

MAŁGORZATA PATER

NARRATOR NIEOBECNY?

STRUKTURA NARRACJI W UTWORZE DEBORY VOGEL

AKACJE KWITNĄ. MONTAŻE

Utwór Debory Vogel *Akacje kwitną* pozostawał, jak dotąd, raczej poza obszarem badań znawców literatury. Przedmiotem ich uwagi bywa, co prawda, postać autorki¹ – ale jako przyjaciółki Brunona Schulza, inspirującej powstanie jego *Sklepów cynamonowych*². O jej własnych dokonaniach literac-

Mgr MAŁGORZATA PATER – doktorantka w Katedrze Teorii i antropologii Literatury KUL; adres do korespondencji: e-mail: tahornak@autograf.pl

¹ Debora Vogel (1902-1942) – doktor filozofii, krytyk i teoretyk sztuki, pisarka i poetka. Autorka dwóch tomów poezji w jidysz (*Figury dnia* 1930 i *Manekiny* 1934), tomu prozy (*Akacje kwitną. Montaż*, 1935 i 1936), szkiców, esejów i recenzji. Urodziła się w Galicji. Maturę uzyskała w gimnazjum żydowskim we Lwowie, następnie studiowała filozofię na Uniwersytecie Jana Kazimierza. Była słuchaczką wykładów prof. Kazimierza Twardowskiego. Doktoryzowała się (rozprawa z zakresu estetyki Hegla), następnie podróżowała po Europie. Po powrocie do Lwowa związała się z tamtejszym środowiskiem kulturalnym. W 1930 roku założyła z przyjaciółmi (m.in. Ber Horowitz, Rachel Korn, Rachel Auerbach, Hersz Weber) pismo literacko-artystyczne *Cusztajer*. W tym roku poznała też w Zakopanem Witkacego, u niego zaś – Schulza – z którym przez kilka lat utrzymywała kontakt osobisty i listowny. Zginęła wraz z matką, mężem (architektem lwowskim Barenblüthem) i czteroletnim synem w 1942 roku podczas akcji likwidacyjnej Żydów lwowskich. Obszerną biografię autorki znajdzie czytelnik w książce Karoliny Szymaniak (tłumaczki prozy, wybranych utworów poetyckich i tekstów teoretycznych Dobory Vogel) *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Dobory Vogel*, Kraków 2006.

² Debora Vogel była pierwszą czytelniczką *Sklepów cynamonowych* i, jak pisze Antoni Czyż, „prawdziwą *femme inspiratrice*” Schulza, który wysyłał jej fragmenty swojej prozy w listach pisanych z Drohobycza. Również dzięki jej staraniom (we współpracy z Magdaleną Gross i Rachelą Auerbach) Zofia Nałkowska doprowadziła w 1933 roku do wydania *Sklepów cynamonowych* przez warszawskie Towarzystwo Wydawnicze „Rój”. (Zob. J. F i c o w s k i, *Prehistoria i powstanie „Sklepów cynamonowych”*, [w:] t e n ż e, *Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*, Kraków 1967, s. 102-120).

kich pisano jednak niewiele, jakby „przy okazji”, w sposób często powierzchowny, a zawsze – niewyczerpujący. Od roku 1936 (pierwsze polskie wydanie utworu³) ukazało się zaledwie kilka recenzji i szkiców, a na jedyne wnikliwsze studium proza Debory Vogel czekać musiała aż do 1992 roku⁴. Taki stan rzeczy wydaje się wynikiem jakiegoś przeoczenia badaczy. Już bowiem pobieżna lektura tej niewielkiej objętościowo prozy przekonuje czytelnika, że ma on do czynienia z obiecująco ciekawym obiektem możliwej analizy. Wznowienie utworu w 2006 roku⁵, w wydaniu uzupełnionym nieznanymi dotąd tekstami Debory Vogel, pozwoliło z pewnością zaprezentować *Akacje...* szerszemu gronu czytelników i badaczy. Wydaje się, że dopiero teraz dostrzeżono niezaprzeczalne walory tej prozy. Jeden z jej recenzentów, Paweł Huelle, twierdzi nawet, że „znakomite, ale ciągle niedocenione *Akacje kwitną* [...] Debory Vogel, to jedna z najważniejszych książek w historii dwudziestowiecznej literatury”⁶. Przede wszystkim jest to utwór zaskakująco aktualny. Jak pisze Roman Kurkiewicz,

niefabularna, odindywidualizowana, nasycona szorstkością wizyjnych obrazów proza Vogel zapowiada świat manekinów Kantora, wieszczą triumf świata tandety, dominację konturów, zapowiada najważniejszą technikę twórczą z przełomu XX i XXI wieku – sekwencję szybko zmontowanych obrazów, wielki, barwny klip muzyczny. [...] I dlatego ta nowoczesna proza pozostaje po 70 latach żywa, ważna, inspirująca. Dobrze, że książka Debory Vogel do nas wróciła⁷.

Współcześni autorze krytycy nazywali *Akacje...* „romansem figur geometrycznych, zapożyczonym [...] z francuskiego kubizmu i techniki Picassa”⁸, wyrzucali im „dziwaczność konstrukcji”, brak tradycyjnie rozumianej fabuły, „supremację formy nad treścią” i nieosobową formę narracji, a ponadto „dziwny i skondensowany klimat”, „egzotyczne metafory” i „zawiłe sformuło-

³ W roku 1935 ukazały się w jidysz *Akacjes blien. Montażn.* (Zob. W. P a n a s, *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*, Lublin 1996, s. 42. Tam o zagadnieniu dwujęzyczności pisarstwa Debory Vogel).

⁴ Mowa tu o *Montażach – kronice widzenia* Barbary Sienkiewicz ([w:] t a ż, *Literackie „teorie widzenia” w prozie dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1992, s. 149-172).

⁵ D. V o g e l, *Akacje kwitną*, przekład z jidysz i posłowie K. Szymaniak, ilustr. H. Streng, red. P. Pizański, Kraków 2006.

⁶ *Genialna przyjaciółka Schulza*, „Dziennik” 2006, nr 50, s. 28-29.

⁷ *W cieniu Brunona Schulza*, „Gazeta Wyborcza” 2006, nr 97, s. 14.

⁸ E. B r e i t e r [rec.:] *Debora Vogel, „Akacje kwitną”*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 11, s. 4.

wania”⁹, wreszcie rzekomą „obsesję pewnych słów i określeń”¹⁰. Cechy te jednakże decydują o eksperymentalnym charakterze utworu, celnie stwierdzonym przez Mariana Promińskiego. Wyjaśnia on, że prozatorski eksperyment Debory Vogel polega na „transponowaniu uczuć, doznań, abstrakcji na konkretne zmysłowe kształty, bądź przy pomocy zwykłej metafory, bądź też przy udziale dalej idących analogii i parafraz”¹¹.

Krytycy dostrzegali również w *Akacjach...* inspiracje malarstwem kubistycznym¹² i surrealistycznym¹³, a także techniką fotomontażu. Z kolei Jerzy Biernacki przywołuje kontekst twórczości Jeana Cocteau i Brunona Schulza. Mimo zewnętrznych podobieństw, przyznaje jednak *Akacjom...* „całkowitą samoistość”¹⁴.

Wspomniany przed chwilą Schulz jest także autorem recenzji książki autorki. Przede wszystkim zaprzecza, dostrzeganemu przez niektórych czytelników i recenzentów (w tym Jerzego Biernackiego), podobieństwu *Akacji...* do *Sklepów cynamonowych*. Oryginalnym i nowatorskim chwytem w *Akacjach...* jest według Schulza zerwanie z tradycyjną formą powieściową, z jej umowną dychotomią narracyjno-fabularną; „dwoistą logiką, autonomiczną logiką materiału realistycznego oraz logiką głębszego sensu, nadbudowy autorskiej”¹⁵. Polemikę z tradycją powieściową dostrzega Schulz również w płaszczyźnie świata przedstawionego, o którym sugestywnie pisze:

Nie ma w tej książce bohatera indywidualnego, jest anonimowy tłum lalek, manekinów z wystaw fryzjerskich, passantów w sztywnych melonikach, manikiurzystek i kelnerów, zagubionych i zaplątanych w mechanizm miasta, w „chodzenie ulicami”, figur bez twarzy i bez indywidualności¹⁶.

⁹ S. K a l i s z e w s k i, „Akacje kwitną” *Debory Vogel*, „Prosto z mostu” 1936, nr 11, s. 3.

¹⁰ B r e i t e r, [rec.:] *Debora Vogel...*

¹¹ [rec.:] *Akacje kwitną*, „Sygnały” 1936, nr 15, s. 8.

¹² Por. tamże.

¹³ Por. wzmianka na okładce *Akacji...*, którą przytacza Stanisław Kaliszewski; por. też: J. W y s i e c k a, *Debora Vogel – zapomniana przyjaźń Brunona Schulza*, „Dekada Literacka” 1991, nr 31, s. 4, 11. (Tam również o dostrzegalnym w *Akacjach...* wpływie malarstwa Marca Chagalla).

¹⁴ J [e r z y] B [i e r n a c k i], *Debory Vogel „Akacje kwitną”*, „Studio” 1936, nr 2, s. 62.

¹⁵ B. S c h u l z [rec.:] *Akacje kwitną*, [w:] t e n ż e, *Szkice krytyczne*, Lublin 2000, s. 28.

¹⁶ Tamże, s. 26-28.

Niektóre z poruszonych przez Schulza wątków zostały później podjęte przez badaczy. Do problemu podobieństwa *Akacji...* i *Sklepów cynamonowych* odnoszą się Barbara Sienkiewicz¹⁷, Jerzy Ficowski¹⁸, Władysław Panas¹⁹ i Laura Rescio²⁰. Ficowski, Sienkiewicz i Rescio są zgodni, że te same motywy i wątki w twórczości obojga autorów wymagają jednak odmiennej interpretacji.

Pokrewieństwa wynikające z obecności podobnych wątków (manekiny, zalew tandety, zainteresowanie materia, luźny układ kompozycyjny utworu, jakby na wzór zbioru opowiadań, kolejność rozdziałów wyznaczana przez pory roku itd.) okazują się [...] w znacznym stopniu pozorne; choć ważne i dla interpretacji prozy Schulza, i Vogel. To bowiem, co u Schulza pozostawione interpretacji czytelnika, co stanowi immanentną własność świata przezeń wykreowanego, [...] u niej zostaje wyeksponowane²¹.

