

# **Zakrzywienie przestrzeni reprezentacji. Parę słów o metalepsie.**

Tomasz Swoboda

# Komentarze

## Tomasz SWOBODA

### Zakrzywienie przestrzeni reprezentacji. Parę słów o metalepsie

Na początek dwa cytaty:

W tym miejscu stał dom, w którym mieszkał w latach 1878-79 Stanisław Wokulski postać powołana do życia przez Bolesława Prusa w powieści *Lalka*, uczestnik powstania 1863 roku, były zesłaniec syberyjski, obywatel M. St. Warszawy, filantrop i uczonek urodzony w R. 1832.<sup>1</sup>

niech didżej nie chowa jeszcze gramofony, jeszcze widać jeszcze widać jedną pewną osobę, światłem dziwnym z mieszkania oświetloną, o penis cyce pochwa, to przecież MC Doris – Dorota Masłowska, co ona tam robi w grudnia wieczór na balkonie, dlaczego umieściła siebie w swojej książce, co to za dziwny pomysł?<sup>2</sup>

Co je (cytaty, postacie) łączy? Z pozoru bardzo niewiele. Albo raczej: w istocie (w głębi) niewiele, a z pozoru (na powierzchni) całkiem sporo. Z jednej strony słynna inskrypcja o słynnym bohaterze stworzonym przez słynnego dziewiętnastowiecznego pisarza, z drugiej fragment świeżej powieści wschodzącej (ale już słynnej) gwiazdy (gwiazdki) polskiej powieści. To w głębi. Ciekawsze rzeczy dzieją się na powierzchni. Zofia Mitosek, która od przywołania warszawskiej tablicy zaczyna jeden ze swoich tekstów, pisze w jej kontekście o „wahaniu mimetycznym”, o „tekście metafikcyjnym, w którym rzeczywistość literacka miesza się z refleksją o niej”<sup>3</sup>. Istotnie, czytając ten napis – ledwie o parę kroków oddalony od

---

1/ Napis na tablicy budynku przy ul. Krakowskie Przedmieście 4/6.

2/ D. Masłowska *Paw królowej*, „Lampa i Iskra Boża”, Warszawa 2005.

3/ Z. Mitosek *Mimesis – między udawaniem a referencją*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki i R. Nycz, IBL, Warszawa 2002.

innych jemu podobnych, tyle że dotyczących realnych postaci – trudno oprzeć się wrażeniu, że doszło tu do dziwnego zbliżenia fikcji i rzeczywistości, że nadanie powieściowemu bohaterowi statusu postaci historycznej jak gdyby nadwerża nasze poczucie realności. Arcydzieło polskiego realizmu w pewien sposób burzy nasz realizm codzienny, pozwalając – już mimo woli autora – by jej protagonista przeniknął do świata rzeczywistego. W tekście Masłowskiej mamy do czynienia z sytuacją analogiczną i zarazem odwrotną. Tutaj to autorka „umieszcza siebie w swojej książce”, na balkonie nie mniej przecież fikcyjnym niż (słynna) piwnica Mintzla. W dodatku sama, jako autorka, pyta, jak do tego doszło, jest jednocześnie tu i tam, po tej i po tamtej stronie reprezentacyjnego paktu, podobnie jak Wokulski – niby „postać powołana do życia”, a jednak mieszkająca we wciąż (na nowo) stojącej kamienicy. W obu wypadkach dochodzi więc, jeśli nie do przekroczenia, to w każdym razie do naruszenia granicy między światem realnym a światem fikcyjnym. O ile *casus* Wokulskiego interesować może – czego dowodem jest tekst Mitosek – specjalistów od fikcji, o tyle wejście „MC Doris” na fikcyjny balkon powinno przede wszystkim przykuć uwagę narratologów, którzy zresztą od teorii fikcji uciec nie mogą. Dowodzi tego właśnie figura, której przykładem jest fragment *Pawia królowej*: metalepsa.

Redaktorzy tomu *Métalepses*<sup>4</sup> nie kryją, że „pojęcie metalepsy może się wydać ezoteryczne każdemu, kto nie zajmuje się analizą narracji” (s. 9). Rzeczywiście, laikowi, choć niezupełnemu – takiemu, który zapoznał się kiedyś z podstawową terminologią Genette’a – słowo może kojarzyć się z analepsą i prolepsą, zabiegami narracyjnymi oznaczającymi sięganie wstecz lub wybieganie w przód względem głównego toku narracji. Skojarzenie o tyle słuszne, że metalepsa również jest zabiegiem narracyjnym, błędne zaś dlatego, że po zaanektowaniu tego terminu przez narratologię – wywodzi się on bowiem z retoryki, o czym będzie jeszcze mowa – daleko wykroczył on swoim znaczeniem poza pierwotne, temporalne ramy. Za wszystko to odpowiedzialny jest, oczywiście, Gérard Genette, który w swoim (słynnym) tomie *Figures III*<sup>5</sup> nie całkiem świadomie – jak kokietuje czytelników w swoim najnowszym zbiorze szkiców<sup>6</sup> – wprowadził do narratologii właśnie pojęcie oznaczające „każde wtargnięcie ekstradiegetycznego narratora bądź odbiorcy narracji do świata diegetycznego (albo też postaci z diegezy do świata metadiegetycznego etc.)”<sup>7</sup>. Słowo metalepsa wywodzi się z greckiego *metalepsis*, które odnosiło się do wszelkiego rodzaju zamian, przede wszystkim zaś do użycia jakiegoś słowa w miejsce innego, które przenosi na nie swoje znaczenie (s. 22). Metalepsa była więc u zarania synonimem metonimii i metafory;

4/ *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, sous la dir. de J. Pier et J.-M. Schaeffer, Paris 2005.

