re-BUS

You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Metaliteratura w pisarstwie Parnickiego

Author: Krzysztof Uniłowski

Citation style: Uniłowski Krzysztof. (1991). Metaliteratura w pisarstwie Parnickiego. "Pamiętnik Literacki" (1991, z. 2, s. 90-122)

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH
Biblioteka Uniwersytetu Śląskiego
Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego

Pamiętnik Literacki LXXXII, 1991, z. 2
PL ISSN 0031-0514

KRZYSZTOF UNIŁOWSKI

METALITERATURA W PISARSTWIE PARNICKIEGO

Parnicki — teoretyk literatury

Teodor Parnicki był twórcą, który skrajnie pojmował „profesjonalizm", odmawiając pisarzom np. prawa do zajmowania się krytyką literacką [1]. Niemniej z jego wypowiedzi pozaartystycznych (eseje, wykłady, wywiady itp.) oraz artystycznych (powieści) można bez trudu wyprowadzić system genologiczny, któremu autor starał się pozostać wierny po ostatnie dokonania twórcze, aczkolwiek odejście od powieści historycznej *sensu stricto* zmusiło go z czasem do dokonania nie tyle modyfikacji systemu, ile jego rozbudowy — sformułowania teorii powieści historyczno-fantastycznej.

Pisać powieść historyczną, określać siebie jako powieściopisarza historycznego oznacza:

— podejmować w dziele immanentny dialog ze źródłami historycznymi,

— przyjmować dualizm: literatura (sztuka) — historia (rzeczywistość),

— wpisywać fakty i kategorie historyczne między elementy strukturalne utworu, zmierzając do wyartykułowania określonej wizji historiozoficznej,

— przyjmować istnienie podmiotu i przedmiotu poznania [2].

W szkicu *Autentyzm dokumentarny a wyobraźnia twórcza we współczesnej powieści historycznej i biograficznej* (1937) Parnicki pisał:

---

[1] Przekonaniu temu T. Parnicki dawał niejednokrotnie wyraz — zob. *Historia w literaturę przekuwana*. Warszawa 1980, s. 189—192; *Kryzys i szanse powieści historycznej*. „Życie i Myśl" 1976, nr 4, s. 158. — Zob. też T. Cieślikowska, *Pisarstwo Teodora Parnickiego*. Warszawa 1965, s. 11—12.

[2] Wymieniam tu implikacje faktu, iż powieść historyczna musi wyrazić w swoistej dialektyce relacje między tym, co w niej „powieściowe", a tym, co „historyczne". W szerszym kontekście konwencje fundujące „grę w powieść historyczną" opisuje K. Bartoszyński (*Konwencje gatunkowe powieści historycznej*. „Pamiętnik Literacki" 1984, z. 2). Na podstawie tych konwencji autor rekonstruuje też „idealne centrum" gatunku — „klasyczną postać powieści historycznej".

naczelną cechą historycznych powieści w zeszłym stuleciu była całkowita swoboda elementu fikcji, tworzenia bohaterów powieściowych i ich losów z ograniczeniem się autentyzmu wyłącznie do wierności w oddaniu tła, realiów i ducha epoki. [...]

Współcześnie natomiast —

powieściopisarze historyczni nie tylko pragną odtworzyć takie tylko wypadki i takich tylko malować ludzi, jacy naprawdę istnieli, ale w ogóle za jedynie godny siebie temat uważają autentyczne zdarzenia, a jeszcze lepiej całe procesy dziejowe oraz autentyczny obraz życia i duszy tych, co byli bohaterami takich zdarzeń i procesów[3].

Stąd wywodzi się postulat pełnego podporządkowania powieści wiedzy historycznej, ograniczenia roli fikcji („wyobraźni twórczej") w procesie kreacji artystycznej.

Zadaniem jej [tj. wyobraźni twórczej] jest tu wypełnienie tych luk, jakie powstały przez ułamkowość materiału dokumentarnego; logicznie wiązać ze sobą luźne fakty historyczne; dawać przekonywające umotywowanie beletrystyczne i psychologiczne czynów ludzkich, które znane są historii jedynie jako nagie, w dwu słowach opowiedziane, a przez żadną przyczynę nie wytłumaczone zdarzenia; wyszukiwać ukryty sens rzeczy dla badacza niezrozumiałych czy sprzecznych — oto jego rola... Ale tylko tam, gdzie brak danych dokumentarnych zostawia jej wolne pole; gdzie indziej pisarza obowiązywać powinna najpełniejsza lojalność względem prawdy dziejowej[4].

Innymi słowy: Parnicki mógł posunąć się do przeciwstawienia się historii (raczej temu, co za historię zwykliśmy uważać) tylko tam, gdzie w rzeczy samej wobec wielu faktów pewności mieć nie możemy (czy Kolumb odkrywając Amerykę nie wiedział, iż do Ameryki właśnie dopłynął?). Tam jednak, gdzie ją posiadamy (pewne jest, że to wojska polsko-litewskie wygrały bitwę pod Grunwaldem, a nie Krzyżacy), autorowi powieści historycznych kłamać nie przystoi.

Łatwo zauważyć, że Parnicki pozostawia twórczej swobodzie pisarza zakres niewiele większy od tego, jaki przyznajemy jej w pracy historyka. Celem pisarza wydaje się być zbliżenie powieści historycznej do opracowania naukowego. Stąd np. znamienny rozdział 6 *Hrabiego Juliana i króla Roderyka*, mający charakter polemiki z koncepcjami naukowców[5].

---

[3] T. Parnicki, *Autentyzm dokumentarny a wyobraźnia twórcza we współczesnej powieści historycznej i biograficznej*. W: *Szkice literackie*. Warszawa 1978, s. 82, 83.

[4] *Ibidem*, s. 86. Podkreśl. K. U. Stanowisko zaprezentowane w przytoczonym szkicu T. Parnicki podtrzymuje w późniejszych wypowiedziach — zob. *Zmyślenie a prawda historyczna*. „Kierunki" 1964, nr 8; *Historia w literaturę przekuwana*, s. 197.

[5] T. Parnicki, *Hrabia Julian i król Roderyk. Powieść historyczna*. Poznań 1976, s. 73 n.

Model „trójwymiarowej powieści historycznej" Parnicki przedstawił w artykule *Kryzys i szanse powieści historycznej*[6]. Koncepcja to wysnuta z najwcześniejszych przesłanek teoretycznych, aczkolwiek osadzona już na innym pojmowaniu statusu historii. Powieść uzupełnia i „poprawia" tutaj historię (wiedzę historyczną), wzbogaca ją o wątek możliwy i komplikuje w aspekcie psychologicznym, politycznym i kulturowym.

Zaproponowany model — wedle pisarza — można ująć na trzy sposoby. W poetyce tradycyjnej powieść wyjaśnia, dlaczego dana możliwość nie została zrealizowana (jako przykład Parnicki wymienia *Dwadzieścia lat później* Dumasa, gdzie autor tak prowadzi fabułę, aby uprawdopodobnić wątek nieudzielenia przez bohaterów pomocy Karolowi Stuartowi). W „powieści ściśle historycznej" uprawdopodobnienia wątku możliwego w historii dokonać można dwiema metodami. Po pierwsze — w rezultacie zapoznania się z materiałem historycznym autor dostrzega, że wątek możliwy rzeczywiście mógł się wydarzyć w „prawdziwej", zewnętrznej wobec dzieła historii. Po drugie — jeśli wątkowi możliwemu nie da się przypisać charakteru historycznego (np. wątkowi spisku, który teoretycznie mógł zostać zawiązany, ale nic nie wskazuje, by jakiekolwiek znane historii postaci podjęły takie działania), można go wprowadzić do powieści jako urojenia, przypuszczenia, domniemania kogoś, kto spisek ów tropi. Tak się właśnie dzieje w wypadku walki obozu możnych i maluczkich w *Nowej baśni*.

Przedstawiająca historię alternatywną powieść historyczno-fantastyczna to trzecia z kolei forma realizacji wątku możliwego w literaturze. We wstępie do powieści *I u możnych dziwny* autor broni statusu swoich dotychczasowych utworów jako „powieści ściśle historycznych", pisząc jednocześnie o projektowanym przez siebie wtedy gatunku:

> dla mnie osobiście czymś zupełnie innym byłoby powieściopisarstwo „historyczno-fantastyczne"; musiałoby mieć za swój punkt wyjścia świadome zupełnie zamierzenie autorskie przeciwstawienia się, a w sposób jaskrawy — niewątpliwej prawdzie historycznej, jak np. w powieści, która by się oparła na założeniu, właśnie świadomie fantastycznym (w kategoriach tzw. „gdybania"), że cesarz rzymski Julian Apostata nie zginął (tak jak w rzeczywistości był zginął) w czasie wojny z Persją w roku 363, ale żył i rządził przez dalszych lat 20 albo 25[7].

Przyjmując punkt widzenia Parnickiego, Wojciech Jamroziak jest skłonny uznać powieści powstałe w latach sześćdziesiątych za mieszczące się w wyprowadzonym przez autora paradygmacie powieści historycznej, aczkolwiek podkreśla przy tym ich przejściowy charakter. Chociaż prowadzą one ku powieści historyczno-fantastycznej, nie można ich uwa-

[6] Parnicki, *Kryzys i szanse powieści historycznej*, s. 158—166.

[7] T. Parnicki, *Od Autora*. W: *I u możnych dziwny. Powieść z wieku XVII*. Warszawa 1965, s. 9.

żać za przykład tej konwencji [8]. Sam Parnicki dopiero *Muzę dalekich podróży* traktuje jako próbę nowego gatunku [9].

Podkreślmy, że teoria powieści historyczno-fantastycznej nie tylko nie stoi w sprzeczności z teorią powieści historycznej, lecz przeciwnie — stanowi konsekwentną próbę jej obrony. Nie można przecież — wydawałoby się — czynić późnym powieściom Parnickiego „zarzutu" łamania konwencji powieści historycznej, skoro są one pisane podług reguł innego gatunku. Nie można? Pozornie.

Na drodze zbliżenia statusu powieści historycznej i opracowania naukowego stanęła nieprzekraczalna granica pomiędzy artystyczną a naukową przestrzenią wypowiedzeniową. Uwikłanie się w będącą rezultatem takiego stanu rzeczy sprzeczność całkowicie zmodyfikowało pisarstwo Parnickiego. Powieść historyczna jest bowiem oparta na hierarchicznej relacji między historią a literaturą, ze wskazaniem tej pierwszej jako motywującej, tej drugiej — jako motywowanej. W teorii — jak widzieliśmy — doprowadziło to Parnickiego do uznania terroru prawdy historycznej nad powieścią. W praktyce, wraz z postępującą degradacją kategorii narratora i przekazaniem kompetencji poznawczych bohaterom, Parnicki odwrócił tę relację.

Inaczej być nie mogło: w powieści następuje ekstrapolacja „prawdziwych" czy „fikcyjnych" sensów w artystyczną przestrzeń wypowiedzeniową, wyodrębnioną z językowego uniwersum. Tak więc w dziele literackim fikcję możemy pojmować na dwa sposoby.

W pierwszym ujęciu będzie ona synonimem nieprawdy, *licentiae poeticae* w przedstawieniu wypadków, które przy zastosowaniu mimetycznej iluzji pretendują do miana relacji o rzeczywistych wydarzeniach. Fikcja jest więc pojmowana epistemologicznie. Rozbieżności między dziełem a rzeczywistością ujawniają się przy zastosowaniu mimetycznej płaszczyzny *vraisemblance* [10]. W tym sensie Wiśniowiecki z *Trylogii* Sienkiewicza jest „fikcyjny", bo niezgodny z ustaleniami historyków. Przeciw tak pojętej fikcji występował Parnicki w swojej teorii powieści historycznej.

Wygodną etykietą fantastyki opatrzone zostały przez pisarza właśnie wprowadzone w świat przedstawiony elementy tego rodzaju fikcji. Teorię Parnickiego cechuje pomijanie odrębności wypowiedzi artystycznej od nieartystycznej. Tymczasem swoistość (i „nowatorstwo") jego pisarstwa leży nie we wkomponowaniu elementu fantastycznego w świat

[8] W. Jamroziak, *Co to jest powieść fantastyczno-historyczna?* „Nurt" 1976, nr 8.

[9] Zob. Parnicki, *Kryzys i szanse powieści historycznej*, s. 165.

[10] Terminu „*vraisemblance*" używam za: J. Culler, *Konwencja i oswojenie*. W zbiorze: *Znak — styl — konwencja*. Wybrał i wstępem opatrzył M. Głowiński. Warszawa 1977, s. 146—196 (tłum. I. Sieradzki).

przedstawiony, lecz w uwypukleniu fikcjonalnego statusu tego świata. Fantastykę odnajdziemy w kilku powieściach Parnickiego, ale tylko jedna z nich, *Sam wyjdę bezbronny*, otrzymała podtytuł *Powieść historyczno-fantastyczna*. I w tym jednak utworze — wbrew opinii Mieczysława Jankowiaka [11] — pokreślona została fikcjonalność świata przedstawionego, a jedyną realną płaszczyzną stała się ujawniona powieściowość. Ten aspekt, modyfikujący całkowicie ontologię dzieła literackiego, odróżnia utwory Parnickiego od książek, jakie można by uważać za realizujące w pełni konwencję powieści historyczno-fantastycznej (np. *Człowiek z Wysokiego Zamku* Ph. K. Dicka, powieść oparta na motywie zwycięstwa państw osi w drugiej wojnie światowej).

Drugie rozumienie fikcji (wyrażone przez kategorię fikcjonalności) — nie uwzględniane w teoretycznych rozważaniach Parnickiego — ma charakter ontyczny. *Vraisemblance* jest tutaj kategorią wewnątrzpowieściową, nie realizuje się przez przyłożenie zewnętrznego wobec dzieła probierza. Prowadzące dochodzenie poznawcze postaci z utworów Parnickiego muszą więc zostać skazane na poznawanie historii w obrębie świata przedstawionego. Ich przedmiotem poznania są nie tylko wprowadzone w obręb dzieła z rzeczywistości zewnętrznej fakty i źródła, ale przede wszystkim „historyczne" źródła wewnątrzpowieściowe, realne w świecie przedstawionym wypowiedzi, dialogi, dzienniki spisane przez inne postaci. Wbrew założeniom autora bohaterowie *Twarzy księżyca* czy *Nowej baśni* badają nie tyle to, co jest historią w rozumieniu czytelnika, ale to, co ją stanowi w powieści: „Księgę majaczeń chorobowych chorezmijki Mitroanii" czy traktowane jako teksty i jako takie przedłożone postaciom zapisy składające się na kolejne tomy *Nowej baśni*. W efekcie rozpoznają swój świat jako fikcjonalny, co nie oznacza: nieprawdziwy, ale — słowem tworzony, czyli literacki. Tu też tkwią przesłanki do pojmowania pisarstwa Parnickiego jako swoistego wieloksięgu, cyklu powieściowego [12], a znalazło to potwierdzenie w *„Zabij Kleopatrę"*, pierwszym utworze, w którym postaci odkrywają fikcjonalny status swojego świata i z tej perspektywy patrzą na wcześniejsze dokonania autora [13].

