

MARIA WOŹNIAKIEWICZ-DZIADOSZ

Powieść jako model do składania

Novel as a building-blocks model to assemble

Cechą najbardziej wyrazistą nowej prozy wydaje się jej niekohezyjność. Tekst inkrustowany fragmentami cudnych utworów, cytatai autentycznymi i falsyfikowanymi, autokomentarzami, rysunkami i fotografiami o nie zawsze jasnym związku z przedmiotem narracji, kształtowany jako forma sylwiczna, powołuje rzeczywistość — hybrydę, której luki i szczeliny podkreśla układ sekwencji manifestacyjnie przeciwstawiający się konwencji spójności. W efekcie świat przedstawiony, podobnie jak dotycząca go narracja, rozpada się na nieprzystające do siebie kawałki.

[...] wszystkie sposoby, jakie literatura stosuje wobec rzeczywistości, usiłując nią zawładnąć, i jakie tym samym proponuje odbiorcom, można wyprowadzić z najogólniej pojętej praktyki podrabiania. Stało się bowiem tak, że aby zrozumieć świat, trzeba go przedstawić, aby jednak świat przedstawić, trzeba go podrobić.¹

Rozczłonkowanie świata dokonuje się na dwa sposoby: przez kompozycję powieści — tekstu, jej podział na rozdziały, już w tytułach uwyrażniający osobność i autonomię przedmiotu narracji albo, jak w niefabularnej prozie sylwicznej,

¹ P. Czaplński, *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*, Wyd. Universitas, Kraków 2003, s. 12. Zastosowany przez Czaplńskiego homonim „podrobić” trafnie oddaje wszystkie interesujące mnie aspekty prozy lat 90.: demonstrowanie nieoryginalności świata przedstawionego jako podróbki, rezygnując z panoramicznego ujęcia rzeczywistości przywoływanej w pojedynczych jej elementach — „drobinach”, zdarzeniach, sytuacjach bądź przedmiotach — rzeczach, wreszcie podrabianie — imitowanie językowych sposobów artykulacji, konwencji komunikowania utrwalonych w tradycji literackiej bądź w praktyce społecznej.

granice sekwencji narracyjnych wyznacza zmiana sytuacji komunikacyjnej, najczęściej podmiotu wypowiedzi i jej wzorca gatunkowo-stylistycznego.

W *Prawieku i innych czasach* Olgi Tokarczuk mikrokosmos wsi, będącej zarazem centrum makrokosmosu, ukazywany jest w perspektywie tytułowych czasów ludzi i rzeczy, zgodnie z przeświadczeniem, że wszystko ma swój czas zaistnienia na scenie *theatrum mundi*. Rozdziały wyodrębniają więc czasy Genowefy, Kłoski, Misi, Izydora, przywoływane, nierzadko parokrotnie, w znaczących momentach ich losów prywatnych: narodzin, małżeństw, dramatycznych zwrotów losu i śmierci, wpisanych w dwa rozłączne, choć kształtujące ich życie porządki: biologiczny cykl natury i proces historii. Czasy dzieci i wnuków wskazują przede wszystkim na destrukcyjne działanie chronosu w kosmosie Prawieku — mitu, którego granice strzeżone przez cztery anioły okazują się przenikalne dla chaosu historii i ulegają powszechnemu prawu rozpadu. Jej fabularnym znakiem jest zdziczały ogród i opustoszały dom Boskich, którego ruiny pochłania wszechobecna, zdziczała roślinność, zajmująca przestrzeń sadu i ogrodu. Metaforą procesu rozpadu świata w skali mikro — oraz w wymianie makrokosmosu — jest w powieści plansza gry *ignis fatuus*, rozpadająca się na obrzeżach ósmego, ostatniego świata przechodzącego w nicłość, a także zwijający się jak zwoje księgi *Liber mundi* — horyzont w momencie śmierci Izydora. Obie metafory odwołujące się do topiki związanej z czasoprzestrzenią drogi inicjacji adepta, którego celem jest osiągnięcie poznania formuły bytu, nadają powieściowym „czasom” Izydora i czasem gry dziedzina Popielskiego charakter symboliczny, a podejmowane przez nich wysiłki poznawcze, spekulacje komputystyczne Izydora i empatyczne utożsamianie się z kolejnymi rzeczywistościami dziedzica ukazują się jako jałowe, zgodnie z ostrzeżeniem zawartym w nazwie gry „błędny ogień”.