5/ G. Genette, *Figures III*, Paris 1972.

6/ G. Genette *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris 2004. Cytaty lokalizuję w tekście.

7/ G. Genette *Discours du récit: essai de méthode*, w: *Figures III*, s. 244.

po tym, jak znaczenie tej ostatniej ograniczyło się do relacji opartych na analogii, metalepsa „odpodobniła się” od metonimii i była używana na oznaczenie wymian zachodzących w ramach relacji następstwa: np. „żyłem” w miejsce „umieram” (s. 22)<sup>8</sup>. Genette kreśli w swojej książce – której część została zamieszczona w omawianym zbiorze – historię użycia tego pojęcia we Francji (Dumarsais, Fontanier), prawdziwe korzenie metalepsy sięgają jednak klasycznej retoryki, którą to kwestię omawia Philippe Roussin (*Rhétorique de la métalepse, états de cause, typologie, récit*). Znamienne, że pierwsza definicja metalepsy pojawia się w ramach doktryny *stasis*, opracowanej w II w. p.n.e. przez Hermagorasa z Temnos, a więc autora, który od czasów Arystotelesa jako pierwszy wniósł coś nowego do kompletnego i niezawodnego, zdawało się, systemu Stagiryty (s. 37). Znamienne, gdyż już w tym historycznym rysie metalepsa ujawnia swój opozycyjny charakter względem uświęconej tradycji. Hermagoras twierdził, że każda wypowiedź odnosi się wyłącznie do jednego faktu, który należy wyodrębnić; figura metalepsy, zastosowana w sztuce sądowniczej, pozwalała na przeniesienie oskarżenia bądź podejrzenia na jeden wyłączony z całego złożonego paragrafu element. Przykładowo: wolno zabić żonę przyłapaną na cudzołóstwie z kochankiem; zdradzony mąż skwapliwie skorzystał z tego prawa wobec kochanka żony, tę natomiast uśmiercił dopiero wtedy, gdy spotkał ją nad grobem cudzołożnika. Odpowiada on zatem za zabójstwo dzięki wyłączeniu okoliczności – czasu i miejsca – z przysługującego mu prawa. Przykład ten ma nie tyle wnieść coś do literaturoznawczego rozumienia metalepsy, ile wykazać, jak długą drogę przebyło to pojęcie, zanim stało się klasycznym już dziś elementem narratologii.

Nie oznacza to, rzecz jasna, iż to narratologia i Genette (i Masłowska) stworzyli metalepsę literacką. Zgodnie z toposem nienadążania teorii za praktyką, przykłady metalepsy znajdujemy w literaturze dużo wcześniej, niż znalazła ona swoje teoretyczne uzasadnienie. Klasycznym przykładem jest zawołanie z IX *Eklogi* Wergiliusza: „Ach, kto by nimfy śpiewał, ziemię kwiatem zdobił / Kto zielone chłodniki nad źródłami robił”<sup>9</sup>. To przykład „metalepsy autora”, polegającej na „przedstawieniu autora jako kogoś, kto sam dokonuje czegoś, o czym jedynie opowiada, bądź co tylko opisuje” (s. 23). Wergiliusz także jest bohaterem tradycyjnego sformułowania „W IV Księdze *Eneidy* Wergiliusz uśmierca Dydonę”. Słuszna byłaby w tym miejscu uwaga, że przecież na dobrą sprawę nie ma tu mowy o żadnym – że powtórzę – naruszeniu granicy między światem realnym a światem fikcyjnym, że podane przykłady to tylko retoryka. Owszem, tylko, ale i aż retoryka. Mając w pamięci przykłady z Wokulskim i Masłowską, łatwo się domyślić, jak

<sup>8/</sup> Przenosząc figury retoryczne na poziom Freudowskiej topologii, Pier i Schaeffer przedstawiają ją jako „zniekształcenie” (*Entstellung*) w odróżnieniu od metaforycznej „kondensacji” (*Verdichtung*) i metonimicznego „przemieszczenia” (*Verschiebung*) (s. 14).