---

[11] Zob. M. Jankowiak, *Przemiany poetyki Parnickiego*. Bydgoszcz 1985, s. 7—8, 150.

[12] Kwestię tę podnosi M. Czermińska (*Teodor Parnicki*. Warszawa 1974, s. 7—9).

[13] Zob. T. Parnicki, wywiad udzielony W. Jamroziakowi. „Nurt" 1971, nr 1, s. 7: „Mniej więcej aż do napisania »*Zabij Kleopatrę*« bynajmniej nie przyświecała mi idea stworzenia jakiegoś cyklu powieściowego [...]. Ale rzeczywiście, gdy pisałem »*Zabij Kleopatrę*«, nagle uświadomiłem sobie, że przecież wszystkie moje powieści dałoby się połączyć w jakiś wielki cykl. I dlatego następne książki [...] były pisane już z bardziej świadomą intencją stworzenia jednej, wielotomowej całości, już choćby przez to, że powtarzają się postaci".

Ponieważ przedmiotem refleksji bohaterów są głównie „historyczne" źródła wewnątrzpowieściowe, wiedza, którą ze źródeł tych czerpią, skazuje ich na konstruowanie fikcjonalnej historii i historiozofii. Zbudowana z uprawdopodobnionych wątków możliwych historia okaże się wizją dziejów alternatywną wobec tej, jaką znamy z podręczników i opracowań naukowych.

Oczywiście, z uwagi na braki informacyjnego *dossier* — i Parnicki konsekwentnie wygrywa ten fakt — niemożliwością byłoby zaprzeczyć, że realni, historyczni Rufus Izauryjczyk czy Storacjusz uważali siebie za Mitroanidów, realny biskup Stanisław Szczepanowski interpretował *Ewangelię* według św. Mateusza w kategoriach historiozoficznych. Rzecz w tym, że tworzona przez nich wizja dziejów ma oparcie w tekstach fikcjonalnych. Pismo staje się w ten sposób nie świadectwem, lecz generatorem rzeczywistości. Stąd niejednokrotnie akcentowany sceptycyzm poznawczy autora [14].

W toku uświadamiania sobie przez postaci literackiego charakteru ich świata, Bóg — pierwotny patron pism poddawanych w powieściach interpretacji — zostaje utożsamiony z Autorem. Towarzyszyć temu będzie ostateczne ujawnienie odrębności rzeczywistości powieściowej od zewnętrznej, realnej dla nas historii. I dopiero te przesłanki stworzą możliwość pojawienia się powieści historyczno-fantastycznej. Odrębność tych dwu „światów" daje powieści szansę zaprzeczenia historii. Jednocześnie refleksja bohaterów skierowana zostanie na ich realną rzeczywistość: podejmą oni problematykę metaliteracką w miejsce historycznej czy historiozoficznej. Ta ostatnia pojawi się wprawdzie i w późnych utworach Parnickiego, ale już na zasadzie „przebieranki" — ujawnionego w tekście wchodzenia bohaterów w role postaci historycznych.

Opracowane przez Parnickiego kategorie genologiczne pozwalają prześledzić przemiany jego pisarstwa przy zastosowaniu kryterium epistemologicznego. Rozwój ten przedstawiać się wówczas będzie następująco: punktem wyjścia jest poetyka tradycyjna, która każe ujmować utwór jako ilustrację określonych tez historiozoficznych. Kolejny etap wyznacza koncepcja niepoznawalności faktu historycznego, co prowadzi do mnożenia przez kolejnych bohaterów możliwych ujęć historycznych i historiozoficznych tegoż faktu. Powieść historyczno-fantastyczna wymierzona jest przeciw faktowi, jej sens epistemologiczny można określić mianem „dziejoburstwa" [15].

W naszych rozważaniach uwzględniliśmy jednak również kryterium

---

[14] Zob. P a r n i c k i, *Historia w literaturę przekuwana*, s. 12, 384, 387. Zob. też L. B u d r e c k i, *Między autobiografizmem a historią. (Rozmowa z Teodorem Parnickim)*. „Kultura" 1972, nr 30, s. 3. — P a r n i c k i, wywiad udzielony W. Jamroziakowi, s. 6.

[15] Zob. T. P a r n i c k i, *„Inne życie Kleopatry". Powieść z wieku XIX*. Warszawa 1969, s. 302.

ontyczne: stosunek między rzeczywistością (historią zewnętrzną) a literaturą (historią wewnątrzpowieściową). W tym ujęciu etap pierwszy cechuje mimetyczność, naśladowanie przez literaturę zewnętrznej historii. Drugi — zacieranie granic: powieściopisarstwo poprzez ujawnienie swojego literackiego statusu ujawnia takiż sam charakter poznania historycznego (a nawet szerzej: wszelkiej działalności poznawczej). Na etapie metaliteratury powieść osiąga „prymat" nad historią: jedynym sposobem zakorzenienia w bycie okazuje się trwanie w piśmie.

Reasumując, im bardziej rozchodzą się drogi literatury i historii w sensie epistemologicznym (każdy z tych obszarów pisarstwa kreuje i poznaje „inną" historię), tym podobniejszy okazuje się ich status ontyczny (ukazanie *écriture* jako podstawy zarówno powieściopisarstwa, jak i historioznawstwa).

Ku granicom powieści. Parnicki — powieściopisarz historyczny

Na przestrzeni ostatnich 100 lat ewolucję powieści wyznaczały nade wszystko przemiany technik narracyjnych i koncepcji narratora. Powszechnie dzieje nowoczesnej powieści datuje się od momentu wprowadzenia techniki *„point of view"* — narracji personalnej. Przemiany strategii narracyjnej stanowią też główny wyznacznik (a zarazem probierz) rozwoju poetyki Parnickiego.

Już w *Hrabim Julianie i królu Roderyku* (1934) można zauważyć tendencje zmierzające w kierunku przedstawienia scenicznego. Świadczy o tym epizodyczna konstrukcja całości zrywająca ciągłość narracji. Jednak w sumie w tej ostatniej przeważają cechy konserwatywne. Opowiadacz jest nie tylko usytuowany poza obrębem świata przedstawionego, ale przyjmuje auktorialną perspektywę „historyka", co pozwala mu prowadzić polemiki (rozdział 6), określać „odgórnie" role postaci w przedstawionych wypadkach, charakteryzować bohaterów, oceniać ich postępowanie z perspektywy historycznej i moralnej[16]. Można zaryzykować tezę, że wady debiutu pisarza na terenie powieściopisarstwa historycznego wynikają właśnie z niespójności narracji. Pełne podporządkowanie

[16] Dobrym przykładem takiej strategii narracyjnej może być apostrofa skierowana do Roderyka (*Hrabia Julian i król Roderyk*, s. 147): „A ty, królu Roderyku, zdobyłeś sobie w owej chwili nieśmiertelność taką, jakiej żaden z królów gockich nie zdobył. Nie państwa odbudową, nie czynami wojennymi, nie praw sprawiedliwych nadaniem — ale największą, najhaniebniejszą zbrodnią życia swojego dokonałeś, że pamięć o tobie żyć będzie zawsze i wtedy, gdy nikt już o innych królach gockich nic wiedzieć nie będzie. Imię twoje, obok imienia Alaryka, Rzymu zdobywcy, i Rekkareda — Kościoły jednoczącego — rozbrzmiewać będzie po wsze czasy jako imię tego monarchy, z którego winy runęło potężne Gotów w Hiszpanii władanie!..."

bohaterów naddanym tezom narratora razi anachronicznością, narratorski rysunek postaci jest schematyczny. Ciekawiej prezentują się te partie utworu, gdzie tendencja do przedstawienia scenicznego jest bardziej wyrazista, a perspektywa auktorialna wyciszona (np. rozdział 9).

Niekonsekwencji *Hrabiego Juliana* uniknął Parnicki już w *Aecjuszu — ostatnim Rzymianinie*, gdzie w pełni została zastosowana „metoda dramatyczna" narracji. Opowiadacz stał się obserwatorem, spoglądającym wprawdzie na wydarzenia z perspektywy w. XX, lecz bezpośrednio fakt ten został odsłonięty jedynie w preambule do rozdziału 2 [17]. Pośrednio taką pozycję narratora sygnalizuje również przedstawione tło zdarzeń: najczęściej ukazywane są zachowane bądź opisane w tekstach źródłowych zabytki architektoniczne czy dzieła sztuki (mozaiki). Narrator nie dokonuje jednak tego, co najbardziej raziło w *Hrabim Julianie* — bezpośredniej, odautorskiej oceny roli bohaterów w dziejach V wieku n.e. Kariera głównego bohatera została oddana przez montaż scen. Aecjusz zaś jako polityk zostaje oceniony przez postaci.

Najistotniejszą zdobyczą kolejnej pozycji w dorobku pisarza jest posłużenie się narracją personalną. W *Srebrnych orłach* w roli narracyjnego medium wystąpił Aron, mnich pochodzenia iryjskiego, późniejszy opat tyniecki. Począwszy od tego utworu wydarzenia historyczne w powieściach Parnickiego odsłaniają się przez pryzmat możliwości poznawczych i intelektualnych bohatera, rekonstruują się w jego świadomości. Działania poznawcze Arona zostają uwieńczone powodzeniem. Rozmowa z bizantyńskim dyplomatą uzupełnia jego wiedzę i wyjaśnia mu mechanizmy znanych z autopsji wydarzeń. Udział w audiencji udzielonej przez Bolesława Chrobrego posłom cesarskim i podsłuchana rozmowa władcy Polski z Rychezą upewniają go, iż Bolesław realnie ocenia ówczesną sytuację polityczną. Jednakże w finale utworu drogi trzecioosobowego opowiadacza i Arona — narracyjnego medium rozchodzą się. Narrator odczytuje skierowane do męża słowa Rychezy (nad którymi podsłuchujący rozmowę Aron przechodzi do porządku dziennego) jako zapowiedź poczynań, które ostatecznie doprowadzą do katastrofy państwa piastowskiego za rządów Mieszka II [18]. Tak więc zdobyta przez Arona wiedza została wzięta w ironiczny nawias.

Koniec „Zgody Narodów" kontynuuje poetykę poprzedniego dzieła. Zarazem założenia powieści personalnej ulegają tu komplikacji. Centralną świadomością, medium narracyjnym jest w tym wypadku szef służby

[17] Zob. T. Parnicki, *Aecjusz — ostatni Rzymianin*. Wyd. 5. Warszawa 1967, s. 44.

[18] Narrator *Srebrnych orłów* T. Parnickiego (wyd. 4. Warszawa 1957, s. 560) tak interpretuje niemożność zdobycia przez Arona pełni wiedzy o przebiegu kończącej utwór rozmowy Rychezy z Mieszkiem: „Zresztą, lepiej dla niego [tj. Arona] było, że nie mógł wejść ni tu, ni tam. Jeszcze by stracił wesołość, która bratała go z gwiazdami".

bezpieczeństwa królestwa Eutydemidów, Heliodor, ale wydarzenia są również komentowane z perspektywy innych postaci. Poszerzeniu ulega także problematyka utworu: proces poznawczy nie dotyczy wyłącznie rozpoznania i kwalifikacji wydarzeń politycznych, wysnucia zeń programów i idei historiozoficznych, ale również samopoznania bohaterów i oceny własnych możliwości epistemologicznych. Tym samym po raz pierwszy jako temat pojawia się teoria poznania. Zaaranżowane przez dynastię śledztwo ma w istocie na celu rozpoznanie kwalifikacji Heliodora, któremu dopiero pomoc Mankurasa pozwala zarzucić niewystarczającą metodologię dedukcyjną na rzecz epistemologii wschodnich, pod których pokrywką Jankowiak dopatrzył się Husserlowskich założeń teoriopoznawczych [19]. Dla nas jest istotne, że rola narratora uległa tu dalszej redukcji, czego mechanicznym efektem jest prymat partii dialogowych i monologów bohaterów nad narracją. Niemniej i tutaj powieść została spięta klamrą przez opowiadacza. Utwór rozpoczyna odautorski wykład o geografii greckiej Baktrii oraz dygresja na temat warunków niezbędnych do „Wielkiej Podróży" — epistemologicznej wyprawy ku prawdzie [20]. Finał, podobnie jak we wcześniejszych powieściach, ma charakter ironiczny. Perypetie poznawcze i fabularne zostały wprawdzie pomyślnie rozwiązane, lecz przecież w kilka lat po opisywanych wypadkach Baktrią wstrząsnął bunt, w którego następstwie dynastia Eutydemidów straciła władzę.

W czterech pierwszych powieściach refleksja poznawcza stopniowo znalazła się więc w gestii bohaterów, aczkolwiek ironiczny dystans narratorski odbiera dociekaniom postaci pełnię wiarygodności. Dominującą w *Hrabim Julianie* narrację typu *„telling"* zastępuje relacja typu *„showing"*, z tym że w *Srebrnych orłach* i *Końcu „Zgody Narodów"* nie pojawia się to, co zwyczajowo rozumiemy pod pojęciem świata przedstawionego. U Parnickiego tworzą go bowiem nie tyle opisy, tło i wydarzenia, co ukazywane za pomocą monologów, dialogów czy mowy pozornie zależnej refleksje postaci. Przedstawienie sceniczne nie dotyczy wydarzeń, lecz snutych dookoła nich rozważań. Sceną jest świadomość bohaterów. Przy czym nie jest to świadomość percypująca, ale poznająca, a tym samym porządkująca, co decyduje o specyfice stylistycznej utworów Parnickiego.

