

<http://dx.doi.org/10.16926/pd.2021.03.01>

Adam REGIEWICZ

<https://orcid.org/0000-0003-1367-7697>

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie

Od ramy powieści do powieści ramy

Streszczenie

Pojęcie ramy powieści jest znane badaczom literatury od czasu teorii strukturalnej. Definiuje się je poprzez normę kompozycyjną albo formę wypowiedzi, albo granice, w jakich umiejscowiona jest fabuła. We wszystkich tych ujęciach rama stanowi jedynie punkt odniesienia dla wypowiedzi artystycznej. Jednocześnie od lat 70. w literaturze widać wyraźny zwrot ku autotematyzmowi, czemu towarzyszy postmodernistyczny typ narracji, w centrum zainteresowania stawiający ów kontekst: samo opowiadanie i autoświadomość narratora, które podejmują z czytelnikiem grę. Z punktu widzenia teorii są one ramą, na której uwagę skupia odbiorca. Na przykładzie książki Łukasza Orbitowskiego *Kult* artykuł pokazuje ten mechanizm przenoszenia uwagi na ramę wypowiedzi.

Słowa kluczowe: powieść współczesna, strukturalizm, Orbitowski, powieść postmodernistyczna, ramowanie narracji.

Inspiracją do zajęcia się tematem przenoszenia uwagi na ramę wypowiedzi w narracji stał się fragment powieści Łukasza Orbitowskiego *Kult*.

Miałem panu opowiadać o lodolamaczach, łabędziach i krze, opowiadam o górce, a pan chcesz słuchać o Heniu. To dlatego, że nie wie pan nic o opowiadaniu. Pan by chciał otworzyć historię jak plik w komputerze, a tak się po prostu nie da (Orbitowski 2019, 89).

Zdania te wypowiada Zbigniew Hauser, brat Henryka, rencisty, któremu na wzór Kazimierza Domańskiego w Oławie ukazuje się na ogródkach działkowych Maryja. Skierowane do odbiorcy-reportera słowa zdradzają od razu kilka rzeczy. Po pierwsze przyjętą przez autora konwencję wywiadu. Autor posługuje się bowiem formą zapisu taśm magnetofonowych nagrywanych podczas spotkań reportażysty – Łukasza, w którym czytelnik rozpoznaje odniesienie do samego autora powieści Łukasza Orbitowskiego, z bratem wizjonera. Od początku zatem balansujemy po cienkiej linii między literacką fikcją a rzeczywistością pozaliteracką.

Henryk Hauser, rencista z prowincji, to przecież nie Kazimierz Domański. To dwie różne osoby, dzieli je inteligencja, charakter, wiek, temperament, otoczenie, a przede wszystkim rodzina. Co więcej same okoliczności są nieco inne: czas wydarzeń w powieści Orbitowskiego przypada na lata 80. Z drugiej strony Orbitowski trzyma się udokumentowanych zapisów na temat objawień oławskich, korzystając z materiałów „Gazety Powiatowej” i prywatnego archiwum jednego z tamtejszych ówczesnych redaktorów, sięga do pamiątek rodzinnych Kazimierza Domańskiego, aby zbudować z nich historię Henryka Hausera¹.

Po drugie powieściowy Zbigniew – oławski fryzjer – w naturalny sposób wchodzi w rolę „opowiadacza” i przewodnika po historii, po mieście, po wydarzeniach. Zostaje w pewien sposób namaszczony przez swój zawód do słuchania i do opowiadania, przekazywania dalej. Jest niczym średniowieczny wagant, który zasłyszane historie przetwarza i przekazuje w formie pieśni, ślawiąc lub wyśmiewając swoich bohaterów. Wędrownych wagantów, roznosicieli plotek i autorów znakomitych opowieści najpierw zastąpiły praczki, służące, wreszcie w wieku XX – fryzjerzy i właściciele pubów. Dlaczego o tym wspominam? Bo wydaje mi się, że Zbigniew ma świadomość swojej roli, gdy mówi do słuchacza: „nie wie pan nic o opowiadaniu”. Od samego początku to nie pytania reportera kierują wywiadem – wyznaniem, wywiadem – spowiedzią, ale sam mówiący – Zbigniew.