<sup>9/</sup> Wergiliusz *Bukoliki*, przeł. K. Koźmian, z rękopisu wydał J. Wójcicki, Czytelnik, Warszawa 1998, s. 99.

narracyjnie – i szerzej: artystycznie – płodne może być wykorzystanie metalepsy w literaturze i sztuce nowożytnej oraz czym może się skończyć literalne potraktowanie „tylko” retorycznego sformułowania. Jeśli zgodzimy się, że każde opowiadanie jest jakąś narracją wydarzeń, a zatem opiera się na wyrazistym rozdzieleniu poziomu narracji od poziomu wydarzeń, to kontaminacja tych dwóch poziomów burzy całkiem stabilny układ mimetyczny. Autorzy szkiców zamieszczonych w tomie *Métalepses* analizują wiele przykładów tego typu zakłócenia, lecz niektóre z nich powracają nad wyraz często, tworząc, jak się wydaje, swoisty „kanon metalepsy”. Być może niektórym z nich warto przyrzeć się bliżej, by następnie dostrzec, w jaki sposób metalepsa wychodzi poza granice narratologii, dotyka bezpośrednio nas, czytelników, wkracza na teren fikcji i wstrząsa podstawami całej reprezentacji artystycznej.

W kwestii „kanonu metalepsy” wydawać by się mogło, że ludyczny i wywrotowy zarazem potencjał tej figury powinien być przede wszystkim wykorzystywany przez literaturę współczesną, a nawet konkretnie – przez jej wersję postmodernistyczną, zasadzającą się w dużej mierze na grze z konwencjami i czytelnikiem. Po części tak w istocie jest: w rozważaniach zawartych w tomie *Métalepses* powracają nazwiska twórców *nouveau roman*, amerykańskiej prozy postmodernistycznej, także Cortáзара i Borgesa, lecz – paradoks ten zauważa Philippe Roussin – „narratolodzy zapożyczają na ogół większość swoich przykładów z europejskiej prozy powieściowej XVII i XVIII wieku, szczególnie z Cervantesa, Sterne’a i Diderota” (s. 51). Chodzi przede wszystkim o drugą część *Don Kichota*, kiedy bohaterowie dowiadują się, że ich rozmówca – tłumacz pierwszej części powieści – jest tak naprawdę narratorem obu części; to także trzecia księga *Tristrama Shandy*, kiedy to narrator oznajmia, że ma wreszcie chwilę, by napisać przedmowę; w wypadku Diderota chodzi ogólnie o dygresje narratora *Kubusia Fatalisty*, gdzie marionetkowość postaci i przypadkowość intrygi obnażane są na każdym kroku. Czy w związku z powyższym można stwierdzić, że metalepsa jest procederem powszechnym i występuje niezależnie od miejsca i czasu? Niezupełnie. We wprowadzeniu do tomu John Pier i Jean-Marie Schaeffer sugerują, iż może istnieć coś w rodzaju

powinowactwa z wyboru między metalepsą a pewnymi wizjami świata znajdującymi odbicie w sztuce (np. barokiem, romantyzmem, pewnym typem modernizmu); z kolei inne wizje (np. klasycyzm, realizm) zdają się od metalepsy odwracać. Trudno również nie zauważyć zbieżności między metalepsą a pewnymi literackimi tonacjami (czy nawet gatunkami): znajdziemy ją łatwiej w ujęciach komicznych i ironicznych niż tragicznych czy lirycznych. (s. 10-11)

Autorzy wskazują tu, rzecz jasna, na pewną tendencję, w żadnym razie nie można tu mówić o regule: wystarczy przypomnieć choćby bardzo poetycką, pełną melancholii baśń Marguerite Yourcenar *Jak Wang-Fu został ocalony*. Do tytułowego ocalenia malarza-protagonisty dochodzi tu dzięki stworzeniu dodatkowego poziomu diegetycznego – obrazu, na którym Wang-Fu umieszcza (w sensie przedstawienia, ale i dosłownym) siebie i swego zabitego wcześniej ucznia, umykając tym

samym wyrokowi cesarza do niedostępnej mu metafikcji<sup>10</sup>. Już ten jeden przykład pokazuje, w jak różnych wymiarach dochodzić może do metaleptycznych transgresji: tu metalepsa posuwa się niejako w głąb świata przedstawionego, nie naruszając statusu narratora *récit premier*.

Prawdziwą metaleptyczną studnią bez dna są jednak przede wszystkim opowiadania Julio Cortáзара, wśród których znajdziemy choćby *W nocy twarzą ku niebu*, *Aksolotl* czy – chyba najczęściej przywoływany w *Metalepses* tekst – *Ciągłość parków*. Pierwsze z nich to przykład metalepsy horyzontalnej: młody mężczyzna trafia po wypadku do szpitala i śni o tym, że jest składany w ofierze w kraju Azteków, tyle że w końcu traci już możliwość powrotu do szpitalnego świata – nie ma już wyjścia z azteckiej piramidy<sup>11</sup>. Bohater pozostaje tu więc na tym samym poziomie narracyjnym, a zmienia się tylko status ontologiczny dwóch diegetycznych światów – snu i rzeczywistości.

