

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2017.03.11>

Maria WOŹNIAKIEWICZ-DZIADOSZ

Lublin

Baza danych i strategie narracyjne w powieściach przełomu XX i XXI wieku

Opisywana w artykule formuła powieści niefabularnych, sfragmentaryzowanych i heterogenicznych, konsternuje odbiorcę niejasnymi sygnałami lektury. Spektakularne przywołania wzorców wypowiedzi użytkowych lub naukowych w wyrażnie wyodrębnionych segmentach erudycyjnych zderzają się bowiem ze wskazaniami na jej status literacki, który to kontekst sygnalizują wyznaczniki paratekstowe czy jawna fikcjonalność zdarzeń i sytuacji sekwencji narracyjnych. Wewnętrzny system odsyłaczy graficznych, numerycznych bądź powtarzających się figur językowych sugeruje łączenie fragmentów ponad ich kolejnościowym porządkiem bądź w serie tematyczne, bądź w sekwencje zdarzeniowe.

W każdą z tych strategii wpisany jest aktywny udział odbiorcy w rekonfigurowaniu dzieła zaprezentowanego w postaci repertuaru tekstowego, swoistej „zamkniętej” bazy danych i „otwartych” możliwości przekształceń. Działania kombinatoryczne, jako element autorskiego projektu dzieła niegotowego, nasuwają analogie tego typu utworów i hipertekstu, w następstwie ich konwergencji kulturowej w obszarze komunikacji. W końcu XX wieku zbiegły się bowiem dwa niezależne procesy przemian formy powieściowej, w jej awangardowych realizacjach odchodzących od tradycyjnych narracji fabularnych oraz przekształceń mediów analogowych w nowe media cyfrowe z dominującą rolą Internetu. Realny wymiar zyskały tezy McLuhana z lat 60. XX w. na temat przewrotu komunikacyjnego i kresu ery pisemności:

Nowe elektryczne technologie, radio, kamera filmowa, telewizja, przywracają holistyczne, wielowymiarowe postrzeganie rzeczywistości, zmieniając sposób funkcjonowania naszego umysłu¹.

¹ H.M. McLuhan, *Galaktyka Gutenberga*, [w:] tegoż, *Wybór tekstów*, przeł. E. Różalska,

Opisywane przez kanadyjskiego uczonego „analogowe technologie elektryczne” pozostawały w horyzoncie oddziaływania sztuki, w otoczeniu i pod wpływem literatury i prasy, przejmując – przy wszystkich różnicach nośników – ich sposoby przedstawiania rzeczywistości i aspiracje społeczne literatury. Ambicje literackie przejawiały także gatunki prasowe (reportaż, felieton), a powieść i poezja wykorzystywały formy dziennikarskie, jednak to oddziaływanie wzajemne dokonywało się w obszarze wspólnego uniwersum pisemności. Tym ambicjom realizowania misji kulturotwórczej uległa także telewizja, której pojawienie się w przestrzeni komunikacyjnej – jak pisała Maryla Hopfinger² – w nieznacznym tylko stopniu przekształciło środowisko komunikacyjne. Dostrzegalne zmiany dokonały się w ostatniej dekadzie stulecia w związku z upowszechnieniem komputerów i rozwojem Internetu. Digitalizacja przekładu języka wszystkich istniejących mediów na język danych numerycznych i nowe praktyki komunikacyjne okazały się zmianą zasadniczą. W roku 2001 Lev Manovich pisał:

Komputerowa rewolucja medialna przekształca wszystkie etapy komunikacji, w tym: pobieranie danych, przetwarzanie, przechowywanie i dystrybucję, przekształca również wszystkie media – teksty, ruchome i nieruchome obrazy, dźwięki i konstrukcje przestrzenne³.

Przeobrażone media „wyzwoliły” się z komunikacyjnego paradygmatu literatury; stając się mediami cyfrowymi oraz interaktywnymi, uwybraźniły drugą ważną tezę McLuhana, że sam przekaznik jest już przekazem, nie zaś neutralnym wehikułem znaczeń.

Również Hopfinger postrzega rekonfigurację komunikacji społecznej i całej kultury jako skutek cyfryzacji obejmujący pełny repertuar możliwości komunikowania i zmieniający nasze doświadczenia. Badaczka stwierdza:

Każdy przekaz, niezależnie od swojej materii semiotycznej, może uzyskać postać cyfrową. Sytuacja ta redefiniuje relacje między znakami, ułatwia bezpośrednie sąsiedztwo odmiennych znaków w tym samym przekazie, a obok siebie różnych tekstów. Wywołane tym zmiany nazywamy hybrydyzacją. Odmienność materii semiotycznej, która dotychczas była podstawą odróżniania zjawisk i dziedzin kultury, traci swoją ważność⁴.

Ta nowa sytuacja komunikacyjna jest opisywana jako struktura trójwarstwowa, w której tworzywo, odniesienie do rzeczywistości, realizuje się we współzależności od subtekstu – repertuaru praktyk komunikacyjnych oraz kodów kulturowych obowiązujących w społeczeństwie i decydujących o sposobie odbioru przekazu, jego interpretacji, a także w związku z hipertekstem, niesekwencyjnie współistniejącą w globalnej sieci wielością informacji, elementów

J.M. Stokłosa, Poznań 2001, s. 177.

² M. Hopfinger, *Sztuka i komunikacja: sygnały zmian całej kultury*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, projekt i redakcja naukowa M. Hopfinger, Warszawa 2002, s. 449.

³ L. Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypriański, Warszawa 2006, s. 82.

⁴ M. Hopfinger, *Literatura i media po 1989 roku*, Warszawa 2010, s. 77.

heterogenicznych, na które zostaje nałożona siatka połączeń i wzajemnych zależności, umożliwiających surferowi własne, okazjonalne porządkowanie tworzywa.

Komputer, nowa technologia elektroniczna zwiększająca w sposób niemal nieograniczony przestrzeń informacyjną, stał się współcześnie „technologią definiującą”. Jak twierdzi David J. Bolter, „nie dlatego, że nie umiemy żyć bez komputerów, lecz dlatego, że żyjąc z nimi stajemy się innymi ludźmi”⁵.

Również w opinii Manovicha w latach 90. ubiegłego wieku komputer z urządzenia czysto użytkowego: edytora lub kalkulatora, przekształcił się w „kulturowy filtr”, hipertekstowy model zbioru danych wszystkich rodzajów produkcji kulturowej i artystycznej⁶.

W perspektywie zmiany sceny komunikacyjnej zasadne staje się pytanie o miejsce form pisemnych, a zwłaszcza literatury, w nowym środowisku technologii elektrycznych, gdy „metaforą źródłową” epoki stał się ekran zastępujący w tym zakresie książkę. Christian Vandendorpe w eseju *Od papirusu do hipertekstu* podkreśla następujący fakt:

Revolucja cyfrowa objęła swym zasięgiem książkę i piśmiennictwo we wszystkich możliwych przejawach, bezlitośnie usuwając niewzruszone podstawy, na których od wieków spoczywała nasza cywilizacja [...]. Dzieje się tak, gdyż zmiana nośnika pisma nieuchronnie powoduje zmiany w dziedzinie treści, a także w sposobie czytania, wymuszając dostosowanie się do wymogów przekaznika, któremu tekst powierzono⁷.

Jakkolwiek Vandendorpe wskazuje na próby „uksiażkowania” ekranu i dostosowanie interfejsu do nawyków czytelniczych, to nie ma wątpliwości, że uczestniczymy w końcowej fazie „galaktyki Gutenberga”. Potwierdzają tę tezę badania Manovicha nad językiem nowych mediów; Manovich akcentuje ontologiczną przemianę tradycyjnego tekstu w komputerową bazę danych, rozumianą jako sposób przechowywania, organizowania i udostępnienia materiałów. W epoce komputerów staje się ona obok hipertekstu samodzielną formą kulturową, przedstawia bowiem świat w postaci listy elementów porządkowanych za pomocą interfejsów użytkownika, generuje nowe gatunki wypowiedzi, kształtuje

⁵ D.J. Bolter, *Komputer: maszyna i narzędzie*, [w:] *Nowe media...*, s. 359.

⁶ L. Manovich nową jakość nowych mediów opisuje w 5 kategoriach właściwości: 1) reprezentacji numerycznej, 2) modularności, 3) automatyzacji, 4) wariacyjności i 5) transkodowania kulturowego. Oznacza to, że: 1) wszystkie istniejące media zostają przeformułowane w dane numeryczne zrozumiałe dla komputera; 2) elementy mediów mogą być traktowane jako zbiory nieciągłych próbek używanych do tworzenia obiektów wyższego rzędu, złożonych całości, nie tracąc przy tym niezależności elementów składowych; 3) czynności związane z tworzeniem, przekształcaniem i udostępnieniem obiektów oparte są na prostych algorytmach i szablonach wg programów specjalizacyjnych; 4) obiekt nowych mediów może być modyfikowany, istnieć w wielu – teoretycznie nieskończonej liczbie – wariantach, a te same moduły mogą być włączone w różne obiekty; 5) warstwa komputerowa i warstwa kulturowa są kompozytowane, oddziałują na siebie, zmieniając przede wszystkim sytuację obiektów kulturowych.