I jeszcze trzecia refleksja, odnosząca się do sposobu opowiadania. Bohater mówi: „historii nie można opowiadać tak, jak otwiera się plik w komputerze”. Czyli jak? Natychmiastowo, bezceremonialnie, bezpośrednio do celu. Opowiadanie nie jest podobne do wyszukiwarki, która po wpisaniu hasła znajduje odpowiedni fragment w jednej chwili, w ułamku sekundy. To nic innego jak ścieranie się dziś dwóch wielkich koncepcji kulturowych: bazy danych i narracji. Istota bazy danych polega na gromadzeniu w sposób uporządkowany i zestrukturyzowany plików, dokumentów, obrazów itp. Ten kolekcjonerski zbiór plików uwalnia zawarte w nich informacje od powiązań z kontekstem, z którego się wywodzą. Wyrwane z tła i kontekstu fakty (dane) można w dowolny sposób opracowywać, zestawiać ze sobą, przekształcać. Jej encyklopedyczny charakter stoi w opozycji wobec struktur narracyjnych². Wszak ta odwołuje się do linearnego opowiadania, które jest wyznaczane przez porządek syntagmatyczny i implicystyczny. W opowiadaniu nie chodzi zatem o to, by zobaczyć sam środek opowieści, dotrzeć do sedna w momencie i „mieć to z głowy”. Opowiadana historia dowodzi, że ważniejsze od środka jest jego otoczenie, samo opowiadanie ma wartość.

Ta ostatnia kwestia wydaje się inspirująca dla kulturowego, a zarazem literackiego rozumienia ramy. Ponieważ termin odwołuje się do sztuk pięknych, pozwolę sobie odwołać się do sceny, której byłem świadkiem podczas jednej

¹ Wspomina o tym sam autor w *Podziękowaniach* dołączonych do książki (Orbitowski 2019, 476).

² Jak pokazuje przypadek nowych mediów, te dwie formy są zatem naturalnymi wrogami (Manovich 2006, 352).

z czasowych wystaw Muzeum Narodowego. Przyrowadzona (może nawet przyciągnięta siłą) gawiedź szkolna gonila natchnioną przewodniczkę, która co parę sekund przystawała przed kolejnym obrazem, wyrzucając z siebie z szybkością karabinu maszynowego informacje na temat twórcy i dzieła: jak się nazywa, w którym roku namalował i jaką techniką. Od czasu do czasu swoją opowieść przewodniczka okraszała szczegółem z życia artysty, starając się dopasować obraz do danego momentu biografii. Wspomniana scena koresponduje w moim przekonaniu z konstatacją powieściowego bohatera Zbigniewa – widzowie mieli spoglądać na obraz tak, jak otwiera się plik w komputerze: rzucić okiem, spojrzeć i już wiedzieć: aha, *Płonąca żyrafa*, aha, *Kuszenie św. Antoniego*, aha, *Trwałość pamięci*. Oko zatrzymuje się pośrodku obrazu – nie szuka tego, co nieoczywiste, co poboczne, co w małym dolnym rogu lub co wyznacza horyzont. A o takie spojrzenie dopomina się Zbigniew – fryzjer z małego miasteczka.