Bohater opowiadania *Aksolotl* zmienia się w aksolotla:

Przylepialem twarz do szyby akwarium, oczy moje po raz nie wiem który usiłowały zgłębić tajemnicę tamtych oczu ze złota, bez tęczówki i bez źrenicy. Z bardzo bliska widziałem głowę nieruchomego, dotykającego szyby aksolotla. Nagle, ale bez zaskoczenia, zamiast aksolotla ujrzałem swoją twarz przyklepioną do szkła, z zewnątrz akwarium, z drugiej strony szyby.<sup>12</sup>

Metalepsą objęte tu jest użycie pierwszej osoby: subtelne wahanie między „ja” opowiadającym a „ja” opowiadany, „ja” desygnującym człowieka i „ja” desygnującym aksolotla. Wahanie zapętlone w ostatnich zdaniach opowieści:

Teraz jestem już definitywnie aksolotlem i jeżeli myślę jak istota ludzka, to tylko dlatego, że aksolotle pod swoją maską z różowego kamienia myślą jak ludzie. Wydaje mi się, że tę prawdę udało mi się przekazać w pierwszych dniach, kiedy jeszcze byłem nim. I w tej ostatecznej samotności, której już nie zakłóca swymi powrotami, pocieszam się, że może coś o nas napisze; będzie myślał, że opowiada bajkę, i napisze to wszystko o aksolotlach.<sup>13</sup>

*Ciągłość parków* jest chyba najciekawszym i zarazem najbardziej oczywistym przykładem metalepsy. Bohater opowiadania, „zagłębniony w ulubionym fotelu, plecami do drzwi, żeby mu nie przeszkodziło ewentualne pojawienie się jakiegoś intruza, lewą ręką raz i drugi gładząc zielony aksamit, zabierał się do ostatnich rozdziałów”<sup>14</sup> książki, której bohaterowie – kobieta i jej kochanek – przygotowują

---

10/ M. Yourcenar *Jak Wang-Fu został ocalony*, w: teże *Opowieści wschodnie*, przeł. K. Dolatowska, PIW, Warszawa 1988, s. 5-15.

11/ J. Cortázar *W nocy twarzą ku niebu*, w: też *Opowiadania*, przeł. Z. Chądzyńska, Muza, Warszawa 1996, s. 7-16.

12/ J. Cortázar *Aksolotl*, w: *Opowiadania*, s. 487.

13/ Tamże, s. 488.

14/ J. Cortázar *Ciągłość parków*, w: *Opowiadania*, s. 301.

się do popełnienia morderstwa. Czytający śledzi ich drogę, która kończy się – a wraz z nią opowiadanie – następująco:

Na górze dwoje drzwi, w pierwszym pokoju nikogo, w drugim nikogo, potem drzwi do salonu – a wtedy sztylet w rękę, światło wielkich okien, wysokie oparcie fotela wybitego zielonym aksamitem, głowa człowieka czytającego w fotelu książkę.<sup>15</sup>

Jeśli fabuła ta przywodzi komuś na myśl (słynnego) *Bruneta wieczorową porą*, to właśnie z uwagi na obecność i w opowiadaniu, i w filmie, klasycznej metalepsy ontologicznej: postać z niższego poziomu diegetycznego (kochanek – facet w czerwonym kapeluszu) wkracza na poziom wyższy – ten, który przedstawiony jest jako rzeczywisty w ramach fikcji. Jak pisze Genette:

W fikcji relacja między diegezą a metadiegezą funkcjonuje niemal zawsze jak relacja między poziomem (rzekomo) rzeczywistym a poziomem fikcyjnym (przyjmowanym jako fikcyjny), na przykład między poziomem, na którym Szeherazada bawi króla swoimi codziennymi baśniami, a poziomem, na którym sytuuje się każda z nich: diegeza fikcyjna przedstawiona jest więc jako „rzeczywista” względem swej własnej (meta)diegezy fikcjonalnej. (s. 31)

Zaraz po *Ciągłości parków* omawia Genette opowiadanie Woody Allena *Epizod z Kugelmassem*<sup>16</sup>, w którym tytułowy bohater – jak relacjonuje autor *Figures* – „przenosi się do powieści Flauberta, z diegezy do metadiegezy, by stać się kochankiem Emmy, którą sprowadza następnie do dwudziestowiecznego Nowego Jorku: to powrót z metadiegezy do diegezy – metalepsa i antymetalepsa” (s. 31-32). Przykład ten wskazuje na słuszność sugestii Piera i Schaeffera na temat ludycznego wymiaru metaepsy. Tyle że, jak zauważają sami autorzy,

wszystkie te złamania „paktu reprezentacji” roszadają – choćby tylko na płaszczyźnie ludycznej – ramy samej reprezentacji. Ich efekty mogą bowiem prowadzić nawet do destabilizacji przedstawiania jako takiego, naznaczonego zaburzeniem granicy oddzielającej akt przedstawiania od przedstawianego świata. (s. 12)

Być może jest to jeden z najważniejszych wniosków, jakie wyciągnąć można z lektury *Métalepses*. Wypływa on przede wszystkim z lektury znakomitego tekstu Marie-Laure Ryan (*Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états*). Autorka pracy *Possible words*<sup>17</sup> stwierdza, że „metalepsa ontologiczna jest czymś więcej niż przechodzącym przez różne poziomy ulotnym mrugnięciem okiem – to logicznie zakazane przejście, transgresja pozwalająca na wzajemne przenikanie się dwóch dziedzin, które mają się ze sobą połączyć. Działanie to w radykalny sposób kwestionuje granicę między tym, co wyobrażone, a tym, co rzeczywiste” (s. 207). Innymi słowy, świat tego, kto opowiada, i tego, o kim się opowiada – które

15/ Tamże, s. 302.