Barbara Sienkiewicz precyzuje również, na czym miałyby polegać w *Akacjach...* (zauważona już przez Schulza) polemika z konwencją powieściową. Wskazuje przede wszystkim na implikowaną i eksplikowaną autotematyczność utworu, na jego wyrazistą afabularność, brak czasowego, logicznego, a nawet asocjacyjnego następstwa przedstawionych „mikro zdarzeń”, wreszcie na „nie-widzialność” autora–narratora, osiąganą za pomocą konsekwentnie w płaszczynie całego utworu przeprowadzonej narracji bezosobowej²². Osobliwości świata przedstawionego wyjaśnia Barbara Sienkiewicz w nawiązaniu do rządzących sztukami plastycznymi reguł kreacji artystycznej.

Ludzie w świecie powieściowym [...] to poruszające się kompozycje linii, plam barwnych, brył [...]. Odebrane im zostają wszelkie atrybuty człowieczeństwa: nie są wyposażeni w żadną świadomość, nie mówią, nie myślą. Stają się w tym zreifikowanym świecie tylko jednym z przedmiotów wypełniających przestrzeń. [...] Jawią się jako określone kształty, barwy, właściwości materiału [...]. Cały utwór stanowi jakby sekwencje opisów fragmentów przestrzeni widzianych okiem malarza. To on wszak ocenia przedmioty ze względu na ich kształty, fakturę, napięcia istniejące między nimi²³.

¹⁷ *Montaże – kronika widzenia*, s. 149, 151–152, 165.

¹⁸ B. S c h u l z, *Księga listów*, zebrał i oprac. J. Ficowski, Kraków 1975, s. 169.

¹⁹ *Pismo i rana...*, s. 136.

²⁰ „I znowu kwitną akacje...”. *Interpretacja nader niefortunnej „nie-powieści” Dobory Vogel „Akacje kwitną”*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 4(1997), s. 211–230.

²¹ S i e n k i e w i c z, *Montaże...*, s. 149.

²² Por. tamże, s. 149–151, 154.

²³ Tamże, s. 153.

Barbara Sienkiewicz podkreśla, że akcent zostaje tu położony na sam proces percepcji świata, nie zaś na poszczególne widziane przedmioty ani nawet na postrzegającego, którym jest „bezosobowe *camera eye*”.

Powieść *Akacje kwitną* staje się zapisem sposobu widzenia świata [podkr. moje M.P.]. Co więcej, jest on tu nie tylko główną zasadą konstrukcyjną, ale także głównym przedmiotem utworu. Bohaterami okazują się widziane przedmioty, akcją zaś – to, co dzieje się między przedmiotem a przedmiotem, między przedmiotem a przestrzenią, wreszcie – między nimi wszystkimi a procesem percepcji. Procesem, nie zaś jego podmiotem²⁴.

Ma to swoje rozległe konsekwencje w konstrukcji całego świata przedstawionego. Jak zauważa Barbara Sienkiewicz, podlega on swoistej psychizacji, zaś pojawiające się nastroje i stany emocjonalne zostają przełożone na konkretne obrazy, stają się niemalże przedmiotami przedstawionymi. Narzędziem tego przełożenia jest w płaszczyźnie języka metafora, a raczej „rozbudowany obraz metaforyczny”. Szczególną rangę zyskuje kategoria przestrzeni, o której „nie mówi się [...] pośrednio, opisując działania ludzkie, usytuowanie przedmiotów, lecz przeciwnie: to ona określa i konstytuuje przedmioty”²⁵. Osiągnięta tymi sposobami obrazowość i swoista „malarzkość” utworu jest również efektem przełożenia na język literatury tendencji artystycznych kubizmu, surrealizmu i konstruktywizmu. „U podstaw wszystkich leży bowiem geometryzacja, uproszczenie form zdążające do ujęć syntetycznych oraz tendencje do „realizmu” [=„rzeczowości”]”²⁶.

Szczególną pozycję w tej triadzie przyznaje Sienkiewicz konstruktywistycznej koncepcji poznania i twórczości artystycznej²⁷. W prozie Debory Vogel dostrzega realizację wyodrębnionych przez Andrzeja Turowskiego (teoretyka tego nurtu) wszystkich trzech aspektów kluczowego tu pojęcia „konstrukcji” – jako antynaśladownictwa, antydestrukcji i antychaosu²⁸. Autorka konkluduje:

Materia bezkształtna dąży do przybrania kształtów; przedmioty i przestrzeń stają się w procesie widzenia, które wedle tej koncepcji jest wyłanianiem, nadawaniem konturów, porządkowaniem i obdarzaniem sensem. Powieść staje się poszukiwaniem zasady percep-

²⁴ Tamże, s. 155.

²⁵ Tamże, s. 156, 158.

²⁶ Tamże, s. 164.

²⁷ Pisze o tym także Bruno Schulz w cytowanym wyżej szkicu (s. 27).

²⁸ Por. S i e n k i e w i c z, *Montaże...*, s. 167-172.

cyjnej interpretacji świata, reguł jego porządkowania. I zasadę tę znajduje. Jest nią konstrukcja. Prowadzi to do swoistego kreacjonizmu²⁹.

Rekonstruując w ten sposób teoretyczne tło *Akacji*, Barbara Sienkiewicz przekonująco udowadnia, że utwór jest w dużej mierze odzwierciedleniem filozoficzno-estetycznych zainteresowań Debory Vogel. Mowa tu przede wszystkim o nowych kierunkach w sztukach plastycznych, konstruktywistycznej teorii widzenia, estetyce Hegla³⁰.

Studium Barbary Sienkiewicz może stać się dobrym punktem odniesienia dla dalszych rozważań, zwłaszcza w dziedzinie narracji utworu Debory Vogel. Choć niezwykle wnikliwe, studium to nie wyczerpuje wszystkich możliwych tu zagadnień. Ponadto, w swojej analizie autorka wychodzi właściwie poza obręb utworu, który w proponowanym ujęciu staje się przede wszystkim literacką egzemplifikacją jednej z omawianych „teorii widzenia”. Wydaje się natomiast, że *Akacje...* powinny również stać się przedmiotem analizy strukturalnej, immanentnej, zorientowanej na sam utwór.

Jak powiedziano wyżej, na uwagę zasługuje tu przede wszystkim struktura narracji i kreacja narratora. Włodzimierz Bolecki wymienia *Akacje...* obok prozatorskich dokonań takich sław, jak Gombrowicz, Witkacy i Schulz, przywołując również nazwiska Aleksandra Wata, Brunona Jasińskiego czy Adama Ciompy. Eksperymentalną twórczość wszystkich wymienionych autorów okresu międzywojennego nazywa realizacją „poetyckiego modelu prozy”³¹. Jego opozycja wobec modelu realistycznego kształtuje się i najbardziej jest widoczna w warstwie językowej utworu. Wehikularnej, referencyjnej funkcji języka w powieści realistycznej model poetycki przeciwstawia stylistyczną nadorganizację narracji³². Ma to swoje dalsze konsekwencje. Jedną z nich jest zaburzenie w strukturze powieści tradycyjnego, narracyjno-fabularnego dualizmu, któremu przeciwstawiona zostaje tendencja do „monocentryczności przekazu”³³. O tym zjawisku, w odniesieniu do *Akacji...*, pisał już Bruno Schulz. Narracja w utworze Debory Vogel skupia na sobie niemal całą uwagę czytelnika i to nie tylko z powodu swej stylistycznej „nieprzezroczystości”.

²⁹ Tamże, s. 171.

³⁰ Por. tamże, s. 169.

³¹ W. B o l e c k i, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław 1982, s. 10.

³² T e n ż e, *Realistyczny i poetycki model prozy narracyjnej*, „Teksty” 1981, z. 6, s. 66-67, 69.

³³ Tamże, s. 80.

Również dlatego, że najwięcej „dzieje się” nie w planie fabuły – epizodycznej i w gruncie rzeczy mało zajmującej (budowa stacji kolejowej, „chodzenie ulicami”, strajk robotników, parada wojskowa) – lecz w planie narracji. Płaszczyzna zdarzeń czy też (zgodnie z nomenklaturą Barbary Sienkiewicz) mikrozdarzeń nie biegnie równoległe do płaszczyzny opowiadania, lecz zostaje przez nią całkowicie wchłonięta. Redukcja fabuły i degradacja jej roli w utworze sprawia, że funkcje zdarzeniowótworcze zaczyna pełnić sam przebieg, tok narracji, dokładnie zaś jej stylistyczna nadorganizacja³⁴. Jak pisze Bolecki, zdarzenia „mają [...] wówczas charakter jawnie językowy [...] i prowadzić mogą [...] nawet do całkowitego wyparcia zwykłego porządku fabularnego”³⁵. Te „wydarzenia językowe” w toku narracji nie mają w sobie dynamiki zdarzeń fabularnych, dlatego w zasadzie nie „pchają” akcji do przodu ani jej nie przyspieszają. Tok narracji ma zatem silniejszą, niż w prozie realistycznej, tendencję do retardacji, do przechodzenia z opowiadania w opis, który ponadto jest „artykułowany w języku opowiadania: funkcje składni nominalnej przejmują składnia werbalna, w miejscu nazywania cech pojawiają się konstrukcje czasownikowe, a zarazem cechy występują w funkcji zdarzeń [...], stają się przedmiotem opowiadania”³⁶.

Opisane wyżej zjawiska decydują o eksperymentalnym charakterze poetyckiego modelu prozy. Skłaniają jednocześnie do podjęcia próby szczegółowej analizy płaszczyzny narracyjnej, która okazuje się głównym filarem powieści Dobory Vogel.

W tym miejscu konieczne wydaje się sformułowanie pewnego wstępnego założenia natury metodologicznej. Jak wiadomo, czym innym jest – by użyć sformułowania Janusza Sławińskiego – ukształtowanie słowne powieści od obrazu narratora, który się z niego wyłania³⁷. Ów narrator, będąc konstruktorem narracji, jest jednocześnie jej koordynatorem i, na prawach fikcji literackiej, twórcą³⁸. Chociaż odrębność problematyki narracji i zagadnienia narratora w epice jest faktem mocno ugruntowanym w badaniach literackich, rozróżnienie to (niezwykle precyzyjne i płodne teoretycznie) w praktyce ana-

³⁴ Por. tamże, s. 73.

³⁵ Tamże, s. 71.

³⁶ Tamże, s. 74-75.

³⁷ *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*, [w:] t e n ż e, *Dzieło – Język – Tradycja*, Kraków 1998, s. 101.