Wysłuchując się w opowieść Orbitowskiego, można odnieść wrażenie, że Zbigniewa bardziej niż sama historia oławskiego wizjonera interesuje to, co ją otacza: partyjno-kościelna elita, małomiasteczkowe rozgrywki, ludowa potrzeba dotykania cudu, autentyczne oddanie „jeremiaszy” czy rodzinne niesnaski braci. Samego objawienia oraz odpowiedzi na pytania o to, czy to, co przeżywała Polska w latach 90., było prawdziwe, czy to był spisek esbecji, aby odciągnąć uwagę od dziejących się wówczas w potransformacyjnej Polsce przekrętów – w książce nie znajdziemy. Zbigniewa interesują łabędzie, lodołamacze i kra na Odrze – to, co znajduje się na drugim planie obrazu, lub – jak powiedziałyby Wisława Szymborska – na „niezamalowanej stronie płótna”³. Powiedziałbym, że Zbigniew w obrazie docenia samą ramę.

W tradycji literaturoznawczej, szczególnie w refleksji strukturalnej, pojęcie ramy jest jednym z podstawowych odniesień badania tekstu. Zazwyczaj pojawia się ona w kilku kontekstach znaczeniowych: jako norma kompozycyjna określająca relacje dzieła do zjawisk pozaliterackich, jako granica ukazywanej panoramy czasoprzestrzennej, w którą wpisana jest fabuła wydarzeń, oraz jako forma wypowiedzi, która prowadzona jest z określonego punktu widzenia. Ten punkt określa przyjęta przez autora rama wypowiedzi.

Norma kompozycyjna obejmuje wyobrażenia o świecie, jego porządku, prawach, które go kształtują, inaczej mówiąc – jest odzwierciedleniem pewnej świadomości społecznej danego czasu i środowiska, która wyraża się w takiej, a nie innej formie literackiej reprezentacji świata. Autorzy *Zarysu teorii literatury* poświęcają temu zagadaniu sporo uwagi, pisząc, że dzieło literackie jest przede wszystkim faktem społecznym. Powstaje ono rezultatem określonej społeczności i kształtuje się wedle kryteriów wartości, utrwalanych w danym środowisku. Kryteria te krystalizują się pod wpływem pewnych wzorców i norm zaczerpniętych z tradycji oraz współczesnych potrzeb (Głowiński, Okopień-Sławińska, Sławiń-

³ Odwołuję się do wiersza *Kobiety Rubensa* (Szymborska 2002, 87–88).

ski 1986, 17). Drugie znaczenie ramy powieści odnosi się do świata przedstawionego, który w tradycji literackiej usytuowany jest w pewnym porządku znaczeniowym: w określonym środowisku społecznym, na tle procesu historycznego, pośród realiów obyczajowych. Oba znaczenia wykazują istotną rolę ramy jako doświadczenia granicznego, z tą różnicą, że jedno odnosi się do relacji zewnątrzliterackiej, a drugie do wewnątrzliterackiej (Markiewicz 1984, 73–96).

W pierwszym chodzi wszak o sytuację, w której autor konstruuje wypowiedź w odniesieniu do właściwego mu kontekstu kulturowego, odpowiadającego świadomości czytelniczej. W XIX wieku była to wielka powieść realistyczna – zgodnie z ówczesnym przekonaniem, że literatura (Stendhal konkretnie wskazuje powieść) jest zwierciadłem przechadzającym się po gościńcu, na początku XX wieku lustro to uległo zniszczeniu, rozbiło się na kawałki, czemu zaczęła odpowiadać narracja subiektywna, silnie zindywidualizowana, fragmentaryczna. Jerzy Andrzejewski określił tę sytuację miazgą, odnosząc się do doświadczeń totalitaryzmów.

Brak poczucia suwerenności degraduje zarówno jednostkę, jak społeczeństwo, bowiem tylko w kondycji świadomie suwerennej może istnieć i działać świadomość, ludzka odpowiedzialność, z jej rozpadem i zanikaniem rozpada się i zanika wszelki moralny porządek [...] Z tej moralnej miazgi ma powstać wielka sztuka? (Andrzejewski 1982, 513).