16/ W. Allen *Skutki uboczne*, przeł. B. Baran, Inter Esse, Kraków 1991, s. 42-56.

17/ M.L. Ryan *Possible words, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington 1991.



w tradycyjnej narracji są od siebie wyraźnie oddzielone – mogą stać się jednym i tym samym. Co więcej, w tę niebezpieczną grę włączony zostaje także czytelnik. Perspektywę taką kreśli w swoim szkicu Genette: „jeśli autor może symulować (*feindre*), że bierze udział w działaniu, którego opowiadanie do tej pory jedynie symulował, to równie dobrze może symulować, że wciąga do niego czytelnika” (s. 30). Mowa oczywiście – zgodnie z koncepcjami samego Genette’a i Ryan, ale także Wolfa Schmida<sup>18</sup> i całej szkoły niemieckiej – o autorze i czytelniku implikowanym, co nie zmienia faktu, że to czytelnik realny czuje się wobec metaleptycznego proceduru nieswojo. Dziś nikt już, rzecz jasna – albo prawie nikt – nie traktuje serio odautorskich zapewnień o realności opowiadanych faktów, podobnie jak mało kto daje się bez reszty wciągnąć w wir realistycznej relacji. Cóż z tego, skoro ciągle aktualne pozostają cytowane przez Genette’a słowa Jorge Luisa Borgesa:

Dlaczego niepokoi nas to, że mapa zawiera się w mapie, a tysiąc i jedna noc w *Księdze tysiąca i jednej nocy*? Dlaczego niepokoi nas to, że Don Kichote jest czytelnikiem *Don Kichota*, a Hamlet – widzem *Hamleta*? Znalazłem, jak sądzę, przyczynę: takie interwencje sugerują, że skoro bohaterowie jakiejś fikcji mogą być jej czytelnikami czy widzami, to my, jej czytelnicy czy widzowie, możemy równie dobrze być fikcją. W roku 1833 Carlyle zauważył, że historia powszechna jest nieskończoną świętą księgą, którą piszą i czytają, i próbują zrozumieć wszyscy ludzie, i w której pisze się również do nich.<sup>19</sup>

Tę nieco fantazyjną, ale niepozbawioną interpretacyjnych walorów koncepcję rozwija w swoim artykule Sophie Rabau (*Ulysse à côté d'Homère. Interprétation et transgression des frontières énonciatives*). Wychodzi ona od przypadku Bruno Peyrona, samotnego francuskiego żeglarza, który opłynął świat w czasie krótszym niż osiemdziesiąt dni. Skłoniło to dziennikarzy do tworzenia nagłówków typu: „Bruno Peyron lepszy niż Jules Verne i Phileas Fogg” (s. 59). Na określenie takiego umieszczenia na jednej płaszczyźnie pisarza i stworzonej przez niego postaci (a także człowieka współcześnie istniejącego – dla literaturoznawcy będzie to czytelnik, czyli on sam) Rabau używa neologizmu „heterometalepsa”. Co ciekawe, proceder ten nie jest jedynie teoretyczną projekcją: autorka podaje przykłady z historii literatury, z których najbardziej znamienne dotyczą starożytności. I tak, w *Żywocie Homera* autor określanymi mianem pseudo-Herodota utrzymuje, że Homer musiał być synem Telemacha (s. 63). W wielu pracach wywodzących się z dziewiętnastowiecznej filologii znajdziemy natomiast twierdzenie, że to Odyseusz podyktował Homerowi treść swoich przygód (według Samuela Butlera uczyniła to nawet Nauzykaa) (s. 62). W przykładach tych, jak słusznie zauważa Rabau, powstaje coś w rodzaju wspólnej przestrzeni, która nie należy ani do świata wypowiedzi, ani do świata wypowiedzenia (s. 61). O ile na poziomie samych dzieł literackich heterometalepsa jest co najwyżej pewnym *curiosum*, o tyle jej konsekwencje dla interpre-

<sup>18/</sup> W. Schmid *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostojewskijs*, München 1973.

<sup>19/</sup> J.L. Borges *Częściowe magie „Don Kichota”*, w: tegoż *Dalsze dociekania*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999, s. 75.



tacji literatury idą o wiele dalej. Przywołując *Heterocosmica* Lubomíra Doležela<sup>20</sup>, Rabau porównuje heterometalepsę do przestrzeni *somewhere*, w której, według czeskiego badacza, dochodzi do spotkania autora i jego postaci przy okazji każdej mimetycznej interpretacji (s. 67). Co więcej, do przestrzeni tej ma wstęp także czytelnik, dzięki czemu heterometalepsa umożliwia spełnienie dwóch interpretacyjnych ideałów: tego, który zakłada, że czytelnik zachowa należy dystans wobec tekstu, uczestnicząc zarazem w jego świecie, oraz tego, który redukuje czasoprzestrzenne oddalenie interpretatora i autora, pozwalając na zetknięcie fabuły, procesu tworzenia i recepcji dzieła (s. 68-70). Symbolicznym obrazem tego spotkania może być jedno z pierwszych wydań *Amours* Ronsarda, w którym na jednej stronie pojawiają się obok siebie trzy portrety: pierwszy przedstawia Kasandrę, do której poeta adresował swoje sonety, na drugim widnieje sam Ronsard, na trzecim zaś Marc-Antoine de Muret, komentator tomu (s. 70).