³⁸ Por. M. J a s i ń s k a, *Narrator w powieści. (Zarys problematyki badań)*, [w:] *Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz, Wrocław 1988, s. 226-227.

litycznej zdaje się wprowadzać nieco zamieszania. Zwłaszcza podczas analizy utworu niefabularnego (takiego jak *Akacje...*), w którym wysuwająca się na pierwszy plan narracja jest właściwie jedyną płaszczyzną struktury utworu, zaś narrator jest po prostu „tym, który mówi”, jedynym podmiotem narracji. Zatem dla potrzeb niniejszej analizy, rozróżnienie między narratorem a narracją pozostanie tylko domyślne, jako rozróżnienie między wypowiedzią i jej podmiotem. W praktyce natomiast wszystko, co zostanie powiedziane o strukturze epickiego przekazu, da się w prosty sposób odnieść do jego nadawcy i odwrotnie. Jak się bowiem okaże, w utworze Debory Vogel narrator w sposób absolutny określa się za pomocą swej wypowiedzi. Zaś narracja w całej rozciągłości nosi na sobie wyraźne piętno swego podmiotu, jest całkowicie „mową” narratora. Z tego powodu mówienie o narracji i narratorsze w *Akacjach...* w sposób zintegrowany wydaje się tu szczególnie uzasadnione.

Pierwszym z zagadnień, które należałoby tu rozstrzygnąć, jest problem jawności narratora w powieści Dobory Vogel. Dostrzegalna na pierwszy rzut oka bezosobowość narracji mogłaby sugerować i sugerowała badaczom, że podmiot mówiący pozostaje tu całkowicie ukryty poza przedstawionym światem, a nawet – jak pisze Barbara Sienkiewicz – zdaje się nie mieć na kształt tego świata żadnego wpływu.

Nawet fragmenty autotematyzmu eksplikowanego nie ujawniają osoby autora – narratora. Dominuje strona bierna czasowników, co wynika z faktu, że nie tylko w tym utworze wszystko zdaje się dziać poza świadomością opowiadającego, ale że wręcz – w świecie przedstawionym *Akacji...* cokolwiek się wydarza, rozgrywa się poza udziałem jakiegokolwiek świadomości podmiotowej, interpretującej i porządkującej fakty.[...] To życie pisze powieściowy romans, nie autor. I nie narrator opowiada o kolejnych zdarzeniach i postrzeganych obrazach³⁹.

Nie narrator, więc kto? Zgodzić się można z Barbarą Sienkiewicz, że nie jest to z pewnością typowy podmiot mówiący tradycyjnej powieści. Faktem jest jednak, że zdarzenia są opowiedziane, a zatem są opowiedziane przez narratora. Inną sprawą jest stworzenie sugestywnej iluzji, że oto zdarzenia jakby „opowiadają się same”, a całe opowiadanie „unika wrażenia, że jest opowiedziane”⁴⁰. Lecz znowu: ktoś przecież stwarza tę iluzję. Kto – przyjdzie to jeszcze rozstrzygnąć. Jednak istnienie podmiotu sprawczego w strukturze

³⁹ S i e n k i e w i c z, *Montaże...*, s. 150.

⁴⁰ Zob. S. C h a t m a n, *O teorii opowiadania*, przeł. I. Fessel, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 4, s. 217.

tekstu jest nie tylko logiczną koniecznością. Jak się bowiem okaże, narrator w *Akacjach*... wielokrotnie manifestuje swoją obecność w sposób zupełnie nieoczekiwany i zaburzający konsekwencję przyjętej, „bezosobowej” strategii opowiadania. Zresztą, bezosobowa narracja nie jest tu w żadnej mierze symptomem niejawności czy „nieobecności” narratora. Przyjrzyjmy się dość reprezentatywnemu pod tym względem fragmentowi *Akacji*...:

Naraz zaczęło się to znowu: zaczęto szukać przygód w ulicach miasta. Szukano spotkań niemądrych, i znowu jedynie ważnych; chciano znowu być tylko dla kogoś; czekano na losy niezwykle; z powrotem miała wrócić cała banalna, mięsista „kolorowość życia”⁴¹.

Bezosobowość narracji nie ma tu ani w innych miejscach utworu związku z jawnością czy niejawnością wypowiadającego te słowa narratora. Jest przecież w oczywisty sposób „skierowana” na świat przedstawiony, dotyczy nie podmiotu, lecz przedmiotu wypowiedzi. Tak prowadzona narracja może prowadzić w konsekwencji, by użyć sformułowania Romana Ingardena, do niedookreśloności przedmiotów przedstawionych, ale o „widoczności” narratora nie mówi jeszcze nic. Nie jest to ponadto, jak twierdzi Barbara Sienkiewicz, narracja „konsekwentnie bezosobowa”⁴². Oto jeden z wielu przykładów:

W takie wieczory nie pozostawało nic innego, jak po kilka razy okręzać łagodny łuk szarego trotuaru z żółtym kasztanem. [...]

Aż kiedy w końcu wracało się do pokojów, w k t ó r y c h m i e s z k a m y [podkr. moje M.P] – próbowano zrozumieć to zdarzenie niepojęte, zdolne wypełnić cały wieczór życia (s. 74-75).

Na przestrzeni całego utworu narrator jeszcze wielokrotnie nawiązuje w ten sposób kontakt z wpisanim w tekst odbiorcą, mówiąc o nim i o sobie: „my”. I jest to jednocześnie manifestacja jego obecności i jawności. Co prawda, tak wyrazista, „gramatyczna” jawność podmiotu mówiącego, choć niepozbawiona znaczenia, ma na tle prowadzonej w utworze narracji bezosobowej charakter raczej incydentalny. W pewnym momencie osiąga jednak swoistą kulminację, przybierając nieomalże formę apelu. Narrator mówi mianowicie do odbiorców:

⁴¹ D. V o g e l, *Akacje kwitną. Montaż*, Warszawa 1936, s. 126 (ten i następane cytaty, w zmodernizowanej pisowni, pochodzą także z tego wydania).

⁴² *Montaż*..., s. 150.

Stańmy w miejscu. Jak drzewa. [...]
 Budujmy ulice i domy. Ludziom potrzebne są ulice. Ludziom potrzebne są ściany.
 I okna i balkony.
 Budujmy stacje. Stacje o szynach równoległych, o szynach świat obejmujących
 (s. 143).

Nie tylko w ten sposób narrator wchodzi w interakcję z odbiorcą. Jeszcze wyraźniej ujawnia swą obecność, obnażając zarazem sytuację narracyjną, kiedy zadaje pytania, czasem pojedyncze, wplecione w tok narracji, a kilkakrotnie – całe serie pytań, potęgujące efekt retoryczny:

Wtedy zdarza się nie wiadomo jak ta przygoda: że należy się znowu do „życia” i że można „zapomnieć”.

Czy bierze się to stąd, że tysiąc lat stoją w miejscu góry i płyną rzeki, a jednak „żyją”? Czy stąd, że są jak twarde i tragiczne postanowienia? Czy stąd, że nie chcą niczego więcej, kiedy mają wszystko: powietrze błękitne, mgły szare? (s. 51).

Swoją obecność manifestuje narrator także w inny sposób. Mimo bezosobowej, zatem – z założenia obiektywnej narracji, podmiot mówiący pozwala sobie na formułowanie swego rodzaju komentarzy do przedstawianej rzeczywistości. Co więcej, nie usiłuje nawet wtapiać swoich refleksji w „zwykły” tok narracji. Przeciwnie – ostentacyjnie ujmuje je w nawias.

A lato, które w końcu przyszło, odbywało się w sposób niezwykle i niezgodny z regułą i kalendarzem. [...]

(Z takim latem nie można się w żaden sposób liczyć i daje się po kolei liściom ciemnieć i żółknąć, a „sercom” – c o z a s ł o w o s t a r o m o d n e [podkr. moje M.P] – być jak naczynia, przelewające się od spraw przegranych.) (s. 33-34).

Owe komentarze bywają niekiedy bardzo skondensowane treściowo, przybierając formę swego rodzaju zwiezłych sentencji, w których narrator stara się wyrazić pewne ogólne prawa rządzące psychiką człowieka czy w ogóle ludzkim życiem. Mówi na przykład: „Ale tak już jest zawsze, że nic nie znaczące rzeczy przypominają najważniejsze sprawy życia” (s. 32). „Każdy rok życia ma jakiś plan szczęścia i jakąś sprawę przegraną” (s. 13). Sentencjonalność wypowiedzi jest oczywiście widowym znakiem obecności narratora. Wskazuje bowiem na istnienie pewnej metapłaszczyzny w narracji, „nadświadomości” utworu⁴³, a zatem także – refleksyjnego podmiotu, który (wbrew opinii Bar-

⁴³ Por. J. S ł a w i ń s k i, *Pozycja narratora w „Nocach i dniach” Marii Dąbrowskiej*, [w:] *Pięćdziesiąt lat twórczości Marii Dąbrowskiej*, red. E. Korzeniewska, Warszawa 1963, s. 82-97.

bary Sienkiewicz) dokonuje niemal nieustannej interpretacji kreowanego świata. Jego komentarze nie tylko sprowadzają się do krótkich sentencji, czasem – przeciwnie: rozbudowują się w dłuższe, dyskursywne formy. Kapitalnym przykładem, zasługującym na przytoczenie w całości, jest narratorski komentarz (czy raczej wywód) na temat „chodzenia” – jednego z głównych motywów utworu:

Chodzenie może być bezcelowe; kiedy traktujemy jego fenomen pod kątem widzenia załatwiania określonych spraw życia. Faktycznie zawsze ma cel, niewątpliwy, chociażby nie dawał się on bez reszty uwierzytelnić pewną przyjętą, uznaną i ustaloną potrzebą życia.

Czy nie idzie w tym wypadku na przykład o to, by „zapomnieć”? Zapomnieć, dajmy na to, o rzeczy nie do naprawienia, której wspomnienie ogarnia jak rzeka i jak nieobliczalna pasja przy każdej sposobności, na widok muru białego lub kasztanów z chromu? (s. 66).

W *Akacjach...* dostrzec można także jeszcze inne, mniej oczywiste oznaki jawności narratora i sytuacji narracyjnej. Mniej oczywiste – bo nie od razu kierują uwagę czytelnika wprost ku osobie podmiotu mówiącego. Z pozoru stanowią bowiem „zwykłą”, obiektywną relację o przedstawionym świecie, ale jednak, po dłuższym zastanowieniu, zdają się wysuwać narratora na pierwszy plan. Przyjrzyjmy się pod tym kątem następującym przykładom:

Tymczasem w poranki falowała wiosna płachtami soczystej zieleni, pociętej [...] na palczaste liście kasztanów i liście bzu, bezpretensjonalne, „podobne do serc ludzkich” (s. 18).

[...] Tak zatem zdobyły niespodziane szanse: wszystkie dzieje „serc połamanych”; „chodzenie ulicami, które już niczego nie chcą” i „czekanie na życie”. To wszystko zdawało się należeć do życia (s. 27-28).

