

MIECZYŚLAW JANKOWIAK

Bydgoszcz

PIERWSZA FAZA AUTOTEMATYZMU W TWÓRCZOŚCI TEODORA PARNICKIEGO

Autoportret "demiurga"

"Odcięta od transcendencji jaźń odkrywa w samej sobie źródło wszelkich norm i w konsekwencji rozpoznaje, iż jedynym materiałem godnym służyć jej samourzeczywistnieniu jest ona sama. Życie zmienia się w poezję, ale tym samym człowiek staje się zarazem i poetyckim formotwórcą swego życia, i widzem kontemplującym je jako dzieło sztuki".

G. Lukács, Teoria powieści

Parnicki może być popularny jako autor jednej książki. Wyodrębnienie z całości twórczej jednej powieści i poddanie jej szczegółowej analizie może nie tylko dać wejrzenie w indywidualne uroki jednego utworu, ale może dostarczyć klucz do całej twórczości pisarza. W owocność takiego postępowania wierzy także sam pisarz, dlatego przywołamy go jako koronnego świadka przewodu, jak również dla speknienia zasady: *audiatur et altera pars*, bowiem autor jest zarazem świadkiem i drugą stroną: "Jeśli chodzi o mnie, gdyby powiedziano mi, że wszystkie moje książki mają ulec zniszczeniu i nigdy więcej nikt ich nie przeczyta, że tylko jedna moja książka może być znana, to ja bym wybrał jako tę jedną jedyną - powieść "Słowo i ciało"<sup>1</sup>.

Argumentacja tego paradoksalnego wyboru jest prosta: powieść o Marcji jest słupełm granicznym przedzielającym

młodość pisarską autora od jego dojrzałości, tradycję w powieściopisarstwie historycznym od śmiałych eksperymentów historiozoficznych i strukturalnych; mało tego: albowiem ta powieść jest antycypacją późniejszych faz rozwojowych, a także - w moim przekonaniu - spełnieniem tego, co - zdaniem krytyków - spełniło się znacznie później, bo chyba dopiero od utworów: "Zabij Kleopatrze" i ostatniego tomu "Nowej baśni".

Pisarz przechytrzył swoich krytyków i dopiero po latach ujawnił autokrytyczny sąd o "Słowie i ciele". "Ale ta powieść jest jeszcze ważna i dlatego - stwierdza Parnicki - że jeżeli ostatnio moje powieściopisarstwo zupełnie przestało być powieściopisarstwem historycznym, że ja się skierowałem na inne drogi, na te drogi, które mnie doprowadziły niby do tego, że się stałem mistrzem w sztuce literatury absurdu jakoby, otóż to się zaczęło wtedy właśnie. Druga część "Słowa i ciała" jest już otwarciem okna albo nawet nie tylko otwarciem okna, bo oto /.../ nieraz ktoś wychylił się przez okno tak daleko, że już nie może wrócić. I właśnie ze mną taka była sytuacja, że ja może wtedy pisząc "Słowo i ciało" nie zdawałem sobie sprawy, że już nie mam drogi powrotu, a ważny ten zwrot nastąpił właśnie w tekście drugiej części "Słowa i ciała"<sup>2</sup>. Ale Parnicki doskonale rozumie trudną dialektykę ewolucji własnego pisarstwa: utwór, który jest najbardziej udaną akceptacją powieści historycznej, zarazem przynosi twórczą negację tegoż podgatunku.

Zwrot Parnickiego do narracji pierwszoosobowej oznacza ważną modulację w ujmowaniu powieści historycznej - modulację dialektycznie wynikającą z krytyki narracji personalnej i zasugerowaną pewnymi elementami pierwszych powieści.

Sugestię tę wywołują dwa elementy: retrospekcja w "Srebrnych orłach" i autobiograficzna relacja Leptynesa z "Końca Zgody Narodów", antycypująca pamiętnikarską formę "Kół na piasku". Owe sugestie nie mają jednakowego charakteru i wagi, wyrażają dwa osobne etapy rozwoju w kierunku Ich-Erzählung.

Retrospekcja Arona odtwarza wydarzenia historyczne i losy innych bohaterów /jest obrazem poznawania świata przez Arona, pośrednio tylko jego *curriculum vitae*/, natomiast relacja Leptynesa ma w pełni charakter autobiograficzny /inne osoby i historie są tylko tłem życiowych losów bohatera/. Inna jest również funkcja obu elementów w świecie fabularnym: retrospekcja Arona wywołana szczególną odmianą motywu "smaku magdalenki"<sup>3</sup> jest piękną medytacją mnicha - intelektualisty o przedziwnych drogach dziejów, natomiast relacja Leptynesa jest samoobroną w dialogowej sytuacji przesłuchania. I od strony narracyjno-kompozycyjnej różnią się obydwa elementy: retrospekcja w "Srebrnych orłach" jest dziełem bohatera prowadzącego, zaś autobiografia Leptynesa jest relacją jednego z bohaterów powieści, precyzowaną w świadomości bohatera prowadzącego Heliodora.

Z perspektywy "Słowa i ciała", "Kół na piasku" lub "I u możnych dziwny" cechy etapów można by traktować jako warianty modelu powieści pierwszoosobowej Parnickiego uwzględniając fakt, że występuje już w niej narrator konkretny. A więc: w powieściach wyznań z narratorem konkretnym poetyckie kształtowanie refleksji i uczuć przeplata się z erystycznymi schematami oskarżenia i obrony; życiowe przypadki autorów listów i pamiętników sięgają wyżyn historii, a konflikty historyczne stają się najbardziej osobistym przeżyciem narratorów-bohaterów.

Dialektyczne przejście od narracji personalnej do powieści w pierwszej osobie trafnie określiła M. Czermińska: "Zamech bohaterów na kompetencje trzecioosobowego narratora został uwieczniony powodzeniem, ale jednocześnie wpadli oni we własną pułapkę: ich monologi wewnętrzne zmieniły się w monologi wypowiedziane i zapisywane"<sup>4</sup>.

Dialektyczny ruch form w powieściopisarstwie Parnickiego wyraża ogólny proces przemian w powieści: przebiega on od powieści auktorialnej, w której narrator z dużego dystansu czasowego i poznawczego opowiadał o bohaterach w sposób "dwujęzyczny" /język narratora i mowa bohatera/, biorący na siebie odpowiedzialność za słowa i komentarz - poprzez powieść personalną, w której najczęściej narrator traci swą



osobowość językową i społeczną odpowiedzialność za słowa na rzecz języka i narracyjnej perspektywy bohatera prowadzącego, nie zyskującego jednak pełnej suwerenności narracyjno-kompozycyjnej - do powieści w pierwszej osobie, w której narrator-bohater z własnej perspektywy bohatera i narratora poczuwa się do pełnej odpowiedzialności za słowo i wybór narracyjno-kompozycyjny. Ale w tym ogólnym procesie można znaleźć indywidualny i wewnętrzny czynnik rozwoju poetyki Parnickiego: jest nim oryginalna koncepcja bohatera powieści historycznej. Żadna wyższa instancja wewnątrzpowieściowa nie ingeruje w pracę pisarską bohatera. Sytuacja opowiadania też jest nowa: oto partyjski zakładnik w Aleksandryjskim pałacu Kleopatry Trzeciej swoje rzymskie "wczasy" wypełnia - jak przystało na pół-Greka piszącego po grecku - szlachetną rozrywką, którą Arystoteles nazwał kiedyś *diagogé*. Wychowany w kulturze helleńskiej mógłby Chozroes swój zbiór listów poprzedzić uwagą autora: "Etyki Nikomachejskiej": "Sztuka jest identyczna z trwałą dyspozycją do opartego na trafnym rozumowaniu tworzenia. Otóż wszelka sztuka łączy się z powstawaniem i wynalazczym obmyśleniem tego, by powstało coś z rzeczy, które mogą być i nie być, i których źródło tkwi w wytwarzającym, a nie w wytworze; bo nie są wytworami sztuki te rzeczy, które z konieczności istnieją lub powstają w sposób zgodny z nakazami natury"<sup>5</sup>. Powyższa uwaga określa temat powieści Parnickiego: Chozroes kieruje "trafne rozumowanie" ku "powstawaniu i wynalazczemu obmyśleniu" owego dzieła; ma także świadomość, że postacie jego listów "mogą być i nie być", gdyż ich źródło tkwi w "wytwarzającym". Temat ten sugeruje tytuł powieści.

Wobec tego "Słowo i ciało" zalicza się do modnych dzisiaj powieści autotematycznych. Na ten charakter nowego utworu Parnickiego zwrócili uwagę krytycy i badacze. W Posłowie do jego pierwszego wydania J.J. Piechowski nazwał "Słowo i ciało" pierwszą w dziejach literatury antypowieścią historyczną<sup>6</sup>. Moim zdaniem, dotyczy to poetyki poprzedniej powieści; w wypadku zaś korespondencji Chozroesa właściwym określeniem byłoby: "powieść autotematyczna". Według poto-



cznego wycucia językowego obydwu terminy mają inne akcenty znaczeniowe: "antypowieść" podkreśla polemikę z tradycją gatunkową powieści, natomiast termin drugi "powieść autotematyczna" określa klasę /lub typ/ utworów powieściowych, w których tematem i podstawą struktury artystycznej jest wewnątrzpowieściowy proces pisania i system refleksji warsztatowych jako elementów ważniejszych niż fabuła, postacie, czy nawet narrator. W monografii Cieślukowskiej czytamy: "Słowo występuje w powieści Parnickiego już to jako znak - symbol mocy twórczej, już to jako przedmiot refleksji nad jego możliwościami jako tworzywa literackiego"<sup>7</sup>. O "autotematyczności" w "Słowie i ciele" pisała Czerwińska: "Istotną rolę odegrało również wprowadzenie wątku rozważań nad procesem pisania, procesem kreowania powieściowego świata w słowie. Kreowania ludzi i zdarzeń w języku"<sup>8</sup>.

W opisie zjawiska "autotematyczności" w "Słowie i ciele" wyodrębnijmy dwa kierunki. Jeden kierunek prowadzi do poetyki francuskiej "nowej powieści"<sup>9</sup>. Penetrowanie europejskich traktów literackich, poszukiwanie wspólnych dróg rozwojowych literatury polskiej i ogólnoswiatowej należy zaliczyć do zalet. Ale taki kierunek, konsekwentnie utrzymywany, ma wielką wadę: gubi indywidualną dialektykę pisarstwa Parnickiego.

Drugi kierunek prowadzi - w i a świat przedstawiony w powieści - ku prądom filozoficznym, religijnym, artystycznym charakterystycznym dla przedstawionej epoki. Odwołanie się do filozofii buddyjskiej na tle postaci Chozroesa wydaje się w pełni uzasadnione charakterystyką jego osobowości.

Ta metoda rozważań ma też swoje wady i zalety. Uważne wczytanie się w tekst utworu, zakreślanie pola skojarzeń przede wszystkim w obrębie interpretowanego dzieła chyba zawsze było uznawane za swego rodzaju obowiązek krytyka i historyka literatury. Jednak z drugiej strony droga wyjaśnień: poetyka Chozroesa i jego listów - kierunki intelektualne i religijne jego epoki, jak gnoza, buddyzm, filozofia Nagerdzuny - warsztat twórczy narratora - zagraża w jakimś

stopniu zakreśleniem "błędnego koła".

Wyższy stopień artystycznego rozwoju "Słowa i ciała" wyznaczają dwie bardzo istotne cechy utworu. Po pierwsze, w "Słowie i ciele" wystąpiła swoista kontaminacja trzech elementów struktury "Końca Zgody Narodów", kontaminacja objawiająca się w kompozycji narratora konkretnego. Chozroes stał się osobliwym "spadkobiercą" Heliodora, Leptynesa i Mankurasa. Heliodor przekazał Chozroesowi przygodę intelektualno-literacką, którą spadek po Leptynesie pogłębił i wzbogacił "mieszającymi" ideami i postawami; mądry doradca Mankuras oddał na usługi Chozroesa jawnie - filozofię hinduską, potajemnie zaś antypsychologizm i metody badawcze Husserla. Skoro w nowej powieści Parnickiego zespoliły się w jednej postaci rozproszone koncepcje, instancja anonimowego narratora - w poprzednich powieściach fundament istnienia świata przedstawionego i plan reżyserii wydarzeń - straciła rację bytu.