Jeżeli ambicją pisarza było wprowadzenie w obręb świata przedstawionego „nieobejmowalnej historii" [21], to spożytkowane w tym celu rozwiązania konstrukcyjne musiały naruszyć spójność fikcji. Historia wkra-

[19] J a n k o w i a k, *op. cit.*, s. 82.

[20] Zob. T. P a r n i c k i, *Koniec „Zgody Narodów". Powieść z roku 179 przed narodzeniem Chrystusa*. Warszawa 1957, s. 7—11.

[21] Zob. S. S z y m u t k o, *Koniec porozumienia z odbiorcą. (O odmianie powieści historycznej stworzonej przez T. Parnickiego)*. W zbiorze: *Studia o przemianach gatunkowych w powieści polskiej XX wieku*. Katowice 1987, s. 126—127.

cza do powieści, płacąc za to utratą roli probierza procesów zachodzących wewnątrz świata przedstawionego. Przestaje pełnić funkcję transcendentnego weryfikatora, zostaje skażona niepewnością, objęta takim samym procesem dziania się jak fabuła. Dystans narratorski ujawnia się już tylko sporadycznie, przedstawienie sceniczne zbliża opowiadacza do postaci. Wyraźnie rysuje się sytuacja, w której narrator stanie się po prostu zbyteczny.

Przełomowy w dorobku Parnickiego utwór, *Słowo i ciało*, to powieść epistolarna. Po latach autor wyznał: „forma i konstrukcja tej powieści, jeśli na czymś jest wzorowana, to na czcigodnych, że się tak wyrażę, wzorach np. Samuela Richardsona *Klarysy*" [22]. Rzecz jednak nie w tym, że Parnicki sięga po konkretnego narratora pierwszoosobowego. Chozroes i autor listów zamieszczonych w drugiej części powieści (Markia? Chozroes? Deipila?) są dziedzicami bohaterów-mediów z wcześniejszych utworów. Przekazanie w ich ręce kompetencji narracyjnych sprawia, że znika dystans, z jakiego opowiadacz spoglądał na dociekania poznawcze postaci.

Aczkolwiek klasyczna powieść epistolarna posiadała wszelkie dane po temu, by zredukować dystans między opowiadaczem a występującym w świecie przedstawionym podmiotem przeżyć, nie sposób ich ze sobą utożsamiać. Także w *quasi*-liście narrator opisuje siebie (i innych) przez pryzmat tego, co już się stało. Rzeczywistość powieściowa jest dlań zamknięta, co stwarza warunki do większej asertywności jego stwierdzeń, opisów, charakterystyk.

Natomiast narrator/narratorzy *Słowa i ciała* nie tyle opisują, co kreują.

> Piszę bowiem, nie aby prawdę przez siebie poznaną utrwalić, tylko by ku prawdzie, której nie znam, dotrzeć. Gromadzę tysiące i tysiące słów. Nie! źle się wyraziłem: gromadzę; lepiej: kopię. Te tysiące i tysiące słów z głębin siebie wydobywam, rzucam je na pergamin; nie to przecież, co jest już na pergaminie, stanowi cel mego kopania: słowa te, krocie słów, to coś, z czego muszę się wyzwolić, by dokopać się — do czego? nie wiem [23].

Tyle Chozroes. Opowiada on również i o swojej przeszłości, lecz nie jako o czymś utrwalonym, dokonanym, „zastygłym". Przeciwnie: jest zmuszony do jej przewartościowania, reinterpretacji, aktualizacji. Tym samym przeszłość bohatera staje się w toku opowieści. Stąd też pojawia się refleksja autotematyczna, albowiem pisarstwo jawi się jako środek poznania.

Już w *Końcu „Zgody Narodów"* wysunięcie na plan pierwszy refleksji bohaterów spowodowało wycofanie wydarzeń historycznych z pola będącego obszarem przedstawienia scenicznego. W *Słowie i ciele* obszar

---

[22] T. Parnicki, wywiad udzielony K. Mętrakowi. „Kultura" 1968, nr 32, s. 3.

[23] T. Parnicki, *Słowo i ciało. Powieść z lat 201—203*. Warszawa 1959. s. 203.

refleksji, poznawczej spekulacji staje się jawnie kreowaną pod piórem narratora-bohatera fikcją. Zewnętrzna wobec niej postać czy fakt jest wyłącznie zaczynem tej fikcji: „dla mnie, pisarza, Aleksandra istnieje jako jeden z tematów tylko" [24] — pisze Chozroes.

Wprawdzie trzecioosobowy narrator powrócił już jako rejestrator „gawęd" Mitroanii w *Twarzy księżyca* i przewija się na kartach kilku następnych powieści [25], niemniej nie zdołał już odbudować swojej pozycji. Rola opowiadacza po *Słowie i ciele* sprowadza się do określania czasu środowiska, informowania o pozawerbalnych kontaktach między bohaterami [26], „aranżacji" dialogów (w tym informowania, kto z bohaterów w danej chwili zabiera głos), „składania antologii" z tekstów pisanych przez bohaterów, opatrywania tychże tekstów przypisami [27]. Można by go zatem nazwać „redaktorem naukowym" wypowiedzi postaci. Narrator również streszcza i relacjonuje poglądy bohaterów, posługując się przy tym ich językiem, metaforyką („cudzym słowem" — w rozumieniu Bachtina). I opowiadacz, i bohaterowie swobodnie kontynuują wątki czy kwestie poruszone przez którąkolwiek ze stron [28].

Trzecioosobowy narrator zostaje tym samym wpisany w świat przedstawiony. Bohaterowie *Opowieści bizantyńskiej* znają dzieje i „gawędy" Mitroanii dzięki lekturze „dwunastoksięgu" [29]. Istotnie, na część 1 trylogii złożyło się 12 rozdziałów. W trzecioosobowym narratorze części 1 *Nowej baśni* Teresa Cieślikowska dopatrzyła się Iwena Słoniny, jednego z narratorów-bohaterów części 2 [30]. Większymi prerogatywami początkowo zdaje się dysponować opowiadacz kolejnego tomu *Nowej baśni* — nie tylko opisuje wysiłki księdza Diaza, mające na celu rozwikłanie zagadek, przed jakimi postawił go Antoni Villafana, ale również dokonuje krytyki stanowiska zajętego ostatecznie przez Diaza i daje własną propozycję rozwiązania tych problemów. Ów narrator okazuje się jednak Kszytlem

---

[24] *Ibidem*, s. 202.

[25] Po raz ostatni trzecioosobowy opowiadacz wystąpił w cz. 2 *Nowej baśni*.

[26] Narrator podkreśla intonację, barwę głosu, tonu — zob. np. *Nowa baśń*. Cz. 2: *Czas siania i czas zbierania*. Warszawa 1963, s. 101—102: „zawołał prawie ostro, a przy tym głosem, w którym przeplatały się ze sobą zaniepokojenie, coraz to silniejsze, lęk prawie i graniczące już z gniewem rozdrażnienie, młodszy z dwu panów de Santa Maria. [...] Wreszcie zniecierpliwił się, widocznie nawet rozzłościł, bo nagle pas gwałtownym ruchem z siebie zerwał".

[27] Np. *ibidem*, s. 9: „uwaga na marginesie (bez daty i podpisu)", „(ktoś przekreślił potem wszystkie te słowa, z wyjątkiem tylko imienia i nazwiska)".

[28] Np. w cz. 2 *Twarzy księżyca* (*Opowieść bizantyńska z roku 450*. Wyd. 2. Warszawa 1967, s. 128—130) narrator relacjonuje wewnętrzne „rozterki myślowe" Rufusa, do których następnie nawiązuje ironicznie w rozmowie z Rufusem Storacjusz. Podobnie w *Nowej baśni* (Cz. 1: *Robotnicy wezwani o jedenastej*. Warszawa 1962, s. 43, 64) Łukasz Żydzięta nawiąże w dialogu do wprowadzonej wcześniej przez narratora „przypowieści o chutliwym opacie".

[29] Zob. P a r n i c k i, *Twarz księżyca*, cz. 2, s. 340—341.

[30] C i e ś l i k o w s k a, *op. cit.*, s. 224, 235.

Villafaną, synem Antoniego, spisującym opowieść o „przeobrażeniu się księdza Diaza w osobliwą odmianę Tezeusza Minotaurobójcy", opowieść o przedzieraniu się przez „labirynt ludzkiej wyobraźni i świadomości". Dopóki Kszytl relacjonuje wyłącznie dzieje Diaza (rozdziały 1—3, częściowo 4), jest narratorem w tradycyjnym rozumieniu tego terminu. W momencie podjęcia samodzielnej próby dotarcia do prawdy zmienia się w narratora-bohatera, już choćby dlatego, że snute przez Villafanę-bohatera refleksje są tożsame z prowadzoną przez Villafanę-narratora narracją. Tak oto płaszczyzny narracji i świata przedstawionego ostatecznie stapiają się w jedno[31].

Narracja jest „naturalnym" sposobem artykułowania zarówno historii, jak i opowieści fikcjonalnej. Jako odrębna płaszczyzna w strukturze dzieła stanowi ona „architektoniczną" i teleologiczną podstawę powieściową. Strukturyzuje utwór epicki, generując oś czasoprzestrzenną świata przedstawionego. Funduje istnienie bohatera w świecie powieściowym. Tak więc jej eliminacja likwiduje homogeniczność rzeczywistości wewnątrzpowieściowej, odbiera postaciom zdolność pojmowania tej ostatniej. Sytuuje w bytowej próżni, dając w zamian jedynie samoświadomość własnej wypowiedzi (i świadomość wypowiedzi innych). Stąd u źródeł pisarskiej strategii Parnickiego, strategii realizowanej zarówno na poziomie dystrybutywnym (komunikacja między bohaterami), jak i integratywnym (komunikacja z odbiorcą), leży poczucie epistemologicznego braku, nieziszczalnego pragnienia ogarnięcia historii, która stała się przede wszystkim zapisem, poczucie „wiecznej nieobecności jakiegokolwiek *locus standi*" [32].

Strukturę narracyjną w utworach Parnickiego ostatecznie wyparła konstrukcja dialogowa. Pisarz stwierdził: „powieści moje stały się krańcowym przykładem dialogu niescenicznego" [33]. Toczona przy tej okazji dyskusja na temat „jednojęzyczności" (Chojnacki) bądź „polifoniczności" (Jankowiak) tekstów Parnickiego wydaje się jednak sporem jałowym. Skupia się na rozważaniu akcydensów (spójność czy konkurencyjność

[31] Jak pisze A. Chojnacki (*Parnicki. W labiryncie historii*. Warszawa 1975, s. 161): „Droga do jednojęzyczności powieści wiodła przez stopniowe ograniczanie kompetencji narracji, a rozszerzanie kompetencji wypowiedzi bohaterów". Zarazem krytyk podkreśla (s. 163), że dokonywany przez narratora „literacki *collage*" wypowiedzi bohaterów ujawnia „nadrzędny narratorski punkt widzenia". Należy jednak zauważyć, że z czasem czynność montażu wypowiedzi postaci zostaje przekazana im samym. Tak więc w *Nowej baśni* (cz. 2) pierwotnie przypisy do notatek person wykonuje narrator (zob. przypis 27), następnie jeden z narratorów-bohaterów, biskup Alfons de Santa Maria.

[32] J. Hillis Miller, *Narracja i historia*. Przełożyła M. Adamczyk. „Pamiętnik Literacki" 1984, z. 3, s. 316.

[33] Zob. Budrecki, *op. cit.*, s. 3. W kilku powieściach Parnickiego (*Nowa baśń*, cz. 4; *I u możnych dziwny*) została szczególnie wyeksponowana kwestia właściwości form dramatycznych i narracyjnych. Narratorzy-bohaterowie wyraźnie podkreślają tam podobieństwo „odmiany opowieści", którą się posługują, do dramatu.

wypowiedzi narratorów-bohaterów), pomijając priorytetową kwestię pozycji, w której zostają osadzone postaci.

Sferą istnienia bohatera jest czasoprzestrzeń epicka, sfera działania dokonanego i czasu przeszłego. Tradycyjny opowiadacz jest usytuowany na zewnątrz niej (w wypadku narracji trzecioosobowej) bądź na jej obrzeżach (narracja pierwszoosobowa), jest transcendentny wobec świata przedstawionego. Wprowadzenie kategorii narratora-bohatera przekreśla tę transcendentność. Świat tworzony wypowiedziami narratorów-bohaterów zostaje umieszczony w próżni między nie zawartymi bezpośrednio w utworach sferą faktów historycznych a ich „oficjalną", naukową wykładnią (historią). W powieściach Parnickiego na plan pierwszy wysuwa się stopniowo „ciągły, niechronologiczny czas biegu myśli, rozważań, sporów, czas procesu poznawczego" [34]. Jest to „czas bezprzestrzenny" [35], uniwersalne „teraz", w którym intelekt toczy nie kończącą się walkę z chaosem wciąż dziejących się, bo warunkujących sobą inne, wydarzeń, idei, teorii, uogólnień. Czermińska nazywa go „czasem dialogu" [36], co można zaakceptować, jeśli tylko zwróci się uwagę, iż jest on równoznaczny z czasem narracji. Konstrukcja dialogowa nobilituje czas teraźniejszy, który nie jest jeszcze (i już) czasem teraźniejszym. *Praesens* pojmujemy zazwyczaj jako etap, w którym zostaliśmy zastani na drodze prowadzącej od początku do końca oznaczającego osiągnięcie celu. Tutaj jest on przekraczany w kierunku pozbawionego *arche* i prowadzącego donikąd momentu. Uczyniona bowiem w teraźniejszości refleksja sobą samą od-dala nas od początku i od-wleka dotarcie do celu. Narrator-bohater pisze:

> Powiedzmy, iż postanowię dopomóc tobie, ujawniając przedwcześnie, kim są w rzeczywistości pan Possevino i mistrz Wawrzyniec, syn Mikołaja, Norweg.

