

Spółka autorska T.P. Postaci metafikcyjne w dwóch powieściach Teodora Parnickiego

Maciej Jakubowiak

Maciej JAKUBOWIAK

Spółka autorska T.P.
Postaci metafikcyjne w dwóch powieściach
Teodora Parnickiego

- A któż nam przeszkodzi teraz dopiero przesiąść się?
W literaturze, w której jeszcze i po śmierci i pragnie się, i łaknie, i jest się szarpanym przez kruki...
- To są oczywiście metafory.
- Obawiam się, że nie otrzymałaby pani magisterium na polonistyce. (MDP 306)¹

Przedmiotem mojego zainteresowania będą postaci literackie, które zyskują świadomość swojego fikcyjnego statusu. Złożoną problematykę ich kondycji oraz konsekwencji, jakie ich istnienie niesie dla rozumienia dzieła literackiego, podmiotu autorskiego oraz literackiej antropologii, będę analizował na podstawie dwóch powieści Teodora Parnickiego: *Muza dalekich podróży* oraz *Rozdwojony w sobie*. Wybór Parnickiego na głównego bohatera tych rozważań jest podyktowany zwłaszcza dwiema przyczynami. Po pierwsze, autor *Nowej Baśni* w swoich późnych powieściach (pisanych po powrocie z Meksyku do Polski, pod koniec lat 60. XX wieku) konsekwentnie obdarza swoje postaci świadomością ich fikcyjności, zmierzają stopniowo do uczynienia ich autonomii głównym tematem swojego piarstwa. Po drugie, piarstwo Parnickiego zajmuje intrygującą pozycję w literaturze polskiej XX wieku. Twórczość autora blisko czterdziestu powieści historycznych jest wciąż w znacznej mierze niedoczytana i daje tym samym szerokie pole do literaturoznawczych zatrudnień.

¹ Cytaty z powieści Teodora Parnickiego oznaczam w tekście głównym, podając symbol i numer strony, według następujących wydań: RWS – T. Parnicki *Rozdwojony w sobie*, Pax, Warszawa 1983, MDP – T. Parnicki *Muza dalekich podróży*, Pax, Warszawa 1970.

Wybór dwóch powieści Parnickiego wynika z jednej strony z oszczędności wywodu, a z drugiej – ze specyfiki pisarstwa tego autora. Jak zwracają uwagę znawcy jego twórczości², w późnym jej okresie koncentruje się ona wokół zagadnień auto-refleksyjnych. Każda kolejna powieść kontynuuje wątki rozpoczęte w poprzednich i zarazem je komentuje, a poruszana w nich problematyka jest konsekwentnie rozwijana. W przypadku Parnickiego powoduje to, że w każdej powieści skupiają się cechy jego całego pisarstwa, co skutkuje m.in. podejmowaniem przez badaczy szczegółowych analiz wybranych tekstów, które służą wyciąganiu uogólniających wniosków dotyczących całej twórczości pisarza³. Tematem przewodnim *Muzy dalekich podróży* jest bunt postaci przeciw autorowi. Powieść, prezentując złożoną galerię postaci zajmujących różnorakie stanowiska, stwarza możliwość szczegółowej analizy ich wzajemnych relacji oraz złożoności koncepcji postaci i osoby. Z kolei *Rozdwojony w sobie*, ze względu na zredukowaną do dwóch liczb powieściowych person, może być czytany jako szczegółowe studium relacji między autorem i jego postacią.

Postać metafikcyjna

Dla postaci literackiej, która jest wyposażona w świadomość swojego fikcyjnego statusu, proponuję określenie „postać metafikcyjna”⁴. Termin ten rozumiem dwojako. Po pierwsze, wskazuje on na usytuowanie postaci wobec jej fikcyjnego

² Reprezentatywny przegląd stanowisk zawarł Andrzej Juszczyk we wstępie do swojej książki: A. Juszczyk *Retoryka a poznanie: powieściopisarstwo Teodora Parnickiego*, Universitas, Kraków 2004, s. 7-14.

³ Taki model lektury proponuje – dodać należy: z dużą skutecznością – Stefan Szymutko, zob. S. Szymutko *Zrozumieć Parnickiego*, Gnome Books, Katowice 1992.

⁴ Po raz pierwszy i, o ile mi wiadomo, jedyny pojęcie to pojawiło się w pracy amerykańskiej badaczki June Schleuter (J. Schleuter *Metafictional characters in modern drama*, Columbia University Press, New York 1979). Schleuter, analizując dramaty Pirandella, Geneta, Becketta, Albeego, Stopparda, Weissa i Handkego, wskazuje na status postaci, które problematyzują relację między rzeczywistością i fikcją. Z kolei w książce *Authors on writing: metaphors and intellectual labor* Barbara Tomlinson, analizując metaforę postaci istniejących niezależnie od woli autora, włącza ją w obręb „metaforyki dyskursywnej wspólnotowości” [*metaphorics of discursive sociality*] i interpretuje jako wyraz uzależnienia procesu twórczego oraz jego efektu – dzieła literackiego – od uwarunkowań społecznych i złożoności psychiki autora. Jakkolwiek rozpoznania Tomlinson są niejednokrotnie słuszne (np. gdy wskazuje na relację władzy w stosunku autora do postaci fikcyjnych), to jej interpretacje (mające często charakter naiwnie bezpośredniego przekładu) są pozbawione uzasadnień literaturoznawczych, antropologicznych czy filozoficznych. Wreszcie sam materiał, na którym opiera swoje rozważania – wywiady z pisarzami współczesnymi – uniemożliwia uwzględnienie złożonej struktury dzieła literackiego. Zob. B. Tomlinson *Authors on writing: metaphors and intellectual labor*, Palgrave Macmillan, Houndmills–Basingstoke–Hampshire 2005.

Interpretacje

statusu. Postać metafikcyjna tematyzuje swoje istnienie, czyniąc je obiektem krytycznej refleksji. Komentując i analizując swoją kondycję, sytuuje się na poziomie *meta*, stwarzając dystans między sobą jako podmiotem i sobą jako przedmiotem. Bohater powieści realistycznej jest postacią fikcyjną, natomiast bohater, który wskazuje na tę swoją właściwość, eksponuje ją i problematyzuje, jest postacią metafikcyjną. Oba te określenia – fikcyjny i metafikcyjny – nie są wobec siebie przeciwstawne ani nawet hierarchiczne. Postać metafikcyjna wszakże nie przestaje być postacią fikcyjną. Prowadzi to do drugiego znaczenia tego pojęcia, ściśle wiążącego się z XX-wiecznym nurtem literatury metafikcyjnej. Postać metafikcyjna w szerokim sensie byłaby po prostu postacią literacką właściwą dla tego typu literatury, przez nią konstruowaną i badaną jednocześnie. Jednak w węższym rozumieniu, na którym chciałbym się skupić, jest ona ośrodkiem strategii metafikcyjnych poszczególnych tekstów literackich, w których kategoria postaci odgrywa rolę pierwszoplanową. Jak powiada Patricia Waugh:

metafikcja jest terminem określającym literaturę, która samoświadomie i systematycznie zwraca uwagę na swój status jako wytworu, w celu postawienia pytań o relację pomiędzy fikcją a rzeczywistością. Krytycznie analizując swoje rozwiązania konstrukcyjne, literatura ta bada nie tylko podstawowe struktury fikcji narracyjnej, ale również możliwą fikcjonalność świata pozaliterackiego.⁵

Postaci w literaturze metafikcyjnej są traktowane jako twory językowe, „słowa, nie byty” (M 26). Jedyną dostępną im rzeczywistością jest rzeczywistość języka, świat stworzony przez autora, „tekst, który jest rzeczywistością” (M 91): „Kondycja postaci fikcyjnych, jako znaków językowych, polega na nieobecności: byciu i niebyciu. Postaci fikcyjne nie istnieją, chociaż wiemy, kim są. Możemy się do nich odnosić i o nich dyskutować” (M 92). Jako zjawiska tekstualne postaci podlegają, analizowanemu przez Waugh, paradoksowi kreacji/deskrypcji (*creation/description paradox*), właściwemu, zdaniem autorki, każdemu tekstowi fikcjonalnemu, choć odkrywaniem właśnie przez metafikcję. Polega on na tym, że „w fikcji opisy obiektów są jednocześnie ich stwarzaniem” (M 88). Oznacza to, że postaci fikcyjne nie istnieją „przed” tekstem, który je stwarza. Powieść realistyczna markowała to pozaliterackie istnienie, traktując opisywane postaci jak żywych ludzi. Powieść metafikcyjna obnaża tę iluzję i tematyzuje akt językowego stwarzania postaci, a czyni to, m.in. wyposażając postaci w świadomość ich kondycji i tym samym zwracając uwagę na ten fikcjonalny mechanizm (M 120). Jawna tekstualność nie eliminuje jednak całkowicie antropomimetycznego wymiaru postaci, zmienia natomiast jego miejsce. Nie stanowi on już motywacji do tworzenia postaci, lecz raczej efekt jej oddziaływania. Trzeba zauważyć, że większość definicji postaci literackiej wskazuje na jej podwójną konstytucję: tekstualną i zarazem

⁵ P. Waugh *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*, Routledge, London–New York 1984, s. 2. Dalej cytowane w tekście głównym z podaniem symbolu M oraz numeru strony.

antropomimetyczną. Zarówno dla Henryka Markiewicza⁶, jak i dla Edwarda Kasperskiego⁷ niezbywalną cechą postaci literackiej jest jej antropomimetyczne ukształtowanie, które opiera się nawet awangardowym eksperymentom skrajnej redukcji lub eliminacji postaci. Markiewicz wskazuje na trwałość w literaturze XX wieku tych nurtów, które pozostały przy traktowaniu postaci jako „*sui generis* antropologii”⁸. Kasperski natomiast, traktując antropomimetyzm postaci jako jej niezbywalny element, zwraca uwagę na „formy myślenia o człowieku, ideały estetyczne, zasady etyczne i sposoby mówienia” jako na „nieusuwalne zapośredniczenia w kształtowaniu postaci”⁹. Z kolei Anna Łebkowska akcentuje takie konstrukcje postaci, które jednoczą dwa wymiary jej funkcjonowania: „antropomimetyczny” i „eksponujący tekstualność”¹⁰, utrzymując je na „krawędziach nierozstrzygalności”¹¹. Jeśli w tradycyjnym modelu postać jest wzorowana na człowieku, to w literaturze metafikcyjnej kolejność się odwraca: to człowiek, czytelnik, identyfikuje się z postacią fikcyjną. Tym samym mechanizmy, którym podlega postać, zostają przeniesione w sferę pozaliteracką: „Choć postaci przedstawia się jako fikcje, często czyni się to w tym celu, aby zasugerować, że my wszyscy, metaforycznie, jesteśmy fikcyjni” (M 59). Ożywienie fikcji, zgodnie z logiką chiazmu, powoduje fikcjonalizację życia.