Obok tak eksperymentalnych ujęć metalesy znajdujemy w tomie *Métalepses* propozycje bardziej stonowane, nieco hamujące zapędy śmielszych teoretyków. Według Sabine Schlickers (*Inversions, transgressions, paradoxes et bizarreries. La métalepse dans les littératures espagnole et française*) nie może być mowy – wbrew temu, co sugeruje za Borgesem Genette – o wciągnięciu do metaletycznej gry realnego czytelnika: metalespa nie wykracza poza drugi poziom modelu Schmidta, czyli poza poziom autora i czytelnika implikowanego przez tekst, krótko mówiąc: poza poziom fikcji, w której – jak przyznaje autorka – „wszystko jest możliwe” (s. 164-165). „Być może to rozczarowujące – stwierdza Schlickers – ale «święta» granica między światem intratekstualnym a ekstratekstualnym [...] nie może zostać przekroczone” (s. 164). Podobnego zdania jest Jean Bessièrre, który zajmuje się analizą czasowych relacji w utworach narracyjnych (*Récit de fiction, transition discursive, présentation actuelle du passé ou que le récit de fiction est toujours métaleptique*). Ponieważ wynika z nich, że właściwie każde opowiadanie jakiejś historii polega na „aktualnej prezentacji przeszłości”, metalespa jest nie tyle transgresją czy zaburzeniem, ale koniecznością, jakiej wymaga każda fikcja, będąca paradoksem czasowej beczasowości czy też beczasowej czasowości. Klaus Meyer-Minnemann (*Un procédé narratif qui „produit un effet de bizarrerie”: la métalepse littéraire*) sięga natomiast do samych podstaw metalesy (Genette, etymologia słowa), by zakwestionować niektóre z jej teoretycznych ujęć. Hamburski badacz podejmuje się uściślenia znaczenia metalesy, jakie zaproponował Genette:

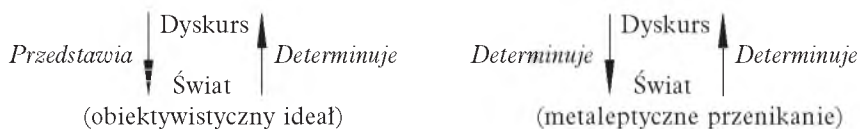
Właściwiej byloby mówić nie o „wtargnięciu ekstradiegetycznego narratora bądź odbiorcy narracji do świata diegetycznego [...] albo na odwrót” [...], lecz raczej o czasoprzestrzennym przeniesieniu opowiadanej historii, która nagle zostaje umieszczona na poziomie swojej własnej narracji dzięki narracyjnym możliwościom narratora. (s. 138)

Meyer-Minnemann zauważa zresztą, że wbrew powszechnej opinii przedrostek „meta” nie miał pierwotnie znaczenia wertykalnego, hierarchizującego: grec-

## Swoboda Zakrzywienie przestrzeni reprezentacji

kie przysłówki i przyimki  $\mu\epsilon\tau\alpha$  i  $\mu\epsilon\tau\acute{\alpha}$  oznaczają po prostu „pośród”, „z”, „za”, „po” (s. 140), pozwalające na taki sens metalepsy, jaki nadali jej Dumarsais i Fontanier, sytuujący słowa nią objęte na jednej płaszczyźnie (to, co poprzedza, w miejsce tego, co następuje, lub na odwrót).

Wymienione wyżej zastrzeżenia nie przeszkadzają innym uczestnikom debaty nad metalepsą rozszerzyć jej użycie daleko poza literacką narrację, by objąć nią inne dziedziny sztuki, a także nauki. Bogaty przegląd tych zjawisk daje w swoim tekście Marie-Laure Ryan, wskazując najpierw na metaleptyczny charakter (słynnego) paradoksu Epimenidesa, Kreteńczyka wypowiadającego sąd, że wszyscy Kreteńczycy kłamią. Metalepsa wynika tu z faktu, że wypowiedzenie odnosi się także do siebie samego. Stąd tylko krok – w każdym razie dla autorki tekstu – do takich zjawisk, jak kot Schrödingera, teoria nieoznaczoności Heisenberga i Gödelowskie zakwestionowanie logiki matematycznej Russella i Whiteheada. Jak zdaje się wynikać z przedstawionych w książce szkiców, metalepsa jest bowiem przede wszystkim specyficzną postacią samozwrotności czy też autoreferencjalności<sup>21</sup>, a więc tego, co kłuje w oczy zwolenników naukowej obiektywności, wyraźnego rozgraniczenia obserwatora od obserwowanego fenomenu. Ryan w czytelny sposób zestawia te ambicje z konsekwencjami wynikającymi z metalepsy:



Inną realizacją metalepsy jest *digital poetry*, w której kodowana wersja tekstu, zapisana w języku któregoś z programów (a więc wersja, która czasem pojawia się na naszych ekranach, gdy nie dostosujemy kodowania tekstu do otrzymanej wiadomości), staje się tekstem poetyckim, zrozumiałym zarówno dla człowieka jak i maszyny.