Kto wypowiada słowa ujęte w cudzysłów? Czy są to, jak można by najprościej sądzić, cytaty czyichś wypowiedzi, może którejś z opisywanych w utworze postaci, a może pochodzących spoza rzeczywistości przedstawionej? Trudno to stwierdzić. Narrator bowiem w innym miejscu w sposób zupełnie jawny, podkreślając ten fakt, przytacza fragmenty piosenek (s. 26, 27, 53, 68, 120) czy depešy prasowej (s. 74). Tu zaś jedynym znakiem domniemanego cytatu jest cudzysłów. Może zatem są to takie wypowiedzi narratorskie, do których on sam zachowuje pewien dystans, z którymi nie identyfikuje się do końca, choć – warunkowo (i podkreśla to cudzysłów) – wplata je w tok swojego wyводу. Tak czy inaczej, bo trudno to kategorycznie rozstrzygnąć, zarówno narrator jawnie „intertekstualny”, jak i zdystansowany do

własnej wypowiedzi, jest z pewnością narratorem otwarcie manifestującym swoją obecność w strukturze utworu. Dzięki takim zabiegom czytelnik może postrzegać go jako tego, który świadomie organizuje swoją wypowiedź i jest w dużej mierze dysponentem jej reguł. Antycypując dalsze rozważania można powiedzieć, że znajduje to swój pełny wyraz w autotematycznych partiach *Akacji...*, które o jawności narratora decydują w sposób najbardziej istotny.

W sposób mniej oczywisty narrator ujawnia się także w końcowej części utworu, kiedy to narracja nabiera zupełnie nowego tonu. Monolog podmiotu, noszący tu znamiona jakiejś finalnej rekapitulacji, jest dużo bardziej niż inne partie utworu nasycony emocjonalnie, emfatyczny:

Pochwała surowcom szorstkim, lepkiem, tłustym. Im wszystkim, rozrzuconym po całym świecie, jak mdłe chwasty i czekającym swej historii i losu.

Pochwała polom nieobliczalnym, nieodpowiedzialnym polom o perkalowej wegetacji lila, o wielkich łopuchowych liściach nudy.

Pochwała życiu, które jest jak wielki, chwastowy liść nudy i jak surowa bryła tłustej gliny i gryzącego cementu (s. 170).

Narrator wyraźnie zwraca uwagę czytelnika na swoją wypowiedź, która nie jest tu przecież „zwykłym” opisem kreowanego świata. Zarazem również zwraca uwagę na siebie jako nadawcę tej wypowiedzi. W mniejszej lub większej mierze dotyczy to całego utworu, który – powiedzmy to raz jeszcze – jest „nieprzezroczysty” stylistycznie, a w wielu miejscach, jak w poniższym fragmencie, wypowiedź staje się jakby popisem narratorskiego kunsztu:

Dotychczas nie rozumiano owoców. Widziano w nich miąższ, materię kapryśną, musującą i delikatną. (Jak z owocowego miąższu utoczone były kobiety Renoira, malowane czerwoną karnacją jabłek.)

Tymczasem jabłka mają ukrytą duszę. I pomarańcze, przestrzenie kuliste, nie są tym, za co je bierzemy, ani cytryny, istoty z chłodu i szklatego płynu (s. 106).

Ponadto, dominująca w narracji forma podawcza opisu, będącego w *Akacjach...* zapisem subiektywnej percepcji świata, w sposób pośredni wskazuje na obecność narratora – obserwatora. Jak bowiem pisze Janusz Sławiński: „opis tego typu nie może być „niczyj”, co w praktyce oznacza [...] konieczność chwilowego ujawnienia się narratora jako skonkretyzowanego podmiotu obserwacji (a więc – w jakiejś mierze – jego personalizację)”⁴⁴.

⁴⁴ O opisie, [w:] *Problemy teorii literatury*, s. 167.

Jak się zatem okazuje, teza o zupełnej „niewidoczności” narratora i jego całkowitym ukryciu się poza światem przedstawionym jest niemożliwa do utrzymania. Jedyne, co można stwierdzić ponad wszelką wątpliwość, to fakt, że stopień jawności podmiotu mówiącego jest zmienny na przestrzeni całego utworu: od pozornej „nieobecności” we fragmentach z dominującą narracją bezosobową, poprzez częściowe ujawnienie się dzięki kunsztowności i nieprzezroczyście języka, aż do niemal całkowitej „widzialności” w tych fragmentach, w których narrator nawiązuje bezpośredni kontakt z odbiorcą. Wreszcie, przede wszystkim wtedy, gdy jego wypowiedź zaczyna pełnić funkcje autotematyczne. „W przeciwieństwie do niewidocznego narratora, który bez żadnych komentarzy konstruuje jedną scenę po drugiej, mamy tu naturalnie do czynienia z narratorem wyraźnie udratyzowanym, a tylko unikającym bezpośredniej formy „ja”. [...] Forma ta jest tu zawsze implikowana”⁴⁵.

Pozostaje jeszcze próba odpowiedzi na pytanie, kto jest w utworze odpowiedzialny za ten stan rzeczy, za tę, przynajmniej, niekonsekwentną kreację podmiotu mówiącego. Bezosobowa narracja, ilościowo przeważająca w utworze, rzeczywiście stwarza pozór niewidoczności czy niemal nieobecności narratora. Skąd zatem te niedające się przeoczyć zaburzenia przyjętej strategii? Przypuszczać można, że gdyby konstrukcja podmiotu mówiącego była efektem „działań” jakiejś zewnętrznej instancji (autora w funkcji podmiotu czynności twórczych), byłaby to kreacja konsekwentna. Skoro zaś nie jest i trudno znaleźć uzasadnienie tego faktu w strukturze utworu, prawdopodobne wydaje się stwierdzenie, że narrator nie tyle jest przedmiotem kreacji, ile sam kreuje się na „niewidocznego” – w dużej części utworu. Czasem jednak zdaje się tracić nad swoją autokreacją kontrolę – i wtedy ujawnia się w opisany wyżej sposób. Ponadto jego obecność zawsze zdradza język, który nie jest zwykłym, „przezroczystym” nośnikiem znaczeń, lecz zwraca uwagę na siebie i nadawcę wypowiedzi. Przede wszystkim jednak za autokreacyjną funkcją narratora przemawia jego, ujawniony wyżej, dystans do własnej wypowiedzi, zdradzający, że jest ona świadomie przezeń konstruowana. W pełnym wymiarze przejawia się to w autotematycznych partiach utworu, w których narrator wchodzi wyraźnie w kompetencje podmiotu czynności twórczych. Co prawda – jak zauważa Kazimierz Bartoszyński – cechą każdej powieści jest, że „zarówno on (narrator), jak i ten który nim steruje, oddają się tej samej czynności – sztuce opowiadania, a uczynienie między nimi rozróżnienia nie bywa

⁴⁵ W. F ü g e r, *Uwagi o strukturze głębokiej tekstów narracyjnych. Prolegomena do generatywnej „gramatyki” narracji*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 4, s. 233.

łatwe”⁴⁶. Wydaje się jednak, że to nałożenie się funkcji narratora i zewnątrztekstowego nadawcy jest jednym z głównych wyróżników właśnie powieści autotematycznej. Jak pisze Janusz Sławiński, „te dwa „głosy” – dysponenta reguł i ich użytkownika – mogą przenikać się w wypowiedzi, gdy zawiera ona sformułowania metajęzykowe, gdy mówi o zasadach, które ją kształtują”⁴⁷.

Teoretycznie, instancja nadawcza utworu, ogniskująca w sobie te dwie funkcje, stałaby na pograniczu tekstu i rzeczywistości zewnątrzliterackiej. Jak się jednak niżej okaże, warstwa metakodowa w *Akacjach...* jest całkowicie wtopiona w „zwykły” tok narracji, przenika się z nim i miesza. Funkcję zewnątrztekstowego nadawcy reguł mówienia przejmuje osoba mówiąca w utworze. Prawdziwym „twórcą” świata przedstawionego jest tu zatem ktoś w rodzaju obdarzonego świadomością narratora, którego najtrafniej byłoby nazwać, za Aleksandrą Okopień-Sławińską, „podmiotem utworu”. To instancja nadawcza „o stopień wyższa” od narratora, w tym wypadku jednak z nim tożsama, pozostająca całkowicie w obrębie tekstu i przezeń implikowana⁴⁸. Tak rozumiany narrator w *Akacjach...*, „podmiot świadomości”⁴⁹, zarazem mówi, jak i steruje swym mówieniem, jest „nadawcą reguł immanentnych” swej wypowiedzi⁵⁰. Odpowiada za stwarzaną przez siebie iluzję „nieobecności” i za jej przełamywanie, za swój nieprzezroczysty styl i wreszcie – za wszystkie komentarze autotematyczne.

To właśnie autotematyzm⁵¹ jest w *Akacjach...* najwyższym przejawem kreatywnych i autokreatywnych kompetencji narratora – podmiotu. Już od pierw-

⁴⁶ *Podmiot literacki – konstrukcje i destrukcje*, „Teksty Drugie” 1994, z. 2, s. 31.

⁴⁷ *O kategorii podmiotu lirycznego*, [w:] t e n ż e, *Dzieło – Język – Tradycja*, s. 67.

⁴⁸ *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, Wrocław 1971, s. 118-119.

⁴⁹ Stosuję tu określenie Ann Banfield (*Styl narracyjny a gramatyka mowy niezależnej i zależnej*, przeł. P. Czaplński, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 4, s. 308).

⁵⁰ Por.: S. S a w i c k i, *Między autorem a podmiotem mówiącym*, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 2, s. 124.

⁵¹ W niniejszej analizie operuję tym terminem w jego „wąskim rozumieniu”, które Aleksander Labuda formułuje w sposób następujący: „Jako wyróżnik dla powieści autotematycznej funkcjonuje tu jawna obecność strukturalnie wintegrowanych w korpus utworu i konsekwentnie eksploatowanych wypowiedzi o charakterze metakodowym. W takim ujęciu warstwa autotematyczna to wyłącznie te fragmenty wypowiedzi narratorskich, które pełnią funkcję metaliteracką lub metakodową w stosunku do pozostałych, formułowanych w przedmiotowym języku powieści. Używać by tu można, jako bardziej znaczącego, terminu metapowieść.” (A. L a b u d a, *O funkcjach narracji autotematycznej*, „Litteraria” 1970, s. 109-110.)

szych słów utworu pisane są bowiem nie jedna – lecz równoległe dwie powieści. Pierwsza z nich zaczyna się od słów: „Tego dnia odbijały ulice niebo. A niebo było szare i ciepłe. Zawsze, kiedy niebo jest szare, są ulice zmęczone i słodkie, jak morza szare i ciepłe” (s. 7). Druga natomiast, o której pisaniu mówi się w utworze wprost, jest właściwie „powieścią w powieści” i ma być – jak zakłada narrator – „długa, szczegółowa, z dokładnym opisem losów bohatera, [...] nawet staromodna” (s. 7). Jej początek jest jednak zupełnie podobny do powieści pisanej „naprawdę” i brzmi on następująco: „...tego dnia... w szary dzień z ulicami, jak szare słodkie morza... (następuje data kalendarzowa...) szedł ulicą L. pan w jasnym palcie i czarnym meloniku i robił obrachunek z dotychczasowym swym życiem...” (s. 7-8).