Przez pojęcie postaci metafikcyjnej rozumiem postać jawnie tekstualną, która ma świadomość swojej kondycji i ją tematyzuje, odsłaniając literackie mechanizmy swojej konstrukcji, jednocześnie zachowując swój wymiar antropomimetyczny pozwalający na przenoszenie rozpoznń dotyczących poetyki i ontologii fikcji literackiej do refleksji antropologicznej. Postać metafikcyjna jest zatem, po pierwsze, sposobem praktykowania teorii postaci literackiej czy też uprawiania „immanentnej poetyki postaci”¹². Analizy dokonywane „za pomocą” postaci metafikcyjnej służą odkrywaniu praw rządzących postaciami fikcyjnymi w ogóle, co jest możliwe dzięki niepełnemu zerwaniu z tradycyjną koncepcją postaci, która jest wykorzystywana jako punkt odniesienia w strategii krytycznego odsłaniania mechanizmów literackich. Po drugie, postać metafikcyjna, odsłaniając swoje prymarnie tekstualne ukonstytuowanie, zmusza do zrewidowania konwencji antropomimetycznej. Ujawniając swoją kondycję znaku językowego, a co za tym idzie,

6 H. Markiewicz *Postać literacka*, w: tegoż *Wymiary dzieła literackiego*, Universitas, Kraków 1984.

7 E. Kasperski *Poetyka i antropologia postaci*, w: *Postać literacka: teoria i historia*, red. E. Kasperski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1998.

8 H. Markiewicz *Postać literacka...*, s. 150.

9 E. Kasperski *Poetyka i antropologia...*, s. 33.

10 A. Łebkowska *Postać w perspektywie współczesnego dyskursu o narracji*, „Ruch Literacki” 2002 z. 3, s. 244.

11 Tamże, s. 251.

12 E. Kasperski *Poetyka i antropologia...*, s. 29.

Interpretacje

arbitralny związek z pozajęzykowymi desygnatami, problematyzuje mechanizmy identyfikacji czytelniczej. Nie eliminuje ich jednak w całości, gdyż, po trzecie, zachowuje swój status „literackiej antropologii”, pozwalającej na formułowanie tez dotyczących kondycji człowieka. Dotyczy to szczególnie przeniesienia kategorii fikcji w domenę pozaliteracką i objęcia nią zarówno ludzkiej egzystencji, jak i sposobu poznawania/istnienia rzeczywistości. Postać metafikcyjna ujawnia w efekcie fikcyjny charakter konstruowania tożsamości oraz jego konsekwencje.

Między twórcą a dotwórcą

Postaci literackie odgrywają pierwszoplanową rolę w powieściopisarstwie Teodora Parnickiego. Ich rozmowy oraz pisane przez nie listy i dzienniki wypełniają karty ponad trzydziestu powieści autora *Tylko Beatrycze*. Jak powiada Andrzej Juszczyk: „Pokazuje się w nich [powieściach – przyp. M.J.] raczej postaci, a fabuła [...] jest jedynie pretekstem do rozmowy między osobami”¹³. Postępująca w kolejnych powieściach redukcja elementów tradycyjnej poetyki powieści (fabuła, akcja, narrator, opis) eksponuje postaci i ich dialogi, zbliżając teksty Parnickiego do form dramatycznych, a dominującą formą podawczą, szczególnie w jego późnych tekstach, jest dialog. Wyeksponowanie postaci, uczynienie z nich centrum zainteresowania powieści, łączy się u Parnickiego z obdarzeniem ich świadomością własnej literackości. Po raz pierwszy Parnicki stosuje ten zabieg w *Zabij Kleopatrze* (1968) i odtąd konsekwentnie używa go w kolejnych powieściach. *Muza dalekich podróży* i *Rozdwojony w sobie* są, być może, najbardziej radykalnymi realizacjami tego zabiegu. Jednocześnie oba teksty to wielowarstwowe powieści w powieści, co sprawia, że problematyka postaci staje się jeszcze bardziej złożona. Model ten w przypadku *Rozdwojonego w sobie* obejmuje sferę fantastyki, w której toczy się dialog między autorem i postacią, oraz sferę historii będącą przedmiotem tego dialogu, a ponadto, jako efekt metatekstowych wypowiedzi, dodatkowy poziom wpisanej w tekst powieści metarefleksji obejmującej obie wcześniej wymienione sfery. W *Muzie dalekich podróży* mamy do czynienia ze złożoną konstrukcją wzajemnie na siebie oddziałujących powieści w powieści, wykorzystujących w różnych konfiguracjach cztery konwencje gatunkowe (fantastyka, powieść historyczna, autobiografia i metafizyka). Taka struktura zapośredniczeń, w której poszczególne poziomy tekstu stają się komentarzami do pozostałych, pozwala na prowadzenie rozbudowanej refleksji metapowieściowej. „Parnicki umieszcza w swoich powieściach podwójnie fikcjonalne teksty, które można potraktować jako klucze do rozumienia jego własnego pisarstwa”¹⁴ – powiada Juszczyk. Z kolei dominująca forma dialogu oraz wyeksponowanie postaci literackich pozwalają na umieszczanie refleksji teoretycznej w konkretnych sytuacjach, w których ścierają się rozbieżne interesy dyskutantów. Toczący się w powieściach Parnickiego teoretyczny agon jest dodatko-

¹³ A. Juszczyk *Retoryka a poznanie...*, s. 177-178.

¹⁴ Tamże, s. 138.

wo komplikowany przez to, że biorące w nim udział postaci (a jedną z nich jest również autor) mają świadomość swojej literackości. Dyskutanci nie zajmują więc uprzywilejowanej pozycji poza tekstem, lecz są uwikłani w tekstualne i fikcjonalne zjawiska, o których dyskutują.

Mimo że Parnicki nie rezygnuje, nawet w swoich późnych tekstach, z klasyfikacji genologicznej „powieść historyczna”¹⁵, wiedza postaci przez niego tworzonych nie ogranicza się do horyzontów wyznaczanych każdorazowo przez właściwą im epokę historyczną. Informacje i kategorie, którymi dysponują, pochodzą bowiem z co najmniej kilku źródeł. Po pierwsze, jest to wiedza wyznaczana przez dokumenty historyczne. Co charakterystyczne, postać nie może wiedzieć więcej na temat swój i swojej epoki, niż wie współczesny autor na podstawie świadectw i ustaleń historiograficznych. Po drugie, postaci dysponują informacjami z wcześniejszych powieści Parnickiego albo dlatego, że zostały z nich przeniesione, albo dzięki zapoznaniu się z ich treścią. Wreszcie, po trzecie, dysponują one wiedzą autorską, która nie została zawarta *explicit*e w tekstach powieści. Mają więc dostęp zarówno do bazy materiałowej, będącej zapleczem konstruowanych przez pisarza światów, jak i do jego pamięci i doświadczenia. W przypadku postaci historycznych niedostatek informacji zostają uzupełnione przez wiedzę zdobywaną z wcześniejszych powieści Parnickiego. W tym miejscu trzeba jednak wstępnie zastrzec, że między źródłem historycznym a źródłem literackim w światach powieści Parnickiego nie ma różnicy jakościowej¹⁶. Oba typy źródeł mają charakter tekstualny i przez to podlegają tym samym mechanizmom odkształcenia językowego. Dlatego postaci historyczne funkcjonują w powieściach autora *Innego życia Kleopatry* zasadniczo na tych samych prawach co postaci zaczerpnięte z tradycji literackiej czy z jego własnych powieści. Dzieło Parnickiego nie jest zresztą jedynym zasobem postaci. Równie ważna jest w tym kontekście tradycja literacka, szczególnie tradycja powieści historycznej. W *Innym życiu Kleopatry* jedną z kluczowych postaci jest Edmund Dantès, postać z mającej dopiero (w planie czasowym XIX wieku) powstać książki Alexandre’a Dumasa. Taki „cytat postaci”¹⁷ pełni kilka funkcji. Po pierwsze, jest jednym ze sposobów przywołania intertekstów, wobec których Parnicki ustosunkowuje się najczęściej polemicznie¹⁸. Po drugie, zrównując na poziomie świata przedstawionego postaci o proveniencji historycznej i literackiej, odsłania językowy charakter obu ty-

15 O usytuowaniu twórczości Parnickiego na tle gatunku powieści historycznej zob. tamże, s. 15-47.

16 O krytycznym stosunku Parnickiego do źródeł, bliskim nurtem teorii historiografii rozwijanym w drugiej połowie XX wieku zob. tamże, s. 242-275 oraz I. Gielata *Nad studnią Ateny: o „Rozdwojonym w sobie” Teodora Parnickiego*, Wydawnictwo Akademii Techniczno-Humanistycznej, Bielsko-Biała 2006, s. 34-46.