⁷ Ch. Vandendorpe, *Od papirusu do hipertekstu. Esej o przemianach tekstu i lektury*, przeł. A. Sawicz, Warszawa 2008, s. 7–8.

nową estetykę informacji opartą w interesującej nas materii, na tektonice fragmentów „w synchronicznej przestrzeni politekstowości, współtworzących narastającą bazę danych”⁸.

Tak pojmowanej bazy danych Manovich przeciwstawia narrację – ciąg przyczynowo-skutkowych wydarzeń realizujących się wg ukrytego algorytmu, w tradycyjnym ujęciu – schematu fabularnego. W relacji do bazy danych narracja jest jedną z możliwości jej uporządkowania, wyznaczenia ścieżki użytkownika w strukturze hipertekstu, nawet jeśli jej internetowy przekaznik dopuszcza daleko idące przekształcenia samego tekstu. Skądinąd Vandendorpe uznaje zmiany dokonywane przez użytkownika: wprowadzenie rozstrzygnięć alternatywnych lub dopisywanie dalszych ciągów, za „nowe obiekty narracyjne”, a jego stanowisko w sprawie dalszych losów narracji dobitnie określa tytuł jednego z końcowych rozdziałów książki *Koniec powieści*. Badacz stwierdza:

Zamiast dać się zabrać w długą, kończącą się dopiero na ostatniej stronie podróż, jaką jest czytanie powieści, użytkownik Internetu nurza się w materii rozproszonej, pozbawionej i granic, i środka⁹.

Poruszanie się w materii rozproszonej hipertekstu Zbigniewowi Suszczyńskiemu, stawiającemu pytanie „czy nie jest tak, że rzeczywistość hipertekstu ma więcej wspólnego z kulturą książki drukowanej niż z «oralną pełnią egzystencji?»”¹⁰, nasuwa analogię z Borgesowską *Biblioteką Babel*, w której bibliotekarz-narrator porusza się jakby w zamkniętym labiryncie pozbawionym centrum, a biblioteka rozrasta się wokół przemierzającego się poszukiwacza. Jak pisze autor rozprawy, ta nieoczywista całość, do której należy także bibliotekarz, jest pojęciowo nieuchwytna, podobnie jak hipertekst – przestrzeń amorficzna zakładająca nieograniczone możliwości wyznaczania przez surfera własnych szlaków bez orientacji w całości rozrastającej się materii tekstowej.

Status wielkich opowieści w nowym środowisku komunikacyjnym wydaje się jednak niepodważalny dla Umberta Eco, którego doświadczenie kulturowe podpowiada, iż „pojawienie się nowego środka przekazu nie tylko nie zabija poprzedniego, ale zawsze uwalnia go od takich czy innych serwitutów”¹¹. W początku lat 90. XX wieku uczony przewiduje odchodzenie w przeszłość książek użytkowych, „do których się zagląda”, w rodzaju encyklopedii, słowników czy podręczników. Natomiast nie postrzega nowych mediów jako zagrożenia dla powieści. Niezależnie od dostrzegalnych eksperymentów zmierzających do burzenia podstaw linearności, wciąż powstają narracje wymagające lektury linearnej – od *Iliady* po najnowsze powieściowe reprezentacje, to że nowe technologie prowadzą do powstania nowych form twórczości (m.in. poprzez doko-

⁸ L. Manovich, *Język nowych mediów*, s. 104.

⁹ Ch. Vandendorpe, *Od papirusu do hipertekstu...*, s. 200.

¹⁰ Z. Suszczyński, *Hipertekst a „galaktyka Gutenberga”*, [w:] *Nowe media...*, s. 536.

¹¹ U. Eco, *Przyszłość książki*, [w:] tamże, s. 540.

nywanie zmian w zakresie fabuły czy prowadzenie alternatywnych wątków przez kilku czytelników) nie oznacza unieważnienia dawnych¹².

Zasygnalizowane tu skrajne stanowiska, wyrastające z refleksji nad tezami McLuhana, wynikają poniekąd z odmiennych perspektyw wobec dwuwymiarowości opisywanego procesu rekonfiguracji kultury: jego wymiaru technologiczno-komunikacyjnego oraz artystycznego, co najdobitniej wyraża się w książce Manovicha, ukazującej mechanizmy przekształcania się „starych” mediów w „nowe”, na przykładzie kina postrzegane jako interferujące procesy równoległe. Konkludując swoje blisko pięciusetstronicowe rozważania, autor *Języka nowych mediów* stwierdza:

Nowe media umacniają istniejące kulturowe formy i języki, w tym język kina, a on otwiera je i określa na nowo. [...] To otwarcie kulturowych technik, konwencji, form i koncepcji jest najbardziej obiecującym kulturowym efektem komputeryzacji – szansą zobaczenia na nowo świata i istoty ludzkiej, w sposób, który nie był dostępny „człowiekowi z kamerą”¹³.

W odniesieniu do literatury problem postrzegany jest w nieco odmienniej optyce ze względu na jej uprzywilejowane miejsce w tradycji piśmienności.

M. Hopfinger opisuje sytuację literatury w dwu aspektach: jako komunikacji i jako sztuki. W tym pierwszym, układem odniesienia jest środowisko społeczne, jego wzorce i schematy obowiązujące w epoce, a celem możliwie szerokie oddziaływanie. Jako sztuka natomiast nastawiona jest autotelicznie na własną organizację, zorientowana na oryginalność i nowatorstwo odniesione do świadomie przywoływanej tradycji:

Mimo przemian i przewartościowań – a może właśnie dzięki nim – literatura ma przed sobą przyszłość. [...] Mając najdłuższą, najbogatszą tradycję, pozostaje „skarbnicą”, układem odniesienia, ale także partnerem współczesnych przemian¹⁴.

Ta wyjątkowa sytuacja dotyczy przede wszystkim powieści, ponieważ jej forma narracyjna okazała nie tylko zdolności adaptacyjne do zmieniającego się środowiska komunikacyjnego, ale zmiany te wręcz uprzedziła¹⁵. Na pojawienie się w latach 60. XX wieku powieści, które określane są jako protohipertekstowe bądź hipertekstowo podobne hiperpowieści czy powieści sieciowej, zwracają uwagę przywoływani już teoretycy mediów. Przykłady podają w zasadzie te same: Borges (*Ogród o rozwidlających się ścieżkach*), Cortázar (*Gra w klasy*), Perec (*Życie. Instrukcja obsługi*), Calvino (*Jeśli zimową nocą podróżny*). Reali-

¹² Por. tamże, s. 540–542.

¹³ L. Manovich, *Język nowych mediów*, s. 474.

¹⁴ M. Hopfinger, *Literatura i media...*, s. 45.

¹⁵ Na zdolności adaptacyjne powieści albo wręcz antycypujące kulturowe zmiany ujmowania rzeczywistości wynikającej z właściwości „gatunku wciąż niegotowego”, niekanonicznego zwrócił uwagę M. Bachtin: „nie jesteśmy w stanie przewidzieć wszystkich jego przeobrażeń”, pisał w roku 1941 w szkicu *Epos i powieść* (zob. tenże, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 537).

zują one nielinearną narrację sfragmentaryzowaną i niespójną na poziomie tekstowej segmentacji, a ich konstrukcja umożliwia zarówno lekturę ciągłą w autorskim kolejnościowym porządku kodeksu lub sieciową według mapy czytelnika¹⁶. Poza statusem ontologicznym: zapis elektroniczny albo na nośniku papierowym, różnica między hipertekstem a prozą awangardową XX wieku polega więc na nieobligatoryjności przemieszczania się po materii powieściowej, podczas gdy struktura internetowego hipertekstu surfowanie wymusza.

W przypadku awangardowej powieści lat 60. XX wieku mamy zatem podwójne uporządkowanie tekstu: linearną kolejność fragmentów wielogatunkowych i niespójnych oraz podpowierzchniową „mapę”, algorytm, system wzajemnych powiązań, na ogół odsyłający do znanych schematów powieściowych bądź scenariuszy komunikacyjnych, mniej lub bardziej wyraźnie zasugerowanych przez autora.

Modelowym przykładem jest składająca się ze 155 rozdziałów różnych rozmiarów *Gra w klasy*, zaopatrzone w instrukcję lektury, czyli *Tablicę orientacyjną*, wyjaśniającą zarazem założenia autorskiego projektu utworu – dzieła o niestabilizowanej przestrzeni tekstu.

