmi zakończenia występują w pełnym brzmieniu i są dość zróżnicowane. Miejsce i data nadania są umieszczane na końcu, dwie ostatnie cyfry daty rocznej, a często także nazwa miejscowości, zastępowane są asteriskami. Z kolei w *Cierpieniach młodego Wertera* (1774) listy są co prawda datowane, ale datą roczną opatrzone zostaje tylko pierwszy list w każdej księdze oraz pierwszy list w nowym roku. Brakuje wyodrębnionych graficznie nagłówków oraz podpisów (normy epistolarne okresu *Sturm und Drang* dopuszczały, a nawet zalecały bardzo swobodne podejście do tradycyjnej kompozycji listu⁶⁴). W *Marii Orzeszkowej* listy, mimo że datowane, opatrzone miejscem nadania,

Niska 6, i im oddać ukłony” (cyt. za: J. Leociak, *Tekst wobec zagłady. (O relacjach z getta warszawskiego)*, Wrocław 1997, s. 147. Owe „ukłony” przeczą tezie Leociaka, jakoby tradycja epistolarna nie odgrywała w tych listach wielkiej roli (ibid., s. 145).

⁶⁰ A. Kałkowska, op.cit., s. 64. Por. S. Skwarczyńska, op.cit., s. 229.

⁶¹ Posługuję się wydaniem J.J. Rousseau, *Nowa Heloiza*, przeł. i oprac. E. Rzakowska, Wrocław 1962.

⁶² Por. S. Skwarczyńska, op.cit., s. 238.

⁶³ [P.A.] Ch. de Laclos, *Niebezpieczne związki*, przeł. i wstępem opatrzył T. Żeleński (Boy), Warszawa 1962, s. 295.

⁶⁴ Zob. S. Skwarczyńska, op.cit., s. 237. Korzystam z wydania [J.W.] Goethe, *Cierpienia młodego Wertera*, przeł. L. Staff, wyd. 2, Warszawa 1955.

apostrofą do odbiorcy i podpisem, są także numerowane, a przed każdym z nich dodatkowo wymienia się nadawcę i adresata.

We wszystkich tych utworach dochodzi więc do głosu fikcja „wydawcy”, lecz tylko w niektórych — najpełniej chyba w *Niebezpiecznych związkach* — tradycje epistolarne epoki. Postać edytora pozwalała bowiem pomijać to, co uważano za elementy artystycznie zbędne, motywowała także autorskie, nastawione na sterowanie reakcjami czytelnika działania kompozycyjne (np. sposób i kolejność ujawniania informacji).

Wczesnorealistyczna, a potem naturalistyczna powieść epistolarna, dla której list był przede wszystkim rodzajem „dokumentu ludzkiego”, dbała o „respektowanie reguł listu jako zwykłego środka porozumiewania się”⁶⁵. Zarówno w *Biednych ludziach*, jak w *Felce* listy posiadają pełne nagłówki i zakończenia, są też opatrywane datą — ograniczoną co prawda do dnia i miesiąca. Nie jest bez znaczenia, że pełny zestaw części kompozycyjnych listu, podanych bez edytorskiego komentarza, pojawia się w powieściach, których ambicją jest *quasi*-dokumentalne sportretowanie pewnego środowiska, typu czy kategorii ludzkiej, i że w obu przywołanych utworach chodzi o przedstawicieli grup mniej lub bardziej oddalonych od obiegu kultury wysokiej. Takie założenie artystyczne wymaga, by za znaczące uznać wszystko to, w czym może się przejawiać zarazem indywidualność bohaterów i ich społeczno-językowa typowość — a więc także sposób posługiwania się tradycyjnymi częściami formalnymi listu.

Z nieco podobną sytuacją mamy do czynienia w *Wariacjach pocztowych*. Tu też nagłówki i zakończenia listów — części bezużyteczne z punktu widzenia fabularnych zadań narracji — przynoszą wiele informacji o nadawcach listów. I nie tylko o nich, w korespondencji Zabierskich przegląda się bowiem cała warstwa, z której się wywodzą. Wyizolowane powyżej incipity i klauzule dają próbkę języka, jakim się posługiwała w różnych okresach na przestrzeni dwustu lat dzielących czasy stanisławowskie od współczesności. Odzwierciedlają wyznawane przez nią wartości, zmieniające się relacje synów i ojców, przemiany religijności, stosunek do wspólnoty i języka, nade wszystko zaś — ewolucję form epistolarnych, którymi się posługiwała. O losach tej warstwy, o ich zależności od wydarzeń historycznych, wiele mówią miejsca nadania i adresy kolejnych listów. Od Prota (1770) po Seweryna (1833) wszyscy ojcowie piszą z rodzinnego majątku, choć synów rodzinne lub narodowe obowiązki często zmuszają do podróżowania. Reszta wieku XIX to okres emigracyjnej (w wypadku Jana Nepomucena) bądź zesłańczej (u Huberta) tułaczki. W odrodzonej Polsce na rodzinne włości wraca Julian, ale już nie jako ziemianin, lecz dyrektor sanatorium. List Zyndrama do syna daje świadectwo kolejnemu wydziedziczeniu: pisany jest z Warszawy do Wirginii w Stanach Zjednoczonych...

⁶⁵ M. Głowiński, *Powieść młodopolska*, s. 234.

Związek nadawcy z adresatem

Terminalne części listu formalizują, jak powiedzieliśmy, charakterystyczny dla tego typu wypowiedzi żywy związek nadawcy z adresatem.

List wypływa z potrzeb życiowych i służy potrzebom życiowym. Jest zrozumiały na tle życia, jest jego fragmentarycznym odbiciem. Rodzi go obok pewnych potrzeb praktycznych stosunek, związek, jaki istnieje między dwiema osobami⁶⁶.

Można się zgodzić ze Stefanią Skwarczyńską, że ścisłość tego związku „pasuje [...] adresata w pewnej mierze na współautora listu”⁶⁷. Wyznacza to listowi wyjątkowe wśród form pisanych stanowisko, analogiczne do pozycji dialogu sytuacyjnego wśród form mówionych. List jest *par excellence* dyskursem: życiowy stosunek łączący nadawcę z adresatem oraz ponawiany kontakt epistolarny prowadzą do wytworzenia wspólnego mikroświata, do którego odnoszą się deiktyczne składniki wypowiedzi korespondentów i zawarte w nich presupozycje⁶⁸. W rzeczywistych kontaktach epistolarnych owa wspólnota świata uczestników komunikacji zapobiega nieporozumieniom, ułatwia interpretację wypowiedzi, spełnia więc taką rolę, jak kontakt pozawerbalny w przypadku komunikatów ustnych. W tekście literackim imitującym list obecność sygnałów wskazujących na istnienie wspólnego kontekstu jest czynnikiem stylizacji, upodabnia wypowiedź do wzorca, a zarazem pomaga odbiorcy w wyobrażeniowej substancjalizacji świata przedstawionego. Jednocześnie kształtowanie narracji literackiej na wzór komunikatu sytuacyjnego, jakim jest list, nastręcza szereg trudności, które — tak jak w wypadku dziennika — można sprowadzić do dylematu wiarygodności mimetycznej i komunikatywności lekturowej. Przyjrzyjmy się, dzięki jakim środkom wytwarzane jest w *Wariacjach pocztowych* czytelnicze wrażenie obcowania z tekstami wyjętymi z pewnego naturalnego kontekstu i co zapobiega ich niezrozumiałości.

Życiowy stosunek korespondentów jest w powieści Brandysa określony częściowo przez podstawową zasadę doboru listów, relację: ojciec — syn. Ten rodzinny związek implikuje duży zakres wiedzy wspólnej nadawcy i adresatowi każdego z listów. Dotyczy to nawet pary Jan Nepomucen — Hubert; mimo że pierwszy z nich porzucił żonę z małym Hubertem (bądź został przez nią porzucony), obaj pamiętają Adelaidę z Jelińskich Zabierską i innych krewnych, rodzinną Szymowiznę i jej okolice. Obszar korespondencyjnych uniwersów pozostałych par jest znacznie większy, obejmuje — zgodnie z prawidłowością opisaną dla stałych korespondentów przez Kałkowską — „wiedzę o łączącym partnerów fragmencie rzeczywistości, wzajemną znajomość charakterów i sposobów reagowania”⁶⁹.

⁶⁶ S. Skwarczyńska, op. cit., s. 75.

⁶⁷ Ibid., s. 73 (słowa w oryginale podkreślone).

⁶⁸ Odwołuję się do wprowadzonej przez É. Benveniste’a opozycji: *discours* — *récit historique* (*Les relations de temps dans le verbe français*, [w:] *Problèmes de linguistique générale*, Paris 1966) w ujęciu, jakie nadał jej K. Bartoszyński (*Opowiadanie a deixis i presupozycja*, [w:] *Teoria i interpretacja. Szkice literackie*, Warszawa 1985).

Wyrazistym przejawem wspólnoty świata nadawcy i adresata listu jest występowanie w tekście wyrażen indeksowych, odnoszących się do obiektów pozajęzykowych — bądź bezpośrednio (jak nazwy własne), bądź za pośrednictwem innych wyrażen (jak większość zaimków). „Indeksy te — pisze Anna Kałkowska — mają te same referencjalne odniesienia i stwarzają dla każdej korespondującej pary odrębne, spójne uniwersum [...]”⁷⁰. Oto nazwy własne — indeksy odgrywające według cytowanej badaczki największą rolę w tworzeniu wspólnego świata korespondentów — jakie pojawiają się w początkowej części listu Prota Zabierskiego (a zarazem na początku powieści): (*Pan Nasz*) *Jezus Chrystus*, *P. Bóg*, *Kuba (Kubuś)*, *Panicz*, *Mucharzewski (Mucharzesio)*, *Antosiowa*, (*koternoga*) *Liptowski*, (*ksiądz*) *Pasiborski*, (*żyd*) *Hirszko*, *Sokolów*, *Szymowizna*, *Jampol*. Nazwy te wyznaczają geograficzne, historyczne, społeczne i aksjologiczne uniwersum Prota. Z kontekstu, w jakim się pojawiają, wynika, że piszący zakłada ich czytelność dla odbiorcy, niekiedy tylko opatruje je wyjaśnieniami lokalizującymi dany obiekt (nosiciela imienia) w systemie wiedzy adresata, np.: „koternoga Liptowski, co pod las zajęce strzelać z nim chodziłeś, pomnisz” (s. 5).

Z kolei na zasadzie presupozycji pojawiają się w listach nieraz złożone treści. W cytowanym tekście Prota informacja o planowanym małżeństwie Jakuba sugerowana jest przez retoryczne pytanie: „Aj, aj, Kubusiu, nie lepiej było w Szymowiznie na ożenek czekać, P. Boga chwalać?” (s. 5). Niektóre presupozycje zostają rozwiązane w kolejnych zdaniach listu bądź w listach następnych — zgodnie z zasadą niedopowiedzenia i informacji uzupełniającej, którą opisywałem w rozdziale III w związku z *quasi*-dziennikowymi tekstami Brandysa:

Mucharzewski jeno krom mnie *sekret* zna, ale pary z gębusi nie puści, boć niemowa. I tak obadwa *tajemnicy* strzeżem, nikt że przejrzyć nie śmie, *jako cię on duch zły opętał i w Jampolu u o.o. bernardynów w celi siedzisz insanus mente*⁷¹. (s. 5)

List Juliana do Zyndrama jest z punktu widzenia czytelnika powieści niemal w całości dopowiedzeniem do niepełnej informacji niesionej przez jego pierwsze zdanie: „Oświadczam Ci pod słowem honoru, że ja w *tej sprawie* winy nie ponoszę” (s. 154). Zdanie to informuje *implicite* nie tylko o znanej obu korespondentom „sprawie” (rozerwanie przez oszalały tłum jednego z więźniów pracujących przy budowie zakładu w Szymowiznie), ale i o tym, że list ojca jest odpowiedzią na wcześniejszą korespondencję syna. Deskrypcja określona „ta sprawa”, użyta na początku tekstu, daje się bowiem sensownie zinterpretować tylko jako nawiązanie do wcześniejszej wypowiedzi aktualnego adresata, jako „sprawa, o której piszesz (o którą mnie pytasz)”. Taka interpretacja znajduje potwierdzenie w dalszym ciągu listu Juliana. Jest też zgodna z ustaleniami

⁶⁹ A. Kałkowska, op.cit., s. 41.

⁷⁰ Ibid., s. 42.

⁷¹ Tu i dalej swoje podkreślenia zaznaczam kursywą, podkreślenia drukiem rozstrzelonym pochodzą od autora cytowanego tekstu.

Kałkowskiej: „Jeśli w obrębie sekwencji zdań zasadnicze znaczenie spajające i identyfikujące mają zaimki osobowe i względne, to na przestrzeni międzylistowej najistotniejszy jest udział w tej roli przysłówków zaimkowych i deskrypcji określonych”⁷².

Dochodzimy tu do problemu intertekstualności listu. Będę się posługiwał tą kategorią w odniesieniu do relacji łączących wypowiedź epistolarną z tą częścią jej kontekstu, która ma charakter tekstowy. Obejmuje ona poprzednie, a w pewnych sytuacjach także dalsze człony korespondencji danej pary, jak również listy wymieniane przez nadawcę i adresata z innymi osobami. To, że każdy wysłany list jest bądź może się stać ogniwem w łańcuchu korespondencji, decyduje o dialogowym charakterze tej formy. Piszac list możemy się spodziewać odpowiedzi, nawet jeśli jej sobie nie życzymy, otrzymując go — możemy odpowiedzieć sami.

W *Wariacjach pocztowych* kontekst korespondencyjny pozornie jest mało rozbudowany: każda dwupokoleniowa para (poza wyjątkami) „dysponuje” w kompozycji powieści dwoma listami, z których każdy jest tłem dla sąsiedniego. Tak sprawa wygląda z punktu widzenia czytelnika utworu. Z perspektywy uczestników przedstawionych w powieści interakcji epistolarnych rzecz ma się zupełnie inaczej — z czego czytelnik powinien sobie zdawać sprawę. Po pierwsze nie zawsze jeden z dwu listów jest repliką na drugi. Na przykład w parze z roku 1799 list ojca nosi tę samą datę (21 listopada), która pojawia się w nagłówku pierwszego z listów syna (Seweryn w tym rozdziale występuje — wyjątkowo — jako autor dwóch listów; w żadnym z nich nie ma nawiązania do pisma rodzica). Podobnie list-testament Seweryna do Jana Nepomucena nosi wprowadzie datę wcześniejszą niż list następujący po nim, jednak ma być doręczony adresatowi dopiero po śmierci nadawcy, dlatego nie dziwi brak odwołań do niego w liście syna. Nie znaczy to jednak, by w tekście Jana Nepomucena nie było żadnych nawiązań epistolarnych. Już na początku — a więc zgodnie z konwencją — list zawiera presuponowaną informację o wcześniejszej korespondencji z ojcem: „Już to pewnie gęsi w Szymowiznie gęgają a szpaczki gwizdają o Janku Nepomucku, marnotrawnym niewdzięczniku, co po zagranicach obciera cudze kąty, do Tatki swojego *nic nie pisząc tak długo a długo!*” (s. 88). Jest też kilka odwołań do korespondencji z siostrą: „Zdrowie czy Kochanemu Tatce dopisuje? *Uwielbiam* siostrzyczka Klarunia, że pod zimę słabował, co istnym mię przejęło smętkiem” (s. 88-89); „Guś Wołowicz, o którego Klarunia bezprzerwanie *rozpytuje w listkach [...]*” (s. 89).

Tak więc, i jest to drugi moment komplikujący intertekstualną sytuację powieściowych listów, w ich tle egzystuje — na prawach fikcji, oczywiście — cały szereg wypowiedzi nieobecnych w utworze bezpośrednio. Na „powierzchnię” tekstu *Wariacji* wpływają one tylko wyjątkowo, kiedy stają się obiektem przytoczenia, jak ów bilet od brata dołączony do listu młodego Seweryna z następującym komentarzem: „Z hotelu Angielskiego sługa tylko co przyniósł

⁷² A. Kałkowska, op.cit., s. 43.

kartkę tam dla mnie nadeszła, którą przeczytawszy wsadzam do koperty. Pozna Ojciec pismo” (s. 58). Sporo odniesień „interepistolarnych” znajdziemy w listach nowszych, datowanych z XIX i XX wieku. Dość szczegółowo można by zrekonstruować tło korespondencyjne listu Zyndrama: „Mój mały, nie zasypujesz nas listami...” (s. 175); „mój ojciec też mnie szantażował opisami własnego konania” (s. 176); „Czy ja ci pisałem, że Teresa w październiku zrobiła doktorat o karpach?” (s. 177); „Czy ja ci pisałem, że Teresa nosi szkła?” (s. 179); „Co to za pustynia «Mohave». Szukałem w atlasie, nie znalazłem. I tej «Death Valley» nie ma nigdzie. Pustynia — w Kalifornii? I w ogóle po co tam jedziesz?” (s. 182); „W liście z września pisałeś o pobycie w Nowym Jorku, potem nadeszła taśma z twoim głosem, z Virginii. Nic nie wiem. [...] Chopin do swojej rodziny częściej pisał” (s. 183); „Może dostałeś już list od Teresy? Pewnie ci napisała, że poturbowanego mnie wtedy przywieźli” (s. 187); „Czy masz już list od Teresy? Nie bierz go zbyt dosłownie. Mama już zdrowa całkiem. Nie atak serca, tylko nerwica, Teresa zawsze lubi wyolbrzymiać. Tak, po powrocie całą szopkę potłukłem” (s. 188); „Pewnej zaś nocy ty mi się przyśniłeś na skale czerwonej (takiej samej jak ta z pierwszej widokówki, którą przysłałeś po wyjeździe) [...]” (s. 190).

Jak widać z przytoczonych przykładów, kontekst epistolarny każdego z listów tworzą przede wszystkim komunikaty wymienione wcześniej przez daną parę korespondentów, a także listy do i od innych osób, zazwyczaj znanych zarówno nadawcy, jak adresatowi, np. krewnych. W powieści kontekst ten obecny jest w sposób podobny do kontekstu życiowego: tylko czasem staje się przedmiotem informacji stematyzowanej (opisu, streszczenia) lub cytatu, częściej bywa przywoływany na zasadzie presupozycji. Czytelnikowi dostępny jest więc jedynie pośrednio i w niewielkim wycinku, jaki da się zrekonstruować dzięki napomknieniom w listach, które znalazły się w utworze. Te zaś są tylko wyborem epistolografii rodu Zabierskich, i to wyborem nie zawsze respektującym dialogowe relacje między listami.

Odbiorca *Wariacji pocztowych* musi zatem odczytywać powieściowe listy jednocześnie jakby w dwóch kontekstach. Pierwszy to *quasi-naturalne*, rekonstruowalne we fragmentach epistolarne tło każdego z listów — tekstowa („listowa”) część świata dostępnego danemu narratorowi-bohaterowi. Kontekst ten rzadko sięga wstecz poza szeroko rozumianą teraźniejszość nadawcy (por. wyjątkowe nawiązanie Zyndrama do dawnej korespondencji z ojcem). Niedoinformowanie czytelnika co do rozmiarów i charakteru epistolarnego zaplecza poszczególnych listów jest umiarkowane i zaniedbywalne — nie prowadzi do niezrozumiałości tekstu, częściowo daje się też likwidować dzięki „dopowiedzeniom”. Jest ono jednak wystarczająco duże, by zasugerować odbiorcy, że obcuje z niby-rzeczywistymi wypowiedziami zanurzonymi w wielowymiarowej przestrzeni korespondencji.

Drugi kontekst — obejmujący wszystkie listy, które znalazły się w powieści, zarówno wcześniejsze, jak późniejsze — w całości dostępny jest tylko czytelnikowi. Powieściowi nadawcy znają co najwyżej list bezpośrednio poprzedzający

ich własny. Wiedza czytelnika utworu przerasta w tym zakresie wiedzę fikcyjnych korespondentów. Przykładem sposobu, w jaki sens niedostępny poszczególnym korespondentom powstaje z konfrontacji danych zawartych w poszczególnych listach, mogą być przytoczone wyżej teksty Seweryna i Jana Nepomucena z roku 1833. Testamentowy ton listu ojca tłumaczy się w pełni dopiero dzięki trosce o zdrowie „Tatki” wyrażonej przez syna („Uwielbiam siostrzyczka [...], że pod zimę słabowałem...”; sam Seweryn nie wspomina o chorobie). Tekst Seweryna datowany jest 2 grudnia, Jana Nepomucena — 18 grudnia. Pojawiające się w testamencie zdanie: „Ile mi jeszcze niedziel darowano, nie wiem” (s. 87), rozpatrywane wstecz przez pryzmat niepokoju syna, traci charakter retorycznego ozdobnika i nabiera cech autentycznej niepewności. Kilkunastodniowa różnica dat pozwala przypuszczać, że Jan Nepomucen już niedługo będzie mógł się zapoznać z ostatnią wolą ojca. Napięcie między niedoinformowaniem a nadwidzą czytelnika — w porównaniu z zakresem wiadomości dostępnych uczestnikom komunikacji wewnątrzpowieściowej — stanowi istotny rys kompozycji *Wariacji* i wróć jeszcze do niego pod koniec tego rozdziału.

Na przykładzie pary listów Seweryna i Jana Nepomucena widać, że tożsamość wiedzy powieściowych nadawców i adresatów nigdy nie jest pełna, że łącząca ich wspólnota świata jest tylko częściowa, obejmuje pewien fragment rzeczywistości. Od tego, jak duży jest to fragment, jaką część swojego świata odbiorca listu dzieli z nadawcą, zależy skuteczność porozumienia. Stąd bierze się taktyka komunikacyjna dominująca w wielu listach (zwłaszcza pisanych przez ojców), mająca na celu wprowadzenie, a niekiedy *s p r o w a d z e n i e* adresata w obszar wiedzy i przekonań, w którym piszący czuje się swojsko. Przypomnijmy sobie familiarny świat wyznaczany przez nazwy pojawiające się w liście Prota. Totumfacki niemowa Mucharzesio, JMPani Matka, ksiądz Pasiborski, żyd Hirszko, Pan Nasz Jezus Chrystus i narzeczona czekająca na marnotrawnego Kubę to krąg, w którym nadawca chciałby widzieć także syna: „Do domu wróć. U siebie będąc swoim znów się staniesz” (s. 13). Jakub odmawia nie tylko powrotu, ale i kontynuowania korespondencji: „Uprośnienie mam jedno. Jest ono, by mię nie szukać, powrotu mego nie czekać” (s. 28); nie podaje też miejsca swojego pobytu. Zerwanie kontaktu ze światem reprezentowanym przez ojca znajduje wyraz w stylu, niemal pozbawionym zdrobnień (jakże licznych u Prota) i pełnym powagi wobec rzeczy ostatecznych:

Matce tedy powtórzcie, Panie Ojczy, iż syn jej Jakub przy życiu lubo bez życia, na świecie lecz w prochu świata, człowiek i nieczłowiek. A sobie, Ojczy, powtórzcie, iż syna macie takiego, jakim Bóg chciał go mieć. (s. 29-30)

Odmowa posługiwania się językiem proponowanym przez ojców jest dość częstą reakcją synów. Taktyka „odświeżania” wiedzy wspólnej okazuje się w tych wypadkach nieskuteczna. Julian na propozycję powrotu do idealnej krainy syberyjskiej, gdzie wszystko „było widne, przeźroczyste, wręcz nawet ludzkie łajdactwo” (s. 121), odpowiada ojcu:

Donosisz mi co mówią po cukierniach o Sochnackiej, piszesz o niej ta kobieta i oznajmiasz kelnerskie nowiny o jej zarażeniu. A wszystko to robisz w świętym celu, by mnie podnieść z gnoju do swego emporium cnoty [...], gdzie nawet końskie uszy są ze śpizu. Nie, nie będziemy razem wędrować przez tundrę. (s. 131)

Odmalowanemu przez ojca mitycznemu obrazowi „świata zamarłego”, w którym „słów nie było nam trzeba, spójnia zrozumienia i cudnej ufności istniała między nami” (s. 121), przeciwstawia wizję innego fragmentu wspólnej przeszłości:

Pójdźże, spojrzij na tę sofkę wytartą koło jadalnego stołu, na której budziło mię ze snów podwórzowe trzepanie dywanów i piski kucharek z oficyny. Przyjrzyj się tym sprężynom wyłazającym z włosia i owym dwóm wyświechtanym wałkom, pomyśl że przez 12 lat ja na tym katafalku jedzonym przez mole spędzałem wiosenne noce, czując zalatujący przez okno z tegoż podwórza nader swojski i pobratymczy smród ustępu. [...] Tyś o niczym nie wiedział. Twój oddech świszczący dochodził mię zza drzwi zastawionych szafą. (s. 131-132)

Odwolania do wspólnego świata nie zawsze mają zatem charakter bezkonfliktowy, nie w każdym wypadku piszący może liczyć na współdziałanie adresata. Korespondencja często przybiera postać gry, w której chodzi o narzucenie partnerowi swoich racji, o modyfikację jego postaw, skłonienie go do pewnych działań — nieraz wbrew jego woli. Oczywiście, sama możliwość podjęcia gry warunkowana jest przez podstawową wspólnotę języka i świata, struktury pojęciowej i pola referencji. Jednak wybór elementów kodu językowego oraz obszaru, którego ma dotyczyć komunikacja, a także ich interpretacja — to już przedmioty rozgrywki. Inna sprawa, że antagonistyczny przebieg gry korespondencyjnej również nie jest w *Wariacjach* regułą. Nie wszyscy ojcowie są nieświadomymi tyranami, nie wszyscy synowie — buntownikami. Taktyka kompromisu dochodzi do głosu np. w liście Zyndrama, który mimo obaw o syna powstrzymuje się od udzielania ojcowskich rad bądź formułuje je w sposób otwarty: „Chciałbym ci czegoś oszczędzić, nie wiem dokładnie czego. I tak zrobisz to, co będziesz chciał” (s. 182); „Co dalej robić, namyśl się... Ze sobą, z twoim czasem, który także upływa. O swoim życiu napisz koniecznie. [...] O czym marzysz. Czego pragniesz. [...] Prośb, rad, sugestii ode mnie nie spodziewaj się” (s. 192).

Rozmaitość celów, które przyświecają nadawcom, i taktyk komunikacyjnych służących do ich osiągnięcia oraz zróżnicowanie stosunku piszących do adresatów może służyć za podstawę typologii form listu. Spośród szeregu odmian, wyróżnianych przez Stefanię Skwarczyńską ze względu na „cel praktyczny listu”⁷³, w powieści Brandysa występują m.in. list pouczający (np. Hubert do Juliana), list przyjacielski (Zyndram do Jacka), list nieżyczliwy (Hubert do Jana Nepomucena). Można by ponadto zaproponować takie kategorie, jak list-sprawozdanie (Seweryn do Jakuba), list-ostatnia wola (Seweryn do Jana Nepomucena), wreszcie list-wyznanie bądź spowiedź (Jakub do Prota, Julian do Huberta). Trzeba jednak pamiętać, że decyzja o zakwalifiko-

⁷³ S. Skwarczyńska, op.cit., s. 100-113.

waniu danego tekstu do określonej kategorii zawsze będzie arbitralna. List bowiem jest na ogół wiązką czy — jak to określa Kałkowska — „sumą” aktów mowy⁷⁴, nie zawsze uporządkowanych hierarchicznie, czasem występujących obok siebie nawet bez ściślejszego związku. Dotyczy to zwłaszcza listu rodzinnego, który służy porozumiewaniu się osób związanych różnorodnymi stosunkami, starających się w jednym akcie komunikacji osiągnąć wiele rozmaitych celów. Tę właściwość listu rodzinnego odzwierciedlają *Wariacje pocztowe*.

I tak, choć tylko jeden tekst realizuje ściśle wzorzec testamentu, zlecenie jako typ aktu mowy obecne jest niemal we wszystkich listach ojców. Schemat spowiedzi czy zwierzenia występuje w wielu listach, które można równie dobrze opisać w innych kategoriach pragmatycznych. Z drugiej strony — spowiedź spowiedzi nierówna. Różni nadawcy nawiązując do tej samej formy wypowiedzi wiążą z nią różne cele, czego innego oczekują od adresata swoich wyznań, nie zawsze są jednakowo szczerzy. Seweryn objawiając synowi „prawdę hiobową” żąda od niego tego, czego sam nie zdołał dokonać — uzyskania bądź wydania wyroku w sprawie „samojedztwa”:

Waż przed oczy nie same opowiedziane fakta, ale i wraz karę za nie poniesioną [...]. Do rozumu Twego przemawiam i serca, Synu Mój Miłowany, byś grzech mój obejrzał w całości z jego pokutną skorupą; a równocześnie staraniem, byś go rozebrał na pierwiastki loiczne i wybadał naturę jego. (s. 79)

[...] Zostaje mi jedyna nadzieja, że Ty, Synu Umiłowany, rozumem swym i wykształceniem uładzisz ojcowskiej duszy gospodarstwo i spłacisz za grobem moim jej dłużną hipotekę, o co z miłością Cię proszę. (s. 87)

Dla piszącego siedemdziesiąt lat później Juliana konfesyjny list jest formą autoterapii, rozliczenia z samym sobą; adresat potrzebny mu jest przede wszystkim w roli cierpliwego i wyrozumiałego słuchacza:

Proszę, czytaj pilnie. Ja teraz dopiero wiele rzeczy dopełna sobie uzmysławiam, a wtenczas o nich nie myślałem. [...] Bóg wie, czy ten mój rękopis Cię dojdzie, lecz ja i do siebie go piszę i ze sobą się sądzę. Mój Dobry, mój Najlepszy, ulżyj mi w mej katuszy. Mnie czasem mąci się w głowie, przestaje widzieć gdzie linia, na której ja się kończę, a zaczyna tamten, co pragnie się bronić. Sobie samemu spowiadać się to niemożliwość, bo grzesznik siedzi w spowiedniku i na odwrót, przeto od jakiejś chwili obaj kłamią. (s. 143)

Wielość celów, którym służą listy, znajduje odbicie w różnorodności pojawiających się w nich formuł performatywnych, zwłaszcza tzw. ekspozytywów, stanowiących „semantyczny odpowiednik tego, co Austin nazwał «siłą illokucyjną» wypowiedzi”⁷⁵, oraz czasowników w trybie rozkazującym lub innych konstrukcji o analogicznej funkcji. Oto przykłady ze stosunkowo krótkiego listu Jakuba do Seweryna (s. 31-34): *donoszę tobie; uwiadamiam ciebie; suponuję; responsu twojego czekam; szlę błogosławieństwo; o uiszczenie się z obietnicy [...] prosić będę; wiedz; opisz; dowiedz się; uważ; bacz; wywiedz się; donieś.*

⁷⁴ A. Kałkowska, op.cit., s. 22.

⁷⁵ Ibid., s. 58.

Dążąc do realizacji swoich zamierzeń autorzy listów starają się przewidywać i uprzedzać reakcje adresatów. Seweryn, opisawszy okoliczności spotkania z bratem („na łóżku on leżał, gdym wszedł”), pospiesza z zapewnieniem: „Nie chory on, WWOjczy, dla bólu głowy w łóżku tego dnia pozostał, na skroni uciśnienie z lekka się jeno skarżąc” (s. 36). Znajomość charakteru ojca każe Sewerynowi jeszcze kilkakrotnie wypowiadać się w podobny sposób: „Zanim szczegółowie, czegom wysłuchał, spiszę i o faktach, jako też suppozycjach własnych konieczną dam relacją, do serca i rozumu Wielce Miłowanego Ojca się zwracam, by gwałtowności nie dały się ponieść, bo tu cierpliwość więcej jest potrzebna” (s. 42); „Owoż przyszedłem do momentu, gdy serce rodzicielskie ściśnie się bolem, którego ja oszczędzić bym pragnął, a tak nie mogę” (s. 55-56). Projektowana sytuacja odbioru pojawia się także w liście Seweryna do syna: „Wyobrażam myśl Twoję, czytającego widzę Ciebie z pytaniem szeptanym na ustach. A to pytanie czyż może być innym, jak jednym tylko? Ja tedy owo jedyne pytanie wysycigam [...]” (s. 73).

Dialogowość listu

Kolokwialność, dialogowość listu jest cechą silnie podkreślaną przez Annę Kałkowską. „Włączenie listu między postacie dialogu właściwego [...] wynika z tej jego właściwości, że realizuje on bezpośrednio ściśle dialogową relację JA — TY, której uczestnicy przekazują sobie rolę mówiącego i odbiorcy; że podstawowym schematem generującym różne formy listu jest schemat: pytanie — odpowiedź”⁷⁶. Dialogowość listu ma, według badaczki, dwa wymiary: zewnętrzny i wewnętrzny. Dialogowość z e w n ę t r z n a („naturalna, wynikająca z założeń korespondencji”⁷⁷) jest podstawą spójności bloku listów danej pary. Nadawca listu dysponuje szeregiem środków służących do nawiązywania i utrzymywania kontaktu z partnerem. Najważniejszym z nich są pytania kierowane do adresata oraz odpowiedzi na jego pytania. Kałkowska ujmuje schemat: pytanie — odpowiedź wąsko, ograniczając analizę do wyrażen posiadających językowo wyraźną postać pytania bądź odpowiedzi. I tak pytania wyboru (według innej terminologii — pytania o rozstrzygnięcie) charakteryzuje obecność partykuły pytajnej *czy* (dawniej także *-li*), w pytaniach o uzupełnienie funkcję operatorów pytajnych pełnią zaimki *co* (*z ...*), *jak* (*z ...*), a także *dłaczego* (*czemu*), *kiedy*, *gdzie*, *kto*, *co* itp. Budowa obu typów pytań określa również schemat oczekiwanej odpowiedzi.

Takie spojrzenie na problem pytań i odpowiedzi w przypadku listów zawartych w *Wariacjach pocztowych* okazuje się zbyt wąskie. Ze względu na selektywność powieściowego zbioru listów tylko w niektórych parach współ-

⁷⁶ Ibid., s. 34. Na temat epistolarnej dialogowości w powieści Brandysa pisała R. Dźwigoł, *Dialogiczność w powieści epistolarnej Kazimierza Brandysa Wariacje pocztowe*, Język Polski, 1996, nr 2/3.