17 Określenie Czermińskiej, zob. M. Czermińska *Teodor Parnicki*, PIW, Warszawa 1974, s. 88.

18 Por. A. Juszczyk *Retoryka a poznanie...*, s. 187-217.

Interpretacje

pów źródeł, pełniąc – szczególnie wobec tych pierwszych – funkcję krytyczną przez zakwestionowanie ich uprzywilejowanego statusu poznawczego¹⁹. Po trzecie wreszcie, jak powiada Czermińska, „drastycznie przypomina czytelnikowi o fikcyjności świata, z którym obcuje się w lekturze”.

W inny sposób wiedzę o wcześniejszych powieściach Parnickiego zdobywa Atanagild. Postać zostaje postawiona w sytuacji czytelnika powieści Parnickiego i to nie tylko czytelnika fikcyjnego, lecz – można by rzec – empirycznego, ograniczonego uwarunkowaniami wydawniczymi. Wszakże Atanagild nie może zapoznać się z ostatnią powieścią Parnickiego, *Sekretem Trzeciego Izajasza*, z tego powodu, że nie została ona jeszcze – w czasie pisania *Rozdwojonego w sobie* – wydrukowana (RWS 102). Atanagild uzyskuje wiedzę nie tylko na temat wcześniejszych powieści, ale także opinii krytyków oraz badaczy. Informacje o nich zdobywa nie w przewidzianym przez autora-postać trybie, lecz w wyniku nawiązania kontaktu z SUPER EGO autora, Eurypidesem Pierwszym, w przerwach między rozdziałami. W ten sposób sugeruje się, że sam upostaciowiony autor nie panuje nad tym procesem (i nad działaniami postaci). Zresztą tak samo Atanagild dowiaduje się o zdarzeniach z biografii autora. Taki zabieg, podobnie jak cytaty postaci, pozwala na wprowadzenie nawiązań do wcześniejszych powieści, kontekstu odbioru czytelniczego oraz uwarunkowań biograficznych.

Powyższe ustalenia wskazują na dokonujące się w powieściach Parnickiego utożsamienie wiedzy postaci z wiedzą, którą dysponuje autor, i to zarówno ten upostaciowiony, jak i autor empiryczny, Teodor Parnicki. Pytanie o charakter relacji między autorem i jego postaciami zostaje stematyzowane w dyskusji z Atanagildem, gdy przywołuje on, sformułowaną w tekście *Istota ibsenizmu*, tezę Bernarda Shawa, na którą z kolei powoływał się Parnicki w swoich wykładach na Uniwersytecie Warszawskim: „Żadna postać w dziele literackim nie może nigdy przewyższać swego twórcy inteligencją, czy i inaczej jeszcze to wyrażając: mądrzejsza być od niego” (RWS 275). Podobnie rzecz ma się z właściwościami etycznymi postaci, które są uzależnione od etyki autora: „W treści czy w fabule powieści naszej tej jedynie stopień taki moralności osiągnąć możesz (czy i ściślej jeszcze: taki najwyżej), jaki [mnie – przyp. M.J.] samemu dostępny byłby?” (RWS 277). Za takim rozumowaniem stoi założenie, że postać literacka, jako twór autora, jest od niego w pełni zależna, a każda jej wypowiedź czy zachowanie są realizacją jego własnej wiedzy i umiejętności. Z tego powodu niemożliwe jest, aby autor mógł stworzyć postać, która przewyższałaby jego samego pod jakimkolwiek względem.

Komplikacje do tego modelu wprowadza jednak zastosowany w powieściach Parnickiego zabieg obdarzenia postaci świadomością ich literackości, a więc również świadomością takiego uwarunkowania, które skazuje je na podrzędność wobec autora, a ponadto – zdolnością do sprzeciwienia się tym ograniczeniom. Świad-

¹⁹ Na temat różnicy między postacią literacką a postacią historyczną zob. A.W. Labuda *O literackich i nieliterackich obrazach postaci*, „Teksty” 1979 nr 4.

czy o tym chociażby sam fakt podniesienia przez Atanagilda tej kwestii czy wielokrotnie dyskutowana w *Muzie dalekich podróży* możliwość zbuntowania się postaci i obalenia autora. Postaci świadome swojej fikcyjności zmuszają do przemyślenia na nowo formuły Shawa i do zredefiniowania relacji autor – postać. O tej konieczności świadczy wypowiedź Parnickiego w *Rodowodzie literackim*:

Otóż, proszę pana, jeśli biorę jako czołową postać swojej powieści znakomitego polityka, to albo ja muszę mieć nadzwyczajną intuicję artysty, która jest niby tym, co starożytni mieli na myśli, mówiąc o wpół boskiej naturze artysty, a do tego ja się nie poczuwam, albo powinienem być równie inteligentny albo mieć równie wysokiej klasy zmysł polityczny jak moja postać. Otóż ja przestałem wierzyć w tę możliwość i dlatego trochę od historii odszedłem.²⁰

Główna motywacja do przeformułowania analizowanej relacji wynika z charakteru materiału, którym Parnicki zajmuje się w swoich powieściach: materiału historycznego. Właśnie w przypadku powieści o postaciach historycznych pytanie o to, czy postać może być mądrzejsza od autora, nabiera szczególnego znaczenia. Różnica między postacią fikcyjną a postacią historyczną dotyczy zatem zakresu możliwości, jakimi dysponuje autor w kształtowaniu powieści. Sprawdza się to do rozróżnienia między (według określeń Parnickiego) prawami twórcy – kształtującego postaci fikcyjne, a prawami dotwórcy – wykorzystującego istniejące faktycznie osoby jako materiał powieściowy. Pojęciom twórcy i dotwórcy odpowiadają figury autora-Boga i autora-wskrziesiciela²¹. Autor-Bóg, który jest kreatorem, powołującym do życia postaci *ex nihilo* i sprawującym nad nimi pełną władzę, jest odpowiednikiem twórcy powołującego do życia postaci nieznajdujące swoich odpowiedników w rzeczywistości. Natomiast autor-wskrziesiciel, przywołujący do życia zmarłych i – z konieczności – respektujący ich niezawisłość, jest autorem powieści historycznych opierającym się na źródłowym materiale historycznym. Chodzi tu nie tyle o rzeczywiste osoby, które swoim istnieniem ograniczałyby swobodę autora, ile o postaci poświadczone przez inne teksty. Na podobnych prawach są bowiem traktowane postaci historyczne i „cytaty postaci”, czyli postaci zaczerpnięte z tekstów literackich. Postaci historyczne nie są uprzywilejowane, gdyż tak samo jak „cytaty postaci”, są dostępne autorowi wyłącznie w zapośredniczeniu tekstowym. Mechanizm przekształceń, którym poddaje Parnicki oba typy bohaterów, zasadniczo jest podobny. Tak jak w krytyczny sposób odnosi się on do dokumentów związanych z Atanagildem i, wykorzystując luki w historiografii, projektuje hipotetyczne życie bohatera, tak też traktuje teksty literackie, z których czerpie postaci. Ryszard Koziółek, analizując postać Z. z powieści *I u możliwych dziwny*, pokazuje, w jaki sposób Parnicki wykorzystuje rozsiane w tekście *Trylogii* Henryka Sienkiewicza znaki odnoszące się do nieprzedstawionej części biografii Onufrego Zagłoby, usuwając

²⁰ T. Parnicki *Rodowód literacki*, Pax, Warszawa 1974, s. 207.

²¹ Por. M. Czermińska *Teodor Parnicki*, s. 205-207.

Interpretacje

postać z planimetrycznej niewoli tekstu i cisnąć ją w przestrzeń historycznego bytu”²², traktując ją więc tak, jakby miała być pozapowieściowy, który został przez Sienkiewicza zniekształcony. Właściwe rozróżnienie dotyczy więc, z jednej strony, postaci fikcyjnych niemających swych tekstualnych antecedenencji, a z drugiej – postaci historycznych i „cytatów postaci”.

Dotwórca, korzystając z częściowo gotowych już postaci, ma ograniczony zakres możliwości kształtowania powieści, gdyż musi dbać o zgodność postaci z tekstami źródłowymi, ustaleniami historyków lub pierwowzorem literackim. Nie chodzi tylko o unikanie jawnych sprzeczności z zastanym materiałem, ale przede wszystkim o „zakotwiczenie” tworzonych postaci w miejscach niedookreślenia²³ dokumentów historycznych czy literackich. Z tym problemem ściśle wiąże się kwestia wolności, którą postaci mają w świecie powieściowym. Dokonujący się w powieściach Parnickiego „eksperyment” (RWS 343) polega na obdarzeniu postaci swoistą autonomią, dzięki której mogą one mówić i działać niezależnie od autora. Postaci, wykorzystując swoją wolność, próbują wywrzeć na autora nacisk i skłonić go do takiego kształtowania powieści, jakie odpowiadałoby ich interesom. W tym celu np. organizują „zamach stanu” (MDP 332), próbują autora unicestwić (MDP 329) czy – jak Atanagild – nie zgadzają się na proponowane rozwiązania fabularne (utożsamienie z Samonem). Wolność postaci jest jednak uwarunkowana wolą autora, dlatego pojawia się pytanie, czy jest to wolność pełna, czy też wolność „wyboru tylko – zresztą, przecież także ograni...niczonego nie byle jak” (RWS 407).