Na swój sposób książka ta zawiera w sobie wiele książek, przede wszystkim zaś dwie książki. Pierwszą należy czytać normalnie, a kończy się ona na rozdziale 56, pod którym znajdują się trzy ozdobne gwiazdki, równoznaczne ze słowem „koniec”, w konsekwencji czego czytelnik bez wyrzutów sumienia może zrezygnować z dalszego ciągu. Drugą należy rozpocząć od rozdziału 73, czytając następnie według numerów podanych w nawiasach pod każdym rozdziałem. W razie pomyłki lub też zapomnienia wystarczy zajrzeć do podanej tabeli¹⁷.

Konsternację wywołuje nie tylko unieważnienie $\frac{2}{3}$ dzieła w pierwszym porządku czytania, ale także fakt, iż w porządku drugim pominięty został rozdział 55, rozdziały 131 i 155 występują natomiast w proponowanej lekturze dwukrotnie, a końcowa sekwencja 131–58–131 tworzy układ bezwyjściowy, który może powtarzać się teoretycznie w nieskończoność. Tekst traci nie tylko stabilność układu sekwencji, ale także stabilność liczby znaków językowych, uzależnionej od decyzji czytelnika, powtarzającego lub nie zapętłającą końcówkę. Wskazówki Cortáзара zakładają rzeczywiste uruchomienie tekstu w działaniu czytelnika zmuszonego do nieustannego przemieszczania się w materialnej, artefaktowej strukturze książki – przykładowo od rozdziału 77 do 132, następnie do 116, skąd musi wrócić do 34, żeby poprzestać tylko na czterech pierwszych poleceniach *Tablicy*. Wśród wpisanych przez autora propozycji wyznaczania ścieżki w labiryncie tekstu jest również sugestia lektury aleatorycznej, zawarta w tytule powieści, nawiązującym do dziecięcej zabawy „w klasy” – narysowane

¹⁶ Termin Joanny Frużyńskiej z jej nieopublikowanej rozprawy doktorskiej „Hipertekstowe opowieści w prozie XX wieku” (napisanej pod kierunkiem Bogdana Owczarka, Warszawa 2007) wprowadzam za książką M. Hopfinger, *Literatura i media...*, s. 128.

¹⁷ J. Cortázar, *Gra w klasy*, przeł. Z. Chądzyńska, Warszawa 1995, s. 7.

na ziemi ponumerowane pola, przez które przemieszcza się skokowo, całkiem dosłownie – gracz z „ziemi” ku „niebu”, śladem kamyka kopanego do kolejnych kwadratów, według ustalonych reguł. Jako metafora strategii odbioru, gra z tekstem staje się zarazem działaniem konfigurującym tekst czy raczej trudną do przewidzenia liczbę tekstów z repertuaru sekwencji liczbowo określonych.

W zaprezentowanej tu formule powieść Cortázar może być uznana za analogon bazy danych i hipertekstu jego realizacją *avant la lettre*. Wydaje się jednak, że jest przede wszystkim modelową realizacją dzieła otwartego w ruchu tekstu i przestrzeni znaczeniowej, opisanej w fundamentalnym dziele U. Eco z roku 1962¹⁸, który zwrócił uwagę na uruchomienie tekstu jako podstawę nowej estetyki sztuki początków XX wieku, zwłaszcza na doświadczenia dodekafonii i aleatoryczności w muzyce, informelu w sztukach wizualnych i literackiego projektu Mallarmégo: poematu *Rzut kośćmi* i *Księgi*, w których forma i nieokreśloność wyznaczają nowy typ konstrukcji niestabilizowanej w porządku linearnym, zastępowanym poliwalentnymi powiązaniem wyznaczanymi jako zadanie dla odbiorcy.

Model *Gry w klasy*, przy wszystkich podobieństwach do późniejszych realizacji powieściowych przełomu wieków, wyrastał z innych doświadczeń kulturowych (egzystencjalizmu francuskiego, awangardy artystycznej lat 50. i 60. XX wieku, w tym *nouveau roman*), ćwierć wieku później kontekstem stał się postmodernizm i jego estetyka intertekstowości totalnej, remiksu w praktykach kolaży, pastiszu, cytowań i nonszalanckiego stosunku do tradycji, a także nowe wzorce komunikacyjne związane z umacnianiem się Internetu. Poetyka omawianych dalej powieści wydaje się zatem potwierdzać tezę o dostosowywaniu się gatunków do struktury dominujących w ich otoczeniu kulturowym form przekazu, w tym przypadku internetowego hipertekstu.

Interesujące mnie powieści przełomu XX i XXI wieku ukształtowane w procesie przemian prozy narracyjnej ukazują różne sposoby przystosowania się tego „gatunku bez reguł” do nowej sytuacji komunikacyjno-kulturowej i współistnienia – jak dotąd dość skutecznego – z nowymi mediami. Nie rezygnując z opowieści, wykorzystują hipertekstową strukturę powiązań sieciowych w tekście rozczłonkowanym na wielogatunkowe autonomiczne sekwencje, odpowiedniki porcji informacji gromadzonych w komputerowej bazie danych, dysku z plikami uaktywnianymi w działaniach użytkownika.

Jakkolwiek poszczególne utwory realizują indywidualne, niepowtarzalne projekty autorskie, można wskazać podstawowe zabiegi konstrukcyjne, uwyrażniające analogię z wzorcami nawigacji internetowej. Najprostszym wydaje się autorski system znaków graficznych zaznaczających miejsca „rozwidlających się ścieżek” lektury. Kolejne wynikają z sylwicznego charakteru narracji, w której włączane są – bez ich wydzielania w osobne fragmenty – autorskie

¹⁸ U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałyszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiak, Warszawa 1973 (przede wszystkim rozdział *Poetyka dzieła otwartego*).

wskazówki o charakterze antecedenji, nawiązania ułatwiający kojarzenie różnych segmentów tekstu dotyczących tej samej kwestii. Trzeci wiąże się z konstruowaniem powieści według wzorców książek użytkowych i najbliższy jest organizacji internetowej Wikipedii z jej oprogramowaniem przeglądarki hasłowej.

Różnica między dziełem w ruchu Cortáзара a uaktywnieniem czytelnika w utworach powstających w erze Internetu zdaje się wynikać z ujmowania w tych ostatnich hipertekstu jako „wielkiego zbioru fiszek w gigantycznej bazie danych ludzkiego doświadczenia”¹⁹, która to analogia, sprowadzająca nowe zjawisko hipertekstowości do znanych z przeszłości praktyk gromadzenia faktografii na ruchomych karteczkach przez uczonych, działa także w kierunku przeciwnym – organizowania narracji spacjiowej i fragmentaryzowanej jak w Internecie. I nie przypadkiem w tym typie powieści mniej lub bardziej „głośny” narrator występuje w roli badacza i erudyty.

Jedną z pierwszych, a zapewne najgłośniejszą realizacją postmodernistycznej estetyki ze względu na feministyczną orientację i nagromadzenie obscenów jest powieść Manuei Gretkowskiej z roku 1994 *Kabaret metafizyczny* z wyraźnymi autorskimi wskaźnikami lektury nieliniowej, choć nie wykluczającej tradycyjnej. *Kabaret...* jest bowiem tekstem podwójnie kodowanym: jako narracja powieściowa oparta na fabularnym schemacie romansowym i jako protohipertekstowy zaprogramowany system odsyłaczy graficznych – gwiazdek łączących erudycyjne fragmenty z powieściowej bazy informacji w „rekordy” tematyczne ustalające kontekst kulturowy zdarzeń i dyskusji egzystencjalnych bywalców nocnego kabaretu.

Integralną częścią dzieła, jego bazy danych, są fragmenty innotworzywowe i segmenty graficzne²⁰ jak kompozycja dania rybnego ze szkicownika Giugiu (s. 23), tegoż autorstwa *Skrót portretu Hedvig Zanzauer von Sperma na tle tła* (s. 26), *Prawdziwy projekt wieży Babel* (s. 103), niepodpisany rysunek Marka Raczkowskiego kobiety z głową ryby i ciałem pokrytym łuskami, jakby odwrotność syreny (s. 58), co koresponduje z projektem Antysykstyny Giugiu i sąsiaduje z nim w książce. Ponadto pojawia się matematyczny trójczłonowy wzór na przypadek „odkryty przez znajomego fizyka z Heidelbergu” uwzględniający „algebraiczną fermentację sekundy” (s. 93–94).

Odsyłacze łączą przedmioty bądź zjawiska objęte wspólną nazwą ze względu na cechę wyróżniającą, jak „dziewictwo” Beby, aktorki pornokabaretu z Beatrycze „jedną z najsłynniejszych dziewic średniowiecza” oraz najlepiej zachowanym szkicem „dziewicy z muzeum z Cluny” i słynnymi gobelinami z jednoznaczem z tegoż muzeum; fragmenty dotyczące jednej kwestii, np. duszy, scalające kawiarniane dywagacje bohaterów z kabalistycznym wykładem nt. *tsimtsim* i Szymonem Magiem, kierującym wyprawą archeologiczną poszukującą na pustyni skorup pragarnka z iskrami bożej światłości, rozbitego na skutek kosmicz-

¹⁹ Ch. Vandendorpe, *Od papirusu do hipertekstu...*, s. 81.