Wreszcie trzeba przywołać II wojnę światową, której doświadczenie unieważniło fikcję literacką. Po wojnie widoczny staje się zwrot ku formom niefikcyjnym: ku świadectwom. Ale i te w dobie postmodernistycznych tendencji do parodii i pastiszu, do zacierania granic fikcjonalności, wikłania w nieskończone interteksty, nie są już w stanie być świadectwem istnienia zewnętrżności świata (McHale 2012, 231–253).

O wiele łatwiej można zdefiniować ramę w odniesieniu do świata przedstawionego. Wszak każda fabuła musi być osadzona w jakiejś przestrzeni, w jakimś czasie, środowisku. To one wyznaczają kontekst zdarzeń dziejących się w fabule i układających się w ciąg wydarzeń. Jednak zazwyczaj granice fabularnej czasoprzestrzeni nie są dla opowieści interesujące, wyznaczają horyzont, ale same nie wpływają na rozwój zdarzeń.

I wreszcie ostatnie w tym klasycznym rozumieniu ujęcie ramy pozwala wyznaczyć dystans pomiędzy narracją a światem przedstawionym, między opowiadaczem a rzeczywistością przedstawioną. Jak już wspomniałem, im bliżej XXI wieku, tym bardziej dystans ten się zmniejsza: osoba opowiadającego zbliża się i zanurza w świecie, o którym opowiada. Po latach wiemy bardzo dobrze, że nawet w takiej sytuacji odrębność narratora i świata przedstawionego istnieje (casus *Dzienników Gombrowicza*), czy to ze względu na selekcję dokonywaną przez opowiadającego, czy czas narracji różny z czasem fabularnym, który zmienia perspektywę spojrzenia, czy wreszcie – jak w przypadku omawianej powieści – grę formą medialną: zapisem nagrania kasety magnetofonowej.

Dla pełniejszego zrozumienia transferu, jakiego dokonaliśmy, przenosząc termin z zakresu sztuk pięknych do refleksji teoretycznoliterackiej na temat ramy powieści, należałoby krótko przyjrzeć się ramie jako artefaktowi i zapytać o jej rolę w sztuce przedstawiania, które też jest narracją.

Po pierwsze rama wyznacza obraz. Rama, otaczająca dzieło malarskie, wytycza horyzont spojrzenia, zwraca uwagę oka, na co ma ono spoglądać. Obrazy bez ramy mają mniej siły do wizualizacji niż te, które ramę posiadają (porównajmy chociażby graffiti). W klasycznym ujęciu obraz jest formą wewnątrz ramy. Rama poucza spojrzenie, mówiąc inaczej: uczy patrzeć. Zobaczmy na przykład, jak fotografia poprzez kadrowanie wykorzystuje ramę do opowiedzenia historii. Oko skupia się na tym, co jest w kadrze, a nie poza nim.

Po drugie, możemy spojrzeć na ramę jako na horyzont świata. Granice, jakie stawia obrazowi rama, ustanawiają, co jest prawdziwe, a co nie, co możliwe do wydarzenia, a co całkowicie niespójne z przedstawianą historią. Świetnie ujmuje to Wisława Szymborska w *Miniaturze średniowiecznej*, którą można uznać za poetycką ekfrazę *Godzinek księcia de Berry* z modlitewnika braci Limbourg.

[...] Kto zasię smutny, strudzony,
z dziurą na łokciu i z zezem,
tego najwyraźniej brak.

Najzadniejszej też kwestii
mieszczkańskiej czy kmiecej
pod najłazurowszym niebem.

Szubieniczki nawet tycej
dla najsokolszego oka
i nic nie rzuca cienia wątpliwości.

Tak sobie przemile jadą
w tym realizmie najfeudalniejszym.