Powyższa kontaminacja nie jest zwykłą sumą elementów, lecz - dialektycznym przejściem poetyki monologu wewnętrznego i powieści personalnej do struktury narratora konkretnego, powieści epistolarnej i techniki "autotematyczności". Po drugie, w "Słowie i ciele" pisarz wy dobył na jaw wszystkie implikacje artystyczne "Końca Zgody Narodów". Skomplikowała się "przygoda" jako literacko-intelektualna próba herosa powieściowego; w ogóle próba ta przekształciła się we współczesne pytanie o możliwości tworzenia bohatera epickiego. Sceneria "przygody" zyskała na mocnych akcentach dramatycznych: Heliodor rozgrywał swą "partię" wśród Greków; Chozroes jako zakładnik przeżywa przygodę wśród obcych, w samotności. Jego samotność jest podwójna, bo narrator - bohater jest dodatkowo mieszanelem: Grekiem i Partem zarazem i bękartem króla partyjskiego. Jako mieszaniec zostaje ze świata władzy, miłości, potęgi materialno-politycznej wyobcowany w rzeczywistość świadomości; tam - jako poeta i myśliciel - rekompensuje swe wyobcowanie potęgą intelektualno-pisarską: tworzy własny świat dziejów - swego rodzaju anty - świat historii.



Skoro w rzymskich warunkach zakładnika jedyną formą ekspresji i afirmacji własnej osobowości stała się dla Chozroesa literatura "mieszana" jak on sam: historyczna, naukowa, filozoficzna, autobiograficzna, przedmiotem jego "przygody" jest twórcza praca pisarza.

Dzięki tym okolicznościom ujawniają się i rozwijają wątki autotematyczne, które w "Końcu Zgody Narodów" - rozdzielone na role dwóch bohaterów: Heliadora i Mankurasa - znajdowały się w stadium implikacji.

Podczas gdy w powieści o Heliodorze i Dionei "krytyka powieściowego rozumu" działa na zasadzie immanentnej: narracyjno-kompozycyjnej i charakterologicznej weryfikacji tradycyjnych sposobów powieściowych, w zbiorze listów Chozroesa owa krytyka staje się jawna dzięki temu, że przedmiotem opowiadania jest sytuacja narracyjna.

Jaki charakter i funkcję ma "autotematyczność" w "Słowie i ciele"? Jaki pomysł filozoficzno-estetyczny i literacki ukształtował elementy autotematyczne w listach Chozroesa? Żeby odpowiedzieć na powyższe pytania, trzeba przyrzeć się bliżej trzem najważniejszym elementom struktury "Słowa i ciała". Są nimi: problem bohatera literackiego, współczesna odmiana narracji i kreacyjne możliwości języka. A więc: bohater, narracja i język - trzy fundamenty klasycznej powieści.

#### Problem bohatera powieściowego

Bohater powieściowy należał często do podstawowych warunków twórczości epickiej. Jego istnienie było pewne, nie kwestionowane: dzięki uznawanej teorii mimetycznej był traktowany jak realna postać, należąca jak gdyby do tej samej rzeczywistości co i czytelnicy.

Najważniejsza sprawa tego wątku wiąże się z pytaniem o istnienie Markii - w części I adresatki listów Chozroesa, w drugiej zaś - autorki listów do Sektosa Juliosa. W obu rolach bohaterka jest problemem: formalnoontologicznym, historycznym, narracyjno-kompozycyjnym, poznawczym i estetycznym. Problem ten zjawia się wielostronnie w różnych płasz-



czynach i wątkach powieści: to rozwija się w wątek sensacyjno-kryminalny /cezarobójstwo/ lub historyczny /przymierze Markii z chrześcijanami/; innym zaś razem staje się refleksją warsztatową Chozroesa lub też zmienia się w samodzielną autorkę listów do szefa służby bezpieczeństwa w Aleksandrii.

Jakie jest intelektualne podłoże problemu Markii?

Moim zdaniem, podłożem tym jest formalnoontologiczna problematyka dzieła literackiego. W dawnej powieści sprawa: jak istnieje lub dzięki jakim zabiegom artystycznym powstaje bohater, znajduje się poza tekstem literackim.

Dawnego narratora /pisarza/ nie interesowały ontologiczne związki między nim a jego bohaterem. Przydzielał mu habitus rzeczywistości pozaliterackiej i czytelnik obracał się w świecie powieściowym, nie kwestionując, ani nie próbując określać sposobu istnienia bohatera.

Tak było również w estetyce przed fenomenologią, gdy w rozważaniach o sztuce panował psychologizm, niechętny problemom ontologicznym.

Od chwili wystąpienia Husserla i jego uczniów zaczął się filozoficzny, a także estetyczny - posłużyć się tytułem rozprawy Ingardena - "Spór o istnienie świata". Odtąd estetycy i pisarze zaczęli rozważać ontologię dzieła literackiego i jego elementów.

Pomysł "Słowa i ciała" leży w tym, że "spór o istnienie świata" /szczególnie zaś bohaterki Markii/ Parnicki uczynił najważniejszą zasadę powieściotwórczą i formułę "autotematyczności".

Wyjaśniając pomysł Parnickiego, trzeba będzie się odwoływać do poglądów Husserla i Ingardena. Zwolennicy monizmu egzystencjalnego byli bezradni wobec problemu istnienia przedmiotów kultury duchowej; rozumieli, że w jakiś sposób one istnieją, lecz typ egzystencji wytworów kulturowych nie mieścił się w ich koncepcjach filozoficznych. Według tych koncepcji postacie literackie nie istnieją, bo nie ma ich wśród samoistnych przedmiotów indywidualnych. Chcąc uniknąć konsekwencji ich zaprzeczenia, zaczęli je psychologizować, a więc traktować jako wewnętrzne wyobrażenia autorów. Husserl i In-

garden opracowali teorię pluralizmu egzystencjalnego. Ingarden zbadał sposób istnienia "czystych przedmiotów intencjonalnych", do których zaliczył - między innymi - dzieła literackie<sup>10</sup>.

Dzieła literackie nie są samoistne, czyli - jak stwierdza polski filozof - nie mają "same w sobie swojego fundamentu bytowego". Ich fundamentem bytowym są subiektywne operacje zdaniowe, które nadają sens zdaniom, te zaś z kolei ustanawiają świat przedstawiony w utworze. Postacie literackie - jak w ogóle cały świat powieściowy - mają habitus rzeczywistości empirycznej.

Koncepcja Ingardena leży u podstaw "autotematycznego" wątku istnienia Markii. Cieślukowska była już bliska fenomenologicznego rozumienia tego problemu, gdy konstatowała: "Chodzi tu o pewien sposób istnienia lub nieistnienia czegoś ze względu na coś"<sup>11</sup>. Przy tej okazji badaczka wymieniła właśnie postacie literackie "Słowa i ciała" i przynależność plemienną lub kulturową bohaterów. Lecz wyjaśnienie fenomenu zwróciła Cieślukowska w kierunku buddyjskiego sylogizmu o istnieniu<sup>12</sup>.

Pomysł Parnickiego jest o tyle trudny do uchwycenia, że np. Markia - "czysty przedmiot intencjonalny" z listów Chozroesa - ma również swój model realny, mianowicie historyczną Marcję, o której udziale w cesarobójstwie można dowiedzieć się z prac historycznych /między innymi pisze o niej Gibbon/<sup>13</sup>. Jest jeszcze jedna trudność - puenta skierowana do czytelników: mistyfikacja listów Markii do Sekstosa Juliusza, które układa również prawdopodobnie Chozroes. Markia i inni bohaterowie listów Chozroesa są jego wizją senną: u podłoża postaciotwórczych zabiegów narratora znajduje się poetyka marzenia. Uzyskuje ona komentarz w płaszczyźnie warsztatowej: aby pisarz mógł naprawdę tworzyć, musi pograć się w stanie z pogranicza jawy i snu. Chozroes jest świadomy dziełania tego mechanizmu onirycznego: "Teraz śnię ... Czy można śnić pisząc - lub raczej pisać śniąc? Kto pisze nie śniąc, daremnie się trudzi, nikt go więcej niż raz nie przeczyta"<sup>14</sup>. Poetyka marzenia sennego charakteryzuje wiele kierunków i twórczość wiele pisarzy współczesnych. Zdaniem Sokela, technika



wizji sennej użytkowana była przez ekspresjonistów i powieściopisarzy awangardowych, jak Joyce, Kafka i inni, służyła innym sposobom kreowania bohatera powieściowego<sup>15</sup>.

Bohater współczesny przestał być "osobowością empiryczną" opartą o zasadę mimetyczną; przestał być także "alegoryczną abstrakcją" - stał się natomiast "postacią snu" /Traumgestalt/<sup>16</sup>.

"Postacie snu" w "Słowie i ciele" są o tyle koncepcją szokującą, że powieść historyczna - w tradycyjnym odbiorze czytelnicznym - była traktowana jako narracja o określonych bohaterach, których dzieje mogły konkurować z narracją rozpraw dziejopisarskich. Postacie wizji sennej, czy to pojmowanej na wzór surrealistyczny, ekspresjonistyczny, czy kubistyczny, były świadectwem zmiany w literaturze XX wieku klasycznych, przeszłościowych modeli człowieka pełnego. Modele te zawsze odwoływały się do ujęcia bohatera jako substancjalnej osobowości; koncepcja "postaci snu", zlikwidowawszy substancjalność bohatera, ekcentrowała w bohaterze literackim funkcję, często wyłącznie formalną, estetyczną, immanentną, rozumianą tylko w obrębie utworu, a dziwną i niepojętą w momencie odnoszenia jej do rzeczywistości empirycznej: Bowiem ta postać nie ma już nic wspólnego z realistyczną "sztuką portretu" /określenie Sokela/<sup>17</sup>.

Dopiero na tle poetyki marzenia sennego i konwencji "postaci snu" zrozumiemy zjawisko przemienności bohaterów, najbardziej widoczny objaw i sens ich istnienia w świecie przedstawionym w "Słowie i ciele".

Jedną z metod owej przemienności jest swoista metempsychoza. Metempsychicznie tłumaczy się w części II synkretyzm religijny tamtej epoki: "Chrystus, w Jezusa wcielony, ba może nie tylko Chrystus, bo i Jehowa! Majtreja, piąty Budda, na odmienną w Chrystusa, poprzęz Niego zaś - znowu w Jezusa wcielony!"<sup>18</sup>.

W ten sposób interpretuje się również przywódców chrześcijan! "Piotr - wczoraj w Wiktora, dziś w Zefirynusa, już jutro zapewne - w Kaliksta"<sup>19</sup>. Szeregi wcieleń tworzą również główni bohaterowie powieści: Chozroes i Markia: "Kaliope - w Chozroesa, a dwoje naraz: Muza Urenia i barbarzyński zdobywca królestwa, a pewnie i ciała też Kaliope - we mnie -



- nie licząc już nawet Heleny pięknej, którą w tyle wieków po zburzeniu Troi znalazł Symon, też Chrystusa uczeń, rzekomo, w domu nierządu w Tyrze!<sup>20</sup>.

Wcielenia bohaterów są zarazem określeniem ich wieloznaczności. Wcielenie Kaliopy w Chozroesa oznacza proces dwuznaczny: jest on powtórzeniem Kaliopy, żony ostatniego króla greckiego w Paropamidasach, Hermejosa, zarazem zaś jako "postać-mit": metempsychicznym odbiciem greckiej muzy poezji epickiej.