²⁰ M. Gretkowska, *Kabaret metafizyczny*, Warszawa 1994. Do tego wydania odnoszą się wszystkie odsyłacze z numeracją stron podaną w nawiasach w tekście.

nej katastrofy, a także fragmenty związane z postawą poznawczą narratorki – jej zainteresowania pisarzami dewiantami, mieszkającymi w Paryżu.

Powieściowe „linki” oparte na powtórzeniach słownych dokładnych lub zaprzeczonych, pozostające w bliskiej odległości tekstowej budują napięcie semantyczne w konstrukcjach efektownych figur stylistycznych opartych na katachrezie, parafonii lub retorycznym *sustenatio*, zaskakujących czytelnika nieadekwatnością wniosków w stosunku do argumentów. Efektowne bon moty, paradoksy, manifestacyjne lekceważenie tradycyjnych interpretacji kulturowych, przemieszane z erudycyjnymi ciekawostkami w stylu współczesnych baedekerów tworzą skomplikowany system połączeń, pozostających w bliskiej tekstowej odległości na podobieństwo konkatencji. Zagęszczone w początkowych partiach powieści, budują niewielkie, składające się z trzech czy czterech elementów skupienia, między którymi pojawiają się, nie zawsze wzmocnione powtórzeniami, gwiazdki zmieniające kierunek trajektorii lektury i łączące fragmenty tekstu w nowe konfiguracje organizowane wokół tematu np. czasu. Pozornie banalne stwierdzenie przy stoliku kawiarnianym: „Panowie minęło już wiele czasu” zyskuje zaskakujące dokończenie w replice „od dnia, w którym Chrystus nas zbawił” i koresponduje w porządku kodeksu z opisem obrazu Ambrogio Lorenzettiego pokazującego starość świata poprzez „zardzewiałe” niebo nad wiosennym krajobrazem. W skupieniu włącza się improwizacja Wolfganga kończąca się refleksją: „nigdy nie oswoisz czasu, tej wiecznej bestii, co z pazurami skacze ci do twarzy, by wydrapać coraz głębsze zmarszczki”, oraz anegdota o rosyjskim zegarmistrzu „naprawiającym czas”, aby biegł wstecz, a także historia Chaima Soutine’a, który, gdy stał się sławny, „zamiast handlować tym, co namalował, zaczął niszczyć świeżo skończone płótna, tnąc je i rozdzierając na strzępy” (s. 47), chcąc uratować „czystość świata”. Skupienie można powiększyć o pomysł nietrzeźwej bohaterki prognozującej koniec świata na rok 2359 na podstawie potłuczonego zegarka elektronicznego wskazującego godz. 22:30 „bo więcej nie ma na liczniku”. Z tym absurdalnym wnioskowaniem można powiązać osobliwe autorskie datowanie samej powieści, w którym konwencjonalna informacja pod tekstem o dacie jej ukończenia: 1995 r., jest późniejsza o rok od jej wydania wskazanego w stopce redakcyjnej na 1994.

Ciągi-serie sugerowane na ogół przez autorkę i skupienia pozostawione raczej aktywności czytelnika odnajdującego koincydencje w plątaninie informacji niekoherentnego tekstu tworzą siatkę wzajemnych powiązań, pozwalających na kolejne łączenia fragmentów w sekwencje odmiennie od przykładowo przywołanych. Uruchamiając tekst, poszerzają jego przestrzeń w sensie semantycznym wynikającym ze zderzenia różnych aspektów i różnych punktów widzenia na przedmiot, bądź w paronomastycznym zderzeniu konotacji wyrazów podobnych, jak „obraz” i obraza, określających twarz Beby. Poszerzają także fizyczne kwantum tekstu, dopuszczając wielokrotne użycie tego samego fragmentu w różnych konfiguracjach powieściowej bazy danych. Tworzące swoiste „oprogramowa-

nie”, odsyłacze manifestują literacki charakter dygresyjnego tekstu, nastawionego na realizację jego funkcji autotelicznej i autoprezentację pisarki, której strategia powieściowa nastawiona jest na popis kunsztu literackiego.

Przykładem podwójnej strategii narracyjnej, konstruującej zarazem bazę danych i opowieść o tajemniczych lub tylko zagadkowych wydarzeniach związanych z Mickiewiczem i jego otoczeniem oraz ogólnie Nowogródzczyzną jest Rymkiewiczowski wieloksiąg: *Żmut* (1987), *Bakiet* (1989), *Kilka szczegółów* (1994), *Do Snowia i dalej...* (1996). Otwarta formuła serii progresywnego dzieła w ruchu przyrastającego w kolejnych samoupodabniających się powieściach realizuje ten sam koncept wykorzystania warsztatu filologicznego w budowaniu napięć fabularnych. Oparte na pisarskim „śledztwie” w sprawie „kilku szczegółów” biograficznych, topograficznych, temporalnych, nieobecnych lub zlekceważonych w literaturze przedmiotu, snują zawiłą opowieść o poszukiwaniach odpowiedzi na stawiane przez autorskiego narratora, uczonego literaturoznawcę, pytania egzystencjalne i dotyczące drobiazgów, w których ta egzystencja jest zakorzeniona. Podstawowy schemat kształtowania bazy informacyjnej ustanawia pierwsza z powieści, *Żmut*²¹, do którego to repertuaru przyłączają się kolejne, rozpleniające zarówno kwestie „do wyjaśnienia”, jak i gmatwające je „materiały dowodowe” zaświadczające o nieistniejącej już rzeczywistości romantycznej Litwy.

Z pytaniami, wydawałoby się zasadniczymi, choć nieco zaskakującymi: czy Mickiewicz zakochał się w Maryli Wereszczakównie czy też romansował z Marylą już Puttkamerową?; czy powodem samobójczej śmierci Ludwika Spitznagla była niefortunna miłość do Anieli Rdułtowskiej i odkrycie jej dwuznacznych relacji z bratem Konstantym?; czy Mickiewicz wierzył w duchy oraz realne istnienie świtezianek?, zrównane są kwestie na ogół nieangażujące uwagi przeciętnie wykształconego czytelnika literatury romantycznej, typu: czy Płużyny leżały nad samą Świteziałką?; jakie rośliny rosną nad jeziorem?; w którym z kilku okolicznych Dworców zamieszkiwał zaprzyjaźniony z filomatami Michał Wereszczaka? Te ostatnie pytania stawiane są w pierwszej części *Od Płużyn*, ostatniego tomu serii wileńskiej – *Do Snowia i dalej...*, która stanowi podstawę analizy strategii powieściopisarskiej Rymkiewicza, stosowanej w obrębie całej serii.

Tekst składa się z 40 numerowanych segmentów niepowiązanych ani następstwem zdarzeń, ani ich logiką: rozdział pierwszy opisuje znany z Mickiewiczowskiej ballady połów świtezianki i kończy się zagadnieniem wiary lub niewiary poety w istnienie wodnych rusalek, a następny rozpoczyna pytanie: czy archiwum Jana Kwietniewskiego spłonęło w roku 1944?, po którym następują skrótowe i sprzeczne informacje o losach zawartości kufra, wykradzonego „zapewne” ze strychu w Tuchanowiczach. W rozdziale kolejnym narrator dzieli się zebranymi wiadomościami, także niedającymi się uzgodnić, na temat jeziora

²¹ Por. M. Woźniakiewicz-Dziadosz, *Biografia jako „Żmut” (Mickiewicz w cyklu powieściowym J.M. Rymkiewicza „Jak bajeczne żurawie...”)*, [w:] *Hungaro-Slavica*, red. J. Bańcerowski, Budapeszt 2000.

Świtez i dalej w tym samym trybie zestawiania niekompatybilnych źródeł postępują rozważania na temat możliwego pobytu Mickiewicza w Płużynach, niezwykłej postaci Michała Wereszczaki, losów złowionej Świtezianki, przetrzymywanej na łańcuchu w oranżerii Dworca i słuchającej ballad Mickiewicza, osobliwości przyrodniczych i historii jeziora oraz jego okolic.