---

[34] M. Czermińska, *Czas w powieściach Teodora Parnickiego*. Wrocław 1971, s. 78. Wyodrębnione przez Czermińską płaszczyzny „nieciągłego i chronologicznego czasu zdarzeń, osadzonych w historycznym czasie środowiska" i „czasu poznawczego" są — naszym zdaniem — niczym innym jak wskazaniem na występujące w każdym dziele epickim czas fabularny i czas narracji. Specyficzną cechą powieści Parnickiego jest w tym aspekcie całkowity prymat (przede wszystkim epistemologiczny) czasu narracji (prowadzonej przez narratorów-bohaterów) nad czasem fabuły. Trychotomiczną klasyfikację czasu w twórczości Parnickiego zaproponowała J. Ślósarska (*Czas w twórczości Parnickiego*. W zbiorze: *Teoretyczne aspekty powieści historycznej*. Katowice 1986, s. 124—136), traktując ją jako paralelę do wyodrębnionej w świadomości person „trójsfery" (wola, wiedza, rozum)". W istocie ta propozycja wydaje się uzupełnieniem dychotomii Czermińskiej o „czas historyczny, obiektywny, przeszły, czyli czas działania będącego dziedzictwem wypełnionej woli" (s. 125), a więc ekwiwalent tego, co rozumiemy pod klasycznym dla literaturoznawstwa terminem czasu środowiska. Istotne jednak, że autorka dostrzega tendencję do skomasowania tych trzech sfer z dominantą „czasu wypływającego z rozumu" (s. 131—132).

[35] Ślósarska, *op. cit.*, s. 128.

[36] Czermińska, *Czas w powieściach Teodora Parnickiego*, s. 78.

W zwykłego typu opowieści odtworzone zostałoby tylko, iż takie właśnie powziąłem postanowienie, o ile istotnie je powezmę. Ale moja obecna opowieść postanowienie to odtwarza nie jako rzeczywistość dokonaną, ale jako możliwość, która choć może, nie musi w rzeczywistość dokonaną przeobrazić się [37].

A więc pisarska refleksja jest grą taksonomiczną, całkowaniem bytu. Toteż pisarstwo doczeka się w powieściach Parnickiego określenia go mianem „więzienia dla umysłu" [38].

Koresponduje z tym często sytuacja, w jakiej aktualnie znajdują się narratorzy-bohaterowie. Przebywają oni w trakcie swej pracy pisarskiej czy toczonych dyskusji w areszcie domowym (Chozroes, Stanisław w Awinionie), w więzieniu (Leptynes, Jakub Typotius, Atanazy Diaz), ukrywają się (domniemana Markia). Ich możliwości poruszania się ogranicza nawet odbywana w tym czasie podróż; w roli przymusowego miejsca pobytu występuje wówczas kajuta na statku (Stanisław w drodze do Gdańska, Kszytl Villafana, Z., adresaci *Baśni nad baśniami*). Ta ostatnia sytuacja wyraża paradoks: podróż do celu (podróż w sensie fizycznym i intelektualno-poznawczym) jest zarazem więzieniem [39].

Centralną problematykę sztuki nowoczesnej („modernistycznej") stanowił epistemologizm. U podstaw założeń powieści historycznej tkwi przeświadczenie, iż autor może dokonać w dziele rekonstrukcji przeszłości, a przynajmniej stworzyć przekonywającą iluzję takiej rekonstrukcji. Powieści Parnickiego, począwszy od *Słowa i ciała*, są w istocie krytyką epistemologizmu.

Pisała Małgorzata Czermińska:

Poznawanie jest zawsze u niego [tj. Parnickiego] śledztwem: śledztwem w sprawie zabójstwa, tożsamości osoby, pochodzenia, wiarygodności dokumentu lub autorstwa tekstu. Rozstrzygnięcie tych kwestii tylko z pozoru ich samych dotyczy. W istocie są one tylko różnymi postaciami pytań o człowieka i świat, a szukać odpowiedzi na nie jest oddaniem możliwości i granic poznania. Tak to fabuły sensacyjne Parnickiego układają się w swego rodzaju „kryminał poznawczy", „kryminał idei" [40].

Rzecz więc nie w tym, że w wielu powieściach występuje wątek śledztwa czy procesu (*Koniec „Zgody Narodów"*, *Twarz księżyca* ⟨cz. 2⟩, *Tylko Beatrycze*, *Nowa baśń* ⟨cz. 2, 4, 5⟩, *Koła na piasku*, *Śmierć Aecjusza* itd.), lecz że motywy kryminalne mają charakter prefiguracji procesu poznawczego, są jego metaforą.

Poznawanie jest jednak zarazem — a może: przede wszystkim — pisaniem. Formy wypowiedzi, jakimi posługują się narratorzy-bohaterowie, Chojnacki określa mianem „*quasi*-dokumentów" [41]. Są to listy, roz-

---

[37] T. Parnicki, *Nowa baśń*. Cz. 4: *Gliniane dzbany*. Warszawa 1966, s. 50.
[38] *Ibidem*, s. 403—404.
[39] Zob. Czermińska, *Teodor Parnicki*, s. 187—192.
[40] Czermińska, *Czas w powieściach Teodora Parnickiego*, s. 58.
[41] Chojnacki, *op. cit.*, s. 167 n.

prawy, dzienniki, memoranda, opowieści-kroniki i komentarze do nich pisane przez kolejne generacje bohaterów. Także protokoły zebrań, zapisane bądź odtworzone dialogi, wreszcie „dialogi urojone" — rozpisane na głosy rozprawy, gdzie każda z „urojonych" stron wyraża jedno z możliwych stanowisk, jakie dostrzega narrator-bohater. Pisarstwo (a trzeba temu terminowi nadać maksymalną pojemność; pisać bowiem można także mową, „słowem żywym") jest ze swojej natury porządkowaniem słów, myśli, wrażeń, hipotez, faktów. Lecz jest też błądzeniem w nigdy nie spełnionym poszukiwaniu prawdy, która tkwi w przeszłości bądź przyszłości, a do obu tych sfer piszący wstępu nie ma. Pisarstwo jest pogonią za Chimerą, próbą uczynienia nie dokonanego i niedokonalnego. Bohater Parnickiego to mieszaniec, człowiek pozbawiony społecznego i kulturowego punktu oparcia. Autorefleksja jest dlań jedynym sposobem samopotwierdzenia. Lecz potwierdzenie to nie prowadzi do przekreślenia alienacji, wręcz przeciwnie — samowiedza obiektywizuje poprzez pismo egzystencjalne braki.

Nie sposób się zgodzić, gdy Czermińska wyprowadza wypowiedzi narratorów-bohaterów z *quasi*-mówionego monologu wewnętrznego [42]. Łukasz Żydzięta utrzymuje w *Nowej baśni*: „Chcieć pisać — to znaczy też wydobywać z tajników, gdzie kłębi się bezład doznań nie uporządkowanych przez świadomość" [43]. Trudno w bardziej jaskrawy sposób podkreślić różnicę między poznawczą naturą wypowiedzi pisanej a percepcyjno-rejestratorskimi możliwościami strumienia świadomości. Pisanie jako gra taksonomiczna posiada w nieograniczonym zakresie zdolność produkcji immanentnego dyskursu, który rozwarstwia znaczone i znaczące. Tu tkwią genetyczne przesłanki tak charakterystycznej dla pisarstwa narratorów-bohaterów formy, jaką jest „dialog urojony".

Cel działalności pisarskiej ma charakter hermeneutyczny. Chodzi o to, „by zbawienie osiągnąć przez pismo, znaleźć drogę ku oświeceniu" [44]. Czy jednak można przywrócić światu „pierwotną" ciągłość, skupić w piśmie rozwarstwiane i rozpraszane przez to pismo fakty (mówiąc językiem hermeneutyki: przekreślić oddalenie zdarzenia od znaczenia [45])? Wszak pisać prawdziwie można o tym jedynie, co współwystępuje, a właściwie jest r ó w n o w a ż n e aktualnej czynności pisania. Nie można odtworzyć prawdy tego, co minęło, ponieważ sam rekonstruujący ją podmiot jest zmieniony (choćby przez to, co zaszło przed chwilą. Lecz skoro już zaszło, pozostanie nieuchwytne dla uwięzionego w „wiecznym" momen-

[42] C z e r m i ń s k a, *Czas w powieściach Teodora Parnickiego*, s. 14 n.

[43] P a r n i c k i, *Nowa baśń*, cz. 1, s. 134.

[44] P a r n i c k i, *Słowo i ciało*, s. 128.

[45] Zob. P. R i c o e u r, *Mowa i pismo*. W: *Język — tekst — interpretacja*. Wybrała i wstępem poprzedziła K. R o s n e r. Warszawa 1989, s. 96—97 (tłum. K. R o s n e r).

cie teraźniejszym piszącego). Pod adresem pisarstwa można więc wyrazić takie tylko życzenie:

> Niechże więc, Sekstosie, pisanie moje do ciebie będzie tym, czym być powinno, jeśli nie ma być kłamstwem, choćby i bezwiednym. Niech chwyta — i utrwala — stawanie się każdego kolejnego etapu mojej z tobą walki; i to stawanie się w czasie, gdy jeszcze nie znamy — żadne z nas nie zna — nie tylko końcowego tej walki wyniku, ale nawet następnego jej etapu [46].

Pisarstwo narratorów-bohaterów (jak każde inne) oscyluje między prawdą a zmyśleniem, między historią a poezją. Wyrasta bowiem z jednej strony z realiów, z drugiej — z tęsknot i marzeń. Element snu, wyobraźni odgrywa w nim niebagatelną rolę. Dialektyka prawdy i zmyślenia kształtuje pisarstwo Chozroesa:

> Chcę wiedzieć. Mam prawo wiedzieć. [...] Ktoś znów za mną stanął i szepce: nazbyt wiele, nazbyt barwnie i wyraziście widziałem w śnie więcej niż pół życia trwającym. Ale to nie był sen. [...] Teraz śnię [...]. Nikt za mną nie stoi — to mi się śni tylko. Czy można śnić pisząc — lub raczej pisać śniąc? Można. Trzeba. Kto pisze nie śniąc, daremnie się trudzi: nikt go więcej niż raz nie przeczyta [47].

Tak więc w świadomości piszących łączy się wyobraźnia z rzeczywistością, gdyż wobec pisma są to sfery równoważne.

Źródłem pisarskiego musu jest nie tylko potrzeba wyartykułowania własnej świadomości i przepuszczonych przez jej filtr wydarzeń. Pisarzem, poznającym rządzi również pisana przezeń opowieść. Jego rozumowanie zostaje w pełni podporządkowane regułom pisarstwa. W ten oto sposób tekst anektuje i zawłaszcza autora (podobnie jak odbiorcę), czego świadomość prowadzi Krzysztofa Villafanę do radykalnego wniosku:

> można by rzec, że człowiek, który by nie był się stał zapisem, miał dla niego [...] nie tylko mniej znaczenia niż „zapisany", ale też mniej jak gdyby i rzeczywistości nawet samej [48].

Pismo, eksplodujący nawias spychający rzeczywistość i historię (przedmiot poznania) z jednej, a podmiot poznania z drugiej strony na obrzeża bytu, nawias wypełniony wiecznością, która jest tylko maską nicości, oznacza „poszerzanie w nieskończoność granic prawdopodobieństwa" [49]. Zostaje on wypełniony właśnie wersją możliwą historii, „baśnią". Ta ostatnia jest oczywiście „więzieniem", „błędnym kołem" [50]. Zweryfikować jej zawartości nie sposób, skoro zamknięty w jej obrębie narrator-bohatr zostaje ontycznie oderwany od przedmiotu poznania. Jak pisał Tomasz Burek:

---

[46] Parnicki, *Słowo i ciało*, s. 416.
[47] *Ibidem*, s. 128.
[48] T. Parnicki, *Nowa baśń*. Cz. 3: *Labirynt*. Warszawa 1964, s. 298.
[49] *Ibidem*, s. 168. Podkreśl. K. U.
[50] Zob. Parnicki, *Nowa baśń*, cz. 4, s. 427.

W gruncie rzeczy bohaterami *Nowej baśni* nie są ludzie, lecz rękopisy. A raczej jeden wielki rękopis narastający przez stulecia, przechodzący z rąk do rąk, wędrujący po całym obszarze nowożytnej cywilizacji, pełen przypisów, komentarzy i komentarzy do komentarzy, rękopis, który jest baśnią, legendą, apokryfem, falsyfikatem, literacką mistyfikacją, tajemną figurą, przypowieścią, hieroglifem i kabałą, który jest tworem kulturowym, historią właśnie, historią przemyślaną, wyobrażoną i wypowiedzianą [51].

W konsekwencji prawda zostaje określona jako jedna z prawdopodobnych wersji, którą ludzie godzą się za prawdę uznać. Gwarantem i weryfikatorem tak pojmowanej prawdy jest jej użyteczność w roli wzorca do naśladowania i implikowana przezeń liczba wyznawców. Historioznawstwo od baśniopisarstwa oddziela więc jedynie arbitralna konwencja [52].

Z tych właśnie pozycji w powieściach Parnickiego podjęty zostaje spór z historiografią. Zarzuca się jej, iż nader często (choćby w dobrej wierze) prezentuje możliwość w całej glorii bezwzględnej prawdy. Parnicki w swoich utworach powtarza ten proceder zarazem demaskując go.

Nierozerwalnie związane z autorefleksją działania poznawcze narratorów-bohaterów mają na celu „rozumienie siebie w obliczu symbolu czy tekstu" [53]. Tekstem tym może być rzeczywistość, historia, „*quasi*-dokument" cudzego bądź własnego autorstwa. Problem interpretacji pojawia się jako naturalna konsekwencja faktu, iż każde zdarzenie (nawet z własnej biografii) dociera do narratora-bohatera w postaci zapośredniczonej. Rozmaitość metod interpretacyjnych, jakimi posługują się postaci Parnickiego, jest imponująca. Pojawiają się metodologie psychoanalityczne i fenomenologiczne, badania porównawcze i „metoda dialektyczna" biskupów de Santa Maria. Zróżnicowane efekty badań interpretacyjnych są jednak ograniczone przez znane nam obwarowania, jakie dyktuje posłużenie się pismem. Interpretacja okaże się przypisem do „baśni" [54].

Każda nieomal z omawianych tu powieści kończy się powtórnym zanurzeniem narratorów-bohaterów w historię. Czy oznacza to, iż zdobyli oni upragnioną wiedzę? Poznawanie nie prowadzi do poznania, przeto każdy z tych powrotów zabarwiony zostaje tragizmem lub ironią. Choz-

---

[51] T. Burek, *Nowe piękno*. W: *Zamiast powieści*. Warszawa 1971, s. 169—170.