Również Urania wcielająca się w Markię - oprócz nawiązania do królowej Muzy Uranii - jest "postacią-mitem": muzą astronomii.

Więc są to podwójne wcielenia: postaci historycznej i mitycznego boga; szczególnie mityczna faza wcielenia jest ważna dla zrozumienia bohaterów; na mitycznej bowiem instancji odbywa się najgłębsze pojmowanie i sensu, i funkcji. Chozroes zyskuje swą rekompensatę za bękarcie i mieszańcze wyobcowanie w świecie w najgłębszej nadziei, że - zgodnie z greckim pojęciem natchnienia poetyckiego - jest boskim opiekunem poezji epickiej, opiekunem, w którego wcieliła się Kaliope, Markia zaś próbuje w sposób mityczny zintegrować siebie w dwóch rolach, o których pisał Parnicki w liście do Piotrowskiego: "Czytając "Słowo i ciało" - spostrzegł Pan na pewno fascynację, jaką ma dla mnie /tak samo jak dla narratora powieściowego/ postać Marcji, konkubiny ukochanej i morderczyni cesarza Kommodusa, równocześnie wielkiej protektorki chrześcijaństwa, Kościoła rzymskiego w szczególności. Uważam, że w powieści "Słowo i ciało" zabrakło mi talentu, by dać pełny wyraz owej fascynacji ... A może w ogóle forma powieściowa nie potrafi takiej fascynacji odtworzyć - ani należycie oddać dramatyzmu dziejów Marcji, szczególnie dramatyzmu zestawienia dwu jej ról: protektorki chrześcijaństwa oraz konkubiny i morderczyni cesarza?"<sup>21</sup>. Spełnienie swego dramatycznego losu znajduje Markia w losie mitycznym. Jej związek miłosny z cesarzem Kommodusem otrzymuje wynik mitologiczny w przygodzie "Heleny pięknej", przebóstwionej w jedenaście wieków później w sekcje Szymona Maga. Rola protektorki chrześcijań-

stwa została mitologicznie usensowiona i uwznioślona we wcieleniu Muzy Uranii. Szczególnie jeden fragment listów bohaterki wskazuje na zawiłe pojmowanie tej roli: jest to fragment, w którym Markia alternatywnie rozważa rozmaite dzieje "Hera- kleidesów"; "powiedzmy zgodnie: jeśli niebo to było tylko próżnią cisz wielkich - niech w tej próżni rozplyną się, ba, na atomy niech się rozpadną ... Jeśli jednakże jest czymś więcej: niech spoczywają - znowu obaj - w pokoju Chrystusowym, w blaskach wszystkich światłości - wiekuistej".

Zręczną aluzją do "Dziewczyny" Leśmiana i do formuł chrześcijańskich modlitw Markia zwraca uwagę na wieloznaczność nieba, które czuje się muzą. Markia - kopia królowej Muzy Uranii - jest pojmowana jako agent zemsty na Rzymie - - "nie żydowskiej jednak zemsty, ale partyjskiej ... Zemsty właśnie za Muzę Uranie ..."<sup>22</sup>.

Wcielenia bohaterów nie zawsze są wiernymi kopiami, mime- tycznymi powtórzeniami przeszłych lub mitycznych dziejów; naj- częściej odzwierciedla się w nich paradoks, koncept czy prze- wrotna dialektyka skojarzeń i pojęć. Mityczne wcielenie Cho- zroesa jest subtelną grą podobieństwa i kontrastów. W podo- bieństwie wyraża się najintymniejsze marzenie narratora, aby dorównać dawnym epikom greckim, niewiedzanym przez muzę Kalio- pę; w kontraście objawia się sytuacja realna pisarza Chozro- esa, którego gnębi świadomość, że przecież jego twór, tak- noepodobny do przykładów dawnej epiki - "sceptr sławy sre- brnej" okaże się zwykłym patykiem, że jego twórczość to "ża- łosny bełkot książątka barbarzyńskiego".

Podobnie ma się też z innymi wcieleniami. Szczególnie ostro kontrastują się role Orygenesusa i wcielonego weń Nehe- miasza. Nehemiasz - poprzez decyzję wypędzenia z państwa ży- dowskiego żon greckich - rozłączał Greków i Żydów; natomiast Orygenes jako propagator chrześcijaństwa - pracuje nad połą- czeniem obydwóch narodów i ich kultur w chrześcijaństwie. Jakie i czyje współczesne kreacje bohaterów powieściowych mieszczą się w motywie swoiście pojętej metempsychozy, usta- wicznych powrotów i odkryć? Są to eksperymenty i propozycje Joyce'a, szczególnie jako autora "Ulissesa". Joyce'owską kre-

ację bohatera powieściowego nazwał Bieńkowski "parabolicznym modelem człowieka", który tak charakteryzuje: "Paraboliczny model człowieka jest wyrazem przekonania o istnieniu ładu wyższego rzędu, ogarniającego wszystkie czasy, wszystkie epoki i regulującego wszystkie przypadkowości.

Stosunki teraźniejszości z przeszłością polegają tu na wzajemnym przenikaniu.

Czas teraźniejszy, ażeby się określić, szuka świadomości siebie w micie, mit z kolei jest kluczem do teraźniejszości świata".

To jest ów "porządek mityczny" współczesnej powieści, określony - właśnie na przykładzie Ulissea - przez T.S. Eliota. Nowa organizacja powieści - "porządek mityczny" wypiera z poetyki powieściowej tradycyjny porządek narracyjny. Hipoteza krytyka posłuży nam jako punkt wyjściowy rozważań nad drugim wątkiem autotematycznym "Słowa i ciała": refleksjami narratora nad sztuką opowiadania i nad nowymi sposobami przekazu informacji.

Montaż retoryczny i autobiograficzne wyznanie pisarza

"Słowo i ciało" nie należy do tradycyjnego typu powieści, w którym podstawową - a czasem wyłączną - językowo-stylistyczną metodą przekazania informacji o świecie przedstawionym była konwencjonalna narracja. Chozroes nie tylko opowiada, bo jego stosunek do świata nie jest kontemplacyjny, lecz polemiczny i refleksyjny. Jego czynność pisarska nie służy "naśladownictwu" prawdopodobnych bohaterów, wydarzeń i sytuacji; natomiast czynność ta jest pracą kreacyjną: powoływaniem do bytu indywidualnego świata, którego elementy istniały realnie, ale fikcyjna jest kompozycja całości. Proces zaniku dawnej narracji w powieści Parnickiego można rozpatrywać również od strony problematyki gatunkowej i rodzajowej. "Powieść współczesna zatracca coraz częściej swą dawną strukturalną i rodzajową klarowność, stając się jednocześnie opowiadaniem, poematem, dokumentem, wyznaniem, esejem i rozprawą filo-



zoficzną. Tak charakterystyczna dla powieści konwencjonalnej anegdotyczność, wszystkie owe zabiegi pisarskie zmierzające do skonstruowania ciekawej i pasjonującej intrygi, wydają się wielu pisarzom niepoważne, skażone dowolnością i mimo pozornej logiki absolutnie niewiarygodne.

Niepodobna uwierzyć ani w prawdziwość bohaterów, ani w prawdziwość zdarzeń" - pisze A. Hutnikiewicz<sup>23</sup>. W takiej sytuacji współczesna powieść nie może oprzeć się na bezrefleksyjnej narracji, tym bardziej, że - jak wspomniałem w poprzednich częściach pracy - proces poznawczy w utworze powieściowym i "wewnątrzpowieściowa metodologia powieści" stały się głównymi przedmiotami zainteresowań i podstawowymi związkami strukturalnymi. W "Słowie i ciele" tradycyjną narrację zastępują sposoby krasomówstwa i sztuki prowadzenia sporu. Autorzy dawniejszych powieści mogli przekazywać czytelnikom nawet najbardziej zagmatwane i tajemnicze przygody, dzieje, historie z pozycji porządku, harmonii i jedności świata. Artystycznym wyrazem tego porządku była narracja - zrównoważone i konwencjonalne informowanie odbiorców o sprawach, które w chwili lektury należały do przeszłości. Tradycyjna narracja zawsze odwoływała się do uporządkowania: logicznego, czasowego, ontologicznego, teoriopoznawczego. Pozornie niewzruszone i naturalne podstawy narracji zostały podważone i poddane weryfikacji: czas stracił walor obiektywizmu, stąd akcent w ujęciu czasu przesunął się z funkcji struktury na funkcję ewokacji; logika dwuwartościowa - wskutek małego dystansu czasowego i monologu wewnętrznego - przestała być wyróżnikiem partii narracyjnych w powieści; dzięki parabolom i mitom nieokreślony bliżej, a pozornie przyjęty za "mimetyczny" sposób istnienia bohaterów i szerzej świata przedstawionego przekształcił się w problem czekający na dyskusję, może propozycje: jakie są możliwości poznawcze narratora lub bohatera prowadzącego.

Narrator Chozroes nie jest harmonijną osobowością tworzącą równie harmonijne światy układy literackiej. Stracił atrybuty klasycznej powieści historycznej: pozę moralisty, sędziego, boskie atrybuty wszechwiedzy i wszechmocy, wiare

w mimetyczną funkcję powieści. W "Słowie i ciele" nie ma już konwencjonalnej narracji, jest natomiast swoista i oryginalna forma przekazu informacji o bohaterach, ich losach zewnętrznych i doświadczeniach psychologicznych. Można by tę formę przekazu nazwać montażem retorycznym. Zabieg retorycznego montowania i przekazu informacji, użyty w listach Chozroesa jest bardzo prawdopodobnym naśladowaniem metod autorów "romansów sofistycznych". W. Szklowski w zbiorze studiów "O prozie" wskazuje na retoryczny charakter pierwszych powieści: "Powieść rodziła się w ścisłym związku z historią, sztuką wymowy i pisanem biografii, a jednocześnie powstawały zaczątki analizy psychologicznej. Analiza ta była sposobem tłumaczenia się, oskarżenia lub też wykrywania sprzeczności w postępowaniu bohatera". Historia, retoryka i układanie biografii /a nawet autobiografii/ - to bezsprzecznie ważne elementy konstrukcyjne "Słowa i ciała".

Czynność pisarska Chozroesa nie jest ścisłym opowiadaniem, lecz dyskusją, sporem, grą tez oraz argumentów i ich replik i ripost. Nowa metoda artystyczna znajduje natychmiast refleks w płaszczyźnie warsztatowej utworu. W uwadze pseudo-Markii - "wspomnienie" narracyjne podporządkowuje się celom werystycznym: przekonywaniu adresata o słuszności takich a nie innych stanowisk i decyzji, tym samym konkretnemu i poetycznemu wpływaniu na adresata: "Czyś ty nie spostrzegł, że owe me wspomnienia to tylko służebnica, nie pani - że wydobywam je z tajników pamięci i przelewam na papyrus, nie by sobie samym służyły, ale i tobie, i mnie jako świadek do zapobieżenia nieszczęściom"<sup>24</sup>. Tym bardziej jest to sensowna uwaga, że Markia rozgranicza ja - narratora od ja - bohatera, bardzo istotnego momentu artystycznego w powieści listowej: "Między ową nocą a chwilą odtworzenia, co wtedy myślałam - - wszak legło już było innych tyle nocy! ..." <sup>25</sup>.

Tradycyjna narracja służyła estetycznej kontemplacji świata, montaż retoryczny jest jednym ze złożonych broni w fechtunku narratora - nadawcy listów z bohaterem - konkretnym odbiorcą tej korespondencji: "Niechże więc, Sekstosie, pisanie moje do ciebie będzie tym, czym być powinno, jeśli nie ma być



kłamstwem, choćby i bezwiednym. Niech chwyci - i utrwala -  
- stawanie się każdego kolejnego etapu mojej z tobą walki:  
i to stawanie się w czasie, gdy jeszcze nie znamy - żadne  
z nas nie zna - nie tylko końcowego tej walki wyniku, ale  
nawet następnego jej etapu"<sup>26</sup>. W charakterystyce retorycznej  
znajdują się porównania i metafory wojskowe nawiązujące do  
sposobu walki Partów.