Onże wszelako dbał o równowagę:
piekło dla nich szykował na drugim obrazku.
Och, to się rozumiało
arcysamo przez się. (Szymborska 2002, 2014)

Rama obrazu wyznacza horyzont poznania zgodny z panującą koncepcją feudalną: idealistyczny w postaci barwnego obrazka zdobiącego średniowieczną księgę o czystych kolorach, zgrabnych sylwetkach, pięknych twarzach. Jednocześnie poetka nadaje ramie nową funkcję: bramy między awersem a rewersem. Po drugiej stronie – poza ramą – rzeczywistość wydaje się zgoła inna, realistyczna, a nie idealistyczna. Rama wyznacza granice przedstawienia, zakrywając przed okiem niepożądane lub nieistotne elementy, z drugiej chroni widza przed nadmiarem poznania – prawdy. Pomijając wymowę samego tekstu, rama pełni tu znaczącą rolę horyzontu – linii demarkacyjnej oddzielającej jeden świat od drugiego.

I wreszcie rama jako przedmiot, artefakt, który sam w sobie staje się punktem odniesienia. Zdarza się, że rama jest tak bogato zdobiona, jest arcydziełem ludzkiego rzemiosła, znacząco podnosząc wartość samego obrazu. Niejednokrotnie zdarza się, że piękno ramy, unikatowej i jednorazowej, przewyższa znaczenie malowidła. Przyglądając się samej ramie, unicestwiamy obraz, któremu ma służyć. Przenosimy uwagę na samą granicę podjętej przez malowidło narracji.

Ten ostatni atrybut ramy przemawia do mnie najsilniej i koresponduje z wywołanym w tytule artykułu pojęciem powieści ramy. W skrócie, chodzi w niej o przeniesienie uwagi z obrazu na ramę, to znaczy z pewnego ciągu przyczynowo-skutkowego opowiadanych wydarzeń, które mają na celu odsłonić cel autora, na jedną z trzech wskazanych wcześniej znaczeń ramy: normy kompozycyjnej, granic świata przedstawionego i dystansu między narratorem a ciągiem fabularnym. Zobaczmy, jak dzieje się to w powieści Łukasza Orbitowskiego.

Już sam narrator podpowiada nam w wypowiedzianym na początku fragmencie, że w opowiadaniu nie tyle chodzi o rozwój wydarzeń, ile o zrozumienie. Gdy raz jeszcze sięgniemy do tego fragmentu i nieco rozszerzymy ramę cytatu, usłyszymy argumentację pana Zbigniewa.

Miałem panu opowiadać o lodołamaczach, łabędziach i krze, opowiadam o górcie, a pan chce słuchać o Heniu. To dlatego, że nie wie pan nic o opowiadaniu. Pan by chciał otworzyć historię jak plik w komputerze, a tak się po prostu nie da, bo Heniek jest też w tej górcie, w lodołamaczach, zaś nade wszystko w wodzie, o której tak bardzo nie chce pan słuchać – i kontynuuje opowieść – więc w ciężkie zimy Odra i Oławka zamarzały, czasem razem z łabędziami... (Orbitowski 2019, 89).

Bohater zanurzony w świat przedstawiony w sposób cyniczny niemal podkreśla dystans wobec opowiadanej historii. Wydziela wyraźnie granicę między Zbigniewem bratem a Zbigniewem narratorem, który relacjonuje Łukaszowi historię wydarzeń z lat 90. Od samego początku narrator ramuje nam opowieść, zaczynając od: „Panie, to już się nagrywa?” (Orbitowski 2019, 9), a kończąc: „No już, panie Łukaszu, starczy tego nagrywania” (Orbitowski 2019, 475). Wprowadzenie w obszar powieści świadomości obecności nośnika wyraźnie oddziela narratora od opowiadanych wydarzeń. Taką jest rola samego magnetofonu – medium – czyli pośrednika, który dla snutej opowieści jest rodzajem ramowania narracji. Nie wiemy, na jakim konkretnie sprzęcie pracuje Łukasz, ale można podejrzewać, że jest to urządzenie starego typu, wymagające analogowego, a nie cyfrowego nośnika. Dlaczego to jest istotne? Bowiem taśma elektromagnetyczna w sposób rewolucyjny zmieniła podejście do sposobu zapisywania dźwięku i jego odtwarzania (Kominek 1986, 84–88). Dzięki możliwości zatrzymywania taśmy i wielokrotnego nakładania na nośnik różnego materiału dźwiękowego stała się wygodnym instrumentem w praktyce produkcji muzycznej, ale i popularnym u zwykłego odbiorcy. Taśma pozwalała na nagrywanie osobnych ścieżek instrumentów, obrabianie dźwięku już nagranego, poprawia-