Narracja w utworze zdaje się zatem rozpadać na dwie płaszczyzny. Poziom podstawowy – to dyskurs *Akacji...*, w którym, między innymi, mówi się o „pisaniu powieści”, określając zarazem reguły jej tworzenia i sterując jej dalszym przebiegiem. Poziom wewnętrzny narracji stanowi ów „staromodny romans”, od głównego toku *Akacji...* oddzielony zwykle cudzysłowem i zawsze w specjalny sposób „zapowiedziany” przez narratora, nosząc dzięki temu wszelkie znamiona klasycznego przytoczenia. Oczywiście, narratorem tego „romansu” jest z pewnością ten sam, jedyny podmiot mówiący w *Akacjach...*, który świadomie i otwarcie formułuje reguły tworzenia „wewnętrznej powieści”, a następnie stara się je konsekwentnie realizować:

Płachty białej, pełnej przestrzeni przychodzą w tej powieści i traktowane są jak zdarzenia; mury występują w tej powieści: gęste, jak tęsknota i jak upał. [...]

I rzeczy są tu takie, jak płaszczyzny kuliste, kwadratowe i prostokątne. (W zwyczajnej nomenklaturze są to: suknie, meble, asfalty i ludzie.)

Ludzie zaś z tej powieści – żyją rzeczami takimi, jak: płaskość i kulistość, biała, szara, kolorowana; czekają na nie: jak na przygodę jedyną (s. 9-10).

I rzeczywiście, już początek pierwszego rozdziału „romansu” zdaje się być wierną realizacją owych wyeksplikowanych założeń: „W szarym niebie stały mury, białe jak atlas. Stały mury z wyglądu jak lakier i jak papier. Ulicami szli ludzie: postacie, wyjęte i dobrane z romansu, nazywanego życiem” (s. 10). Co więcej jednak (i jest to autotematyzm w najściślejszym sensie), reguły te dotyczą również podstawowej, nadrzędnej płaszczyzny dyskursu w *Akacjach...* I również tu mają być (i są) realizowane. Przecież jedną z konstytutywnych cech świata przedstawionego w utworze jest „malarska” prezentacja zgeometryzowanej przestrzeni i tego, co ją wypełnia: przedmiotów i uprzedmiotowionych postaci, jak choćby w poniższym przykładzie:

Wszystkie trotuary i ulice zasypał naraz płowy karton i papier pudeł i torebek od kapeluszy i damskiej konfekcji, jak różowe listki kasztanów zasypują szare ulice czerwcowe.

Trotuarami zaś i skwerami toczyły się torsy kobiece: w ondulowanych fryzurach antyczne torsy bez oczu [...] (s. 20-21).

Te dwa nurty dyskursu w *Akacjach...* – narracja „właściwej” powieści i narracja „romansu” – prowadzone są równoległe przez narratora na przestrzeni niemal całego utworu. Na ogół fragmenty pisanego „romansu” (jak mówi narrator – „tandetnej powieści życia”) wyraźnie wyodrębniają się z nadrzędnej płaszczyzny powieściowego dyskursu, nie tylko dzięki interpunkcji i wprowadzającym je słowom narratora, ale również dlatego, że podstawowa warstwa narracji objętościowo znacznie przeważa nad dyskursem „romansu”. W pewnym jednak momencie sytuacja jakby się odwraca, „romans” rozrasta się w takim stopniu, że w końcu, paradoksalnie, zdaje się wchłaniać generującą go, główną płaszczyznę narracji w utworze. Zarazem zmienia swoją formę: z „romansu” staje się „traktatem” – „Traktatem o życiu”. Podmiot mówiący zapowiada wcześniej tę sytuację słowami: „[...] to był początek długiego i trudnego traktatu o życiu [...]. Sformułowany był ten traktat stylem tanim i ogólnikowym” (s. 54). I dlatego już trzy następne minirozdziały *Akacji...* noszą tytuły: „Traktat o życiu: rozdział pierwszy”(s.56), „Rozdział drugi traktatu o życiu”(s. 60) i „Zdanie trzecie traktatu o życiu” (s. 63). Co prawda, narrator przytacza w istocie tylko kilka zdań owego traktatu:

[...] Tak zaczynało się to stale: pytaniem: na co żyć zaczynało się każde życie pojedyncze i traktat jesienny o życiu. [...]

„A jednak warto żyć”. Tak zaczynał się zawsze drugi rozdział traktatu i życia (s. 59–60).

[...] Ostatnie, „trzecie” zdanie o życiu [...] brzmi: „przechodzić przez życie”.

[...] Tak dochodzimy do końca traktatu jesiennego o życiu (s. 69-70).

Jednak zgodnie z metakodową zapowiedzią, częścią „traktatu” staje się również fragment „zwykłego” dyskursu w *Akacjach...* i do tego podstawowego toku wypowiedzi narrator powraca tuż po pierwszym z komentarzy do „traktatu o życiu”:

Kiedy człowiek wkłada całą pasję życia w sprawy wybrane, rzadko znajduje, co szczęściem nazywamy. Wtedy mianowicie jest: 1: albo „złamany”, kiedy nie przychodzi to, co stać się powinno; albo 2: „ma za mało życia”, kiedy wszystko przychodzi, co przyjść może (s. 70).

Dalej, narracja biegnie już swym „głównym” torem. Do czasu jednak. Jak się bowiem okazuje, „traktat o życiu” jeszcze się nie zakończył. Narrator w pewnym momencie formułuje jego „ostateczną konkluzję”:

I w końcu i jako ostateczna konkluzja traktatu o życiu wychodziło na to, że człowiek jest wazą na smutek, jakby do życia przeznaczony i potrzebny i że wszystko tak właśnie ma być.

[...] Tak właśnie i tak banalnie kończył się ten traktat: że warto żyć dla samego zgiełku życia, że nie ma rady na życie (s. 80-81).

I znowu, „na chwilę” wraca się do głównego toku narracji, lecz oto dwa ostatnie minirozdziały pierwszej części *Akacji...* zatytułowane są: „Komentarze” i „Komentarz drugi”. Narrator wyjaśnia, na czym polegać ma ich rola:

[...] Pozostała reszta doświadczeń, prób życiowych i rozczarowań [...] znajduje ujście w dwóch dodatkowych komentarzach do życia.

[...] „Trzeba znać ukryte sekrety materii” – tak brzmi pierwszy komentarz do życia (s. 83-84).

Komentarz drugi dość zaskakująco przeistacza się w podsumowanie całego dotychczasowego procesu twórczego, zarówno w planie „romansu”, jak i (można sądzić) w planie głównego dyskursu *Akacji...* Ponownie, tym razem już *ex post*, formułuje się reguły „pisania”:

To nie jest jeszcze ta powieść, za którą opadła nas pasja, nagła i słodka, wtedy, na samym początku roku [...].

Ale tak mniej więcej będzie życie traktował każdy przyszedły romans: jak kronikę, do której wszystko należy i gdzie nigdy nie może wyjść fabuła i ciąg dalszy.

Kronika nie zna wydarzeń, które byłyby ważniejsze od innych [...]. Tu dzieje się wszystko po kolei, jako ciąg dalszy i bez hierarchii zdarzeń. Stąd ta monotonia każdej kroniki, stąd to nieznośne czasem powtarzanie.

Ż y c i e j e s t j a k k r o n i k a [podkr. moje M.P]: bryła anonimowa i bezpretensjonalna (s. 85-86).

Tymczasem już od pierwszych słów drugiej części *Akacji...* rozpoczyna się zarazem „nowa legenda miasta”, „legenda o ‘geometrycznych zdarzeniach życia’” (s. 109), nad której przebiegiem narrator również sprawuje kontrolę. Świadomość procesu tworzenia przejawia się tu przede wszystkim w warstwie metakodowej; w tytułowaniu kolejnych minirozdziałów: „Rozdział o manekinach: ciąg dalszy” (s. 99), „Korale, liryczne intermezzo” (s. 103), „Intermezzo: kawa” (s. 124), „Upadku dalszy rozdział: szuka się przygód...” (s. 126), a także w samej warstwie narracji, kiedy pojawiają się, podsumo-

wujące lub zapowiadające poszczególne fragmenty opowieści, sformułowania: „Tak kończy się rozdział o surowcu ziemi” (s. 148), „[...] przychodzi rozdział szklanej melodii życia” (s. 167) czy „Oto krótki rozdział w historii tęsknoty ludzkiej do liczby i monotonu” (s. 169).

Prześledziliśmy w taki oto sposób przebieg metaliterackiej warstwy dyskursu w *Akacjach*... Jak się zatem okazuje, warstwa ta konstytuuje się miejscami w całkiem odrębną, „wewnętrzną” powieść („romans”, „traktat”, „kronikę” czy „legendę”), w innych natomiast momentach jej jedynym śladem w utworze jest obecność *stricte* metatekstowych czy metakodowych komentarzy i, być może, owych wielokrotnie się pojawiających, ujętych w cudzysłów sformułowań (o których nie wiedzieliśmy, komu je przypisać: narratorowi czy postaciom). Doskonale jednak widać, że narrator pisze świadomie tak jedną, jak i drugą, „wewnętrzną” powieść. Spróbujmy się zatem zastanowić, w jakim celu narrator umieszcza w głównym toku swej opowieści ów „romans”, skoro wszystkie metaliterackie założenia realizowane są z powodzeniem w podstawowym, nadrzędnym dyskursie *Akacji*... Wydaje się, że kluczem do odpowiedzi na to pytanie może być cytowany już fragment, w którym narrator mówi: „Pozostała reszta doświadczeń, prób życiowych i rozczarowań z n a j d u - j e u j ś c i e w d w ó c h d o d a t k o w y c h k o m e n t a - r z a c h d o ż y c i a [podkr. moje M.P.]” (s. 83). W innym miejscu mówi się również:

[...] próbowano zrozumieć to zdarzenie niepojęte, zdolne wypełnić cały wieczór życia. Wtedy całkiem nieoczekiwanie przybierał ten proces postać takiego zdania [podkr. moje M.P]:

Kaształy były ciepłe od żółtości. Ulice – jak aksamity z matowych szarości i burzynów. Narożniki trotuarów były miękko wyokrąglone (s. 75).