"Znów odskoczyłem daleko od głównego wątku, jak żucznik  
konny odskakuje od rzymskiego czworoboku, puściwszy weń wszy-  
stkie strzały, w jakie był zaopatrzony"; "Bacność, o Markio  
- wracam z myślą pełną strzał, których ostrza ukute są z prze-  
konania żarliwego, iż ni ty, ni ja nie powinniśmy uciekać  
/.../"<sup>27</sup>.

Porównanie to homeryckie narratora do partyjskiego "żuczni-  
ka konnego" przewija się leitmotivem przez płaszczyznę warszta-  
tową powieści. W innej refleksji objawia się sens i cel tak-  
tyki Partów: "Jak bowiem /.../ udało się Partom pole bitewne  
zwycięsko ogarnąć /.../? Wiesz, jak? Tylko odskokami i dosko-  
kami, doskokami i odskokami, wiążąc te i tamte w koło ruchome"<sup>28</sup>.  
Chozroesowy motyw "skoku partyjskiego" występuje dosyć  
licznie w utworze, zawsze określając metodę retoryczną. Wią-  
zanie w "koło ruchome" informacji poprzez asocjacyjne motywy  
uboczne, poprzez kojarzenia faktów zdawałoby się nie nadają-  
cych się do ujmowania w związku podobieństwa okazuje się być  
zwycięską formą literacką Chozroesa. "Który to dłuższy skok  
myślowy na bok - zaiste godny Parta! - po partyjsku też się  
skończył, bo zamknął koło /.../. Jesteśmy z tobą znów, gdzieś-  
my byli /.../. Skoro o bandytach znów mowa, zrobię - mocą  
skojarzeń też nieuchronnych - skok, partyjski iście, poprzez  
Syna Zemsty ku Chozroesowi"<sup>29</sup>. Czym jest technika "skoku par-  
tyjskiego" w "Słowie i ciele"? Tradycyjna narracja usiłowała  
przekazać czytelnikom wszechstronny, ujęty w porządku chrono-  
logicznym i przyczynowo-skutkowym obraz rozwoju zjawisk w świe-  
cie przedstawionym, a więc nastawiona była na ukonstytuowanie  
się fabuły. Powieść Parnickiego udowodniła, że taka narracja  
może być użyta w określonych tylko typach utworu; w takim  
typie, gdzie jest duży dystans czasowy, narrator abstrakcyj-



ny, model bohatera zintegrowanego. Klasyczna narracja prze- staje być zastosowana w subiektywnych ukształtowaniach po- wieściowych, jak np.: w powieści epistolarnej. Poetyka po- wieści w listach ukształtowała inny typ wypowiedzi i prze- kazu informacji o świecie przedstawionym. Na te odkrycia arty- styczne we współczesnej powieści francuskiej zwrócił uwagę M. Głowiński; ze względu na podobieństwo obu metod przytocz- my zdanie badacza: "Subiektywność narracji, zależna od zmien- nych sytuacji, w jakich znajduje się opowiadający, wyraża się w nagłych przejściach pomiędzy scenami, nakładaniu na sie- bie scen zróżnicowanych chronologicznie i tym podobnie. Przejścia owe /można by je nazwać nawet skokami/ nie motywu- ją się rozwojem zjawisk w świecie przedstawionym, zależą wy- łącznie od porządku narracyjnego, czyli od aktualnego stanu świadomości narrators<sup>30</sup>. Jednak tak pojęty "porządek narra- cyjny" w "Słowie i cieło" ma dwa piętra kształtowania świata: porządkowanie pojedynczych głównie motywów wspomnieniowych i współczesnych z chwilą pisania odbywa się według zasad reto- rycznej prozy, która ma na względzie nie tyle mimetyczne od- tworzenie wydarzeń, ile bardziej - przekonanie odbiorcy o słuszności racji pseudoautora i ukierunkowanie poglądów i postaw słuchacza, dotyczących najczęściej spraw ważnych i problematycznych; w aspekcie sytuacji narracyjnej całego utworu "Słowo i cieło" służy celom autotelicznym: poetyckiej transpozycji dziejów i współczesności narratora /obserwowa- nych z ówczesnego centrum intelektualnego: Aleksandrii/, wręcz muzycznej technice wariacji na tematy osób, wydarzeń, sytu- acji, także globalnej ich parafrazie - wszystko: i poetycka transpozycja, i wariacje, i parafraza dokonywane jest dla sprawdzenia "demiurgicznej" potęgi pisarstwa, a tym samym - dla wyzwolenia Chozroesa z kompleksów mieszańczej i bękar- ciej dezintegracji.

Pojęciem nadrzędnym tych wszystkich szczegółowych zabie- gów artystycznych jest autobiograficzna spowiedź pisarza - - mieszańca. Wielki i drobiazgowy spór Chozroesa ze światem kończy się odmową jego udziału w przebudowie świata: od au- torskiej przesłanki zawartej w motcie do części I:

"Cóż będę czynił w tak straszliwym boju, wątki, niebaczny, rozdwojony w sobie?" aż po konkluzję narratora - bohatera przebiega skomplikowana obrona suwerenności jednostki jako jedynej wartości człowieka.

Taką konkluzję formułuje pseudo-Markia: "... takim, jak Chozroes, powtarzam - pozostaje, skoro nie wchłonęła ich w siebie militia Christi - ośrodkiem być wszechświata, a skoro tak - to cóż-zaiste, znaczy, o Sekstosie, sprawa przetrwania Partów dla Słońca - /.../ - gdy chce ono - półkrwi przecież tylko Part! - najwspanialszym możliwie blaskiem swój własny - jednostkowy, jedyny, przy tym nieodwołanie już bezpowrotny - uświetnić zachód?"<sup>31</sup>. Wyzwolony ze złudzeń mieszańiec zrozumiał, że jego życie jest "bytem dla śmierci" /"Sein zum Tode"/. Sytuacja zakładnika stała się jego "sytuacją graniczną": wtedy pojął skomplikowaną sieć iluzji życia codziennego /pomogły mu w tym buddyjskie poglądy/. Wtedy również pojął, że jedyne, co mu pozostaje, to "wolność śmierci" /"Freiheit zum Tode"/<sup>32</sup>. Pojedynek z Ardoszyrem ma być skonkretyzowaniem tego poglądu. Jego autobiograficzna spowiedź pisarza - egzystencjalisty powstaje w osobliwej "przestrzeni mitycznej" - w tablinum zakładnika. Izolowany od ludzi, samotny, uwięziony - pisze listy do Markii. "Wpatrzony od wieczora po Idach Marcowych już nie tylko w głowy kobiece na ścianach, lecz w szkielet też, co ustawiony niczym posąg boski, w jakąś Świątynię Rozpaczy przeobrażał jego tablinum - czy mógłby obłędowi, dziecku rozpaczy, opędzić się samym tylko powtarzaniem w kółko "Patrzę na ciebie i nie boję się ciebie?!" Czy nie szukał ratunku gdzie indziej raczej - na przykład w nadziei, że nim nagość tę straszliwą Markii - szkieletu - nagość - przyodzieje na nowo w szatę ciała Chrystusa gdy nareszcie powróci - on, Chozroes, wyręczy ociągającego się wciąż z powrotem Boga przyodziewając tę właśnie straszną Markii nagość w szatę inną: słowa?"<sup>33</sup>.

"Świątynia Rozpaczy" - to przestrzeń mitu egzystencjalistycznego. Praca pisarska staje się dla Chozroesa obroną przed rozpaczą i obłędem, przed konsekwencjami filozofii egzystencjalistycznej<sup>34</sup>. Chozroes wyobcował się w ruch czystej



świadomości i to świadomości subiektywnej. Świat przedmiotowych stosunków przeobraził się tym samym w obiekt gry inteligencji i wyobraźni.

### Magia słowa

Dowcip wniknął również w warsztatową refleksję o języku literackim. Narrator konkretny Chozroes jest pisarzem zainteresowanym swoim warsztatem twórczym. Obserwuje jak "podmiotowe operacje zdaniotwórcze" budujące sensy zdań - "słowo", powołują do bytu, ustanawiają w świecie przedmiotów literackich "cieło" - osobowość Markii, skonstruowaną z biograficznego materiału historycznej konkubiny cesarza Kommodusa. Chozroes uświadamia sobie potęgę słowa literackiego: "Tobie winszuję, o słowo moje - sceptrze sławy srebrnej, jak nazwał był ciebie jakiś wschodni poeta: słońca świetlistego sprzymierzeńcze! Flecie święty Frawaszów sześcioskrzydłych! rówieśniku sędziwy Arymana! przypadku towarzysz ślepy - tyś straszliwsze niż topór, niż strzała, niż sama śmierć posępna - o słowo! moje słowo! słowo mieszańca bekarta - bełkot żaloszny zabawnego książątka barbarzyńskiego!"<sup>35</sup>.

W zwrocie do rzekomych czytelniczek listów wyznaje: "... jesteście jedną tylko postacią, słowem moim wydartą wietrznej, dżdżystej, mglistej nocy"<sup>36</sup>. Obydwie uwagi odnoszą pojęcie słowa literackiego do gnostycznego "logosu", a proces twórczy do pojęcia kreacjonizmu. Słowo-logos, jak w systemach gnostyków - apologetów chrześcijaństwa, jest współczesne bóstwom; jego moc twórcza jest większa niż "sama śmierć posępna". Na tle epoki przedstawionej w powieści można rozumienie kreacjonizmu i logosu powiązać z kierunkami rozwoju gnozy hellenistycznej i wczesnochrześcijańskiej. W aleksandryjskim ośrodku filozoficzno-religijnym - jak stwierdza Legowicz - "pojęcie słowo, wyraz otrzymuje tu swoje realne i obiektywne, a nie tylko platońsko-hipostatyczne znaczenie"<sup>37</sup>. Jednocześnie - pod wpływem chrystianizmu - zjawia się wśród neoplatoników tamtejszych "konceptja Boga jako transcendentnego i zarazem osobowego stwórcy świata z nicości". W końcowym efekcie gnoza



hellenistyczna dotarła w swym rozwoju do "religijnej teorii kosmogonicznej" nazwanej krescjonizmem. W akcie kreacji świata uczestniczył logos - potencjał twórczy Boga<sup>38</sup>. To byłby historyczny kontekst postawy twórczej Chozroesa i jego gnostycznej wiary w moc słowa.

Wątek artysty - stwórcy własnych światów - dzięki nawiązaniu klasycznej filozofii niemieckiej do starożytnej gnozy - w pełni rozwinął się w romantyzmie, inspirując teorię kosmogonicznej i politycznej ważności sztuki. Estetyczna tradycja romantyzmu na pewno bliższa jest dwudziestowiecznej prozie powieściowej niż antyczne kierunki gnozy.

Novalis, który w rozważaniach wyszedł z przesłanek filozofii Fichtego, podkreślił w artyście rolę demiurga-Prometeusza i czarodzieja tworzącego nowe światy<sup>39</sup>. Schelling stwierdził, że artysta nie naśladuje rzeczy, ale kreuje nową rzeczywistość. W twórczości artysty i dziele Boga widział istotne podobieństwo<sup>40</sup>. W prometeizmie artysty dostrzegł Kleiner "najgłębszy problem romantyzmu". Zaś przy okazji interpretacji postawy Konrada z "Dziadów drezdeńskich" ten sam badacz pisał: "Potęga, którą czuje w sobie Konrad i którą pragnie wzmóc do równych mocy Bożej rozmiarów, to potęga twórcy, artysty, poety. Prometeizm Shaftesbury'ego i Goethego był apoteozą kształtotwórczego, światotwórczego artysty<sup>41</sup>. Podstawą romantycznego charyzmatu poety były ówczesne koncepcje języka literackiego. "Koncepcje mistyczne i magiczne słowa: słowo-Logos, tworzące słowo Boże, słowo - czar, działające bezpośrednio na ludzi i rzeczy, i losy, słowo tajemnicze będące celem spekulacji kabalistycznych - wszystko to miesza się, jednoczy, spływa z pokłonem dla słowa artystycznego i dla wszelkiej sztuki"<sup>42</sup>.