Sposobem na poradzenie sobie z problemem prymatu autora wydaje się – obecne w powieściach Parnickiego od samego końca lat 60. – wprowadzenie do powieści historycznych poziomu *meta* w formie ramowej konwencji fantastycznej, a w konsekwencji – obdarzenie postaci świadomością literackości. Pozwala to nie tyle na całkowite usunięcie tej kwestii, ile na jej sproblematyzowanie i podanie w wątpliwość prymatu autora. Strategia Parnickiego polega na oscylowaniu między tymi dwoma możliwościami: boskiej wszechmocy i „tchórzostwa”, twórcy i dotwórcy. Nie rozwiązuje to jednak całkowicie dylematu nadrzędności autora, ostatecznie bowiem to właśnie empiryczny autor – Teodor Parnicki – wkłada w usta postaci te wypowiedzi, które kwestionują jego prymat. Jedyną wszakże alternatywą dla takiego – niejednoznacznego – rozwiązania byłaby całkowita rezygnacja z autorskiego głosu. To jednak oznaczałoby odejście od literatury nie „trochę”, ale całkowicie.

²² R. Koziołek *Co to jest Z.? Postać literacka w przestrzeni intertekstualnej: Parnickiego „I u możliwych dziwny”*, „Pamiętnik Literacki” 1994 z. 1, s. 121.

²³ Por. I. Gielata *Nad studnią Ateny...*, s. 73. Na znaczenie filozofii Romana Ingardena w powieściopisarstwie Parnickiego wskazał Szymutko: S. Szymutko *Zrozumieć Parnickiego...*, s. 121.

Poszukiwania Majstra przez wielkie EM

W *Rozdwojonym w sobie* cały dialog między autorem i postacią jest próbą sił, w której każda ze stron próbuje narzucić własny projekt powstającej powieści o dotworzonych latach życia Atanagilda. Wśród używanych przez obie strony argumentów znajdują się przesłanki historyczne (zgodność ze źródłami, prawdopodobieństwo) i literackie (zapośredniczenie w usankcjonowanych konwencjach, przede wszystkim powieściopisarstwa historycznego). Zdaniem Gielaty, toczony na kartach powieści Parnickiego spory są konsekwencją Nietzscheańskiej koncepcji poznania historii (i rzeczywistości zarazem) jako agonu interpretacyjnego²⁴. Istotnie, Parnicki w swoich powieściach zwraca uwagę na „pozamerytoryczne” uwarunkowania poznania oraz konstruowania narracji. Jednak spory między postaciami a autorem dotyczą także tego ostatniego i problematyzują status i kompetencje podmiotu autorskiego. Więcej nawet: samo istnienie jednego i niepodzielnego podmiotu autorskiego, czyli tego, kto mówi w powieści, zostaje zakwestionowane.

W wypowiedziach postaci powraca motyw przypisywania odpowiedzialności za wypowiedzane słowa autorowi. Dotyczy to poszczególnych rozstrzygnięć leksykalnych, stylistycznych czy retorycznych. Postaci nieustannie przypominają, że wypowiedziane przez nie słowa nie należą do nich, a iluzja, jakoby tak było, jest rodzajem gry. To „udawanie” (RWS 223), czyli stwarzanie iluzji autonomii postaci, jest jednak na stałe wpisane w kondycję postaci literackiej. Byłoby to potwierdzenie opinii tych badaczy, którzy twierdzą, że postaci w powieściach Parnickiego są tylko „emanacjami osoby autora”²⁵, czyli jego głosem rozpisany na literackie persony. Jednak ponawiany przez autora akt deziluzji wobec rzekomej autonomii postaci dokonuje się właśnie dzięki obdarzeniu ich autonomią. Jeśli powieść realistyczna stwarzała złudzenie bytowej odrębności postaci (zachowujących się i mówiących tak jakby były ludźmi) i jednocześnie ich niezależności od podmiotu autorskiego, to Parnicki dokonuje odwrócenia tego gestu: czyniąc postaci świadomymi ich fikcyjności, odsłania zarazem ich zależność od autora – przez ich autonomię ujawnia ich heteronomię²⁶. Samo jednak odwrócenie tych relacji nie jest dla Parnickiego zadowalające.

Modelem zależności postaci od autora jest relacja, która zachodzi w *Muzie dalekich podróży* między Samonem i Zygmuntem Krasińskim. Samon jest autorem powieści „*Mogło być tak właśnie*” opisującej alternatywną historię Polski, w której Krasiński, jako autor powieści historycznych, pisze o Samonie, pierwszym władcy Słowian: „O Samonie pisze Krasiński [...], a o Krasińskim [...] Samon” (MDP

²⁴ I. Gielata *Nad studnią Ateny...*, s. 152.

²⁵ A. Łebkowska *Postać w perspektywie...*, s. 174. Zob. również: A. Juszczyk *Retoryka a poznanie...*, s. 185.

²⁶ Na powiązanie „uświadomienia sobie przez postaci własnej powieściowości” z wyeksponowaniem ich zawisłości „od tego, kto o nich pisze”, zwraca uwagę Krzysztof Uniłowski (K. Uniłowski *Metaliteratura w pisarstwie Parnickiego*, „Pamiętnik Literacki” 1991 z. 2, s. 109).

Interpretacje

602). Krasieński jest zatem postacią stworzoną przez Samona, który jest postacią stworzoną przez Krasieńskiego, czy inaczej jeszcze: Samon jest autorem Krasieńskiego, który jest autorem Samona. Paradoks ten ma za podstawę dwoistą tożsamość Samona, który jako potencjalna osobowość (z rozdziału pierwszego powieści) wciela się (w rozdziale drugim) w postać historyczną z VII wieku. Jednak to rozróżnienie nie jest konsekwentnie podtrzymywane. Samon (autor) w roli Samona (władcy) wciąż pozostaje – Samonem. Ten nierozwiązywalny splót autorstwa jest w *Muzie dalekich podróży* określany... jako „SCHWATKA W NICZJU”²⁷, czyli sytuacja remisowa w zapasach, które oglądał w dzieciństwie Parnicki: „dwadzieścia minut walki jego [KLEMIENTIJA BULL – przyp. M.J.] z Czerwoną Maską okazało się być właśnie SCHWATKOJ W NICZJU, tak jak... tak jak... Krasieńskiego z Samonem... na powierzchni wazy pod nazwą «Muza dalekich podr...»” (MDP 509). SCHWATKA w NICZJU nie jest wynikiem – remisowym – starcia, ale raczej stanem nierozstrzygalności, aporią, natomiast *tertium comparationis* autorstwa i zapasów – jest walka, którą toczą z jednej strony zapaśnicy, a z drugiej – autor i postać. W powieściach Parnickiego nie mamy do czynienia z jednoznacznością sytuacji, w której autor sprawuje władzę nad swoimi postaciami, lecz z niekończącym się retorycznym agonem między autorem a postaciami o władzę nad powieścią. Na pytanie o to, kto mówi, powieści Parnickiego nie dają jednoznacznej odpowiedzi. Zarówno autor, jak i postaci znajdują się w sytuacji Samona, który powiada: „Straszna to jednak rzecz nie wiedzieć, czy to ja piszę, czy o mnie piszą” (MDP 595). Wybór jednej ze stron tej opozycji, choć pożądanym, nie jest możliwym. Relacja autor – postać jest raczej podtrzymywana w dynamicznym napięciu, które warunkuje powstawanie tekstu, ale nie może się rozstrzygnąć, gdyż oznaczałoby to konieczność zaniechania dalszego pisania. Trwa ona „W NICZJU”, nieustannie kwestionowana, podważana, przesuwana, jednak ostatecznie – nierozstrzygalna. Jak twierdzi Uniłowski: „Autor nigdy się nie dowie, czy to on pisze, czy też «jest pisany»”²⁸. Choć to autor wkłada w usta postaci słowa, które one wypowiadają, to jednak on sam jest możliwym tylko dzięki swoim postaciom.

Na tym tle wyraźniej przedstawia się problem autonomii i świadomości postaci fikcyjnych w tekstach Parnickiego. Jeśli postaci mogą buntować się przeciw autorowi, to konieczne staje się zredefiniowanie samego pojęcia autora. Ale czy przez autora, który może istnieć tylko w nieustającej konfrontacji ze swoimi postaciami, należy rozumieć postać powieści (Ochroluba, kapitana), autora wewnętrznego czy cielesnego Teodora Parnickiego? I czy takie rozróżnienia mają sens w przypadku projektu powieściowego autora *Innego życia Kleopatry*? W omawianych powieściach podmiot autorski ulega wielorakim rozwarstwieniom i rozszczepieniom. W *Muzie dalekich podróży* autor jest obecny w samym tekście jako jedna z postaci i, podobnie jak one, przyjmuje kolejne tożsamości, zależne od aktualnie obowiązującej w powieści metaforyki, jest więc kolejno: klauzulą uzupełniającą, czeladnikiem Ochro-

²⁷ Na tę figurę zwraca także uwagę Uniłowski, por. tamże.

²⁸ Tamże, s. 121.

lubem, kapitanem statku. Ale w powieści pojawiają się inne jeszcze figury autora, których tożsamość z autorem-postacią jest treścią dyskusji i poszukiwań: „Majster przez wielkie EM”, tytułowa „Muza dalekich podróży” czy „spółka autorska”. Z kolei *Rozdwojony w sobie* prezentuje przede wszystkim rozszczepienie na Eurypidesa Pierwszego i Eurypidesa Drugiego. W obu powieściach występują też figury autora-Boga i autora-wskrzesciciela odpowiadające rolom twórcy i dotwórcy. Wreszcie na różne sposoby jest w nich obecny Teodor Parnicki, pisarz, osoba. W konfrontacji tych rozlicznych figur i sposobów przejawiania się autora w tekście wyłania się niejednoznaczna i pozbawiona ostrych konturów koncepcja podmiotowości autorskiej.