⁷⁷ A. Kałkowska, op.cit., s. 14.

czesnych sobie tekstów możemy obserwować oba człony relacji dialogowej. Również „ostateczny” charakter niektórych listów (Jakub do Prota, Seweryn do Jana Nepomucena) nie sprzyja dialogowi zewnętrznemu. Jednak i tam, gdzie dochodzi do pełnej interakcji epistolarnej, pytania i odpowiedzi rzadko przybierają formę eksplicytną. Schemat Kałkowskiej jest zbyt restrykcyjny nawet dla pary listów Jana Nepomucena i Huberta, w której pytania pojawiają się w postaci niemal „kanonicznej”, a odpowiedzi są z nimi powiązane stosunkowo wyraźnie. Na przykład na zasadnicze pytanie listu Jana Nepomucena („Jesteś synem moim, Hubercie Zabierski?”, s. 112; brak partykuły pytajnej) Hubert nie odpowiada bezpośrednio; pośrednią odpowiedź twierdzącą implikuje pierwsze zdanie jego listu („[...] nie dbając uprzednio lat dziesiątki dać bodaj znak zdolny przekonać o Twym zajęciu się moją osobą i losem”, s. 114). Kolejna nurtująca Jana Nepomucena kwestia przybiera wyraźną postać pytania wyboru: „Zali masz potomka?” (s. 112). O odpowiedziach na takie pytania Kałkowska pisze:

Elementarną odpowiedzią na pytanie wyboru w dialogu ustnym są: TAK (+ powtórzony element rematyczny pytania + fakultatywne zdanie rozwijające temat [...]) lub NIE + fakultatywne zdanie najczęściej przyczynowe: *Nie, bo...* W dialogu pisanym najwłaściwszą — z punktu widzenia skuteczności komunikacji — jest odpowiedź „pełnym zdaniem” w szyku eksponującym „jądro wypowiedzi” [...]⁷⁸.

Odpowiedź Huberta powinna więc zaczynać się mniej więcej tak: „Potomka mam...” (+ fakultatywne zdanie uzupełniające) lub „Co do potomka, to...”. W rzeczywistości wygląda ona następująco:

Pytasz Łaskawy Pan, czy mam potomka. Otóż żona moja, której urzędowo zezwolono dzielić ze mną życie na zesłaniu, rok temu powiła mi syna na łodzi przeze mnie zbudowanej, gdy płynęliśmy z Turuchanska rzeką Jenisej. Dziecię rumiane, ochrzczone imieniem Stanisław i chowa się zdrowo. (s. 114)

Adresat powtarza więc pytanie (jest to działanie wyraźnie uspojnijające korespondencję i na pewno zgodne z konwencją, choć Kałkowska go nie omawia), nie udziela jednak bezpośredniej, „składniowo” poprawnej odpowiedzi. Zamiast tego opowiada historię narodzin syna, rozszerzając ją o charakterystykę żony. Kolejne pytanie: „Siostry moje, słyszę, bezdzietne. Ciekaw bardzo jestem, czy wiedzą o Tobie, czy też jako i mnie się powstydzą?” (s. 112). Odpowiedź: „Po jej [matki — M.W.] zgonie przygarnęła mi ciotka, p. Klara Tylman, po ojcu Zabierska, rodzona siostra Twoja. Jej to zacnemu sercu zawdzięczam chłopięce lata spędzone w Szymowiznie u wujostwa [...]” (s. 115). „Pytań kilkoro w szczegółowszych kwestyach” (s. 113), którymi Jan Nepomucen kończy list, Hubert pomija milczeniem. Ta reakcja, podobnie jak ogólnikowość i pośredniość odpowiedzi na niektóre inne pytania (np. to o siostry), w grzeczny i towarzysko akceptowalny sposób wyraża niechętny, wyniosły stosunek Huberta do ojca i jego bezceremonialnych indagacji.

Jeszcze dalej od schematu zaproponowanego przez Kałkowską lokują się dialogowe nawiązania między listami Huberta i Juliana. Liczne w tekście

⁷⁸ Ibid., s. 67.

Huberta pytania w formie „kanonicznej” są niemal bez wyjątku pytaniami retorycznymi, a więc nie wymagającymi obligatoryjnie odpowiedzi. Oto jedno z nich (wraz z fragmentem kontekstu):

przełamuję w sobie nomadyczne tęsknice, by we dwóch z Tobą wędrować ze skórzanymi torbami na plecach, brzegiem tundry lub morza, i wspólnie milczeć, pojmując w ciszy myśl drugiego, i lot ptaka, i ślad renifera. Kiedyż to się zdarzy? (s. 129)

Zdanie zamykające ten fragment posiada nawet formalny wykładnik pytania retorycznego: morfem *-że (-ż)*, rozbudowujący operator pytajny⁷⁹. Mimo to Julian odpowiada („Nie, nie będziemy razem wędrować przez tundrę”, s. 131). Z kolei nieliczne pytania Huberta motywowane rzeczywistą niewiedzą bądź chęcią uzupełnienia informacji nie wywołują przepisowej reakcji adresata. Taki los spotyka np. grupę pytań dotyczących Tumaka: „A czegoż tam szuka Tumak? Jak się tam znalazł ów ryży chachla i poco? [...] Czyżby jego przyjazd zostawał w związku z tym nieszczęściem?” (s. 127). W liście Juliana nie ma ani jednego zdania, które by do nich strukturalnie nawiązywało, jednak cały jego tekst jest pośrednią (i z pewnością niepełną) odpowiedzią na pytanie o rolę „opętanego diaka” w zabójstwie Marii Sochnackiej. Z drugiej strony — zdaniom Juliana składniowo ukształtowanym jak repliki („Żadnej ja im przysięgi nie składałem”, s. 131, „Mylisz się, Tatu: praw do mnie żadnych nie mieli [...]”, s. 147; domyślne pytania: „Czy składałeś im jakąś przysięgę?”, „Czy mieli do ciebie jakieś prawa?”) wcale nie odpowiadają pytaniom Huberta. Julian wydobywa tylko i neguje sądy implikowane przez pewne fragmenty listu ojca, np.: „Biedny mój Julisiu, ich zwieść ani przebłagać się nie da. Upomną się o swoje w chwili najmniej czekanej [...]. Wiesz Ty, ile oznacza podobne związanie?” (s. 122). Podobnie początek listu Jakuba („Ja nie waryat i wy o tym wieście”) był repliką na pozytywne założenie jednego ze zdań Prota („nikt że przejrzyć nie śmie, jako cię on duch zły opętał...”) ⁸⁰. I w tym wypadku mieliśmy do czynienia z odpowiedzią na pytanie nie zadane.

Bez dodatkowych badań trudno ocenić, na ile ta właściwość powieści Brandysa odzwierciedla rzeczywiste prawidłowości komunikacji epistolarnej, intuicja podpowiada jednak, że syntaktyczny schemat Kałkowskiej jest zbyt prosty. Nie uwzględnia on faktu, że każdy nadawca decyduje ostatecznie sam, do których treści otrzymanego listu i w jaki sposób nawiązać (oczywiście na jego decyzję będą miały wpływ zarówno obowiązujące konwencje, jak i stosunki z adresatem). Być może mianem zewnętrznej dialogowości listu należałoby objąć wszelkie składniki wypowiedzi, które stanowią reakcję na pewne elementy tekstu partnera (włącznie ze sferą jego presupozycji). Relacja: pytanie — odpowiedź byłaby tylko najwyrazistszym i najłatwiej uchwytnym przejawem tak rozumianej

⁷⁹ Tego rodzaju historyczne wykładniki retoryczności pytań nie są żywe we współczesnej polszczyźnie. Zob. A. Kałkowska, op.cit., s. 73.

⁸⁰ Na temat odpowiedzi znoszących pozytywne (bądź negatywne) założenia pytania zob. np. *Mała encyklopedia logiki*, wyd. 2 zmienione, pod red. W. Marciszewskiego, Wrocław 1988, s. 159, hasło: „Pytanie”.

dialogowości. Jeśli mam rację, to do dialogowych nawiązań międzylistowych trzeba by włączyć również słowne (zwerbalizowane w listach) reakcje korespondentów na polecenia, rozkazy, zarzuty, rady i tym podobne akty mowy, pojawiające się w wypowiedziach ich partnerów. Ilustracją „odpowiedzi” tego rodzaju może być przywoływany już raz początek listu Juliana do syna:

Oświadczam Ci pod słowem honoru, że ja w tej sprawie winy nie ponoszę. To jest rzecz pierwsza. Rzecz druga natomiast, iż do obrażania mnie przez Ciebie i traktowania jak szarlatana lub maniaka od dawna przywykłem [...]. Jednakże nieśmiało liczyłem, że przynajmniej spełnisz mą bagatelną prośbę w sprawie artykułu [...]. Ty zaś nie tylko moją prośbę ignorujesz, lecz w odpowiedzi przesyłasz extra-karteluszkę z nabazgranym pierzeźwanjem w stylu „Braci Karamazow”, pełnym mętnych wyrzutów i pretensji. (s. 154)

Ten fragment, usytuowany wszak w wyróżnionym miejscu wypowiedzi⁸¹, nie tylko orientuje list Juliana wobec „extra-karteluski” syna, ale i lokuje go w dłuższym ciągu ich korespondencji, jego funkcja spójnościowa jest więc oczywista. We fragmencie tym nadawca podejmuje ponadto aktywną polemikę z otrzymanym tekstem, atakując nawet jego formę graficzną⁸²; trudno takiemu działaniu odmówić charakteru dialogowego.

Drugi aspekt kolokwialnego charakteru listu Kałkowska określa mianem dialogowości wewnętrznej. „W e w n ę t r z n a konwersacyjność poszczególnych listów pochodzi z zapotrzebowania partnerów na bezpośrednią rozmowę, zapotrzebowania, które z jednej strony wprowadza elementy autentycznie kolokwialne, a z drugiej — prowadzi do powstania dialogu imitowanego”⁸³. Listy Jana Nepomucena dostarczają doskonałych przykładów takiego wewnętrznego zdialogizowania, dynamizującego opowiadanie. Oto obszernie fragmenty jednego z nich; zgodnie z deklaracją nadawcy mają one spełnić określone zadanie opisowo-narracyjne („Czuję się zobligowany uwiadomić Pana Dobrodzieja kim jest osoba do Niego pisząca, i wyklarować okoliczności życia, na których sprawę czyś moim synem pytać muszę”, s. 104). Odpowiednio do tego celu zasadniczą część listu rozpoczyna rzeczowe opowiadanie o faktach:

W efekcie nacjonalnej klęski po Rewolucji roku 1831 ruszyłem z braćmi tułaczami na obczyznę, będąc najpewniejszym, iż wygnanie nasze nie przewlecze się nad parę wiosen. Mając żywy interes dla nauk dałem się być pociągnięć kursom filozofij na uniwersytetach w Königsberg i Jena [...]. (s. 104)

Temperament nadawcy i jego zapotrzebowanie na komunikację bezpośrednią rychło przeradzają ten obiektywny monolog w żywy — choć tylko symulowany — dialog z adresatem, i to dialog, który odwołując się do typologii Jana Mukařovského trzeba by określić jako skrajnie osobisty, bliski kłótni⁸⁴.

⁸¹ Zob. A. Stoff, *Początki autobiografii na tle problematyki „miejsc wyróżnionych” narracji*, [w:] *Formy i strategie wypowiedzi narracyjnej*, pod red. Cz. Niedzielskiego i J. Speiny, Toruń 1993.

⁸² Por. ciekawe uwagi S. Skwarczyńskiej o „ekspresji materiału pisarskiego”, op.cit., s. 245-250.

⁸³ A. Kałkowska, op.cit., s. 14.

⁸⁴ J. Mukařovský, *Dialog a monolog*, tłum. J. Mayen, [w:] *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*, oprac. J. Sławiński, Warszawa 1970.

Pojawiają się pierwsze eksklamacje („Niemasz co kryć, stygłem narodowo!”, s. 105), pytania zadawane w imieniu adresata („Co ostało się we mnie z ojczyzny?”, s. 107), przejęte z konwencji „rozmowy tzw. sygnały konatywne kontynuujące, podtrzymujące dialog, w postaci czasowników w 2 os. [...] (+ wołacze imion własnych lub pospolitych)” — jak je charakteryzuje Kałkowska⁸⁵: „Zważ Pan (Synu Mój)”, „Wiedz Pan” (s. 105), „masz WPan wiedzieć” (s. 106); czasowniki denotujące mówienie (zamiast pisanie): „powiadam” (s. 107). W niektórych partiach tekstu obecność cech kolokwialnych osiąga szczególne natężenie:

W Bruxelli, czemuż to, spytasz, w Bruxelli? Tamże był Klub, a w Klubie Polacy. Co chcesz, pomyślisz, mój Panie Synu Łaskawco [...]. Nie stoję o to, czy zakłniesz, czy się rozśmiejesz — ot, prawdę chce mi się gadać w dzień wiosenny. Wiedz zatem, iż satysfakcją moją z nabytej fortuny najmilszą było wystawiać się rodakom. Nie iżby dźgać ich w oczy i rozpląszczać pychę, nie, zaiste! Lecz rad byłem w ich oczach się widzieć jako w zwierciadle wiślanym. To mię dziwnie cieszyło, gdy widziałem, że widzą — gdy widziałem, że widzą, iż widzę, że widzą! [...] Czyś Pan to zdolny zrozumieć? (s. 107-108)

Pojawiają się konstrukcje eliptyczne, o urwanym bądź niepełnym toku składniowym i nieoczywistych związkach tematycznych między zdaniami, upodabniające tekst do zapisu żywej rozmowy:

Ja podejrzeń nie miotam, ale... zważ Pan: kto jej powiedział, że rodzina moja z małpami była w pokrewieństwie zdawna? Czemu o to pytała mię z łkaniem? Gdzie, kiedy? — w sypialni i nocą! Synu Dobrodzieju, zgadujesz Łaskawca? Ja po babce małpiej, czyli ćwierć małpy we mnie, a za to tureckiej! Wyskakuję z łoża, chwytam Janka i galopadą do cyrku. Na wilcze mięso — psi ząb! W pięć godzin wodewil gotów pięciominutowy, dramidełko z bębniem i fletem, personą główną chimpanz Janek. Dziwisz się, że mało! Było więcej: Janek na głowie miał konfederatkę! (s. 109)

Rozpisanie tekstu na głosy — własny nadawcy i symulowany głos odbiorcy — towarzyszy chwilami transpozycja form osobowych, *ty* zastępuje *ja*:

Płochóć? spytasz. Grzech? Cudzołożna zdrada? Żadne. Ani jedno z tego. Pisorymy i klechy! Nie pojmujesz? Wyobraź więc dom swój nawiedzon myszami. Przyjeżdżasz, wchodzisz, mysz pierzcha, ale wąchasz zapach. Znasz go, on tobie obrzydłe pamiętny, to zapach Klubowy! Są, przegryzli się ścianą, nadeptasz ogonki, słyszysz pisk i chrobot. O tak, teraz uszli, lecz będą — gdy nie będzie ciebie! (s. 108)

Że nie jest to prosty apel do wyobraźni odbiorcy, widać z pisowni zaimka drugiej osoby, w reszcie tekstu konsekwentnie pisanego dużą literą. Transpozycja *ja/ty* ma tu raczej na celu zmniejszenie dystansu adresata do wypowiedzi i osoby piszącego, jest też rezultatem nieustannego przyjmowania przez Jana Nepomucena domniemanego punktu widzenia odbiorcy. Odwołajmy się do zdania Aleksandry Okopień-Sławińskiej:

uniwersalizujące zdolności formy *ty* pozwalają mówiącemu na przedstawienie swoich spraw jako racji ogólnych, na wzniesienie się ponad ograniczenia własnej jednostkowości i utwier-

⁸⁵ A. Kałkowska (op. cit., s. 35) korzysta tu z ustaleń K. Pisarkowej, zawartych w książce *Składnia rozmowy telefonicznej*, Wrocław 1975.

dzenie swego *ja* we wspólnocie człowieczeństwa. Dzieje się tak dzięki apelatywnej sile formy drugoosobowej, która jeśli nawet ostatecznie konkretyzuje się jako ekwiwalent postaci mówiącej, to i tak pozostaje przy tym zawsze gestem semantycznym wciągającym do współuczestnictwa każdego odbiorcę wypowiedzi⁸⁶.

Chęć wciągnięcia adresata do współudziału widoczna jest wyraźnie także w innym fragmencie listu Jana Nepomucena; „gra” form osobowych jest tu bardziej złożona, obejmuje niemal wszystkie osoby gramatyczne:

My we świecie sami. My pod obcym słońcem nie rzucamy cienia. To się nie daje spostrzec Bruxelczykom. Gdybyś cylindra nie miał, wnet by to spostrzegli, ale cienia? To my tylko widzimy, my — wzajem po sobie. [...] Z portretowych ram my wystrzyżeni, bez tła pejzażowego, my musimy sami, z siebie, spólnie... co? Cień fabrykować! [...] Najosobliwsze to seansa, gdy jeden w twarz drugiemu zionie szeptem złym, kwaśnym i piwnym, wywołując socjalnego Ducha obecności, czytaj suchotny cień der polnischen Realität. Aj, jak są te twarze krościane, jak bliskie! jak się nimi brzydzisz! (s. 110)

Trzeba zaznaczyć, że tak wysoki stopień konwersacyjności wewnętrznej nie jest w epistolografii Zabierskich regułą. Listy poszczególnych nadawców, a nawet listy jednego nadawcy do różnych adresatów bardzo różnią się pod tym względem. Oprócz korespondencji Jana Nepomucena silnie zdialogizowane są oba teksty Juliana, list Zyndrama do Jacka, a także Huberta do syna (w niezyciowym tekście pisanym w młodości do ojca sygnałów wewnętrznej dialogowości nie ma prawie wcale). Mniej wyraźnie cecha ta występuje w listach dawniejszych, u Prota, Jakuba, Seweryna, jednak i tam znajdziemy przykłady wszystkich wymienionych mechanizmów. Ogólnie można powiedzieć, że wewnętrzna konwersacyjność listu odzwierciedla w *Wariacjach* typ i temperaturę emocjonalną stosunku nadawcy do adresata. Listy monologowe piszą albo ci, którzy są pewni swojej pozycji wobec adresata i tego, że usankcjonowana tradycją relacja nie może się zmienić (np. Jakub do Seweryna), albo ci, którzy odczuwają moralną wyższość nad partnerem (Hubert do Jana Nepomucena, Zyndram do Juliana). Zdialogizowanie pojawia się wtedy, kiedy nadawca liczy się ze zdaniem adresata i jednocześnie nie jest go pewny (Seweryn do Jakuba), kiedy zdaje sobie sprawę z niejednoznaczności swojej postawy w czasie relacjonowanych zdarzeń i szuka u partnera zrozumienia (Seweryn do Jana Nepomucena, Julian do Zyndrama) lub gdy po prostu kocha tego, do kogo pisze, troszczy się o niego, chce się do niego zbliżyć bardziej, niż na to pozwala dzielący ich dystans (Jan Nepomucen do Seweryna, Zyndram do Jacka). Jednocześnie w każdym dłuższym liście można znaleźć fragmenty bardziej i mniej zdialogizowane, np. list Zyndrama znamionuje na przemian postawa „dialogowego” otwarcia na osobę adresata i monologizacja, będąca wynikiem zaabsorbowania własnymi problemami.

⁸⁶ A. Okopień-Sławińska, *Semantyczne transpozycje form osobowych*, [w:] *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, s. 79-80.

Czas, fabuła, przytoczenia

W trzech poprzednich podrozdziałach starałem się ukazać wierność przedstawionych w *Wariacjach* listów wobec gatunkowych reguł wypowiedzi epistolarnej. Sądzę, że poczynione analizy formuł początku i końca, związków powieściowych korespondentów i typowej dla listu dialogowości przekonująco ilustrują wielostronność i — by się tak wyrazić — dogłębną zabiegów imitacyjnych zastosowanych przez Brandysa. W utworze dochodzą do głosu niemal wszystkie kategoriale cechy listu wymieniane przez badaczy tej formy; organizują one najróżniejsze aspekty składających się na książkę tekstów. Przy całej mimetycznej doskonałości *Wariacje* pozostają jednak powieścią, stylizacja jest w nich podporządkowana celom specyficznie literackim. Teraz chciałbym się zająć właśnie funkcjonalnością stylizacji epistolarnej w planie komunikacji powieściowej.

Decyzja posłużenia się narracją w formie listów pociąga za sobą serię trudności natury „prezentacyjnej”; są one zbliżone do tych, jakie dla powieści-dziennika opisał Michał Głowiński⁸⁷. Podobnie jak autentyczny dziennik, korespondencja jakiejś osoby czy grupy ludzi nie jest „dziełem”, tzn. nie realizuje żadnego zamysłu konstrukcyjnego, nie ma też — i to różni ją od dziennika — określonego nadawcy ani adresata, a w konsekwencji — brak jej „sensu globalnego”. W istocie, jak wykazywał Jan Trzynałowski, nie jest nawet całością. Całością i „dziełem” może się stać dopiero w wyniku opracowania edytorskiego i publikacji. Taki wydany zbiór listów jest jednak czymś zupełnie innym niż rzeczywista korespondencja, na której się opiera, i to niezależnie od ewentualnych różnic treściowych powstałych w wyniku operacji wyboru, porządkowania czy skracania tekstów. Podstawowa różnica polega na zmianie sytuacji komunikacyjnej, czyli pragmatycznego kontekstu, w jakim funkcjonują listy. W „żywym” ciągu korespondencji każdy tekst występuje w otocze własnej, niepowtarzalnej sytuacji. Nawet listy określonego nadawcy do jego stałego adresata różnią się między sobą przynajmniej jednym fizykalnym parametrem — czasem; a przecież różnica choćby niewielu godzin może oznaczać ogromną zmianę w życiowym położeniu korespondentów. Z chwilą publikacji listy zyskują nowego nadawcę i adresata: stają się — jako zbiór, całość, a nie poszczególne teksty — komunikatem „wysłanym” (zazwyczaj innym, nie-pocztowym kanałem) przez wydawcę do czytelnika. Ta właśnie jedność kontekstu nadaje blokowi listów znamiona „dzieła”, którego podmiotem jest jednak nie epistolograf, lecz edytor⁸⁸.

Ale przecież nawet opublikowany zbiór listów nie staje się powieścią: jedność komunikacyjna nie może zastąpić jedności konstrukcyjnej, która w wypadku

⁸⁷ M. Głowiński, *Powieść a dziennik intymny*, [w:] *Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997.

⁸⁸ Więcej na ten temat: J. Axer, op.cit., M. Czermińska, *Pomiędzy listem a powieścią*, J. Trzynałowski, op. cit.

powieści jest na ogół równoznaczna z jednością fabuły. „Fabułą” listu jest życie. To ono kształtuje korespondencję, wpływa na wielość poruszanych w niej tematów i zmienność form, w jakich się realizuje. Właśnie uzależnienie od praktycznego życia i jego bieżących spraw najbardziej chyba oddala list od klasycznej powieści, której domenę stanowi przeszłość. Właściwym czasem teraźniejszym powieści jest wszak czas relacjonowanych zdarzeń, w liście, może jeszcze wyraźniej niż w dzienniku, teraźniejszość to moment formułowania wypowiedzi. Co więcej, jak zauważa Jerzy Ziomek, list wychyla się w przyszłość, ku przewidywanemu momentowi odbioru — dopiero w nim będą się mogły spełnić akty perlokucyjne projektowane w wypowiedzi epistolografa⁸⁹. Podobnie jak w dzienniku, przeszłość obecna jest w liście o tyle, o ile wiąże się z celem przyświecającym nadawcy w momencie pisania. Opowiadanie minionych zdarzeń nie jest oczywiście sprzeczne z gatunkowymi własnościami listu — wszak forma ta nie uznaje żadnych ograniczeń treściowych. Skwarczyńska, a za nią Kałkowska uważają nawet, że „o p o w i a d a n i e, odwołujące się do przeszłości, informacja o życiu i przeżyciach autora” jest zasadniczą postacią listu⁹⁰. Nigdy jednak nie jest to narracja dla narracji, zawsze odbywa się ona ze względu na aktualną sytuację piszącego i na stosunki łączące go z adresatem. Dlatego opowiadanie pewnego mniej lub bardziej spójnego ciągu przeszłych zdarzeń — podstawowa forma podawcza epiki — w przypadku narracji stylizowanej na ciąg listów wymaga umotywowania.

Pisałem wyżej o zapotrzebowaniu epistolografów na rozmowę z partnerem. Chyba najpełniej dochodzi ono do głosu tam, gdzie nadawcy jakby zapominają o niebezpośredniości kontaktu epistolarnego, o dystansie dzielącym moment formułowania wypowiedzi od chwili odbioru. Podobieństwo listu do jednostronnego dialogu staje się wtedy zupełne. Takie fragmenty znajdziemy w liście Juliana: „Czy Ty śpisz, Tatu? Noc, zegary na wieżach dzwonią, 3-cia godzina” (s. 138); „Dobranoc, Tatu, świt wkrótce” (s. 141). Paradoksalność tych zdań rodzi się z zapomnienia nadawcy o temporalnej złożoności sytuacji komunikacyjnej listu, którą tworzą przeciwieństwo trzy płaszczyzny: czas pisania — czas relacjonowanych zdarzeń — czas odbioru. Julian utożsamia pierwszą i ostatnią z nich, zwraca się do ojca tak, jakby ten czytał list *t e r a z* — w chwili, gdy syn go pisze. Zwroty te, oglądane z perspektywy czytelnika powieści, w ciekawy sposób substancjalizują moment pisania. Nie naruszając konwencji epistolarnej, wiele mówią nie tylko o czasie formułowania przedstawionej wypowiedzi, ale także o nastroju piszącego, o jego potrzebie kontaktu z adresatem.

„Wychylona ku przyszłości” teraźniejszość pisania obecna jest — w różnym co prawda stopniu — we wszystkich listach *Wariacji*. Wyznaczają ją zwroty do adresata, wyrażenia metatekstowe dotyczące wyboru tematu, sposobu organizacji wypowiedzi, jej prawdziwości, wierności faktom etc., a także wszelkie

⁸⁹ J. Ziomek, *Genera scribendi*, [w:] *Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*, Warszawa 1994, s. 298-299.

⁹⁰ A. Kałkowska, *op.cit.*, s. 46.

odwołania do upływającego czasu. Oto kilka przykładów z listu Seweryna do Jakuba: „*Co się tycze nauk jego w kolegium...*” (s. 36); „*A muszę wzmiankować, iż...*” (s. 39); „*Wielce Miłościwy Ojcie, wszystko poświadczam za kolejną zdarzeń...*” (s. 40); „*W tym miejscu, WWP Ojcie, kęs twardy musicie zgryźć*” (s. 42); „*A przed wszystkim innym o najważniejszym winieniem wzmiankować*” (s. 44); „*Dnia następnego, we środę. / Pisać wczoraj przerwałem dla przyczyny gorączki...*” (s. 54). Również refleksja dotycząca opisywanych wypadków i ich interpretacja formułowane są najczęściej z perspektywy teraźniejszości piszącego: „*Mniemam bowiem, WM Ojcie, iż miałem obowiązek...*” (s. 38); „*Co dla innego snem, dla mnie rzeczą było, co komu pomyślane myślą, mnie to uczynkiem było. Przeto rozważam: dobrze czyli źle, sam musiałem czynić*” (s. 14). Sytuacja nadawcza najlepiej materializuje się wtedy, gdy tematem wypowiedzi stają się czynności związane z pisanem bądź wysyłką listu: „*A to już o świecie sam kryślę. [...] List kleję i okazuję pocztarskimi końmi expediuję*” (s. 13); „*W dniu wczorajszym zaszły fakta nowe. Lecz teraz do JM konsyliarza Sztolca mam biec, który mi obiecał postarać się o najszybszą okazję wysłania tego listu*” (s. 46); „*Coraz przyczyniam tego listu, a niesporo go wysłać. Katar mię nęka ciarkami, litery się troją*” (s. 58).

W ten sposób budowany jest nie tylko obraz pewnych wydarzeń, ale także językowy portret opowiadającego (piszącego) i adresata, jak również całego systemu okoliczności zewnętrznych wpływających na korespondencję. Czytelnik, który zostaje postawiony w pozycji obserwatora szeregu procesów komunikacyjnych, musi za każdym razem prawidłowo zinterpretować sygnały wyznaczające przedstawioną sytuację. Jeśli mu się to uda, uzyska wielowymiarowy, historyczny przekrój, ilustrujący przemiany warunków komunikacji pocztowej i przedstawiający rozmaite typy nadawców, różniących się epistolarną kompetencją i stosunkiem do adresata (od pełnej lęku pamięci o tym, kto będzie list czytał, do nonszalancji i braku troski o ułatwienie odbioru).

To, że owe zmienne sytuacje korespondencyjne są tematem powieści, składnikiem przedstawionego świata, rozładowuje konflikt między nastawieniem listu na teraźniejszość i przyszłość a epicką orientacją na przeszłość. Oryginalny pomysł kompozycyjny sprawia, że teraźniejszość w *Wariacjach* jest zawsze względna, jest teraźniejszością konkretnego aktu komunikacji, przed którym i po którym następują akty podobne. Zrelatywizowanie każdego „teraz” wobec czasu historycznego osadza ulotne momenty pisania w cyklu wydarzeń dziejowych, nadaje im rangę etapów historii, fabularyzuje je — jeśli wolno się tak wyrazić. W tym sensie „przeszła” jest nawet przyszłość, w którą patrzą kolejni nadawcy listów — i ona jest zmienna, bo za każdym razem stanowi projekcję innej teraźniejszości. Dlatego między innymi tak ważną funkcję pełnią w utworze nagłówki i zakończenia listów, daty i podpisy: są one potrzebne nie tylko jako składniki „złudy rzeczywistości listowej”⁹¹, ale także jako to, co współtworzy istotny „historyczny” sens powieści.

⁹¹ S. Skwarczyńska, op.cit., s. 359.

Sekwencja ponawianych przez kolejne generacje czynności nadawczych składa się na przeszłość w *Wariacjach* przedstawioną; uobecniają ją teksty listów, każdy w otoczcze dających się zrekonstruować warunków pragmatycznych. Ale jest też w powieści przeszłość opowiedziana i to ona tworzy podstawowy zrąb fabuły. Ten aspekt kompozycji czyni z utworu prawdziwą encyklopedię chwytów motywacyjnych, uzasadniających w obrębie przedstawionego świata wprowadzenie narracji (rozumianej jako opowiadanie o zdarzeniach). Wymienię, krótko scharakteryzuję i zilustruję te, które grają w utworze najważniejszą rolę.

1. Opowiadanie jako relacja z tego, co nieznane adresatowi listu. Jest to sposób najprostszy. List (lub jego fragment) zostaje w całości podporządkowany celowi narracyjnemu, opowiadanie zyskuje dominujące miejsce w epistolarnej wiązce aktów mowy. Dzięki temu nie razi mały udział czy wręcz brak innych funkcji („celów praktycznych”) wypowiedzi. Dobrym przykładem takiego zabiegu jest list Seweryna do ojca, stanowiący relację z pobytu młodego człowieka w stolicy⁹². Sprawozdawczy charakter tekstu zapowiada już poprzedzający list ojca:

Jako że zawsze powolny byłeś mym prośbom i baczny na czułość moję w wypełnianiu powinności, tak i teraz, dziecko moje Sewerynie, zapewne onym dogodzisz, gdy o uiszczenie się z obietnicy, iż o wszystkim doniesiesz mnie, co ważne, prosić będę. A to z tym dokładnie, abyś kolejną czasu, ciągiem okoliczności i postępem przyczyn objaśnił mi tak, iżby nic nie zostało, czego bym albo wyrozumieć albo wyobrazić nie mógł, od zjechania twego do Warszawy do dnia, w którym to pismo ojcowskie czytać będziesz. (s. 32-33)

Mimo że nie ma w liście Seweryna sygnałów, które świadczyłyby, że list ojca otrzymał (jak wspomniałem, teksty są współdatowane), postępuje on zgodnie z zaleceniami rodzica. Nie ma w tym sprzeczności: widzieliśmy już, z jaką zapobiegliwością Seweryn stara się uprzedzać reakcje srogięgo ojca. Jego opowiadanie jest chronologiczne, szczegółowe, przebija z niego dbałość o każdy detal, który mógłby być w sprawie istotny bądź pozwolił unaocznnić adresatowi relacjonowane wypadki. Seweryn jest świadom swojej roli, czemu wielokrotnie daje wyraz w autotematycznych wzmiankach:

Wielce Miłościwy Ojczy, wszystko poświadczam za kolejną zdarzeń, żadnych szczegółów nie omijając, niedużo nawet znaczących, ani też słów wyrzeczonych. O takich jeno nie nadmieniam, co są dla przykładu, iż pytał mnie Michaś, czy długo w Warszawie zostanę, czy dzień ślubu naszego z Zofią już wiadomy, lub to że wytknął mi nieco nadmierną tuszę moję, żartując sobie, że w okularze na nosie do uczonego niedźwiedzia podobny. (s. 40-41)

Posłuszeństwo woli ojca tłumaczy narracyjną sumienność Seweryna i pozwala na nie naruszające iluzji listu wprowadzenie szczegółowego i zróżnicowanego formalnie opowiadania.

⁹² Formalnie rzecz biorąc są to dwa listy, indywidualnie datowane, podpisane i wysłane, jednak ich podział jest sztuczny, wymuszony okolicznościami (pojawiała się okazja wysłania niedokończonego listu) i nie znajduje odbicia w treści: drugi list nawiązuje — zaraz po konwencjonalnym nagłówku — do pierwszego i stanowi jego kontynuację. Można tu więc mówić o dwóch częściach jednego komunikatu.

2. Opowiadanie jako reinterpretacja wydarzeń znanych adresatowi. Tę odmianę ilustruje np. list Juliana do ojca. Chłopiec naświetla sprawę Sochnackiej z zupełnie innej perspektywy, niż to zrobił w swoim liście ojciec, dyskredytując jednocześnie dostępne adresatowi źródła informacji („oznajmiasz kelnerskie nowiny o jej zarażeniu”, s. 131; „raczysz mię bezpotrzebnie plotkami gazetowymi i jadem ludzkich żądań”, s. 136). Prawdzie faktów dostępnych zewnętrznemu opisowi i ocenie przeciwstawia prawdę przeżyć i motywów psychologicznych, zeznaniom świadków — racje uczestnika, moralności skutków — moralność intencji⁹³: „Tak było. Powiesz: lekkomyślność. Ja nie będę zbijał Twoich racji. Pojmij wszakże, lękałem się zbazgrać, być posądzonym o strach, nie chciałem się wydać mdłym, bezdusznym” (s. 146). Ale Julian reinterpretuje również to, co znane jest z bezpośredniego doświadczenia także ojcu:

Ty myślisz nie o mnie, jeno o kimś takim jednym, kto Ci się zdaje być mną i o którym Ty przez mgnienie oka nie wątpisz, że materialnie i duchowo jest Twym najwłaśniejszym syneczkiem, Julisem, pamiętanym od dnia urodzenia i empirycznie udowodnionym faktami. Na co ja zawołam, iż po tych faktach błędzisz jak po swej tundrze wytęsknionej, Twoje zaś na mnie spojrzenie jest gruntownie fałszywym, piramidalnie zmyłkowym. (s. 130)

W obu przypadkach różnica w obrazie czy ocenie faktów uzasadnia opowiedzenie na nowo bądź uzupełnienie o kolejne szczegóły historii znanej adresatowi.