[52] Jeden z bohaterów ostatniej części *Nowej baśni* (cz. 6: *Palec zagrożenia*. Warszawa 1970, s. 299—300) powiada: „Chce właściwie czego dowieść cykl *Nowa baśń*? Niepoznawalności prawdy dziejowej jako prawdy i o zbiorowości, i o indywiduach. Chce przy tym z tezy takiej (już zresztą logicznie, to trzeba przyznać) wysnuć z kolei i inną: o równouprawnieniu fantastyki i świadectwa dokumentu w powieściach popularnie zwanych historycznymi. Nazywa dziejopisarstwo baśniopisarstwem, więc tym samym baśniopisarstwo do godności dziejopisarstwa wynosi. Temu i tamtemu jednakową przyznaje wartość kulturotwórczą [...]".

[53] K. Rosner, *Paul Ricoeur — filozoficzne źródła jego hermeneutyki*. W: Ricoeur, *Język — tekst — interpretacja*, s. 33.

[54] Zob. Parnicki, *Nowa baśń*, cz. 3, s. 174.

roes opuszcza pałacyk Kleopatry VII, Stanisław-Tarantula płynie do Gdańska — obaj pozbawieni przez tych, co nie dali wiary ich słowom, rzekomych złudzeń, dotąd będących sednem ich życia. Wyprawa Eryka do Toltecji kończy się katastrofą (*Nowa baśń*, część 1). Kszytl Villafana uważa, że i „baśń" może okazać się użyteczna na przyszłość; z każdej opowieści i autor jej, i czytelnik mogą zaczerpnąć wnioski, jakimi później kierować się będą w działaniu. Lecz nikt nie może mieć pewności, iż działanie pozytywnie zweryfikuje owe wnioski [55]. Leptynes z *Kół na piasku* rozpoznawszy, iż dotychczas był manipulowany przez innych, postanawia odtąd zostać panem samego siebie i... stanąć na czele pergameńskiej rebelii Andronikosa. A jednak komentator opatrzył jego pisma ironiczną uwagą: „Usłużył dobrze, a i jeszcze usłuży, i to nieraz — zechce czy nie zechce" [56].

Wśród person narasta znużenie próbami poznawczymi [57]. Uwolnienie się z mocy „baśni-więzienia", tj. wkroczenie w obszar działania, powrót do rzeczywistości, wymagałoby od narratora-bohatera przeistoczenia się w bohatera epickiego. Centralna postać powieści *I u możnych dziwny*, Z., rezygnuje ze swoich wieloletnich starań o przyjęcie w poczet jezuitów, odkłada dociekania powodów, dla których tego celu osiągnąć nie mógł i nie może, zarzuca próby dotarcia do prawdy o swoim pochodzeniu, tożsamości rodziców, tajnikach własnej podświadomości. Staje się Sienkiewiczowskim Janem Onufrym Zagłobą. Okazuje się bowiem, że:

> Dochodzenie prawdy [...] [wzbudza] ciekawość tylko, a i to do czasu, bo wszak ciekawość przytępić się musi wcześniej czy później, jeśli poszukiwanie prawdy ze środka do celu w sam cel przeobraża się. [...] Nie istnieję dawny ja — a nie istnieję, bo na nic nikomu nie byłbym potrzebny. Potrzebny jestem ja teraźniejszy — i o tym sobie, owszem, potrzebuję prawdy — dla siebie, ale i nie tylko dla siebie. Nie dramatu jednak prawdy [...] — ale eposu prawdy. Czyli baśniowej [58].

---

[55] Zob. *Ibidem*, s. 326—330.

[56] T. Parnicki, *Koła na piasku. Powieść z roku 160 przed narodzeniem Chrystusa*. Warszawa 1966, s. 335.

[57] Doświadczenia związane z epistemologizmem zostały zebrane w relacji jednej z postaci utworu T. Parnickiego *Sam wyjdę bezbronny (Powieść historycznofantastyczna w trzech częściach*. Wyd. 2. Warszawa 1985, s. 491—502). Zaniechała ona usiłowań — niegdyś będących jej pasją — zmierzających do rekonstrukcji uszkodzonego posągu Numy Pompiliusza. Zniechęcenie wynikło po pierwsze z tego, iż kolejno proponowane przez rzeźbiarzy „uzupełnienia" nie odpowiadały wyobrażanemu sobie przez właściciela posągu ideałowi, po drugie — z braku możliwości skonfrontowania rekonstrukcji z wizerunkiem modela (zresztą już przez autora rzeźby mógł on zostać wzięty z wyobraźni — trudno zakładać, iż rzeźba powstała w czasach Numy Pompiliusza, tym bardziej że drugi król Rzymu jest najpewniej postacią legendarną); wreszcie — z obawy, iż nawet gdyby rekonstrukcja powiodła się, rozminie się z pięknem posągu w znanej właścicielowi postaci.

[58] Parnicki, *I u możnych dziwny*, s. 416.

Jednocześnie wkroczenie do „eposu" oznacza dla bohatera li tylko działanie bądź mówienie (nie: pisanie), które może być co najwyżej opowiedziane przez narratora. Oznacza uprzedmiotowienie się i zarzucenie poznawczych aspiracji. Wystawienie się na ciosy historii, która może zawieść. I najczęściej zawodzi.

Jakkolwiek narratorzy-bohaterowie Parnickiego na wzór pana Zagłoby „zbiegają do eposu", ich wcześniejszy wysiłek nie jest całkowicie daremny. Kierują oni swoje zapisy — jak Kszytl Villafana — do „czytelnika upatrzonego", który podejmie ich dziedzictwo. Poczęta z tęsknot, marzeń i aspiracji poznawczych Księga będzie trwać i rozrastać się przez wieki z uwagi na „władność swoją do urzekania sobą" [59].

Omawiane w niniejszym rozdziale utwory zburzyły epicki model powieści. W drugiej części *Twarzy księżyca* Storacjusz powiada: „Oczywiście, zwrot »rozbiórka gmachu« to przesada. Należy tylko jedną kolumnę z miejsca, gdzie stoi, usunąć — reszta sama już zwali się w gruzy" [60]. Taką kolumną — naszym zdaniem — stało się przekreślenie dystansu między opowiadaczem a przedmiotem opowieści. Usunął ów zabieg prymarną dla epiki cechą „pośredniości w przedstawianiu" [61]. Ale tym, co zostało w ten sposób odsłonięte, okazała się nie odarta z maski porządkującej ją wypowiedzi historia, lecz sama opowieść-„baśń". Między podmiotem a zdarzeniem stanęła przegroda w postaci pisanej refleksji czynionej przez narratora-bohatera. Przegroda, która domagać się będzie ustanowienia swojej bytowej autonomii. Drzwi do metaliteratury stanęły otworem.

Dwie propozycje metaliterackie

Powieść o budowie segmentowej

Kreatywny charakter pisanej bądź *quasi*-mówionej refleksji narratora-bohatera ujawnia fikcyjny status świata przedstawionego [62], inaugu-

---

[59] Parnicki, *Nowa baśń*, cz. 4, s. 424.

[60] Parnicki, *Twarz księżyca*, cz. 2, s. 130.

[61] Zob. M. Jasińska, *Narrator w powieści*. W zbiorze: *Problemy teorii literatury*. Wyboru prac dokonał H. Markiewicz. Seria 1. Wrocław 1967, s. 226.

[62] Zob. Czermińska, *Czas w powieściach Teodora Parnickiego*. Np. o cz. 1 *Twarzy księżyca* badaczka pisze (s. 72): „Jest to świat słowem tworzony, w słowie istniejący, świat, który ujawnia swoją literackość [...]. Zabieg ten ma w powieściach Parnickiego wyraźnie określoną funkcję: chodzi o to, by ów świat mógł wskazać na tego, od kogo zawisł, kto stwarza go i opowiada — na autora, i osobliwy tok jego pisarskiej pracy". Jednakże w omawianym przez Czermińską utworze mamy do czynienia z fikcyjnym kreatorem tegoż świata — jest nim Mitroania. Tak jak fikcyjnym nadawcą tekstu jest relacjonujący, streszczający, komentujący jej „gawędy" — narrator.

rując w powieściach Parnickiego zjawisko fabulacji [63]. Należy jednak podkreślić, że w omawianych dotąd utworach rzeczywistość wewnątrzpowieściowa została uzależniona nie od realnego autora, lecz od podmiotów wypowiedzi, tj. narratorów-bohaterów. Innymi słowy: fabulacja nie objęła kategorii narratora-bohatera, który funkcjonuje jako nadawca tekstu. Sytuacja ta zmieni się z chwilą uświadomienia sobie przez postaci własnej powieściowości, co wyeksponuje ich zawisłość od tego, kto o nich pisze.

Opublikowana w r. 1968 powieść *„Zabij Kleopatrę"* wprowadza autora kreowanego. Utwór ma budowę segmentową, stanowiącą odwrócenie modelu powieści szkatułkowej [64]. Jako rzecznik pisarza występuje NARRATOR bądź — najczęściej — w funkcji podmiotu autorskiego, od którego uzależnione zostają losy postaci, pojawiają się domniemani twórcy poszczególnych partii utworu: Tarantula, Atanazy Diaz, Mateusz Boniecki, Typotius... Świat przedstawiony ulega daleko idącemu rozwarstwieniu. Każdy z owych „autorów" staje się na odmianę postacią powieściową pod piórem „twórcy" wyższego rzędu. Z racji kompozycyjnych (cytaty person) nawiązań do wcześniejszych utworów dyskusja nad autorstwem *„Zabij Kleopatrę"* ujawnia, że i poprzednie dzieła są rezultatem kreacji jakiegoś nie znanego postaciom pisarza. Dlatego — jak podkreślono — *„Zabij Kleopatrę"* stanowi „zwornik dwu cykli" [65]: *Twarzy księżyca* i *Nowej baśni*.

Zastąpienie narratora-bohatera przez autora kreowanego wzmocniło na pozór pozycję fikcyjnego nadawcy tekstu. Pojawia się możliwość

---

[63] Termin „fabulacja" rozpropagował R. Scholes (np. *Fabulation and Metafiction*. Urbana 1979), nadając mu bardzo szerokie znaczenie. Zdaniem amerykańskiego badacza, z fabulacją mamy do czynienia w wypadku utworów, które przedstawiają rzeczywistość „nieautentyczną", toteż kwalifikuje on do tej grupy np. utopie czy powieści z gatunku fantastyki naukowej (zob. R. Scholes, *Geneza science-fiction*. Przełożył J. Limon. „Nurt" 1976, nr 8). Naszym zdaniem fabulacja występuje tylko tam, gdzie rzeczywistość wewnątrzpowieściowa obywa się bez mimetycznej płaszczyzny *vraisemblance*, gdzie w samym tekście podkreśla się jego kreatywny charakter, gdzie „w miejsce konwencji »pośrednictwa« występuje [...] jawna kreacja rzeczywistości, w założeniach pochodnej od podmiotu wypowiedzi, który przyjmuje jakoby czynności podmiotu twórczego (autora). Można powiedzieć, że narrator staje się wówczas fabulatorem" (S. Eile, *Swiatopogląd powieści*. Wrocław 1973, s. 8). Można sobie jednak wyobrazić przypadek (zachodzi on właśnie w późnych utworach Parnickiego, o których będziemy mówić w niniejszym rozdziale), że sam podmiot wypowiedzi zostanie ukazany jako efekt kreacji — a więc fabulacja obejmie tu także narratora-fabulatora, którego nazywam autorem kreowanym.

[64] W powieści szkatułkowej każdy kolejny podmiot wypowiedzi (*quasi*-mówionej) jest uzależniony od swojego poprzednika. W powieści segmentowej odwrotnie: podmiot wypowiedzi (której pisany charakter zostaje ujawniony w tekście) okazuje się kreacją kolejnego podmiotu.

[65] Zob. Czermińska, *Teodor Parnicki*, s. 141 n.

zaprzeczenia realnej, zewnętrznej historii. Nie oznacza to, że powieść historyczno-fantastyczna odrzuca mimetyczną i kulturową płaszczyznę *vraisemblance*. „Groźba" przeobrażenia się dzieła w przykład „literatury absurdu" jest tu odsunięta dzięki wykorzystaniu motywów fantastycznych. Jeżeli *„Zabij Kleopatrę"* przedstawia losy Hermanaryka i Apolonii innymi, niż były one w rzeczywistości [66], to dlatego, że

> może czasem powstawania romansu nie są jednak lata (z przerwami oczywiście) 1591—1616, ale 3591—3636! W czasie tym może będą już czymś powszechnym wynalazki, umożliwiające przekształcanie przeszłości przez przyszłość, nie tylko słowne, jak w romansie *„Zabij Kleopatrę"*, ale i czynne [67].

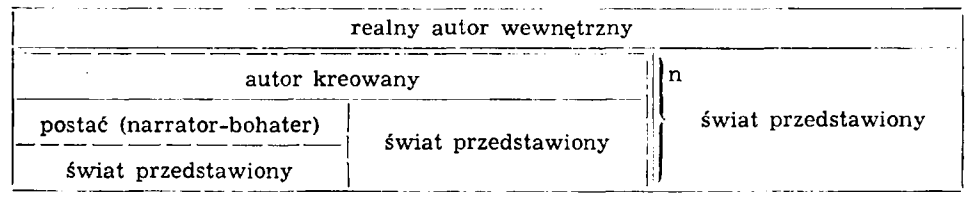
Konwencja powieści historyczno-fantastycznej broni więc „prawdziwości" elementów fikcyjnych dzięki założeniu, iż utwór mógł powstać w bliżej nie określonej przyszłości. Zarazem podważa prawa autorów kreowanych.

Prawa te bierze w cudzysłów zresztą już sam model konstrukcji segmentowej — model tekstu nadbudowanego nad tekstem. Konstrukcja taka nie może zostać „zamknięta". Przeciwnie: sugeruje, że dzieło może być rozbudowywane w nieskończoność. Do roli autora wszystkich trzech części *„Zabij Kleopatrę"* pretenduje w epilogu Antoni Parznicki. Jednakże jego interlokutor zauważa, że i oni mogą stać się obiektem działalności pisarskiej kogoś, kto spróbuje napisać kolejną część dzieła:

> W pokoju sąsiednim może znajdować się NOTARIA i sporządzać zapis rozmowy tej naszej. Jakiś przetwórca czy dotwórca osobowości naszych w wieku przyszłym lub później jeszcze zapis ten wykorzystać mógłby [...] [68].