W *Muzie dalekich podróży* postać, którą można w jakiś sposób utożsamiać z autorem, pojawia się po raz pierwszy jako „nowa osoba”. Jednak szybko okazuje się, że owa tajemnicza „nowa osoba” jest „klauzulą uzupełniającą”. Co ważne, „nowa osoba”, o której dowiemy się później, jest również czeladnikiem Ochrolubem, zjawia się więc zarówno jako upostaciowienie autora, jak i jako personifikacja omawianego przez postaci pojęcia – „klauzuli uzupełniającej” właśnie. Autor wkracza zatem do powieści niejako z dwóch stron: podmiotu i języka. Podobnie dzieje się z Ochrolubem, którego tożsamość jest efektem wprowadzonej metaforyki wazy i ochry rzymskiej oznaczających, odpowiednio, powieść i materiały źródłowe. Tożsamość „Majstra przez wielkie EM” nie jest jednoznacznie określona. W tej kwestii w powieści pojawiają się liczne, często wzajemnie się wykluczające wskazówki. Samo jednak poszukiwanie tej tożsamości zostaje uznane za jeden z podstawowych mechanizmów warunkujących powstawanie powieści: „Gdyby i dla niego [Ochroluba – przyp. M.J.] też nie stanowiła zagadki, nie byłoby w ogóle waz z pracowni Ochroluba” (MDP 165). Jeśli przyjąć, że majster, jako instancja wyższa wobec upostaciowionego autora, jest rzeczywistym sprawcą powieści, właściwym ich podmiotem, czyli autorem (chciałoby się dodać: przez wielkie A), to według Parnickiego, pisanie powieści po-legałoby właśnie na dążeniu do ustalenia prawdziwego ich autorstwa.

Rozwiązanie kwestii autorstwa, które nasuwa się jako pierwsze, polega na utożsamieniu majstra z autorem empirycznym, z samym Teodorem Parnickim. W takim ujęciu to autor-osoba jest właściwym podmiotem powieści, natomiast występująca w niej postać (Ochrolub) jest tylko jego tekstową reprezentacją. Takie ujęcie prowadzi badaczy zwykle w stronę utożsamiania autora-postaci z autorem wewnętrznym, będącym powieściowym wcieleniem autora empirycznego. Konsekwencją takiego ujęcia jest uznanie, że dialog postaci z autorem znajduje swój odpowiednik na wyższym poziomie w osobie – wedle określenia Jacka Łukasiewicza – Narratora Głównego, będącego nie tylko nadrzędnym podmiotem każdej powieści z osobna, ale również wszystkich powieści (od *Końca „Zgody narodów”*) wziętych razem²⁹. W tej perspektywie dialogi postaci z autorem (również te podważające kompetencje autora), momenty nierozstrzygalności w konstrukcji pod-

²⁹ Por. J. Łukasiewicz *Czytając Parnickiego*, w: tegoż *Republika mieszkańców*, Zakład Narodowy Ossolińskich, Wrocław 1974, s. 240, [cyt. za:] K. Uniłowski *Metaliteratura w pisarstwie...*, s. 120.

Interpretacje

miotu powieściowego czy jego rozwarstwienie i rozplenie – byłyby znoszone w jednym, niepodzielnym i wszechwładnym podmiocie autorskim. Oznaczałoby to jednak, że powieściowe poszukiwania autora są tylko metaliteracką grą, która w żaden sposób nie dotyczy autora empirycznego. Moim zdaniem, jest inaczej: dokonująca się w powieściach Parnickiego problematyzacja pojęcia autora obejmuje swoim zakresem również autora empirycznego lub – by ująć rzecz od innej strony – Parnicki w swoim piśmarstwie stawia swoją kondycję autora pod znakiem zapytania. Nie oznacza to jednak, że problemy tego piśmarstwa znajdują proste odniesienie do osoby autora, jest wręcz przeciwnie: uwzględnienie tej osoby ujawnia dopiero złożoność i dynamikę tej problematyki.

Propozycją badawczą, która pozwala na uniknięcie odseparowania autora empirycznego od autora w powieści, jest koncepcja podmiotowości sylleptycznej Ryszarda Nycza: „«Ja» sylleptyczne – mówiąc najprościej – to «ja», które musi być rozumiane na dwa odmienne sposoby równocześnie: a mianowicie jako prawdziwe i zmyśnione, jako empiryczne i tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjno-powieściowe”³⁰. Choć w omawianych powieściach nie występuje wprost „tożsamość nazwiska autora i protagonisty czy narratora utworu” uznawana przez Nycza za najwyraźniejszy sygnał podmiotowości sylleptycznej, to jednak wpisane w nie wątki autobiograficzne (np. podróż Ochroluba z Charbina do Polski w *Muzie dalekich podróży* czy relacje ze spotkań autorskich w *Rozdwojonym w sobie*) pozwalają mówić o tego typu zależności między autorem empirycznym i autorem-postacią. Z podmiotowością sylleptyczną wiąże Nycz zmianę rodzaju relacji między Ja empirycznym i Ja tekstowym: „W miejsce relacji sprawczej, jednokierunkowej, przy czynowej, mamy do czynienia z interferencją czy sprzężeniem zwrotnym”³¹. W tekstach Parnickiego owa interferencja przejawia się m.in. w sposobach traktowania wątków autobiograficznych. Biografia Parnickiego-osoby zostaje wpisana w treść powieści i podlega w niej podobnym mechanizmom co pozostałe elementy kreowanego świata, właściwe postaciom fikcyjnym. I tak w *Muzie dalekich podróży* wędrówka autora z Charbina do Polski zostaje potraktowana tak, jak historia Samona-władcy Słowian, czyli jako materiał do tworzenia fabuły hipotetycznej. Mechanizm powieściowy jest więc próbą przepracowania wydarzeń z własnej historii i uczynienia z nich bio-grafii, tj. próbą nadania im narracyjnej spójności (nawet mimo ich hipotetyczności). Obdarzając Ochroluba – swój powieściowy odpowiednik, ale zarazem jedną z postaci – swoją biografią, dokonuje Parnicki zabiegów niejako na samym sobie. Ten samozwrotny mechanizm widać również w przypadku toczonych w *Rozdwojonym w sobie* dyskusji dotyczących spotkań autorskich Parnickiego. Tekst powieści, stanowiący komentarz do bieżącego życia literackiego, sam staje się częścią tego życia już jako wydana powieść. Tym samym

³⁰ R. Nycz *Tropy „ja”*. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia, w: tegoż *Źęzyk modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 1997, s. 108.

³¹ Tamże, s. 109.

uwidatnia się w powieściach autora *Srebrnych orłów* dwuwymiarowość autotematyzmu, który jednocześnie służy komentowaniu własnego dzieła i sam staje się przedmiotem tego komentarza.

Opisywany mechanizm interferencji Ja tekstowego i Ja empirycznego służy przede wszystkim sproblematyzowaniu kompetencji autorskich. Jeśli powieściowy autor (Ochrolub, kapitan statku, Eurypides Drugi) ma ograniczoną władzę wobec postaci, które mogą się z nim kłócić czy nawet planować jego zabójstwo, to tym samym podlega zakwestionowaniu pozycja autora empirycznego, który nie może już być traktowany jako ostateczna instancja powieściowego świata. Spór Ochroluba z postaciami czy Eurypidesa z Atanagildem okazuje się tym samym co „ścieranie się woli i świadomego zamiaru pisarza z oporem materiału”³². Ze zmianą omawianej relacji łączy się, zdaniem Nycza, zmiana typu „podmiotowej tożsamości” – z hierarchicznego i wertykalnego na „horyzontalny, interakcyjny i interferencyjny [...], w którym podmiot przystaje na własną fragmentaryczność”³³. Ów fragmentaryczny podmiot powieści Parnickiego to autor rozpisany na kolejne postaci, z których żadna nie zajmuje pozycji nadrzędnej i żadna nie jest ostateczna. To również autor, który wkracza w swoje dzieło, przyjmując na siebie wszystkie konsekwencje tego gestu, łącznie z zakwestionowaniem swojej tożsamości. W ten sposób zostaje podana w wątpliwość również uprzedniość podmiotowości autorskiej, która w analizowanych powieściach wyłania się dopiero w konfrontacji z postaciami (czyli, jak powiada Nycz, w relacji do Innego³⁴).

Rozdwojenie – czy, jak w przypadku Parnickiego, rozplenienie – autorskiego Ja znajduje również swoją motywację w dyskursie psychoanalitycznym. Właśnie freudyzm jest jednym z najważniejszych kontekstów obecnych w *Rozdwojonym w sobie* figur autora. Rozwarstwienie osoby autora na trzy instancje aparatu psychicznego, nazywane zgodnie z drugą topiką Freudowską, nie oznacza, że autor *Tylko Beatrycze* zwyczajnie przejmuję myśl ojca psychoanalizy. Wykorzystując jego terminologię, Parnicki nadaje jej własne, sfunkcjonalizowane w powieści znaczenia. Autor w dialogu z Atanagildem jest, zgodnie z tytułem powieści, „rozdwojony w sobie”: na Eurypidesa Pierwszego i Eurypidesa Drugiego. Pierwszy określany jest jako SUPER EGO autora (RWS 204), „słuchacz (czy może raczej jednak – widz)” (RWS 203), wreszcie „idealny czytelnik powieści w toku” (RWS 207). Nie zabiera on głosu, lecz komunikuje się z Atanagildem w przerwach między rozdziałami, dokonuje jednak interwencji w tekst, usuwając niektóre jego fragmenty (RWS 206). Z kolei Eurypidesem Drugim jest EGO autora (RWS 207) i to ono bierze udział w dialogu jako pisarz (RWS 203). Role rozkładają się więc symetrycznie: EGO – SUPER EGO, pisarz – czytelnik, obecny – nieobecny. Okazuje się jednak, że to w samym autorze występują sprzeczne skłonności, które są hiposta-

³² M. Czermińska *Teodor Parnicki...*, s. 167.

³³ R. Nycz *Tropy „ja”...*, s. 110.