3. Opowiadanie jako argument w dyskusji. Przy tym typie motywacji narracyjnej opowiedzenie sekwencji zdarzeń ma przekonać adresata o słuszności racji nadawcy. W pewnej mierze dzieje się tak również w cytowanym liście Juliana, jednak przedmiotem dyskusji jest tam m.in. sama relacjonowana przeszłość, znana — przynajmniej w ogólnym zarysie — obu uczestnikom komunikacji. Teraz chodzi o wypadki, gdy opowieść nie jest celem, lecz retorycznym środkiem. Tak dzieje się w liście młodego Jakuba, który opowiada swoje losy, by uzasadnić decyzję pozostania w odosobnieniu, a także przekonać ojca, że „ja nie waryat”, i w liście Prota, który upewnia syna: „Modlitwa ból z ciebie wyciągnie, Kubusiu, jako że mnie on ząb bolący [...]” (s. 6), i na podstawie swojego przypadku formułuje rady dla adresata, a nawet ogólne zasady: „Tak tedy rzecz w umyśle rozważając zda mi się, synaczku mój Kubo, iż wszelki dolor, czyli to zęba boleść czy sumnienia, czyli też colera morbus, gnieździć się w człowieku bez medykamentu nie powinien” (s. 12).

4. Opowiadanie jako spowiedź, samopoznanie, autoterapia, rozliczenie z samym sobą. Narracja pojawia się tu jako akt podporządkowany celowi konfesyjnemu, poznawczemu itd. Elementy motywacji tego rodzaju można odnaleźć niemal we wszystkich powieściowych tekstach, ale najwyraźniej jest ona obecna w listach Jakuba do Prota, Seweryna do Jana Nepomucena, Juliana do Huberta, Zyndrama do Jacka. Adresat listu jest w tych wypadkach odbiorcą w pewnym sensie przypadkowym, nadawca dostrzega

⁹³ Na częste występowanie konfliktu tych dwu etyk w twórczości Brandysa wskazuje J. Ziomek, *Kazimierz Brandys*, Warszawa 1964, s. 72-73.

w nim raczej rolę niż osobę. Adresat — „spowiednik” czy „terapeuta” — pełni funkcję lustra, w którym autor listu może obejrzeć siebie i swoje czyny. Jakub zwierza się ojcu, bo nie czuje się już członkiem żadnej ludzkiej wspólnoty; bycie synem — jedyna (jak mniema) relacja wiążąca go ze światem — łączy go właśnie z Proteem: „Z waszego nasiona Bóg mnie stworzył, komuż tedy hańbę mam zwierzyć, jak nie wam, a Bóg ją zna” (s. 17). Wyjątkowy charakter związku ojca i syna pozwala, przynajmniej niektórym z Zabierskich, obarczać adresata mrocznymi tajemnicami, wypowiadać się z dziennikową niemal szczerością. Poczucie duchowego i fizycznego powinowactwa z partnerem prowadzi niekiedy do zapomnienia o jego odrębności. Tak dzieje się np. w liście Zyndrama, który w końcu przyłapuje się na tym, że pisze przede wszystkim dla siebie: „Od trzech dni piszę ten list, ale o czym? Zanudzam cię wspomnieniami” (s. 189).

Oprócz chwytów uzasadniających samą obecność opowiadania w liście, można wskazać w utworze Brandysa również wiele operacji motywujących formę narracji czy jej szczególne właściwości, charakterystyczne dla powieści i raczej nietypowe dla listu. I tak np. w wielu tekstach wyraźna jest dominacja historii nad dyskursem, „ja” przeżywającego nad „ja” opowiadającym. Kłóci się to z „dyskursową” naturą listu. Ujmowanie zdarzeń z perspektywy przeżywania, a także drobiazgowość i przestrzeganie chronologii przy ich relacjonowaniu są w *Wariacjach* zawsze umotywowane — najczęściej traumatycznym dla piszącego charakterem tematu, przekonaniem o doniosłości przekazywanych wypadków bądź niemożnością poradzenia sobie z ich interpretacją. Wyraźnie emocjonalny stosunek narratora do zdarzeń sprawia, że to, co w innych warunkach trzeba by potraktować jako realizację literackiej konwencji doskonałej pamięci, nabiera wiarygodności. Dzięki takim założeniom nawet dłuższe fragmenty o bardzo małym dystansie narracyjnym wyglądają naturalnie. Oto reprezentatywny wyjątek z listu Jakuba. Jako środek uobecnienia przeszłości, a zarazem zaznaczenia dystansu narracyjnego wykorzystano w nim grę czasów gramatycznych: *praesens historicum* aktualizuje relacjonowane wypadki, podkreśla wagę, jaką mają dla opowiadającego, dodatkowo zatrzymując jakby upływ minut; czas przeszły przywraca dystans dzielący te zdarzenia od momentu opowiadania i porządkuje ich wzajemne relacje:

Pod Zakroczymiem przy grobli jeńców wzięli. Jeden *miał* żywym pozostać [...], drugi na miejscu ubitym być. A obadwa pod drzewem *klęczeli* i obadwa *prosilili* pardon. *Mięszam się*, w twarze ich wpatrzony, któremu w skroni strzelić. [...] Wtym głowę wzniołszy *zoczyłem* na drzewie wiewiórkę z kitką rudą, a podle niej do pnia przylgłego kocura, który ów kocur *miał* jej dopaść wnet. Dopadnie, *myśle*, lewego ubiję jegra; chybi, onego z prawej. Ale nieskory kocur, *czai się*. Na co czekasz, Jaś Kuryłło *pyta*. A ja Boga *czekałem*, by mi dał znak, komu życie, komu śmierć pisana. Nic, całkiem cicho, nadal *się* kocur *czai*. To *każę* im powiadać: masz żonę i dzieci? masz ojca starego i matkę? Obaj *mieli*. Dalej *pytam*: konfederatów wieszaleś? domy podpalałeś? Nie, *mówią*, żaden nie wieszał, nie palił! Chłód od stóp *czuję* do piersi idący. [...] Ja tedy Bogiem *mam być*? ja Prowidencję ferować? [...] Wspomóż mnie, Panie, *myśle*, bo ja nie pragnę być Tobą. Lecz żadnego responsu *nie było*. (s. 20-21)

Dominacja historii nad dyskursem nigdy nie jest w *Wariacjach* zupełna i dotyczy tylko fragmentów, listy jako całość zachowują wyraźne uzależnienie

od aktualnej sytuacji wypowiedzania. Poszczególne teksty znacznie się też różnią pod względem dominującej perspektywy narracyjnej. Skupienie się piszącego na tej lub innej płaszczyźnie czasowej i sposób jej prezentacji zależą w dużym stopniu od jego stosunku do adresata. Pamięć o przyszłym odbiorcy może się przejawiać w uwypukleniu z jednej strony warstwy zdarzeń, a z drugiej — projektowanego momentu odbioru, tak jak to się dzieje w liście młodego Seweryna. Z kolei achronologiczne i fragmentaryczne przedstawianie wydarzeń, przerywanie toku opowiadania, np. przez refleksje i odwołania do aktualnej sytuacji piszącego, pojawia się w tekstach narratorów egocentrycznych, nie troszczących się o ułatwienie adresatowi lektury (Julian, Zyndram). Zindywidualizowaniu postaci narracyjnych⁹⁴ oraz ich relacji z adresatami odpowiada różnorodność występujących w powieści perspektyw i strategii narracyjnych.

Z zagadnieniem skupienia narracji na zdarzeniach tworzących fabułę i niwelowania czasowego oraz poznawczego dystansu narratora do prezentowanych wypadków łączy się problem przytoczeń wypowiedzi (cudzych i własnych) oraz myśli („mowy wewnętrznej”). Obszerne przytoczenia są oczywiście obce duchowi listu, powieści natomiast trudno się bez nich obejść. Brandys także w tym wypadku wybiera drogę pośrednią. Dialogi wprowadza sporadycznie, nigdy nie sugeruje, że przytoczenie zawiera całość rozmowy — zwykle są to tylko jakieś uderzające fragmenty, co do których łatwo przyjąć, że zapadły opowiadającemu w pamięć. Również forma przytoczeń jest wiarygodna na tle epistolarnej stylizacji tekstu: przeważa mowa zależna i pozornie zależna, cytaty w mowie niezależnej ograniczają się zazwyczaj do krótkich, jednozdaniowych replik. Wyodrębnienie trzech podstawowych typów przytoczeń nie jest zresztą w przypadku *Wariacji* sprawą prostą i w istocie niewiele daje. Nie zawsze bowiem można wskazać granicę między narracją a przytaczaną wypowiedzią — m.in. ze względu na brak graficznego wyodrębnienia dialogów, ale nie tylko dlatego. W większości listów przytoczenia są językowo bardzo silnie podporządkowane mowie narratora, wplecione w nią tak, że niejednokrotnie trudno określić, czy dane zdanie (fragment zdania, słowo) jest cytatem, narratorską rekapitulacją wypowiedzi innej postaci, cytowanym fragmentem dawnej wypowiedzi bądź nie wypowiedzianej opinii piszącego czy elementem „obecnej” narracji. Przytoczenia często mają formę „mowy pozornie niezależnej”, tzn. rekonstrukcji usłyszanego — bądź wypowiedzianego kiedyś przez samego bohatera-narratora — i niedokładnie zapamiętanego tekstu, rekonstrukcji czasem wprowadzanej tak, jakby była dosłownym cytatem:

Od razu jak tylko usłyszał, że barman zwraca się do mnie per „panie majorze”, zaczął o wojnę wypytywać. Zafascynowany. [...] *Jak to było naprawdę, czym to było dla mnie itd. [...]* Tłumaczyłem się prawie: *strzępy pamiętam, fragmenty i nie jestem majorem. Ale on żądał. Gdyby pana zapytali, gdyby pan musiał powiedzieć jedno, to według pana najważniejsze zdanie na temat*

⁹⁴ Terminem „postać narracyjna” w odniesieniu do narratora pierwszoosobowego posługują się za B. Kaniewską, *Narrator jako postać mówiąca. O kreacjach narratora pierwszoosobowego w polskiej prozie współczesnej*, [w:] *Ja, autor*.

wojny — co by pan powiedział? Długo zadreślał, napierał, więc w końcu powiedziałem „spotęgowana paradoksalność życia”. (s. 180)

Ta metoda pozwala przytaczać dialogi bez rezygnacji z psychologicznej wiarygodności narracji i bez odsyłania czytelnika do konwencji doskonałej pamięci, jest więc ważnym czynnikiem stylizacji na nieliterackość tekstu. Innym istotnym elementem tej stylizacji jest zróżnicowanie powieściowych listów pod względem liczby przytoczeń. Na stopień nasycenia tekstu dialogami oraz na formę, w jakiej są reprodukowane, wpływa indywidualność nadawcy (poziom sprawności językowej, zacięcie literackie lub jego brak, ogólne właściwości psychiki) oraz sytuacja (mały lub duży dystans czasowy, stosunek do tematu i do adresata). Stosunkowo najwięcej przytoczeń — i to w postaci rozbudowanych dialogów — zawiera list młodego Seweryna, który jest narratorem zdyscyplinowanym, świadomym i utalentowanym, pisze zaś o tym, co wydarzyło się zaledwie przed kilkoma dniami. Na przeciwnym biegunie lokuje się tekst starego Zyndrama, narratora egocentrycznego, kapryśnego, dysponującego słabą pamięcią: jego głównym tematem jest pijacka eskapada, której przebiegu — ze względów czysto fizjologicznych — piszący nie potrafi dokładnie odtworzyć.

Szczególnym typem przytoczeń są cytaty myśli. Jak zauważa Dorrit Cohn, autorka książki o sposobach przedstawiania świadomości w prozie fabularnej, w przypadku narracji pierwszoosobowej przytoczenia tego rodzaju, zwłaszcza jeśli są obszerne, grożą utratą wiarygodności opowiadania. „O wiele łatwiej jest — pisze badaczka — zawiesić niewiarę, gdy narrator wykazuje pełną pamięć w innych dziedzinach — w opisach przestrzeni, przytoczeniach dialogów — niż gdy cytuje, «co powiedziałem sam do siebie»”⁹⁵. W *Wariacjach pocztowych* reprodukcje mowy wewnętrznej pojawiają się z różną intensywnością (odpowiadającą mniej więcej częstotliwości dialogów) niemal we wszystkich tekstach. Ich forma, podobnie jak to było z przytoczeniami wypowiedzi, jest zróżnicowana, zazwyczaj jednak — znów podobnie do dialogów — monologi wewnętrzne są wyraźnie podporządkowane językowi narracji, co wydatnie ogranicza ich autonomię w obrębie opowiadania. Często również cytaty można traktować jako raczej odtworzenie niż dosłowne powtórzenie dawnej myśli — narrator-bohater wczuwając się w relacjonowaną sytuację, w swoją w niej rolę, zapisuje zdania odpowiadające temu, co mógł „wtedy” myśleć czy odczuwać:

W narożnej piwiarni przesiedziałem z godzinę nad kuflem, układając planę postępowania mego w tej ciężkiej okoliczności. Cóż ja Ojcu miłowanemu doniosę? jakże się przed Nim opowiem z niewywiązania się synowskiego i przyzwolenia za nos być wodzonym od jakichś nieznajomków? Na samą myśl oną porwałem się ze stołka, drzwiami szarpnął i wypadł na ulicę całkiem już ciemną. (s. 50)

⁹⁵ D. Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, N.J. 1978, s. 162: „It is easier by far to suspend disbelief when a narrator displays total recall in other areas — the decription of a locale, the reproduction of a dialogue — than when he quotes «what I said to myself»”. Wyczerpujące omówienie tej książki stanowi recenzja W. Tomasika w Pamiętniku Literackim, 1986, z. 4.

Kreowanie sensu globalnego

„Współautorstwo adresata”, o którym pisała Stefania Skwarczyńska, jest cechą nie tylko listu, ale — w mniejszym lub większym stopniu — każdej wypowiedzi; z definicji sensownego komunikatu wynika bowiem, że jest on formułowany z myślą o jakimś odbiorcy. Dotyczy to również powieści — w jej strukturę wpisany jest zawsze pewien wirtualny adresat, zestaw ról proponowanych rzeczywistemu czytelnikowi. Utwór powieściowy skonstruowany jest tak, by dał się odczytać jako znacząca i estetycznie wartościowa całość. Ta pamięć o czytelniku staje się szczególnie widoczna w utworach, których tekst wpisuje się w fikcyjną acz konkretną sytuację wypowiedzianą — w dziełach posługujących się narracją pierwszoosobową i ujawniających nie tylko postać mówiącego podmiotu, ale i adresata wypowiedzi. Następujące w takich wypadkach rozdzielenie intencji komunikacyjnych autora (który zwraca się zawsze do czytelnika, choć nie może już mówić wprost do niego ustami narratora) i skonkretyzowanej w świecie przedstawionym postaci nadawcy (która przemawia do „żyjącego” w tym samym świecie adresata) owocuje istotną odmiennością całkowitego sensu narracji od globalnego sensu utworu. (W powieściach pierwszoosobowych, w których adresat narracji nie jest skonkretyzowany — co zazwyczaj łączy się z ogólnym niesprecyzowaniem wewnętrznej sytuacji komunikacyjnej utworu — nietożsamość intencji, a w efekcie znaczeń, rzadko jest tak wyraźna; nawet jeśli narrator kreowany jest jako postać wyraźnie różna od autora, rola adresata wypowiedzi narracyjnej zostaje przypisana czytelnikowi powieści. Repertuar środków powieściowych, którym dysponuje autor, zostaje w takich wypadkach pomniejszony o możliwość przedstawienia — i artystycznego wykorzystania — fikcyjnego kontekstu pragmatycznego narracji.) To zróżnicowanie znaczeń uzyskuje postać najwyrazistszą wtedy, gdy — jak w *Wariacjach pocztowych* — prezentowanych nadawców i adresatów jest wielu; liczne sensy cząstkowe przeciwstawiają się wtedy globalnemu sensowi utworu (który zresztą współtworzą). W zakończeniu tego rozdziału chciałbym się przyjrzeć właśnie sposobowi konstruowania całościowego znaczenia utworu w epistolarnej powieści Brandysa.

Wspomniałem już wcześniej o roli, jaką w semantyce powieści odgrywa nierówny dostęp do informacji narratorów z jednej strony, a czytelnika z drugiej: gra zakresami wiedzy jest jednym z najważniejszych czynników budujących globalny sens *Wariacji*. Każdy ze składających się na powieść listów usytuowany jest w pewnym kontekście życiowym (jako „część życia” bohaterów) oraz w tekstowym kontekście korespondencji. Konteksty te — ich rozdzielenie jest zresztą operacją czysto pojęciową, ma tylko ułatwić analizę — dają się przedstawić jako dwuwymiarowy układ; jeden wymiar stanowi następstwo w czasie (zdarzeń, listów), drugi — współlistnienie w dosłownie lub metaforycznie rozumianej przestrzeni teraźniejszości. Nieco upraszczając można przyjąć, że w wymiarze „horyzontalnym” (synchronicznym) wiedza narratorów-bohaterów przerasta wiedzę czytelnika — ten ostatni poznaje ich świat, a także prowa-

dzoną przez nich korespondencję, tylko w wycinku odsłanianym przez te listy, które wchodzi w skład powieści. Natomiast czytelnik dysponuje większą wiedzą w wymiarze „wertikalnym” (diachronicznym), właśnie dlatego, że zna (bądź może poznać — zależnie od fazy lektury) wszystkie powieściowe listy oraz — lepiej niż którykolwiek z korespondentów — ich tło historyczne.

„Nadwiedza” czytelnika jest podstawowym założeniem znaczącej konstrukcji tworzącego *Wariacje* zbioru listów, o której pisałem w części drugiej tego rozdziału. Nadwiedza ta pozwala również na konfrontowanie współczesnego oglądu przeszłości z perspektywą uczestników minionych zdarzeń, rekonstruowaną z poszczególnych listów. Jedną z lekcji płynących z zestawienia tych dwóch punktów widzenia może być teza o nieprzewidywalności biegu historii, doskonale ilustrowana pisanym w listopadzie 1970 roku listem Zyndrama. Kiedy jego nadawca pisze: „Tu niżej barometryczne. Zawały, deszcze, pogrzeby. Wiatry tnące na wysokości gardła” (s. 175), pozostaje pod wrażeniem marca '68 i jego reperkusji, ale czytelnik pomyśli również — może nawet przede wszystkim — o mających nadejść wydarzeniach grudnia '70. Oczywiście, szczególna estetyczna czy, by powiedzieć po ingardenowsku, metafizyczna wartość tego doznania nieprzewidywalności może się zrealizować tylko wtedy, gdy odbiorca potrafi uwzględnić obie perspektywy poznawcze — własną, współczesną, oraz minioną, reprezentowaną przez bohatera, gdy uzna ich równorzędność. Sekwencja przedstawionych w *Wariacjach* sytuacji nadawczo-odbiorczych (łącznie z tą ostatnią, autorsko-czytelniczą) i odpowiadających im punktów widzenia — zawsze nieabsolutnych, względnych — uczy więc historyzmu, przypomina o relatywności wszelkich poglądów i ocen, przypomina, że „tu i teraz” to również „gdzieś i kiedyś”.

Do podobnych wniosków prowadzi nie tylko konfrontacja stanu świadomości nadawców z wiedzą dzisiejszego odbiorcy, lecz także zestawienie przekazów na ten sam temat zawartych w różnych listach. Łączy się z tym zagadnienie ciągłości fabularnej *Wariacji*. Ze względu na szczególną konstrukcję powieściowego zbioru listów ciągłość ta jest wielokrotnie zrywana: kolejnych narratorów interesują zazwyczaj zupełnie inne sprawy niż ich poprzedników, upływa czas, zmieniają się okoliczności, umierają ludzie. W efekcie *Wariacje pocztowe* można opisać (tak jak to zrobił Andrzej Kijowski) jako „powieść — serię nowel, z których każda opowiada jedno zdarzenie, zdarzenie — klucz dla epoki”⁹⁶. Jednak podobnie jak poszczególne listy są tylko względnymi całościami komunikacyjnymi w ciągu korespondencji, tak też ich fabularna autonomia nigdy nie jest zupełna — kolejne teksty dopisują dalsze ciągi do poprzednich, zawierają dopowiedzenia i reinterpretacje. Czasem te powroty przebiegają bezkolizyjnie, kolejne przekazy uzupełniają się — jak w przypadku historii Prota, o której smutnym końcu czytelnik dowiaduje się z pisanego dwadzieścia dziewięć lat później listu Jakuba: „Na ząb zachorzał i z zęba zmarł. Materya w nim cała od owego zęba zatruta była, co go poniewcześnie rwać sobie kazał

⁹⁶ A. Kijowski, *Zawstydzone poczucie porządku*, Tygodnik Powszechny, 1972, nr 32, s. 8.

[...]” (s. 32). Częściej dopowiedzenie ma charakter reinterpretacji losu postaci. Tak dzieje się z Julianem, którego autoportret wyłaniający się z w jego własnych listów jest mało pochlebny — najpierw przedstawia młodzieńca pełnego żalu nad sobą i pretensji do całego świata, później oportunistę przywiązanego do dóbr materialnych i swoich dziwacznych idei — i dopiero „epilog” zawarty w liście Zyndrama ukazuje jego postać w innym świetle: „Tam, pod Kołem Polarnym, gdzie umarł mój ojciec, była epidemia. Umarł na tyfus. Do końca ludzi leczył. Legendę po sobie zostawił: opiekun konających, pocieszyciel nędzarzy itp.” (s. 178). Aż dwukrotnej reinterpretacji poddana zostaje historia Marii Sochnackiej, opowiedziana, a raczej zwierzona ojcu przez młodego Juliana. W jego liście pisanym tuż po próbie samobójczej brzmi uwielbienie i wciąż nie wygasła miłość do pięknej aktorki. W późniejszej o trzydzieści parę lat wypowiedzi tego samego nadawcy czytelnik znajdzie zupełnie inny obraz dawnej przygody:

Oto ja, wtedy młodzik, zdesperowany brzydotą i żmudą bytowania pod bokiem zgorzkniałego Ojca i sterroryzowanej przezeń Mamy, kochałem się po smarkaczowsku, krańcowo i całkiem bezprzytomnie w dziwce, która zaszła w ciążę z popem, miała poślubić rosyjskiego księcia, występowała w teatrze i zginęła zastrzelona, gdy odkryto, że była agentką carskiej policji. (s. 158)

I znowu Zyndram dopisuje do sprawy epilog:

Pamiętników sporo czytam. [...] Poza tym rzeczy przypadkowe, wspomnienia, dokumenty, m.in. o aktorce Sochnackiej zabitej z wyroku socjalistów przez pomyłkę. Dawna sprawa, sprzed I Wojny jeszcze. Z archiwów policyjnych, carskich, wynika, że chciano się jej pozbyć, odsunąć od kogoś utytułowanego. Ochrana rozpuściła pogłoskę, że jest konfidentką. (s. 179)

Dla Zyndrama ta historia to tylko „Romans detektywistyczny ze sfer teatralnych, rewolucyjnych i dworskich, pasjonująca lektura na 5 nocnych godzin” (s. 179). Nie zdaje on sobie sprawy, że w ten „romans” zamieszany był jego ojciec, nie pamięta nawet, że ojciec pisał mu kiedyś o tej sprawie. Dopiero czytelnik, dysponując niemal równoczesnym dostępem do wszystkich powieściowych listów, może zestawiać je ze sobą i wyciągnąć wnioski, przede wszystkim chyba — ostrzeżenie przed pochopnym osądem ludzkich poczynąń. Nie dlatego, że jak mówi cytowana przez Zyndrama Woyniczowa, „zawsze rozstrzyga ostatnia stronica” (s. 192). Raczej dlatego, że o żadnej „stronicy” nie można powiedzieć na pewno, iż jest ostatnia: po śmierci człowieka pozostaje jego legenda, która również w jakiś sposób żyje, podlega przemianom, jest komentowana i reinterpretowana; w oczach potomnych legenda ta jest nierozdzielna z osobą, której dotyczy. Nigdy też nie można z całkowitą pewnością wyjaśnić tajemnicy czyjegoś życia, świadectwa i dokumenty nie dają bowiem dostępu do „prawdy wewnętrznej” — do sumy motywów, przeświadczeń i intencji wpływających na czyjeś postępowanie. Częściowy wgląd w tę intymną sferę dają z natury impresyjne listy. Jak pisze Bogumiła Kaniewska, „portret nadawcy, jaki pojawia się w jego liście, jest funkcją jego «teraz», nastroju, sytuacji, celu korespondencji etc.”⁹⁷ Nie zawsze, czy nawet — jak chce Kaniewska — rzadko, jest to portret

⁹⁷ B. Kaniewska, *Świat w granicach „ja”*, s. 96.

prawdziwy w sensie zgodności z rzeczywistością, którą mogliby zaświadczyć inni, zawsze jednak jest autentyczny — choćby w swojej celowej nieszczeroci.

Bezpośredniość narratorskiej relacji, jej osobisty charakter ukazuje bohaterów nie tyle bez maski, co — poprzez nią, poprzez rolę, jaką odgrywają wobec adresata swojego listu. [...] Czytelnik nie może ufać narratorom co do ich wierności faktom — są one przeinaczane zależnie od punktu widzenia, sygnałem ich względności są różne wersje fundowane przez różne listy. Doskonale widać to na przykładzie losów Jana Nepomucena, który jawi się raz jako prężny kapitalista-przedsiębiorca, by potem okazać się nędzarzem i mitomanem. [...]

Prawda tych listów leży zatem nie w faktach, lecz w sposobie ich komentowania, nie w rzeczywistości, lecz w sposobie jej przeżywania⁹⁸.

Oczywiście warunkiem ujawnienia takiej znaczącej nieszczeroci jest dostęp do listów oraz możliwość zestawienia różnych relacji o tych samych faktach. Wgląd we wszystkie teksty — wszystkie, które znalazły się w „wyborze epistolografii Zabierskich” — ma czytelnik. Tylko on może konfrontować ze sobą różne wersje wydarzeń, dostarczane przez zawarte w kolejnych listach „suplementy”. Uderzające, że największe nagromadzenie dopowiedzeń odnajdujemy w zamykającym powieść tekście Zyndrama. Jest to zgodne z powieściową regułą wyzyskiwania dla potrzeb kompozycji wyróżnionych miejsc narracji, lecz sprzeczne ze stylizacją na zbiór autentycznej korespondencji. Z pewnością można tu mówić o ciążeniu ku formie zamkniętej, w której wątki, nawet liczne i odrębne, zostają w końcu powiązane w fabularną całość. Owo związanie odbywa się w *Wariacjach* niejako za plecami fikcyjnych narratorów, choć formalnie wychodzi spod ich pióra. Dobrym tego przykładem jest mechanizm podwójnego autotematyzmu w liście Zyndrama. Ostatni z Zabierskich odznacza się dość wysoką świadomością językową i komunikacyjną, w jego tekście sporo jest uwag odnoszących się do własnego stylu i sposobu formułowania wypowiedzi. Obok tego autotematyzmu jawnego, deklarowanego, występuje jednak autotematyzm „ukryty” — taki, z którego piszący nie zdaje sobie sprawy. Jest to cały szereg nawiązań do listów poprzedzających w powieści tekst Zyndrama — których w większości nie może on przecież znać — a także fragmenty, które można odnieść do *Wariacji pocztowych* jako całości. Mimo że wszystkie te metatekstowe wypowiedzi są dobrze umotywowane w polu tematycznym listu Zyndrama, czytelnik z łatwością rozpozna ich aluzyjny charakter w planie powieściowym. Oto pierwsza z nich:

Ta noc [...] rozpoczęła mój bezsenny cykl. Leżałem po ciemku, każda myśl prowadziła w nicość. Rozpadało się we mnie wszystko, czym byłem dotąd, lub to, o czym sądziłem, że mną jest. Jacku, każda z tych nocy była klatką, w której szczyrzyła się do mnie uśmiechnięta bestia: moje ja, moje nikt. Którejś nocy zacząłem mówić na głos. Słowa wymawiać w ciemności. Najprostsze, byle jakie. W tych słowach istniałem jeszcze. Mówiłem po ciemku: „las... woda... chleb”. Udowadniałem siebie tymi słowami. Mówiłem: „ziemia... śmierć”. [...] Potem zacząłem odtwarzać teksty, fragmenty na wpół zapomniane. (s. 190)

Skojarzenie z przygodą Jakuba w niewoli tureckiej jest nieodparte: w liście Zyndramowego praprapradziadka również pojawiała się klatka z „uśmiechniętą

⁹⁸ Ibid., s. 99-100.

bestią'', konieczność walki o zachowanie zagrożonej tożsamości, wiara w moc „najprostszych” słów: „trwożyli my się z Jasiem, by ludźmi pozostać; nocą tedy przez kratę wołaliśmy do siebie słowa ojczyste, jako to: chleb! chleb! matka! matka! — czyli też śpiewali: nad rzeką Wisłą Kraków leży!” (s. 23-24).

W kolejnym fragmencie Zyndram nieświadomie bądź na wpół świadomie nawiązuje do dziejów Prota, Jakuba oraz — już mniej bezpośrednio — innych przodków:

W taksówce powiedziałem temu chłopakowi, że ma nagą świadomość. Do czegoście się doprowadzili — do cierpień z przyczyn wiecznych? Radzę pod nie podstawić przyczyny doczesne. Nie ma nic gorszego niż powtarzać sobie: tragedia istnienia. Przodkowie nasi byli nieszczęśliwi, kiedy bolały ich zęby. Cierpieli także z powodu niewoli. Ból zębów i niewola to są przyczyny ziemskie. Człowiek cierpi wtedy na skutek czegoś, co może przeminąć. Nie należy mówić: Bóg jest winien. Trzeba mówić: cesarz jest winien, dentysta jest winien, albo ja idiota jestem winien. (s. 181)

Nie wiadomo, jak daleko sięga wiedza Zyndrama o losach członków jego rodziny; być może opiera się tylko na domysłach — przypadkowo zbieżnych z rzeczywistością. Istotne jest to, że mimo zgodności z faktami całkowicie myli się w ich interpretacji. Czytelnik wie, że Prot cierpiał z powodu bólu zębów, a Jakub z powodu niewoli, wie jednak również, że nawet jeśli bezpośrednie przyczyny uważali oni za ziemskie, samo cierpienie oraz jego ostateczna przyczyna były dla nich wieczne i powszechne. Trudno o lepszy wykład „nagiej świadomości” od tego, który zawarł w swym liście Jakub:

Toż i wy, Panie Ojczy, w przebraniu żyjecie, lubo go nie za bardzo widzicie. Już to wąsa podkręćcie, już to pasa podciągniecie, czyli też skrzywnicie butem, i zda się wam, iż w skrzywniciach owych, pasa podciąganiach a wąsa podkręćniach wszystkim sobą jesteście. A gdyby kontusz z was zedrzeć, wąż zgolić, but zwlec i golcem w tłumie przedsię gnać? [...] Nie zna istności swej człowiek, okrom gdy całkiem nagi. Z wszelkich aparenców wyzuty dopiero się przekonywa, czym on prawdziwie jest. (s. 19)

Ja w małpich klatkach ludzi widzę chyrokających, z łapą po daktyl do rzezańców przez kraty wyciągnioną. I o każdym myślę: przyjdzie potrzeba, ożenisz się z małpą, przyjdzie potrzeba, zagryziesz człowieka. A i Boga byś zagryził, gdyby jeszcze miesięczek w klatce ciebie trzymali. (s. 29)

Pomyłka Zyndrama unaocznia mechanizm gubienia „prawdy indywidualnej”, redukowania jej do faktów, do historii. Ciekawe, że choć autor ostatniego listu doskonale orientuje się w działaniu tego mechanizmu, nie chroni go to przed popełnianiem powszechnego błędu: myśląc o przeszłości (swojego rodu na przykład) zapomina jakby, iż tworzyli ją żywi ludzie. *Wariacje* uczą zresztą, że ten błąd jest nie do uniknięcia — losy jednostek albo zostają zapomniane, albo obrastają legendą, ulegają zmitologizowaniu i, niekoniecznie świadomemu, zafałszowaniu. Przykładem takiej deformacji są przekazywane kolejnym pokoleniom Zabierskich opowieści o przodkach: „o Sewerynie, co po odjęciu nogi uciekł z niewoli od Kozaków, albo o jego ojcu Jakubie, który na wielbłądzie wjechał do Kamieńca, wiodąc za sobą batalion małp z pałaszami. [...] A jeszcze Michał, [...] co w Ameryce dowodził walką o wolność Indian!” (s. 147). Bolesnie doświadcza tego zjawiska Zyndram, będący świadkiem przetwarzania w historię

zdarzeń, w których sam uczestniczył. Oto jakie refleksje budzi w nim obserwacja planu zdjęciowego, na którym „film kręca o wojnie”:

przeszłość się dziedziczy w postaci wspólnej nieprawdy dla powszechnego użytku. Moment stawania się historii jest zwykle lekkomyślny. W przeszłości nie byłem majorem, ale oni dostali naszą przeszłość jako scenariusz z nami w roli majorów. I w tej liczbie mnogiej jest już manipulacja historii. Powstanie film — ja umrę. I ze mną odejdzie moja prawda pojedyncza. Można ją będzie uwzględnić po pewnym czasie dopiero. Gdy historia obesznie i sklei się z kulturą, wtedy będzie można nanieść moją prawdę — ale już jako sztukę. Wtedy dopiero. (s. 184)

Wzmiankę o sztuce, która w przeciwieństwie do historii potrafi uwzględniać „prawdę pojedynczą”, można uznać za swoisty autokomentarz (Brandysa oczywiście, nie Zyndrama) do *Wariacji pocztowych*. Są one przecież utworem, który nie tylko pokazuje, „jak powstaje historia” (s. 184), ale także stara się przedstawić indywidualną, najgłębiej przeżytą i przekazaną w bardzo osobistej formie prawdę kilku ludzkich losów. To jeszcze jeden przykład ukierunkowania sensu na ostatecznego odbiorcę tekstu — na czytelnika.