Optymistyczni humaniści – podsumowuje Ryan – zinterpretują ten gest jako *reductio ad absurdum* tezy o wyższości kodów komputerowych nad językami ludzkimi; humaniści pesymistyczni jako zagrożenie, jakim jest dla naszego systemu znaczeniowego kultura numeryczna; futurologzy zaś jako narodziny nowego idiomu, który zniweluje różnicę między człowiekiem a maszyną. (s. 218)

Równie interesujące są rozważania poświęcone metalepsie w sztukach plastycznych. Autor, Georges Roque, opatrzył je znamienym tytułem *Sous le signe de Magritte* (*Pod znakiem Magritte'a*). Belgijski artysta jest przecież w sztuce synonimem paradoksalności i autoreferencjalności, a więc zjawisk ściśle związanych z metalepsą. Gdyby wydawcy tomu zdecydowali się na polichromatyczną okładkę, zdo-

<sup>21/</sup> Dlatego też parokrotnie poruszony zostaje problem związku metalepsy z procedurą *mise en abyme*.

biły ją zapewne któryś z jego obrazów (a tak widnieją na niej *Rysujące ręce* Mauritsa Corneliusa Eschera: rysunek, na którym dwie ręce szkicują siebie nawzajem), na przykład *Kondycja ludzka*, gdzie przed oknem widzianym z wnętrza pomieszczenia ustawiony jest obraz dokładnie odwzorowujący część krajobrazu zakrytą przez tenże obraz. Mogłaby to również być praca *To nie jest fajka*, gdyby nie groziło to wzięciem *Métalepses* za jedną z książek Foucaulta. Analizy Roque'a poświęcone użyciu metaalepsy w sztukach wizualnych otwierają szeroką perspektywę, w której mogą mieścić się tak różnorodne zjawiska, jak symulakry Baudrillarda, Virilia maszyna widzenia, cyberprzestrzeń czy telewizja. Nie sposób oprzeć się najbardziej banalnemu skojarzeniu, jakie nasuwa się w związku z metaalepsą wizualną: chodzi o telewizyjne reklamy – jakże by inaczej – telewizorów, których jakość obrazu jest tak wysoka, że zanika granica między światem przedstawionym na ekranie a światem rzeczywistym (choć oba widzimy na ekranie swojego telewizora – widać, jak dokładnie schemat ten odpowiada schematowi fikcyjno-narracyjnemu, gdzie pierwszy poziom diegezy uznajemy za rzeczywisty). Metaalepsa, zjawisko z dziedziny narratologii, ma więc także swoje miejsce w popularnej kulturze obrazu.

Przede wszystkim jednak zbiór *Métalepses* ważny jest dla współczesnej narratologii. Narratologii – dziedziny literaturoznawstwa kojarzonej przede wszystkim ze schematami narracyjnymi Proppa, w tej postaci będącej – jak stwierdza Michał Głowiński – „jednym z najważniejszych przejawów strukturalizmu”<sup>22</sup> i chyba z tego względu od lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku uważanej za „martwy paradygmat” (s. 8). W innym miejscu Głowiński uznaje wprawdzie zasługi Genette'a, łączącego „zainteresowanie poetyką z inicjatywami interpretacyjnymi”<sup>23</sup>, lecz zdaniem badacza rehabilitacja narratologii dokonuje się na innym polu: tam, gdzie staje się ona „nauką o wszelkich formach opowiadania”<sup>24</sup>. Autorzy tomu *Métalepses* włączają się swoimi szkicami do tego procesu, pokazując jednocześnie, że także w zastosowaniu *stricte* literackim może być narratologia dziedziną niezwykle płodną, przynoszącą ciekawe propozycje interpretacyjne. Pier i Schaeffer nie muszą się mylić, stawiając tezę, że jest ona „polem badań bardziej dynamicznym niż kiedykolwiek wcześniej” (s. 8). Gdy przyjrzymy się badaniom prowadzonym przez grupę hamburską, pracującą pod kierownictwem Wolfa Schmidta, czy też przez Centre de recherches sur les arts et le langage, których przejawem jest choćby doskonała, opracowywana przez Johna Piera strona internetowa [www.vox-poetica.org](http://www.vox-poetica.org), możemy się z tą opinią zgodzić. Poza tym to, co uznawane bywa za wadę i pozostałość skostniałego strukturalizmu, może stanowić zaletę: Tom Kindt (*L'art de violer*

22/ M. Głowiński *Wokół narratologii*, w: *Narratologia*, red. M. Głowiński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 12.