³⁴ Tamże, s. 109.

Interpretacje

zowane w jego wypowiedziach jako Eurypidesowie. Zamiast jednego autora mamy więc do czynienia z ich wielością – ze „spółką autorską” (MDP 133), a *lapsus linguae* Atanagilda, który myli „podmiot” z „państwem” (RWS 408), nabiera wyraźnego znaczenia: „jak państwu – także i osobowości wysoce szkodlić musi skłócenie się wewnętrzne, władne przerodzić się – a w chwili prawie każdej – już w wojnę domową [...]” (RWS 408). Charakteryzujący relacje autora z postaciami agon – okazuje się również właściwy kondycji jego podmiotowości, rozbitej na przeciwstawne instancje.

Eurypides Pierwszy, SUPER EGO autora, jest przede wszystkim czytelnikiem, i to czytelnikiem surowym. Czytelnikiem jest również sam Atanagild, który poznał wcześniejsze powieści autora, ich zaplecze źródłowe oraz uwarunkowania egzystencjalne pracy nad tekstem – właśnie w rozmowach prowadzonych z Eurypidesem Pierwszym w przerwach między rozdziałami. Pod tym względem oni obaj – Atanagild i SUPER EGO – znajdują się w sytuacji czytelników i krytyków pisarza. Tym jednak, co ich różni, jest fakt, że tylko postać historyczna może się wypowiadać w dialogu, natomiast SUPER EGO autora pozostaje nieme. Dlatego, jak słusznie twierdzi Ireneusz Gielata, „W wewnętrznej wojnie, jaką prowadzi pomiędzy sobą dwóch Eurypidesów, Atanagild pełni funkcję pośrednika”³⁵. Innymi słowy, wypowiedzi postaci zapośredniczają wewnętrzny dialog pisarza, który staje się właściwie możliwy dopiero w wyniku wytrącenia z całkowitej immanencji. Zapśredniczenie dokonywanej w powieści swoistej „autopsychoanalizy”³⁶ jest konieczne, aby mogła ona być skuteczna. Wpisana w powieść koncepcja podmiotowości fragmentarycznej i wewnętrznie sprzecznej powoduje, że założenie istnienia jednego i spójnego podmiotu autorskiego zostaje podane w wątpliwość. Postaci powieściowe stają się zapośredniczeniem złożonej konstytucji podmiotu autorskiego, który z kolei, wkraczając w fikcyjny świat, zdaje sprawę ze swojej fragmentarycznej, rozproszonej i – w gruncie rzeczy – nietożsamej („*Je est un autre*” – mógłby za Rimbaudem powiedzieć o sobie Parnicki) kondycji.

Podmiotowość sylleptyczna jest jednak tylko jednym z możliwych wariantów relacji między Ochrolubem i „Majstrem przez wielkie EM”. Poszukiwania majstra nie ograniczają się wyłącznie do zagadnień związanych bezpośrednio z literaturą, lecz mają znacznie szerszy zasięg i obejmują pytania o podmiot w ogóle, podmiot historii, podmiot świata (por. MDP 567). W takim ujęciu majster nie jest już tylko właściwym autorem powieści Parnickiego, lecz staje się „autorem” i sprawcą rzeczywistości. Nie oznacza to jednak, że z literaturą nie ma nic wspólnego. To właśnie powieść jest uprzywilejowaną przestrzenią poszukiwań podmiotu, gdyż badając własne mechanizmy, problematyzując kategorię autora oraz eksperymentując z postaciami i stwarzanymi światami, pozwala na sprawdzanie kolejnych hipotez dotyczących podmiotu w ogóle. Autotematyzm późnych powieści Parnic-

³⁵ I. Gielata *Nad studnią Ateny...*, s. 170.

³⁶ Określenie Juszczyka (A. Juszczyk *Retoryka a poznanie...*, s. 135).

kiego nie jest – jak chcieli niektórzy krytycy³⁷ – symptomem maniakałnego skupienia na problemach konstrukcyjnych i na sobie samym, lecz metodą poszukiwania odpowiedzi na zasadnicze pytania o człowieka i świat. Dokonujące się na kartach powieści Parnickiego rozszczepienie, rozplenienie i przemieszczenie kategorii autora ma charakter eksperymentu zmierzającego do jej zredefiniowania. Zakwestionowane zostaje rozumienie autorstwa opierające się na nowożytnej koncepcji podmiotu³⁸. W podmiotowość autora *Muzy dalekich podróży* wpisana jest już różnica, która uniemożliwia mu potwierdzenie własnej tożsamości według formuły „ja to ja”. Jeśli Ja to: klauzula uzupełniająca, czeladnik Ochrolub, „Majster przez wielkie EM”, kapitan statku pod banderą „Muzy dalekich podróży”, Eurypides Pierwszy i Eurypides Drugi, to nie sposób stwierdzić jednoznacznie, że Ja to Teodor Parnicki – autor.

„Łaskawy papierze”

Analizowana wyżej rola SUPER EGO jako czytelnika, zapośredniczona w postaci Atanagilda, wskazuje na dokonujące się w powieściach Parnickiego inkorporowanie odbiorców w ramy fikcyjnego świata. Czytelnik nie jest tylko instancją uwzględnianą przy tworzeniu powieści (potencjalnej publiczności, której gust należy mieć na uwadze), lecz staje się integralnym jej składnikiem. Dokonuje się to na kilka sposobów. Po pierwsze, czytelnik jest traktowany jako równoprawny – wraz z autorem i postaciami – współtwórca powieści. W takim rozumieniu roli czytelnika można dopatrywać się inspiracji Ingardenowską teorią dzieła literackiego, w ramach której odbiorca, dokonując konkretyzacji i usuwając miejsca nieodokreślenia, „pod wieloma względami uzupełnia czy dopełnia, a niejednokrotnie także i pod wielu względami zniekształca lub zmienia”³⁹. Jednak Parnicki idzie dalej, zakładając również krytyczną lekturę, która może podważać eksplicytnie zawarte w tekście informacje⁴⁰. Czytelnik nie jest więc tylko wykonawcą autorskiej instrukcji, ale staje się pełnoprawnym współtwórcą dzieła. Po drugie, rola czytelnika zostaje przypisana samym postaciom, które tym samym dzielają autorskie rozdwojenia na pisarza i czytelnika (Eurypidesa Pierwszego i Eurypidesa

³⁷ „Powieść ta może sprawić, że i czytelnik także będzie rozdwojony w sobie, rozdwojony między podziwem a zniecierpliwieniem, szacunkiem dla pasji pisarza a zalem, że zdaje się on zapominać o nim, czytelniku” – pisze Zygmunt Lichniak na skrzydełku (sic!) wydania *Rozdwojonego w sobie* z 1983 roku.

³⁸ Por. A. Zawadzki *Autor. Podmiot literacki*, w: *Kulturowa teoria literatury*, red. M.P. Markowski i R. Nycz, Universitas, Kraków 2006, s. 220.

³⁹ R. Ingarden *Z teorii dzieła literackiego*, w: *Teorie literatury XX wieku: antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Znak, Kraków 2006, s. 61.

⁴⁰ Nawiązuję tu do interpretacji Szymutki, który upatruje roli czytelnika właśnie w rozszyfrowywaniu i rekonstruowaniu tekstu powieści. Zob. S. Szymutko *Zrozumieć Parnickiego*, s. 39.

Interpretacje

Drugiego z *Rozdwojonego w sobie*). Będąc aktywnymi współtwórcami powieści, postaci są również jej – mniej lub bardziej – wnikliwymi czytelnikami⁴¹. Inkorporacja czytelnika do powieści sprawia, że dyskusja krytyczna nad tekstem zostaje niejako uprzedzona. Pierwszymi odbiorcami powieści stają się jej postaci, co jednak nie osłabia ich nastawienia krytycznego (a nieraz krytykanckiego).

Postaci, będąc autorami i czytelnikami, jednak nie przestają być przede wszystkim – postaciami. To potrójne uwikłanie – autorów, czytelników i postaci zarazem – wskazuje także na kondycję odbiorcy, który tym samym zajmuje miejsce na równi z postaciami fikcyjnymi. Wskazuje na to trzeci typ obecności czytelnika w tekście polegający na przywołaniu nazwisk krytyków dotychczasowej twórczości Parnickiego. W *Rozdwojonym w sobie* zostają przywołane nazwiska Antoniego Chojnackiego i Małgorzaty Czermińskiej. I choć nie zyskują oni statusu postaci aktywnie biorących udział w powieściowym dialogu, to jednak są traktowani na równi z pozostałymi osobami będącymi jego przedmiotem. Mechanizm wciągający czytelnika do wnętrza powieści powoduje również, że granica oddzielająca to, co literackie, od tego, co rzeczywiste, zostaje zamazana. Jak postaci historyczne przekształcające się w postaci literackie oraz jak autor, który staje się jedną z postaci, tak i odbiorca podlega fikcjonalizacji, stając się uczestnikiem powieściowego świata. Jak słusznie powiada Czermińska: „Jesteśmy niby w państwie dziwnego Midasa, pod którego dotknięciem wszystko zmienia się nie tyle w złoto, ile w literaturę”⁴². Czy jednak można nazwać Parnickiego panfikcjonalistą? Czy dla niego wszystko nie tyle zmienia się w fikcję, ile jest fikcją? Możliwość funkcjonowania opisanego wyżej mechanizmu zostaje przypisana w *Rozdwojonym w sobie* specyficznie „szarego czasu”, czyli momentu historycznego, w którym powstaje powieść:

Jestem – mówi Atanagild – tematem literackim – mam – na szary tylko czas [...] miano czasu szarego właśnie – czyli przejściowego – należy się takiemu, w którym można mojego ojca świętość mianem – tak właśnie, jak się tutaj to dzieje – określać świętości do m n i e m a n e j, jednak taki – przejściowy, czyli szary właśnie – czas trwać długo nie będzie mógł, miejsca ustąpi temu (czy też takiemu, gdybyś wolał), w którym pojęcie samo do m n i e m a n i a nie będzie znane, a co najmniej już nie będzie mieć się prawa pojęciem takim posługiwać się, czyli innymi słowy: mojego ojca świętość będzie wtedy bądź czymś, co rzeczywiste jest, bądź czymś, co jest rzekom e [...] A skoro właśnie tak być miałyby, nie będzie się pisało powieści o osobach, czyje życie przebiegać w sposób taki czy owaki mogłoby, gdyż żeby taką pisać powieść, należy w czasach takich żyć, kiedy prócz pojęć, wyrażanych słowami „r z e c z y w i s c i e” i „r z e k o m o”, ma prawo istnieć także i pojęcie, które wyraża się z pomocą przysłówka, zresztą także brzmiącego „d o m n i e m a n i e”. Niedługo zaś na ogół życie miewają takie właśnie czasy (RWS 457-458; wyróżnienie M.J.).