Tylko czytelnik może również dostrzec pewne prawidłowości kształtujące życiorysy panów Zabierskich i wpływające na kontakty między ojcami i synami. Dostęp do reprezentatywnej próbki listów powstałych na przestrzeni siedmiu generacji pozwala mu na sformułowanie antropologicznej reguły, która rządzi w powieści następstwem pokoleń. Młodość i dojrzałość są jak dwa stadia rozwoju, oddzielone zacierającym pamięć i uniemożliwiającym międzypokoleniową komunikację etapem przeobrażenia — a może kilkoma takimi etapami. Młodość to okres silnych przeżyć kształtujących osobowość i rzutujących na dalsze życie, przeżyć związanych z losami zbiorowymi: powstaniami, emigracją, wojną. Wiek dojrzały i starość to czas troski o rodzinę i gospodarstwo (znaczący jest motyw powrotów kolejnych Zabierskich do rodzinnej Szymowizny); okres ten niejednokrotnie przynosi zaprzeczenie bądź wypaczenie doświadczeń młodości⁹⁹. Dobrym przykładem są dzieje Jakuba. W roku 1770, zwątpiwszy w boską opatrzność, ludzką godność i własne człowieczeństwo, pewien, że nigdy nie podniesie się po zaznanych cierpieniach, zdecydowany jest na zawsze „ze świata się usunąć” (s. 30). Okrutne przeżycia, dzięki którym poznał — jak sądzi — swoją „prawdę prawdziwą” (19), sprawiły, że przestał się identyfikować z dawnym sobą:

Kto ja? Tamten ów, którym byłem, gdzie on teraz? W myśli on tylko waszej, Ojczy, Matko, żyje. A dla mnie cudzy jest, nie krom imienia jego mnie się nie zostało i przybywa on do mnie jeno w dusznych snach. Czy ja upiorem jestem jego, czyli on jest moim, nie wiedzieć. Ale że my już nie razem, że przenigdy z sobą się nie złączym, to pewna. (s. 29)

Jednym ze składników traumatycznego przeżycia Jakuba była świadomość zupełnej samotności wobec zdarzeń, niewiedzy, jak w podobnej sytuacji zachowaliby się inni: „Nie wiedząc, jak w mym przypadku inni uczynili, nie wiedząc, jako czynili ojciec moje i dziady w przypadku moim, komparacyi żadnych

⁹⁹ Powtarzam tu tezy sformułowane w szkicu *Tema con variazioni*.

ani exemplów przypadku onego nie mając, nie wiedząc nic a nic wcale, tak czyniłem, jakobym się pierwszy na świat rodził” (s. 14). Ten sam (czy już nie ten sam?) Jakub nie próbuje jednak przekazać doświadczeń młodości swoim synom, choć stara się ich powstrzymać od kroków, które groziłyby powtórzeniem okoliczności, w jakich sam się kiedyś znalazł. Relacjonując w niespełna trzydzieści lat po swojej konfederackiej przygodzie kłopoty z budową „gmaszku” i kapliczki, „gdzie ludzie i psy i bydełko pospołu modlić się będą” (s. 34), opowiadając o wysiłkach nawrócenia Hirszkowicza (które ma odkupić własną winę Zabierskiego: „za młodu o Panu Naszym zwątpienie”, s. 34) pisze:

Przy różnych przeciwnościach do tyła sił moich używałem, iż nie tylko potrzeby ciała, ale i duszy potrafiłem zaspokoić, co bez krzywdy i występku było. Ojcem waszym jestem szczerokochającym, za obowiązek to sobie mając, iżby was *od wrogości życia obronić*, nie bacząc na języki Kainowe. (s. 32)

Dziecko moje Sewerynie! Uważ słowa moje, byś brata swego Michasia pilno strzegł. By on do legiów wojskowych nie szedł, co ich pośród rodaków naszych w zagranicach Francuzi rekrutują pod Dąbrowskim generałem, Prusakiem. Dziecka mego na zmarnowanie w cudzoziemstwie nie dam. (s. 34-35)

Tymczasem kolejni młodzi Zabierscy doświadczają „wrogości życia” niezależnie od starań swoich ojców. Można zresztą wątpić, czy szczere opowieści o młodzięcych przeżyciach naprawdę ułatwiłyby życie potomkom, czy pozwoliłyby im uniknąć błędów, jakie popełniali ojcowie. Powtarzalność doświadczeń, dostrzegalna z zewnątrz w losach panów Zabierskich, może prowadzić do wniosku, że „przyszłość jest nie ukończoną przeszłością — [że] w historii istnieje taka sama cykliczność jak w przyrodzie — «będzie» równa się «było», które się powtarza” (s. 181). Jednak, co słusznie zauważa Zyndram, w takim myśleniu tkwi podstawowy błąd jednostronnej obiektywizacji, nieuwzględnienia perspektywy subiektywnej — ten sam, który legł u podstaw „manipulacji historii”: „Bo tym razem powtarza się inaczej — ponieważ tym razem ja istnieje. Dlatego nie umieram przecież. Jestem, czekam, chcę wiedzieć” (s. 181).

Zyndram jest niewątpliwie mądrzejszy od swoich ojców. Łączy w sobie cechy młodości i wieku dojrzałego: wrażliwość i intuicję moralną z wieloaspektowym widzeniem świata. Wstrzymuje się przed osądzaniem ludzi, choć nie waha się w ocenie „świata nadziei osaczonej” A.D. 1970 (s. 191). Zyndram wie, że błędzić jest rzeczą ludzką, dlatego z dystansem myśli o własnej młodzięczej bezkompromisowości (w powieści jest ona zaświadczona telegramem do ojca). Stara się zrozumieć — współczesnych i przodków, historię swojego kraju i mentalność jego mieszkańców. Doradzenie przychodzi mu trudniej niż jego ojcom. „Chciałbym ci czegoś oszczędzić — pisze do syna — nie wiem dokładnie czego. I tak zrobisz to, co będziesz chciał. Przynajmniej nie rób tego, czego nie będziesz chciał” (s. 182).

Tę mądrość Zyndrama można wyjaśniać dwojako. Na gruncie świata przedstawionego tłumaczy się ona tym, że doświadczenia poprzednich pokoleń, choć nieprzekazywalne w dyskursie, dziedziczą się w jakiś tajemniczy sposób. Widać to na przykładzie fascynacji Zabierskich zwierzętami, która począwszy od

relacji Jakuba przebija ze wszystkich listów. „Małpia” obsesja dziadów powraca w tekście Zyndrama: „Czytałeś książkę Lorenza o psach i kotach? Przeczytaj. Nie od małpy pochodzisz. Od gryzonia, po śmierci wielkich gadów” (s. 176). Powracają też inne doświadczenia. W jednym ze snów Zyndrama na postać Jacka nakłada się sylwetka Michała, rodzinnego świętego, który przed stu pięćdziesięciu laty przebywał na tej samej pustyni Mohave, na którą wybiera się syn Zyndrama; sam sen wydaje się refleksem wizji doznanej przez Michałowego brata, Seweryna: „Pewnej zaś nocy ty mi się przyśniłeś na skale czerwonej (takiej samej jak ta z pierwszej widokówki, którą przysłałeś po wyjeździe) i rano narysowałem węglem anioła na ścianie pracowni” (s. 190, por. s. 84-85).

To, że Zyndram w tak wysokim stopniu opanował sztukę rozumienia, jest też umotywowane w zupełnie innym porządku — w porządku konstrukcji powieściowej — i wiąże się z czymś, co John Fowles określił mianem „tyrании końcowego rozdziału”¹⁰⁰. Wracamy więc do problematyki miejsc wyróżnionych narracji. Z punktu widzenia skuteczności komunikacji korzystne jest wyakcentowanie w zakończeniu powieści tego, co stanowi istotny sens całości¹⁰¹. Postać Zyndrama — m.in. dzięki podobieństwom do realnego autora — spełnia rolę powieściowego rezonera, formułującego mniej lub bardziej bezpośrednio treści, które w zaszyfrowanej formie przekazuje cała kompozycja utworu¹⁰². W *Wariacjach pocztowych* kompozycja ta łączy świadomie „niewiarygodną”, antymimetyczną i „autorską” konstrukcję powieściowego zbioru korespondencji z doskonałą imitacją komunikacyjnych cech listu w poszczególnych tekstach. Cechom całości zbioru odpowiada przy tym niemal paradygmatyczna powtarzalność losów kolejnych pokoleń bohaterów, a właściwościom pojedynczego listu jako indywidualnego „dokumentu ludzkiego” — prawda jednostkowego, subiektywnego i niepowtarzalnego przeżycia.

¹⁰⁰ J. Fowles, *Kochanica Francuza*, przeł. W. Komarnicka, Warszawa 1973, s. 461.

¹⁰¹ J. Łotman pisał o „fabularno-mitologizującej” funkcji zakończenia (*Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984, s. 305).

¹⁰² Specjalny status tej postaci sygnalizowany jest przez jej imię i nazwisko, będące anagramem słów „Kazimierz Brandys”; por. K. Brandys, *Miesiące*, Warszawa 1980, s. 132: „z mojego imienia i nazwiska po przestawieniu liter można ułożyć dwa inne: «Zyndram Zabierski» oraz «Szai Dirkan z Bremy» [...]”.

Rozdział V

Autointertekstualność i pierwsza osoba

Chwył nawiązania do własnej twórczości nie należy we współczesnej literaturze polskiej do rzadkości. Proza autorów takich jak Tadeusz Konwicki, Stanisław Lem czy Włodzimierz Odojewski dostarcza wielu przykładów tego zjawiska, różniących się stopniem jawności, charakterem i funkcją. Z pewnością najwyrazistszą postać przyjmuje ono w dziele Teodora Parnickiego, złożonym z powieści tworzących kilka cykli i powiązanych ze sobą nie tylko w wyniku zazębień fabularnych, ale zwłaszcza dzięki istnieniu ujawniającej się stopniowo, na przestrzeni lat, postaci wspólnego wszystkim utworom narratora-demiurga-pisarza¹. Jedność tego *opus magnum* podkreślana jest przez system autorskich odsyłaczy (przyjmujących formę filologicznych przypisów) i komentarzy (zarówno wewnątrzpowieściowych, jak i zewnętrznych — w posłowiach, wywiadach prasowych itp.), sygnalizujących czytelnikowi istnienie nawiązań w obrębie fabuły i rozszyfrowujących ukryte np. w tytułach aluzje do wcześniejszych tomów. Rezultatem tych operacji stało się wytworzenie swoistej „fikcji genezy” (określenie Juliusza Kleintera) czy, jak pisze Małgorzata Czermińska, „imitacji procesu twórczego w strukturze dzieła”².

Jeżeli poszczególne utwory Parnickiego ujawniają swoją „literackość” w ten sposób, że kompozycja każdej wypowiedzi powieściowej ogniskuje się wokół porządku *f o r m u ł o w a n i a* wypowiedzi, to odpowiednio całość jego pisarstwa jest także „strukturą przejrzystą dla genezy”, odsyłającą do procesu swych narodzin (choćby proces ów dostępny jest tylko w tej postaci, w jakiej został utrwalaony właśnie w dziele, a więc stał się jego składnikiem). Całość, oglądana w porządku chronologicznym, [...] ujawnia się jako obszerna, skomplikowana budowla, której konstrukcja jest zarazem historią jej powstawania³.

Jedną z konsekwencji autotematyzmu powieści Parnickiego — specyficznego, bo związanego z cyklicznością konstrukcji wchłaniającej stopniowo kolejne tomy — jest ich autobiografizm. W twórczości prozaika „własna, możliwa choć niespełniona wersja historii powszechnej potraktowana została jako projekcja osobowości pisarza”⁴. Autorstwo całego „przekazu wielotekstowego” można przypisać „Narratorowi Głównemu” (jak go za Jackiem Łukasie-

¹ Referuję tu ustalenia M. Czermińskiej zawarte w pracy *Czas w powieściach Parnickiego*, Wrocław 1972, rozdz. 5: „Znaczenie Narratora Głównego dla historiozofii w «Nowej Baśni»”.

² Ibid., s. 92, przypis.

³ Ibid., s. 94; jeśli nie podano inaczej, podkreślenia pochodzą od autora cytowanego tekstu.

⁴ M. Czermińska, *Autobiografizm: szansa czy pułapka?*, Punkt, nr 4 (1978), s. 25.

wiczem nazywa Czermińska), utożsamiającemu się — z uwagi na obecność motywów autobiograficznych — z realnym twórcą; nadrzędna świadomość owego autorskiego narratora jest też podstawą jedności cyklu.

O ile autokomentatorska strategia Parnickiego nosi wszelkie znamiona działania zamierzonego, świadomego, o tyle związki między pierwszoosobowymi powieściami Kazimierza Brandysa, którymi chcę się zająć w tym rozdziale, są — przynajmniej do pewnego stopnia — niezamierzone, wynikają z przypadku. Co ciekawe, skutki tego przypadku nie są obojętne dla odbioru i interpretacji utworów. Niejasny status powiązań *Nierzeczywistości* i *Ronda* powoduje, że ta powieściowa para warta jest opisu nie tylko jako kłopotliwy lekturowo fakt literacki, lecz także jako skrajny przypadek, *casus* ujawniający praktyczne i teoretyczne trudności, do jakich może prowadzić pewna koncepcja intertekstualności — koncepcja wyglądająca na pierwszy rzut oka bardzo rozsądnie i doskonale sprawdzająca się w sytuacjach standardowych.

Wspólna geneza czy zależności strukturalne?

Dzieje powstania *Nierzeczywistości* i *Ronda* Brandys przedstawia w pierwszym tomie *Miesiące*:

Sprawa jest mocno pokaźniejsza. Pięć lat temu zacząłem pisać powieść, której akcja działa się w dwudziestoleciu i podczas okupacji, wybiegając niektórymi fragmentami w lata dzisiejsze. Bohaterem, a właściwie narratorem był mój rówieśnik, ale niepodobny do mnie [...]. Syn nauczyciela, przed wojną student i zarazem statysta w teatrze, podczas wojny Akowiec, wymyśla fikcyjną organizację podziemną „Rondo” z miłości dla młodej aktorki, po to żeby ją uchronić od niebezpieczeństw prawdziwej konspiracji. Powieść, pisaną w formie sprostowania do kwartalnika historycznego, który zamieścił wspomnienie o „Rondzie” — według narratora fałszywe i pełne nieścisłości — wyobraziłem sobie jako historię czyjegoś życia, paradoksalną przez kontrast solidnej równowagi wewnętrznej mojego bohatera z szaleństwem i manickim uporem, z jakim realizuje swoją idée fixe [...]. Miał to być również obraz tamtych lat [...]. Materia realistyczna, niemal epicka — sceny, dialogi, opisy — i przeplatający ją wątek półkryminalnej intrygi z zabójstwem na końcu.

Porzuciłem tę powieść latem 74 w Nałęczowie. [...] Nagle zaczęła mnie męczyć i nudzić⁵.

Kilka miesięcy później, niespodziewanie dla samego siebie (pod wpływem lektury wiersza Verlaine’a i wizyty u dentysty, jak sugeruje), pisarz rozpoczął pracę nad nowym utworem:

W *Nierzeczywistości* amerykański socjolog przedkłada ankietę z 30 pytaniami, na które odpowiada intelektualista z Polski, reżyser teatralny. Odpowiadając cudzoziemcowi musi mu wyjaśnić, czym jest dzisiaj Polska, co się w tym kraju dzieje, czego ludzie w nim chcą i jak myślą. Okazja, aby sobie samemu wyjaśnić wiele rzeczy. Piszac wiedziałem od pierwszych zdań, że żadne wydawnictwo w kraju nie przyjmie tej książki. [...] I coraz wyraźniej uświadamiałem sobie, dlaczego tamtej powieści nie mogłem doprowadzić do końca: dlatego że nie potrafiłbym w niej odpowiedzieć na pytania, jakie stawiam bohaterowi *Nierzeczywistości*. Przerwaną powieść

⁵ Cytuję wg wydania Niezależnej Oficyny Wydawniczej: K. Brandys, *Miesiące*, Warszawa 1980, s. 45.

uznałem za niebyłą, tak dalece, że wyjmowałem z niej niektóre stronicę, przenosząc je niemal bez zmian do nowego tekstu; wśród nich również wątek fikcyjnej organizacji „Rondo”, co prawda zredukowany do biograficznego epizodu⁶.

Przez jakiś czas oba teksty krążyły razem, co prawda w obiegu bardzo ograniczonym — pisarz dawał je do czytania niektórym ze znajomych.

Dwa maszynopisy były przepisane każdy osobno. Nie ukończona powieść o „Rondzie” urywała się na stronie 153, maszynopis *Niereczywistości* rozpoczynał się od strony 1 i kończył także na 153. Nasuwało się porównanie z cielęciami o dwóch głowach. [...] Ofiarowując dwa maszynopisy dwóch różnych utworów w jednej teczce i pod jednym tytułem, wręczając tego dziwołagą upatrzonemu lektorowi, za każdym razem czułem się w obowiązku podkreślić, że to mi się stało. Nikt mi nie wierzył⁷.

Zawartość tej teczki opisał po kilku latach — już po publikacji *Niereczywistości* — Tomasz Burek w eseju *A to Polska właśnie*. Tak charakteryzuje jego treść Kazimierz Brandys:

Orientuję się już po pierwszej stronie, że nie będzie tu mowy o *Niereczywistości* wydanej osobno pod okładką „NOWEJ”. Burek jak gdyby jej nie zauważył, pisze o innej książce... O jakiej? O tamtej, którą mu dałem do czytania przeszło trzy lata temu, o maszynopisie złożonym z dwóch tekstów [...]! Przyznaje mu wysoką rangę, lecz pisze o nim w czasie przeszłym, jak o nieboszczyku. Pod koniec stwierdza z żalem: trudno, stało się, tego dzieła już nie ma. Można się domyślać, że uśmiercił je autor, nie można się jednak domyślać, czemu to uczynił...

[...] Nowina [zwiastowana w eseju *Burka — M.W.*] jest taka, że współczesną literaturę naszą cechuje polimorfizm. Pierwotna, rozbita i sprzeczna wewnętrznie kompozycja mojego utworu była potwierdzeniem owej prawdy. Potwierdzeniem, któremu zaprzeczyłem⁸.

Pierwsza, niedokończona powieść ukazała się na łamach „Twórczości” (1975, nr 12; 1976, nr 1) pod tytułem *Niereczywistość*. Autor opatrzył ją posłowiem, w którym wyjaśniał przyczyny jej nieukończenia („przyczyny według mnie tkwiące w powieści jako gatunku literackim oraz w moich ubiegłych doświadczeniach, których nie udało mi się powtórzyć w tej prozie”; „A przede wszystkim [w tym — M.W.], że sprawy dzisiejsze, w których i którymi żyjemy, nie znalazłyby wyrazu w powieściowej narracji o przygodach założyciela «Ronda»”⁹), streszczał jej zaplanowany dalszy ciąg, a także informował o istnieniu drugiego tekstu:

Po trzymiesięcznej przerwie, w listopadzie 1974, zacząłem pracować nad nowym tekstem. Nie sędzę, aby można go było uważać za drugą wersję porzuconej powieści. Odbiega od niej tak pod względem literackiego rodzaju, jak w potraktowaniu głównej postaci. Pozostały jedynie szkice dawnych wątków, narrator jest inny i rzecz jest o czymś innym. Jeżeli te dwa teksty występują razem w jednym tomie pod tytułem *Niereczywistość*, należałoby to tłumaczyć potrzebą autora złączenia ich ze sobą. Bo w istocie coś je przecież łączy. Choćby to, że drugi nie zostałby napisany, gdyby nie słabości pierwszego. I może to, że w drugim, z innych przyczyn, autor również nie w pełni podołał swojemu zamiarowi. Bywa tak, iż uświadamiając sobie braki

⁶ Ibid., s. 46.

⁷ Ibid., s. 47.

⁸ Ibid., s. 48.

⁹ K. Brandys, [posłowie w:] *Niereczywistość (dokończenie)*, Twórczość, 1976, nr 1, s. 46.

rzeczy napisanej nie można z nią zrobić nic więcej, niż się uczyniło, i mimo to albo dlatego czuje się do niej przywiązanie.

Wreszcie obydwa teksty stworzyły podwójny wypadek, nie tylko literacki, oraz pewne świadectwo ludzkich, nie wyłącznie pisarskich kłopotów ze znalezieniem wyrazu dla spraw, jakie się wspólnie przeżywa¹⁰.

Posłowie zamyka umieszczony już po podpisie autora anons: „Na tym kończy się pierwsza część powieści”¹¹.

Nierzeczywistość „właściwa”, ukończona w roku 1975, doczekała się druku — nakładem Niezależnej Oficyny Wydawniczej w Warszawie i Instytutu Literackiego w Paryżu — dopiero na przełomie lat 1977 i 1978. Wcześniej jednak, w roku 1976, pisarz wrócił do zarzuconego projektu powieści o „Rondzie”: „Był to powrót równie niespodziewany, jak odejście. Cały materiał, od dawna zależały i sztywny, nagle się we mnie poruszył, moje teoretyzujące uzasadnienia, sformułowane w posłowie, leży w gruzach. Wiedziałem już, że skończę tę powieść”¹². *Rondo*, ukończone w roku 1977, a złożone w „Czytelniku” w 1978, ukazało się drukiem w 1982. „Przez ten czas *Nierzeczywistość* stała się dla mnie oddzielnym utworem, dalszy ciąg *Ronda* nie miał z nią żadnych pokrewieństw”¹³.

Tak, w skrócie, wygląda autorska prezentacja wspólnych narodzin *Nierzeczywistości* i *Ronda*. Związki pomiędzy tymi utworami nie ograniczają się jednak do genezy ani do dwukrotnego wykorzystania niektórych fragmentów tekstu, mają także charakter wewnętrzny, strukturalny. A to dlatego, że — wbrew zawartej w *Miesiącach* sugestii pełnej odrębności utworów — Brandys zdecydował się umotywować owe powtórzenia również w obrębie świata przedstawionego. W zakończeniu *Ronda* (a więc w jego partii rzekomo nie mającej już nic wspólnego z *Nierzeczywistością*) czytamy:

Gdybym miał więcej czasu, mógłbym tu jeszcze umieścić moje opinie i rozważania dotyczące spraw ściśle współczesnych. Materiały mam w biurku. W roku 1973, w czasie dorocznego Kongresu Sztuki Teatralnej, który odbył się w jednym ze starych miast nad Morzem Północnym, pewien profesor socjologii z uniwersytetu w Harvardzie, Polak z pochodzenia, zaproponował mi udział w międzynarodowej ankiecie: około 30 pytań wypunktowujących stosunek ankietowanego do siebie, do swojego kraju, do świata. Przez tydzień — wieczorami w hotelu — nagrywałem odpowiedzi na taśmę magnetofonową, zmieniając nazwiska, dane personalne i wiele sytuacji, nie na skutek obaw, raczej z instynktownej niechęci do nazbyt osobistych wyznań, albo... z konspiracyjnego nawyku. Przerejestrowaną kopię przewiozłem do Polski w kieszeni płaszcza. Trzymam ją w szufladzie i powtarzam: gdybym miał więcej czasu, mógłbym po prostu przestukać fragmenty tekstu i włączyć je do niniejszej pisaniny¹⁴.

To nawiązanie do *Nierzeczywistości*, wiernie — z wyjątkiem czasu trwania nagrań (narrator *Nierzeczywistości* mówi nie przez tydzień, lecz w ciągu trzynastu wieczorów) — odtwarzające sytuację wypowiedzianą przedstawionego

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

¹² K. Brandys, *Miesiące*, s. 47.

¹³ Ibid.

¹⁴ K. Brandys, *Rondo*, Warszawa 1982, s. 371-372. Kolejne cytaty według tego wydania lokalizuję w tekście.

w niej tekstu, tylko pozornie porządkuje stosunki między powieściami. Skłania bowiem czytelnika do utożsamienia „świata tekstu” *Ronda* ze światem *Nierzeczywistości*, tymczasem liczne fakty stoją na przeszkodzie takiej identyfikacji. Ich analiza wymaga dość drobiazgowego porównania utworów.

Przyjrzyjmy się najpierw rozbieżnościom fabularnym i personalnym. Przede wszystkim — w każdej z powieści odnajdujemy szereg motywów nie występujących w drugiej. W *Rondzie* są to np. elementy charakterystyki bohatera-narratora, takie jak jego rude włosy (najwyrazistszy wykładnik odmienności od innych postaci), plotka o jego „związkach krwi” z Piłsudskim czy pseudonim — drugie imię „Tom”. Nie mają odpowiedników w *Nierzeczywistości* liczne wydarzenia, a także drugoplanowe i epizodyczne postaci *Ronda*. Z kolei w *Nierzeczywistości* znajdziemy nieobecną w drugiej powieści informację o rozwodzie — a zatem pośrednio o małżeństwie — bohatera i obszernie wyjaśnienia na temat jego akcesu do nowego porządku społeczno-politycznego, jaki zapanował w Polsce po wojnie. Dalej, szereg postaci, zdarzeń, sytuacji uzyskuje w każdej z powieści nieco inną charakterystykę. Władek Sznej — ideowy antagonistą głównego bohatera — w *Nierzeczywistości* występuje jako Icz. Czas powołania do życia tajnej organizacji to w *Rondzie* maj 1942, w *Nierzeczywistości* zaś wrzesień 1943. Rabczyn, konspiracyjny zwierzchnik Toma, ginie albo w powstaniu warszawskim (*Nierzeczywistość*), albo znacznie wcześniej, zatopiony w składzie amunicji na Wolskiej (*Rondo*). Różnią się również „autobiogramy” bohatera zawarte w początkowych partiach utworów. W *Rondzie* nie ma mowy o porzuceniu studiów prawniczych i przenosinach na filozofię, o czym informuje narrator *Nierzeczywistości*. Miejsce pomaturalnej służby wojskowej to w *Rondzie* podchorążówka we Włodzimierzu Wołyńskim, w *Nierzeczywistości* — szkoła podchorążych łączności w Zegrzu. Różne są też okoliczności śmierci Cezara, która stanowi oś wspomnianej w *Miesięcach* „półkryminalnej intrygi”: w *Nierzeczywistości* zastrzeliła go jako kolaboranta „Mewa”, w *Rondzie* został otruty przez zbuntowanych członków organizacji Toma. Bohater *Nierzeczywistości*, wielokrotnie przesłuchiwany „po roku 1945”, odpowiadał — jak twierdzi — z wolnej stopy, Tom z *Ronda* był — „po roku 1950” — aresztowany. Tom wychowywał córeczkę swojej ukochanej wspólnie z panią Lalą, reżyser z *Nierzeczywistości* — sam (pani Lala umarła zaraz po wojnie).

Wszystkie te rozbieżności dają się — łatwiej bądź trudniej — uzasadnić owym „konspiracyjnym nawykiem”, który każe opowiadającemu zmieniać „nazwiska, dane personalne i wiele sytuacji”. „W mojej wypowiedzi będę unikał autentycznych nazwisk [...]” — czytamy w *Nierzeczywistości*¹⁵. Sprzeczne „zeznania” chronią być może samego bohatera lub kochaną przezeń kobietę przed odpowiedzialnością np. za śmierć Cezara. Istnieją jednak niezgodności trudniejsze do wytłumaczenia. W zakończeniu *Nierzeczywistości* pojawia się np. postać

¹⁵ K. Brandys, *Nierzeczywistość*, Chotomów 1989 [przedruk fotooffsetowy wyd. Instytutu Literackiego, Paryż 1978], s. 20. Kolejne cytaty według tej edycji.

pełniącą funkcję wysłannika przeszłości i wprowadzająca w czas narracji (lata siedemdziesiąte) czas zdarzeń z lat okupacji. Oto z przebywającym na kongresie sztuki teatralnej reżyserem kontaktuje się „...owski czy ...ewski” — rodak mieszkający na stałe w Kanadzie i przedstawiający się jako były członek „Ronda” (*Nierzeczywistość*, s. 100). Anek, syn pani Lali, a po wojnie mąż „Mewy”, nie ma bezpośredniego odpowiednika w *Rondzie*, choć okoliczności jego przyjęcia do organizacji przypominają rekrutację braci Borowików.

Anek poznał przyszłą żonę w pociągu. Po latach opowiada twórcy „Ronda” o „najszcześniejszych dniach swojego życia, kiedy przewoził walizkę z tajnymi szyframi, kiedy jakaś dziewczyna w pociągu spała z głową na jego ramieniu...” (*Nierzeczywistość*, s. 115). Również Andrzej Borowik, konwojujący Tolę podczas jej wypraw z rzekomymi szyframi, zawiera z nią znajomość w pociągu. Na tym jednak kończą się podobieństwa kreacji i zbieżność losów postaci Anka i Borowików (czy Borowika). Lala Ubysz z *Ronda* nie ma syna jak jej imienniczka z *Nierzeczywistości*. Ma natomiast siostrę, o której ochronę przed „niebezpieczeństwami prawdziwej konspiracji” prosi Toma (*Rondo*, s. 146-147). Siostrą tą jest Tola Mohoczy, ukochana bohatera, a później także matka dziecka, które on uznaje za własne.

Tak odmienne ukształtowanie stosunków interpersonalnych w świecie przedstawionym powieści przekracza chyba granice konspiracyjnego nawyku mylenia śladów. Zwłaszcza że Tom (ani bohater-narrator *Nierzeczywistości*) nie ma powodu, by obawiać się ujawnienia rzeczywistych stosunków łączących Tolę-„Mewę” z panią Lalą czy nim samym: potencjalnym źródłem zagrożenia są przecież polityczno-militarne powiązania w podziemiu, a nie relacje rodzinne czy uczuciowe. Nawet jeśli przyjąć, że dla wielokrotnie przesłuchiwanego bohatera jego opowieść jest, jak sam sugeruje, kolejnym zeznaniem w sprawie „Ronda”, jeszcze jedną wersją życiorysu¹⁶ — nie tłumaczy to innych różnic w jego autoportrecie. Chodzi zarówno o dane zbyt łatwe do sprawdzenia, by warto je było fałszować — np. wykonywany zawód (reżyser czy kierownik administracyjny teatru) — jak i o informacje dotyczące osobowościowych cech bohatera. W odpowiedzi na jedno z pytań kwestionariusza (*Znaczenie popędu seksualnego w pana życiu? Wynikające stąd problemy osobiste?*) narrator *Nierzeczywistości* opowiada o swojej młodzieńczej erotomanii, „wyleczonej” nagle wskutek upadku z konia:

Proszę sobie wyobrazić młodego człowieka, w którym wcześniej obudził się popęd seksualny. [...] Widok kobiecej nogi przyprawia go o halucynacje. Każda nowo poznana dziewczyna to obiekt jego głodu [...]. Jest zawsze w stanie napięcia, zawsze pochłonięty łaknieniem, które musi ukrywać, zawsze skompromitowany przed sobą. (*Nierzeczywistość*, s. 71)

¹⁶ „Kilkanaście razy kazano mi pisać szczegółowy życiorys, a po złożeniu uzupełniających wyjaśnień musiałem go zaczynać od początku” (*Rondo*, s. 101, *Nierzeczywistość*, s. 35). Por. *Rondo*, 347: „Są to być może hipotezy, domysły. Jeszcze jedna, po latach, próba interpretacji swego życiorysu”.

Tom z *Ronda*, pytany przez Tolę, czy wie, „co to są męki erotomanii”, wyznaje:

Nie miałem o tym pojęcia, ale noc była przed nami. Maltretowała mnie do świtu, twierdząc, że podoba jej się każdy mężczyzna. [...] Trzęsła mnie za ramię: — To jest choroba, kalectwo! Zrozum, idziesz ulicą i nagle przypomina ci się czyjeś obrośnięte udo. Albo łydka! I ta łydka cię goni, idzie za tobą! Och, Tom... — [...] Wierzyłem i nie wierzyłem. Ta dziedzina przeżyć zdawała mi się niejasna, współczułem, ale jakoś teoretycznie, i nawet moja zazdrość była abstrakcyjna. [...] Nie sądziłem, że mogą istnieć podobne udręki, lub raczej podobne źródła udręk. Nie znałem się na tym. (*Rondo*, s. 97)

Czy te dwa cytaty można przyporządkować jednej osobie? Tom czuje się w pełni panem siebie. W jego opowieści nie znajdziemy zajmujących tyle miejsca w *Nierzeczywistości* rozważań o „woli czynienia dobrze” jako wyrazie ludzkiej wolności, woli spętanej z jednej strony biologią (czytaj: seksualnością), z drugiej — czynnikami historycznymi (*Nierzeczywistość*, s. 56 n.). Tom kieruje się w życiu — tak przynajmniej sugeruje — zespołem odziedziczonych zasad, którym nadaje miano „rygorów przyzwoitości i woli” (*Rondo*, s. 51). Ich reprezentantem jest przypominający Sokratesowe *daimonion* „wewnętrzny świadek” — jak mówi Tom: „osoba niematerialna, lecz narodzona jednocześnie ze mną, której nie potrafię nazwać, ale która w każdej sytuacji dyktowała mi postępowanie” (*Rondo*, s. 39). Posiadanie owego „wewnętrznego świadka” czyni Toma „człowiekiem o obwodzie zamkniętym”. Jego przeciwieństwem jest Władek Sznej, który stanowi „obwód z przerwą”, odczuwa nieustanną potrzebę, by racjonalizować postępowanie swoje i innych, jest stale otwarty na możliwość „sprzymierzenia się z racją większą od jego własnej, słuszniejszą czy silniejszą, z taką, której wartość może się potwierdzić w czasie przyszłym” (*Rondo*, s. 55).

Pewien tradycjonalizm lub może staroświeckość Toma znajduje odbicie nie tylko w jego dżentelmenerii i „prowincjonalnej” (według Władka) elegancji, ale i w języku jego opowieści. W narracji *Ronda* występuje wiele wyrażen staroświeckich i regionalizmów (np. *spacerować do figury*, s. 25; *kapce*, *tabetyczna obojętność*, s. 110; *wrażenie pierwiastkowo wiejskie*, s. 162), rzadko obecnie stosowanych form gramatycznych (*gdybym był umiał*, s. 365), wtrętów łacińskich i francuskich (*désintéressement*, s. 36; *powróćmy jednak ad rem*, s. 50), a także osobliwości językowych nie notowanych wprawdzie w słownikach, ale odczuwanych przez współczesnego użytkownika polszczyzny jako osobliwości właśnie, a więc — potencjalnie — formy przestarzałe bądź gwarowe (*uliczna zwrotka* w znaczeniu: śpiewka, s. 72; postać *mundura* w funkcji dopełniacza liczby pojedynczej). W wypowiedzi Toma spotykamy również fragmenty podkreślające dystans nadawcy do polszczyzny drugiej połowy XX wieku, a ściślej — do pewnych jej odmian: „W ten sposób merytoryczna różnica zdań przeradza się w walkę hasel, w ową «klótnię liter», jak mawiał mój ojciec, czy «polaryzację znaków», jak to się dzisiaj pisze [...]” (*Rondo*, s. 21-22); „Ja byłem zainteresowany jego [życia — M.W.] formułą, wzorem (dzisiaj mówi się: kodem) [...]” (s. 346).