Spacjowanie narracji ujawnia puste miejsca, szczeliny rzeczywistości, której pełnia jawi się wyłącznie jako mit całości i odwiecznego porządku, niemożliwego już do odtworzenia także w ramach fikcji literackiej. Rozbita na 57 segmentów — rozdziałków, opowieść o degradującym się kosmosie Prawieku, który — jak planszowa gra dziedzica — ulega powszechnemu prawu entropii, poddaje się czytelniczym procederom scalania materii tekstowej wokół poszczególnych postaci lub przedmiotów. Odbiorca konstruuje linearne układy równoległe, połączone gdzieś w węzłami tych samych zdarzeń dotyczących różnych bohaterów. Ich symultaniczne współwystępowanie w tej samej czasoprzestrzeni równowartościuje wszystkie „czasy”, a zatem rekonstruowanie opowieści — np. rodzinnej o losach Boskich i Niebieskich lub inicjacyjnej o drodze adepta Popielskiego albo Izydora, staje się decyzją czytelnika układającego poszczególne odcinki w większe sekwencje.

W *Esther* Stefana Chwina opowieść o fascynującej guwernantce Celińskich oraz związanych z jej osobą niezwykłych przeżyciach rodziny rozpada się na okrucy sytuacji, zdarzeń, przedmiotów ocalałych w pamięci nie tyle samego narrato-

ra, ile babki, której fragmentaryczne wspomnienia stanowią podstawę odtwarzanych w latach 90. XX wieku wydarzeń z przełomu wieków XIX i XX. Wnuk — pisarz, odwołując się do tradycji rodzinnych i nielicznych zachowanych drobiazgów, przywołuje doświadczenia i emocje swoich dziadków — stryjecznego i rodzzonego, ich zauroczenie pięknem panny o greckiej urodzie, historią niejasną i zagmatwaną w pamięci trzech pokoleń.

Narracja, rozczłonkowana na odcinki wyodrębnione jako rozdziały, organizuje się wokół przedmiotów przenoszonych w bagażach coraz szczuplejszych na skutek przeprowadzek i kataklizmów dwóch wojen lub — częściej — zachowanych jedynie w ustnych przekazach rodzinnych. Wśród tych kotwic pamięci szczególne miejsce zajmują suknie tytułowej bohaterki, jej „książka w oprawie z czerwonego płótna” i sepiowa fotografia Gdańska, migawkowe ujęcia zdarzeń i sytuacji wyrwane z dawnej ciągłości biograficznej i historycznej i przenikające do innych już całości, włączane epizodycznie w nowe układy znaczeniowe konstruowane z perspektywy własnych doświadczeń wnuka. Pisana przez niego powieść o losach Celińskich wykorzystuje konwencję autobiografizmu uzasadniającą stosowanie narracji, której materia utkana jest zarówno z konkretów przywoływanych w rozmowach, jak i pustych odcinków czasu: niezapamiętanych lub nieprzekazanych przez uczestników i świadków.

W obu przywoływanych utworach Tokarczuk i Chwina kompozycyjne rozbicie ciągłości narracyjnej narusza mimetyczną konwencję spójności tekstu, nie likwiduje jednak ich powieściowej struktury. Linearny układ zdarzeń odwołuje się bowiem do tradycyjnych schematów fabularnych: inicjacyjnego w *Prawieku* i romansowego w *Esther*, a dystans czasowy dzielący narratora od czasu zdarzeń i nieistniejącego już świata, co jest wielokrotnie podkreślane, sytuuje opowiadane historie w zamkniętej czasoprzestrzeni mitu.

Nie zmienia też tradycyjnych relacji między autorem i czytelnikiem, od którego oczekuje się jedynie wypełnienia miejsc niedookreślonych, nie zaś konfigurowania tekstu, jak dzieje się w powieści niefabularnej kształtowanej w sposób serialny.