⁴¹ Zwraca na to uwagę Łebkowska: „Postacie są i twórcami powieści i jej czytelnikami” (A. Łebkowska *Postać w perspektywie...*, s. 173).

⁴² M. Czermińska *Teodor Parnicki*, s. 145.

„Szary czas” zostaje scharakteryzowany przez triadę pojęć: „rzeczywiście”, „rzekomo” i „domniemanie”. To pierwsze obejmuje sferę niepodważalnych faktów oraz wiedzy pewnej i niepodlegającej wątpliwości, natomiast drugie dotyczy tego, co niezgodne z rzeczywistością i jednoznacznie fałszywe. Między tymi biegunami prawdy i nieprawdy znajduje się miejsce dla „domniemanie”, związanego z wiedzą niepewną i faktami potencjalnymi, prawdopodobnymi. Podział na wiedzę pewną i wiedzę niepewną, choć możliwą, przekłada się na dwa modele powieści. Z jednej strony znajdowałyby się powieść historyczna, zgodna z poświadczonymi źródłowo faktami, z drugiej natomiast – powieść fantastyczna, przecząca ustalonym faktom i eksplorująca scenariusze alternatywne. Projektowana powieść o Atanagildzie ma być wyłącznie historyczna, tzn. ma nie zaprzeczać faktom, jednak sama możliwość jej powstania opiera się właśnie na *d o m n i e m a n i u*, że bohater nie zmarł w wieku dwunastu lat („jestem tematem literackim [...] na szary tylko czas”). Co ciekawe, „szary czas” – z właściwymi mu niepewnością poznania oraz indeterminizmem – zostaje przez Atanagilda określony jako okres przejściowy i powiązany z powstawaniem samej powieści o nim. Zawiera się w tym diagnoza dotycząca współczesności (współczesności autora, nie bohatera) jako epoki niepewności poznawczej, zdominowanej przez „szarą strefę” między prawdą i nieprawdą. W tym świetle powieść o Atanagildzie – ale i pozostałe późne powieści Parnickiego – zostaje ściśle powiązana z momentem historycznym jej powstania, a dokonujące się w niej przekształcenie świata i ludzi w fikcję – którą można utożsamiać z domniemanie – staje się symptomatyczne dla swoich czasów.

Jak twierdzi Anna Łebkowska, komentując koncepcję antropologii literackiej Wolfganga Isera: „gdy wiedza ma charakter niekwestionowalny, wówczas to, co fikcyjne zazwyczaj spychane bywa w dziedzinę ułudy czy kłamstwa, kiedy natomiast pewność poznawcza zanika, wtedy zmienia się zarówno miejsce, jak i status fikcji”⁴³. W ten sposób wzrastająca niepewność poznawcza wiąże się z rosnącym zainteresowaniem fikcją oraz ze stopniowym zamazywaniem granicy między fikcją a rzeczywistością, znajdującym swoją najpełniejszą realizację w nurtach teoretycznych obejmowanych wspólnym mianem panfikcjonalności. Sam Iser wskazuje na dwa momenty w historii XX wieku, w których zniesienie granic między fikcją literacką a rzeczywistością było postulowane ze szczególną wyrazistością: dadaizm i rewolucję paryską 1968 roku⁴⁴. Zdaniem badacza, oba te zjawiska oznaczały radykalne wystąpienie przeciwko rozróżnieniu między literaturą a rzeczywistością wywodzącemu się z XIX-wiecznego idealizmu estetycznego, a wciąż aktualnemu w ideologii mieszczańskiej. „Gwałtowna potrzeba stopienia w jedno literatury i rzeczywistości” była zatem gestem rewolucyjnym, zmierzającym do zmiany stosunków społecznych. Iser wskazuje jednak, że utożsamienie obu dziedzin jest w istocie prostą negacją wcześniejszego sposobu myślenia, a tym samym

⁴³ A. Łebkowska *Między teoriami a fikcją literacką*, Universitas, Kraków 2001, s. 162.

⁴⁴ Zob. W. Iser *Zmienne funkcje literatury*, przeł. A. Sierszulska, w: *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 1998, s. 346.

Interpretacje

stanowi jego przedłużenie i wikła się w te same sprzeczności wynikające z traktowania literatury na sposób użytkowy (dydaktyczny w XIX wieku, rewolucyjny w wieku XX). Zamiast tej opozycji (literatura „nie jest [...] ucieczką od rzeczywistości, ani jej substytutem”⁴⁵) Iser proponuje takie rozumienie funkcji literatury, które pozwalałoby, jak powiada Łebkowska, „ujmować fikcję wspólną z rzeczywistością, w sposób ciągły, bez wpadania w opozycję lub utożsamienie”⁴⁶. Taka rola literatury jest możliwa „dzięki odkryciu, że wszystkie nasze czynności są uzależnione od aktów interpretacji – że nasze życie w istocie polega na interpretowaniu”⁴⁷. Literatura pozwala, zdaniem Isera, na odkrywanie uwarunkowań i konsekwencji tych interpretacji, a w efekcie – na ich podważanie zmierzające do odkrycia tego, co one same wykluczają.

Proponowanego przez Isera rozumienia fikcji literackiej nie można jednak bez zastrzeżeń utożsamiać z panfikcjonalnością. Badacz odróżnia bowiem fikcję literacką, którą nazywa „fikcją odkrywającą” (*exploratory*), od „fikcji wyjaśniającej” (*explanatory*), właściwej antropologii kulturowej czy szerzej – naukowej refleksji o człowieku i kulturze⁴⁸. Ta ostatnia pełni przede wszystkim funkcję scalającą, umożliwiającą ujmowanie „rzeczywistości w sposób zrozumiały dla człowieka”⁴⁹ przez wypełnianie nieredukowalnej „luki informacyjnej”⁵⁰, jednak przy zachowaniu związku z faktycznymi zdarzeniami. Natomiast fikcja odkrywająca jest konstrukcją typu „jak gdyby”, biorącą rzeczywistość w nawias, a przez to umożliwiającą jej przekraczanie, co z kolei powoduje, że „charakteryzuje [ją – przyp. M.J.] skłonność do dyspersji czy też rozwarstwienia”⁵¹. Różnica między nimi wynika przede wszystkim z przedmiotu odniesienia: fikcja wyjaśniająca dotyczy „faktycznych zdarzeń”, natomiast fikcja odkrywająca – głównie narracji literackiej⁵². Właściwe fikcji literackiej branie rzeczywistości w nawias przez konstrukcję „jak gdyby” dokonuje się dzięki ujawnianiu fikcjonalności, które profiluje czytelnicy dystans, umożliwiając jednocześnie dostrzeganie wymiaru figuratywnego i empirycznego i przez to odsłaniając wcześniej niedostępne obszary rzeczywistości⁵³.

Ten antropologiczny aspekt ujawniania fikcjonalności pozwala lepiej uchwycić mechanizm fikcjonalizacji w powieściach Parnickiego. Konstrukcja postaci

45 Tamże, s. 361.

46 A. Łebkowska, *Między teoriami...*, s. 176.

47 Tamże, s. 362.

48 W. Iser *Czym jest antropologia literatury? Różnica między fikcjami wyjaśniającymi a odkrywającymi*, przeł. A. Kowalcze-Pawlik, „Teksty Drugie” 2006 nr 5.

49 Tamże, s. 26.

50 Tamże, s. 18.

51 Tamże, s. 27.

52 Por. tamże, s. 15-16.

53 Por. A. Łebkowska *Między teoriami...*, s. 173.

metafikcyjnych i związana z nimi koncepcja osobowości jest efektem dokonującego się zawieszenia odniesienia do rzeczywistości. Postaci, autor i czytelnik są traktowani „jak gdyby” byli ludźmi. Nie oznacza to jednak, że rzeczywistość zostaje zanegowana, a wszystko staje się fikcją. Teksty autora *Rozdwojonego w sobie* dokonują raczej daleko idącej problematyzacji relacji między fikcją i rzeczywistością. Punktami wyjścia obu powieści są poświadczone źródłowo fakty historyczne (pobyty Atanagilda na dworze bizantyńskim, istnienie Samona – pierwszego władcy Słowian) – i ten ich moment, ze względu na przedmiot odniesienia, można by wiązać z Iserowską fikcją wyjaśniającą, zmierzającą do uspoźnienia narracji historycznej przez wypełnienie źródłowych luk. Wszelkie jednak próby podejmowane w tym kierunku powodują, że fikcja uspoźniająca przekształca się w fikcję rozwarstwiającą. Wielość możliwych wariantów (domniemań) oraz brak wyraźnych kryteriów oceniających (indeterminizm) sprawiają, że cała sfera faktyczności zostaje wzięta w nawias. Niepowodzenie zamiaru poznawczego nie jest wszakże równoznaczne z klęską projektu powieściowego, przeciwnie – jest jego warunkiem. Zawieszenie rzeczywistości – które należałoby rozumieć (dekonstrukcyjnie) na dwa sposoby równocześnie: jako odroczenie i jako zależność⁵⁴ – uruchamia dopiero możliwość literackiego eksperymentu.

