

Autointertekstualność i pierwsza osoba

Przypadek „Nierzeczywistości” i „Ronda”

Kazimierza Brandysa

Marcin Wołk

MARCIN WOŁK

AUTOINTERTEKSTUALNOŚĆ I PIERWSZA OSOBA

PRZYPADEK „NIERZECZYWISTOŚCI” I „RONDA” KAZIMIERZA BRANDYSA

Chwył nawiązania do własnej twórczości nie należy we współczesnej literaturze polskiej do rzadkości. Proza autorów takich, jak Tadeusz Konwicki, Stanisław Lem czy Włodzimierz Odojewski, dostarcza wielu przykładów tego zjawiska, różniących się stopniem jawności, charakterem i funkcją. Z pewnością najwyrazistszą postać przyjmuje ono w dziele Teodora Parnickiego, złożonym z powieści tworzących kilka cykli i powiązanych ze sobą nie tylko w wyniku połączeń fabularnych, ale zwłaszcza dzięki ujawniającej się sukcesywnie, w ciągu wielu lat, postaci wspólnego wszystkim utworom narratora-demiurga-pisarza¹. Jedność tego *opus magnum* podkreślana jest przez system autorskich odsyłaczy (przyjmujących formę filologicznych przypisów) i komentarzy (zarówno wewnątrzpowieściowych, jak i zewnętrznych — w posłowiach, wywiadach prasowych itp.), sygnalizujących czytelnikowi istnienie nawiązań w obrębie fabuły i rozszyfrowujących ukryte, np. w tytułach, aluzje do wcześniejszych tomów. Rezultatem tych operacji stało się wytworzenie swoistej „fikcji genezy” (określenie Juliusza Kleinerera) czy, jak pisze Małgorzata Czermińska, „imitacji procesu twórczego w strukturze dzieła”².

Jeżeli poszczególne utwory Parnickiego ujawniają swoją „literackość” w ten sposób, że kompozycja każdej wypowiedzi powieściowej ogniskuje się wokół porządku formułowania wypowiedzi, to odpowiednio całość jego pisarstwa jest także „strukturą przejrzystą dla genezy”, odsyłającą do procesu swych narodzin (choć proces ów dostępny jest tylko w tej postaci, w jakiej został utrwalony właśnie w dziele, a więc stał się jego składnikiem). Całość, oglądana w porządku chronologicznym, [...] ujawnia się jako obszerna, skomplikowana budowla, której konstrukcja jest zarazem historią jej powstawania³.

Jedną z konsekwencji autotematyzmu powieści Parnickiego — specyficznego, bo związanego z cyklicznością konstrukcji wchłaniającej stopniowo kolejne tomy — jest ich autobiografizm. W twórczości prozaika „własna, możliwa, choć niespełniona wersja historii powszechnej potraktowana została jako projekcja osobowości pisarza”⁴. Autorstwo całego „przekazu wielotekstowego” można przypisać „Narratorowi Głównemu” (jak go za Jackiem Łukasiewi-

¹ Referuję tu ustalenia M. Czermińskiej (*Czas w powieściach Parnickiego*. Wrocław 1972, rozdz. 5: *Znaczenie Narratora Głównego dla historiozofii w „Nowej Baśni”*).

² *Ibidem*, s. 92, przypis.

³ *Ibidem*, s. 94.

⁴ M. Czermińska, *Autobiografizm: szansa czy pułapka?* „Punkt” nr 4 (1978), s. 25.

czem nazywa Czermińska), utożsamiającemu się – z uwagi na występowanie motywów autobiograficznych – z realnym twórcą; nadrzędna świadomość owego autorskiego narratora jest też podstawą jedności cyklu.

O ile autokomentatorska strategia Parnickiego nosi wszelkie znamiona działania zamierzonego, świadomego, o tyle związki między pierwszoosobowymi powieściami Kazimierza Brandysa, którymi chcę się zająć w tym szkicu, są – przynajmniej do pewnego stopnia – niezamierzone, wynikają z przypadku. Co ciekawe, mogą one wpływać na odbiór i sposób interpretacji utworów. Niejasny status powiązań *Nierzeczywistości* i *Ronda* powoduje, że ta powieściowa para warta jest opisu nie tylko jako kłopotliwy lekturowo fakt literacki, lecz także jako skrajny przypadek, ujawniający praktyczne i teoretyczne trudności, do jakich może prowadzić pewna koncepcja intertekstualności – koncepcja wyglądająca na pierwszy rzut oka bardzo rozsądnie i doskonale sprawdzająca się w sytuacjach standardowych.

Wspólna geneza czy zależności strukturalne?

Dzieje powstania *Nierzeczywistości* i *Ronda* Brandys przedstawia w pierwszym tomie *Miesiące*:

Sprawa jest mocno pokomplikowana. Pięć lat temu zacząłem pisać powieść, której akcja działa się w dwudziestolecu i podczas okupacji, wybiegając niektórymi fragmentami w lata dzisiejsze. Bohaterem, a właściwie narratorem był mój rówieśnik, ale niepodobny do mnie [...]. Syn nauczyciela, przed wojną student i zarazem statysta w teatrze, podczas wojny Akowiec, wymyśla fikcyjną organizację podziemną „Rondo” z miłości dla młodej aktorki, po to żeby ją uchronić od niebezpieczeństw prawdziwej konspiracji. Powieść, pisaną w formie sprostowania do kwartalnika historycznego, który zamieścił wspomnienie o „Rondzie” – według narratora fałszywe i pełne nieścisłości – wyobraziłem sobie jako historię czyjegoś życia, paradoksalną przez kontrast solidnej równowagi wewnętrznej mojego bohatera z szaleństwem i maniackim uporem, z jakim realizuje swoją *idée fixe* [...]. Miał to być również obraz tamtych lat [...]. Materia realistyczna, niemal epicka – sceny, dialogi, opisy – i przeplatająca ją wątek półkryminalnej intrygi z zabójstwem na końcu.