Tu zatem, dopiero na poziomie struktury głębokiej utworu, odnajdujemy ową „dwoistą logikę”, o której, w odniesieniu do *Akacji*..., pisał już Bruno Schulz⁵². Swoistym „materiałem realistycznym” jest tu, jak się wydaje, podstawowy, główny dyskurs w utworze, zaś jego literackim czy metaliterackim uogólnieniem, „figurą myślową”, staje się właśnie ów wewnętrzny „romans”. To zatem, czego (według Schulza) zdaje się brakować *Akacjom*... jako powieści („realistyczny miąższ”, „materiał życiowy”), obecne jest jakby dopiero na niższym piętrze struktury utworu, w jego warstwie stematyzowanej. Są to owe „doświadczenia” i „procesy”, o których mówi się w cytowanych wyżej frag-

⁵² S c h u l z, [rec.:] „*Akacje kwitną*”, s. 26 (zob. też: s. 2. niniejszej pracy).

mentach. Jeśli zgodzimy się z taką hipotezą, to wtedy jedyną „prawdziwą” powieścią w *Akacjach*... staje się wewnętrzny „romans”, zaś czytelnik może (za pośrednictwem głównego dyskursu utworu) obserwować proces jego powstawania, od początku do samego końca. Jest niejako „wciągnięty” w samo sedno procesu twórczego (takiego, jakim zwykł go sobie wyobrażać), na jego oczach opisywane w *Akacjach*... „zdarzenia życia” stają się treścią „traktatu o życiu”. Innymi słowy: główny dyskurs w utworze staje się materiałem fabularnym dla narracji „romansu”. W taki sposób *Akacje*... byłyby powieścią autotematyczną niejako na wskroś, we wszelkich możliwych znaczeniach tego słowa. Nie tylko bowiem formułuje się tu metakodowe komentarze i reguły „pisania”, lecz również realizuje się te reguły, naocznie i „od środka” ukazując czytelnikowi proces tworzenia powieści, nad którym ponadto podmiot mówiący sprawuje pełną kontrolę. „Romans” w *Akacjach*... zdaje się pełnić zarazem jeszcze jedną, istotną funkcję. Jest nie tylko uogólnieniem i swego rodzaju esencją tego, o czym mówi się w głównym dyskursie powieści, lecz poniekąd także narratorską interpretacją jej „zdarzeń”. W ten sposób „wyręczając” potencjalnego odbiorcę w jego roli interpretatora, narrator raz jeszcze podkreśla, że zarówno tworzenie powieściowego świata, jak i obdarzanie go sensem pozostaje całkowicie w jego gestii.

Przyjrzyjmy się zatem bliżej owemu procesowi tworzenia fikcji w *Akacjach*... Zgodnie z założeniem, że „narrator – mówiąc o rzeczywistości przedstawionej – tworzy tę rzeczywistość”, zaś „narracja staje się kreacją, gdy tylko narrator zaczyna mówić”⁵³, analiza form podawczych narracji powinna nam wiele powiedzieć o sposobie konstruowania powieściowego świata. Jeśli przyjmiemy tu systematykę form podawczych, zaproponowaną przez Henryka Markiewicza⁵⁴, to już pobieżny rzut oka na wypowiedź narratora ujawni miażdżącą objętościowo przewagę prezentacji (opisu) nad rzadkimi fragmentami relacji (opowiadania) oraz dość obszerne, a przynajmniej częste partie refleksyjne. Narratorski komentarz pozostawimy jednak na uboczu niniejszych rozważań, ponieważ nie jest on bezpośrednio narzędziem kreacji świata przedstawionego, chociaż stanowi istotny składnik zawartości treściowej utworu. Pełniąc bowiem rolę uogólnienia, niejako „domyka” konstruowaną w powieści

⁵³ R. R ó ż a n o w s k i, *Narracja jako kreacja rzeczywistości przedstawionej w dziele literackim. (Na przykładzie opowiadania J. L. Borgesa „Koliste ruiny”)*, „Litteraria” 1976, s. 44, 53.

⁵⁴ Wśród form podawczych narracji wyróżnia on: relację, prezentację i refleksję (por. t e n ż e, *Zawartość narracyjna i schemat fabularny*, „Ruch Literacki” 1984, z. 1-2, s. 5-6).

rzeczywistość, łącząc jej elementy w strukturę obdarzoną wyeksplikowanym przez narratora sensem. Natomiast dysproporcja między opisem i opowiadaniem, z tak „nienaturalną” z punktu widzenia tradycyjnej powieści przewagą opisu, nie powinna już nas dziwić. *Akacje...* są powieścią niefabularną, dlatego opowiadanie – jako forma podawcza narracji – zdaje się tracić rację swego bytu⁵⁵. Co prawda, jak pisze Barbara Sienkiewicz, „fabuła jest bezustannie prowokowana; pojawiają się sygnały – fakty, które każą spodziewać się rozwinięcia w wątek (wybuch kotła, kryzys, strajk, robotnicy budują stację kolejową). Towarzyszy im jednak reguła zawiedzionego oczekiwania”⁵⁶. Brak fabuły nie jest jednak w *Akacjach...* równoznaczny z brakiem „dziania się”. W powieści, wbrew pozorom, wiele się wydarza, tyle tylko, że nie są to zdarzenia typowe dla tradycyjnej powieści, nie układają się w spójną historię i nie mają wyrazistości i dynamiki zdarzeń fabularnych. Świadomy tego faktu narrator mówi już na początku:

[...] Zaczęła się doroczna seria w y d a r z e ń b a n a l n y c h [podkr. moje M.P], takich jak: lepkie upały lakierowe i chodzenie ulicami; kobaltowe „ogrody wieczornych ulic” i tęsknota za szorstkimi rzeczami; rzeczy: różne rzeczy, okrągłe, prostokątne, kwadratowe; rzeczy twarde, lepkie, elastyczne i spotkania banalne: spotkania, do metali pachnących podobne (s. 12).

Jak opowiedzieć „lepkie upały” czy „chodzenie ulicami”? Takie „zdarzenia” mogą być i z powodzeniem są artykułowane w języku opisu, nie zaś tradycyjnie rozumianego opowiadania. Mimo wszystko jednak opis w *Akacjach...* zdaje się właśnie opowiadać; rzadko jest zwykłą konstatacją jakiegoś nieruchomego stanu rzeczy, najczęściej natomiast zostaje w mniejszym lub większym stopniu poddany kinetyzacji⁵⁷, a kreowane w ten sposób przedmioty nie tyle „są”, co „stają się” w toku mówienia o nich. Zaryzykować można twierdzenie, że jest to utajone opowiadanie, lecz „rozsadzone” od wewnątrz żywiołem opisowości. Bywa to niezwykle wyraźne, jak we fragmencie: „Morze zieleni falowało wtedy przed szybami domów i tramwajów; wzbierało ku południowi jak morze szarych wód, aby przycichnąć z nastą-

⁵⁵ Jak pisze Bogdan Owczarek, „dyskursywność w tekstach narracyjnych jest często elementem odwrotnie proporcjonalnym w stosunku do zdarzeniowości. [...] W tekstach niefabularnych dyskurs zdaje się górować nad opowieścią”. (*Poetyka powieści niefabularnej*, Warszawa 1999, s. 36).

⁵⁶ *Montaże...*, s. 150.

⁵⁷ Por.: H. M a r k i e w i c z, *Czas i przestrzeń w utworach narracyjnych*, „Ruch Literacki” 1983, z. 1, s. 11.

niem popołudnia, a pod wieczór stwardnieć prawie w bryłę zieleni” (s. 18). W warstwie języka taka tendencja wyraża się, rzecz jasna, nasyceniem opisu „dynamizującymi”, sugerującymi zmianę i ruch czasownikami. Oczywiście, w wielu przypadkach ten ruch i zmiana dokonują się tylko na prawach przenośni, opis jest bowiem często w *Akacjach...* zmetaforyzowaną wizją świata. Z rzadka tylko konkretyzuje i urealnia przedstawioną przestrzeń w takim stopniu, w jakim zwykło się to odbywać w tradycyjnej powieści:

Ulica Karmelicka nie ma prawie zupełnie ruchu autowego ani kołowego; nie będąc żadną arterią komunikacji, łączącą odległe centra życia, jest ulicą nadającą się dla zmęczonych i rozczarowanych. Rzadkie auta mają stałą klientelę: kobiety, udające się do sanatorium położniczego przy ulicy Kurkowej [...].

O tej porze ma ulica jeszcze kilku przechodniów, idących krokiem śpiesznym i roztargnionym (s. 67-68).

Opis tego typu z łatwością, niejako „naturalnie” przechodzi w relację o zdarzeniach, pełni bowiem wobec fabuły tradycyjne funkcje przygotowawcze: lokalizuje ją i wprowadza. Bodaj jedynym takim, prawdziwie „powieściowym” fragmentem narracji jest w utworze pierwszy rozdział „traktatu o życiu”. Mamy tu zarówno klasyczny opis, jak i relację o zdarzeniach, a nawet przytoczenie wypowiedzi jednej z postaci biorących udział w opowiadanej scenie:

Był właśnie słodki, bursztynowy zmierzch w miesiącu października, kiedy właścicielka Salonu Piękności przy ul. Karmelickiej zwróciła się do subiekta, bezceremonialnie i wobec wszystkich gości, z bezsensownym pytaniem: właściwie po co ja mam żyć?

W tej chwili i jakby w odpowiedzi zakołysała się i poruszyła woskowa manicurzystka pod lila-abażurem i podała pani w bleu-sukni aluminiową miseczkę z wodą do paznokci.

Następnie wziął się fryzjer hałaśliwie i z fantazją, do ondulowania jednej fryzury po drugiej [...].

Młodsza praktykantka zaś ze swej strony zaczęła [...] porządkować i ustawiać puszki z henną czarną i brązową (s. 57-58).

Jest to jednak wyjątek, zupełnie zaskakujący czytelnika przywykłego już do wypowiedzi narratora, operującej przede wszystkim zmetaforyzowanym opisem i do zdarzeń czy raczej pseudozdarzeń, których językowy status w powieści oscyluje pomiędzy dosłownością a przenośnią. Przejście od takiej zmetaforyzowanej deskrypcji do choćby zawiązkowego opowiadania zdaje się być zawsze w *Akacjach...* w sztuczny sposób „wymuszone” przez narratora,

który świadomy jest w takim wypadku swojej roli „fabulatora”⁵⁸. Mówi on na przykład:

[...] W tę atmosferę katastrofalnych napięć w e s z ł o z d a r z e n i e [podkr. moje M.P].

[...] To zdarzenie wyglądało, jak następuje:

W ulicach maszerują żołnierze. Maszerują w wielkich prostokątach.

[...] Ludzie-żołnierze stoją na pionową baczność. Teraz: lewa noga idzie w górę; teraz: prawa noga; teraz znów osobno wraca każda noga do asfaltu pod sztywnym, prostym kątem do ulicy (s. 35-36).