Wyraźnie zaznaczone graficznie założenia podwójnej organizacji tekstu: linearnej i sieciowej, kształtuje *Kabaret metafizyczny* Manueli Gretkowskiej², powieści która w swojej warstwie zdarzeniowej realizuje schemat romansowy, jego teleologiczną strukturę następstwa funkcji i związków logicznych między nimi. Poza fabułą pozostają jednak rozbijające jej spójność znaczne partie dyskursywne, przybierające postać krótkich form eseistycznych, rozbudowanych definicji bądź erudycyjnych komentarzy quasi-naukowych.

² W związku z omawianiem powieści realizujących narrację labiryntową na *Kabaret metafizyczny* zwróciła uwagę Elżbieta Rybicka, wskazując na jej ukształtowanie w modelu kłacza. „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 3.

Zabawna historyjka o transgresji i zamianie ról gwiazdy pornokabaretu w zakochaną pospolitą „szarą myszkę”, a jej wielbiciela w diwę tejże sceny, podzielona jest na rozdziałki — sytuacje rozwijające wątek miłosny od jego początków do zaskakującej puenty. Nad tym układem linearnym arbitralnie nadbudowuje się inny porządek lektury wyznaczony przez system autorskich odsyłaczy graficznych. Tworzą one lingwistyczny ciąg połączeń oparty na poliptotonie. Gwiazdki ponad kolejnością segmentów narracyjnych łączą pojedyncze, pozostające w pewnej odległości tekstowej, słowa lub wyrażenia. Powstające w ten sposób metaforyczne figury brzmieniowe uzyskują nieoczekiwane apokryficzne wykładnie, wypełniające ich pola semantyczne kulturowymi użyciami i nadużyciami, zgodnie z Derridiańską ideą rozplenienia się znaczeń w przestrzeni *écriture*.

Przykładowo, deklaracja Beby: „jestem dziewicą”, oznaczona gwiazdką na stronie 15, odsyła do komentarza dotyczącego muzeum w Cluny, gdzie można zobaczyć „najlepiej zachowany szkielet dziewicy” (s. 17), „według legendy należącej do panny przedstawionej na cennych gobelinach [...] Dama z jednorożcem”. Dalej następuje informacja, że „jednorożcowi poświęcono w muzeum z Cluny jedną z większych sal”, a sekwencja ta kończy się apelem o ratowanie jednorożców na stronie 21. Jednakże fragment ten rozbija gwiazdka umieszczona przy uwadze, iż naczynie znane ze średniowiecznego inwentarza jako „puchar z rogu jednorożca” wykonywane było „prawdopodobnie z zęba delfina żyjącego w Morzu Śródziemnym wokół północnych brzegów Afryki” (s. 20), od niej zaś prowadzi na stronę 22 — do „afrykańskiej restauracji na północy Paryża”.

Kapryśny tok skojarzeń brzmieniowych obejmuje głównie warstwę komentarza „erudycyjnego”, łączy nonszalancko dygresje konsternujące czytelnika conceptami językowymi bądź absurdalnym wnioskowaniem typu *petito principia*. Lektura podążająca tropem odsyłaczy marginalizuje fabułę, przekształca jej zamkniętą strukturę w otwarty system „linków” tworzonych na podobieństwo internetowej sieci. Czytelnik w każdym miejscu tekstu oznaczonym gwiazdką dokonuje wyboru kontynuacji lub porzucenia ścieżki, rozpoczęcia jej od innego hasła bądź powrotu do układu linearnego, za każdym razem konfiguruje tekst, wyznaczając nieco inne jego granice i przestrzeń znaczeniową. Wprowadzone do powieści odsyłacze, będące formą instrukcji lektury uniezależnionej od przymusu linearności, podkreślają odmienną poetykę nowej powieści, w której elementem współorganizacyjnym staje się realny odbiorca.