Konsternujące czytelnika postmodernistyczne przemieszczenie materii w narracji manifestacyjnie fikcjonalnej w jednych fragmentach i dokumentalno-faktograficznej w innych częściach, wynika z podwójnej i wewnętrznie sprzecznej tekstowej roli autorskiego podmiotu jako pisarza korzystającego z prawa do przedstawienia własnej wizji tajemniczych zdarzeń opisanych przez Mickiewicza w balladach oraz uczonego, którego celem jest wyjaśnienie wątpliwości dotyczących zatartych już szczegółów związanych z pobytami poety w Płużynach. W efekcie tych niespójnych założeń narracyjnych opowieść o tym, co wydarzyło się lub mogło się wydarzyć nad Świtezią przed prawie dwustu laty, przekształca się w relację historyka literatury przedzierającego się przez szczątkowe dokumenty i inne źródła, w tym poetyckie świadectwa z epoki, w której to relacji ważniejsza od ustaleń faktograficznych staje się prezentacja warsztatu pisarza-erudyty. W erze komputerów i Internetu demonstruje on nieco już anachroniczną metodę zbierania informacji w zasobach bibliotek i archiwów: wertowanie książek, notatek, rozpisywanie fiszek, gromadzenie wiadomości w miarę ich pozyskiwania.

Przykładem filologicznej metody drażenia sensu informacji zawartych w utworze literackim i kształtowanie wiedzy czytelnika w przestrzeni narracji może być jeden z głównych wątków dociekań autorskiego narratora, czyli świtezianki zasiedlające Świtez. Fragment początkowy Mickiewiczowskiej ballady „[...] od Płużyn ciemnego boru / wjechawszy, pomnij zatrzymać swe konie, / by się przypatrzeć jezioru” daje asumpt do rozpoznawania dwóch przedmiotów: realiów związanych z przywołaną przez poetę miejscowością oraz z tajemniczym jeziorem. Informacje odnajdywane w trakcie żmudnych poszukiwań w publikacjach z epoki oraz tych nieco późniejszych w archiwach, zawsze skrupulatnie opatrzone adresem bibliograficznym bądź sygnaturą Muzeum Literatury, pojawiają się w tekście w miarę ich pozyskiwania, a skutkuje to ich rozproszeniem i przemieszczeniem z wiadomościami odnoszącymi się do innych przedmiotów dociekań, niespójnością i zatarciem wyrazistości znaczeniowej w nagromadzeniu komentarzy, dopowiedzeń, weryfikacji i powtórzeń, czasami z drobną zmianą. Punktem wyjścia jest postawiona w rozdziale kwestia sposobu istnienia – realnego lub fikcjonalnego – bohaterki *Świtezi* i skorelowanej z nią uwagi zawartej w Mickiewiczowskim przypisie do ballady *Świtezianka*, przytoczonej w rozdziale czternastym. „Jest wieść, że na brzegach Świtezi pokazują się Ondiny czyli Nimfy wodne, które gmin nazywa świteziankami”²². Włączają się

²² J.M. Rymkiewicz, *Do Snowia i dalej...*, Kraków 1996, s. 49. Do tego wydania odnoszą się wszystkie odsyłacze z numeracją stron podaną w nawiasach w tekście.

one w serię relacji na temat samego jeziora, właściwości jego wód, obszaru i głębokości w rozdziale szóstym, kolejnych właścicieli w rozdziale siódmym, aby w rozdziale ósmym powrócić do wcześniejszych pytań o status ontologiczny i etniczny podwodnych istot: „To Litwinki? Białorusinki? Czy Polki?”, które – po zestawieniu źródeł etnograficznych i językoznawczych – autor rozstrzyga, uznając ich przynależność do plemienia Jadźwingów, *an passant* dodając dwie anegdoty – jedną „gdzieś” przeczytaną, drugą przez siebie wymyśloną – o wojowniczości i okrucieństwie pierwotnych mieszkańców Nowogródziny. Z tymi rewelacjami dotyczącymi świtezianek wiąże kolejne, zaprezentowane w rozdziale czternastym, ale tym razem chodzi o ważki z rodziny *Calopterygidae* występujące w dwu odmianach: *virgo* i *splendens*, z których tę pierwszą cechuje drapieżność. Kończy ten fragment opis walki dziewiczej świtezianki z rosnącym nad brzegiem Świtezi równie drapieżnym tłustoszem pospolitym, pożerającym pięknego owada. Uzasadnieniem tych zainteresowań erudyty jest jego kolejny dylemat: „bo nie jest wykluczone, że Mickiewicz coś pokręcił, coś źle usłyszał lub coś źle zapamiętał. I może świtezianek należy szukać nie w dzwonek stroiczki wodnej, czyli lobelli jeziornej, lecz właśnie wśród rodziny *Calopterygidae*”. Dalej następuje zapowiedź dalszych poszukiwań informacji o niezwykłych ważkach: „i jak tylko na ten temat coś znajdę, zaraz przekażę do publicznej wiadomości” (s. 49).

Osobliwości przyrodnicze Świtezi powracają w rozdziale szesnastym, w związku z nurtującym badacza pytaniem, dlaczego w czasach Mickiewicza nie było wokół jeziora ptaków, a teraz – we współczesności narratora – występują w znacznej obfitości i różnorodności. W rozdziale osiemnastym, natomiast próbuje rozstrzygnąć wątpliwości dotyczące językowej formy nazwy: „ta Świtez czy ten Świtez?” albo jeszcze inaczej: „ta Swieteż czy ten Swieteż?”, aby po zawiłym wywodzie na temat ówczesnej normy językowej lub jej braku, obowiązującej na Litwie w czasach Mickiewicza ustalić arbitralnie: „normą jest Mickiewicz. [...] Ponieważ on tego nie ustalił, więc nie jest to ustalone i pozostaje chwiejne” (s. 59).

Powraca do „potworności wzajemnego pożerania się na Świtezi” w rozdziale trzydziestym piątym a wcześniej w rozdziale dwudziestym czwartym podsuwa kolejne wątpliwości:

Do fragmentu, w którym była mowa o dziewiczych (i drapieżnych) świteziankach z rodziny *Calopterygidae* dodaję tu jeszcze jedną informację, którą znalazłem w przypisach Stanisława Pigońa do *Pana Tadeusza* (wydanie z 1982 w Bibliotece Narodowej) (s. 71).

Z przypisu wynika, że świtezianki nazywano także babkami. Po zestawieniu entomologicznych opisów ważki i babki następuje komentarz do ustaleń Pigońa: „jego przypis nie wygląda mi na dokładny” (s. 71).

Drażnienie zagadnienia, kiedy odbył się polów Świtezianki, a zatem ustalenie czasu pobytu Mickiewicza w Płużynach, oparte na weryfikacji różnych niedokładnych źródeł, zmusza do korygowania własnych opinii: „muszę się zatem

wycofać z tego, co napisałem przed chwilą: uważano i Mickiewicz uważał – nie wiadomo dlaczego – że Płuzyny leżą nad Świtezią” i powrotu do punktu wyjścia. Po zawiłych uzasadnieniach sprzecznych stanowisk, także własnych, sprawę kończy konkluzja: „Pobyty Mickiewicza nad Świtezią latem roku 1822 nie da się więc przekonująco udowodnić, ale nie da się go też wykluczyć” (s. 28).

W podobnym trybie konkludowane są rozważania na temat kolejnych właścicieli Płuzyn, relacja o Kamieniu Filomatów, do którego „jechali, ale nie dojechali” Michał Wereszczaka z Tomaszem Zanem czy możliwego romansu Michała z piękną sąsiadką Fany Olendzką. Przy okazji podejmuje wątki wprowadzone już w *Żmucie*, jak koszty utrzymania dworu w Tuchanowiczach i Mickiewicza w Kownie na podstawie *Ekspesów pieniędzy*, a do wcześniejszych informacji dodaje: „pisząc *Żmut* (zajmowałem się tam odzieniem Mickiewicza) miałem kłopoty z butami, jak i młodzi Mickiewiczowie: ci mieli dziury w butach, a ja nie mogłem znaleźć ceny butów” (s. 42). Podejmuje też wzmiankowany w pierwszej powieści projekt wyjazdu (ucieczki) Maryli – już Puttkamerowej – z Adamem w Karkonosze (Góry Olbrzymie) w związku z nadzieją Wereszczaków na sukcesję pofirlejowską, opisując w rozdziale dwudziestym trzecim komplikacje związane ze sprawą spadkową, której zakończenie nie jest jasne, choć przewidywalne:

Przypuszczam, że młodzi Wereszczakowie nie uzyskali ani jednej złotówki, ani jednej dziesięciny z tych dóbr na Podlasiu. Chciałbym się mylić, ale gdyby było inaczej, to pewnie na ten temat – że tak nagle się wzbogacili – już byśmy wiedzieli (s. 70).

Jakkolwiek żadna z rozważanych przez badacza kwestii nie zostaje rozstrzygnięta, to czytelnik wciągany w prowadzone przezeń erudycyjne śledztwa, zwodzony perspektywą dotarcia do rewelacji oraz ustawicznie zaskakiwany ich brakiem, a także nagłymi zmianami tematu, uzyskuje jednak „przy okazji” sporą wiedzę, aczkolwiek „niepewną” na temat codzienności romantycznej mitotwórczej Litwy i historii ziem ważnych dla polskiej kultury.