Obserwujemy zatem, jak narracja zapowiada i prowokuje zdarzenia powieściowe. Jednak relacja o nich wydaje się co najwyżej zdynamizowanym opisem, a nie opowiadaniem. Opis zatem nie tylko w tym miejscu, ale i niemal w całym utworze zdaje się przejmować funkcje opowiadania. Wprowadzając i generując mikrozdarzenia powieściowe, zarazem relacjonuje je w typowym dla siebie języku deskrypcji. Pełni ponadto inne, przypisywane mu tradycyjnie funkcje: konkretyzuje przedstawioną przestrzeń i wypełnia ją postrzeganymi przez narratora przedmiotami i postaciami. W ten sposób właśnie opis staje się głównym narzędziem konstruowania powieściowego świata w *Akacjach*.... Opowiadanie pełni tu tylko funkcję pomocniczą – przede wszystkim niejako użycza deskrypcji swej struktury językowej⁵⁹. Jako autonomiczna forma podawcza narracji pojawia się bardzo rzadko. Jednak z punktu widzenia jednego z naszych dotychczasowych ustaleń – że *Akacje*... są zapisem procesu postrzegania świata, takie skrzyżowanie (i w takich proporcjach) opisu z opowiadaniem staje się najwłaściwszą i oczekiwaną formą podawczą narracji. Rzeczywistość przedstawiona, z jej właściwościami i składnikami podpada naturalnie pod opis. Ale proces postrzegania świata, jako ciąg działań poznawczych podmiotu, w jakimś stopniu wymaga formy opowiadania. Janusz Sławiński określa narrację tego typu jako opis konstruowany według „operacyjnego modelu semantycznego”. Wszystkie zjawiska przedstawione w utworze są bowiem „włączane w czyjeś pole percepcyjne, wybierane, rozpoznawane, kojarzone, domniemywane, segregowane”, podda-

⁵⁸ Używam tu tego niezwykle obrazowego sformułowania, świadomie wyłączając go z literackiego kontekstu, w którym sytuował go Robert Scholes. (*Fabulatorzy*, przeł. I. Sieradzki, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, s. 251-296). Podkreślić chcę tu jedynie, że fabulator w tym ujęciu – jest świadomym kreatorem powieściowej fikcji.

⁵⁹ Kazimierz Budzyk nazywa to „opisem o narzuconej strukturze opowiadania”, (cyt. za: B o l e c k i, *Realistyczny i poetycki model*..., s. 74-75).

wane są zatem poznawczym operacjom podmiotu-narratora⁶⁰. Te operacje myślowe mają charakter temporalny i procesualny, a zatem jednocześnie mogą być i są relacjonowane.

Deskrypcja o strukturze opowiadania, czy – inaczej mówiąc – „relacjonujący opis” jest najłatwiej dostrzegalnym narzędziem kreacji świata przedstawionego w *Akacjach*... Jednak wszelkie zastosowane w narracji formy podawcze, czyli to, co jest widoczne niejako na powierzchni, jest efektem wielu mniej jawnych decyzji, podejmowanych przez narratora w toku konstruowania wypowiedzi. Decyzje te dotyczą przede wszystkim przyjmowanego przez podmiot mówiący punktu widzenia i jego dystansu wobec kreowanej rzeczywistości. Można tu zatem mówić o czasowych i przestrzennych parametrach narracji, w odróżnieniu od czasu i przestrzeni rzeczywiście przedstawionych. Interesują nas w tym miejscu czas i przestrzeń wintegrowane w strukturę narracji, w sposób, w jaki rozumieją to – w odniesieniu do kategorii czasu – Kazimierz Bartoszyński⁶¹, natomiast w stosunku do przestrzeni – Seweryna Wysłouch. Pisze ona: „Struktura epiki może być pojmowana jako swego rodzaju przestrzeń. Pozycja narratora wobec świata, punkt widzenia, dystans narracyjny są wówczas traktowane jako elementy przestrzenne”⁶².

Jeśli spróbujemy zatem ocenić dystans czasowy, w jakim pozostaje narrator *Akacji*... wobec prezentowanego świata, to okaże się, że jest on zmienny na przestrzeni całego utworu. Dominuje, co nie powinno dziwić, dystans imperfektywny, narracja zdaje się towarzyszyć przedstawianej rzeczywistości, co w warstwie języka manifestuje się obecnością czasowników niedokonanych, zaś – na wyższym piętrze struktury – wypowiedź konstytuuje się w relacjonujący opis: „Z produktami tymi działa się dziwna rzecz: dwoiły się i w nieskończoność mnożyły, jak gdyby zapładniając się nawzajem. Było ich już za wiele na świecie, a przecież mnożyły się dalej, coraz podobniejsze do siebie [...]” (s. 119). Narrator, posługując się w ten sposób czasem przeszłym, zdaje się być zawsze „o krok za” powieściowym „dzianiem się”. Wielokrotnie jednak jego wypowiedź niejako „dogania” swój przedmiot – niewielki i tak

⁶⁰ S ł a w i ń s k i, *O opisie...*, s. 162.

⁶¹ Opieram się tu na następujących pracach tego autora: *Z problematyki czasu w utworach epickich*, [w:] *W kręgu zagadnień teorii powieści*, Wrocław 1967, s. 31-76 oraz *Konstrukcja czasu w literaturze polskiej XX wieku (szkic syntezy)*, [w:] *t e n ż e, Powieść w świecie literackości*, Warszawa 1991, s. 107-127.

⁶² *Zmagania z przestrzenią*, „Teksty” 1977, nr 4, s. 161.

dystans zmniejsza się wtedy do zera, rzeczywistość ukazana zostaje czytelnikowi w pełni uobecnienia, zyskując aspekt naoczności. Opis traci swoją funkcję relacji, staje się natomiast uteraźniejszoną prezentacją: „W zaokrągleniach ulic i trotuarów rosną tymczasem kasztany; dopiero teraz je widać. Są już czerwone i ciepło-żółte i przesłaniają prawie niebieskość i szarość, z których jest ulepiona przestrzeń październikowa. Teraz dopiero je widać; stopy ciepłej chromowej farby (s. 73).

Również w rzadkich i mało autonomicznych fragmentach o strukturze opowiadania, narracja maksymalnie zbliża się do przedstawianych zdarzeń, a wypowiedź narratora zyskuje wtedy wszelkie znamiona prezentacji scenicznej:

Ulicą Karmelicką przechodzi o tej popołudniowej szarej już godzinie październikowej stolarz mebli stylowych Sz. z ulicy Gródeckiej; jest już w drodze na ulicę Teatyńską [...]. O kilka płyt dalej idzie pani w matowym brąz kostiumie o doskonałej linii [...].

Pani w jasnym palcie pod kasztanami zagląda do każdej przejeżdżającej autodorożki. Na jej twarzy osiada lekki pył smutku i słodyczy [...] (s. 64-68).

Od tak małego, chciałoby się powiedzieć – prezencjalnego dystansu, narrator przechodzi następnie z łatwością do dystansu perfektywnego, zawsze wtedy, gdy jego wypowiedź nie jest opowiadaniem ani opisem, lecz ma charakter refleksyjny, kiedy formułuje się uogólniające komentarze na temat przedstawionego świata. Podobnie dużym dystansem czasowym charakteryzują się także wszelkie autotematyczne partie utworu, one także stanowią bowiem – jak ustaliliśmy – swego rodzaju metakomentarz do rzeczywistości przedstawionej. Jednak z największym, maksymalnym dystansem narratora mamy do czynienia, napotykając kilkakrotnie pojawiające się w utworze skondensowane treściowo sentencje. Chociaż formułowane są one w pewnym związku z przedstawianą rzeczywistością, mogą być równie dobrze całkowicie z niej wyłączone i pełnić funkcje autonomiczne⁶³.

Z problemem dystansu narratora wobec świata przedstawionego wiąże się ściśle zagadnienie horyzontu narracji. Wydawać by się mogło, że przewaga w utworze partii dyskursu opowiadanych z małego lub nawet zerowego dystansu, oznacza zarazem, że narrację prowadzi się z wąskiej perspektywy. Narrator bowiem, towarzysząc opisywanej rzeczywistości, zdaje się dysponować o niej taką samą wiedzą, przyrastającą w takim samym stopniu, co wiedza założonego odbiorcy. Świat przedstawiony zdaje się konstruować na oczach zarówno narratora, jak i czytelnika. Tymczasem podmiot mówiący

⁶³ Zob. s. 122-123 niniejszej pracy.

dzięki kilku zabiegom ujawnia swoją „nadwiedzę” o przedstawionym świecie, jak też i władzę nad procesem jego konstruowania. Jeden z minirozdziałów nosi mianowicie tytuł: „Góry i rzeki jak w roku 1926” (s. 50). Za pomocą tego krótkiego stwierdzenia narrator dokonuje regresji, co ciekawe, poza rzeczywistość przedstawioną, do „przedakcji” utworu, otwierając w przeszłość jego perspektywę czasową. Z sytuacją tego typu mamy także do czynienia w innym miejscu. Tym razem narrator powraca do wcześniejszych faz opowiadania, aby dokonać ich podsumowania oraz interpretacji:

Można zatem już teraz zamknąć kronikę okresu, o którym traktujemy.

To był rok zwykły; w nim powtórzyły się [...] wszystkie banalne historie każdego roku: liście falującej zieleni i czekanie; lakierowe upały i słodycz chodzenia; różowe bryły kwitnących kasztanów i „rozczarowanie” [...] (s. 79).

Możliwa jest również sytuacja odwrotna – narrator wybiega w przyszłość, antycypując dalsze partie opowieści, jak w następującym fragmencie:

Już teraz jest widoczna rzecz, która przyjdzie niedługo [...].

Wkrótce przyjdzie. Przybierze postać żrącej tęsknoty za szarym hałasem; za nieporadną słodyczą rzeczy płaskich; za twardą pełnią kulistości i łagodną melancholią przedmiotów prostokątnych.

Wtedy nie będzie więcej czasu na pytanie „na co” czy „dla kogo” (s. 43).

Narrator, konstruując swoją wypowiedź, porusza się swobodnie nie tylko wzdłuż osi czasu. Narracja, zwłaszcza jej niektóre partie, zdaje się rozbudowywać jakby „w poprzek” linearnego porządku powieściowego „dziania się”. Najbardziej oczywistym tego przejawem są te fragmenty utworu, w których dwa wątki opowieści prowadzone są symultanicznie. Narrator mówi, na przykład:

Rzecz dzieje się latem 1933, równocześnie z opisanymi zdarzeniami. (s. 30) [...] Gdzieś na peryferiach życia, można było jeszcze zanotować przestrzenie na jedno, dwa, aż do trzech piętér wysokie. [...] W centrum świata tymczasem szło wszystko wedle dumnego rytmu monotonii (s. 113-115).