Jacek Dehnel w *Lali*³ opowieść o przeszłości rodziny, sięgającą początków XX wieku, buduje jako wielopiętrową konstrukcję z wyeksponowaną sytuacją komunikowania, która stanowi jeden z ważniejszych tematów rozkrzewiającej się

³ J. Dehnel, *Lala*, Wyd. W.A.B., Warszawa 2006. Lokalizacja cytatów w tekście wg tego wydania.

wielowymiarowej narracji. Zapisujący rodzinne anegdoty wnuk Jacek utrwała bowiem historyjki opowiadane przez siebie różnym znajomym, odtwarzając wspomnienia babki Lali, która czerpała ich wątki z zasobów własnej pamięci oraz repertuaru tradycji domowej. W ten trójwarstwowy układ wprowadza metakomentarze dotyczące okoliczności i sposobów ich realizowania. Warstwą pierwszą i podstawową są ustne wspominki babki Lali dotyczące głównie jej dziadków, czyli Wandy i Leonarda Broklów, adresowane głównie do rodziny, zwłaszcza wnuka. Jacek powtarza swoim znajomym, a czasem i babci Lali usłyszane historie, opatrywane własnym komentarzem i uzupełniane o anegdoty dotyczące samej babki. Wreszcie trzecia, zewnętrzna płaszczyzna narracyjna jest powieściowym zapisem obu poprzednich, przeznaczonym dla czytelnika spoza rodzinno-towarzystkiego kręgu pisarza Jacka, zarazem auktoralnego narratora opowieści. Dehnel rozbija ten szkatułkowy układ skomplikowaniem sytuacji gawędowej, odwołującej się do XIX-wiecznej formy powieści tradycyjnej, z wyraziście ukształtowanym narratorem. Jednym z przedmiotów narracji pisarza są okoliczności i status opowieści przeznaczonych dla różnych słuchaczy, inne dla Margerity — perły, inne dla Basi lub Wiktora. Uzasadniają one dygresyjny tok wspomnień, ich nieoczekiwane przeskokki w uniwersum czasu minionego bez wyraźnego początku i końca, wyraźnych granic, a tę otwartość kłączowatej narracji tłumaczy się zarówno jej rozciągnięciem na około 20 lat okazjonalnych opowieści, jak i ich późniejszym powtarzaniem — kontynuacją w ustnych i zapisanych relacjach wnuka.

Opowieść babci [...] nie ma ram ani krańców — jest rozmyta, rozgałęziona wszecz i wgląd, nieogarniona [...] proszę się zatem nie dziwić, jeżeli jakaś historia będzie przy kimś rozpoczynana, a kończona w obecności kogoś innego. Należy to do tej sekretnej natury opowieści i podobny początek może też oznaczać różne końce, a różne początki mogą prowadzić do tego samego finału [...] (s. 18–19).

Określone w ten sposób założenia narracji-kłącza, wysuwającej na pierwszy plan sytuację komunikowania, rozbijają zdarzenia na dotyczące ich segmenty językowe, oddalone od siebie w przestrzeni tekstowej. I tak anegdota o przygodzie automobilowej pradziadka zasygnalizowana na początku rozdziału I zdaniem dotyczącym dziwnej nieistniejącej już przestrzeni, „zwanej Ukrainą, gdzie rosły inne od naszych rośliny i mieszkali inni od naszych ludzie [...] którzy z kłonicami i widłami gonili automobil prapradziadka Brokla” (s. 7), opowiedziana jest dopiero pod koniec rozdziału (na s. 16). A romansowa historia prababki Ireny, uwikłanej w osobliwe koligacje i układy towarzysko-sąsiedzkie, które doprowadziły do narodzin babci Lali, czyli Heleny, wzmiankowane aluzyjnie w krańcowej części rozdziału II i na początku III, przerywane anegdotami o kupcach dywanów, o recitalu Hofmana w Kijowie w początkach minionego wieku, opowieścią o zwiedzaniu przez Jacka i Basię już w następnym stuleciu opactwa w Pelplinie, pojawia się w postaci dłuższej dygresji na temat pradziadka Waleriana Karno-

uchowa w połowie rozdziału III. Tu wreszcie dowiadujemy się o doprowadzeniu burzliwego związku do szczęśliwego finału przed ołtarzem.

„Wijąca się jak zielony groszek” i ciągnąca się latami narracja babki odtworzona w powieściowym „nieporządku” nierównomiernie wypełnia powieściową czasoprzestrzeń i zaciera wyrazistość i jednoznaczność przestrzeni tekstowej podanej podwójnej delimitacji.