nie i dogrywanie kolejnego, co poniekąd widoczne jest w opowieści snutej przez Zbigniewa, który dopowiada, wraca, ujmuje historię w inny sposób. Z drugiej strony taśma ma swoje ograniczenia, wyznacza jej długość rolki, która ma swój początek i koniec, podobnie jak analizowana tu powieść zaczynająca się włączeniem i wyłączeniem magnetofonu.

Żeby lepiej zrozumieć ów kontekst ramy, odwołam się do *Czytania sztuki Mieke Bal*. W eseju autorka nowej koncepcji narratologii opowiada historię męża przyjaciółki uwodzonego przez studentkę za pomocą pocztówki. Pisze tak:

Niewinny, słodki obrazek *Łoże* Toulouse-Lautreca z 1892 jedna ze studentek wysłała do męża mojej przyjaciółki (wtedy jeszcze byli małżeństwem) jako pocztówkę. Tekst na odwrocie był dość mętnym komunikatem, z którego wynikało, że podobały jej się jego zajęcia i chciałyby go lepiej poznać. Nie ma w tym nic specjalnie kłopotliwego, wyjąwszy nietypową formę. W połączeniu z tą niewinną wiadomością niemal przypadkowy obraz na pocztowce wydawał się jednak zdecydowanie nie na miejscu. Moja przyjaciółka, mimo że wcześniej widziała w obrazie dziecięcą niewinność, natychmiast – podobnie jak jej mąż – uznała pocztówkę za zaproszenie, a obraz – za dwuznaczną sugestię inicjatywy seksualnej (Bal 2012, 42).

Przywołuję tę anegdotę nie po to bynajmniej, aby wykazać, że odbiór znaczenia zależy od kontekstu i medium, przez jakie jest przekazywane, to wiadomo od czasu McLuhana, ale aby uświadomić, że słodki obrazek Toulouse-Lautreca wprowadził dysonans poznawczy w życie żony owego akademika. Stworzył dystans, a dotychczasowa opowieść została zramowana w inny niż dotąd sposób. To poniekąd czyni Orbitowski w swojej powieści. Wprowadza czytelnika w samą opowieść, odwołując się do samego obrazu wydarzeń.

Dodatkowo znaczącą rolę w tej koncepcji odgrywa wtórna piśmienność (Sandbothe 2001, 215–216): wszak wiadomo, że Zbigniew nagrywa opowieść, a dopiero potem Łukasz – reporter, zawołowany autor – ją spisuje. Mamy zatem do czynienia z żywym słowem, opowiadaniem *sensu stricto*. Jeśli sięgnąć do teorii oralności, okaże się, że opiera się ona na ramie, którą wyznaczają punkty referencyjne, zaś reszta – ciąg wydarzeń, powiązanie poszczególnych wątków, przejścia z punktu A do B – jest ruchoma. I druga rzecz, o czym przypomina Derrik de Kerckhove: „oczami jesteśmy zawsze na krawędzi świata i patrzymy do wewnątrz, podczas gdy przez uszy to świat do nas dociera, a my jesteśmy zawsze w jego centrum” (Kerckhove 1996, 109). Piśmienność opowiadania każe nam tropić sens w wewnętrznej strukturze, podczas gdy oralność dopuszcza istnienie sensu przychodzącego ze świata – spoza ramy. Dlatego użycie taśmy magnetofonowej jako nośnika opowieści jest dla powieści Orbitowskiego wejściem w pogranicze ramy: wyzyskaniem napięcia między oralnością a piśmiennością, Zbigniewem narratorem i Zbigniewem bohaterem, zanurzonym wewnątrz świata przedstawionego.