Takie „rozrastanie się” narracji wbrew jej linearnemu następstwu, zgodnemu z wewnętrzną chronologią utworu, dotyczy, poza kilkoma wyjątkami, praktycznie całej wypowiedzi narratora. Przewaga opisu i refleksji nad opowiadaniem, w ogóle – niemal całkowity brak zdarzeń o potencjale „fabułowtórczym”, które napędzałyby narrację i pchały ją do przodu, sprawia, że

ulega ona „rozciągnięciu”. Czas narracji nie tylko zdaje się raz po raz zwalniać i zatrzymywać we fragmentach opisowych, ale dodatkowo jeszcze rozbudowuje się w beczasowe „wyspy” komentarzy i sentencji⁶⁴. Wszystko to sprawia, że w ogólnym rachunku „rozpiętość czasowa czynności komunikacyjnych [narratora] jest wyraźnie dłuższa od rozpiętości czasowej zawartości fabularnej”⁶⁵.

Przyjrzyjmy się na koniec, ściśle związanemu z tymi problemami, zagadnieniu punktu widzenia narratora, jego ogólnie rozumianej pozycji wobec świata przedstawionego. Wydaje się, że podmiot mówiący jako obserwator i komentator powieściowej rzeczywistości (co wyraża się dobitnie w opisowych i refleksyjnych partiach utworu) usytuowany jest na zewnątrz postrzeganego świata. Prezentacja przestrzeni, opis wypełniających ją przedmiotów i obserwacja postaci, choć naznaczone piętnem subiektywizmu narratora, dokonywane są jakby sponad przedstawionego świata. Często jednak, dość niepostrzeżenie, narrator zmienia swą perspektywę. Od „zewnątrznego” opisu rzeczywistości przechodzi jakby do środka przedstawianego świata. Jego punkt widzenia zdaje się wtedy sytuować wewnątrz świadomości opisywanych postaci, a on sam czyni się wtedy, zaskakująco, jedną z nich. Ten proces zmiany perspektywy narratora doskonale obrazuje poniższy fragment:

Jest dzień szary i słodki, jeden z całej serii; ludzie szukają twardych przedmiotów dla rąk, albo ścian szarych i kolorowych plakatów; są w poszukiwaniu zdarzeń wyraźnych i jednoznacznych; a to, co dzieje się ze sklepem azaliowym, jest w gruncie rzeczy bardzo podobne do sprawy dawno znanej i całkiem pospolitej, ale przez dłuższy czas nie można przypomnieć sobie, skąd zna się ten ciężar tępy i bezbarwny. Aż nagle wie się, że przychodzi zawsze, ilekroć rzecz jakaś naszego życia dobiegła końca i nic więcej z nią stać się nie może.

[...] I nagle pragnie się, bezsensownie, żeby były pokoje jakies nieforemne, pokoje za wielkie, sprzętami i ludźmi zavalone [...] (s. 30-31).

Ten ruchomy punkt widzenia, „oko kamery” rejestrujące nie tylko zewnętrzną rzeczywistość, ale penetrujące również wnętrze przedstawionych postaci, a nawet – jak można sądzić – samego narratora, wreszcie – obejmujące

⁶⁴ Eberhard Lämmert do „beczasowych” form narracji zalicza, oprócz rozważania i sentencji, również opis. W naszym jednak przypadku opis tylko czasami „wstrzymuje” bieg czasu (opis unaoczniający, w czasie teraźniejszym). Na ogół jednak, pełniąc funkcję relacji o przebiegu procesów poznawczych narratora, zachowuje aspekt temporalny. (Por. E. L ä m m e r t, *Formy przebiegu narracji*, [w:] *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*, wybór, oprac. i przekł. R. Handke, Kraków 1980, s. 199-202.)

⁶⁵ M a r k i e w i c z, *Czas i przestrzeń...*, s. 5.

w panoramicznym ujęciu cały świat przedstawiony – zdaje się zbliżać konstrukcję podmiotu mówiącego w *Akacjach...* do znanego nam z klasycznej powieści narratora wszechwiedzącego. Z jedną poważną różnicą. Ujawnione w partiach autotematycznych kreacyjne i autokreacyjne ambicje narratora każą nam podać w wątpliwość istnienie w utworze „obiektywnej” rzeczywistości przedstawionej, która już ukonstytuowana poddaje się oglądowi narratora. Sądzić możemy, i mamy ku temu przesłanki, że narrator jest w równej mierze obserwatorem, co twórcą powieściowego świata, świat ów konstytuuje się dopiero na jego oczach, a ściślej mówiąc – w akcie mówienia o nim.

Jak zatem pogodzić te, wydawałoby się, sprzeczne sygnały wysyłane ku odbiorcy przez narratora i całą strukturę jego wypowiedzi? Wydaje się, że obserwacja świata łączyć się może z jego kreacją jedynie na prawach monologu wewnętrznego. To właśnie monolog wewnętrzny jest zapisem tego, jak rzeczywistość „przepuszczana” jest przez filtr świadomości obserwatora i zostaje w ten sposób jakby stworzona na nowo. „Monolog wewnętrzny w zasadzie nie przekazuje bezpośrednio informacji o świecie, ma dać świadectwo tego, jak dana postać [tu: narrator] go postrzega. Szczególny nacisk pada w nim na procesualność, na tok myślenia, często mało spójny”⁶⁶. Na tok myślenia i, dodalibyśmy, tok postrzegania świata. Rzeczywistym centrum orientacji wypowiedzi narratora byłoby tu zatem wnętrze jego świadomości. W *Akacjach...* „wydarzyć się” znaczy tyle, co ‘być przedmiotem opowiadania’⁶⁷. Narrator jednak, za pomocą omówionych wyżej zabiegów, stara się ukryć przed odbiorcą ten fakt, usiłuje stworzyć iluzję, że świat przedstawiony istnieje w powieści obiektywnie i że jest taki „naprawdę”. Temu służy także próba (jak wiemy – bezskuteczna) ukrycia za przedstawionym światem podmiotu świadomości interpretującego i porządkującego fakty powieściowe. Być może również, za pomocą partii autotematycznych, narrator stara się odwrócić uwagę odbiorcy od pozostałej części dyskursu w *Akacjach...*, który w istocie jest w równym stopniu efektem kreacji, co wewnętrzny „romans”. Możemy tu zatem mówić o swoistej grze, którą narrator prowadzi z odbiorcą-czytelnikiem, grze prowadzonej narzędziami powieściowymi. Narrator stwarza sugestywne pozory, buduje iluzje, lecz zarazem dostarcza czytelnikowi kluczy do ich zdemaskowania. Zdradza go jego własna wypowiedź.

⁶⁶ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1998³, s. 322.

⁶⁷ Por. B a r t o s z y Ń s k i, *Z problematyki czasu...*, s. 69.

Tak obraną strategią narratora rządzi zatem idea kreacjonizmu. W planie narratorskiego dyskursu dostrzegamy oto kreacyjne i autokreacyjne kompetencje podmiotu mówiącego, wyrażające się także w próbie pokazania „od środka” kreacji powieści oraz (dzięki użyciu odpowiednich form podawczych narracji), przedstawienia, w jaki sposób świat konstruuje się i rekonstruuje w procesie jego percepcji i poznawania. Uznanie kreacjonizmu jako zasady konstrukcyjnej powieści zbiega się tu z puentą rozważań Barbary Sienkiewicz, która pisze:

Oko twórcy to to, które porządkuje „rozwiązłą masę życia”, pomaga przedmiotom wyłonić się z przestrzeni, konstytuując je tym samym i kształt ostateczny utrwała w materii słowa. Prowadzi to do swoistego kreacjonizmu. Relacje obowiązujące w świecie przedstawionym okazują się nieprzystawalne także do powszechnego doświadczenia percepcyjnego. Świat przedstawiony *Akacji...* tłumaczy się sam we własnym obrębie⁶⁸.

Zasada kreacjonizmu ujawnia się również w warstwie językowej utworu, jako próba odwzorowania kreacji świata ze słów, z desygnatów pojęć, nazw surowców i rzeczy. W warstwie kompozycyjnej – idea kreacjonizmu zdaje się wyznaczać porządek poszczególnych części utworu i nadaje im wspólną linię tematyczną i myślową. Mamy tu mianowicie kreacjonizm w jego wersji zaprzeczanej – jako „rozbieganie” świata na części i zgodnie z tym – regresywne uporządkowanie czasowe. Oprócz tych i innych możliwych, a niezbadanych jeszcze obszarów, powieść Debory Vogel posiada niewątpliwe walory czytelnicze. Niezwykły świat kreowany w tym utworze, struktura leksykalna i obrazowanie, interesujące rozwiązania kompozycyjne oraz igranie z konwencją gatunku sprawiają, że odbiorca, nawet nieprzywykły do tego typu eksperymentów literackich, daje się wciągnąć w sam środek przedstawionej rzeczywistości, o której Antoni Czyż w sposób niezwykle sugestywny pisze:

Oto wyobraźnia jako medium materii, wyrojonej i barwnej. I jako kreacja [...]. Feeria dziwów, *collage* kształtów i – tandeta. Jej moc mitotwórcza i mocy tej upadek. Oto – ukazana przez pisarkę – tkanka współczesności, cierpkiej i miątkiej [...]. Tandeta i sztuczny blask, ludzie w gonitwie do szczęścia. [...] Oto dramat mentalny: historia spazmatyczna wyobraźni⁶⁹.

⁶⁸ *Montaże...*, s. 278.

⁶⁹ [Wstęp do:] *Debora Vogel: „Akacje kwitną”*, podał do druku A. Czyż, „Ogród” 1990, nr 2, s. 16.

AN ABSENT NARRATOR?

THE STRUCTURE OF NARRATION IN DEBORA VOGEL'S
AKACJE KWITNĄ. MONTAŻE (ACACIAS BLOOM. MONTAGES)

S u m m a r y

For the author a polemic with the thesis concerning the “absence” of the narrator in Debora Vogel’s novel *Akacje kwitną. Montaże* is the starting point for analysis of the narration structure of the work. The self-creating measures taken by the speaking subject, a distinct self-thematism and showing the very process of creating the novel world by means of proper techniques reveal the basic principle of the work’s construction, which is the idea of creationism. At the same time these are manifestations of the experimental character of Vogel’s fiction and of the peculiar game played by the narrator with the recipient with the use of tools typical of the novel.

Translated by Tadeusz Karłowicz

Słowa kluczowe: narrator, autotematyzm, Debora Vogel, kracjonizm.

Key words: narrator, self-thematism, Debora Vogel, creationism.