W rezultacie podwójnych założeń narracyjnych realizowane są dwa rozłączne sposoby delimitowania tekstu wykorzystujące dwa systemowe warianty języka pisanego i ustnego: powieściowy, sygnalizowany kolejnością i granicami rozdziałów, oraz gawędowy, wynikający z dygresyjnego toku narracji sterowanej przede wszystkim zmieniającymi się okolicznościami wypowiedzi w obrębie sytuacji komunikowania. I tak pod koniec rozdziału XIX, po opowiedanej Basi historii o skutecznej interwencji babki w sprawie dodatkowego przydziału żywności dla mieszkańców Lisowa, pojawia się informacja, że „sytuacja w powojennej Polsce była nie do wytrzymania. Cóż więc mogli zrobić państwo Rogozińscy? Wyjechali do Belgii” (s. 277), a rozdział XX zaczyna się od pytania słuchaczki „Do jakiej znowu Belgii?” Pytanie sugeruje, że nastąpi po nim dalszy ciąg opowieści dotyczący tego właśnie epizodu biografii babki, ale gawędzący narrator rozcina rozdział niefrasobliwą woltą tematyczną, przywołującą nową sytuację komunikacyjną:

W tym momencie jestem zmuszony porzucić Basię siedzącą przy stole w Oliwie i słuchającą uważnie historii o bujnym życiu erotycznym mojej babki, przenoszę się w zupełnie inną narrację dotyczącą wprowadzie tych samych zdarzeń, ale opowiadaną komu innemu [...] (s. 280).

Podział na rozdziały przecina więc „sztucznie” sekwencję zorganizowaną w ramach jednej sytuacji komunikacyjnej, tak jak zmiana odbiorcy — słuchacza, rozbija jedność rozdziału — całości kompozycyjnej, która w powieści tradycyjnej dotyczyła na ogół jednej sytuacji fabularnej — jakiegoś wycinka opowiadanej rzeczywistości. Zastosowanie rozłącznych i opartych na odmiennych zasadach sposobów delimitacji tekstu rozdrabnia go na osobne i niekohezyjne względem siebie fragmenty. Sygnalizuje zarazem inne niż linearno-kolejnościowe możliwości ich łączenia. Choć linearnych nie wyklucza na przykład przy podjęciu przez czytelnika trudu rekonstruowania — z lukami — historii rodziny od końca wieku XIX po początek 21 stulecia. Jednak wyraźniejsze sygnały łączliwości segmentów tekstu wskazują na inny sposób ich konfigurowania jako układów skupieniowych odnoszących się do różnych centrów: postaci (babki Lali, praprababki Wandy, Jacka — pisarza) lub miejsc — siedzib rodowych (dworu w Moszenicy, dworu w Lisowie, mieszkania w Oliwie) albo też samego aktu opowiadania modyfikowanego w związku z adresatem. Niezależnie jednak od wyboru zasady organizacji — linearnej bądź skupieniowej — poza układami pozostają pewne

residua tekstu niedopuszczające do ostatecznego zamknięcia operacji, swoiste zaproszenie do ponownego składania jakiejś całości.

Analizowane przykłady zwracają uwagę odmienną od tradycyjnej organizacją materiału tekstowego, wymuszają interaktywną postawę odbiorcy, analogiczną wobec działań internauty albo — przywołujące bardziej oswojony model kulturowy — stawiają czytelnika w roli poszukiwacza drogi w labiryncie. Odwołując się do zaproponowanej przez Elżbietę Rybicką, za Umberto Eco⁴, typologii powieści labiryntowych, w której miejsce osobne przyznaje się labiryntowi narracji, ten typ „wędrówki” wyznacza przestrzeń Borgesowskiego „ogrodu o rozwidlających się ścieżkach” — kłaczowatych odnogach nieprowadzących do żadnego centrum. Istotą tego typu lektury jest właśnie wyznaczenie czy też współkształtowanie, nie zaś odkrywanie — rekonstruowanie gotowego planu jego działań.