W pierwszej kolejności dotyczy on projektów tożsamościowych, wśród których poruszają się powieściowe postaci. Swoista nieokreśloność fikcyjnych osobowości sprawia, że mogą one wcielać się w kolejne role, porzucać je i przekształcać. W *Muzie dalekich podróży* dotyczy to nie tylko autora, występującego w wielu różnych wcieleniach, ale również wszystkich pozostałych postaci, które wędrując między epokami (i między powieściami), przyjmują coraz to inne tożsamości. Z kolei w odniesieniu do Atanagilda oznacza to projektowanie możliwych scenariuszy dotworzonych lat życia, wiążących się każdorazowo z utożsamieniem z inną postacią historyczną (Samonem, PSEUDO-Fredegarem itd.). Ta dowolność, która pozwala postaciom przyjmować tymczasowe tożsamości i jednocześnie zachowywać do nich dystans, jest organizowana, szczególnie w *Muzie dalekich podróży*, przez metaforykę teatru. Postaci, wcielając się w poszczególne role, nie zaprzestają jednak komentowania swojej gry oraz jej uwarunkowań. Żadna z przyjmowanych ról (tożsamości) nie jest ostateczna i żadna nie obejmuje w pełni wcielającej się w nią postaci. Są one raczej konstruktami mogącymi podlegać przekształceniom, a przede wszystkim – negocjacom⁵⁵. Takie ujęcie prowadzi do podkreślenia dystansu między odgrywaną rolą a Ja, choć dystans ten może się realizować tylko w kategoriach

⁵⁴ Por. R. Nycz *Słowo wstępne*, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 8.

⁵⁵ Blisko stąd do teatralnej koncepcji człowieka i społeczeństwa w ujęciu Ervinga Goffmana, zgodnie z którą zachowania społeczne są traktowane jak – właśnie – odgrywanie zmiennych ról. Por. E. Goffman *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, oprac. J. Szacki, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.

Interpretacje

negatywnych jako zaprzeczanie pełnego utożsamienia⁵⁶. W *Rozdwojonym w sobie* dotyczy to szczególnie Atanagilda, który nie godzi się na żadną z proponowanych mu przez autora ról. Powieść ujawnia jednak dodatkowy aspekt teatralnej koncepcji człowieka, który polega na wykorzystywaniu poszczególnych ról do krytycznego ujmowania osobowości. Dzieje się tak np. w odniesieniu do PSEUDO-Fredegara: możliwość utożsamienia Atanagilda z autorem kroniki frankijskiej (ukazującej babkę bohatera Brunhildę w niekorzystnym świetle) odsłania przed autorem i przed jego rozmówcą skrywaną – nieświadomie – niechęć tego drugiego do jego krewnej. Nie oznacza to jednak, że Ja postaci zostaje ujęte substancjalnie, status owej skrywanej niechęci bowiem – czyli ujawnionego nieświadomego – pozostaje nierozstrzygnięty: autor i postać spierają się (a czytelnik nie może rozstrzygnąć), czy ma ona charakter konstrukt (autorskiego), czy rzeczywistości (bohatera).

W tym miejscu ujawnia się drugi aspekt literackiego eksperymentu antropologicznego, prowadzonego w powieściach Parnickiego. Dotyczy on uwarunkowań tworzenia interpretacji, wśród których istnieją postaci. Powieści mają charakter nieustającego agonu, w którym ścierają się ze sobą przeciwstawne poglądy i projekty. Występująca w *Muzie dalekich podróży* metaforyka prawnicza w modelowy sposób ujmuje tę problematykę. Podobnie jednak jak w przypadku teatru, pełne utożsamienie z rolą nie jest w powieści możliwe. Dzieje się tak dlatego, że proces sądowy zostaje zdominowany przez kwestie proceduralne, a postaci, przed przystąpieniem do sądenia, ustalają warunki, na jakich ma się toczyć postępowanie, czyli: tworzą prawo, które zyskuje charakter negocjowalnego konstrukt. Tworzą, lecz nie stwarzają, bowiem sam spór, który miał się zogniskować w procesie, zostaje przeniesiony na poziom *meta* i również nie przynosi rozstrzygnięcia. Jednak to przeniesienie pozwala wskazać na uwarunkowania powstawania prawa oraz – szerzej – interpretacji. Istotne okazuje się, że ich zasadą nie jest odniesienie do rzeczy (przedmiotu prawa) czy jakkolwiek pojmowanej idei sprawiedliwości, lecz – sam retoryczny spór, w którym realizują się interesy jego uczestników. Wreszcie trzeci aspekt literackiej antropologii Parnickiego łączy się z tym, co analizowałem wyżej jako poszukiwanie „Majstra przez wielkie EM”. Odkrycie przez postaci swojego literackiego statusu sprawia, że zarówno ich działania, jak i cały świat nabierają cech wytworu instancji wyższej, jakkolwiek rozumianego – autora. W tym świetle każde zjawisko – wypowiedzi, akty, przedmioty – nie tylko staje się znaczące, ale przede wszystkim implikuje istnienie uprzedniej wobec niego podmiotowej intencji⁵⁷. To z kolei skłania do jej poszukiwania polegającego przede wszystkim na sprawdzaniu i odrzucaniu kolejnych hipotez. Z pytaniem o „autora” wiąże się również kwestia wolnej woli: jeśli postaci są tworem nadrzędnej wobec nich

⁵⁶ Pod tym względem Parnicki bliski jest Gombrowiczowi. Zwracał na to uwagę Szymutko (S. Szymutko *Zrozumieć Parnickiego*, s. 110).

⁵⁷ Na temat „efektu intencjonalności” zob. D. Attridge *Jednostkowość literatury*, przeł. P. Mościcki, Universitas, Kraków 2007, s. 143.

podmiotowości, to w jakim stopniu ich działania są autonomiczne, a w jakim zależą od stwórcy? Mimo oczywistych zbieżności, pytanie to nie ma wyłącznie charakteru teologicznego, gdyż zostaje zadane w rozmaitych (filozoficznych, historyzoficznych, materialistycznych) kontekstach. Kwestia ta także pozostaje nierozstrzygnięta, gdyż każda z możliwych odpowiedzi na wyżej postawione pytanie zostaje zakwestionowana. Jednak w ten sposób ujawnia się *quasi*-teologiczna struktura (fikcyjnego) świata, aktualna nawet w sytuacji, gdy „autor” (Bóg, podmiot dziejów etc.) jest nieobecny.

Ujawnienie fikcyjności świata powieści Parnickiego, dokonujące się przez postaci metafikcyjne, nie jest zabiegiem wyłącznie autotematycznym, służącym immanentnej refleksji nad statusem i właściwościami własnej twórczości czy – szerzej – dzieła literackiego w ogólności. Jest także eksploracją problemu fikcjonalności świata i człowieka. Co to znaczy – pytają postaci – że jesteśmy bytami fikcyjnymi i jakie rodzi to konsekwencje? Powieści Parnickiego nie przynoszą jednoznacznych odpowiedzi, lecz są literackim eksperymentem antropologicznym, w którym krytycznemu przepracowaniu podlegają możliwe rozstrzygnięcia. Postać metafikcyjna, pozornie służąca podkreśleniu czysto tekstualnego charakteru literatury odseparowanej od świata nieprzekraczalną granicą, granicę tę jednak przekracza, kwestionując w ogóle jej istnienie. Zmusza tym samym do przemyślenia na nowo związków łączących to, co literackie, z tym, co literackie nie jest. Jeśli bowiem postać może sobie uświadomić, że jest fikcyjna, to dlaczego nie miałoby się okazać, że tzw. prawdziwy człowiek również jest fikcyjny? Czy codzienne doświadczenia nie przypominają wystarczająco literackich konwencji? Czy ludzkie życie, działania, wolna wola – nie są wytworem autora, którego nie sposób odnaleźć? Oczywiście postać metafikcyjna nie jest jedynym sposobem zdawania sprawy z tego doświadczenia fikcjonalnego charakteru rzeczywistości, zajmuje jednak uprzywilejowaną pozycję w tym dyskursie. Nie dlatego, że może powiedzieć coś, czego inni nie wiedzą, ale dlatego, że jest tym, kim jest. Choć próbuje się tego wypierać, podkreślając swoją tekstualność, postać – obarczona literacką tradycją i funkcjonująca w obrębie czytelniczych przyzwyczajzeń – zachowuje związek z rzeczywistym człowiekiem, a to, co przydarza się jej – czy będzie to wyprawa dookoła świata, czy odkrycie własnej fikcyjności – może zostać uznane przez czytelnika za własne.

Interpretacje

Abstract

Maciej JAKUBOWIAK
Jagiellonian University (Kraków)

**T.P. author's company. Metafictional characters in two novels
by Teodor Parnicki**

The article undertakes the subject of literary characters who are aware of their own fictionality that are defined by the term "metafictional character". The term combines two meanings of metafiction. One is related to metafictional literature (as described by Patricia Waugh) and the other one refers to the relation between a character and fiction in perspective of epistemology, ontology and anthropology. The main part of the paper is devoted to the analysis of two novels by Teodor Parnicki: *Muza dalekich podróży* and *Rozdwojony w sobie*. Novels' construction, the motif of a novel within a novel, the concept of literary character and its relation to an empirical person and the author, are examined. The interpretation leads to the recognition of the consequences of construction of metafictional character for a revised concept of an authorial subject and the anthropological reflection, which means discovery of fictionality of subject, identity and reality.