Każdy kontynuator powieści, występując w roli autora, ujawnia fikcyjność swojego poprzednika. Tekst, który odkrywa swą fikcjonalność, staje bezbronny twarzą w twarz wobec „próżni", którą stara się wypełnić.

Paradygmę omawianego utworu można więc przedstawić za pomocą następującego schematu (gdzie linie przerywane wyznaczają sferę poddaną fabulacji):



[66] Zob. T. Parnicki, *„Zabij Kleopatrę"*. Warszawa 1968, s. 391—392: Apolonia i Hermanaryk skłaniają podającego się za autora trzeciej części powieści Jakuba Typotiusa do wprowadzenia w fabułę utworu ich ślubu — wbrew prawdzie historycznej.

[67] *Ibidem*, s. 393.

[68] *Ibidem*, s. 426—427.

Apolonia i Hermanaryk, główne persony utworu, rozpoznają swój świat i siebie jako odautorską kreację w następstwie zapoznania się z tajnymi protokołami sądowymi dotyczącymi sprawy Isokasjosa. Wątek śledztwa i procesu — jak wiemy — od dawna zagościł w pisarstwie Parnickiego. Tutaj sprawa ma się jednak odwrotnie aniżeli w powieści detektywistycznej czy sądowej. Dzięki zapiskom kronikarskim znamy wyrok, lecz nie znamy przebiegu procesu i nie wiemy, na jakiej podstawie wyrok ten (uniewinniający oskarżonego) został wydany. Autor kreowany nie kusi się o hipotetyczną rekonstrukcję przewodu sądowego (jak uczyniono by w powieści historycznej), pozwala natomiast, aby postaci przejęły wiedzę, jaką sam dysponuje, a wtedy proces zmienia się w przedstawienie teatralne: nastrój panuje iście karnawałowy, strony rozpoczynają pogwarki pełne półżartobliwych przycinków.

Procesować się nie ma bowiem o co: wyrok został już wydany (w zewnętrznej, realnej historii), autor zaś (kimkolwiek by był) nie zezwala, aby orzeczenie sądowe brzmiało inaczej w tworzonym przez niego dziele:

> PR.PR.OR.: [...] Chciałbym z twoją pomocą wydać wyrok śmierci na Isokasjosa. Czy jest to do osiągnięcia?
>
> Eulogios: Nie jest. Twierdzą bowiem dziejopisarze z czasów przyszłych, że eparcha Puseus wydał w sprawie Isokasjosa wyrok, który był — warunkowo, to prawda — uniewinniający. Co może stwierdzeniu takiemu przyszłości przeciwstawić twoja eparchialna i sędziowska wspaniałość?
>
> PR.PR.OR.: Głowę ściętą Isokasjosa [69].

Ewentualny wyrok śmierci nie mógłby jednak zostać wykonany. Uczestnicy procesu zostali bowiem zamurowani w sali bazyliki sądowej.

Oddzielenie sali sądowej od świata zewnętrznego to ważki moment. „Na zewnątrz" toczy się historia: zostaje zamordowany patrycjusz Aspar, mijają lata i wieki, podczas gdy strony procesu zostają niejako „wyjęte" z dziejów. W miarę narastania sygnałów powieściowości (fabulacji kolejnych autorów kreowanych, z którymi persony podejmują dialog) losy uwięzionych poza światem historycznym bohaterów są określane przez dzieła o tematyce metafizycznej i astronomicznej, do których nawiązują poszczególni autorzy kreowani (encykliki Jana XXII o zaświatach, *Boska Komedia*, *O obrotach ciał niebieskich*).

W rezultacie dialogu z ujawnionymi autorami kreowanymi podjętego przez postaci wewnątrzpowieściowa rzeczywistość tekstu *„Zabij Kleopatrę"* zostaje określona w dodatkowy sposób: poprzez stosunek do siebie samej. Taki stan rzeczy funduje w powieści nadrzędne „piętro", na którym rozważa się „zależność wzajemną od siebie twórcy i postaci dzieła" [70]. Świadoma swojej fikcjonalności postać powieściowa stara się ułożyć *modus vivendi* w nowych dla siebie warunkach. Przede wszystkim musi określić siebie jako bohatera literackiego wobec siebie jako postaci

[69] *Ibidem*, s. 179—180.

[70] *Ibidem*, s. 292.

historycznej[71]. Ponadto: wspólnie z autorem ustalić zasady wzajemnych stosunków.

Jakkolwiek fabulacja i dialog postaci z autorem w obrębie danego fragmentu utworu niweczą powieściową ontologię, destrukcję tę podważa z kolei segmentowa konstrukcja całości, która na nowo ontologizuje dzieło. Konstytuuje ona „gnostycką drabinę" tekstów i odpowiadających im autorów kreowanych: posuwając się „w dół" zwielokrotnionej paradygmy (a więc przeciwnie do kierunku implikowanego przez lekturę) napotykamy „szczeble" ogarnięte przez fikcjonalność w postępie geometrycznym. Wypowiedź Hermanaryka jest fikcjonalna z uwagi na jego status narratora-bohatera. Ale fikcjonalność ta zostaje zdublowana, Hermanaryk bowiem jest personą w „powieści" Tarantuli, ten z kolei personą w „powieści" autora części drugiej, ten z kolei... itd.

Zastosowana przez Parnickiego w dylogii, na jaką składają się *„Zabij Kleopatrę"* i *„Inne życie Kleopatry"*, strategia twórcza polega na stymulowaniu intertekstualnego dialogu, którego oznaką jest cudzysłów. Korespondują tu ze sobą teksty tworzone przez poszczególnych autorów kreowanych. Cudzysłów „strukturyzuje" utwór „w głąb", jest korelatem zwielokrotnionej paradygmy i kwantyfikatorem fikcjonalności. Jest znakiem rozsunięcia, ale i przytoczenia tekstu fabulowanego w ujawniającej jego fikcjonalność wypowiedzi pióra „autora" wyższego rzędu. W *„Zabij Kleopatrę"* i *„Innym życiu Kleopatry"* „metapowieść" uobecnia się nie tyle poprzez to, co napisane, lecz raczej poprzez dynamiczne napięcie pomiędzy poszczególnymi partiami utworu.

Konstrukcja segmentowa generuje w tekście wewnętrzną intertekstualność. Recepcja takiego dzieła winna opierać się nade wszystko na tej płaszczyźnie *vraisemblance*, o której Culler pisze:

> Istnieje w końcu złożona *vraisemblance* szczególnych intertekstualności, kiedy jedno dzieło przyjmuje inne za swoją podstawę lub punkt wyjścia i można je przyswajać tylko w związku z drugim (parodie lub ironia)[72].

Ową „podstawę lub punkt wyjścia" można nazwać p r e - t e k s t e m. Np. w powieści *„Zabij Kleopatrę"* listy i „dialogi urojone" Hermanaryka czy Apolonii stanowią pre-tekst „powieści" Tarantuli. Całość zaś utwo-

[71] Dotyczy to głównie Hermanaryka, który ma wątpliwości, czy jego powieściowe losy mogą odbiegać od dziejów Hermanaryka znanego historii. Drastyczniej problem ten został wyartykułowany w końcowej części *Nowej baśni* (cz. 6, s. 508—509). San (biskup Stanisław Szczepanowski) odrzuca jako fikcyjną wersję swojej biografii, którą podaje pierwsza część cyklu. Jego rozmówca replikuje: „Stał się pan nowobaśniowcem, stawszy się nim musi pan za rzeczywistość uznać wszystko, co *Nowa baśń* zaleca panu czynić, mówić, myśleć, czuć. [...] Pan nie bierze wprawdzie świata urojonego za rzeczywisty (choć konsekwentny ateista czy choćby nawet tylko człowiek szczerze religijny, ale ani prawosławny, ani katolik, także i to mógłby chcieć panu zarzucić), traktuje pan świat rzeczywisty swój jako urojony tylko świat".

[72] C u l l e r, *op. cit.*, s. 160.

ru ma charakter cytatu, pod którym podpisał się Teodor Parnicki. Struktura dzieła została niejako podwojona, przypominając w tym aspekcie opisaną przez Barthes'a strukturę mitu.

Należy podkreślić, że istnieje jakościowa różnica między wewnętrzną intertekstualnością a „cytatami struktur" czy „wewnątrzpowieściową metodologią powieści", którą zresztą *„Zabij Kleopatrę"* również realizuje (ale na innej płaszczyźnie *vraisemblance*)[73]. Poprzez wewnętrzną intertekstualność utwór ustosunkowuje się nie do tradycji literackiej (czy konwencji gatunkowych), ale do siebie samego. Poza tym, jakkolwiek wpisanie cytatu w tekst automatycznie zniekształca tenże cytat[74], nadużyciem byłoby twierdzenie, że zabieg cytowania unicestwia źródło cytatu. Tymczasem pre-tekstowi przysługuje jedynie istnienie intencjonalne, ingerencja bowiem „twórcy" wyższego rzędu niweczy tutaj realność źródła cytatu w takim samym stopniu, w jakim kreowany autor ukazuje swojego poprzednika jako postać powieściową.

„Inne życie Kleopatry" opowiada o tropieniu przez bohaterów powieści pod tytułem *Inne życie Kleopatry*. Ta ostatnia „powieść" jest rzekomo przez kogoś pisana, komuś rzekomo zagraża, więc ów ktoś wynajmuje ludzi, którzy piszących powinni odszukać i nakłonić do zniszczenia tworzonego dzieła. Ponieważ zaś bohaterowie tropiący *Inne życie Kleopatry* i jej autorów sami są postaciami powieściowymi, jeden z nich oświadcza: „walka o *Inne życie Kleopatry* jest to walka powieści z powieścią, a nie żywych prawdziwych ludzi z powieścią"[75]. *Inne życie Kleopatry* (nie) jest powieścią historyczno-fantastyczną, *„Inne życie Kleopatry"* — powieścią historyczną (akcja rozgrywa się przez kolejne dzie-

[73] Na płaszczyźnie *vraisemblance* genologicznego utwór *„Zabij Kleopatrę"* stanowi ironiczną trawestację powieści szkatułkowej, kryminału (powieści „sądowej"), powieści historycznej, powieści historyczno-fantastycznej i nade wszystko — z uwagi na wątek Apolonii i Hermanaryka — romansu. „Wewnątrzpowieściową metodologię powieści" we wcześniejszych utworach Parnickiego omawiają Czermińska (*Czas w powieściach Teodora Parnickiego*) oraz Jankowiak (*op. cit.*, s. 67—80). „Wewnątrzpowieściowa metodologia powieści" została potraktowana przez Czermińską jako argument na rzecz pokrewieństwa powieści Parnickiego z *nouveau roman*. Źródłem nieporozumienia wydają się eseje M. Głowińskiego (*Powieść jako metodologia powieści*. W: *Porządek — chaos — znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*. Warszawa 1968), który chyba nazbyt zaufał manifestom pisarzy z kręgu „nowej powieści". W istocie, w *nouveau roman* główny temat stanowiła metodologia pisania, jednakże wyeksponowano tu po prostu kwestię, którą musi podjąć — w mniejszym czy większym zakresie — każde dzieło. Każda powieść bowiem immanentnie zdaje sprawę ze swej powieściowości. A w wielu przypadkach (np. *Józef Andrews* Fieldinga) „wewnątrzpowieściowa metodologia powieści" zajmuje w utworze nie mniej ważkie miejsce niż u Robbe-Grilleta czy Butora.

[74] R. Barthes w *De l'oeuvre au texte* pisze: „Cytaty, które zawiera tekst, są anonimowe, nieodwracalnie zniekształcone [...]" (cyt. za: J. Culler, *Presupozycje i intertekstualność*. W zbiorze: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego"*. T. 2. Wrocław 1988, s. 39 ⟨tłum. K. Rosner⟩).

[75] Parnicki, *„Inne życie Kleopatry"*, s. 205.

sięciolecia XIX w.), która jako „metapowieść" rozważa relacje między powieścią historyczną a historyczno-fantastyczną. Zarazem postaci dochodzą do wniosku, że *Inne życie Kleopatry* nie istnieje (nie może istnieć w powieści, w której oni sami istnieją)[76], a gdy jedna z nich dotrze do egzemplarza poszukiwanej pozycji, okaże się, że zawiera ona jedynie puste kartki[77]. Można powiedzieć, że losy *Innego życia Kleopatry* w powieści *„Inne życie Kleopatry"* oddają sposób istnienia pre-tekstu w „metapowieści". Tekst utworu zawłaszcza i podporządkowuje sobie pre-tekst, by zwrócić go w cudzysłowie jako nieistniejący przedmiot intertekstualnego dyskursu.

Sfabulowany bądź zagrożony fabulacją autor kreowany nie może odegrać roli instancji osadzającej utwór w jego realnych granicach. Progresję *ad infinitum* konstrukcji segmentowej może powstrzymać dopiero wystąpienie rzeczywistego autora, który jest gospodarzem piętra metatekstowego. W zamykającym *Nową baśń* tomie pojawia się przeto Tau — plenipotent, emanacja i wysłannik Teodora Parnickiego, przybysz z „Ziemi Ro" (rzeczywistej) na „Ziemię Alfa" (powieściową), który od autora kreowanego przejmuje prawa autorskie do całości cyklu[78].

Jako sprawca dzieła autor jest transcendentny wobec niego, niemniej zawiera ono swoiste „zatarte ślady" działalności pisarskiej w postaci metatekstów i innych wskaźników skrypcji (np. gry intertekstualne, zabiegi graficzne). Wystąpienie autora wewnętrznego jako persony ostatecznie przekreśla iluzję „prawdziwości" świata przedstawionego. Zarazem oznacza nie tylko radykalne wskazanie na jedyny w tekście fikcjonalnym trop rzeczywistości pozatekstowej, ale też gwarantuje byt tekstu jako dzieła literackiego (tylko i wyłącznie jako dzieła literackiego). Równouprawnienie „dziejopisarstwa" i „baśniopisarstwa" staje się tutaj zadekretowanym *explicite* równouprawnieniem „rzeczywistości" i „fikcji". W tej „nicości", jaką jest kartka papieru, „znaczące" staje się „znaczonym" (i *vice versa*), pozwalając uformować swe oblicze na podobieństwo Autora.