Modelową i najbardziej efektowną, ale i najbardziej skomplikowaną realizacją narracji-kłacza jest powieściowy wieloksiąż Jarosława Marka Rymkiewicza *Jak bajeczne żurawie*, dzieło powstające najdosłowniej *in statu nascendi*.

W roku 1987 ukazał się w Paryżu *Żmut* jako utwór autonomiczny, w wydanym dwa lata później w Londynie *Bakecie* pojawiła się na ostatniej stronie informacja, że wraz ze *Żmutem* i zaplanowaną trzecią powieścią — *Murawiew — Wieszatiel* stanowić mogą całość zatytułowaną *Wilno i wilnianie w XIX wieku*. Kiedy jednak w roku 1994 Rymkiewicz wydał w Krakowie zapowiadzianą trzecią część o Wilnie i wilnianach, nosiła ona tytuł *Kilka szczegółów* i opatrzona była mottem zaczerpniętym z epilogu *Pana Tadeusza*, a jego początek *Jak bajeczne żurawie* na ostatniej stronie książki pojawił się jako nadtytuł czterech już powieści, czyli *Żmutu*, *Beketa*, *Kilku szczegółów* oraz *Topieli*, zaanonsowanej jako powieść „w przygotowaniu”. W roku 1996 istotnie ukazał się kolejny tom włączony do serii, *Do Snowia i dalej*, złożony z dwu osobnych części *Od Płużyn* i *Do Snowia*, zapowiadający utwór piąty „w przygotowaniu” *Na Judoahuskale*, do tej pory nienapisany.

Rozrastająca się w ciągu 5 lat wieloczęściowa narracja o nieostatecznie wyznaczonych granicach prowokacyjnie podkreśla pozorne niedookreślenie artystycznego zamysłu przekształcanego w trakcie jego realizacji, o czym informują zmieniające się tytuły zarówno części, jak i całej serii. Nie chodzi jednak o weryfikowanie autorskiego projektu i jego zarzucenie na skutek okoliczności ze-

⁴ Termin wprowadzony za Lévy-Straussem przez U. Eco w jego książce *Nieobecna struktura*, przekł. A. Weinsberg, P. Braro, Wyd. K.R., Warszawa 1996, cz. D, rodz. 4, *Myślenie strukturalne i myślenie seryjne*. Określa on serię jako konstrukcję, która „jest polem możliwości, które generuje liczne wybory. [...] Można pomyśleć artykulację wielkich łańcuchów syntagmatycznych [...] które ustanawiają się jako epizody dalszych artykulacji w stosunku do artykulacji przyjętych za punkt wyjścia. [...] innymi słowy: podczas gdy myślenie strukturalne dąży do odkrycia, myślenie seryjne dąży do wytwarzania” (s. 306).

wewnętrznych, ale o przyjęcie od początku poetyki powieści otwartej, odwołującej się do romantycznej estetyki dzieła jako fragmentu i konstruowanego z fragmentów, znakomicie wpisującej się w estetykę postmodernizmu, zakładającą udział odbiorcy w konstruowaniu tekstu. W przywołaniu powieści Rymkiewicza istotne jest zwrócenie uwagi na fakt, że to odbiorca przede wszystkim, w miarę otrzymywania tomów, powinien dostrzec ich relacje sieciowe — nie zaś chronologiczne, te bowiem dotyczą wyłącznie procesu powstawania dzieła.

Inaczej bowiem niż w tradycyjnym cyklu powieściowym, opartym na linearnym następstwie czasu — etapów historii bohatera lub rodziny, w którym kolejne ogniwa stanowią kontynuację części poprzednich, powieść Rymkiewicza realizuje się jako konstrukcja w znacznym stopniu symultaniczna i wariantywna. Podjęte w *Zmucie* wątki zdarzeniowe i „badawcze” — narrator ujawnia się wszak jako erudyta i historyk literatury romantyzmu — uzupełniane są i weryfikowane w częściach późniejszych. Szczegółowe kwestie związane z prywatnym życiem wieszczą, zwłaszcza z jego romansami, wchodzą jako egzemplia w drążony przez narratora, a pozostający poza zainteresowaniem akademickiej historii literatury, problem romantycznych skandali miłosnych, wśród których poczesne miejsce zajmuje zarówno bohater *Cierpień młodego Wertera*, jak i przyjaciel Słowackiego Ludwik Spitznagel, a w związku z nim także afery rodziny Rdułtowskich.