Reżyser z *Nierzeczywistości* jest od Toma o wiele bardziej racjonalny i „nowoczesny”, przynajmniej w tym, co — i jak — mówi. O motywach działania

bohatera trudniej się tu wypowiadać niż w przypadku drugiej powieści ze względu na dyskursywny charakter tekstu, zdeterminowany formą kwestionariusza. Relacjonowane wydarzenia pojawiają się na prawach anegdoty czy egzemplum, stanowią pożywkę bądź odskocznnię dla teoretyzującego wywodu. Ale właśnie dyskursywny styl zdradza racjonalizm mówiącego. Reżyser sprawia również wrażenie człowieka silniej niż Tom „sklejonego z rzeczywistością” (by użyć Brandysowego określenia), a jego kontrast z „reprezentującym punkt widzenia diabła” Iczem jest mniej wyraźny niż w *Rondzie*. Uderzające, że w odpowiedzi na jedno z pytań kwestionariusza wygłasza on sentencję, która w *Rondzie* przytaczana jest jako fragment wypowiedzi Szneja: „Nie mam definicji człowieka, ale gdyby odpowiedź na to pytanie była konieczna, powiedziałbym: istota, która przypisuje sens bytowi” (*Niereczywistość*, s. 67; por. *Rondo*, s. 360).

Czytelnik *Niereczywistości* i *Ronda* musi zatem sam zdecydować, czy ma do czynienia z dwoma powieściowym wcieleniami tego samego bohatera, czy z dwiema postaciami odrębnymi. Ta alternatywa, z pozoru błaha, jest częścią ogólniejszego pytania o to, jak czytać *Niereczywistość* i *Rondo*: zgodnie z sugestiami autora — jako odrębne, w pełni samodzielne dzieła różniące się „tak pod względem literackiego rodzaju, jak w potraktowaniu głównej postaci”; wbrew owym sugestiom — jako warianty jednej opowieści, mające wspólnego narratora i traktujące o tych samych wydarzeniach — co sugeruje nawiązanie do *Niereczywistości* w zakończeniu *Ronda*; czy może jako dwie wersje tej samej powieści, połączone pewną nadrzędną intencją autorską. Sposób, w jaki czytelnik odpowie na to ogólne pytanie, nie jest bez znaczenia dla interpretacji utworów, każdy ze wskazanych typów lektury wiąże się bowiem z pewnymi przesądzeniami interpretacyjnymi. Warto podkreślić, że problem odbioru *Ronda* i *Niereczywistości* zasadza się nie na liczbie opublikowanych zbieżnych tekstów, lecz na ich ukształtowaniu, które uniemożliwia jednoznaczną interpretację zachodzących między nimi związków¹⁷.

¹⁷ W swoich rozważaniach biorę pod uwagę tylko teksty wydane osobno w książkach, fragment wydrukowany w „Twórczości” pt. *Niereczywistość* uznając za pierwodruk prasowy początkowej części *Ronda*. M. Noszczyk, w niepublikowanej pracy „Jeden z wielu, jeden z nas. Obraz autora i strategię lektury wpisane w prozę Kazimierza Brandysa”, mps w Bibliotece Jagiellońskiej, traktuje wszystkie trzy teksty jako równorzędne. Stąd o wiele bogatszy repertuar wymienianych przez niego „lekturowych możliwości”, jakie pojawiły się wraz z ich publikacją. Pytając, „ile — naprawdę — powieści napisał Brandys między 1974 a 1977 rokiem” (s. 204), autor wylicza sześć możliwych odpowiedzi: 1. Jest tylko jedna powieść: *Rondo*; *Niereczywistość* to esej. Takie stanowisko posiada warunkową akceptację pisarza: „gdyby nie recenzja Burka, sprawa byłaby zwyczajna: w przerwie między okresami pracy nad powieścią napisałem eseistyczny tekst” (K. Brandys, *Miesiące*, s. 49). 2. Są dwie powieści: *Rondo* i *Niereczywistość* II (paryska). Takiej tezy broni Brandys w *Miesiącach*. 3. Są — znowu — dwie powieści: jedna to *Niereczywistość* I (z „Twórczości”) i II (czyli razem „dwugłowe cięło” albo „Doppeltext”, jak je nazywa Noszczyk), druga to *Rondo*. 4. Są trzy powieści: *Niereczywistość* I, *Niereczywistość* II, *Rondo*. 5. Są cztery powieści: *Niereczywistość* I, *Niereczywistość* II, „Doppeltext” oraz *Rondo*. 6. Jest jedna „powieść”: „wielotekst” złożony z *Niereczywistości* I, *Niereczywistości* II, „doppeltekstu”, *Ronda* oraz — ewentualnie — zamieszczonego w „Twórczości” posłowie, które streszczało dalszy ciąg *Niereczywistości* I.

Potencjalne odpowiedzi odbiorcy na związki między powieściami

Model 1: *Niereczywistość* i *Rondo* jako niezależne utwory

Można domniemywać, że w rzeczywistej recepcji omawianych utworów realizowane są wszystkie trzy możliwości odbioru. Przypuszczalnie jednak sytuacja pierwsza — niezależna lektura powieści — ograniczona jest głównie do tych czytelników, którzy znają tylko jeden z badanych tekstów, a jeśli czytali oba, to w dużych odstępach czasowych i nie łączą ich ze sobą. Skądinąd grupa ta może być bardzo liczna — także dlatego, że *Niereczywistość* ukazała się w Polsce oficjalnie dopiero w kilkanaście lat po podziemnym i emigracyjnym pierwodruku, a kilka po pierwszym wydaniu *Ronda*. Drugą dającą się tu *a priori* wskazać grupę odbiorców stanowią ci, którzy przeczytali i mają w pamięci oba teksty, nie dostrzegli jednak bądź zbagatelizowali aluzyjne nawiązania między nimi. W tym przypadku można chyba mówić o lekturze czy konkretyzacji ułomnej — o ile za sytuację idealną uznamy podjęcie przez czytelnika jak największej liczby dyrektyw konkretyzacyjnych tekstu. Paradoksalnie — choć nie wyjątkowo w historii literatury — typ lektury posiadający oficjalne poparcie autora jest tu nie do końca zgodny z *intentio operis*, prowadzi do zawężenia kontekstu interpretacyjnego, a w konsekwencji — do zubożenia semantyki utworów (choć z drugiej strony, ze względu na trudność zrekonstruowania owej intencji tekstu, zabezpiecza być może przed nadinterpretacją)¹⁸.

Model 2: Jeden narrator, dwie opowieści

Gdyby doszło do czytelnicznej debaty na temat: „Jak czytać *Niereczywistość* i *Rondo* Kazimierza Brandysa?”, przytoczona wzmianka z zakończenia *Ronda* byłaby zapewne głównym argumentem zwolenników drugiego sposobu lektury analizowanych utworów — odczytywania ich jako dwóch opowieści co prawda różniących się czasem wypowiedziania, sposobem przekazu i osobą adresata, ale połączonych postacią opowiadacza i, w dużej mierze, wspólnym polem tematycznym. W odbiorze tego typu występuje tendencja do motywowania wszelkich rozwiązań strukturalnych, w tym intertekstualnych relacji między utworami, czynnikami mieszczącymi się w kompetencjach narratora. Osoba bohatera-narratora staje się więc kluczem do wyjaśnienia zarówno zbieżności między tekstami, jak i — może przede wszystkim — różnic. Bogumiła Kaniewska, w której interpretacji *Niereczywistości* i *Ronda* taka właśnie perspektywa lekturowa wydaje się dominować, sprawę niezgodności obu relacji załatwia dość szybko:

„Tom”, narrator i główny bohater *Ronda*, oraz polski reżyser odpowiadający na pytania ankiety socjologa amerykańskiego [w *Niereczywistości* — M.W.] to ten sam człowiek

¹⁸ Por. U. Eco, *Nadinterpretowanie tekstów*, [w:] U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń. Kraków 1996.

— świadczy o tym nie tylko zbieżność biografii i postawy wobec życia, ale i bezpośrednia deklaracja [...].

Brandys eksponuje zatem pokrewieństwo obu utworów — drobne niezgodności między nimi są, jak twierdzi narrator *Ronda*, wynikiem celowej mistyfikacji¹⁹.

Wydaje się, że interpretacja „drobnych niezgodności” faktografii powieści przez odwołanie do świadomej mistyfikacji narratora jest zbyt uproszczeniem. Staralem się wyżej pokazać, że nie wszystkie rozbieżności można w ten sposób wyjaśnić. Również samo powoływanie się na narratora *Ronda* jako na autorytet w kwestii prawdomówności narratora drugiej powieści nie wydaje się bezpieczne — zwłaszcza gdy przyjąć, jak Kaniewska, ich osobową tożsamość. Przecież analiza *Niereczywistości* doprowadziła badaczkę do stwierdzenia, że w miarę rozwoju narracji „Akt opowiadania, możliwość swobodnego wykreowania swego wizerunku zaczynają władać opowiadającym”:

Wykreowany wizerunek, jaki zabierze na taśmach do Warszawy — „portret wewnętrzny” człowieka czystego etycznie, wyzwolonego duchowo, świadomego nad miarę — to fikcja. On i jego myśl to jeszcze jedna „niereczywistość”. Być może, iż myślowa i językowa nieskazitelnosc [wypowiedzi — M.W.] to także fikcja. Może powstała ona na skutek wielogodzinnego wysiłku, przesłuchiwanie taśm, likwidowania i korygowania nagrań? Może spontaniczność, ustność tej wypowiedzi także jest fikcją...?²⁰.

Zaskakujące, że egzegetka tak podejrzliwa wobec narratora *Niereczywistości* z dobrą wiarą przyjmuje wynurzenia Toma w *Rondzie*. Przecież i tu nie brakuje momentów wątpliwych. Oto np. Tom raz pisze, że Tolę konwojował „Andrzej Borowik, młody z braci, poeta i student historii”, kiedy indziej zaś powiada o Borowikach: „muskularni, ciemnowłosi bliźniacy, którzy przeczytali bodaj wszystko” (s. 235, 261; podkr. M.W.). Czy to przeoczenie autora, czy wskazówka, że pamięci bohatera nie należy zanadto ufać? Narrator sam kilkakrotnie informuje, że w czasie przesłuchań zarzucano mu konfabulowanie; przy okazji pojawia się supozycja jego obłąkania:

Wydaje mi się niepokojące, że mój interlokutor — a jestem pewien, że w tych chwilach był szczery — uważał moją prawdę za rodzaj fantazji, którą ludzki rozsądek musi z miejsca odrzucić jako wymysł lub absurd. Jeśli więc w prawdę tych okoliczności mógłby uwierzyć tylko wariat, to kim musiał być człowiek, który je stworzył? Szaleńcem. Otóż nigdy ani przez moment nie czułem w sobie szaleństwa. (*Rondo*, s. 148)

Sam pomysł fikcyjnej organizacji tudziez — użyjmy autorskiego sformułowania z *Miesiący* — „szaleństwo i maniacki upór”, z jakim jest on realizowany, dobitnie świadczą o specyficznym twórczym stosunku Toma do rzeczywistości. W swojej opowieści o dziejach „Ronda” narrator często operuje terminologią literacką i teatralną (*plan inscenizacji*, s. 195; *teatr złudzeń*, s. 261; *stylistyczna forma epilogu*, s. 325). Nieistniejąca organizacja jest osnową spektaklu stworzonego specjalnie dla jednej aktorki, a właściwie dla dwojga aktorów, bo Tom chce „zagrać” reżysera: „rola! W jej życiu nie istniało nic innego

¹⁹ B. Kaniewska, *Świat w granicach „ja”*. O narracji pierwszoosobowej, Poznań 1997, s. 108.

²⁰ Ibid., s. 106.

i nigdy nie będzie nic innego istnieć. [...] Przy dyskretnym, ostrożnym i umiejętnym postępowaniu miałem szanse stać się w jej życiu drugim reżyserem” (s. 73). Także i później, w narracyjnej teraźniejszości, oczekujący przyjazdu Toli Tom gotów jest podjąć obowiązki „reżysera”: „Zapragnię beatyfikacji. A ja dam się w to wciągnąć i kto wie, czy nie wyreżyseruję cudu, by ją upewnić, że Pan Bóg również tego pragnie” (s. 362)”. Z motywem twórczej ingerencji w porządek świata łączy się motyw autokreacji. Zastanawiając się nad przyczynami swojego upodobania do kształtowania rzeczywistości narrator *Ronda* pisze:

Bo moja sprawa z Tolą, jakkolwiek by ją nazwać: miłością, obsesją, namiętnością — czyż od początku nie była moją autokreacją? Chwilami podejrzewam, że tę sprawę wymyśliłem sobie po to, aby jej sprostać, i wydaje mi się, że była parabolą, którą stworzyłem na swój użytek, pragnąc się oddzielić (jak mówiła Nina: wyodrębnić) i stać się kimś ponad moją zwyczajność i podobieństwo do innych. (s. 214)

Cytat ten wskazuje na pewien rys osobowości bohatera-narratora, który można określić mianem „kompleksu statysty”. Tom jest żołnierzem i halabardnikiem nie tylko w teatrze. Także w życiu pozostaje „zakochanym statystą” (s. 356), którego z tłumu wyróżniają jedynie wysoki wzrost, ruda czupryna i fajka. Pełni funkcje może odpowiedzialne, ale mało reprezentacyjne: inspicjenta, a potem kierownika administracyjnego teatru, powiernika i opiekuna historycznej aktorki, wreszcie — u boku równie niepozornej Lali Ubycz — ojca prawdopodobnie nie swojego dziecka. Ów kompleks pogłębiany jest przez nieszczęśliwą miłość do Toli — wybitnej, można rzec: urodzonej aktorki, która nie odróżnia życia od sceny, i tu, i tam wiążąc się tylko z reżyserami i protagonistami (jak Cezarewicz) bądź z autorami (jak Marcenat). Tolę drażni wygląd, zachowanie i uczucia Toma: „Dłużej tego nie zniosę. Ciebie na korytarzu z fajką! [...] Kto ci pozwolił wlepić we mnie wzrok podczas egzekucji, statysta nie ma prawa tak się gapić w aktorkę!” (s. 67).

Szansą na odegranie — w życiu Toli, ale chyba nie tylko — roli twórcy i reżysera staje się dla Toma „Rondo”. Deklarowanym przez narratora celem istnienia organizacji jest uratowanie „ginącej z tęsknoty za sceną” Toli (s. 147), obsadzenie jej w wielkiej, „patetycznej”, lecz nie niebezpiecznej roli (s. 155). Pomysł okazuje się trafiony, reakcja dziewczyny na wiadomość, że zostanie przyjęta do konspiracyjnego ugrupowania, przechodzi nawet oczekiwania bohatera: „przypatrywała mi się zezującym spojrzeniem, w którym malował się zachwyt pełen tak nienormalnego przejęcia, że nagle ogarnął mnie niepokój” (s. 159). Zorganizowany przez Władka Szneja bunt w łonie „Ronda” kończy krótkotrwały tryumf i pozbawia Toma roli sprawczej:

Było w tym coś makabrycznego, w owym czarnoksiężskim działaniu, które ja sam uruchomiłem i które nagle zwróciło się przeciw mnie, zepchniętemu z powrotem do roli statysty. Na nic nie miałem już wpływu, utraciłem zarazem siły i prawa. (s. 300)

Bezpośrednią przyczyną podjęcia przez Toma narracji jest opublikowanie w jednym z czasopism historycznych „Kartki z dziejów walki” profesora Janoty. Tom stara się nie dopuścić, by to ona ukształtowała społeczne wyobrażenia na temat organizacji „Rondo” i jego w niej roli. To bowiem groziłoby ostateczną

utratą stanowiska „reżysera”, a tym samym — szans na odzyskanie względów Toli Mohoczy. Podobnie jak przy zakładaniu „Ronda”, Tom, przystępując do opowiadania, kieruje się więc względami osobistymi, w istocie zaś — co być może stawia pod znakiem zapytania prawdziwość jego szlachetnego autoportretu — „socjobiologicznymi”. Jego polemika z treścią publikacji Szejna-Janoty jest formą walki o pozycję społeczną (minioną, ale zapewne także obecną) i o uczucia kobiety, a także próbą pogrążenia rywala. Można się zresztą domyślać, że podobne motywy kierowały Janotą.

Monolog o dziejach „Ronda” to desperacka, podjęta bez wiary w powodzenie i może nawet nie do końca świadoma próba narzucenia innym „własnej prawdy”. Tom nie jest człowiekiem dysputy, nie dysponuje błyskotliwym, dialektycznym umysłem Władka. Tylko rozległa, jednogłosowa wypowiedź daje mu szansę zwycięstwa w polemice ze Szejnem-Janotą. Szansy takiej nie stwarzają odbywane co drugą niedzielę brydże, w których uczestniczy także Władek. Tom wie, że w otwartym boju go nie pokona: „od dawna postanowiłem nie wdawać się z Władkiem w dyskusje światopoglądowe” — wyznaje (s. 359). Rozpoczyna więc własną opowieść, która coraz wyraźniej staje się narzędziem walki z życiowym — nie tylko światopoglądowym — antagonistą. Ale podejmując z takimi intencjami narrację o „Rondzie” Tom pośrednio przyznaje słuszność adwersarzowi, który w jednej z przytoczonych rozmów powiedział:

— [...] To my tworzymy legendy i narzucamy sobie złudzenia. My, ludzie, posługujemy się nieprawdą, aby porządkować rzeczywistość! Prawdy rzeczywistości nie istnieją, jej przekazy są już interpretacjami. [...]

[...] Co to jest człowiek, proszę państwa? To istota, która przypisuje sens bytowi. Co to jest ludzkość? To zbiorowość, która dopisuje sens do własnych losów. (s. 359-360)

Postawa Toma różni się od stanowiska Władka tym, że dla Szejna „podmiotami sensotwórczymi” są ludzkie zbiorowości, a „sens” najlepiej wyraża się w ideologiach — dowodził tego całym swoim życiem. Opowieść Toma jest świadectwem wiary, że również jednostki mają zdolność tworzenia rzeczywistości, przynajmniej w zakresie tego, co niedostępne dla zewnętrznego obserwatora: uczuć, przeżyć, motywów postępowania. Cały dyskurs Toma zmierza ku temu, by podać w wątpliwość wagę faktów obiektywnych — mimo kilkakrotnych zapewnień o dochowywanej im wierności — i podnieść znaczenie tej realności, która dostępna jest tylko jednostkom: „Prof. Janota ujawnił to, co widzieli naoczni świadkowie. To znaczy publiczność i partnerzy. A zatem nic. Lub prawie nic. Resztę przemilczał” (s. 79). Prezentacji tej „reszty” poświęcona jest znaczna część opowieści Toma, a splot wydarzeń, który doprowadził do zgonu aktora, jest jednym z jej najistotniejszych wątków. Dzieje się tak dlatego, że poszlaki wskazują na Toma jako na zabójcę:

Trzymając się bowiem formuły *cui prodest* doszlibyśmy do wniosku, że byłem jedynym człowiekiem, któremu na śmierci Cezara mogło zależeć z powodów osobistych. To logiczne: założyłem „Rondo” z miłości do kobiety, po czym gdy zostałem przez tę kobietę zdradzony, posłużyłem się „Rondem” jako plutonem egzekucyjnym dla wykonania mojego wyroku na rywalu. (s. 269)

O zabójstwo Cezarewicza otwarcie oskarża Toma Tola. Powołuje się przy tym na jego udział w wykonywaniu podziemnych egzekucji (sam narrator wspomina o nich nader niechętnie). Tom ma powody do obaw, że publikacja artykułu Szneja-Janoty nasunie takie przypuszczenie i innym:

skoro dziś znowu wywleka się sprawę tej śmierci i skoro wpisuje się ją na rachunek „Ronda” — jak to uczynił autor „Kartki z dziejów walki” — trudno mi udawać, że nic mnie z tą sprawą nie wiąże. Jedną rzecz muszę stwierdzić z całą stanowczością: w okresie gdy zginął Cezar, działalność „Ronda” była już poza moją kontrolą. Organizacją kierowali wówczas ludzie, którzy za moimi plecami utworzyli w niej tajną komórkę pod kryptonimem „I-R”. (s. 269)

Owi ludzie, jak niedwuznacznie wynika z innych fragmentów, to m.in. właśnie autor „Kartki”. Postawiony wobec takich wzajemnych oskarżeń czytelnik *Ronda* może ostatecznie zwątpić w prawdomówność Toma i czystość jego intencji. Nie ma jednak podstaw, by je bezstronnie osądzić: dane mu jest wysłuchać tylko jednej ze stron. „Kartka z dziejów walki” w świecie przedstawionym *Ronda* to co prawda autonomiczny tekst, komunikacyjnie równorzędny wypowiedzi Toma. Ale świat przedstawiony *Ronda* nie jest światem czytelnika — jedyny łącznik między nimi stanowi nie całkiem „niewinna” wypowiedź narratora, w której artykuł Janoty przytaczany jest tylko na prawach cytatu, w postaci wytrąconych z macierzystego kontekstu wyjątków. Wobec braku tekstowego podmiotu, któremu odbiorca mógłby w pełni zaufać, szczególnego znaczenia nabierają powiązania *Ronda* z *Niereczywistością*. Nieobecność całkowicie wiarygodnego narratora jest w jakiejś mierze rekompensowana przez istnienie drugiego tekstu dającego się przyporządkować temu samemu nadawcy. W ten sposób wypowiedzi stanowią dla siebie nawzajem układy odniesienia — nie absolutne wprawdzie, jednak pozwalające na częściową przynajmniej weryfikację.

Ale zestawienie opowieści zawartej w *Rondzie* z relacją przedstawioną w *Niereczywistości* nie rozwieje wątpliwości odbiorcy, przeciwnie — tylko je pogłębi. Na przykład w kwestii śmierci Cezara *Niereczywistość* do dwu istniejących wersji dodaje jeszcze jedną — co prawda opowiedzianą tylko w trybie przypuszczającym i jako fikcja: zabójcą mógł być sam bohater (s. 69-70). Dociekliwy czytelnik, który założywszy, że istnieje jakaś prawdziwa wersja tych wydarzeń, sięgnie do trzeciego wariantu historii „Ronda”, zawartego w autorskim posłowiu do fragmentu opublikowanego w „Twórczości”, znajdzie nawet częściowe potwierdzenie tych podejrzeń. Tyle że tam aktor nie zostaje zastrzelony, jak sugeruje *Niereczywistość*, ale otruty, w podobnych zresztą okolicznościach jak w ostatecznej wersji *Ronda*: przypadkiem, zamiast swojej życiowej i scenicznej partnerki, Izy Rajewskiej. Trzeba jednak pamiętać, że status „planu dalszej akcji” *Niereczywistości* I jest — zwłaszcza w modelu lektury, którego tropem teraz idziemy — z gruntu inny niż ukończonych powieści: jest to tylko plan, który nie doczekał się realizacji, w dodatku pisany w trzeciej osobie, a więc nie dający się przyporządkować narratorowi *Ronda* i *Niereczywistości*.

Konfrontacja relacji zaprezentowanych w obu powieściach nie przynosi więc dodatkowych danych o faktach będących przedmiotem narracji. Dostarcza

jednak czytelnikowi pozytywnej wiedzy o samym narratorze — przede wszystkim osłabia jego autorytatywność (by posłużyć się terminem Henryka Markiewicza²¹), czyli potwierdza podejrzenia pojawiające się przy lekturze każdego tekstu z osobna. To potwierdzenie wypada uznać za uprawomocnienie „podwójnej” lektury *Niereczywistości* i *Ronda* i pojawiających się w jej trakcie hipotez interpretacyjnych. Ale i ten sposób czytania napotyka trudne do pokonania przeszkody — z dość nieoczekiwanej strony. O ile bowiem z założeniem osobowej tożsamości narratorów i ciągłości (jeśli nie identyczności) światów przedstawionych obu powieści dość łatwo jest uzgodnić odmienności relacji reżysera i Toma, o tyle trudniej pogodzić z tym założeniem dosłowne lub niemal dosłowne powtórzenia obszernych nieraz fragmentów tekstu. Powtórzenia te, bardzo liczne w początkowych partiach utworów, zdarzają się i później. Jeden przykład cytuję niżej — to relacja z „wystąpienia francuskiego intelektualisty”. Aby nie zajmować zbyt wiele miejsca, przytoczę teraz tylko ten — dowodzący notabene, że Brandys nie tylko pisząc *Niereczywistość* obficie czerpał z napisanego już fragmentu *Ronda*, ale i kończąc tę drugą powieść „wyjmował niektóre stronicę” z pierwszej:

Mystyfikacja nie nastroczała większych trudności, przynajmniej z początku. [...] zacząłem ją [tj. „Mewę” — M.W.] wysyłać na prowincję z walizką wyładowaną moimi starymi książkami, za każdym razem do innego miasta. W Krakowie czy w Lublinie zostawiała walizkę na dworcu w przechowalni, kwit nadawała listem miejscowym na poste restante dla nie istniejącego adresata, po czym najbliższym pociągiem wracała do Warszawy. Wybierałem przeważnie jej wolne dni w kawiarni. Wbiłem jej w głowę instrukcję co do niezbędnych środków konspiracji i nawet wyglądu zewnętrznego. Przede wszystkim nie rzucać się w oczy. Zabroniłem jej używania kosmetyków — nigdy nie było wiadomo, kiedy uczerni albo wygoli sobie brwi — oraz nawiązywania przygodnych znajomości. Pouczyłem ją także, jak ma się zachować na wypadek rewizji w pociągu: twierdzić, że książki są przeznaczone na sprzedaż w antykwaracie. Były to powieści kryminalne w kilku językach. Najogólniej dałem jej do zrozumienia, że w interliniach mieszczą się meldunki „Ronda”, zaszyfrowane systemem znaków możliwych do wywołania jedynie metodą chemiczną. Reszty pozwoliłem jej się zaledwie domyślać: że to są informacje, które dotrą różnymi drogami do Londynu. W ten sposób przy pełnej gwarancji bezpieczeństwa zaspokajałem najostrzejsze pragnienia „Mewy”. Traciłem jednak walizki.[...]

[...] Wpadłem na pomysł j e d n e j walizki. Mój kurier przewoził ją do miasta X., zostawiał w przechowalni na dworcu i wrzucał do skrzynki pocztowej kopertę z kwitem. Po jakimś czasie do miasta X. przyjeżdżał inny mój kurier, zgłaszał się na poste restante, wykupywał walizkę z przechowalni i wracał z nią do Warszawy. Był to więc obieg zamknięty. Walizka zależnie od kierunku zmieniała swoją symboliczną zawartość: stare gazety, „Tajemnica złotego pokoju” i „Perfumy czarnej damy” w jedną stronę jechały jako meldunki „Ronda”, w drugą — jako instrukcje ze zrzutu od Naczelnego Dowództwa. (*Niereczywistość*, s. 37-39)

W początkowym okresie moja mystyfikacja nie nastroczała zasadniczych trudności. [...] W kilkanaście dni po złożeniu przez nią przysięgi organizacyjnej zacząłem ją wysyłać na prowincję z walizką wyładowaną starymi książkami, za każdym razem do innego miasta. W Krakowie albo Lublinie zostawiała walizkę na dworcu w przechowalni, kwit nadawała listem

²¹ „Autorytatywność oznacza tu [...] założenie, że [prezentowane przez narratora — M.W.] fakty, ich interpretacje i oceny w tym fikcyjnym układzie odniesienia [w rzeczywistości przedstawionej utworu — M.W.] należy zaakceptować” (H. Markiewicz, *Autor i narrator*, [w:] *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984, s. 92).

miejscowym na poste restante dla nie istniejącego adresata, po czym najbliższym pociągiem wracała do Warszawy. Wybierałem przeważnie jej wolne dni w „Melpomenie”. Wbiłem jej w głowę zalecenia co do niezbędnych środków konspiracji i nawet wyglądu zewnętrznego. Przede wszystkim nie rzucać się w oczy. Zabroniłem jej używania kosmetyków (wciąż jeszcze co jakiś czas pojawiała się z wygolonymi albo uczernionymi brwiami) oraz nawiązywania przygodnych znajomości. Pouczyłem ją także, jak ma się zachować na wypadek rewizji w pociągu: twierdzić, że książki są przeznaczone na sprzedaż w antykwaracie. Były to przeważnie powieści kryminalne w różnych językach. Najogólniej dałem jej do zrozumienia, że w interliniach mieszczą się meldunki „Ronda”, zaszyfrowane systemem znaków możliwych do wywołania jedynie metodą chemiczną. Reszty pozwoliłem jej się zaledwie domyślać: że to są informacje, które dotrą różnymi drogami do Londynu. W ten sposób przy pełnej gwarancji bezpieczeństwa zaspokajałem najostrzejsze pragnienia Toli. Traciłem tylko walizki. [...]

Z czasem wpadłem na pomysł jednej walizki. Borowikowie, Jerzy lub Andrzej, przewozili ją do miasta X., by zostawić w przechowalni na dworcu i wrzucić do skrzynki pocztowej kopertę z kwitem. Po jakimś czasie do miasta X. przyjeżdżała Tola, zgłaszała się na poste restante i po wykupieniu walizki z przechowalni wracała z nią do Warszawy. Był to więc obieg zamknięty. Walizka zależnie od kierunku zmieniała swą symboliczną zawartość: stare gazety, „Tajemnica żółtego pokoju” i „Pies Basquerville’ów” w jedną stronę jechały jako meldunki „Ronda”, w drugą — jako materiał ze zrzutu od Naczelnego Dowództwa. (*Rondo*, s. 227-228)

Tego rodzaju powtórzenia są sprzeczne z uznawanymi w tym typie lektury za niewzruszone założeniami narracyjnymi *Nierzeczywistości* i *Ronda*. Jest przecież mało prawdopodobne, by narrator opowiadając ponownie o pewnych wydarzeniach — po kilkuletniej przerwie, w odmiennych okolicznościach i w innej formie (na piśmie, a nie wygłaszając odpowiedzi do mikrofonu) — używał tych samych sformułowań, zdań, a nawet powtarzał całe akapity. Dostrzeżenie w procesie odbioru owych repetycji, będących świadectwem niezwyklej genezy omawianych powieści, może prowadzić do osłabienia iluzji narratorskiej autonomii i przypomina o rzeczywistym sprawcy obu tekstów. Tym samym podważona zostaje strategia lektury tych powieści jako dwóch wypowiedzi jednego narratora. Strategii tej towarzyszyło ciche przekonanie o istnieniu jakiejś ostatecznej, prawdziwej wersji przygód założyciela „Ronda”, wersji, by się tak wyrazić, trzecioosobowej, autorskiej, która — nawet jeśli nie egzystuje jako tekst, zapisana opowieść — powinna dać się wydedukować z wariantów dostępnych czytelnikowi. Występowanie powtarzających się fragmentów tam, gdzie powtórzenia — na mocy konwencji pierwszoosobowego realizmu — nie powinny się zdarzać, uświadamia odbiorcy, jaki jest rzeczywisty status wypowiedzi narracyjnej, narratora, powieściowych postaci i ich losów, przypomina, że są one tylko elementami kreacji autorskiej i nie istnieją nigdzie poza nią.