Mimo jednak gnostycznych i romantycznych filiacji refleksja Chozroesa nawiązuje do współczesnych dwudziestowiecznych teorii poznawczych i ekspresyjnych możliwości języka. Określając cel swojej pracy literackiej zręczną aluzją odwołuje się Chozroes do motywu faustycznego:

"Gromadzę tysiące i tysiące słów /.../ z głębin siebie wydobywam, rzucam je na pergamin; nie to przecież, co już

jest na pergaminie, stanowi cel mego kopania: słowa, te, krocie słów, to coś, z czego muszę się wyzwolić, aby dokopać się - do czego? nie wiem /.../. I właśnie teraz zastanawiam się, czy nie jest celem tej mojej roboty dokopanie się do radości życia. Że oto gdzieś jeszcze dalekie są słowa, zestawienia słów, zestawień zespoły, do których dotarcie pozwoli mi odczuć dreszcz, co na mowę przełożony znaczyłby: "Jak to dobrze, że żyję"<sup>43</sup>. A więc sam proces językowego kształtowania i porządkowania wypowiedzi, odkrywanie nowych związków wyrazów gwarantuje "faustyczny" cel i sens pracy twórczej pisarza. Przykładem realizacji tegoż zbliżenia jest "księgi dziewiątej głowa druga"<sup>44</sup>. Równocześnie w tej części powieści autor daje popis collage'u, opartego na manierycznej żonglerce schematami stylistycznymi. Magiczny czar "słowa" osiągnął tutaj szczyt ewokacji, a to dzięki aluzjom literackim, ściślej: reminiscencjom stylistycznym i literackim z literatury polskiej. Z odłamów cudzych tworzyw frazeologicznych narrator montuje nową całość: dowcipną, eluzyjną, wieloznaczną.

W przestrzeni przedmiotów literackich Partia utożsamia się z Polską ewokowaną motywami literackimi. Jednocześnie chwyt aleksandryzmu daje Chozroesowi okazję do przeglądu różnych ról, które wyobraża sobie w kontekście: on pół-Part i Partia. To występuje jako Kassandra z dramatu Kochenowskiego: "Jeszcze nie widzicie? nie was, nie was - wciąż jeszcze tylko samotnika półkrwi Greka raczy widzeniem jutra srogi trapić Apollo". To znów parafrazą słów Skergi zwraca się do Partów jako krasomówca - prorok: "Panięta nierządne a bezrozumne! Dawno trzeba było bramę wywalić, ogień wyrócić, iskry zdeptać, Magom w twarze się zaśmiać". Jest i aluzja do "Grobu Agamemnona" Słowackiego: "Ja dla was żadnego proroctwa szczególnego nie mam - jestem tylko smutny. Tym smutniejszy, że sam - jak i wy - peken winy". Słowa romantycznego pielgrzyma przeginają się w uwagi patriotycznego narratora alegorycznej "Legendy żeglarskiej": "Słodko pod topolami dworów - niko, beztrzesko na kwiecieńcu wyscielonym pokładzie okrętu - komuż by się chciało sternikowi pomóc lub kadłub obejrzeć, czy nie

oście?" Jakości patetyczno-prorocze przeplatają się z reminiscencjami sentymentalno-erotycznymi wierszy. Takie są możliwości języka, dowcipnie zademonstrowane przez medium autora - Chozroesa. Autobiograficzna spowiedź pisarza Chozroesa, który przed konsekwencjami egzystencjalistycznej filozofii broni się dowcipną zabawą w boskiego stwórcę świata odsłaniając wewnętrzną sprzeczność przyjętej przez narratora poetyki. W ostatecznym rozrachunku samowiedza literacka Chozroesa jest tylko sobą i niczym więcej. Artystyczny warsztat tego mieszkańca - rozwijany i doskonalony przez siebie - prowadzi z powrotem do tegoż warsztatu. W tym się objawia *c i r c u l u s v i t i o s u s i n p r o b a* n do tezy o autotelicznej funkcji sztuki literackiej. Samotny, uwięziony pisarz został pozbawiony czytelników, szerzej: pozbawiony możliwości wmanewrowania swego dzieła w społeczny kontakt czytelniczy, w literacką rzeczywistość dziejów. Chozroes broni się przed konsekwencjami powyższej postawy i poglądu. Dlatego swoim dowcipem próbuje zaprzeczyć istnienie tych konsekwencji: szeroko i starannie opracowuje quasi-dialogową strukturę korespondencji w części pierwszej, w drugiej zaś - układa apokryf: rzekome listy Markii, która przecież już od dziewięciu lat nie żyje. Listy z części I docierające rzekomo do Markii bohaterka zapatruje w komentarze, które z kolei wracają do nadawcy-narratora. Ich rola w rozwijaniu tematów dalszych listów jest duża: właściwie uwagi adresatki o listach kształtują ich dalszy rozwój tematyczno-kompozycyjny. Często powstaje nawet napięcie między nadawcą a odbiorcą. Pisze się bezpośrednio do i dla odbiorcy. W ten sposób monolog listowy zyskuje walor "dialogizacji monologu" /określenie Winogradowa/<sup>45</sup>. Jak się ona objawia w "Słowie i ciele"? Odbiorcy reagują na listy, a ich reakcje zazwyczaj są zanotowane w następnych listach. I tylko z owych wzmianek dowiaduje się o nich czytelnik powieści. Czasami wzmianki przybierają formę przytoczenia. Chozroes przyjmuje jakieś listy Markii, w których bohaterka ocenia jego piarstwo: "A nie pochwalasz, głosi twój list - wiele, nie rozumiesz - jeszcze więcej"<sup>46</sup>. Innym razem nadawca usprawiedliwia się z kompozycji listów: "Wiem - powiesz, że dla ciebie



to nie jest główny wątek, że kazałaś mi wziąć pióro do ręki, bym sam się usprawiedliwił, a nie innych pouczał"<sup>47</sup>. Narrator polemizuje ze zdaniem Markii: "/.../ stanowczo jesteś w błędzie, mniemając, że wręcz przemocą pcham Aleksandrę ponownie w ramiona Kleudiosa Juliana"<sup>48</sup>. Spotykamy się z reminiscencjami wypowiedzi odbiorcy: "Zapytujesz - ze świadomym szyderstwem niewątpliwie - czy nie wypadła, nie zginęła po drodze do ciebie jedna przynajmniej kartka z rękopisu Księgi Pierwszej, zupełnie bowiem nie rozumiesz mego nagłego przeskoku od opisu spotkania z rycerzem płomiennie-rubinowym do motywów, jakie mnie skłoniły do ucieczki z domu metczynego"<sup>49</sup>. Rozdział X zaczyna się mocnym akcentem kontaktu dialogowego: "Dostrzegłaś w mojej Księdze Dziewiątej objawy znużenia /.../"<sup>50</sup>. Cały ten rozdział poświęca narrator analizie objawu znużenia. Następny list - zresztą bardzo krótki - składa się z czterech pytań zwróconych do Markii i z jednego zdania wykrzyknikowego. Czasami - jak rozdział XVIII - list ma budowę katechetyczną: jest serią pytań adresatki i odpowiedzi nadawcy. Żeby nie mnożyć przykładów ponad miarę, stwierdzić można jedno: taka właśnie struktura dialogowa panuje w obu częściach powieści.

Przypomnę to sytuację monologu wypowiedzianego, w którym - jak stwierdza Głowiński - drugi aktor stanowi element konstytutywny formy i równocześnie jej zasadniczą motywację. Kontakt odbiorcy z nadawcą ujął badacz w zręczne porównanie: "Czytelnik poznając słowa owego partnera tylko pośrednio, przez wypowiedź narratora, znajduje się w stosunku do niej w takiej sytuacji, w jakiej bywa badacz tych filozofów, po których nie pozostał żaden tekst, a idee ich zachowane zostały za pośrednictwem pism eutorów z nim polemizujących"<sup>51</sup>. "Dialogizacja monologu" w listach Chozroesa czy Markii jest też tylko jednym z produktów dowcipu narratora. Markia nie istnieje w tej samej płaszczyźnie ontologicznej co Chozroes, jest tylko przedmiotem literackim. A więc rozmowa listowa narratora z czytelniczką okazuje się świadomą zresztą dlań iluzją: jest to rozmowa twórcy z jego własnym tworem, czyli - posłużwszy się terminem Parnickiego - "dialog urojony".

Jakie ogniwa rozwoju poetyki Parnickiego możemy wyśledzić w "Słowie i ciele"? Po pierwsze: dokonała się w tej powieści narratorska emancypacja mieszańca. Utdąd on będzie w dalszej twórczości Parnickiego zarządcą olbrzymiego majątku dziejopisarskiego i literackiego; on także uzyska prawo sądenia na wielkich obszarach dziejów.

Po drugie: narrator konkretny Chozroes sprawdził do granic paradoksu konsekwencje fenomenologicznej koncepcji sztuki słowa; wyzwolony z psychologizmu i kontemplacji zrozumiał, w jaki sposób można przekształcić literaturę w instrument despotycznej władzy stwórcy, od którego zależy istnienie postaci, wydarzeń i wypowiedzi.

#### Saga rodu Ragonidów

Już w powieści "Hrabia Julian i król Roderyk" zjawił się szkic do przyszłego bogatego, wielostronnego autotematyzmu. Zaangażowany charakter "Aecjusza" i "Srebrnych orłów" nie dopuścił do ujawnienia się autotelicznego programu. Ale już następne utwory prezentują coraz to inne i coraz bogatsze wątki autotematyczne.

W powieści o Heliodorze i Leptynesie przebiega kunsztowna krytyka epickiej konwencji. Chozroes kształtuje warsztat pisarski w aurze ewokowanej filozofii egzystencjalistycznej. Dwa pierwsze tomy "Twarzy księżyca" pokazują inne możliwości autotematyzmu. Począwszy od Chozroesa bohaterowie następnych powieści instynktowną wolę mocy sublimują w utwory literackie. Do nich należy również Mitroania, główna postać części I "Twarzy księżyca". Jej opowieści o dziejach Chorezmi zasługują w pełni na miano arcydzieła gawędy dynastycznej: suche kronikarskie ujęcia sąsiadują z opisami dramatów zbrodni, komentarze filozoficzne istnieją obok partii lirycznych. Po wielu latach, gdy młoda niewolnica przeobraziła się w obywatelkę rzymską i babkę, a także prababkę liczного potomstwa - z krwi i przybrania - Mitroania nadal opowiada.