W wywiadzie z Adamem Popzawą pisarz, odwołując się do Mickiewiczowskiej metafory zrzucanych przez żurawie piórek-znaków, wyjaśnia zasadę swojej niespójnej i meandrycznej narracji, która ma być powrotem do swoich, na romantyczną Litwę istniejącą już tylko w szczątkowych dokumentach i nie zawsze wiarygodnych zapiskach prywatnych ówczesnych uczestników i świadków wydarzeń.

[...] to ja jestem tym chłopcem, któremu oni zrzucili pióra. Oni, czyli Mickiewicz, Domeyko, Zaleski, Goszczyński, Towiański, Chodźkowie, Januszczykiewiczowie [...] Wszyscy ci, którzy chcieli wrócić, zrzucili mi piórko, a ja z tych piór lepię [podkr. M. W.-D.] skrzydła i wracam do swoich [...].⁵

Z jednej więc strony, w perspektywie działań autora, mamy lepienie tekstu, dołączanie do niego coraz to nowych segmentów i metapowieściową informację dotyczącą jego niekohezji, z drugiej natomiast — czytelnika postawionego wobec konieczności uporządkowania bezładnej konstrukcji narracyjnej poddanej, jak w poprzednio omawianych powieściach, podwójnej delimitacji: powieściowej, uwzględniającej podział na rozdziałki, oraz strukturalno-komunikacyjnej, wynikającej z faktu, że w porządku linearnym tekstu sąsiadują z sobą sekwencje różnotematyczne i odmienne gatunkowo — fragmenty listów, cytaty z dzieł na-

⁵ Por. K. Bartoszyński, *O fragmencie w zbiorze Problemy teorii literatury*, seria 4, wybór H. Markiewicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998.

ukowych, utwory poetyckie, anegdota i historie o wyraźnie wskazywanym statusie fikcjonalności.

Rozczłonkowanie narracji komplikuje dodatkowo manifestacyjne rozmijanie się granic obu podziałów. W zakończeniu I rozdziału *Żmutu* pojawia się informacja „Jesień lub zima 1819. Mickiewicz pisze balladę *To lubię*”, a rozdział 2 zaczyna się od stwierdzenia:

Kiedy w końcu grudnia 1819 r. Mickiewicz odczytał na posiedzeniu Związku Przyjaciół *To lubię*, w balladzie napisanej prawdopodobnie jesienią tegoż roku — nie było jeszcze mowy o Maryli.

Arbitralne cięcia — pauzy atomizujące sekwencję narracyjną dotyczącą np. adresata ballady *To lubię* (Joasia / Maryla) albo wywód o marginalizowanie roli Karoliny Kowalskiej przez biografów Mickiewicza, rozbity granicą rozdziałów 2 i 3, stanowią sygnał dla czytelnika, że relacje spójnościowe zachodzą na poziomie innym niż tekstowy. Ponad porządkiem zdań, na zasadzie podobieństwa, powtórzenia, koincydencji dostrzeżonych przez odbiorcę, tworzą się skupienia sekwencji wokół centrów wyznaczanych decyzjami lektora, wytyczającego własne ścieżki w przestrzeni narracji.

W perspektywie *Żmutu*, wyjaśniającego — mało skutecznie — zagadki biografii Mickiewicza, a zwłaszcza jego związku z Marylą Wereszczakówną, lub raczej — jak dowodzi narrator — Puttkamerową, jedną z ważniejszych ogniskowych stanowią romanse Adama. Poza efektownie opowiedzianą historią miłości kowieńskiego nauczyciela i hrabiny skupienia te budują sekwencje poświęcone niepewnej egzystencji Joasi, Zuzi czy Anieli oraz partie tekstu dotyczące „kowińskiej Wenus”, a rozbudowują je fragmenty z *Baketa*, związane z postaciami Ksawery Deybel i Celiny Szymanowskiej.