Kluczenie wokół tematu, powtarzanie informacji w nowym kontekście, weryfikowanie ich i pozostawienie bez rozstrzygnięć stanowi podstawową strategię narracyjną opowieści zastępującej ciągi fabularne stanem badań nad „kilkoma szczegółami”, z góry skazanymi na niewyjaśnienie. W zderzeniu precyzyjnego warsztatu uczonego erudyty z manifestacjami uprawnień powieściopisarza wymyślającego fikcyjne sytuacje z udziałem balladowych bohaterów lub realnych, historycznie potwierdzonych postaci, realizuje postmodernistyczną strategię ludyczności, gry z obiema wykorzystywanymi konwencjami: dzieła naukowego i literackiego, w kreacyjnych gestach unieważniających ich tradycyjną odmienną.

Jednakże przy całym prowokacyjnie wskazywanym przywiązaniu do metod sprzed rewolucji komunikacyjnej i antymedialności działań uczonego, konstruuje on swoje dzieło, nie tylko *Do Snowia i dalej...*, ale i poprzednie części, według wzorca Borgesowskiej *Biblioteki Babel* i zarazem elektronicznej bazy danych, z powiązanych sieciowo odcinków informacji – „leksji”. System *quasi-*

-odsylaczy („linków”) stanowią wzmianki narracyjne typu: „do niewielu wiadomości, które mamy o Płużynach dodaję tu jeszcze jedną, co prawda niedotyczącą (bezpośrednio) Mickiewicza [...]”, jak również teksty innych autorów przywołane przez Rymkiewicza. Poszerzając bazę danych, uruchamiają one przestrzeń tekstową obszaru całej serii i poza nią. Autotematyczne komentarze wyznaczają czytelnikowi ścieżkę nawigacji odtwarzającej proces konfigurowania danych przez autora, natomiast „oprogramowanie” naukowe powieści w postaci indeksu nazwisk i wykazu bibliografii pozwala użytkownikowi na własne rekonfigurowanie segmentów informacyjnych w skupienia tematyczne.

Narracyjny koncept łączący strukturę fabularną książki naukowej z fikcyjną opowieścią o balladowej rzeczywistości, zainstalowanej na Nowogródczyźnie za sprawą Mickiewicza i jego uczonego biografisty, rozsypującego i płaczącego literackie tropy poety, wpisuje się jako mocny i atrakcyjny argument potwierdzający status formy powieściowej i jej adaptacyjne możliwości w zmieniającym się środowisku komunikacyjnym.

Ekspertyzy Rymkiewicza z narracjami niefabularnymi²³ wieńczy, jak do tej pory, powieść *Słowacki. Encyklopedia* z roku 2004. Drugi człon tytułu wskazuje wyraźnie na naukowy konsultacyjno-użytkowy charakter dzieła, a potwierdza go struktura tomu: alfabetyczny układ haseł z dołączoną do każdego wyczerpującą literaturą przedmiotu oraz indeks utworów cytowanych i omawianych. Sam autor, jakby na przekór tym jednoznacznym wyznacznikom formy nieliterackiej, łączy ją z formą powieściową. Uczony erudyta, profesjonalnie zajmujący się romantyzmem profesor IBL PAN, w przedmowie *Od autora* deklaruje upowieściowienie „naukowej relacji o sytuacjach i warunkach, w jakich powstawały utwory Słowackiego [która – M.W.D.] jest też niekończącą się opowieścią o jego całym życiu – taką opowieścią, którą czytelnicy nazywają powieścią” (s. 5)²⁴. Prowokacyjnie wybierając formułę możliwie odległą od narracji biograficznych, przywołuje precedens poprzedzającej dzieło encyklopedii dotyczącej Leśmiana z roku 2001, a kończąca przedmowę instrukcją lektury wskazuje na oswojoną już w polskiej prozie, także w Rymkiewiczowskim wieloksięgu *Jak bajeczne żurawie...* zasadę konfigurowania tekstu i jego uruchomienia w procesie odbioru: „[...] także i tę niekończącą się opowieść można czytać na wrywki albo po kolei, dla przyjemności albo dla pożytku, a czytanie można zacząć od początku lub od końca, a także od środka – czyli jak kto chce i jak kto lubi czytać” (s. 6).

Pozostawiając użytkownikowi decyzję lekturowego porządku *Encyklopedii*, powieściopisarz buduje jednak wewnętrzny system połączeń sieciowych między autonomicznymi segmentami tekstu ograniczonego formalnie tytułem i wykazem bibliograficznym. Tworzą go bezpośrednie odniesienia typu: „o tym wyda-

²³ B. Owczarek, *Poetyka powieści niefabularnej*, Warszawa 1999.

²⁴ J.M. Rymkiewicz, *Słowacki. Encyklopedia*, Warszawa 2004. Do tego wydania odnoszą się wszystkie odsyłacze z numeracją stron podaną w nawiasach w tekście.

rzeniu opowiada hasło *Czaszka Słowackiego*” (s. 564) lub nawiązania pośrednie, wynikające z przenoszenia motywu czy wątku z jednego hasła do innego, a nawet kilku innych: *Fular* łączy się z wcześniejszym, *Drezdeńskim portretem pędzla Tytusa Byczkowskiego*, nie tyle tytułowym elementem garderoby uwiecznionym na portrecie drezdeńskim, ile postacią malarza Tytusa Byczkowskiego, autora „niesamowitego” portretu Słowackiego z „bardzo brzydką, trochę opuchłą twarzą” i obłąkanymi, „zezowatymi” oczami. Do *Drezdeńskiego portretu...* nawiązuje też hasło *Zegarki*, z których jeden, choć nie wiadomo który, uwieczniony został na słynnym wizerunku poety pędzla Byczkowskiego i fakt ten puentuje Rymkiewicz nonszalancko: „można tu oczywiście zastanawiać się nad dalszym losem tych dwóch czy trzech, czy może nawet czterech zegarków – ale od razu widać, że nic z tego nie wyjdzie” (s. 556).

Podobnie jak nic pewnego nie da się stwierdzić odnośnie do dziesięciu fortepianów Słowackiego. W hasle *Fortepiany* Rymkiewicz w korespondencji poety naliczył ich „koło dziesięciu”, z których najdłużej używany był „z całą pewnością ten, który znajdował się w paryskim mieszkaniu przy rue de Ponthieu” ale „Rzecz w tym, że o tym fortepianie z saloniku (pokoju bawialnego) przy rue de Ponthieu nic nie wiemy – nie wiemy nawet, czy jakiś fortepian, który stał w saloniku w ogóle istniał. Ale istnieć musiał, to nie ulega żadnej wątpliwości” (s. 128).

Równie niejasno, jak z zagadkowym zegarkiem, fularem i dziesiątym fortepianem, wygląda w świetle ustaleń pisarza problem domowego okrycia poety, stanowiącego przedmiot dociekań w dwu hasłach: *Palton* i *Burnus*. Z jednego zdania wspomnień Cypriana Norwida rozwija się barwna opowieść o ciemnym aksamitnym płaszczu, być może nieco „wyszarżałym”, w którym Słowacki mógł być pisać *Króla-Ducha*, „a niewykluczone że także w nim spał i umarł” (s. 342). Niewykluczone jednak, a wynika to z innych pamiętników, że gości przyjmował i pisał w ulubionym arabskim chylacie? burnusie? zakupionym w Kairze, a utrwalonym na późniejszych portretach poety.

Niektóre fakty biograficzne, często te obecne w szkolnej edukacji polonistycznej, powtarzają się w kilku hasłach w nieco odmienionej wersji. Konflikt Słowackiego z emigracyjnym Zoilem przypominają trzy sekwencje samodzielne: *Pojedynek*, *Ropelewski Stanisław* i „*Trzy poemata*” oraz wzmianki w dwu innotematycznych. Zakładając jakąś wiedzę czytelnika na temat zjadliwych opinii krytyka o twórczości autora *Ojca zadżumionych*, Rymkiewicz rezygnuje ze stopniowania napięcia i zgodnie z porządkiem encyklopedii przedstawia rozstrzygnięcie, czyli okoliczności niedoszedłego, z powodu wycofania się Ropelewskiego, pojedynku adwersarzy, zakończony pojednawczym śniadaniem. „Takie zakończenie pojedynku było oczywiście wielkim triumfem Słowackiego, co przełożyło się natychmiast, przynajmniej w Klubie Polskim, na wielki triumf poematu” (s. 402), czyli *Beniowskiego*, z jego poetyckim odwetem na środowisku Młodej Polski.