Po-wieść

W powieści o budowie segmentowej pre-tekst funkcjonował jako przytaczane w utworze źródło. Dzieło w ostatecznej postaci, sygnowanej przez Teodora Parnickiego, rysowało się jako pochodna, kompilacja „wcześniejszych" (tj. powstałych jakoby wcześniej aniżeli utwór) pre-tekstów. Rozsunięcie pre-tekstu i tekstu, którego znakiem był cudzy-

[76] Jeden z bohaterów utworu powiada (*ibidem*, s. 378): „Nikt więc też nikomu nie kazał w wieku dziewiętnastym już dokształcać się czy poprzez pisanie, czy czytanie powieści historyczno-fantastycznych. Bo też nie wiek dziewiętnasty podminuje zasady główne kosmografii, geologii, matematyki, fizyki i chemii".

[77] Zob. *ibidem*, s. 396.

[78] Zob. Parnicki, *Nowa baśń*, cz. 6, s. 69 n.

słów, dokonywało się w fikcyjnym czasie wewnątrzpowieściowym. Dlatego też pierwsza część „*Zabij Kleopatrę*" została przedstawiona jako napisana w w. XIV, druga — na przełomie w. XVI i XVII, trzecia — na początku w. XIX, kiedy to Antoni Parznicki miał dokonać ingerencji w „pierwotną" postać utworu.

Z takiego stanu rzeczy wysnuć można jeden tylko wniosek: pre-tekst poprzedza tekst. Ta metafizyczna konkluzja wyraża kwintesencję zjawiska, które określiliśmy mianem wtórnej ontologizacji powieści. Jednakże wartość owej ontologizacji jest czysto iluzoryczna, pre-tekst bowiem w rzeczywistości nie istnieje poza tekstem, przez który on sam jest znoszony. Twierdzenie o pierwotności pre-tekstu może być rozumiane wyłącznie jako metafora, której wszelka literalna wykładnia musi się stać zaczynem fikcji literackiej.

Wydane po ostatniej części *Nowej baśni* utwory Parnickiego prezentują inny model metaliteracki. Został on zrealizowany w trylogii *Tożsamość*, *Przeobrażenie*, *Sekret trzeciego Izajasza*, dylogii *Muza dalekich podróży* i *Staliśmy jak dwa sny* oraz w utworze *Rozdwojony w sobie*. Pre-tekst funkcjonuje tutaj jako projekt niezrealizowanej powieści. Dlatego też chyba najwłaściwszym określeniem dla wymienionych utworów wydaje się zaproponowany przez Mieczysława Porębskiego termin „po-wieść" [79].

Autor planuje napisanie utworu powieściowego. Powieści historycznej (o zagadce Deuteroizajasza w trylogii, o Samonie w *Muzie dalekich podróży*, o Atanagildzie w *Rozdwojonym w sobie*) czy historyczno-fantastycznej (o czwartym królestwie polskim w dylogii). Jeżeli owe plany nie zostają zniszczone, to nie wyłącznie dlatego, że autor — jak się okazuje — nie uzyskał dostępu do potrzebnego mu materiału źródłowego [80].

Bohaterowie po-wieści są świadomi tożsamości autora, znają jego literacki dorobek i zamierzenia. Dyskutują o swoim statusie, projektowanym utworze oraz o swoim twórcy. Ta dysputa od-wleka nie tylko napisanie, ale i samo istnienie powieści. Jako animatorzy „dialogu niescenicznego", który wypełnia późne utwory Parnickiego [81], występują osoby projektowanego dzieła (zarówno jego niedoszli bohaterowie, jak personifikacje elementów „kompozycji" pre-tekstu oraz różnych odmian *écriture*, np. „kwartet czterech metali" — upostaciowień powieściopisar-

---

[79] M. Porębski, Z. *Po-wieść*. Warszawa 1989. Zapożyczając dla określenia wymienionych utworów Parnickiego termin „po-wieść" postępujemy wbrew samemu autorowi, który w podtytule większości tychże dzieł umieścił słowo „powieść".

[80] Zob. T. Parnicki, *Muza dalekich podróży*. Powieść. Warszawa 1970, s. 147 n.

[81] Genezę i funkcję dialogu w po-wieściach Parnickiego rozważa na przykładzie *Przeobrażenia* B. Bakuła w cennym szkicu *Powieść autotematyczna i dialog. O kreacji autora i postaci literackiej w „Przeobrażeniu" Teodora Parnickiego* („Studia Polonistyczne" t. 13 ⟨1986⟩).

stwa historycznego, fantastycznego, autobiograficznego i metafizycznego). Projektowana powieść zostaje „zastąpiona" toczoną na jej temat dyskusją. Istnieje w powieści niedokonanej, jako presupozycja zdialogizowanego tekstu, jako fragment, propozycja, możliwość.

Fundatorem tekstu po-wieści jest oczywiście autor, Teodor Parnicki, a precyzyjniej: odautorski gest pisarski. Gest ten rozgrywa się w niepodzielnym czasie skrypcji. Po-wieść definiuje siebie jako „powieść w toku" [82]. Utrwala ona aktualny stan pisania w danym momencie kreacji. Bohater konkluduje: „Konstruowanie powieści *Przeobrażenie* stanowi treść powieści *Przeobrażenie*" [83].

Odczytanie tej wypowiedzi jako deklaracji autotematyzmu byłoby nic nie wyjaśniającym uogólnieniem. Czermińska zdaje sprawę z „krachu" zamierzeń autorskich w po-wieściach Parnickiego następująco:

> [Autor] snuje jakieś plany, mówi o projekcie powieści na temat biblijny, przedsiębierze zamiar napisania powieści „klasycznie historycznej", podejmuje wysiłki, by zepchnąć dzieło z drogi, na którą wkroczyło (na którą sam je wprowadził, ale to wydaje się tak odległe, że nierzeczywiste). Wszystko na próżno, kolejne próby buntu autora przeciw dziełu nie zdają się na nic [84].

Jako piszący, autor znalazł się bowiem w tej samej pułapce, w której wcześniej znaleźli się narratorzy-bohaterowie. To „różNICa" [85] między zamierzeniem a dokonaniem niweczy powieść. Czy zresztą „różNICa" jest czymś innym niż nieprzekraczalna granica, jaka wznosi się między czasownikiem niedokonanym (konstruować) a dokonanym (skonstruować)? Czasownikiem dokonanym, którego królestwem jest przeszłość i przyszłość. Czyżby więc po-wieść mówić miała o niezaspokojonej tęsknocie czasownika za przedrostkiem?

Niekoniecznie. Jeżeli pre-tekst (czyli powieść projektowana w przyszłość) rysuje się w tekście w postaci niedokonanej (zdekomponowanej), to dlatego, że podstawową kategorią rzeczywistości po-wieści jest moment, czyli teraźniejszość uwolniona od przeszłości i przyszłości. Taka sytuacja funduje prymat czasu skrypcji i tej przestrzeni, którą tworzą kartki papieru, przestrzeni, którą persony nazywają „przestrzenią arkuszową". Czasoprzestrzenne relacje w po-wieści są opisywane przez postaci za pomocą kategorii, których dostarcza formalny układ tekstu (podział na części, rozdziały, podrozdziały, „przypadki"):

> Że ekscelencja stanie twarz w twarz z panią ZET KU dopiero w p o d r o z d z i a l e c z w a r t y m, mam to za pewnik, miły i łaskawy panie Samonie mój... Jest dość miejsca i w c z a s i e, i n a p a p i e r z e [...] [86].

---

[82] Zob. T. P a r n i c k i, *Rozdwojony w sobie*. Warszawa 1983.

[83] T. P a r n i c k i, *Przeobrażenie. Powieść*. Warszawa 1973, s. 169.

[84] C z e r m i ń s k a, *Teodor Parnicki*, s. 166.

[85] Takie tłumaczenie terminu „*differance*" zaproponował T. S ł a w e k (*Derrida — Diderot — Vermeer: wymiana listów*. „Twórczość" 1989, nr 8).

[86] P a r n i c k i, *Muza dalekich podróży*, s. 38. Podkreśl. K. U.

Dopiero przemieszczanie się person w tekście (a to przemieszczanie się umożliwia jedynie działalność pisarska autora) może pociągnąć za sobą ruch w czasie i w przestrzeni na pre-tekstowych, fikcyjnych płaszczyznach rzeczywistości wewnątrzpowieściowej. Ale będzie to już wyłącznie ujawniona literacka gra, związana z przyjęciem przez postać fikcyjnej roli w improwizowanym *ad hoc* „fragmencie" pre-tekstu. Właśnie ta gra pozwala, by teraźniejszość zaanektowała przeszłość i przyszłość. Z perspektywy zdarzenia, jakim jest akt twórczy, wszelka diachronia staje się punktem:

> Nie obowiązuje teraz tutaj już zasada jednoepokowości innej niż taka, na jaką składają się wszelkie czasy i przeszłe, i przyszłe, gdy się na nie patrzy z pozycji Chrystusa gnostyków [...] [87].

Świat przedstawiony utworu *Staliśmy jak dwa sny* Bakuła określa mianem „potoku czasoprzestrzennego" [88]. Możliwości poruszania się w nim postaci ogranicza jedynie ewentualne *veto* autora. Ale — tekst utworu zawsze będzie to podkreślał — są to wyłącznie możliwości przyjętej konwencji literackiej, która pozwala zbudować na kartach papieru dowolną czasoprzestrzenną dekorację. Dekorację ze słów [89].

> Efekty kreacji będą się istotnym sposobem różniły od siebie w zależności od tego, na której kondygnacji owej piramidy umieścimy generator losowości. Umieszczony „najwyżej", całościowo autonomizuje język, w którym równouprawnione stają się wszystkie konstrukcje — jako realizowalne po prostu [...]. Jest to transcendencja czyniąca pisarza stwórcą, a raczej taką karykaturą twórcy, który, uwięziony w języku, nie może się wychylić poza jego brzeg ku rzeczywistości [90].

Powyższe uwagi pochodzą z *Filozofii przypadku* Stanisława Lema. Są one dla nas użyteczne z paru względów. Umieszczenie „generatora losowości" na „najwyższym piętrze" paradygmy utworu wskazuje na autora jako instancję podejmującą wybory w zakresie „gramatyki" (czy „gramatyk") tekstu. Konsekwencją zaś tego wskazania będzie podważenie związków między tekstem literackim a pozaliteracką przestrzenią wypowiedzeniową. Dzieło uzyskuje pełną autonomię. Jeżeli *écriture*, a nie historia dostarcza paradygmatów, nie ma większego znaczenia, jakiej epoki historycznej dotyczy, o jakich postaciach znanych historii ma opowiadać projektowana w przyszłość powieść. Stąd nieokreślona tożsamość person w późnych utworach Parnickiego, które to postaci są oznaczane często skrótami, symbolami cyfrowymi i literowymi. Stąd czysto umowne przyjmowanie przez bohaterów roli postaci historycznych.

Jeden z najwybitniejszych przedstawicieli amerykańskiego „postmodernizmu", John Barth, definiuje metaliteraturę („literaturę wyczerpa-

---

[87] T. Parnicki, *Staliśmy jak dwa sny*. Warszawa 1973, s. 431—432.
[88] Bakuła, *op. cit.*, s. 190.
[89] Zob. Parnicki, *Muza dalekich podróży*, s. 308.
[90] S. Lem, *Filozofia przypadku*. T. 1. Kraków 1988, s. 241.

nia") w następujących słowach: „Są to powieści, które imitują formę Powieści, napisane przez autora, który imituje rolę Autora" [91]. Sfabulowana rzeczywistość wewnątrzpowieściowa usiłuje umiejscowić utwór w literackiej przestrzeni wypowiedzeniowej nie tylko za pomocą metatekstów i „wewnątrzpowieściowej metodologii powieści", ale też takich gier intertekstualnych jak cytacje (już np. w *Słowie i ciele* ważną rolę odgrywają cytaty z *Kazań sejmowych*), „cytaty postaci", zapożyczenia motywów. Chwyty te i ich rolę omawiano wielokrotnie [92]. W pisarstwie Parnickiego narastają one stopniowo, zajmując coraz bardziej eksponowane miejsce. O *Muzie dalekich podróży* jeden z bohaterów mówi:

> Pozwolę sobie jednak wazę tę książką teraz nazwać — taką książką mianowicie, w której jakieś pięć procent tekstu stanowią cytaty z dzieł przez kogoś napisanych, natomiast chyba aż ponad dwadzieścia procent to są parafrazy z motywów też cudzych dzieł [93].

Gry intertekstualne konsekwentnie zostają wykorzystane w *Rozdwojonym w sobie*, gdzie dyskutujący autor i bohater jego „przyszłej" powieści, Atanagild, montują wspólnie projekt fabuły pre-tekstu z zapożyczeń rozmaitej proweniencji: z powieści historycznych Zagoskina i Dumasa, z filmów *Robin Hood* i *Więzień Zenny*, z życiorysu i dzieł samego Parnickiego. Znamienne przy tym, iż w po-wieściach postaci nieomal zawsze informują o pochodzeniu danego cytatu.

Również motywy fantastyczne funkcjonują w tekście po-wieści jako literackie zapożyczenia. Jeżeli bohaterowie korzystają tu z wehikułu czasu, to nie dlatego, że obdarował ich jakiś wynalazca z przyszłości. Na wprowadzenie takiego motywu pozwala literacki status dzieła i takiż status postaci. Bohater *Muzy dalekich podróży* wyjaśnia:

> realny jest wehikuł czasu — przynajmniej jak na razie — tylko w świecie powieściowym. My z panem również, skoro zaś właśnie i my również, dla nas wehikuł czasu jest równie realny [94].

Ale metaliteratura to coś więcej niż gra z takim czy innym gatunkiem literackim. To nade wszystko krytyka samej literackości pojmowanej jako przykład naśladowczej (znakowej) koncepcji pisma [95].

---

[91] J. Barth, *Literatura wyczerpania*. W zbiorze: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*. Wybrał, opracował i wstępem opatrzył Z. Lewicki. Warszawa 1983, s. 49 (tłum. J. Wiśniewski).

[92] Zob. Cieślikowska, *op. cit.* — Zob. też Czermińska, *Teodor Parnicki*, s. 67—71.

[93] Parnicki, *Muza dalekich podróży*, s. 532.

[94] *Ibidem*, s. 33—34.