Inne centrum, które hasłowo można oznaczyć jako „romantyczni samobójcy”, organizuje skupienie złożone z fragmentów narracji poświęconych najgłośniejszemu bohaterowi epoki i jego naśladowcom. Tworzą go, dwukrotnie powracający w *Żmucie* i raz jeszcze w tomie 4, szczegółowy opis obrazu Friedricha przedstawiającego śmierć Wertera, własne autorskie tłumaczenie ostatniej sceny powieści Goethego z komentarzem filologicznym, relacja z nieskutecznej próby samobójczej Maryli i dywagacje na temat ewentualności powtórzenia gestu Wertera przez Mickiewicza. Do tego skupienia dołączyć należy liczne fragmenty drugiej części powieści *Do Snowia i dalej*, traktujące o zagadkowym samobójstwie Ludwika Spitznagla z powodu jego niefortunnej miłości do 9-letniej Anieli Rydułtowskiej, a także sekwencje z *Baketa*, w których pojawiają się rozważania o tajemniczej, zapewne samobójczej śmierci właściciela Zielonej Apteki w Wilnie. Zielona Apteka, miejsce skądinąd znaczące w życiu Mickiewicza i jego przyjaciół, skupia liczne fragmenty narracji w dwu pierwszych tomach Rymkie-

wiczowskiej serii, podobnie jak budynek dworu w Tuhanowiczach, powracający wielokrotnie w *Żmucie* i pierwszej części tomu 4 jako przedmiot rozpatrywany głównie w swych nieustalonych ostatecznie szczegółach architektonicznych.

Skupienie przekracza ramy pojedynczego utworu-tomu, wyznaczając granice tekstu inaczej niż porządek kolejnościowy, a jego status jest zarazem realny (współtworzące go segmenty narracji istnieją fizycznie w postaci zapisu) i potencjalny, bo uzależniony od operacyjnych działań czytelnika⁶, który te same sekwencje może włączać w różne układy skupieniowe: opowieść o zażyciu przez Marylę laudanum współtworzy zbiór „romanse Adama”, a jednocześnie wchodzi w obszar fragmentów dotyczących „romantycznych samobójców”.

Ostatecznie, w wyniku wpisanej w poetykę powieści aktywności odbiorcy-użytkownika dzieło traci swą tradycyjną stabilność tekstową, staje się projektem wielu różnych, niewykluczających się i równouprawnionych możliwości jego konfigurowania i przemieszczeń.

SUMMARY

The analysis addresses Polish novels of the last quarter-century shaped mostly as non-narrative *silva rerum*-type forms with heterogenic and manifestly non-coherent narrative, with double delimitation: division into chapters and segmentation which results from the vicinity of sequences of text that follow different genre and stylistic models: written (scientific, private documents, the press) and oral (anecdotal, colloquial). Metatextual 'instructions' of non-linear reading process constitute an important element of the texts' poetics. When the coincidence of narrative segments far apart is recognized, the reader may arrange the text in clusters, the configuration that organizes fragments around an arbitrarily chosen center — one or many (character, situation, theme). Due to the reader's choices, whose procedures are analogous to the behaviour of the surfer following the links on the NET, the work loses its stability, not only that of interpretation but of construction as well, to become a project engaging different and equally acceptable transformations, a building blocks model to be put together by the reader who achieves the role of its co-author.

⁶ Paweł Wawrzyczko w swojej interpretacji koncepcji postmodernizmu zaproponowanej przez Scotta Lasha w jego pracy *Dyskurs czy figura* wskazuje, że „Modelem obiektu utenckiego w postmodernizmie byłby zbiór sygnatur — śladów decyzji konstrukcyjnych, «poszukujących» swych indywidualnych reguł możliwości, nieautonomiczny tekst-partytura, której wykonanie zależy od kompetencji kulturowej odbiorcy [...]”. P. Wawrzyczko, *Od modernizmu do postmodernizmu Scotta Lasha — koncepcja zmiany paradygmatów kulturowych*, w zbiorze *Odkrywanie postmodernizmu*, wyd. II, pod red. R. Nycza, Universitas, Kraków 2004, s. 520.