Poszerzyła się tematyka opowieści, przybyło dramatycznych doświadczeń. W tkaninę gawędy dynastycznej wplatały się

nowe wątki: o Mitreum Chozroesa, o wzajemnych stosunkach Persji Sassanidów, Chorezmi i Armenii, zmyślona geneologia Ragonidów; nowe wątki aktualizują tę rozwijaną przez całe życie opowieść, przystosowują do nowych okoliczności, zarówno politycznych, jak i rodzinnych. Gawędziarka Mitroania używa samowiedzę literacką, tym bardziej jasną, że - według świadomie zamierzonych intencji - jej opowieści są zarazem aktem dziejotwórczym. Dar narracyjny traktuje bohaterka jako sprawne narzędzie ingerencji w losy owczesnego świata. W jej umyśle zmyślenie miesza się z obiektywną prawdą historyczną, a całe połączenie historii jawią się jej jako "Księga dziejów rodu Ragonidów". Patrzy na współczesne sobie cesarstwo rzymskie jak twórca na swoje dzieło: "Żyła bardzo długo: całą księgę dziejów rodu Ragonidów - z wyjątkiem końcowego rozdziału - miała zawsze przed sobą otwartą. Zresztą uważała się za głównego, choć nie zawsze jawnego, a i nie zawsze też dobrowolnego i świadomego - autora tej księgi. A była to - jej mniemaniem - księga ciekawa i pouczająca jak mało która"<sup>52</sup>. Mitroania rozumie, że - aby jej saga rodowa wsparła się na głębszym ujęciu historii - musi zawierać strukturę logiczną. Ale związki przyczynowe opowieści zbliżają się bardziej do pojęcia przeznaczenia, znanego z tragedii greckiej: "By mogła jednak powstać, pierwszy jej rozdział nie mógł zakończyć się inaczej, niż właśnie śmiercią Teuty. Była więc to /.../ śmierć, jakkolwiek przedwczesna i tragiczna - nie tylko usprawiedliwiona, ale - iżby Ragonidzi stali się tym, czym się byli stali - potrzebna, więcej jeszcze: pożądana /.../<sup>53</sup>. Trójkowy sekwens wyrazów: usprawiedliwiona, potrzebna, pożądana, należy do estetycznych orzeczników owej księgi. Ze względu na nie można by monologi narracyjne Mitroani nazwać opowieścią "mityczną". W owej opowieści Mitroania łamie wszelkie zasady autentyzmu i przyczynowości. Czyni to całkiem świadomie od chwili, gdy zapoznała się z treścią tajnych pism Anulinusa; dowiedziała się z nich, że jej pierwotny syn nie był jej synem, że został zamieniony z Konstancjuszem, ojcem późniejszego Konstantyna Wielkiego. Jednak ponad prawdę silniejszy okazał się urok tematu mityczne-



go. Z pomocą heroiczej woltę dochodzi do konkluzji, że świat jej opowieści nie służy prawdzie, ale jest najgłębszym sensem istnienia i samoekspresją ongiś niewolnicy, dzisiaj Rzymianki.

Gdy dawne wątki opowieści porwały się w strzępy, Mitroania ratuje się przed moralną klęską antymematem artysty: Istnieje, więc i Ragonidzi istnieją. Do swej wizji dobiera nowe modele realne, nowe postacie, między innymi wymieniające rzekomego syna, Septymusa Senecjona na rzekomo prawdziwego Konstancjusza. Po odkryciu niezgodności między jej sagą rodową a rzeczywistymi losami Ragonidów bohaterka przerehabilitowała opowieść. Okazało się jednak, że nie była to zwyczajna zmiana osób i ról: "wydanie to nowe księgi opisu drogi krwi Ragona do wielkości" oparło się na całkowicie nowych założeniach i strukturach artystycznych<sup>54</sup>. U podłoża jej młodzieńczych gawęd leżało bądź - gdy była jeszcze branką Ragona - estetyczne czarowanie słuchaczy - jej panów, bądź - kiedy już się stała żoną, a później matką - zapoznanie męża lub dzieci z własną biografią. Ówczesne gawędy zwracały się ku przyczynom i genezie. Druga wersja gawędy, już wtedy staruszki Mitroania, która wybrała spośród Ragonidów młodą słuchaczkę, Minerwinę, aktualizuje związki teleologiczne: "wiedziała natomiast dobrze, w jakim Minerwina celu uczyć się ma na pamięć, czy to prawdy o dziwach Chozroesowego Mitreum, czy fałszu o powodach, które sprawiły, iż Mesjusz Decjusz /.../ za rządów trzeciego z Gordianów wycofał się jednak z zamiaru użycia Mitroanii dla porwania Chorezmijczyków dla próby wyzwolenia się z zależności od Persów"<sup>55</sup>.

W powyższych refleksjach bohaterka przemyślała istotę dwóch typów kompozycji fabularnej. Jeden kształtuje się według prawa przyczynowości, drugi zaś - celowości. Mitroania rozumiała również, że opowieść o ambicjach parenetycznych powinna w swojej strukturze narracyjnej właśnie tę celowość ujawnić i uwydatnić. Przemyślenie to zaprowadziło ją na odkrycie innych związków estetycznych opowieści: oto istnieje ścisła współzależność między powyższymi typami narracyjno-kompozycyjnymi a ujęciem czasu.

Przeredegowując opowieść musiała zewnętrzny czas kalendarzowy wymienić na czas wewnętrzny. Zmiana przyszła jej łatwo: miała przecież nawyki myślowe przodków choremijskich i hinduskich. Gawędziarka rozumie, że nowy porządek opowieści odpowiada jej najgłębszym przyzwyczajeniom duchowym, bo odziedziczyła po matce Ganderence "niepodwładność złudzeniu, tak pospolitemu na ogół, mianowicie złudzeniu co do oczywistości istnienia czasu jego głównej miary kójarzenia wydarzeń"<sup>56</sup>.

Ta właściwość hinduskiej świadomości powoduje dziwne dla Europejczyków zjawiska, że bogaty w starą kulturę naród nie stworzył własnej historiografii. Już kiedyś zauważył Hegel, że pomieszczenie "ściślych rozsądkowych określoności" /a więc i zasady czasu i przyczynowości/ z "idealnością" w kulturze Indii jest najważniejszą przyczyną braku u tego narodu piśmiennictwa historycznego na miarę chińską lub europejską. Hegel pisał: "Wszystko, co się dzieje, rozwiewa się u nich w jakieś urojenia. Tego wszystkiego, co u nas łączy się historyczną prawdą i prawdziwością, rozsądnym i sensownym ujmowaniem faktów dziejowych i zgodnym z prawdą ich opisem - tego nie co nawet szukać u Hindusów"<sup>57</sup>. Mitroanii obecny jest rzymskie przywiązanie do chronologii, która w Europie stała się elementarną zasadą porządkowania wydarzeń. Parnicki zadbał o prawdopodobieństwo jej dygresji o czasie. Ale mimo uwikłania w splot historycznie sprawdzonych wiadomości o zainteresowaniu Hindusów problemem czasu wewnętrznego, zagadnienia Mitroanii trzeba odnosić do podobnych problemów naszych czasów. Zjawiały się one w epoce współczesnej w kontekście różnorodnych odkryć naukowych i ujęć filozoficznych. Przywykliśmy do tego, że przy takich okazjach wymienia się fizyków i filozofów.

Hipoteza kwantu energii, sformułowana przez Plancka, zniweczyła tradycyjną koncepcję ciągłości czasu. Szczególna teoria względności Einsteina udowodniła bezzasadność traktowania czasu jako bezwzględnej miary ruchu fizycznego. Bergson przyjął do swego systemu bogatą problematykę czasu, która pojawiła się w naszym wieku i dojrzała już do pełniejszego uporządkowania teoretycznego. Filozoficzno-psychologiczne do-



ciekania myśliciela doprowadziły do podobnej co w nauce konkluzji: rzeczywisty czas /la durée/ jest w ścisłym tego słowa znaczeniu czystą wielorodnością: czas nie ma w sobie waloru absolutnej miary. Jak wywodzi Bergson, ma on charakter psychologiczny i subiektywny, bowiem konkretne, realne trwanie /la durée concrete, réelle/ zależy od napięcia /tension/ naszej świadomości. W głębiej pojętej ludzkiej świadomości istnieje czyste trwanie - wiekuiste "teraz", dla którego pojęcia "przedtem" lub "potem" są wyłącznie umownym schematem codzienno-praktycznej sfery świadomości<sup>58</sup>. Tradycyjna anegdotyczność fabularna, ujęta w czasową sekwencję wydarzeń traciła swoją wartość poznawczą: nie zgadzała się z nową koncepcją świadomości i czasu. Wielu twórców z naszego stulecia - często każdy na swój sposób - usiłowało /jak to określił Tomasz Mann/ - "przezwyćczyć czas": obiektywny, kalendarzowy, rzymski czas historiografii i powieściopisarstwa. Na szlaku tych poszukiwań znajduje się również - dzięki zręcznie użytym aluzjom do hinduskich pierwiastków świadomości - Mitroania. Przemysłała ona wszystkie konsekwencje, wpływające na jej opowieść z nowego ujęcia czasu. Odrzuciwszy "następczość czasową wydarzeń" uzyskała głębszy wgląd w powiązaniu między wydarzeniami: "Numerianus zginął w trzydzieści lat po Chozreosie: w jej pamięci, a i we wrażliwości odczuć czy w rosnącym z wolna natężeniu zdolności rozumienia poprzez rozumowanie śmierć Numeriana poprzedzała Chozreosową, bo to ona dopiero - późniejsza w czasie - przynosiła pełne wytłumaczenie wcześniejszej, jak Kwintyliusza samobójcza śmierć stanowiła klucz, którym się otwierały drzwi, wiodące do nieuchronności jego wcześniejszego o dwadzieścia pięć lat małżeństwa właśnie z Paulą tylko, a nie z żadną inną kobietą"<sup>59</sup>.

Znamienna jest kompozycja tej refleksji: po Bergsonowskiej ekspozycji zawierającej uwagę o pamięci i napięciu świadomości bohaterka odsłania kulisę, aby wejść w strefę "czystego trwania", w której swoją moc traci całkowicie czas obiektywny. Wynikiem tej transformacji wewnętrznej jest względność innej klasycznej kategorii intelektualnej - przyczynowości. Albowiem w wizji "czystego trwania" przyczyna może za-



mienić się miejscem ze skutkiem, albo też nagle objawiają się nowe związki myślowe - poza prawami czasu i przyczynowości. Te nowe związki, nazwane przez Mitroanię "kluczami", stanowią swoisty sposób wyjaśnienia faktu wcześniejszego faktem późniejszym.

Odkąd upadł mimetyczny model powieści jako zwierciadła życia, zjawiło się przekonanie, że powieść jest szyfrem, kluczem, który służy do odkrywania rzeczywistości, szczególnie jej głębszego sensu. Myśl ta została wypowiedziana stanowczo przez Prousta i jego interpretatorów. Między innymi w ten sposób pojmuje powieść Prousta Błóński: "Powieść Prousta nie jest już zwierciadłem, ale kluczem: rzeczywistość nie może istnieć odwzorowana, musi zostać przez pisarza odkrytą - Proust często mówi o szyfrze, który artysta winien stworzyć - i na nowo zbudowana, ukonstytuowana przez styl, to znaczy przez pamięć i wyobraźnię"<sup>60</sup>. Analogiczną poetykę dostrzega krytyk w twórczości innych pisarzy XX wieku, między innymi w pisarstwie Kafki: "Kafka zaś burzy pozory: luźne składniki społecznego makrokosmosu układa w nowy wzór, jawnie niezgodny ze "zdrowym rozsądkiem" i zrozumiały tylko pod warunkiem, aby szukać klucza w wyobraźni pisarza"<sup>61</sup>. Przepłatanie wątków, wzbogacanie ich przy pomocy dodatkowych asocjacji, często dziwnych i trącających o sztukę dowcipu - ta nowatorska w świecie "rzymskiej" prozy technika narracyjna Mitroanii przebudowała również składnię jej opowieści. Takiemu "labiryntowemu" widzeniu świata i słownemu przekazowi może już tylko służyć globalne ujęcie syntaktyczne, w którym różne linie spostrzeżeniowe, wspomnieniowe lub myślowe, przecinając się w wielu punktach zdania, tworzą przysłowiowy węzeł gordyjski sensu. Poprzez meandry doświadczeń estetycznych i psychologicznych, poprzez żonglerkę myślową ponad pewnikami i konwencjami rzymskiej epiki i historiografii prowadzi rozwój warsztatu narracyjnego Mitroanii ku najważniejszemu zdaniu, aby objawił się cesarstwu rzymskiemu sens sagi rodowej Ragonidów: opowieściami swymi przekonać i nakłonić Minerwinę do zgody na poślubienie jej przez Konstantyna, syna Konstancjusza. W tej sytuacji przydały się jej poprzednie doświadczenia

i predyspozycje, tak myślowe jak i pisarskie. Opowieści bohaterki, zwrócone indywidualnie do Minerwiny, nie miały przyczyny, ale miały cel. Wykonanie tej powieści zamierzyła Mitroania rozłożyć na parę lat, a więc na każdy etap dojrzewanja swej słuchaczki przewidziała inny zestaw wątków i ich komentarzy. Kryteria doboru wątków mieściły się w iloczynie dwóch pojęć: "co i należało i godziło się powiedzieć".