Przyjęta przez autora *Kultu* forma powieści nie pozostaje bez wpływu na sposób traktowania kontekstu czasowo-przestrzennego. To, co dla tradycyjnej powieści stanowiło tło lub sytuowało horyzont wydarzeń, dla powieści ramy

jest pierwszoplanowe lub przynajmniej równoważne z głównym wątkiem, jakiego czytelnik spodziewa się po zbeletryzowanej historii oławskich objawień. W efekcie wszystko, czego dowiadujemy się na temat widzeń Henryka, zamyka się w dość ogólnych informacjach przekazywanych przez Zbigniewa: „A więc Henryk zobaczył Matkę Boską”. Jeśli ktoś szuka w powieści zapisów głębszych przeżyć Henryka, oczekuje potwierdzenia autentyczności objawień lub udowodnienia czegoś wręcz przeciwnego – zawiedzie się.

Pan chce wiedzieć, o czym mówiła, o czym były te objawienia. Panie Łukaszu, mój Henio zmienił się w nadajnik niebios przez trzynaście lat przynajmniej dwa razy w miesiącu. Dodam od siebie, że Dobra Pani miała fest gadane i srogi rozstrzał tematyczny (Orbitowski 2019, 107).

Uderzająca jest ta ironia, która wymyka się każdorazowej próbie nadania wydarzeniom odpowiedniej oprawy, znanej z narracji religijnej konwencji. Kiedy wspomina o objawieniach, to zaczyna od wizji trzeciej wojny światowej, ale szybko przechodzi do długich włosów u młodzieży, co z pewnością jest objawem satanizmu, z którym należałoby walczyć.

To jest powieść rzeczy małych, przedmiotów, zwykłych codziennych zachowań. Zbigniew opowiada o dzieciństwie, o dorastaniu, o swoim małżeństwie i o kłopotach z kochankami, wreszcie o niedostosowaniu społecznym Henia, o wypadku, o masowej reakcji ludu, który w latach 80. czekał na cud, o gorliwej pobożności i poświęceniu prawdziwie wierzących i o fałszywych prorokach, których celem było szybkie dorobienie się na kulcie religijnym. W efekcie to, co powinno być jedynie horyzontem, staje się punktem oświetlającym całą opowieść. Podobną propozycję składa przywołana już Mieke Bal w *Reading „Rembrandt”*. Pisz następująco:

moje interpretacje zaczynają się od pępka – drobnego detalu, który nie pasuje do oficjalnych interpretacji, czyli poglądów na dzieło przyjętych na mocy konsensusu pomiędzy wcześniejszymi czytelnikami. Wszystkie te oficjalne odczytania bez wyjątków pozostawiają resztę, brak. Nie ma w nich czegoś, co tam być powinno, ale jest w nich coś, czego nie powinno być – uruchamia to w efekcie alternatywne odczytanie (Bal 1991, 24)⁴.

Opisana przez Bal metoda krytyczna jest niezwykle zbieżna ze strategią zaproponowaną przez Orbitowskiego. Każdą z kolejnych taśm-opowieści zaczyna od szczegółu, pozornie nieznaczącego drobiazgu: roweru, figurki, obrazka, grzebieńca.