Z kolei informacje o relacjach autora *Króla-Ducha* z kołem Sprawy Bożej pojawiają się w *Encyklopedii* w sposób prowokacyjny marginalny. Brakuje

w niej hasła bezpośrednio nawiązującego do Mistrza, podczas gdy parę innych odnosi się do mało wyrazistych kontaktów z Bakuninem (dwa hasła), a osobny fragment ma *Durand portierka* „o której, poza tym, że tak właśnie się nazywała, nic już więcej nie wiadomo” (s. 99). Natomiast konflikt z „braćmi”, zwłaszcza z bratem Adamem, przedstawiony został w dwu hasłach: *Dociskanie* i *Paszoł won, durak*, w malowniczych anegdotach o niepodporządkowaniu się Słowackiego rytuałowi „przyjęcia znaku wykonania ślubu służenia sprawie” i jego następstwach, czyli niepewnej wiarygodności opowieści o „Mickiewiczu rozmawiającym z duchem [cesarza] Aleksandra oraz Słowackim uchwyconym [przez brata Adama] za ramię i wypchniętym za drzwi” (s. 355).

Do osób ostentacyjnie nieobecnych w hasłowym porządku dzieła należą Ludwik Spitznagel i Ludwika Śniadecka. Wileński, przyjaciel Juliusza, bohater *Godziny myśli*, wspominany także w *Kordianie*, które to teksty stanowią wszak przedmiot encyklopedycznych rozważań Rymkiewicza, nie doczekał się nawet wzmianki, choć sam pisarz poświęcił jego samobójczej śmierci całą drugą część powieści *Do Snowia i dalej...*

I trudno ocenić, czy to kolejny żart pisarza z naszego przywiązania do szkolnych skojarzeń czy też założenie, iż wierni czytelnicy progresywnego dzieła Rymkiewicza znają już jego rewelacje na temat Spitznagla.

Brak osobnego hasła młodzieńczej – i najbardziej znanej – miłości Słowackiego należy postrzegać w optyce Rymkiewiczowskiej groteskowej reinterpretacji bohaterki licznych przywołań w poezji autora *Kordiana*. Śniadecka pojawia się jako *Wilenczanka siostra (Ludwika Śniadecka)* we fragmencie będącym ironicznym streszczeniem wywodów Kleinera na temat pierwowzoru postaci z *Dokończenia* pierwszego rapsodu *Króla-Ducha*. Ciekawsza jednak wydaje się sporządzona w hasle przez encyklopedystę lista „donżuańska” romansów i fascynacji poety. Obok oczywistych, jak Ludwika Śniadecka czy Joanna Bobrowa, znajdują się na niej enigmatycznie wzmiankowane w poezjach Słowackiego Nieznajoma z Pornic, Pasterka renów i Wilenczanka właśnie. Żart pisarza łączącego w tytule hasła Wilenczankę z Ludwiką, a dezawuującego tę tożsamość w wykazie „donżuańskim”, okazuje się równie konsternujący, jak informacje zawarte w dwu fragmentach o tytułach kamuflujących przedmiot dociekań: *Jaszuny* i *Rimskij Korsakow Waldemar*. O tym ostatnim wiadomo niewiele więcej ponad to, że łączył go z Ludwiką „romans trumienny” po jego śmierci poniesionej w wojnie tureckiej, a smakowicie opisana w hasle historia miłosnego amoku Śniadeckiej była źródłem skandalizujących anegdot w środowisku emigracyjnym.

Rymkiewicz z upodobaniem podejmuje kwestie znane i – wydawałoby się – rozstrzygnięte przez poprzedników. Posługując się tymi samymi dokumentami, poddaje je własnym działaniom rekonfiguracyjnym, służącym nieoczekiwanym interpretacjom, które nie tyle podważają ostatecznie ustalenia wcześniejsze, ile zmieniają ich perspektywę. Pasjonującą opowieść o życiu Słowackiego buduje w oparciu o drobiazgi: przedmioty i sytuacje ledwie zarysowane w ułamkowych

i niepewnych świadectwach, dla których angażuje imponujący aparat filologiczny, stanowiący wartość samą w sobie. Atrakcyjność finezyjnych wywodów, w których fakty potwierdzone i prawdopodobnie mieszają się z domniemaniami i dotworzeniami pisarza, wzmacniają ironiczne komentarze, jak w haśle łączącym *Balladyne* z „tłumokami podróznymi”, a dotyczącym niejasnych powodów odwlekania publikacji balladowego dramatu, ukończonego przed podróżą na wschód, ale wydanego dopiero w roku 1839. Powagę literaturoznawczych dociekań niweczy „niepoważny” komentarz: „Dobrze jest też wyobrazić sobie *Balladyne* jadącą przez pustynię na grzbiecie wielbłąda – a także płynącą na nilowej łódce, w orszaku krokodyli, do Karnaku i Luksoru” (s. 23) w „podróżnym tłumoku” naturalnie. Podobnie jak w serii Mickiewiczowskiej znane fakty, zawarte w dostępnych choć niepełnych dokumentach, poddawanych mnożącymi wątpliwości konfrontacjom, tracą wyrazistość w efektywnym zagmatwaniu rozważanej kwestii i konkluzjach zmieniających perspektywę ich oglądu. Obszerne hasło *Uczta grudniowa* odnoszące się do relacji z przebiegu słynnego pojedynku improwizatorów kończy się nieoczekiwanym stwierdzeniem, że w żadnym wspomnieniu nie zwrócono uwagi na kolacyjne menu, a zatem „jedzono więc, ale co, nie wiadomo, bo nikt jakoś nie zwrócił na to uwagi. A gdyby nie Franciszek Grzymała, piszący swój pokątny wierszyk w bufecie [i dodajmy – nieco tego bufetu nadużywający – przyp. M.W.D.], nawet nie wiedzielibyśmy, że coś tam wypito” (s. 512).

Ludyczne zrównanie informacji o walce mocarzy ducha z alkoholowymi zmaganiem wierszoklety Grzymały uwyrażnia znamieny dla *Encyklopedii* dystans wobec tradycyjnego biografizmu i jego tradycyjnej hierarchizacji problemów przez historyków literatury. Toteż badaczom życia i twórczości Słowackiego, zwłaszcza Kleinerowi w osobnym, poświęconym mu haśle, nie szczędzi kąśliwych uwag odnoszących się do metod i wątpliwej wartości analiz dzieł poety.

Rozumiejąc intencje (niewątpliwie szlachetne) wydawców, trzeba jednak tu powiedzieć, że zaprowadzając swój wydawniczy porządek w rękopisach Słowackiego (oddzielając „rachunki i wydatki” od „człowieka w kapeluszu o szerokim rondzie” a wiersz *Z Nilu* od zapisku „August 24 Neapol”), wydawcy ci raczej słabo zdawali sobie sprawę z tego, co robią – to znaczy, że jest to właśnie ich i tylko ich własny [...] porządek – niemający oczywiście nic wspólnego z rdzennym porządkiem (porządkiem, czyli straszliwym bałaganem) Słowackiego. Bardzo ważna, może najważniejsza cecha umysłu (może cecha talentu) Słowackiego – umiejętność wytwarzania w rękopisach (w całym dziele) straszliwego i cudownego nieporządku (i odtwarzania przy jego pomocy straszliwego i cudownego nieporządku istnienia) – była w ten sposób przez wydawców skrzętnie zacierana i ukrywana (s. 102).

Powracający w innych fragmentach prowokacyjny pomysł Rymkiewicza wydania np. *Króla-Ducha* w postaci „straszliwego stosu rozsypanych fragmentów, dłuższych i krótszych, bez sensu, bez treści bez ładu i składu” (s. 247) wydaje się dość bliski jego koncepcji powieści jako dzieła-projektu, rozpleniające-

go sieciowo zorganizowane segmenty informacyjne w nieostro zarysowanej przestrzeni tekstu bazy danych, służącej użytkownikom nie tyle do zrozumienia Słowackiego, ile do delektowania się według własnych kryteriów, poetyckimi strofami-fragmentami „olśniewającej piękności”.

Pozytywistycznym wysiłkom uładzania i racjonalizowania spuścizny autora *Króla-Ducha*, od Kleinera po Pigionia, przeciwstawia własną koncepcję opowieści o Słowackim w 154 fragmentach – alfabetycznych hasłach encyklopedii, zaburzającej chronologię biografii i jej logikę, nadając jej wszakże porządek wynikający ze strategii powieściopisarza. Encyklopedyczna baza danych rozrasta się niepomiarowo w przywołaniach nie tylko dzieł Słowackiego, ale i literatury do nich się odnoszącej oraz zawartych w niej odsyłaczy do innych tekstów. Ścieżki nawigacji podpowiada jednak sam autor; żonglując tytułowymi wskazaniami haseł, sugeruje możliwości budowania skupień tematycznych (w związku z listą „donżuańską”, wokół Salomei Becu, wokół finansów poety itp.) lub sekwencji zdarzeń (choroby – ostatnie słowa – testament Słowackiego – śmierć – groby realne i projektowane). Aby opowieść o życiu poety mógł zwieńczyć w ostatnim hasle *Encyklopedii* wielki finał narodowego pochówku na Wawelu, Rymkiewicz nadał mu tytuł *Zwłoki*, choć o stanie doczesnych szczątków Słowackiego, ekshumowanych z cmentarza Montmartre, opowiada *Czaszka Słowackiego*.