Model 3: Jedna powieść w dwóch wariantach

Trzeci z wyróżnionych przeze mnie potencjalnych sposobów ustosunkowania się odbiorcy do pokrewieństw *Nierzeczywistości* i *Ronda* podsuwany jest pośrednio w przytaczanych już tu autokomentarzach Brandysa. Uzasadnienia dla takiego podejścia dostarczają także pewne osobliwości kompozycji *Nierzeczywistości* i *Ronda*, wychodzące na jaw zresztą dopiero przy zestawieniu

obu powieści. Chodzi mianowicie o widoczną już w przeprowadzonych wyżej porównaniach ruchomość motywów, która niejako odbiera im rangę jednostkowych elementów kompozycji i sprowadza je jakby do poziomu niezorganizowanego materiału tematycznego. Ruchomość ta może dotyczyć poszczególnych elementów charakterystyki postaci (erotomania jako cecha Toli w *Rondzie*, a bohatera-narratora w *Niereczywistości*) lub całych postaci (podobieństwo cech, losów i funkcji kompozycyjnej kreacji Anka i Andrzeja Borowika). Może też odnosić się do całości zdarzeniowych, takich jak spotkanie bohatera z pijakiem, który żegna krzyżem tablicę męczeństwa: w *Rondzie* (s. 85-86) następuje ono w dniu wyjazdu córki Toma, w *Niereczywistości* (s. 46) w dniu odlotu za granicę reżysera (a więc personalnego odpowiednika samego Toma). Podobnie „wystąpienie francuskiego intelektualisty” odbywa się bądź w roku 1961, podczas „międzynarodowego kongresu działaczy i krytyków teatralnych” w Belgradzie (*Rondo*, s. 112-113), bądź w roku 1973 czy 1974 na „międzynarodowym kongresie sztuki teatralnej” w „mieście nad Morzem Północnym” (*Niereczywistość*, s. 36-37). Trudno tłumaczyć te różnice niepamięcią narratora: przeczy temu zarówno podawanie przezeń dat i okoliczności wydarzenia, jak też fakt, że w obu tekstach przytaczana jest wypowiedź Francuza, a i same relacje zgadzają się niemal co do słowa:

dzisiaj jakiś Francuz przemawiał w trąbie powietrznej. Przemówienie skądinąd znakomite, na temat humanistycznej odwagi, która towarzyszy ludzkości w jej współczesnych zdobyczach. Wyraził się: zawrotnych i przerażających. Oracja w stylu francuskim, patetyczno-intelektualnym. Zakończył ją wspomnieniem z lat studenckich, kiedy uprawiał wspinaczkę w Alpach szwajcarskich i na trudniejsze szlaki prowadził go przewodnik, olbrzym nazwiskiem Ringele. Wdrapując się po stromej ścianie Francuz czuł lęk przed wysokością, krzychał wtedy do przewodnika: „Ringele! kręci mi się w głowie!” Na co Szwajcar obracał się ku niemu wołając: „A niech się kręci! Schwindel’ frei!” i ciągnął do w górę na linie. Francuz chciał pewnie powiedzieć, że gdy odczuwamy strach na widok przepaści, jaka się pod nami otwiera w miarę pokonywania szczytu, i kiedy chcemy zawrócić, bo kręci nam się w głowie, powinniśmy wnieść ten okrzyk: „A niech się kręci! Schwindel’ frei!” [...] Naturalnie, owacje były zasłużone. (*Niereczywistość*, s. 36-37)

Ostatniego dnia obrad przemawiał siwiejący Francuz o chudej żeglarskiej twarzy, wsparty na dwóch laskach. Swoją orację, utrzymaną w intelektualno-patetycznym stylu (typowym dla szkoły francuskiej), poświęcił tematowi humanistycznej odwagi, która towarzyszy ludzkości w jej współczesnych zdobyczach, jak rzekł, zawrotnych i przerażających. Użył przy tym oryginalnego porównania. W swych latach studenckich uprawiał wspinaczkę w Alpach po stronie szwajcarskiej i na trudniejsze szlaki prowadził go przewodnik, jasnowłosy kolos, Ringele. Wdrapując się po stromej ścianie Francuz czuł lęk przed wysokością, krzychał wówczas do przewodnika: „Ringele! kręci mi się w głowie!” Na co Szwajcar obracał się ku niemu wołając: „A niech się kręci! Schwindel’ frei!” i ciągnął go w górę na linie. Gdy odczuwamy lęk na widok przepaści, jaka rozwiera się przed nami w trakcie pokonywania szczytu, twierdził mówca, wtedy właśnie, gdy kręci nam się w głowie i pragniemy zawrócić, winniśmy powtórzyć ten okrzyk: „A niech się kręci! Schwindel’ frei!” Z trybuny szedł pośród owacji [...]. (*Rondo*, s. 112)

Zatrzymajmy się chwilę przy tym przykładzie. W planie narracyjnym *Niereczywistości* przytoczenie tej anegdoty — dygresyjnej w stosunku do głównego tematu wypowiedzi — motywowane jest silnym wrażeniem, jakie na

bohaterze wywarło wysłuchane tego popołudnia przemówienie Francuza, a także zmęczeniem po całodniowych obradach, niepogodą i trudnością ze skupieniem się na pytaniach kwestionariusza:

— Cały dzień obrad mojego kongresu zeszedł na referatach i dyskusji, dopiero teraz w hotelu wziętem gorący natrysk. Ale obawiam się, że nie uda mi się dzisiaj zebrać myśli. Nie wiem, od czego zacząć i na czym wczoraj skończyłem. Miałem zdaje się mówić... Prawda, o wojnie. Co za klimat! Czy tutaj zawsze wieje taki dziki, zasolony wiatr? Efekty są chwilami melodramatyczne, dzisiaj jakiś Francuz przemawiał w trąbie powietrznej. (*Niereczywistość*, s. 36)

W *Rondzie* ta sama anegdota zostaje osadzona w kontekście narracji w inny sposób: Tom przytacza ją po latach w związku z określeniem, jakiego wobec jego osoby użyła kiedyś Nina: „jednoosobowe połączenie Martina Edena z Hansem Castorpem” (*Rondo*, s. 111). Po przemówieniu Francuza zastanawiał się nad użytą przez niego metaforą „w odniesieniu do siebie”:

kim właściwie byłem, niedowarzoną amatem przygód czy zahartowanym przewodnikiem? Otóż doszedłem do wniosku, że nie byłem ani jednym ani drugim, lecz obydwoma naraz. Zwłaszcza w latach wojny. [...] Nina Willman była przenikliwa, miałem w sobie dwóch ludzi, myliła się tylko w personaliach. (*Rondo*, s. 112-113)

Kongresowy epizod pełni w konstrukcji fabularnej obu powieści podobne funkcje: służy wyznaczeniu jednej z czasowych płaszczyzn zdarzeń — płaszczyzny węższej (w *Niereczywistości*) lub szerzej (w *Rondzie*) rozumianej teraźniejszości, w której realizuje się narratorska wypowiedź. Dynamiczne związki tej płaszczyzny ze zdarzeniami wcześniejszymi, zwłaszcza wojennymi, tworzą szkielet kompozycyjny obu powieści. W *Niereczywistości* relacja z przemówieniem, ujęta w ramy opowieści o dziejach organizacji „Rondo”, nie tylko uobecnia czas narracji, ale i „przygotowuje” (w sensie kompozycyjnym) spotkanie z Ankiem, dawnym kurierem „Ronda”, a obecnie mężem kobiety, dla której „Rondo” powstało. W drugiej powieści Francuz okazuje się Jean-Claude Marcenatem, przed wojną autorem sztuki, w której grała Tola Mohoczy (a statystował sam Tom), po wojnie zaś — towarzyszem jej życia.

Jaki jest status motywów ruchomych? Włodzimierz Bolecki, opisujący podobne „wariacje tekstowe” w prozie Czesława Miłosza, stawia tezę, że „i podobieństwa, i różnice w użyciu tych samych elementów o wiele silniej wiążą teksty Miłosza z tekstami Miłosza niż z ich pozaliterackimi kontekstami, z prawdą biografii czy z wiernością pamięci”²². Zapewne to samo można powiedzieć o twórczości Kazimierza Brandysa, i to nie tylko o dwóch zajmujących mnie tutaj powieściach. Przecież szereg podobieństw konstrukcyjnych i ideowych łączy zarówno *Niereczywistość*, jak i *Rondo* z innymi utworami Brandysa, przede wszystkim z *Drewnianym koniem* (fikcyjna organizacja podziemna), *Miastem niepokonanym* (handel obrazami), *Jak być kochaną?* (środowisko aktorskie, motyw nadopiekuńczej miłości, zabójstwo aktora-kolabo-

²² W. Bolecki, *Proza Miłosza, [w:] Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1991, s. 181.

ranta), a także z *Samsonem* (atak ONR-owskiej bojówki na dziedzińcu uniwersytetu), *Wariacjami pocztowymi i Pomysłem* (idea historii jako „nieprawdy dla wspólnego użytku”²³, fikcji, na którą bohater próbuje aktywnie oddziaływać). Również na zbiór tematów i motywów powracających w prozie Brandysa można spojrzeć jako na prywatne „uniwersum znaczeń” (określenie Boleckiego). I u niego „tym, co niezmiennie we wszystkich użyciach tego samego elementu, nie jest [...] «wierność realiom» czy funkcja w dyskursie, lecz ogólne znaczenie, jak gdyby sens słownikowy, który w każdym kontekście inaczej został osadzony w słowach, w tekście, w realiach”²⁴.

Taką strategię interpretuje się zazwyczaj jako manifestację jedności pisarskiej świadomości, niezależnej od upływu czasu i zmiennych form literackich. Wyjaśnienie to, trafnie opisujące całość dorobku autora, nie wystarcza jednak do uchwycenia szczególnego związku *Ronda* i *Nierzeczywistości*. Zarówno liczba, jak i konstrukcyjna ważność elementów wykorzystanych w obu tych utworach znacznie przekracza średni poziom autoreferencjalności u Brandysa. Ich czytelnik może odnieść wrażenie, że ma do czynienia nie z dwiema strukturami zbudowanymi z częściowo powtarzających się składników, lecz z jedną konstrukcją w dwóch wariantach, które różnią się między sobą tylko pewnymi szczegółami. Oglądane w tej perspektywie gotowe i opublikowane utwory stają się jakby ponowną inkarnacją owego niechcianego „dwugłowego cielecia”, o którym Brandys pisał w *Miesiącach*, lub „wielkiego dzieła nie istniejącego polskiej literatury współczesnej”²⁵, jakie w maszynopisowej wersji *Nierzeczywistości* widział Tomasz Burek. W „dwuskrzydłowej” poetyce *Nierzeczywistości*, w ustanowieniu „związku następstwa i ciągłości pomiędzy dwoma tekstami odrębnymi i niezgodnymi w charakterze” krytyk dostrzegł zarazem „metaforę Polski” i kulminację „tendencji synkretystycznej”, będącej jego zdaniem „naczelną właściwością prozy Brandysa”²⁶.

W intencji autora [...] wspólna okładka projektowanej książki oraz jeden i ten sam tytuł widniejący na niej — miały połączyć dwa niepodobne do siebie i wręcz rozbiegające się teksty. Niepodobne z punktu widzenia ogólnych założeń estetycznych, przynależności gatunkowej, rodzaju prozy, zastosowanej techniki literackiej i form przekazu. Niepodobne w jakościowym nacechowaniu i w wyróżnikach stylu, w tempie i metodzie narracji, a także w samej konstrukcji narratora²⁷.

Zestawienie jest warunkiem kontrastu. Umieszczenie w jednej teczce maszynopisów dwóch pod pewnymi względami podobnych tekstów musiało doprowadzić do uwypuklenia różnic między nimi. Ich rozdzielenie — w wyniku publikacji jako odrębnych książek — sprawia, że w odbiorze na plan pierwszy wysuwają się podobieństwa. Istnienie pokrewieństw nie zaciera zresztą odmien-

²³ K. Brandys, *Wariacje pocztowe*, wyd. 4, Warszawa 1994, s. 184.

²⁴ W. Bolecki, op.cit..

²⁵ T. Burek, *A to Polska właśnie*, Zapis, nr 9 (styczeń 1979), s. 171. W oryginale słowa „wielkie dzieło nie istniejące” są podkreślone.

²⁶ Ibid., s. 166-167.

²⁷ Ibid., s. 165.

ności: właśnie gra „powtórzenia i różnicy” jest, jak się wydaje, czynnikiem dominującym w rozpatrywanym modelu lektury *Niereczywistości* i *Ronda*. Dostrzeżenie kompozycyjnych napięć między powieściami skłania odbiorcę do zapytania o ich sprawcę — autora, i do refleksji nad jego intencjami. Wszak autoparafaiza, jak pisze Inga Iwasiów, może być odczytana jako wyrazista sygnatura — autorski znak wzmacniający podmiotowość w przestrzeni własnych tekstów²⁸. Powstająca przy takim nastawieniu lekturowym interpretacja powieści, interpretacja „podwójna”, ogarniająca oba otwory, będzie zapewne zgodna z konstatacjami Tomasza Burka — pomimo odmiennych punktów wyjścia, a nawet w pewnej mierze różnego przedmiotu.

Interpretacja Burka jest, jak wspominałem, dwubiegunowa: „sprzeczną podwójność” *Niereczywistości* i *Ronda* łączy on z jednej strony z charakterystyczną dla powieści Brandysa wizją rzeczywistości, zwłaszcza polskiej rzeczywistości, jako „nieustannego potoku zmian i przekształceń”²⁹. Z drugiej strony w antynomicznym związku dwóch utworów krytyk dostrzega twórczą, podmiotową odpowiedź na niejednorodność świata. W tym ujęciu *Rondo* i *Niereczywistość* odzwierciedlają „naczelną właściwość prozy Brandysa”, którą oddaje maksyma wypowiedziana przez pisarza w *Rynku*, a przytoczona w eseju Burka: „Nie ma jednej myśli o tym, co nigdy nie jest jednym”³⁰.

Kiedy spojrzeć na całokształt twórczości Kazimierza Brandysa, to okaże się, że naruszała ona prawie zawsze i w każdym momencie zastane systemy klasyfikacji gatunkowej, że jej ideą przewodnią i konstytutywną była idea wielości, służącej jako przekaz świadomości niespokojnej, zmiennej i wzburzonej³¹.

Zgodnie z tą wizją twórczości dzieła literackie nie istnieją dla samych siebie, są środkiem umożliwiającym ekspresję osobowości autora. Ze względu na dynamiczną naturę ludzkiej psychiki poszczególne książki szybko tracą autonomiczną, egzystencjalną wartość, zachowując znaczenie przede wszystkim jako ogniwa łańcucha odzwierciedlającego przemiany twórczej świadomości. Wszystkie stanowią jednak „intelektualną własność” autora — zwłaszcza dopóki nie zostaną opublikowane, a tym samym oddane w ręce „historyków i literaturoznawców”, jak to w innym miejscu formułuje Brandys³². To właśnie przenośnie rozumiane prawa autorskie zezwalają twórcy na swobodne dysponowanie własnymi tekstami, na manipulowanie nimi, „wyjmowanie niektórych stron” i ponowne wykorzystywanie wątków. W parze *Niereczywistość* — *Rondo* charakterystyczna dla całej twórczości Brandysa postawa autobiograficzna ujawnia się ze szczególnym nasileniem. Odnajdziemy w tych powieściach przykłady prawie wszystkich sygnałów tej postawy — od charakterystycznej

²⁸ I. Iwasiów, *Autoparafaiza jako sygnatura*, [w:] *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, pod red. D. Śnieżki, Warszawa 1996.

²⁹ T. Burek, op.cit., s. 168.

³⁰ K. Brandys, *Rynek. Wspomnienia z teraźniejszości*, Warszawa 1968, s. 72.

³¹ T. Burek, op.cit., s. 167.

³² K. Brandys, *Rynek*, s. 51.

poetyki narracji przez tematykę i biograficzną konstrukcję fabuły po najbardziej mnie tutaj interesujące aluzje do własnej twórczości, autocytały oraz perseweracyjny charakter motywów i wątków³³. Występowanie sygnałów postawy autobiograficznej, jak każdy środek artystyczny, wymaga interpretacji. Zabieg zastosowany w *Nierzeczywistości* i *Rondzie* — takie ukształtowanie dwu powieści, by ich wzajemny związek odsyłał czytelnika do osoby ich wspólnego autora — można odczytać jako próbę buntu przeciwko sankcjonowanej przez druk niezależności tekstu od jego sprawcy, a także przeciw idei implikowanego przez tekst „autora tego oto dzieła”. To utwór jest pochodną twórcy, a nie odwrotnie — zdaje się przypominać Brandys.

Taka interpretacja *Nierzeczywistości* i *Ronda* — mimo odkrywanego w utworach bogactwa znaczeń, mimo interesującej kontekstualizacji odczytywanych tekstów, a także mimo łatwości, z jaką tłumaczy faktograficzne rozbieżności prezentowanych relacji (w końcu autorowi wolno prawie wszystko) — pomija owo narratorskie nawiązanie do *Nierzeczywistości*, które znajdujemy w *Rondzie*. Jeżeli skomplikowane związki między powieściami tłumaczą się dopiero na poziomie intencji autorskich, to czemu ma służyć ich stematyzowanie w wypowiedzi fingowanego narratora? Michał Noszczyk, który najbliższy jest temu właśnie modelowi odbioru, autorską próbę fabularnej integracji powieści określa najpierw jako „bardzo ryzykowną”, a później jako wręcz „chybioną”³⁴. Z pewnością można odnieść takie wrażenie — jeśli uznało się, że tylko jeden sposób czytania *Nierzeczywistości* i *Ronda* jest uprawniony. Ja wolę potraktować ten „ryzykowny” chwyt kompozycyjny jako sygnał, że żaden z przeanalizowanych modeli lektury wzięty z osobna — również ten, który rozpatrywałem jako trzeci — nie gwarantuje uzyskania spójnej i naprawdę bogatej semantycznie konkretyzacji, że wszystkie są, by się tak wyrazić, sprzecznościordne. Wszystkie przecież wcześniej lub później zmuszają odbiorcę do zmiany strategii interpretacyjnej. Wygląda to tak, jakby lektura „niepewna”, oscylująca między różnymi modelami odbioru była zaprogramowana w konstrukcji tej powieściowej pary.

Autointertekstualność *Nierzeczywistości* i *Ronda* wobec wąskiej teorii intertekstualności

Spróbujmy na zakończenie ująć wyniki powyższych rozważań w terminach teorii intertekstualności. Kategorią, która narzuca się sama przy próbie określenia wzajemnego związku *Nierzeczywistości* i *Ronda*, jest pojawiająca się w tytule tego rozdziału autointertekstualność. Ten zaproponowany

³³ Zob. J. Smulski, *Twórczość narracyjna Stefana Otwinowskiego*, Toruń 1993, rozdz. 7: „Autobiografizm jako postawa i jako strategia autobiograficzna”, s. 142.

³⁴ M. Noszczyk, op.cit., s. 202, 237. Zob. także A. Czyżak, *Kazimierz Brandys*, Poznań 1998, s. 93.

przez Michała Głowińskiego termin nazywa typ relacji międzytekstowej polegający na „odwołaniu się do dzieł własnych (np. w formie autocytatu)”³⁵. O ile jednak pierwszy człon nazwy („auto-”) nie budzi w kontekście omawianych powieści większych wątpliwości — wszak mamy do czynienia ze związkiem dwóch utworów jednego autora, połączonych w dodatku wspólną bądź podobną kreacją narratora — o tyle człon drugi („intertekstualność”) nie jest już tak oczywisty. Jeżeli bowiem intertekstualność rozumieć wąsko — zgodnie z tradycją w Polsce sięgającą Konrada Górskiego — nie jako wszelki literacki kontekst, w którym daje się umieścić utwór, lecz jako znaczącą, przewidzianą przez autora grę między tekstami, to dwustronne relacje obserwowane w powieściach Brandysa można uznać za przejaw tego zjawiska tylko z licznymi zastrzeżeniami. Spójrzmy, jak Górski i Głowiński definiują aluzję literacką (pierwszy) i intertekstualność (drugi) — sądzę, że zbieżności między koncepcjami tych badaczy usprawiedliwiają uproszczenie, na które sobie pozwalam identyfikując ich poglądy.

Przez aluzję literacką — pisze Górski — będziemy [...] rozumieć aluzyjne nawiązanie do tekstu innego dzieła literackiego, dzięki czemu dany utwór posługuje się w większym lub mniejszym stopniu zawartością drugiego utworu jako sposobem wyrażenia własnej treści³⁶.

Aluzja literacka jest więc zjawiskiem definiowanym przez swoją funkcję, „ze stanowiska psychologii twórczości” daje się określić jako „akt świadomego wyzyskania cudzego tekstu dla celu artystycznego, który stawia sobie autor dzieła aluzyjnego”³⁷. Przy badaniu aluzji nie chodzi

o stwierdzenie ani historycznego faktu, że między dwoma tekstami istnieje związek genetyczny, ani psychologicznego faktu, że wyobrażenia i pamięć autora dzieła późniejszego uległa sugestii myśli i obrazów zawartych w utworze dawniej napisanym, lecz o zrozumienie sposobu, w jaki działa dany tekst poprzez tak czy inaczej zaznaczone jego powiązanie z innym tekstem³⁸.

Bardzo podobnie Michał Głowiński definiuje „odwołanie intertekstualne”:

Odwołanie intertekstualne jest zawsze odwołaniem zamierzonym, a więc wprowadzonym świadomie (choć stopień owego uświadomienia może być różny), adresowanym do czytelnika, który winien zdać sobie sprawę, że z takich czy innych powodów autor mówi w danym fragmencie swojego dzieła cudzymi słowami (już Górski wyraźnie rozróżniał aluzję, czyli postępowanie założone i celowe, od przypadkowej ze swej natury reminiscencji). A dzieje się tak dlatego, że odwołanie intertekstualne jest strukturalnym elementem tekstu, reminiscencja zaś

³⁵ M. Głowiński, *O intertekstualności*, [w:] *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992, s. 94 (przypis). Por. L. Dällenbach, *Intertexte et autotexte*, Poétique, nr 27 (1976). I. Iwasiów (op.cit.) wprowadza cały szereg nazw synonimicznych bądź pokrewnych „autointertekstualności” (tym terminem się nie posługuje): *autoparafraza*, *autotekstualizm*, *autoprzytoczenie*, *autocytat*, *autorepetycja*, *autokorekta*, *autoplagiat*, *autolektura*, *autoreferencjalność*, *kalka własnego tekstu*, *suplement*, *komplementarność dzieł*, *rozwiązania wariantowe*.

³⁶ K. Górski, *Aluzja literacka. Istota zjawiska i jego typologia*, [w:] *Rozważania teoretyczne. Literatura, muzyka, teatr*, Lublin 1984, s. 175-176.

³⁷ Ibid., s. 177.

³⁸ Ibid., s. 176.

jedynie sprawą jego genezy, świadczącą o zakresie lektur pisarza, jego literackiej kulturze, czy wreszcie o sile oddziaływania utworów, z których zapożyczenia pochodzą³⁹.

Sfera intertekstualności zarysowuje się inaczej [niż sfera źródeł i wpływów literackich — M.W.]: w jej obręb wchodzi wyłącznie te relacje z innymi utworami, które stały się elementem strukturalnym, lub — jeśli kto woli — znaczeniowym (czy semantycznym), relacje zamierzone i w taki czy inny sposób widoczne, można by powiedzieć: przeznaczone dla czytelnika⁴⁰.

Nawiązanie do innego utworu można zatem uznać za przejaw wąsko rozumianej intertekstualności (w tym także autointekstualności) — a nie np. za plagiat albo za świadomą bądź podświadomą reminiscencję nie mającą charakteru aluzji intertekstualnej⁴¹ — wtedy gdy owo nawiązanie spełnia kilka warunków. Oto one:

- 1) rozpoznawalność w odbiorze;
- 2) funkcjonalność semantyczna (bądź estetyczna) w obrębie nowego kontekstu;

- 3) intencyjność (nawiązanie musi nosić cechy świadomej operacji autora).

Warunek pierwszy nie jest i nie może być restrykcyjny z powodu różnicowania środowiska odbiorców pod względem kultury literackiej: nie każdy czytelnik jest w stanie rozpoznać każde odwołanie intertekstualne, lub inaczej: nikt nie jest w stanie rozpoznać wszystkich możliwych odwołań. Dlatego, jak pisze Głowiński, „intertekstualność, ściśle określona jako składnik tekstu, z punktu widzenia odbioru stanowi zjawisko ruchome, o nie wyznaczonych ściśle granicach”⁴². Owa ruchomość wynika nie tylko ze zmiennej kompetencji odbiorców i z wielości dopuszczalnych stylów odbioru każdego dzieła, ale także z przemian paradygmatów kulturowych, które mogą prowadzić zarówno do zacierania międzytekstowych aluzji, jak i do „intertekstualności narzuconej, wtórnej czy pozornej”⁴³. Swoistość zjawisk intertekstualnych polega jednak na tym, że mimo swojej potencjalności i uzależnienia od typu odbioru na ogół nie prowadzą one do niezrozumiałości utworu nawet wtedy, gdy są w lekturze całkowicie ignorowane⁴⁴.

Wyraźnie to widać w przypadku rozpatrywanych powieści Brandysa. Model lektury, w którym *Rondo* i *Nierzeczywistość* traktowane są jako w pełni niezależne utwory, związane ze sobą nawzajem nie bardziej niż z pozostałymi tekstami tego autora, dostarcza zupełnie interesujących i „poprawnych” interpretacji. Nietrudno zauważyć, że niedostrzeżenie powiązań nie prowadzi do znaczących uszczerbków w semantyce utworów, przesuwa tylko akcenty i wydobywa inne aspekty przesłania ideowego, mieszcząc się również — dzięki przewidzianemu przez teorię zjawisku nieobligatoryjności relacji międzytekstowych — w wąskim modelu intertekstualności. Paradoksalnie, większe problemy interpretacyjne

³⁹ M. Głowiński, *O intertekstualności*, s. 102.

⁴⁰ Ibid., s. 91.

⁴¹ Por. K. Górski, op.cit., s. 193.

⁴² M. Głowiński, *O intertekstualności*, s. 117-118.

⁴³ Ibid., s. 119.

⁴⁴ Ibid., s. 120.

(dla czytelnika) i teoretyczne (dla badacza) stwarza sytuacja, gdy w odbiorze dochodzi do zaktualizowania owych związków. W myśl bowiem sformułowanego wyżej „drugiego warunku intertekstualności” aluzja literacka jest środkiem artystycznym polegającym na funkcjonalnym wykorzystaniu tego, co już napisane i znane odbiorcy (Barthes’owskiego *déjà lu*), jako elementu struktury nowego tekstu. Ten swoisty *bricolage* opiera się, jak zauważa Głowiński, na mechanizmach dekontekstualizacji i rekontekstualizacji:

Dekontekstualizacji, bo jakiś element wyjęty został z tekstu lub pewnego typu tekstów, odłączony od tego, co nadawało mu znaczenie; rekontekstualizacji, ponieważ wprowadzony został w kontekst nowy, i to w nim właśnie ma funkcjonować, nie tracąc zresztą tego, co nazwać by można świadectwem pochodzenia⁴⁵.

Intertekstualność wykorzystuje więc — i pogłębia — hierarchiczne relacje występujące w uniwersum tekstów. Adaptując terminologię Gérarda Genette’a i Michaela Riffaterre’a można rzecz ująć następująco. Intertekstualność jest zawsze hipertekstualnością, jej istotą jest stosunek nadrzędności jednego tekstu nad drugim. Podstawę owej nierównorzędności stanowi czasowy dystans między utworami: hipotekst należy do przeszłości, hipertekst jest składnikiem terażniejszości. Łącznikiem między nimi staje się intertekst — element „wypożyczony” z dzieła dawniejszego i włączony w kontekst nowego⁴⁶. Podobnie formułuje to Górski: „Jeżeli tekst B (chronologicznie późniejszy) operuje nawiązaniem do tekstu A (wcześniejszego) jako środkiem wyrazu, to mamy wtedy do czynienia ze zjawiskiem aluzji literackiej”⁴⁷. Właśnie posługiwanie się wcześniejszym tekstem (czy tekstami) jako środkiem wyrazu jest istotą intertekstualności rozumianej jako technika artystyczna.

Wróćmy do *Nierzeczywistości* i *Ronda*. Która z tych powieści jest hiper-, a która hipotekstem? Która nawiązuje do której? Próba zastosowania kryterium chronologicznego nie zda się tu na wiele. Co prawda łatwo sprawdzić, że pierwsze książkowe wydania powieści to, odpowiednio, lata 1977 i 1982; trzeba jednak pamiętać, że dopiero edycja z 1989 roku udostępniła *Nierzeczywistość* szerokiej publiczności, a pierwsza część *Ronda* (nie ma w tej chwili znaczenia, że pod innym tytułem) ukazała się już na przełomie lat 1975 i 1976. Umieszczone pod tekstem każdej z powieści, a potwierdzone i uściślone w *Miesiącach* daty powstania utworów jeszcze bardziej komplikują sprawę. Należy również pamiętać o okresie, kiedy maszynopisy *Nierzeczywistości* i niedokończonego *Ronda* krążyły

⁴⁵ Ibid., s. 103-104.

⁴⁶ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au seconde degré*, Paris 1982; M. Riffaterre, *Semiotyka intertekstualna: interpretant*, przeł. K. i J. Faliccy, Pamiętnik Literacki, 1988, z. 1; por. M. Głowiński, *O intertekstualności*, s. 94-97, 105.

⁴⁷ K. Górski, op.cit., s. 176. W innych ujęciach intertekstualność obejmuje także relacje przebiegające w odwrotnym kierunku — od dzieła wcześniejszego do późniejszego, zob. np. hasło „Intertekstualność” (autorstwa J. Sławińskiego) w *Słowniku terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, wyd. 3 poszerzone i poprawione, Wrocław 1998, gdzie jako jedną z postaci zjawisk intertekstualnych wymienia się „relacje między danym utworem a wszelkimi tekstami, jakie powstały w następstwie jego pojawienia się” (s. 219).

razem wśród znanych pisarzy — to też była forma publikacji, zwłaszcza w tamtych latach.

Jeżeli nie da się ustalić, który z utworów jest wcześniejszy, a który późniejszy (wszak powstawały na przemian i niemal równocześnie), natomiast powiązania konstrukcyjne powieści dają się interpretować „w obie strony”, to jak można w ich przypadku mówić o — z definicji jednokierunkowej — intertekstualności? Pozornie kwestię rozstrzyga przywoływana tu już wielokrotnie wzmianka w zakończeniu *Ronda*, w której Tom przedstawia się pośrednio jako bohater-narrator *Nierzeczywistości*. Przypomnę jednak, że Tom nie jest narratorem do końca wiarygodnym, a drugi typ lektury *Nierzeczywistości* i *Ronda* — podążający tropem owej wzmianki — napotyka trudne do pokonania przeszkody. Przeszkody wynikające w ostatecznym rozrachunku właśnie z tego, że w modelu tym odbiorca daje tekstom wiarę w kwestii ich autorstwa: przyjmuje, że fingowany w powieściach narrator, prezentowany jako autor wypowiedzi, naprawdę jest ich sprawcą (oczywiście w granicach określonych konwencją powieściową). W konsekwencji czytelnik musi się uporać z odmiennymi w obu relacjach wersjami wydarzeń, naruszającymi zasadę prawdopodobieństwa powtórzeń fragmentów tekstu itp. Taka „naiwna” strategia lekturowa w przypadku powieści Brandysa prowadzi więc do rezultatów paradoksalnych: „narracyjno-fabularne umotywowanie odwołania intertekstualnego”, zamiast (jak chciał Głowiński) wzmacniać spójność wypowiedzi przez „uzasadnienie obecności obcego tekstu, a także wskazanie jego funkcji i miejsca w nowej strukturze”⁴⁸ — spójność tę narusza. *Nierzeczywistość* i *Rondo*, niezależnie od tego, czy są czytane jako komunikaty autora (Model 3) czy narratora (Model 2), pozostają wypowiedziami równorzędnymi, nawiązującymi się między nimi dialog czy gra nie nosi znamion hipertekstualności.

Trudność ustalenia hierarchii utworów — zarówno w porządku genezy, jak struktury — nie jest jedynym problemem pojawiającym się przy próbie intertekstualnego podejścia do związków *Nierzeczywistości* i *Ronda*. Równie trudno w wypadku tych powieści określić, co jest łączącym je intertekstem. Czy tworzą go wszystkie zbieżności między utworami, również owe dosłowne powtórzenia w tekście? A może nie tylko one? Wszak oba „intertekstualne” sposoby czytania *Ronda* i *Nierzeczywistości* w praktyce przyjmują, że powieści te w całości są intertekstami, że każda z nich jest globalną aluzją do drugiej. Jeśli jednak tak właśnie się dzieje, to co stanowi kontekst, w którym ta makrointertekstualność może zaistnieć i nabrać sensu, który pozwalałby ją zinterpretować? Odpowiedź na to pytanie będzie wyglądała inaczej w modelu drugim, a inaczej — w trzecim. W obu jednak kontekstu i interpretanta — „zespołu czynników, który określa w nowym kontekście stosunek do tekstu przejętego”⁴⁹ (w naszym przypadku należałoby raczej powiedzieć: który określa wzajemny stosunek

⁴⁸ M. Głowiński, *O intertekstualności*, s. 109.

⁴⁹ Ibid., s. 105.

tekstów we wspólnym kontekście) — czytelnik musi poszukiwać poza aktualnymi składnikami powieści.

Model 2 lokalizuje ów kontekst co prawda w obrębie szeroko rozumianego „fikcyjnego pola odniesienia”⁵⁰ tekstów, ale w tej jego sferze, która pozostaje niedookreślona tak w jednym, jak i w drugim utworze. Hipotetyczny wspólny kontekst obu wypowiedzi narratora stanowi w tym modelu jakiś domyślny *quasi-realny* świat, w którym „żyje” (na prawach fikcji) człowiek przedstawiający się raz jako Tom, dyrektor administracyjny teatru, innym razem jako zachowujący anonimowość reżyser teatralny. W owym świecie zdarzyły się kiedyś wypadki opowiedziane w co najmniej dwóch rozbieżnych wersjach przez nie w pełni wiarygodnego narratora *Nierzeczywistości* i *Ronda* (w takiej właśnie kolejności). Z przekonania o istnieniu tego ukrytego za narratorskimi relacjami świata rodzi się imperatyw zrekonstruowania prawdziwej wersji dziejów „Ronda”; rekonstrukcja ta stanowi jedno z zadań interpretatora powieści. Kłopot tylko w tym, że — jak powiada Tom (mając na myśli „Kartkę z dziejów walki” prof. Janoty) — „nie będzie prawdziwszej opowieści o «Rondzie»” (*Rondo*, s. 296). Ktoś, kto przyjął taki sposób czytania powieści, zostaje skazany na domysły i na nieskończone konfrontowanie obu tekstów.

Odbiorca, który realizuje Model 3, nakazujący interpretować nie wypowiedzi narratora, lecz powieści — komunikaty autora, poszukuje kontekstu i interpretanta w intencjach twórcy. Intencje te dają się częściowo wyprowadzić z konstrukcji samych utworów, o czym przekonuje esej Tomasza Burka (nie szkodzi, że pisany jeszcze przed ukończeniem *Ronda*). Na paradoks zakrawa fakt, iż nie najmniej ważną z owych intencji jest atak na kategorię autora implikowanego — abstrakcyjnego nadawcy funkcjonującego wyłącznie jako pochodna struktury utworu⁵¹. Kontakt z „symetryczną” parą powieściową zmusza odbiorcę, by uznał istnienie autora transdyskursywnego, twórcy „tych oto dzieł”⁵². Kazimierz Brandys — autor *Nierzeczywistości* i *Ronda* to ktoś więcej niż Kazimierz Brandys — autor *Nierzeczywistości* czy Kazimierz Brandys — autor *Ronda*. To osobowość przekraczająca granice pojedynczego utworu, którą łatwo utożsamić z realnym sprawcą obu powieści — pod warunkiem, że ten stanie się kimś znanym czytelnikowi, bliskim, że jego sylwetka wypełni się konkretną treścią intelektualną, psychologiczną, biograficzną.

Hipotetyczny interpretant zakładany przy tym sposobie lektury — w odróżnieniu od domniemanej „reszty” świata przedstawionego, która miała wyjaśniać odmienność narratorskich relacji w Modelu 2 — może zostać poddany wery-

⁵⁰ Termin J. Anderegga, *Fikcja i komunikacja. (Fragmenty)*, przeł. M. Lewicki, Pamiętnik Literacki, 1984, z. 1. Zob. także J. Ziomek, *Fikcyjne pole odniesienia a problem quasi-sądów*, [w:] *Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*, Warszawa 1994.

⁵¹ Można w tym miejscu przytoczyć charakterystykę podmiotu utworu przedstawioną przez A. Okopień-Sławińską: „jest [podmiot utworu — M.W.] znaczeniowym korelatem zrealizowanych we własnej mowie reguł i jako ich wytwór bytuje w tekście tylko w określonej przez nie postaci”, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej. (Preliminaria)*, Wrocław 1985, s. 94.