Skoro jej żywej opowieści przyswlecał wyraźny cel, jedne motywy preferowała, z innych zaś sporządzała "zestawienie dokładne uznanych za nieodzowne niedopowiedzeń, przemilczeń, przeskoków". W tych właśnie chwilach przygotowań do opowiadania Mitroania przeniknęła tożsamość jej narracji opartej na czasie wewnętrznym i tajnej grze pamięci z jej opowiadaniem, przygotowanym dla określonych celów, liczących się z problemami: należy i godzi się. W toku środkowych rozdziałów powieści obydwie koncepcje estetyczne przeplatają się, świadcząc i od tej strony o powyższej tożsamości. W nowej wersji opowieści wybrane do przedstawienia wydarzenia przekształciły się w argumenty, a rozdziały opowieści - w dowody prawdziwości.

Zakożeniami i sposobami artystycznymi proza mówiona Mitroanii zbliżyła się do starożytnego modelu wymowy. Zbliżenie, a nawet symbioza dwóch typów prozy: narracyjnej i "rozumiejącej" jest całkiem zrozumiałe w aspekcie koncepcji mieszana. W tej koncepcji ma ono swoje przesłanki, które rozwijają się w związek implikacyjny: Jeśli mieszaniec chce przekonywać i zjednoczyć słuchaczy dla swoich chimerycznych marzeń o roli dziejotwórczej, szaleńczych snów o potędze, po sposobie przekonywania i zjednywania musi sięgnąć do wielkiej tradycji krasomówstwa. U mistrzów greckich i rzymskich nauczy się sztuki wytwarzania szludy i wprawi się w czarowaniu słuchaczy eufonią, oryginalnym konceptem czy też kunsztownie zbudowanym periodem. W protreptykach /mowach namawiających/ Mitroanii objawia się - jak to uświadamia sobie sama bohaterka - jedna istotna zasada porządkowa: greccy teoretycy wymowy nazwali ją chwilą odpowiednią /k a i r ó s/, rzymscy zaś - d e o r . Charakterystyczna jest pozycja obu



wersji opowieści Mitroanii w strukturze części I "Twarzy księżycy". Obydwie wersje ujęte zostały w różnych aspektach. Opowiadanie młodej Mitroanii zajmuje w strukturze powieściowej samodzielną część kompozycyjną. Należy ono - razem z wstępną relacją o bandytach dardańskich - do ekspozycji powieściowej. Ale tę samodzielność ogranicza fakt, że właściwie nie jest ona pełnym przytoczeniem, ale pisemnym referatem ustnej gawędy. Wygląda to tak, jak gdyby narrator powieści słyszał tę gawędę lub ktoś mu ją przekazał, on zaś wiernie ją opisał. Na pośrednictwo narratora wskazują formy graficzne, występujące wewnątrz narracji Mitroanii, a także wstawki narratorskie.

Wersję drugą opowieści trudno nazwać pełnym - choćby tylko zreferowanym - utworem literackim. Bardziej przypomina ona szkic pomysłu czy konspekt opowiadań rozłożonych na wiele lat. Urywki szkicu wmontował ogólny narrator we własną wizję narracyjną tak zręcznie, że nie zawsze można być pewnym, czyj jest zaprezentowany w szkicu warsztat pisarski - Mitroanii czy ogólnego narratora. Stan niepewności pogłębia spostrzeżenie, iż narrator robi zdecydowany użytek z tego właśnie warsztatu: sam opowiada jak bohaterka. Zmiany te często dokonują się w granicach jednej długiej frazy zdaniowej, globalnie zamykającej splot wydarzeń i refleksji. Jaka jest tajemnica tożsamości artystycznej narratora i jego bohaterki? Odpowiedź na to pytanie otrzymuje czytelnik dopiero w drugiej części trylogii, w tomie komentarzy do części I.

#### Apokryf i jego ideowo-filozoficzne konkretyzacje

Główny narrator części I "Twarzy księżycy" jawnie demonstruje finezję sztuki literackiej. Światem przedstawionym nie rządzi despotycznie, przekazawszy bohaterom podstawowe prawa opowiadania i dysputy. Sam zaś występuje w wielu bardziej skomplikowanych rolach: kompilatora i redaktora ustnych opowieści Mitroanii, reżysera fachtunku myślowego bohaterów, a także komentatora "Księgi dziejów rodu Ragonidów". Narrator jest czasem moralistą, gdy usiłuje usprawiedliwić czyny



bohaterów, a ich losy podnieść na wyżynę patosu. Bywa także os bliwym mecenasem Mitroanii. Historia Swijaszydów i Chore nii z opowieści młodej Mitroanii włączona do podstawowego korpusu gawęd o dziejach rodu Ragonidów, została napisana i skomentowana przez narratora. Powyższy układ nie jest jednak przykładem kompozycji szufladkowej. Metaforycznie rzecz ujmując, taka powieść przypomina niektóre zabytki literackie, w których znawcy wykrywają w jej ostatecznym kształcie pierwotne pomysły i redakcje. Poetyckie uogólnienie przygód bohaterów ukierunkowuje konkretyzację dzieła. Można je pojąć jako założenie "Księgi dziejów rodu Ragonidów".

Przecież obydwie wydarzenia wspomniane w uogólnieniu: ucieczka Ragona w góry Dardanii i służbowa podróż Wasamara do Sarmatów stanowią przesłanki akcji powieściowej. Dopiero w iloczynie występując /a jest nim właśnie "dwuczłonowy wstęp"/, uwarunkowały one powstanie legendy rodowej. Założenie to i uogólnienie wskazują na powieść jako na instrument podnoszenia rzeczywistości do rzędu idei - apollińskiego snu na jawie. Lecz ani narrator, ani Mitroania nie są estetami na modłę modernistyczną. Dlatego ich snów o czarownym świecie spełnionych pragnień, o "wieku złotym" nie można uważać za bezinteresowną ucieczkę od rzeczywistości poddanej prawom "wieku żelaza". Są to całkiem ziemskie sny o potędze, które bliższe byłyby wołaniu romantycznych bohaterów o "rząd dusz". Narrator części I "Twarzy księżycy", pozornie pobudzony działaniem i wzorem literackim Mitroanii, kształtuje taką relację, która ma być sposobem przekonywania i zdobywania zwolenników dla legendy Ragonidów. Podczas gdy Chozroes sprawdzał granice sztuki literackiej i był swego rodzaju "alchemikiem słowa", narrator "Twarzy księżycy" zgłębił zasady "chemii" piśmiennictwa historycznego. Już na tym etapie narratorzy wiedzą, że o kształcie dziejów decydują źródła ustne, bądź pisemne. Od strony warsztatu historyka objawia się narratorowi historia jako permanentny ruch źródeł, które można podawać wielostronnej interpretacji. Powyższy sposób miałby swój odpowiednik w historiografii. Wszyscy teoretycy historii

są zgodni w jednym punkcie: w twierdzeniu o pośredniości poznania historycznego. Jednak istnieją różne poglądy o charakterze tej pośredniości. Nas mogłyby zainteresować dwa: pośrednictwo tkwi w źródle; pośrednictwo mieści się w świadomości ludzkiej.

Rzecznikiem drugiej tezy wśród polskich historyków jest W. Kula, który w ten sposób bronił swego poglądu: "Bardziej subtelną formą ujęcia zagadnienia owej "pośredniości" poznania historycznego jest spotykane nieraz położenie nacisku nie tyle na pośrednictwo źródła, ile na pośrednictwo świadomości ludzkiej, w tym wypadku świadomości autora źródła. Jeżeli rzeczywistość odbija się /mniej lub bardziej wiernie/ w umyśle badacza - to badacz rzeczywistości minionej, nieistniejącej, zdany jest na to, że w jego umyśle odbija się nie rzeczywistość, lecz jej refleks. Rzeczywistość odbija się najpierw w umyśle autora źródła, następnie zaś dopiero w umyśle historyka"<sup>62</sup>. Dodajmy, że nie jest to odbicie zwierciadlane, lecz interpretujące. W ten sposób rzeczywistość odbita w świadomości ludzkiej ulega - w wyniku czynności analitycznych - rozbięciu na elementy składowe. Elementy te można wiązać w struktury coraz to wyższe, tworzące modele wydarzeń o wielkiej randze historycznej.

A więc "Twarz księżyc" można odczytywać również jako traktat o odbiciu faktów historycznych w umysłach ludzkich, o dziejach odbicia wydarzeń w świadomości informatorów i autorów komentarzy. Wielki walor kompozycyjny powieści leży w tym, że wszystkie trzy aspekty dzieła /any apollińskie, proza retoryczna, traktat epistemologiczny/ mogą się w percepcji czytelniczej odsłaniać jednocześnie.

Ich integrowanie - od strony czynności pisarskich - odbywa się w strefie struktur składniowych i związków międzyskładniowych.

Zdanie o strukturze retorycznej opowieści Mitroani wolno uogólnić na całą powieść. Wpierw jednak trzeba odpowiedzieć na pytania: kim jest narrator główny? jakie są założenia jego narracji? Odpowiedzi na to pytanie udziela bohater w części II "Twarzy księżyc" Maksymian, prowadzący badania



filologiczne nad "dwunastoksięgiem" anonimowego autora. Jego hipoteza rzuca trochę światła na mroki otaczające dzieło o Mitroanii. Przytoczmy myśl Maksymiana o bezimiennym twórcy "dwunastoksięgu": "Pochwalając cesarza /Juliana Apostatę - prz.m./ walkę z chrześcijaństwem mieć przeciwieństwo musiał nie nazbyt wysokie mniemanie o skuteczności i środków walki tej, Julianowi dostępnych, czy jako władcy, czy jako myślicielowi - i zasad filozoficznych, chrześcijaństwu przez tego niby platonika, a byłego też chrześcijanina, przeciwstawianych - chciał więc cesarzowi i środki doraźne do tej walki na umysły znacznie skuteczniejsze podsunąć /prowadzona powinna była być ta walka wyłącznie ze stanowisk, które by się opierały o tezy epikurejczyków co do materialności wszech rzeczy, nie wyłączając bogów nawet natury/"<sup>63</sup>. W ten sposób Maksymian tłumaczy tekst filozoficzno-religijny wpisany w "księgi wielkości rodu Ragonidów". Bohater dostrzega w tym dziele niedwuznacznie utwór przede wszystkim ideologiczny, przygotowany na wyraźne sprecyzowaną okazję: na walkę Flegiusza Klaudiusza Juliana z chrześcijaństwem. Anonim z jego czasów, autor "dwunastoksięgu", nakłania cesarza do użycia w walce z "Trzecią Rasą" właśnie tej broni, jaką był w tamtych czasach epikureizm.

Powieść, napisana przez anonim z czasów Juliana Apostaty, miała pełnić - według intencji autora - ważną funkcję ideologiczną. Krążąca w odpisach wśród bohaterów "Opowieści bizantyjskiej" zaczyna "żyć" w licznych konkretyzacjach czytelnicznych.