Wykorzystywanie erystycznej metody nieadekwatności wniosków w stosunku do argumentów wywodu, rozziw między błahym tematem a rozbudowanym aparatem filologicznymi i wyszukaną stylistyką, konceptystyczne puenty obliczone na efekt retorycznego *sustenatio*, są niewątpliwie atrakcją czytelniczą, ale przede wszystkim ujawniają subiektywną perspektywę pisarza-ironisty, tropiącego niekonsekwencje związane z przedmiotem narracji. Odnotowuje on ironiczne grymasy losu, gdy zderza rewolucyjne idee Słowackiego ze skutkami realnej rewolucji dla finansów poety, gdy z estetycznymi teoriami piękna opartego na „rozkoszonym porządku natury” Euzebiusza Słowackiego konfrontuje estetykę chaosu i rozpadu w dziełach jego syna, lub kiedy opowiada o decyzji złożenia Słowackiego na Wawelu w pobliżu krypty Mickiewicza i równie przewrotnym zbiegu okoliczności, który sprawił, że statek transportujący trumnę z Gdańska do Warszawy nazywał się „Mickiewicz”.

Finezja tych narracji odniesiona jest jednak do kanonicznej biografii Słowackiego i skierowana jest do czytelnika, który ma pewną orientację w dotyczących poety kwestiach. W ten sposób *Encyklopedia* staje się rodzajem metatekstu, którego formuła narracyjna i gatunkowa otwiera się na różne konteksty historycznoliterackie. Prowadzona z czytelnikami gra schematami szkolnej wiedzy o wieszczu narodowym i romantyzmie nie zmierza bowiem do ich całkowitego unieważnienia. Budowana przez Rymkiewicza rzeczywistość fragmentaryczna i dwuznaczna pod względem jej statusu bytowego, zakorzeniona w innych tekstach i arbitralnych rozstrzygnięciach autora, w znacznym stopniu odwołuje się

do tradycji badań nad Słowackim, traktowanej wprawdzie prześmiewczo, ale jednak przywoływanej.

Narracyjna strategia autora piszącego sieciowo zorganizowaną powieść w gatunkowej formule encyklopedii, której hasła zorientowane są głównie na szczegóły biograficzne, ciekawostki, skandale, fakty niepewne i plotkarskie sensacje kształtuje w efekcie biografię tabloidalną Słowackiego, nastawioną na efektowne zaprezentowanie tyleż Słowackiego, ile samego pisarza.

Opisywane strategie powieściowe (wynikające z podwójnych założeń kształtowania dzieła: jego fragmentaryzacji i niekoherencji na poziomie tworzywa, co wiąże się z ideą encyklopedyczności, oraz jego uspojniania, kohezji poprzez autorskie „oprogramowanie” do bazy informacyjnej, pozwalające użytkownikowi na bardziej lub mniej obligatoryjne możliwości połączeń między segmentami tekstu), są efektem wykorzystania dominującego w środowisku komunikacyjnym wzorca Internetu.

Nowa przestrzeń komunikacyjna, w której pozycję kulturowego filtra przejmują nowe media cyfrowe i w której konwergencja literatury oraz Internetu pozwala dostrzec w powieści właściwości niepoddające się opisowi w kategoriach tradycyjnej poetyki, wymaga nowego instrumentarium analizy i przemyślenia jej teoretycznych postaw. Przede wszystkim dlatego, że wobec obligatoryjnego uruchomienia tekstu w działaniach odbiorcy, traci swą niepodważalność Ingardenowska definicja dzieła sztuki literackiej jako ustalonego porządku znaków językowych – podstawy realizacji jego dwuwymiarowej budowy. Stając się bowiem projektem możliwych operacji rekonfiguracyjnych, zmienia status zarówno autora, jak odbiorcy współtworzącego porządek obiektu użytkownika tekstu.

Bibliografia

- Bachtin M., *Epos i powieść*, [w:] tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982.
- Bolter D.J., *Komputer: maszyna i narzędzie*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, projekt i redakcja naukowa M. Hopfinger, Warszawa 2002.
- Cortázar J., *Gra w klasy*, przeł. Z. Chądzyńska, Warszawa 1995.
- Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałyszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiak, Warszawa 1973.
- Eco U., *Przyszłość książki*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, projekt i redakcja naukowa M. Hopfinger, Warszawa 2002.
- Gretkowska M., *Kabaret metafizyczny*, Warszawa 1994.

- Hopfinger M., *Literatura i media po 1989 roku*, Warszawa 2010.
- Hopfinger M., *Sztuka i komunikacja: sygnały zmian całej kultury* [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, projekt i redakcja naukowa M. Hopfinger, Warszawa 2002.
- Manovich L., *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypriański, Warszawa 2006.
- McLuhan H.M., *Galaktyka Gutenberga*, [w:] tegoż, *Wybór tekstów*, przeł. E. Różalska, J.M. Stokłosa, Poznań 2001.
- Owczarek B., *Poetyka powieści niefabularnej*, Warszawa 1999.
- Rymkiewicz J.M., *Do Snowia i dalej...*, Kraków 1996.
- Rymkiewicz J.M., *Słowacki. Encyklopedia*, Warszawa 2004.
- Suszczyński Z., *Hipertekst a „galaktyka Gutenberga”*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, projekt i redakcja naukowa M. Hopfinger, Warszawa 2002.
- Vandendorpe Ch., *Od papirusu do hipertekstu. Esej o przemianach tekstu i lektury*, przeł. A. Sawicz, Warszawa 2008.
- Woźniakiewicz-Dziadosz M., *Biografia jako „Żmut” (Mickiewicz w cyklu powieściowym J.M. Rymkiewicza „Jak bajeczne żurawie...”)*, [w:] *Hungaro-Slavica*, red. J. Bańcerowski, Budapeszt 2000.

Baza danych i strategie narracyjne w powieściach przełomu XX i XXI wieku

Streszczenie

Artykuł analizuje trzy wybrane powieści: Manueli Gretkowskiej i Jarosława Marka Rymkiewicza, odwołujące się do dwu odmiennych typów wzorców: tekstów naukowych i użytkowych oraz powieściowych jednocześnie. Zbudowane z fragmentów różnotematycznych i wielogatunkowych: dokumentarnych, eseistycznych, jawnie fikcjonalnych, kształtują tekst niespójny i niekoherentny. Wewnętrzny system odsyłaczy (graficznych, numerycznych bądź powtarzających się figur językowych) sugeruje łączenie fragmentów ponad ich porządkiem kolejnościowych i rekonfigurowanie przez odbiorcę dzieła – projektu możliwych przekształceń. Działania kombinatoryczne jako element autorskiej strategii wobec odbiorcy zmieniają status tekstu-repertuaru segmentów informacyjnych w swoista bazę danych do wykorzystania przez odbiorcę-użytkownika na wzór Internetowego surfera. Te analogie powieści i sieci wynikają z kształtowania na nowo przestrzeni komunikacyjnej, w której następuje konwergencja form powieściowych i dominującego w tej przestrzeni Internetu.

Słowa kluczowe: hiperpowieść [powieść sieciowa], baza danych, rekonfiguracja tekstu, konwergencja kulturowa.

Data Base and Narrative Strategies in the Novels of the Turn of the 20th and 21st Century

Summary

The article analyses the selected novels by Manuela Gretkowska and Jarosław Marek Rymkiewicz whose narrative strategies result from double modes of a literary work structure, such as: text fragmentation and its incoherence at the level of creation (fictional segments, authentic and falsified documents, quotes, drawings) and data base “novelization” with the use of authorial “softwerisation” (graphic cross-references, phrase indexes or language references), forcing the reader to individually reconfigure the text. Such a structure makes a literary work similar to an Internet hyper-text and transforms a reader into a surfer trailing the tips and hints – the “links” – provided by the author or his own connotations. They all enable to accumulate the scattered pieces of information into one thematic whole or sequences of events. Narrative strategies result from the dual textual role of the author – a skilled erudite constructing a data base of his literary work and a novelist telling some story in a way totally different from the traditional linear narration. The clash between a scholarly disquisition, a trivial subject and a display of literary craftsmanship becomes for a reader the most appealing aspect of the text perception replacing the actual plot of the novel. Ludic buffoonery of the author fits into the post-modern marketing strategy of a novelist – a fair prestidigitator amusing the audience with impressive displays of his literary craftsmanship.

Keywords: hypertext fiction, database, text reconfiguration, cultural convergence.