Dlaczego autor ucieka w stronę codzienności? Być może kryje się za tym odpowiedź dotycząca trzeciego aspektu ramy w powieści – normy kompozycyjnej i świadomości literackiej z nią związanej. Przyjęcie rozwiązania powieści ramy jest z pewnością pokłosiem postmodernistycznego zwrotu w literaturze, w której nie ufa się wielkim narracjom, jednowymiarowym bohaterom i jednoznacznym sprawom. Ucieczka w stronę codzienności wydaje się bezpieczna,

⁴ Fragment w tłumaczeniu Macieja Maryła (Maryl 2013, 317).

bowiem jest sprawdzalna, wymierna, doświadczalna, a ponad wszystko subiektywna i broni się w tej właśnie kategorii. Drugim ważnym znacznikiem jest podkreślany czy to ironią, czy formą dystans do opowiadanej historii. Podkopywanie własnego autorytetu jako narratora jest stawianiem siebie w stanie podejrzenia. To typowa dla postmodernizmu wolta. Zbigniew nie ufa samemu sobie, a rozwijająca się opowieść udowodni, że całkiem słusznie. Być może nic, z tego co usłyszeliśmy, nie było prawdą. Nagrane taśmy magnetofonowe mogą być jednocześnie reporterskim materiałem, jak i zapisem spotkań TW. Książka Orbitowskiego wymyka się jednoznacznej formie, balansując między reportażem a powieścią, między zbeletryzowanym dokumentem a fikcją literacką, wreszcie między oralnością a piśmiennością. Od początku balansujemy na pograniczu gatunku i – co więcej – chyba nam się to podoba. Orbitowski udowadnia, że rama jest piękniejsza niż obraz, a historia Zbigniewa, lokalnego fryzjera, brata wizjonera, ciekawsza od objawień maryjnych.

Bibliografia

- Andrzejewski J. (1982), *Miazga*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Bal M. (1991), *Reading Rembrandt: Beyond the word-image opposition. The Northrop Frye lectures in literary theory*, Cambridge University Press, Cambridge, New York.
- Bal M. (2012), *Czytanie sztuki?*, przeł. M. Maryl, „Teksty Drugie”, 1/2, 39–58.
- Głowiński M., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. (1986), *Zarys teorii literatury*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa.
- Kerckhove D. (1996), *Powłoka kultury. Odkrywanie nowej elektronicznej rzeczywistości*, przeł. P. Nowakowski, W. Sikorski, Wydawnictwo Mikom, Warszawa.
- Kominek M. (1986), *Zaczęło się od fonografu...*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków.
- Maryl M. (2013), *Sztuka czytania? Mieke Bal w teorii i w praktyce*, „Teksty Drugie”, 4, 312–326.
- McHale B. (2012), *Powieść postmodernistyczna*, przeł. M. Płaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Manovich L. (2006), *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Markiewicz H. (1984), *Wymiary dzieła literackiego*, Wydawnictw Literackie, Kraków.
- Orbitowski Ł. (2019), *Kult*, Wydawnictwo Świat Książki, Warszawa.
- Sandbothe M. (2001), *Transwersalne światy medialne. Filozoficzne rozważania o Internecie*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Widzieć, myśleć, być. Technologie medialne*, Wydawnictwo Universitas, Kraków, 205–231.

Szyborska, W. (2002), *Wiersze wybrane*, Wydawnictwo a5, Kraków.

Between the novel's frame and the novel of the frame

Summary

The definition of the novel's frame has been familiar to literary researchers since the appearance structural theory. They are defined by the compositional norm or form of expression or the boundaries in which the plot is located. In all these approaches, the frame is only a reference point for artistic expression. At the same time, since the 1970s, there has been a clear turn towards autothematicism in literature, accompanied by a postmodern type of narrative, focusing on this context. The narrative itself and the narrator's self-awareness play a kind of game with the reader. From the theoretical point of view, it is the frame on which the recipient focuses. On the example of Łukasz Orbitowski's book *Cult*, the article shows this mechanism of shifting attention to the frame of expression.

Keywords: contemporary novel, structuralism, Orbitowski, postmodern novel, narrative framing.