Te zależności wewnątrzpowieściowe świadczą o nowej fazie poetyki Parnickiego. Chociażby mógłby oświadczyć słowami Ingardena: "... traktowałem dzieło literackie jako przedmiot odrębny dla siebie i usiłowałem przejrzeć je w jego swoistej budowie. Rozważałem je w oderwaniu od żywego obcowania z psychicznymi indywiduami". Z kolei narrator "Twarzy księżycy" ma prawo posłużyć się innymi słowami tegoż filozofa: "Teraz już pora na to, by dzieło literackie wprowadzić niejako z powrotem w kontakt z czytelnikiem i wstawić je w konkretne duchowe i kulturalne życie, by rozpatrzyć, jakie stąd powstaną nowe sytuacje i problemy"<sup>64</sup>. Główni bohaterowie "Opowieści



bizantyńskiej" dokonują tej czynności czwtelniczej, którą zwykło się nazywać estetyczno-ideową konkretyzacją dzieła literackiego. Udowadnia się tutaj, że i akty czytelnicze odznaczają niezwykleymi powikłaniami, a to dlatego, że konkretyzacje aktualizują określone potencjalne momenty dzieła, inne zaś zatrzymując w sferze mglistej nieokreśloności. Na pierwszym etapie konkretyzacji: "Dzieło staje się w pełni zrozumiałe w wyniku przemyśleń i refleksji, które zbierają jak gdyby wszystkie "poszlaki" zawarte w utworze i sprowadzają je do jakiejś jednolitej formuły ideowej"<sup>65</sup>. Na drugim etapie wyeksplikowaną z utworu tezę przymierza się do rzeczywistości. Należy dodać, że w konkretyzacji nigdy nie działa jeden kierunek, każdy bowiem czytelnik przystępuje do dzieła z własnym indywidualnym doświadczeniem życiowym i estetycznym, a także - z określoną potrzebą i celem wgłębiania się w świat układy literackiej. "Twarz księżyc" przedstawia wszystkie arkana oddziaływania tekstów literackich na czytelników. Każdy z bohaterów części II konkretyzuje inne składniki opowieści Mitroanii. Zenon znalazł w niej naukę polityczną: "W posiadanie Zenona były one dostały się przypadkowo; otworzywszy pierwszą z nich po godzinie czytania znał nieomylnie już drogę do przetworzenia w jawę swych najtajniejszych marzeń, które dotąd często miał za sny tylko - - nieziszczalne o potędze; Chorezmijki Mitroanii życie niewolnicy wśród dardańskich bandytów, przetwarzających się z wolna w wybawców Rzeczypospolitej jak również z kolei w tejże Rzeczypospolitej władze naczelne, stało się dla niego tym samym, czym dla wielu współczesnych mu życie Józefa, syna Jakubowego, w wędrówkach ze złymi braćmi i ojcem dobrym, potem w radości, w boleści i w chwale egipskiej"<sup>66</sup>. Rufus otrzymawszy od Zenona w podarku "dwunastoksiąg" o Mitroanii "miał z daru tego naukę, a z nauki radość metafizyczną, a nie polityczną"<sup>67</sup>. Skonkretyzował on bowiem "majaczenia chorobowe" Mitroanii o Pierwoziemi, siedzibie bogów, ograniczonych w swych możliwościach czynienia dobra dla ludzi.

Domninusowi i jego synowi, Maksymianowi dostarczył "dwunastoksiąg" pasjonującej przygody filozoficznej, gdy swymi docie-

kianiami zapuszczali się w dawne wieki, poszukując sprawcy książki i odgadując jego autorską intencję. Dzięki owym księgom Storacjusz i Rufus uzyskali niezwykłą sagę rodową, swą "traditio" genealogiczną, która uświetniała ich pochodzenie blaskiem trzech rodów dynastycznych.

#### PRZYPISY

- <sup>1</sup> T. Parnicki, *Rodowód literacki*, Warszawa 1974, s. 151
- <sup>2</sup> *Ibidem*, s. 153
- <sup>3</sup> Proustowski motyw "smaku makdalenki" jako środek konstrukcyjny aktualizowania przeszłości z pamięci
- <sup>4</sup> M. Czermińska, *Autotematyczność i dystans czasowy w powieściach Parnickiego* /w:/ pr. zb. *O prozie polskiej XX wieku*, Wrocław 1971, s. 314. W dalszej części artykułu odwołuję się do typologii narratorów zaproponowanej w pracy<sup>8</sup> Franza Stenzela: *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, Wien-Stuttgart 1963
- <sup>5</sup> Arystoteles, *Etyka Nikomachejska*, tłum. D. Gromska, cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Estetyka starożytna*, Wrocław-Kraków 1960, s. 187
- <sup>6</sup> J.J. Piechowski, *Posłowie* /w:/ T. Parnicki, *Słowo i ciało*, Warszawa 1959, s. 682
- <sup>7</sup> T. Cieślikowska, *Pisarstwo Teodora Parnickiego*, Warszawa 1965, s. 147
- <sup>8</sup> M. Czermińska, *Autotematyczność i dystans czasowy w powieściach Parnickiego*, op.cit., s. 314. Pojęcie autotematyzmu, szczególnie w prozie narracyjnej, rozumiem zgodnie z pracą Michała Głowińskiego: *Powieść jako metodologia powieści* /w:/ *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*, Warszawa 1968

- 9 M. Czermińska w książce: Czas w powieściach Parnickiego, Wrocław 1972, wymienia "nową powieść" jako zjawisko kontekstu typologicznego poetyki Parnickiego /rozd. I. Dwa modele czasu w powieści współczesnej  
W szkicu: Autotematyczność i dystans czasowy w powieściach Parnickiego, op.cit., s. 331, autorka formułuje trafne rozróżnienie między autotematyzmem w "nowej powieści" i w twórczości Parnickiego: "Dla twórców nouveau roman warstwa przedmiotowa staje się nieabsorbującym, gładkim, obojętnym tłem dla jedynie ważnych zabiegów "metodologicznych". Dla autora "Twarzy księżycy" płaszczyzna metajęzykowa posiada prymat dlatego, że odczytywanie sensu historii jest zawsze odcyfrowywaniem sensu ukrytego".
- 10 R. Ingarden, O dziele literackim. Badanie z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury, tłum. M. Turwicz, Warszawa 1960, s. 179-228 oraz 437-446  
Przywołane poglądy Husserla i Ingardena nie są w powieściach Parnickiego elementem świadomym czy swoiście zacytowanym, ale należą do tzw. świadomości kulturalnej epoki.
- 11 T. Cieślukowska, op.cit., s. 131
- 12 Ibid., s. 145-146; T. Cieślukowska, Istnienie - nieistnienie bohatera jako chwyt kompozycyjny w powieści T. Parnickiego "Słowo i ciało", "Zeszyty Naukowe U.Ł.", S I., z.25
- 13 E. Gibbon, Zmierzch cesarstwa rzymskiego, tłum. Z. Kierszys, t.II, Warszawa 1960, s. 100-101
- 14 T. Parnicki, Słowo i ciało, op.cit., s. 128
- 15 W.H. Sokel, Der literarische Expressionismus, München /1961/, s. 52-57
- 16 Ibid., s. 52
- 17 Ibid., s. 37
- 18 T. Parnicki, Słowo i ciało, op.cit., s. 597
- 19 Ibid., s. 597
- 20 Ibid., s. 597



- 21 List do A. Piotrowskiego z 27.XI.1956 r. Cyt. za: T. Cieślukowska, *Pisarstwo Teodora Parnickiego*, op.cit., s.144
- 22 T. Parnicki, op.cit., s. 269
- 23 A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu*, Warszawa 1974, s. 41
- 24 T. Parnicki, op.cit., s. 401
- 25 Ibid., s. 410
- 26 Ibid., s. 416
- 27 Ibid., s. 20
- 28 Ibid., s. 417
- 29 Ibid., s. 475
- 30 M. Głowiński, *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*, Warszawa 1968, s. 116
- 31 T. Parnicki, op.cit., s. 656
- 32 To są pojęcia filozofii egzystencjalistycznej Heideggera, które tłumaczą zachowanie się Chozroesa.
- 33 T. Parnicki, op.cit., s. 664
- 34 Interpretacja egzystencjalistyczna dzieł literackich i sztuki w ogóle ma swoje pozycje naukowe, np. S. Morawski, *Estetyka egzystencjalistów czy egzystencjalistyczna?*, "Twórczość" 1970, nr 5, s. 87-103; S. Morawski, *Wątki egzystencjalistyczne w polskiej prozie lat trzydziestych* /w pr. zbior.:/ *Problemy literatury polskiej lat 1890-1939*, op.cit., seria I, s. 465-532
- 35 T. Parnicki, op.cit., s. 243
- 36 Ibid., s. 206
- 37 *Filozofia okresu cesarstwa rzymskiego. Jej miejsce w historii, charakter i znaczenie*, Warszawa 1962, s. 132-133
- 38 Ibid., s. 132
- 39 S. Morawski. *Rozwój myśli estetycznej od Herdera do Heinego*, Warszawa 1967, s. 110

- 40 Ibid., s. 124-127
- 41 U. Kleiner, Mickiewicz, t.II, Dzieje Konrada, Lublin 1948, s. 335
- 42 Ibid., s. 336
- 43 T. Parnicki, op.cit., s. 203-204
- 44 Ibid., s. 100-104
- 45 M. Głowiński, Narracja jako monolog wypowiedziany /Z problemów dynamiki odmian gatunkowych/ /w pr. zbior.:/ Z teorii i historii literatury, Wrocław 1963, s. 236
- 46 T. Parnicki, op.cit.. s. 11
- 47 Ibid., s. 29
- 48 Ibid., s. 33
- 49 Ibid., s. 45
- 50 Ibid., s. 107
- 51 M. Głowiński, Narracja jako monolog wypowiedziany, op.cit., s. 237
- 52 T. Parnicki, Twarz księżycy /Powieść z wieków III-IV/. Część I, Warszawa 1961, s. 69
- 53 Ibid., s. 69
- 54 Ibid., s. 161
- 55 Ibid., s. 161
- 56 Ibid., s. 161
- 57 G.W.F. Hegel, Wykłady z filozofii dziejów, tłum. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1958, t.I, s. 247
- 58 R. Ingarden, Intuicja i intelekt u H. Bergsona, tłum. M. Turowicz, /w:/ Z badań nad filozofią współczesną, Warszawa 1963, s. 18-20 i 58
- 59 T. Parnicki. op.cit., s. 150
- 60 J. Błoński, Widzieć jasno w zachwyceniu. Szkice literackie o twórczości Prousta, Warszawa 1965, s. 155

- 61 Ibid., s. 158-159
- 62 W. Kula, Rozważania o historii, Warszawa 1958, s. 47
- 63 T. Parnicki, Twarz księżycyca, Warszawa 1961, cz.II, s.424
- 64 R. Ingarden, O dziele literackim, op.cit., s. 405
- 65 M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Zarys teorii literatury, Warszawa 1962, s. 67
- 66 T. Parnicki, Twarz księżycyca, cz.II, op.cit., s. 466
- 67 Ibid., s. 467

THE FIRST PHASE OF TEODOR PARNICKI'S WRITING ON THE SO  
CALLED AUTO-SUBJECTIVITY OF LITERATURE

Summary

A significant feature of the historical novels of Parnicki is, a fashionable trend of the twentieth century literature, the so called auto-subjectivity which means - in the case of our theme - writing a novel about aesthetic customs and literary rules of the historical novel. Also, that style of writing is full of immanent reflexion concerning the writer's writing techniques, telling us about the language of artistic creation.

"Słowo i ciało" /The Word and the Body/ and "Twarz księżycyca" /The Face of the Moon, parts I and II /are the first, fully auto-thematic works in Parnicki's literary achievement.

DIE ERSTE PERIODE DES AUTOTHEMATISMUS IM SCHAFFEN  
VON TEODOR PARNICKI

Zusammenfassung

Als wesentliches Merkmal der historischen Romane von Parnicki ist die in der Literatur des 20. Jhs. merkwürdige



Tendenz zum sogenannten Autothematismus, der in diesem Fall das Schreiben von Romanen über ästhetische Gewohnheiten und literarische Regeln eines historischen Romans bedeutet. Es ist im Schaffen ein Stil voll immanenter Reflexionen, die die schriftstellerische Technik durchdringen und uns von der Sprache der künstlerischen Kreation erzählen.

"Słowo i ciało" /Wort und Leib/ und "Twarz księżycy" /Das Gesicht des Mondes/ Teil I u.II/ sind die ersten autothematischen Werke im literarischen Ertrag Parnickis.