⁵² Kategorię autora „transdyskursywnego” wprowadza (za M. Foucault i W.C. Boothem) H. Markiewicz (*Autor i narrator*, s. 75).

fikacji. Tym, co pozwala odbiorcy zamienić przypuszczenia na pewność, jest autokomentarz zawarty w *Miesiącach*. Ów komentarz (zwłaszcza w części poświęconej esejowi Burka) redukuje „dwuskrzydłową poetykę” *Ronda* i *Nierzeczywistości*, a także dającą się z niej wyinferować ideę, do wspólnej genezy powieści. Podważa celowość, intencyjność zabiegów konstrukcyjnych, akcentując ich uzależnienie od mechanizmów psychologii procesu twórczego, od biografii autora, od przypadku wreszcie. „To mi się stało” — wyznaje Brandys. W interpretacji pisarza powiązania między utworami nie są rezultatem w pełni świadomych i „dobrowolnych” działań artystycznych, lecz wynikiem akceptacji pewnego tekstowego czy warsztatowego stanu rzeczy, który zaistniał wskutek przejściowych — jak się miało okazać — trudności podczas pracy nad powieścią. Według świadectwa *Miesiący* nie można więc mówić o jakiegokolwiek relacji aluzyjnej między *Nierzeczywistością* a *Rondem*.

I znów paradoks: to pozorne *dementi* w istocie wzmacnia tylko i zaostrza tezy „podwójnej”, zakładającej wzajemną aluzyjność, interpretacji *Ronda* i *Nierzeczywistości*: utwór literacki, z perspektywy odbiorcy — wyszukana konstrukcja artystyczna, „naprawdę” jest zaledwie jednym z przejawów aktywności człowieka-pisarza; na jego kształt mogą wpływać zdarzenia tak prozaiczne jak ból zęba; powinniśmy pamiętać, że czytając książkę obcujemy nie tylko z tekstem czy bohaterami, nie tylko z „autorem wewnętrznym” lub nawet „osobowością twórczą”, ale także — ze stojącym za literacką konstrukcją realnym człowiekiem.

Wkroczyliśmy w dziedzinę regulowaną przez „trzeci warunek intertekstualności” — założenie intencyjnego charakteru odniesień międzyliterackich. W zamysle twórców koncepcji miało ono służyć wyeliminowaniu aluzji pozornych, będących albo przypadkowymi reminiscencjami, albo odniesieniami narzuconymi tekstowi przez odbiorcę czy wspólnotę czytelniczą. Jak jednak rozpoznać takie „fałszywe” związki? Wszak z perspektywy odbioru nie da się kategorycznie stwierdzić, co jest, a co nie jest strukturalnym składnikiem dzieła: wszystko, co czytelnik dostrzeże w utworze, może zostać uznane za jego znaczący element; traktowanie wszelkich składników utworu jako funkcjonalnych i celowych należy do podstawowych konwencji odbioru literatury. „Rozstrzygającym dowodem [że reminiscencja jest świadoma bądź nieświadoma — M.W.] — pisał Górski — może być tylko osobiste wyznanie autora czy jakieś uboczne okoliczności upoważniające do takiego lub innego wniosku”⁵³. W wypadku *Nierzeczywistości* i *Ronda* osobiste wyznania autora dowodzą, że „symetria” tych powieści, choć świadoma, jest równocześnie niezamierzona (jako rezultat szeregu przypadkowych okoliczności).

Jaka jest informacyjna wartość autorskiego komentarza, skoro zaprzecza on nie tylko sensom czy relacjom ujawnianym dopiero w drodze subtelnej interpretacji (Model 3), ale i oczywistym powiązaniom fabularnym? Odpowiedziałbym: taka jak wartość tekstów, których cechy pozwalają je traktować jako

⁵³ K. Górski, op.cit., s. 194.

aluzyjne — czyli względna i ograniczona. To, że zewnętrzne, metatekstowe świadectwo nie może mieć w podobnych przypadkach wartości ostatecznego czynnika weryfikującego, jest dzisiaj — inaczej niż w czasach Górskiego — oczywistością. Jak jednak wynika z pracy Głowińskiego, wąska koncepcja intertekstualności nie może się obejść bez założenia intencyjnego charakteru odniesień międzytekstowych. W skrajnych wypadkach, takich jak ten, który tworzy układ *Rondo* — *Nierzeczywistość*, może to prowadzić do paradoksów podważających całą koncepcję. Wyłaniająca się w rezultacie operacji lekturowych oraz badawczych interpretacja powiązań tych utworów jest skrajnie sprzeczna ze schematem relacji intertekstualnych przedstawionym w cytowanych pracach. Schemat ów opierał się bowiem na opozycji i n t e r t e k s t u a l n o ś c i (tego, co jest celowo wprowadzonym elementem strukturalnym dzieła) i r e m i n i s c e n c j i (tego, co wynikające z genezy, a więc przypadkowe). Tymczasem metoda Brandysa polega na sprowadzeniu tego, co strukturalne i, wydawałoby się, celowe — bo dające się odczytać jako funkcjonalne w obrębie autotelicznej konstrukcji utworu — do poziomu genezy i przypadkowości, lub — ujmując rzecz z innej perspektywy — na podniesieniu okoliczności powstania utworów i biografii ich twórcy do rangi strukturalnych elementów dzieła.

Przy obu „intertekstualnych” typach lektury *Nierzeczywistości* i *Ronda* dochodzi do podważenia autonomii poszczególnych utworów. Model 2 — wedle którego każda z powieści stanowi tylko względną całość i dopiero razem, uzupełnione o hipostazę „prawdziwej historii «Ronda»”, stają się zrozumiałym przekazem — osłabia odrębność jednej powieści od drugiej. Model 3 przypomina o zależności dzieła od twórcy, o przysługującym utworowi statusie „bytu pochodnego”. Zwłaszcza przy tym ostatnim sposobie czytania powieści Brandysa okazują się świadectwem pewnej strategii pisarskiej — chyba jednak o wiele bardziej świadomej, niż sugeruje w *Miesiącach* pisarz. Strategia ta, realizowana w utworach fikcjonalnych, ale przy wydatnej pomocy tekstów niepowieściowych: dzienników, esejów, wspomnień, ma na celu trwałe włączenie postaci autora jeśli nie w strukturę powieści (choć i tego rodzaju próby miały w twórczości Brandysa miejsce — patrz: *Dżoker* czy *Rynek*), to przynajmniej w ich czytelnice konkretizacje. Cel ten osiągniany jest m.in. dzięki takiemu konstruowaniu powieści (zwłaszcza tych opowiadanych w pierwszej osobie), by w trakcie lektury „domagały się” uzupełnienia o czynnik sprawczy nadrzędny w stosunku do narratora i przedstawianego świata. Towarzyszy temu bezpośrednie oddziaływanie pisarza na środowisko odbiorców i ingerencja autokomentarza w niezawisłość procesu lektury⁵⁴.

W twórczości powieściowej Brandysa ta strategia ujawniania literackości („sztuczności” i niesamoistności) wypowiedzi nie przyjmuje zresztą form totalnych, przeciwnie — poetyka poszczególnych utworów wydaje się podlegać równie silnej (jeśli nie silniejszej) tendencji mimetycznej, połączonej z „regułą

⁵⁴ Z pewnością można tu mówić o uzupełnianiu się postawy i strategii autobiograficznej. Zob. J. Smulski, op.cit.

zatajonej literackości”⁵⁵. Na przykładzie *Niereczywistości* i *Ronda* dobrze widać napięcie między dążeniem do stworzenia iluzji realności wypowiedzi narratorskiej i powieściowego świata a chęcią ujawnienia prawdziwych mechanizmów i faktycznych uczestników literackiej komunikacji. Jeden z efektów owego napięcia stanowi wpisana w konstrukcję tej powieściowej pary wielość możliwych sposobów odbioru, sposobów, z których żaden nie jest uprzywilejowany, żaden nie znajduje pełnego potwierdzenia w tekstach. Nawet to odczytanie, które jest pozornie najbogatsze znaczeniowo i zdaje się najlepiej odpowiadać demistyfikacyjnej strategii autorskiej znanej z innych utworów, potyka się o występującą *Rondzie* próbę fabularnego umotywowania powiązań z *Niereczywistością*. I chyba tak właśnie należałoby interpretować owo manifestacyjnie literackie odwołanie w zakończeniu utworu: jako wyraz niewiary w możliwość „odkłamania” literatury. Ujmując rzecz w kategoriach bliskich narratorom (narratorowi?) tych powieści można by powiedzieć, że również jako intertekstualna para stanowią one ilustrację pewnej „niereczywistości”: mechanizmu nadawania sensu i wartości przekazom literackim. Tekstowe ślady działań autora — nawet bezwiednych i mimowolnych — oraz wszelkich innych czynników wpływających na postać wypowiedzi zawsze będą pobudzały czytelników do sensotwórczej aktywności.

⁵⁵ O estetyce mimetycznej i „regule zatajonej literackości” pisze M. Głowiński, *Realizm i demagogia*, [w:] *Rytuał i demagogia. Trzydzieście szkiców o sztuce zdegradowanej*, Warszawa 1992, s. 10-13.

Dodatek

Problem mimetyzmu formalnego w prozie niefikcjonalnej

W poprzednich rozdziałach starałem się pokazać, jak formy wypowiedzi znane z codziennej komunikacji funkcjonują w pierwszoosobowych powieściach Kazimierza Brandysa. Charakterystyczną cechą twórczości tego autora jest jednak to, że gatunki takie jak pamiętnik, dziennik i list pojawiają się w niej nie tylko jako obiekt literackiego naśladowania w prozie fikcjonalnej, ale — co najmniej równie często — wykorzystywane są w literaturze wspomnieniowej i eseistyce. W tej części dorobku Brandysa znajdziemy zarówno teksty pamiętnikarskie (*Mała księga*, 1970), jak nawiązujące do wzorca epistolarnego (*Listy do pani Z.*, 1958, 1960, 1962) czy dziennikowego (*Miesiące*, 1980, 1982, 1984, 1987; *Zapamiętane*, 1995). Tym, co różni sposób wykorzystania tych samych form w powieściach i prozie niefikcjonalnej, jest przede wszystkim status przywoływanego wzorca. W powieści naturalne „gatunki mowy” pojawiają się na zasadzie mimetyzmu formalnego. Modelują one fikcyjną wypowiedź narratora, utwór jako całość natomiast realizuje reguły komunikacji powieściowej, zmodyfikowane wskutek konieczności pogodzenia w obrębie jednego tekstu sygnałów dwóch form gatunkowych (to dzięki tym modyfikacjom możemy mówić o odmianach powieści w pierwszej osobie, takich jak powieść-pamiętnik czy powieść-dziennik). Taki dwupoziomowy, hierarchiczny układ norm konstrukcyjnych dostrzegalny jest, mniej lub bardziej wyraźnie, we wszystkich analizowanych wcześniej dziełach fikcji. Brakuje tej jednolitości w przypadku utworów niefikcjonalnych: jedno z nich po prostu realizują zasady pewnego wzorca komunikacji (np. *Mała księga* jest autobiograficznym wspomnieniem), inne posługują się stylizacją formalną nie wpływającą w istotny sposób na strukturę komunikacyjną wypowiedzi (*Listy do pani Z.* nie są ani autentycznymi, ani fikcyjnymi listami, lecz zbiorem felietonów i esejów ukształtowanym jako cykl epistolarny). Odpowiedni wzorzec jest tu więc albo rzeczywistą formą gatunkową, albo czymś w rodzaju stylistycznego ornamentu, mającego jednak nie tylko uatrakcyjnić tekst, lecz także w pewien sposób ukierunkować jego odbiór. Nigdy nie dochodzi do wykreowania *quasi*-autonomicznej wypowiedzi różnej od komunikatu autorskiego.

Mała księga to pod względem formy komunikowania najprostszy z szeregu tekstów niepowieściowych, którymi chcę się teraz zająć. Nie napotkamy w niej żadnych śladów rozbicia implikowanej sytuacji wypowiedzi, konfliktu intencji nadawczych czy rozbieżnych sygnałów gatunkowych. Nie napotkamy choćby

dlatego, że sytuacja komunikowania nie jest w utworze tematyzowana, nie zostaje określony ani podmiot, ani adresat, ani okoliczności przekazu. Począwszy od pierwszego zdania („Poprzedziła mnie banalna mistyfikacja”¹) narracja rozwija się konsekwentnie w trybie przedmiotowym, a narrator-bohater — nie nazwany w tekście z imienia i wskazywany tylko przez odpowiednie formy zaimków osobowych i czasowników — odsłania się przede wszystkim jako przedmiot własnej opowieści. Oczywiście można by powiedzieć, że mówiącego (czy piszącego) charakteryzuje już sam sposób, w jaki opowiada o dawnym sobie, oraz że gwarantowana formą pierwszej osoby tożsamość (choćby tylko względna tożsamość) podmiotu wypowiedzi z jej przedmiotem powoduje, iż wszelkie informacje o bohaterze stają się zarazem informacjami o narratorze. Rzecz jednak w tym, że czytelnikowi *Małej księgi* nie są potrzebne takie skomplikowane, „powieściowe” sposoby rekonstruowania podmiotu. Zamiast pracowicie budować portret nadawcy na podstawie rozsianych w tekście poszlak, niemal od pierwszego momentu lektury może on przystąpić do wypełniania już posiadanego obrazu nowymi szczegółami, jakich dostarcza utwór. Tym uzupełnianym wizerunkiem jest „obraz autora”, i to rozumiany bynajmniej nie jako implikowane przez tekst wyobrażenie abstrakcyjnego dysponenta reguł konstrukcyjnych, lecz jako portret zewnętrznego sprawcy tekstu, do którego odnosi się nazwisko na okładce książki.

Mala księga od początku narzuca bowiem reguły odbioru właściwe autobiografii. Do najważniejszych sygnałów autobiograficzności² należy właśnie połączenie narracji w pierwszej osobie z niedookreśleniem sytuacji komunikacyjnej tekstu, powodujące że czytelnikowi najłatwiej jest uruchomić domyslny układ odniesienia, w którym instancją nadawczą jest rzeczywisty autor, adresatem zaś — zbiorowość jego czytelników. Sygnały kolejne to występowanie informacji biograficznych pozwalających rozpoznać w bohaterze Kazimierza Brandysa (warunkiem czytelności tego sygnału jest oczywiście określony poziom wiedzy odbiorcy na temat życia pisarza) oraz brak zorganizowanej, uporządkowanej fabuły, która mogłaby być znacząca sama przez się, bez odniesienia do postaci autora i realiów pozatekstowych. Warto podkreślić, że żadna z tych cech występując w izolacji nie wystarczałaby do skutecznego zasugerowania odbioru „prawdziwościowego” — zarówno niedookreślenie sytuacji narracyjnej, jak autobiografizm czy epizodyczność fabuły pojawiają się w utworach pierwszo-osobowych uznawanych za powieści, często można je spotkać również w fikcjonalnej prozie samego Brandysa. Wydaje się, że taki sposób odbioru może zostać uruchomiony dopiero przez charakterystyczny zespół wzajemnie wzmacniających się cech³. Przykład *Małej księgi* pozwala zarazem stwierdzić, że raz

¹ K. Brandys, *Mala księga*, Warszawa 1970, s. 5.

² Kategorię autobiograficzności rozumiem tu wąsko — jako właściwość „bycia autobiografią”, tzn. jako określoną przynależność gatunkową tekstu wiążącą się z jego charakterystyką pragmatyczną (jako nie-fikcji). Nie wyklucza to możliwości manifestowania się pierwiastka autobiograficznego w tekstach nie będących autobiografiami.

³ Nie twierdzę rzecz jasna, że wymienione przeze mnie właściwości wyczerpują zbiór możliwych

zaktywizowane retoryczne normy odbioru⁴ mają tendencję do utrzymywania się — nie zakłócają ich np. pojawiające się w narracji elementy fikcji⁵.

W utworach intymno-kronikarskich odwołujących się do wzorca dziennika nie odnajdziemy równie pełnej zgodności sytuacji pragmatycznej implikowanej przez tekst z kontekstem, w jakim on rzeczywiście funkcjonuje. Cztery tomy *Miesiący* oraz *Zapamiętane* dokumentują kolejne etapy ewolucji ukształtowania „dziennikopodobnego”, które Brandys po raz pierwszy zastosował w *Dżokerze*. Ewolucja ta polegała na coraz swobodniejszym traktowaniu systemu datowania zapisów, będącego wszak formalnym wykładnikiem wzorca, na zacieraniu związku poszczególnych fragmentów tekstu z konkretnymi datami. Autopowieści z końca lat sześćdziesiątych, dzięki obecności prywatnego, „dziennikowo-podróżnego” kodu oznaczeń, stwarzały przynajmniej pozory ścisłego datowania; w *Miesiącach* podstawowym układem odniesienia dla tekstu jest — zgodnie z tytułem — porządek dwunastu miesięcy; *Zapamiętane* w ogóle rezygnuje z oznaczania zapisów, a tym samym z „przedlekturowego” sygnalizowania dziennikowości — o tym, że mamy w tym wypadku do czynienia z dziennikiem, świadczy tylko ukształtowanie relacji czasowych w samym tekście, wynikające z ruchomej, sekwencyjnej sytuacji wypowiedzania (jej wykładniki to zmienny dystans narratora do poszczególnych wydarzeń, relatywne określenia czasu i nawiązania do wcześniej powstałych partii tekstu).

Nie znaczy to zresztą, by dokładniejsze datowanie fragmentów było z perspektywy czytelniczej zupełnie niemożliwe — w *Miesiącach* na przykład dość często pojawiają się datyienne, tyle że nie zostają wyeksponowane jako metatekstowe oznaczenia poszczególnych odcinków tekstu. W obu utworach można jednak dostrzec dążenie do oderwania się od schematu zapisu dziennikowego, z dokładnym datowaniem i przymusem relacjonowania wydarzeń dnia. Podobnie jak w autopowieściach, tak i tu rama dziennika ma być gwarancją swobody w wyborze tematu, kompozycji i stylu wypowiedzi, nie zaś ograniczeniem. Charakterystyczne są pod tym względem autokomentarze, w których piszący podkreśla swoje panowanie nad tekstem, przypomina, że to, co czytelnik trzyma w ręku, nie jest rzeczywistym zapisem intymnym:

Z kilku stron doszła mnie już wiadomość, że piszę dziennik. Tak się przeważnie mówi o osobistych zapiskach, prowadzonych z dnia na dzień. [...]

sygnałów „bycia autobiografią” — z pewnością jest ich więcej i mogą występować w różnych konfiguracjach. Sygnałem takim może być np. dostarczanie przez utwór biograficznego klucza do wątków znanych czytelnikom z fikcjonalnej twórczości autora (tak dzieje się również w *Małej księdze*). Pojęcie „książka-klucz” wprowadza J. Smulski (*Twórczość narracyjna Stefana Otwinowskiego*, Toruń 1993, s.144-145).

⁴ Na temat „poetyckich” i „retorycznych” norm odbioru zob. E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939-1965. Część pierwsza: strategie liryczne*, Warszawa 1982, s. 23-24.

⁵ Takim elementem jest np. wyraźnie mistyfikacyjny list dotyczący dziejów rodziny autora, przytaczany na s. 155-159 *Małej księgi*. Występujące w jego tekście nazwy osobowe „Zyndram Zabierski” i „Szai Dirkan z Bremy” są anagramami nazwiska pisarza (por. K. Brandys, *Miesiące* [1978-1979], Warszawa 1980, s. 132).

A więc — dziennik?

Ależ nie, to byłoby grube nieporozumienie! Pisząc te kartki wykonuję robotę konstrukcyjną, przeprowadzam selekcję z zachowaniem struktury planów czasowych, a co najważniejsze — wiem o sobie więcej niż tutaj zapisuję⁶.

O pewnym dystansie do formy klasycznego diariusza może świadczyć również występowanie w *Miesiącach* i *Zapamiętanym* czegoś, co określiłbym jako lokalne stylizacje dziennikowe (zazwyczaj nawiązują one do konstrukcji słynnego początku *Dziennika Gombrowicza*):

Z życia kulturalnego Sodomy i Gomory.

Poniedziałek: lektura grubej powieści królewicza literatury paryskiej Filipa Sollersa pt. *Kobiety*, gdzie podczas stosunku erotycznego panie — jeśli nie śpią ze sobą — wypijają ze szklanki męską spermę.

Wtorek: na filmie angielskim *Mona Lisa*, w którym prostytutki i sutenerzy uprawiają stosunki oralne, analne oraz sadomasochistyczne. W kinie sporo młodzieży.

Środa: lektura powieści Rogera Peyrefitte, w której dwaj bohaterowie, 50-letni pisarz francuski oraz nastolatek-licealista z zamożnej rodziny, onanizują się nawzajem po ciemku w kinie⁷.

W piątek żądam od losu, żeby mnie zwolnił z obowiązku życia, w środę zanoszę dzięki, że jeszcze istnieję, w czwartek siadam do biurka⁸.

Takie fragmenty parodiują diarystyczną sprawozdawczość, wykorzystując zarazem oferowaną przez dziennik możliwość eksponowania podobieństw bądź kontrastów między stanami i sytuacjami utrwalanymi w pisanych z dnia na dzień notatkach. Posłużenie się nazwami dni tygodnia w funkcji dat (znowu wynalazek Gombrowicza) wzmacnia sugestię powtarzalności czy wręcz powszechności tego, co stanowi przedmiot obserwacji: zepsucie jest permanentnym stanem współczesnej kultury zachodniej, nietrwałość i zmienność nastrojów to nieodłączna cecha życia twórcy.

Związki uporządkowania narracyjnego omawianych utworów z *Dzokerem* i *Rynkiem* nie kończą się na podobnym stosunku do chronologii. *Miesiące* i *Zapamiętane* powtarzają bowiem wiele znanych nam już środków organizacji tekstu, począwszy od wielotematyczności i dygresyjności posegmentowanego dyskursu, a skończywszy na formułach „Z lektur”, „Z notatek”, „Z prasy” „Z listów”, które sugerują rozwijanie bądź po prostu „składanie” tekstu z wcześniejszych zapisków i wiążą się z jego nasyceniem przytoczeniami. Spiętrzony układ komunikacyjny z nadrzędną sytuacją „lektury-pisania” jest tu tym wyraźniejszy, że zarówno *Miesiące*, jak *Zapamiętane* były we fragmentach publikowane (w „Zapisie”, „Kulturze” i „Zeszytach Literackich”) jeszcze w trakcie powstawania i zawierają tego ślady. Postawa autokomentatorska staje się szczególnie widoczna w cyklicznych *Miesiącach* — można wręcz powiedzieć, że jednym z głównych tematów *Miesiący* są same *Miesiące* i ich status literacki⁹.

⁶ K. Brandys, *Miesiące* [1978-1979], s. 11.

⁷ K. Brandys, *Miesiące* 1985-87, wyd. 2 rozszerzone, Warszawa 1989, s. 131-132.

⁸ K. Brandys, *Zapamiętane*, Kraków 1995, s. 9.

⁹ Perswazyjny aspekt autokomentarzy zawartych w *Miesiącach* analizuje J. Kandziora w szkicu

Porównanie *quasi*-dziennikowych tekstów Brandysa z lat sześćdziesiątych z analogicznymi utworami z dekad ostatnich musi, oprócz licznych pokrewieństw, uwypuklić także istnienie zupełnie podstawowych różnic. Ich symptomem jest minimalna rola, jaką w *Zapamiętanym* i *Miesiącach* odgrywają dwa najważniejsze środki stylizacji na nieliterackość stosowane w *Dzokerze* i *Rynku*: strategia elipsy (przejawiająca się zwłaszcza w stosowaniu chwytu wyjaśniania wcześniejszego przez późniejsze) oraz motywowanie kompozycyjnego porządku wypowiedzi czynnikami niedostępnymi świadomości piszącego bohatera. Obecność tych środków w autopowieściach była wynikiem typowej dla narracji w pierwszej osobie konieczności pogodzenia w tekście dwóch dyrektyw konstrukcyjnych: zasady wiarygodności komunikacyjnej (jej realizacją było stworzenie tekstu pozornie nie przeznaczonego do odbioru literackiego) z zasadą komunikatywności (wymagającą, by tekst był zrozumiały dla czytelnika). Można więc powiedzieć, że o powieściowym charakterze ówczesnych eksperymentów Brandysa przesądziła dbałość pisarza o ich niepowieściowy wygląd. W *Miesiącach*, a także w *Zapamiętanym* taka dbałość nie miałaby sensu: dyrektywa komunikatywności w sposób naturalny dominuje tu nad innymi, ponieważ tekst jest otwarcie adresowany do czytelnika i przeznaczony do odbioru publicznego. Opisane przez Jerzego Kandziórę zabiegi „zblizania *Miesięcy* do literatury”, polegające na eksponowaniu w utworze takich powieściowych kategorii — swoście zresztą reinterpretowanych — jak fabuła, narrator, bohater czy sugestywność i obrazowość stylu¹⁰, wbrew intencjom autora nie sprawiają, że cykl staje się „dziennikiem-powieścią”. Nie obejmują bowiem konstytutywnej dla odbioru powieściowego zasady fikcjonalizacji — ani w jej wersji tradycyjnej (prezentowane wydarzenia nie mają cech fikcji powieściowej m.in. dlatego, że nie są dość wyraziście i znacząco uporządkowane¹¹), ani w wersji „autopowieściowej” (pierwszoosobowa wypowiedź nie nosi znamion kreacji, z komunikatu autorskiego nie wyodrębnia się żaden *quasi*-autonomiczny dyskurs narratorski). W utworach tych, podobnie jak w *Małej księdze*, trudno mówić o mimetyzmie formalnym, ponieważ nie ma w nich śladu konfliktów czy napięć pojawiających się zawsze wtedy, gdy literatura próbuje imitować nieliterackie gatunki wypowiedzi.

Inaczej ma się rzecz z *Listami do pani Z.* — tutaj nakładanie się dwóch form jest bezsporne. Jeżeli jednak porównamy ten cykl z *Wariacjami pocztowymi*, okaże się, jak bardzo różny jest charakter zastosowanej w nim stylizacji

Retoryka „*Miesięcy*” Kazimierza Brandysa, Pamiętnik Literacki, 1989, z. 4; przedruk w: *Zmęczeniu fabułą. Narracje osobiste w prozie po 1976 roku*, Wrocław 1993.

¹⁰ Ibid., s. 105-106.

¹¹ Por. opinię J. Kandziory, że literackość *Miesięcy* ma się wyrażać m.in. „wielokrotnie podkreślanym przez Brandysa istnieniem «kompozycyjnego zamysłu» [...], co zapewne odnieść należy do praktyki kumulowania się — w zakończeniach tomów — klamrujących nawiązań do scen i wątków początkowych (nb. to mechaniczne «zgłaszanie się» wątków w zakończeniach poszczególnych tomów często razi pewną ostentacją i brakiem głębszej motywacji artystycznej) oraz do obfitości leitmotivów [...]” (ibid., s. 125).

epistolarnej od powieściowych imitacji wypowiedzi. Analizując *Wariacje* podkreślałem ogromną rolę formuł terminalnych listu w charakterystyce postaci nadawców i adresatów, w wyznaczaniu łączących ich stosunków, w kreowaniu ich wspólnego świata. Podobną funkcję spełnia w powieści istnienie prywatnego języka korespondentów, nasycenie tekstu wyrażeniami indeksowymi i presupozycjami, nawiązaniami do wcześniejszych kontaktów listownych. Każdy list Zabierskich dokumentuje wielostronność związków epistolografa z adresatem, jest wiązką całego szeregu aktów mowy, niesie informacje z różnych dziedzin. Wszystko to wywołuje u czytelnika wrażenie obcowania z wypowiedziami *quasi*-naturalnymi, zanurzonego w bogatym strumieniu życia, odbijającymi złożoną, wieloaspektową rzeczywistość.

Teksty zebrane w *Listach do pani Z.* — z nielicznymi wyjątkami — nie zawierają formuł terminalnych, często rozpoczynają się *in medias res*, kończą się na ogół również bez zapowiedzi. Spójrzmy na pierwsze zdania kilku kolejnych „listów”:

[1] Więc kiedy Pani wraca?

[2] Można porównywać Kraków do Florencji czy Poznań do Norymbergi [...] — miasta podobnego do Warszawy nigdzie Pani nie spotka.

[3] Niech Pani sobie wyobrazi bardzo dużego psa.

[4] W szkole nazywaliśmy go Małym, ale ważniejsze jest to, że miałem kaca.

[5] Dzisiaj musi Pani sobie uprzytomnić wszelkie najdziwniejsze wypadki ze swojego życia¹².

Oczywiście listów nie zaczyna się w ten sposób, choć moglibyśmy założyć, że fragmenty inicjalne opuszczono (czemu ostatni przykład zdaje się jednak przeczyć). Tak czy inaczej, jasne jest, że autorowi nie chodziło w tym wypadku o wierne naśladowanie zwyczajów epistolarnych. Już pobieżna lektura pozwala stwierdzić, że nie chodziło mu również o uchwycenie kształtujących autentyczny list napięć komunikacyjnych. Pojawiające się z różną częstotliwością zwroty do adresatki (częstsze we wcześniejszych tomach *Listów*), informacje o otrzymanej korespondencji („Dziękuję za fotos, długo się wpatrywałem [...]”¹³; „List od Pani był dla mnie prawdziwą niespodzianką”¹⁴), wzmianki o wspólnej przeszłości („I od czasu do czasu marzy Pani o [...] człowieku, który — jak sama Pani kiedyś powiedziała — zapaliłby księżyc w Pani duszy [...]”¹⁵), symulowane polemiki („Wiem, co Pani myśli: że na nowo układam stary schemat”¹⁶) — wszystko to nie składa się na żadne „uniwersum korespondencji” ani na zindywidualizowany obraz wspólnego świata nadawcy i adresatki. Pani Z. pozostaje postacią abstrakcyjną, dającą się opisać w kategoriach raczej socjologicznych i historycz-

¹² K. Brandys, *Listy do pani Z. Wspomnienia z teraźniejszości 1959-1960*, wyd. 2, Warszawa 1962, s. 5, 20, 29, 39, 52.

¹³ Ibid., s. 84.

¹⁴ K. Brandys, *Listy do pani Z.*, Londyn 1993, s. 23.

¹⁵ Ibid., s. 13.

¹⁶ K. Brandys, *Listy do pani Z. 1959-1960*, s. 4.

nych niż psychologicznych czy — tym bardziej — wizualnych¹⁷, jest wcieleniem autorskich wyobrażeń o typowej „żoliborskiej inteligentce”. Znamienna jest pod tym względem charakterystyka zawarta w ostatnim liście jednego z tomów:

Parę osób pytało mnie ostatnio, kim Pani jest. Pytanie nieistotne. Czy chodzi o to, jak brzmią dalsze litery Pani nazwiska? W samym inicjale zawarta jest prośba o dyskrecję, którą należy uszanować. Poza tym wydaje mi się, że ciekawsze byłoby pytanie, jak a Pani jest. Nazwisko wskazuje osobę, ale jej nie określa [...]. W trakcie korespondencji stworzyłem sobie wyobrażenie o Pani i chciałbym je zachować.

Czy Pani jest naprawdę taka, jak Panią opisałem? To są moje opinie, moje prośby i warunki¹⁸.

Stylizacja epistolarna w *Listach* nie ma zatem charakteru modelowania fikcyjnych aktów komunikacji ani implikowanej przez takie akty rzeczywistości ludzkiej i przedmiotowej. Przypomina raczej sposób wypowiedzi właściwy listowi poetyckiemu, wynikający z potrzeby indywidualnego adresowania nawet komunikatów o treści ogólnej — zgodnie z zasadą „przez niektórych do wszystkich mówić”. Adresatem *épître* była zazwyczaj osoba rzeczywista, Brandys konstruuje swoją idealną czytelnickę od podstaw, po części jako *alter ego* pisarza, po części — reprezentantkę środowiska przewidywanych odbiorców („trochę bywalczyń kawiarni literackiej, trochę czytelniczka «Przekroju»”¹⁹), po części zaś — rolę, z którą winien się utożsamić rzeczywisty czytelnik. Taka formuła pozwala na przeniesienie w obręb komunikacji publicznej pewnych cech właściwych przekazom prywatnym, a w każdym razie — niezinstytucjonalizowanym. *Listy* nawiązują do tradycji salonowej konwersacji i sentymentalnej „rozmowy listownej” (płeć adresatki nie jest tu obojętna!): zakładając obecność postronnych, choć zarazem pożądaných odbiorców, umożliwiają połączenie uniwersalności tematu z pewną dozą intymności.

Agnieszka Czyżak powiązała niedawno dominację form pierwszoosobowych w eseistyce Brandysa z dostrzegalną w jego powieściach skłonnością do mówienia o historii poprzez kreacje postaci obdarzonych znaczącymi biografiami²⁰. Ekspozowanie pisarskiej podmiotowości wynikałoby tu więc z przekonania, że własne życie, pełne meandrów i zwrotów światopoglądowych, jest reprezentatywne dla epoki. Tę trafną obserwację można uzupełnić o wniosek wyłaniający się z analiz zawartych w niniejszej pracy. Wypowiedź w pierwszej osobie, zarówno w powieściach, jak w niefikcjonalnych utworach Brandysa, koresponduje z naczelną ideą jego twórczości: tezą o nieabsolutnym statusie wszelkich prawd, o uzależnieniu przekonań od sytuacji społecznej i historycznej oraz od sumy przeżyć człowieka, który je wyznaje; przeświadczeniem, że

¹⁷ Nawet „fotos” nie staje się pretekstem do opisu adresatki, lecz punktem wyjścia dygresji historycznej: „w tej białej czapie wygląda Pani trochę przerażająco, z czego to, z królików, ciekawe, przypomina się szarża kozaków na placu Saskim, pamięta Pani ten obraz [...]” (ibid., s. 84).

¹⁸ Ibid., s. 154-155, 167 (podkr. aut.).

¹⁹ Z. Jarosiński, *Świadectwa Kazimierza Brandysa*, [w:] *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Kontynuacje*, pod red. A. Brodzkiej i L. Burskiej, Warszawa 1996, s. 200.

²⁰ A. Czyżak, *Kazimierz Brandys*, Poznań 1998, s. 104.

w gruncie rzeczy wszystkie nasze sądy są — a przynajmniej uczciwość wymaga, by były — wypowiedane w pierwszej osobie.

Zakończenie

Stanisław Eile pisał, że w literaturze współczesnej „główną tendencję powieści w pierwszej osobie, zgodnie zresztą z ewolucją gatunku, cechuje zanik odrębności płaszczyzny narracji i jej ściśle zespolenie z teraźniejszością podmiotu przeżywającego. [...] Sytuacja narracyjna opowiadacza w pierwszej osobie staje się umowna w tym znaczeniu, że sam akt opowiadania odbywa się w czasie i okolicznościach bliżej nie określonych i nie umotywowanych, podobnie jak w powieści pisanej w trzeciej osobie”¹.