[95] Zob. T. Parnicki, *Sekret trzeciego Izajasza*. Warszawa 1984, s. 31 — fragment, gdzie po-wieść dystansuje się wobec konwencji literackich:

„Czytelnik żaden nie widzi ani nie słyszy Achillesa, Dziewicy Orleańskiej, Juliana Sorela, Piotra Bezuchowa czy pani Bovary, on zawsze tylko o nich czyta.

— Ale tamte, ekscelencjo, utwory literackie pisane są w sposób taki, iż rzeczywiście raz po raz złudzeniu ulega czytelnik...

Możemy powiedzieć, że po-wieść podąża po śladach powieści. Ta ostatnia jest wszak przedmiotem autotematycznego dyskursu. A jednocześnie po-wieść poprzedza swój pre-tekst. Utwory Parnickiego pozwalają nam zwiedzić kulisy literackiego teatru. Jesteśmy świadkami dyskusji nad wyborem epoki i wątków powieści oraz sondaży sprawdzających, jaką postać przejmuje tekst tworzony wedle przyjętych założeń. Tak jak w toku teatralnych prób, postaci raz po raz zawieszają przyjęte na siebie role, by dzielić się swoimi uwagami i wątpliwościami, by proponować autorowi czy jego reprezentantom inwariantne rozwiązania. Tak jak w toku teatralnych prób, postaci odgrywają swe role z kartką w ręku (odczytując „protokoły"), „ubrane" nie w „kostiumy", lecz w zaimprowizowane namiastki bądź swoje realne, utkane z nicości [96] stroje — oto najłatwiej uchwytna, wzięta z literalnego odczytania fabuł, wykładnia powyżej przedstawionej tezy.

W ten sposób oddane zostaje zjawisko rozwarstwiania i rozprzestrzeniania się tekstu rzuconego w żywioł potencji *écriture*. Dopóki ambicją tekstu jest uobecnianie w sobie aktu pisania, powieść będzie wyrugowana ze sfery teraźniejszości, będzie postawiona poza nawiasem tego, co aktualne, co staje się na naszych oczach, a raczej mnoży się, pączkuje, rozpycha coraz gwałtowniej, tak iż projekt powieści miast przeobrażać się z wolna w dokonanie, rysuje się jako miraż.

Jeżeli Culler przestrzega przed dosłownym ujmowaniem — jak formułuje to Danuta Danek — „wypowiedzi w dziele o dziele" [97], odnosi się to do sytuacji, gdzie mamy do czynienia z ontologizacją rzeczywistości wewnątrzpowieściowej. W rezultacie „piętro metapowieściowe", aczkolwiek stanowi pewnego rodzaju „kieszeń", dryfującą w kierunku wypowiedzi krytycznej (autokrytycznej), będzie prezentowało się w takich wypadkach jako element świata fikcjonalnego [98]. Inaczej kwestia ta przed-

— Właśnie złudzeniu ulega, Ingrid droga, a nam nie zależy na stwarzaniu takiego złudzenia, a skoro go nie stwarzamy, współtwórcami (poza tym, że i postaciami też) bezspornie powieści realistycznej jesteśmy w stopniu nieporównanie większym niż magicy, za których sprawą prawdziwym domniemanie życiem żyją czy Piotr Bezuchow, czy pani Bovary, czy inni przed chwilą wymienieni".

[96] Występując wyłącznie jako głosy w toczonych na kartach utworu dyskusjach, postaci nie potrafią opisać ani określić swej macierzystej czasoprzestrzeni: „kaprys władzy, jaką ma nad sobą jego ekscelencja, a skoro on, to i my również, żąda od nas wyłącznie istnienia w postaci czegoś, co się słyszy, a nie tego też, co dałoby się ponadto i oglądać. Gdyby bowiem nie taki kaprys władzy rzeczonej, jasna rzecz, wystarczyłoby przyjrzeć się ubiorom naszym, fryzurom czy choćby nawet tylko obuwiu, szczególnie mojemu, by orzec momentalnie, a i ponad wszelką wątpliwość, kto z nas dwojga w sporze tym [o czas i miejsce akcji — K. U.] ma rację" (*Muza dalekich podróży*, s. 42).

[97] D. Danek, *Wypowiedzi w dziele o dziele (w formach narracyjnych)*. „Pamiętnik Literacki" 1968, z. 3.

[98] Zob. J. Culler, *Dekonstrukcja i jej konsekwencje dla badań literackich*. Przełożyła M. B. Fedewicz. Jw., 1987, z. 4, s. 251—252.

stawia się w po-wieściach, gdzie wypowiedź literacka (czyli improwizowane „fragmenty" projektowanej powieści) stanowi „kieszeń" usiłującą wkroczyć w obszar literacki. Ale tylko usiłującą. „Fragmenty" zdekomponowanego dzieła literackiego są pochodną dyskursu autotematycznego i metaliterackiego, w który płynnie — na powrót — przechodzą.

Historia, rzeczywistość, świat — cokolwiek by pod tymi terminami rozumieć — są w istocie wyłącznie pre-tekstem pisma. Podobnie jak literackie gatunki. W po-wieściach historia i powieść znikają zupełnie, stając się przypadkami (w obu znaczeniach tego słowa) od-zyskanego *écriture*.

Pierwszym — i być może najistotniejszym — dziełem *écriture* jest sam Autor [99]. Pisarz jako element tworzonego przez siebie dzieła jest jego własnością — dokonuje on gestu samowpisania się w utwór. Staje się wyłącznie „protokolantem" [100]. Odmawia sobie godności artysty-kreatora. Stąd metaforą „warsztatu pisarskiego" będzie warsztat rzemieślniczy [101]. Autor, „który imituje rolę Autora", to właśnie — wedle słów

---

[99] Problematykę związaną z autorem wewnętrznym wprowadził do „parnickologii" sam Parnicki, podejmując w *„Zabij Kleopatrę"* kwestię „zależności wzajemnej od siebie twórcy i postaci dzieła", co musiało sprowokować badaczy do zajęcia stanowiska wobec tego i pokrewnych problemów. Jednakże pośrednio palma pierwszeństwa przypada J. Łukasiewiczowi, który w recenzji cz. 4 *Nowej baśni* (*Czytając Parnickiego*. W: *Republika mieszańców*. Wrocław 1974, s. 240) zaproponował kategorię „Narratora Głównego". Miałby on być „narratorem wszystkich [...] powieści, począwszy od *Końca »Zgody Narodów«*", miałby być „wielką nadrzędną kreacją": „Jego stylem przemawiają wszystkie postacie, wszystkie są jego głosami wewnętrznymi — w pewnym przynajmniej stopniu. Wszystkie są »osobami« w jego niespokojnym, nerwowym »dialogu wewnętrznym«". Czermińska stwierdza (*Czas w powieściach Teodora Parnickiego*, s. 98), że Narrator Główny „jest po prostu wpisanym w dzieło »obrazem autora«, »autorem wewnętrznym«". Aczkolwiek odtąd kategoria autora wewnętrznego zdobyła sobie prawo miejsca w „parnickologii", należy ona do najbardziej zmistyfikowanych w literaturze poświęconej pisarstwu Parnickiego. Autor wewnętrzny późnych jego powieści jest traktowany jako „pisarz-demiurg", wszechwładny twórca (zob. *ibidem*, s. 101—105). Jankowiak zaś mówi (*op. cit.*, s. 150) o *Rozdwojonym w sobie* jako przykładzie „zmodernizowanego i przeniesionego do powieści historycznej typu romantycznej ironii kreacyjnej". Tymczasem już sam dialog autor z postacią podważa autorską wszechwładzę. Bohater otrzymuje pewną autonomię z racji funkcjonowania w tekście jako „wytwór gotowy", postać cytowana przez pisarza ze źródeł historycznych bądź dzieł literackich. Decydują jednak rezultaty zmian w rozumieniu relacji między autorem a tekstem: z tej perspektywy i autor, i bohater (jeden z „głosów wewnętrznych" autora) są w takim samym stopniu elementami tekstu (chociaż nie są to elementy równoważne). Obydwaj są pochodną *écriture*.

[100] Zob. Parnicki, *Staliśmy jak dwa sny*, s. 581: „Biuro protokolarne (inaczej ja, autor)".

[101] W wykładach wygłoszonych na Uniwersytecie Warszawskim Parnicki posłużył się metaforą warsztatu płatnerskiego (*Historia w literaturę przekuwana*, s. 34—37, 404—405). Tożsamą funkcję spełnia warsztat garncarski czeladnika Ochroluba w *Muzie dalekich podróży*.

Lema — „karykatura stwórcy", uwięziona w generowanym przez siebie piśmie.

Mieczysław Jankowiak pisał: „powieściowy Parnicki okazuje się tworem gatunkowo podwójnym: stwórcą i realnym człowiekiem z autentyczną, realną biografią" [102]. W istocie ów „drugi Parnicki" to jeszcze jedna odmiana pre-tekstu. Autor obecny jest tutaj w każdym słowie, ale tylko jako Autor właśnie. Wprowadzenie do po-wieści wątków autobiograficznych oznacza ogarnięcie przez pismo „realnej biografii", co natychmiast przeobraża „realnego człowieka" w funkcję pisanego przez siebie utworu. W po-wieściach rozważa się te fragmenty biografii pisarza, które stanowią antecedensy jego pisarstwa, a ściślej: tej jednej określonej chwili, w której pisarz pisze.

Tym samym nie jest tutaj istotne to, co swoiste dla indywidualnego „ja", ale to, co zadecydowało o przekształceniu się tego „ja" w figurę Autora. Autobiografizm staje się formą autotematyzmu [103]. Tak więc zajmujący pokaźne miejsce w po-wieściach „apokryf rodzinny" oraz „pamiętnik" (nierzadko „pamiętnik fantastyczny") składa się nie na autobiografię Parnickiego, lecz na autoportret pisarza, gdzie

> podmiot, który zamierza powiedzieć, kim jest, [...] będzie od razu zmuszony do wykroczenia poza swą pamięć i swój indywidualny horyzont, stając się w pewnym sensie mikrokosmosem kultury, którą powtórnie obdarza swoją obecnością, a która skazuje go jednocześnie na oddalenie i nieobecność. Na śmierć [104].

Będąc „mikrokosmosem kultury" (czy literatury), pisarz staje się zapisem, zatapiając ostatecznie i nieodwracalnie swoje „ja" w żywiole tekstowości. Ta cecha zbliża po-wieści Parnickiego do popularnych dziś odmian autoportretu, jak np. „Iże-dziennik" Konwickiego.

Dyskutujący z personami autor wyznaje: „Dawno, dawno temu napisałem już, że sięgam po pióro, aby dowiedzieć się, co spod niego na papier przejdzie" [105]. Poza przejrzystą aluzją do *Słowa i ciała*, ujmującą Chozroesa jako autorskie *porte parole*, wypowiedź ta nakazuje widzieć w pisarzu jedynie katalizator, a nie świadomego twórcę. Bliżej stąd do Platońskiej koncepcji poety niż klasycyzującej — wbrew pozorom — ironii romantycznej. Lecz rozwijana na kartach po-wieści dyskusja o tożsamości „Majstra przez duże M", którego autor-„czeladnik" miałby być podwładnym, nie prowadzi do żadnej konkluzji. Być może „Majstrem" jest Mickiewicz, kreowany na symbol literatury polskiej [106]. Jednakże to tylko jedna z propozycji. Autor nigdy się nie dowie, czy to on pisze, czy też „jest pisany". Ten stan zawieszenia zostaje określony jako

---

[102] Jankowiak, *op. cit.*, s. 138.

[103] Zob. Parnicki, *Przeobrażenie*, s. 169.

[104] M. Beaujour, *Autobiografia i autoportret*. Przełożyła K. Falicka. „Pamiętnik Literacki" 1979, z. 1, s. 335.

[105] Parnicki, *Przeobrażenie*, s. 231—232.

[106] Zob. Parnicki, *Staliśmy jak dwa sny*, s. 14 n.

„SCHWATKA W NICZJU" [107]. Rosyjskie „nicz'ja" ('remis') odsyła do „*niczto*" ('nic', 'nicość'), będąc metaforą samowpisania Autora (każdego autora) w żywioł *écriture*.

Jako produkt odautorskiego gestu pisarskiego immanentny dyskurs wewnątrz utworu jest rozsunięty od momentu, w którym się staje. W tym też sensie jest oddzielony od samego autora, nawet jeśli nie przeszkadza to pisarzowi brać udział w dyskusjach person. Wydaje się jednak, że byłoby błędem absolutyzowanie rozziewu między autorem wpisanym w tekst, działającym wśród postaci, a autorem-„protokolantem" [108]. Jeżeli pisarz staje się tekstem, tekst zaś — w sposób zwrotny — pisarzem, tym samym autor wewnętrzny przedstawia się bynajmniej nie jako element struktury czy odbicie tekstu, lecz jako tenże utwór. Komunikacja między personami oraz między personami a autorem rysuje się w świetle powyższego jako odmiana autokomunikacji. W powieściach *Staliśmy jak dwa sny* i *Rozdwojony w sobie* jako partner Autora występuje Czytelnik Idealny, „pisarskie SUPER EGO" [109]. Czytelnik Idealny to Autor na „wyjściu" procesu autokomunikacji (procesu rozgrywającego się nie na osi czasowej, lecz w kategoriach momentalności), Autor zmieniony przez swoje dzieło. Koło zamknęło się. Dzieło Teodora Parnickiego ma na imię „Teodor Parnicki, pisarz".

---

[107] P a r n i c k i, *Muza dalekich podróży*, s. 595.

[108] Wątpliwości te zdaje się podzielać B a k u ł a (*op. cit.*, s. 200). Proponuje on wprawdzie kategorię „super-autora" na określenie autora wewnętrznego nadbudowanego nad autorem działającym wśród postaci. Wywód formułowany jest jednak bardzo ostrożnie, krytyk traktuje interesującą nas kwestię jako marginalia, dowcipnie zasłaniając się... brzytwą Ockhama.

[109] P a r n i c k i, *Staliśmy jak dwa sny*, s. 592. — Zresztą już tytuły obydwu dzieł wyraźnie sugerują „rozwarstwienie się" pisarza na Autora i Czytelnika Idealnego (i tak też są one — tytuły — interpretowane przez persony w tekstach po-wieści). Zob. *ibidem*, s. 673—678. Zob. też *Rozdwojony w sobie*, s. 196—197.