23/ M. Głowiński *Narratologia – dzisiaj i nieco dawniej*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki i R. Nycz, IBL, Warszawa 2002, s. 154.

24/ Tamże.

*le contrat. Une comparaison entre la métalepse et la non-fiabilité narrative*) nie bez racji zauważa, że „kiedy narratolodzy podejmują się dopracowania swoich conceptów, mają tendencję do przywiązywania nadmiernej wagi do kryterium precyzji” (s. 167); z drugiej jednak strony narratologia

stanowi – obok formalnej analizy wersyfikacji i badań genetycznych – jedną z niewielu dziedzin teoretycznych badań literackich, które posiadają jasno określony program zawierający zbiór empirycznych procedur na tyle jawnych, że pozwala to na względnie pewną intersubiektywną prawomocność. (s. 8)

W tym świetle metalepsa – zgodnie ze swą paradoksalną naturą – może zostać uznana za czynnik utwierdzający narratologię w jej naukowości i nowatorstwie, a jednocześnie rozsadzający od wewnątrz jej podstawowe założenia. Aspektu tego nie przeoczyli autorzy badający metalepsę w kontekście komunikacyjnym. Sabine Schlickers konstatuje, iż „metalepsa narracyjna podważa wszystko – a przede wszystkim tak drogie nam [narratologom] rozróżnienie na fabułę i dyskurs, diegezę i opowiadanie (narrację) czy też akt wypowiedzi i wypowiedź” (s. 165). Klaus Meyer-Minnemann, sceptycznie obserwujący próby poszerzania znaczenia metalepsy, przyznaje jednak, że figura ta „zdaje się drwić sobie ze wszystkich subtelnych rozróżnień poziomów, przestrzeni i czasu, jakie ustanowiono w narratologii” (s. 150). Po czym konkluduje: „Metalepsa jest powrotem do pobudzającej i ożywczej anarchii w świecie narracyjności, który narratolodzy z taką dbałością zgłębili i zmierzylili” (s. 150).

Z uwagi na ową „anarchię”, o której pisze Meyer-Minnemann, metalepsa – jako używana przez pisarzy figura, ale i jako obiekt rozważań teoretyków literatury – wpisuje się w pewien szerszej zakrojony proces czy tendencję, którą można by najogólniej określić jako zacieranie granic. Przede wszystkim granic w literaturoznawstwie: widoczne jest to zwłaszcza na polu fikcji – na którym znajduje się także w sposób oczywisty metalepsa – a konkretnie wyznaczników fikcjonalności. Podsumowując swoje rozważania o wizji rzeczywistości we współczesnej teorii literatury, Antoine Compagnon nie waha się przed stwierdzeniem, że „teksty fikcjonalne stosują [...] te same mechanizmy referencyjne, co niefikcjonalne użycia języka, aby odsyłać do fikcyjnych światów uznawanych za światy możliwe”<sup>25</sup>. Z innej syntezy – poświęconej już wyłącznie fikcjonalności – wynika w prosty sposób niemożność odróżniania dyskursów referencyjnych od fikcjonalnych, lecz także teorii fikcji od jej praktyki<sup>26</sup>. Ten stan rzeczy odsłania inny aspekt współczesnych dyskursów: to właśnie drugi sens zacierania granic, tym razem granic samego podmiotu. Właśnie w ten rozległy kontekst ponowoczesności wpisuje metalepsę przywoływaną przez Ryan Debra Malina. W tym ujęciu – będącym właściwie rozwi-

---

<sup>25/</sup> A. Compagnon *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris 1998, s. 143.

<sup>26/</sup> Zob. Ch. Montalbetti *La Fiction*, Paris 2001.

nięciem tego, co o metalepsie pisał Brian McHale<sup>27</sup> – staje się ona działaniem iście wywrotowym, rozsadzającym kartezjański podmiot, by pozwolić na składanie kruchych konstrukcji o niepewnych granicach, tworców żywo przypominających „słaby podmiot” Vattimo, „byt trochę tylko silniejszy od fikcji”<sup>28</sup>.

Czyżby nie było więc różnicy między egzystencjalnym statusem między MC Doris a Dorotą Masłowską? Czy nie należałoby tu raczej mówić o statusie fikcyjnym czy po prostu tekstualnym? Skądinąd skrót, jakim autorka *Pawia królowej* tytułuje swoją bohaterkę, czyli samą siebie, jest bardzo znamienity. MC to przecież nic innego jak Master of Ceremony, mistrz ceremonii, jakim jest, musi być, wbrew wszelkim ponowoczesnym teoriom – a zarazem w głębszej z nimi zgodzie – każdy, kto jako autor (choćby i martwy) zapuszcza się w świat fikcji czy nawet jej teorii. Czyżby była więc różnica między, dajmy na to, Stanisławem Wokulskim a Tomaszem Swobodą? Ale co on tu robi, dlaczego umieścił siebie w swoim tekście, co to za dziwny pomysł?

---

27/ B. McHale *Postmodernist Fiction*, London 1987.

28/ D. Malina *Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject*, Columbus 2002.