Gdyby tak rzeczywiście było, musielibyśmy uznać, że przemiany pierwszoosobowej twórczości Kazimierza Brandysa przebiegają w kierunku przeciwnym do ogólnych tendencji epoki. Prezentyzm narracji, zanik dystansu między „ja” opowiadającym a „ja” przeżywającym i przyjmowanie przez narratora punktu widzenia bohatera były charakterystyczne dla wczesnych powieści pisarza. Wprawdzie we wszystkich trzech utworach z lat czterdziestych sytuacja formułowania wypowiedzi jest dość wyraźnie określona, a czas narracji przeciwstawiany czasowi zdarzeń fabularnych, jednak narratorzy *Drewnianego konia*, *Miasta niepokonanego* i *Troi* co rusz „zapominają” o swej roli sprawozdawcy i zaczynają opowiadać tak, jakby właśnie przeżywali to, o czym mówią. Takie ukształtowanie warstwy narracyjnej nie wynikało tylko z poddania się autora konwencji, było ono elementem funkcjonalnym wobec „rozrachunkowości” tych utworów, służyło bowiem „konkretyzacji aktu poznania poprzez powiązanie go z określoną indywidualnością, procesem stopniowego zdobywania wiedzy i okolicznościami, wśród których się to wszystko odbywa”² (ukonkretnianym aktem poznania był w tym wypadku proces uzyskania świadomości historycznej i klasowej, określoną indywidualnością — tzw. inteligent mieszczański, okolicznościami zaś — kryzys wartości spowodowany wojną).

Późniejsza twórczość Brandysa poszła już w innym kierunku. W latach sześćdziesiątych — po okresie „trzecioosobowym”, który można umownie podzielić na fazę socrealistyczną z *Obywatelami* i antysocrealistyczną z *Matką Królów* — pisarz wrócił do form pierwszoosobowych³. W opowiadaniach *Jak być kochaną?* oraz *Sobie i Państwu* „eksponowanie przeżyć protagonisty, uję-

¹ S. Eile, *Światopogląd powieści*, Wrocław 1973, s. 42.

² Ibid., s. 43.

³ W latach pięćdziesiątych Brandys posługiwał się narracją pierwszoosobową w opowiadaniach. Zob. np. J. Smulski, *Pęknięcie lodów. (Krótkie formy narracyjne w literaturze polskiej lat 1954-1955)*, Toruń 1995, rozdz. 4 (o *Hotelu Rzymskim*) i 8 (o *Obronie „Grenady”*).

tych jako «teraźniejsze»” coraz wyraźniej ustępuje na rzecz „wysunięcia na plan pierwszy samego procesu opowiadania”⁴. *Dżoker*, a później *Rynek* podważały możliwość dostępu do własnych przeżyć i ujawniały konwencjonalność i sztuczność wszelkiego przekazu treści psychicznych („Przeglądam wstecz notatki i znowu niewyraźne uczucie dystansu, rozsunięcia między tym, co zapisuję, a tym, co stanowiło w przeżytym czasie mój istotny «materiał wewnętrzny». Wszystko jakby kształtowane *ex post*”; „sam fakt zanotowania stanowi już konstrukcję”; „zwracam się do Pani w trzech wersjach: ja, który piszę, ja, który jestem opisany, i ja w momencie, do którego odnosi się zapis”⁵). Pod względem formy narracji obie autopowieści realizowały — choć z sylwicznymi wariacjami — tradycyjny model powieści-dziennika, aktualizując przede wszystkim te cechy wzorca, które pozwalały ukazać zależność wypowiedzi od sytuacji, w jakiej jest formułowana, a w konsekwencji — wielość zmiennych punktów widzenia, przepaść dzielącą „teraz” od „wtedy”.

Z kolei *Wariacje pocztowe* to zapis całego szeregu „aktów opowiadania”, z których każdy uzależniony jest od bardzo konkretnego „czasu i okoliczności”. Wpływająca na kształt poszczególnych wypowiedzi konsytuacja jest tutaj jakby układem pochłaniających się sfer, z których centrum mówi nadawca; wokół niego rozciąga się obszar tego, co ściśle osobiste, przechodzący niepostrzeżenie w dziedzinę stosunków rodzinnych, relacji grupowych, doświadczeń pokolenia, spraw narodowych, kondycji ludzkiej wreszcie. Każda z powieściowych sytuacji wypowiedziana ma aspekt przestrzenny, który daje się opisać jako usytuowanie piszącego w przestrzeni geograficznej, społecznej, kulturowej, i czasowy — relatywizuje dany komunikat do pewnego historycznego stanu języka i konwencji epistolarnych, osadza go we właściwym dla danej epoki systemie „norm, wzorów postępowania, wyobrażeń, gustów, tradycji uczuciowych i mentalnych”⁶, odnosi do współczesnych wydarzeń. Dzięki umiejętnemu naśladowaniu dialogowego charakteru listu i aktywnemu wykorzystaniu presupozycji do projektowania kontekstu składające się na *Wariacje* teksty mają więcej wspólnego z autentyczną korespondencją niż z tym, co kazała czytelnikowi uważać za list tradycyjna powieść epistolarna, w której narracja, pomimo rozpisania na oddzielne teksty, zachowywała zazwyczaj ciągłość.

Ostatnie powieści Brandysa, *Nierzeczywistość* i *Rondo*, nie są tak radykalne w upodobnieniu do neliterackich form wypowiedzi. Stylizacja tekstu na zapis nagrania magnetofonowego czy na adresowane „do redakcji” sprostowanie jest w nich dość umowna, nie można jednak w żadnym razie powiedzieć, że umowna, nieistotna staje się ich sytuacja narracyjna lub że płaszczyzna historii uniezależ-

⁴ O takich właśnie dwóch charakterystycznych dla powieści w pierwszej osobie sposobach „zespolenia podmiotu i przedmiotu narracji” w celu „ukazania indywidualnej wizji rzeczywistości” pisze S. Eile, op.cit., s. 41.

⁵ K. Brandys, *Dżoker. Wspomnienia z teraźniejszości*, Warszawa 1966, s. 197-198, 199.

⁶ T. Burek, *Niepewna miara rzeczy: Człowiek. Fragment o pisarstwie Brandysa młodszego*, [w:] *Problemy wiedzy o kulturze. Prace dedykowane Stefanowi Żółkiewskiemu*, pod red. A. Brodzkiej, M. Hopfinger i J. Lalewicz, Wrocław 1986, s. 586.

nia się od dyskursu. Przeciwnie. Oba utwory pokazują bowiem, dlaczego i po co się opowiada, ilustrują mechanizmy oddziaływania na adresata i kreowania rzeczywistości przez język — nie przez język w ogóle, lecz przez język w rękach indywidualnego użytkownika. Narrator *Nierzeczywistości* stwarza przed słuchaczem siebie, Tom w *Rondzie* próbuje narzucić światu swoją wersję wojennej przeszłości, dla obu wypowiedź jest środkiem pozwalającym osiągnąć cel. Mówienie, „bycie przy głosie” stawia w pozycji uprzywilejowanej, daje pewną władzę nad tymi, którzy aktualnie głosu nie mają. W oczach czytelnika podważa to, rzecz jasna, wiarygodność narratora i stawia pod znakiem zapytania prawdziwość opowiedzianej (przez kogoś, po coś, z jakiegoś punktu widzenia) historii. Rekonstrukcja prawdziwej wersji wydarzeń byłaby w tych okolicznościach równoznaczna z odtworzeniem sytuacji wypowiedzania — tego, co doprowadziło do podjęcia narracji, motywów kierujących opowiadaczem. *Nierzeczywistość* i *Rondo* pokazują, że taka rekonstrukcja nie zawsze jest możliwa.

Forma pierwszoosobowa w powieściach Brandysa ewoluowała więc raczej od opowiadania historii do przedstawiania czy problematyzowania sytuacji narracyjnych. Czy znaczy to, że w tej dziedzinie — inaczej niż w sferze tematów — pisarstwo Brandysa nie było „próbą dotrzymania kroku” epoce⁷, że rozwijało się pod prąd ogólnych przemian literatury? Sądzę, że nie — to raczej przemiany powieści w pierwszej osobie przebiegały w innym kierunku niż opisany przez Eilego. Z perspektywy prawie trzydziestu lat, które upłynęły od publikacji *Światopoglądu powieści*, widać, że typ narracji pierwszoosobowej odznaczający się zatarciem odrębności sytuacji wypowiedzania i przyjmowaniem poznawczego punktu widzenia bohatera przewędrował czy „opadł” z literatury „wysokiej” do popularnej i obecnie najłatwiej można go spotkać w powieści sensacyjnej lub romansie. Mimo że w tym samym czasie odrębność obiegu literackich stawiała się coraz bardziej problematyczna (zwłaszcza dla teoretyków kultury), trudno nie zauważyć, iż właśnie w prozie tradycyjnie uznawanej za „wysokoartystyczną” pojawił się nurt, który przesunął punkt ciężkości z fabuły na okoliczności i sposób przekazu. Owo przesunięcie wyrażało się m.in. renesansem zainteresowania tymi formami wypowiedzi, którymi ludzie posługują się w codziennej komunikacji, tendencją do produkowania rozmaitych „apokryfów”, fikcyjnych opowieści średniowiecznych mnichów albo nie istniejących pamiętników, dzienników i listów postaci historycznych.

Z praktykami narracyjnymi tego rodzaju często łączy się szczególnie sposób myślenia o literaturze. Zgodnie z tym poglądem nie ma ona żadnego swoistego „języka”, który wyodrębniłby ją spośród innych dziedzin aktywności werbalnej, jest przede wszystkim „sposobem czytania”, nie zaś zespołem norm konstrukcyjnych⁸. Dziełem literackim może się stać (teoretycznie) każdy tekst

⁷ J. Ziomek, *Kazimierz Brandys*, Warszawa 1964, s. 5. Por. R. Zimand, *Rynek*, Teksty, 1973, nr 4.

⁸ Zob. np. J.R. Searle, *Status logiczny wypowiedzi fikcyjnej*, przeł. H. Buczyńska-Garewicz, *Pamiętnik Literacki*, 1980, z. 2.

— notatka prasowa, przemówienie, biografia, rozprawa naukowa — o ile zostanie wprowadzony w specjalny obieg komunikacyjny, w którym będzie odbierany nie jako rzetelna wypowiedź, lecz jako „komunikat na niby”. Rozumienie literackości jako komunikowania nie na serio wyraziło się w szeregu ujęć teoretycznych — od Ingardenowskiej koncepcji *quasi-sądów* przez teorię aktów mowy po opis funkcjonowania literatury jako gry⁹. Ich odpowiednikiem w literackiej praktyce były na przykład eksperymenty Jorge Luisa Borgesa, twórcy fantastycznych herezji, traktatów teologicznych i filozoficznych. U nas podjął jego pomysły Stanisław Lem, pisząc fikcjonalne recenzje fikcyjnych książek, a także obszernie, aż do rozbicia fabularnej spójności utworu, „cytując” przyszłe dzieła historyczne (np. w *Wizji lokalnej*)¹⁰. Brandys nigdy nie posunął się tak daleko. *Wariacje pocztowe*, najbliższe idei dzieła literackiego jako fikcyjnego przedstawiciela pewnej klasy wypowiedzi naturalnych¹¹, są nie tylko imitacją bloku korespondencji, ale i tradycją, pod wieloma względami, powieścią. Nie rezygnują ani z opowiedzenia ciekawej historii, ani z wykorzystania tej opowieści jako środka autorskiej perswazji i wehikułu dla pewnych tez poznawczo-światopoglądowych.

Omawiana tendencja w prozie wyraża nie tylko chęć powrotu do nieliterackich źródeł literatury, dążenie do komunikacyjnego uprawdopodobnienia wypowiedzi przez odejście od umownej sytuacji „czystego” opowiadania i bezcielesnego, bezosobistego narratora. Nie wiązałbym jej również z charakterystycznym dla czasów współczesnych przekonaniem o ograniczonej stosowności kategorii *mimesis*, według którego „działanie może być [...] tylko naśladowaniem działania, przedstawienie — przedstawienia, a język — języka”¹². Zgodnie z przyjętą przeze mnie definicją wypowiedź jest właśnie działaniem językowym, dzięki czemu można ją również potraktować jako swojego rodzaju przedstawienie — świadectwo sytuacji pragmatycznej, z której wyrasta. Sądzę, że to ta właściwość przekazów słownych najbardziej interesuje współczesną prozę pierwszoosobową. Widać to zarówno w tych utworach, które starają się wiernie naśladować potoczne formy komunikowania, jak i tych, które w całości

⁹ R. Caillois, *Ludzie a gry i zabawy*, [w:] *Żywioł i ład*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1973. Por. J. Lalewicz, *Mimetyzm formalny i problem naśladowania w komunikacji literackiej*, [w:] *Tekst i fabuła*, pod red. Cz. Niedzielskiego i J. Sławińskiego, Wrocław 1979, s. 46-47.

¹⁰ Oto fragment teoretycznej wypowiedzi Lema na ten temat: „sądy niedowodliwe, typu twierdzeń metafizycznych, ontologicznych, religijnych, uznajemy za «prawdziwe wyznanie wiary», za «prawdziwe systemy filozoficzne», jeśli jako takie właśnie uległy wcieleniu do skarbnicy kultur historycznych. W immanencji nie poznać po takiej wypowiedzi, czy była artykułowana z przekonaniem, iż doprawdy tak jest, jak ona głosi, czy tylko «ludzycznie», więc nieasertorycznie. Gdyby nigdy nie istniał filozof Artur Schopenhauer i gdyby Borges zmyślił sobie i zamknął w nowelkę doktrynę znaną pod tytułem „Świat jako wola i wyobrażenie”, mielibyśmy ją za fragment beletrystyki, a nie historii filozofii” (S. Lem, *Tzvetana Todorova fantastyczna teoria literatury*, *Teksty*, 1973, nr 5, s. 32).

¹¹ Nawiązując do definicji mimetyczności sformułowanej przez B. Herrnstein Smith, *Poezja jako fikcja*, przeł. B. Kowalik, *Pamiętnik Literacki*, 1983, z. 2, s. 333.

¹² R. Nycz, *Tezy o mimetyczności*, [w:] *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, wyd. 2, Warszawa 1995, s. 247.

lub częściowo rezygnują z mimetyzmu formalnego, skupiając się na ukazaniu indywidualnej wypowiedzi jako wyrazu ideologii, założeń poznawczych, stereotypów myślowych czy samozakłamania nadawcy, a także jako narzędzia kontroli nad otoczeniem. W swojej twórczości od *Drewnianego konia* po *Rondo* Brandys wielokrotnie wykorzystywał narrację pierwszoosobową do takich „dekonstrukcyjnych” celów.

Indeks osób

- Abramowicz Maciej 77
 Ajdukiewicz Kazimierz 118
 Anderegg Johannes 189
 Aretino Pietro 72
 Arystoteles 19, 90, 112
 Assorodobraj-Kula Nina 133
 Austin John L. 20, 32, 142
 Axer Jerzy 116, 149
- Babinicz Waldemar 81
 Bachtin Michaił, 14; 26; 64; 88
 Bakula Bogusław 112
 Balcerzan Edward 26, 84, 85, 101, 195
 Baluch Jacek 62
 Barczyński Janusz 80
 Barthes Roland 94, 187
 Bartoszyńska R. zob. Lubas-Bartoszyńska Regina
 Bartoszyński Kazimierz 18, 19, 20, 91, 95, 136
 Beaugrande Robert-Alain de 89, 90, 92
 Beaujour Michel 49
 Benveniste Émile 18, 136
 Bereza Aleksander 47
 Białoszewski Miron 29, 114
 Biedka Eugeniusz 124, 125
 Bieroń Tomasz 173
 Bolecki Włodzimierz 92, 181-182
 Booth Wayne C. 10, 189
 Borges Jorge Luis 204
 Borkowska Grażyna 34-35
 Boy-Żeleński Tadeusz zob. Żeleński Tadeusz (pseud. Boy)
 Brejdek Jaromir 124
 Brodzka Alina 40, 116, 199, 202
 Brooke-Rose Christine 173
 Buczyńska-Garewicz Hanna 203
 Budzyk Kazimierz 11, 81
 Bühler Karl 18
 Bujnicki Tadeusz 90
 Burek Tomasz 167, 172, 182-183, 189, 190, 202
 Burska Lidia 124, 199
- Caillois Roger 204
 Camus Albert 77
 Capote Truman 22
- Chateaubriand François-René de 75
 Chopin Fryderyk 147
 Choromański Michał 12
 Chwedeńczuk Bohdan 32
 Cichowicz Stanisław 120
 Cohn Dorrit 34, 156
 Collini Stefan 176
 Culler Jonathan 19, 173
 Cysewski Kazimierz 27
 Czaplewicz Eugeniusz 15, 20, 31, 84
 Czermińska Małgorzata 19, 90, 115-117, 120, 127, 149, 165-166
 Czyżak Agnieszka 184, 199
- Dällenbach Lucien 185
 Danek Danuta 88, 106
 Data Krystyna 129
 Dąbrowski Ignacy 32, 121
 Dąbrowski Jan Henryk 163
 Defoe Daniel 12
 Dobrzyńska Teresa 12, 14, 89, 90, 92
 Dostojewski Fiodor 121
 Dressler Wolfgang U. 89, 90, 92
 Ducrot Oswald 94
 Dygasiński Adolf 66
 Dygat Stanisław 40
 Dźwigoł Renata 143
- Eco Umberto 22, 173
 Eile Stanisław 10, 12, 31, 33, 201-202, 203
- Faliccy Krystyna i Jerzy 187
 Falicka Krystyna 49
 Fillmore Charles J. 19, 94
 Fiut Aleksander 39
 Foucault Michel 189
 Fowles John 164
 Frisch Max 32
- Garewicz H. zob. Buczyńska-Garewicz Hanna
 Genette Gérard 187
 Głowacki Janusz 115, 121
 Głowiński Michał 8, 11-12, 19, 21, 27, 30-31, 33-34, 39, 66, 72, 77-79, 81, 85, 91, 113, 115-119, 126, 135, 149, 185-188, 191, 192

- Goethe Johann Wolfgang 134
 Gombrowicz Witold 196
 Górski Konrad 185-187, 190-191
 Grochowski Grzegorz 29, 114
 Grodziński Eugeniusz 29
- Hamon Philippe 118
 Handke Ryszard 9, 42, 128
 Hayewska Joanna 94
 Heltberg Kristine 125
 Herrstein Smith Barbara 12, 20, 22, 204
 Hertz Paweł 39, 40
 Hillel 99
 Hobson Marian 126
 Hopfinger Maryla 202
 Horacy (Quintus Horatius Flaccus) 67
 Hutnikiewicz Artur 11
- Ingarden Roman 20
 Iwasiów Inga 122, 124, 126, 183, 185
- Jakobson Roman 111
 Jakowska Krystyna 10, 123
 Jamrozik Zbigniew 118
 Jarosiński Zbigniew 199
 Jarzębski Jerzy 109, 113, 118
 Jezus Chrystus 99, 130, 137, 140
 Joyce James 118
- Kalkowska Anna 19, 95, 127-132, 134, 136-138, 142-147, 150
 Kandziora Jerzy 106, 107, 196-197
 Kaniewska Bogumiła 9, 25, 28-29, 52, 120, 122, 124, 155, 159, 173-174
 Kant Immanuel 99
 Karpiński Wojciech 120
 Kasperski Edward 20, 124
 Kayser Wolfgang 10, 84
 Keenan Edward L. 19, 94
 Kijowski Andrzej 158
 Kleiner Juliusz 165
 Komarnicka Wacława 164
 Konwicki Tadeusz 165
 Kostkiewiczowa Teresa 67-68
 Kowalik Barbara 20, 204
 Kubikowski Zbigniew 40
 Kula Marcin 133
 Kula N. zob. Assorodobraj-Kula Nina
 Kula Witold 133
 Kurczab Henryk 122
 Kwiatkowski Władysław 36
- Laclos Pierre A. Choderlos de 120, 134
 Lalewicz Janusz 13-14, 17-18, 30, 202, 204
 Langedoen D.T. 19, 94
 Lem Stanisław 164, 204
 Leociak Jacek 134
 Lewicki Marek 189
 Lorenz Konrad 164
 Lubas-Bartoszyńska Regina 166
- Łotman Jurij 164
 Łukasiewicz Jacek 165
- Mach Wilhelm 39, 45, 46
 Maciejewski Marian 98
 Maciejewski Zbigniew 42
 Madejski Jerzy 122, 124
 Mann Jurij 47
 Mann Thomas 9
 Mańkowski Jerzy 116
 Marciszewski Witold 145
 Markiewicz Henryk 19, 44, 51, 85, 121, 178, 189
 Martuszevska Anna 108, 115, 127
 Mathesius Vilem 90
 Matuszewski Ryszard 124, 125
 Matywiecka E. zob. Szary-Matywiecka Ewa
 Mayen Jan 146
 Mayenowa Maria Renata 22, 84, 89, 90, 91, 94
 Mendilow Adam A. 34
 Michałowski Piotr 124
 Miciński Tadeusz 66
 Mickiewicz Adam 59
 Miłosz Czesław 181
 Mitosek Zofia 117
 Mojżesz 46
 Montaigne Michel de 110
 Mukafovský Jan 146
- Newerly Igor 66
 Niedzielski Czesław 30, 36, 108, 146, 204
 Norwid Cyprian Kamil 116
 Noszczyk Michał 38, 40, 57, 63, 71, 172, 184
 Nowakowski Marek 113
 Nycz Ryszard 83, 94, 105, 204
- Odojewski Włodzimierz 165
 Okopień-Sławińska Aleksandra 13-14, 17-18, 20, 26, 52, 61, 85, 112, 118, 147, 148, 189
 Orkan Władysław (właśc. Franciszek Smreczyński) 66
 Orzeszkowa Eliza 35, 80, 127, 134

Otwinowski Stefan 42, 184, 195
 Owczarek Bogdan 113

Panas Władysław 122
 Parnicki Teodor 12, 115, 121, 165, 166
 Peyrefitte Roger 196
 Pigoń Stanisław 45
 Piłsudski Józef 169
 Pisarkowa Krystyna 146
 Poniatowski Józef 99
 Podbielski Henryk 112
 Pouillon Jean 55
 Promiński Marian 59, 61
 Proust Marcel 45
 Przybyszewski Stanisław 66
 Puccini Giacomo 60

Richardson Samuel 117, 122, 128
 Riffaterre Michael 187
 Ritz German 124
 Rose Ch. zob. Brooke-Rose Christine
 Romberg Bertil 9, 23, 116-117, 119, 120, 122, 127, 128
 Rorty Richard 173
 Rosner Katarzyna 19
 Rousseau Jean-Jacques 117, 126, 134
 Rządowska Ewa 134

Sapir Edward 118
 Sawicki Stefan 8, 24
 Schopenhauer Arthur 204
 Searle John R. 32, 203
 Skrendo Andrzej 124
 Skwarczyńska Stefania 30, 114, 120, 128-129, 134, 136, 141, 146, 150, 151, 157
 Sławińska A. zob. Okopień-Sławińska Aleksandra
 Sławiński Janusz 5, 17, 30, 90, 108, 146, 187, 204
 Słowacki Euzebiusz 68
 Smith Herrnstein B. zob. Herrnstein Smith Barbara
 Smulski Jerzy 42, 122, 124, 184, 191, 195, 201
 Sobolewska Anna 35, 38-39, 44, 46, 55, 108
 Sokrates 171
 Sollers Philippe 196
 Speina Jerzy 8, 36, 146
 Spielhagen Friedrich 9
 Stachura Edward 113

Staff Leopold 134
 Stanzel Franz 9-10, 16, 42, 81, 128
 Starobinski Jean 36
 Stoff Andrzej 8, 36-39, 41, 43, 58-62, 126, 146
 Suleiman Susan R. 70, 76, 77, 79, 80, 81
 Sulikowski Andrzej 124
 Szaruga Leszek 124
 Szary-Matywiecka Ewa 126
 Szmydtowa Zofia 116
 Szwedek Aleksander 89

Śnieżko Dariusz 52, 124, 126, 189

Tanalska Anna 164
 Tatarkiewicz Anna 204
 Todorov Tzvetan 120, 127, 129, 204
 Tomasik Wojciech 70-71, 79, 82, 156
 Trzynadłowski Jan 45, 47, 49, 120, 124, 128, 149
 Tyszczyk Andrzej 122

Ulicka Danuta 15, 20, 84

Vauvenargues Luc de Capiers de 75
 Verlaine Paul 166
 Villon François 110

Ważyk Adam 45
 Whorf Benjamin L. 118
 Wieczerska Janina 124, 125
 Wiśniewska Lidia 124, 206
 Wittgenstein Ludwig 118
 Wojciechowski Piotr 115, 121
 Woleński Jan 32
 Wołk Marcin 124
 Woroszyński Wiktor 106
 Wyka Kazimierz 36, 43, 45, 62-63
 Wysłouch Seweryna 6, 8, 65, 124

Zachariasiewicz Jan 127
 Zaworska Helena 11, 40, 42, 44
 Zieliński Jan 124-125
 Zimand Roman 203
 Ziomek Jerzy 48, 76, 89, 150, 153, 189, 203

Żabicki Zbigniew 40
 Żeleński Tadeusz (pseud. Boy) 110, 134
 Żeromski Stefan 66, 75
 Żółkiewski Stefan 202

Text in two contexts

First-person narration in novels by Kazimierz Brandys

Summary

The aim of this book is to characterise first-person narration and describe its main variations with regard to the works of Kazimierz Brandys.

The first chapter („Between the author and the speaking voice. A pragmatic look at first-person narration”) contains a theoretical account of first-person narration seen as the form of literary discourse which is particularly exposed to the influence of non-literary discourse. The analysis deploys, apart from the traditional concepts of literary theory, the categories introduced by linguistic pragmatics, speech acts theory, text theory and communication theory. First-person narration is presented here as a literary representation of a fictional communicative event, i.e. verbal interaction between the narrator and his addressee, and as a means of communication between the author and his reader. The positioning of a first-person narration text in two situational contexts and subjecting it to two communicative intentions (of the author and narrator) contributes to its semantic density. Such a text must enable the reader to reconstruct the presented world, including the act of narration with its situational context, and to communicate with the author as if over the narrator's head.

Brandys' novels present various artistic strategies in this respect. The analysis of his works gives the opportunity to form general conclusions because his usages of first-person narration are diversified and the stages of his literary development are representative to the subsequent stages of the development of Polish postwar literature.

The second chapter („The excess of irony”) discusses the early novels of Brandys: *Drewniany koń*, *Miasto niepokonane* (both 1946) and *Troja miasto otwarte* (1949). First-person narration in these novels is clearly conventionalised and the imitation of non-literary forms is superficial and artistically insignificant. In the forties first-person narration was for Brandys a convenient means of exposing the hero — a member of the bourgeois intelligentsia. The way the novels are narrated clearly reveals that the literary means deployed serve to illustrate certain theses. Blurring of the narrative distance and identifying the narrator's point of view with the hero's allowed Brandys to interpret events and visualise the process of the hero's acquiring historical consciousness under the influence of the experience of war. The aim was to persuade the reader of the rightness and inevitability of the hero's, and possibly also author's, ideological choices (after the war Brandys belonged to the Polish communist party).

The third chapter („Self novel: the illusion of new form”) regards *Dżoker* (1966) and *Rynek* (1968) described by Brandys as „self novels”. They constituted an attempt to create a new generic form located between fiction and document and incorporating elements of the intimate diary, the essay and the novel about writing a novel. Literary means employed in *Dżoker* and *Rynek* create the illusion of „talking to oneself” and, together with the methods of communicating with the reader, belong to the repertoire of the diary novel. *Dżoker* and *Rynek* use these conventions of the diary novel's paradigm which permit the author to present the dependence between what is said and the circumstances, in consequence — the multitude of points of view changing in time and the relativity of formulated judgements. The analysis of these two novels also leads to general discussion about the generic particularity of the first-person novel, its communicative strategies (especially the interplay between author and narrator) and its methods of controlling the reading process.

The fourth chapter („The epistolary novel today”) is dedicated to the most interesting of Brandys' novels — *Wariacje pocztowe* (1972), which belongs to the genre of epistolary novel, rare in modern literature. In contrast to other epistolary novels *Wariacje pocztowe* distinguishes itself by stricter imitation of the letter pattern. Here Brandys turns out to possess a deep knowledge of letter structure and the communicative rules of correspondence. At the same time the clarity of ordering the set of letters secures the unity of the text — the novel is a consistent and unambiguous author's statement regarding humanity, mechanisms of history, national myths, the origins of Polish intelligentsia and the possibilities of human communication. The distinctiveness of the tension between the author's and narrator's communicative intentions leads to the discussion of typical dilemmas of first-person narration, such as the conflicts between the narrative and the discursive, coherence and segmentation, communicative and psychological likelihood and the necessity to inform the reader of the presented world.

The fifth chapter („Self-intertextuality and first person”) analyses two last novels by Brandys *Niereczywistość* (1977) and *Rondo* (1982) as an example of a particular type of intertextual relation — referring to other works by the author. *Niereczywistość* and *Rondo* give various accounts of the same events. The narrators of these two novels construct strongly subjective images of reality and attempt to influence the addressees. As a result their accounts are unreliable and the reader cannot reconstruct the „proper” version of events. The distinctive thematic links between the two novels do not allow for unambiguous interpretation. The analysis of those links leads to the revision of the widely acknowledged way of understanding intertextuality as an act that is intentional, knowable and semantically operative.

The closing section of the book presents the ways of employing first-person narration in non-fictional works by Brandys. Comparing *Listy do pani Z.* (1958-1962), *Mala księga* (1970), *Miesiące* (1980-1987) and *Zapamiętane* (1995) with Brandys' novels reveals the most important characteristics of literary first-person narration and the crucial writing strategies of Brandys.

The final „Conclusion” provides a general overview of the development of the first-person narrative forms in Brandys' works and relates his texts to the changes in postwar prose fiction.

Translated by *Małgorzata Glasenapp*

Nota bibliograficzna

Niektóre fragmenty tej książki były wcześniej publikowane. Oto wykaz pierwodruków:

Gatunkowość „Dzokera” i „Rynku” Kazimierza Brandysa, Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska, 47 (1996).

„Wariacje pocztowe” Kazimierza Brandysa wobec tradycji powieści epistolarnej, [w:] *Stare i nowe w literaturze najnowszej. Z problemów literatury polskiej po 1945 roku*, pod red. L. Wiśniewskiej, Bydgoszcz 1996.

Tekstowe wykładniki stylizacji dziennikowej w „autopowieściach” Kazimierza Brandysa — perspektywa odbioru, Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska, 49 (1997).

Autointertekstualność i pierwsza osoba. Przypadek „Nierzeczywistości” i „Ronda” Kazimierza Brandysa, Pamiętnik Literacki, 1999, z. 3.

Th
novels
literat
imitat
and tl
letters
regar
the pr
and n
narra
comm
world
Tl
Nierz
— rel
same
atten
recon
not a
widel
sema
T
non-l
Mies
chara
T
narra

Spis treści

Wstęp	
Rozdział I	
„Między autorem a podmiotem mówiącym”. Pragmatyczne spojrzenie na narrację w pierwszej osobie	
Problem definicji	
Tekst i wypowiedź	
Narracja w pierwszej osobie jako imitacja wypowiedzi naturalnej	
Tekst w dwóch kontekstach (narracja pierwszoosobowa w perspektywie odbioru) ..	
1. Dwa konteksty wypowiedzi narracyjnej	
2. Kreowanie kontekstu	
3. Mimetyzm formalny i gatunek	
4. Dylematy narracji motywowanej	
Rozdział II	
„Nadmiar ironii”	
<i>Drewniany koń</i>	
1. Początek — wersja z roku 1946	
2. Wersja z roku 1958	
3. Formy podawcze — relacja	
4. Prezentacja	
5. Refleksja	
<i>Miasto niepokonane</i>	
1. Pamiętnik	
2. Epos	
3. Misterium	
4. Rapsod i oda	
<i>Troja miasto otwarte</i>	
1. <i>Troja</i> wobec powieści realizmu socjalistycznego	
2. Dziennik	
3. Monolog	
Rozdział III	
„Autopowieść”: fikcja nowej formy	
Gatunek literacki jako wzorzec sytuacji komunikacyjnej	
Przedlekturowe sygnały gatunkowości	
Stylizacja dziennikowa a wymogi komunikatywności	
Informacyjna struktura wypowiedzi jako czynnik porozumienia z czytelnikiem	
Wypowiedź przedstawiona	
Semantyka formy wypowiedzi	
Bohater w roli autora (wewnątrztekstowe motywowanie kompozycji)	
Strategie komunikacyjne powieści-dziennika	
Rozdział IV	
Powieść epistolarna dzisiaj	
Powieść epistolarna dzisiaj?	
Forma zbioru listów w <i>Wariacjach pocztowych</i>	
List a powieść. Formuły terminalne	
Związek nadawcy z adresatem	
Dialogowość listu	
Czas, fabuła, przytoczenia	
Kreowanie sensu globalnego	

Rozdział V	
Autointertekstualność i pierwsza osoba	165
Wspólna geneza czy zależności strukturalne?	166
Potencjalne odpowiedzi odbiorcy na związki między powieściami	173
Model 1: <i>Nierzeczywistość</i> i <i>Rondo</i> jako niezależne utwory	173
Model 2: Jeden narrator, dwie opowieści	173
Model 3: Jedna powieść w dwóch wariantach	179
Autointertekstualność <i>Nierzeczywistości</i> i <i>Ronda</i> wobec wąskiej teorii intertekstualności	184
Dodatek	
Problem mimetyzmu formalnego w prozie niefikcyjnej	193
Zakończenie	201
Indeks osób	206
Summary	209
Nota bibliograficzna	211

Książka Marcina Wolka jest pracą z dziedziny poetyki, rozumianej jako ogólna wiedza o strukturach literackich. Powieści Kazimierza Brandysa stanowią tu przykład, pozwalający ukazać różne możliwości i odmiany narracji w pierwszej osobie. Analizowany typ opowiadania pojawia się bowiem u Brandysa obficie i w rozmaitych postaciach, służąc zarazem wielu celom.

Michał Głowiński

Nie tylko ważna i ciekawa problematyka teoretyczna, ale również wybór materiału egzemplifikacyjnego zwraca uwagę na tę pracę. Badacz analizuje twórczość jednego pisarza — Kazimierza Brandysa, wybitnego prozaika, który dotąd nie doczekał się historycznoliterackiej monografii. Książka Marcina Wolka ma wszelkie szanse, by funkcjonować jako monografia sztuki pisarskiej tego autora.

Seweryna Wysłouch

ISBN 83-87639-20-6

ISSN 0208-497X