Porzuciłem tę powieść latem 74 w Nałęczowie. [...] Nagle zaczęła mnie męczyć i nudzić⁵.

Kilka miesięcy później, niespodziewanie dla samego siebie (pod wpływem lektury wiersza Verlaine'a i wizyty u dentysty, jak sugeruje), pisarz rozpoczął pracę nad nowym utworem:

W *Nierzeczywistości* amerykański socjolog przedkłada ankietę z 30 pytaniami, na które odpowiada intelektualista z Polski, reżyser teatralny. Odpowiadając cudzoziemcowi musi mu wyjaśnić, czym jest dzisiaj Polska, co się w tym kraju dzieje, czego ludzie w nim chcą i jak myślą. Okazja, aby sobie samemu wyjaśnić wiele rzeczy. Pisząc wiedziałem od pierwszych zdań, że żadne wydawnictwo w kraju nie przyjmie tej książki. [...] I coraz wyraźniej uświadamiałem sobie, dlaczego tamtej powieści nie mogłem doprowadzić do końca: dlatego że nie potrafiłbym w niej odpowiedzieć na pytania, jakie stawiam bohaterowi *Nierzeczywistości*. Przerwaną powieść uznałem za niebyłą, tak dalece, że wyjmowałem z niej niektóre stronicę, przenosząc je niemal bez zmian do nowego tekstu; wśród nich również wątek fikcyjnej organizacji „Rondo”, co prawda zredukowany do biograficznego epizodu⁶.

Przez jakiś czas oba teksty krążyły razem, co prawda, w obiegu bardzo ograniczonym – pisarz dawał je do czytania niektórym ze znajomych.

⁵ Cyt. według wydania Niezależnej Oficyny Wydawniczej: K. Brandys, *Miesiące*. Warszawa 1980, s. 45.

⁶ *Ibidem*, s. 46.

Dwa maszynopisy były przepisane każdy osobno. Nie ukończona powieść o „Rondzie” urywała się na stronie 153, maszynopis *Nierzeczywistości* rozpoczął się od strony 1 i kończył także na 153. Nasuwało się porównanie z cieleciem o dwóch głowach. [...] Ofiarowując dwa maszynopisy dwóch różnych utworów w jednej teczce i pod jednym tytułem, wręczając tego dziwoląga upatrzonemu lektorowi, za każdym razem czułem się w obowiązku podkreślić, że to mi się stało. Nikt mi nie wierzył⁷.

Zawartość tej teczki opisał po kilku latach – już po publikacji *Nierzeczywistości* – Tomasz Burek w eseju *A to Polska właśnie*. Tak charakteryzuje jego treść Kazimierz Brandys:

Orientuję się już po pierwszej stronie, że nie będzie tu mowy o *Nierzeczywistości* wydanej osobno pod okładką „NOWEJ”. Burek jak gdyby jej nie zauważył, pisze o innej książce... O jakiej? O tamtej, którą mu dałem do czytania przeszło trzy lata temu, o maszynopisie złożonym z dwóch tekstów [...]! Przyznaje mu wysoką rangę, lecz pisze o nim w czasie przeszłym, jak o nieboszczyku. Pod koniec stwierdza z zalem: trudno, stało się, tego dzieła już nie ma. Można się domyślać, że uśmiercił je autor, nie można się jednak domyślać, czemu to uczynił. [...]

[...] Nowina [zwiastowana w eseju Burka – M. W.], jest taka, że współczesną literaturę naszą cechuje polimorfizm. Pierwotna, rozbita i sprzeczna wewnętrznie kompozycja mojego utworu była potwierdzeniem owej prawdy. Potwierdzeniem, któremu zaprzeczyłem⁸.

Pierwsza, nie dokończona powieść ukazała się na łamach „Twórczości” (1975, nr 12, i 1976, nr 1) pod tytułem *Nierzeczywistość*. Autor opatrzył ją posłowiem, w którym wyjaśniał przyczyny jej nieukończenia („przyczyny według mnie tkwiące w powieści jako gatunku literackim oraz w moich ubiegłych doświadczeniach, których nie udało mi się powtórzyć w tej prozie”; „A przede wszystkim [w tym], że sprawy dzisiejsze, w których i którymi żyjemy, nie znalazłyby wyrazu w powieściowej narracji o przygodach założyciela »Ronda«”⁹), streszczał jej zaplanowany dalszy ciąg, a także informował o istnieniu drugiego tekstu:

Po trzymiesięcznej przerwie, w listopadzie 1974, zacząłem pracować nad nowym tekstem. Nie sądzę, aby można go było uważać za drugą wersję porzuconej powieści. Odbiega od niej tak pod względem literackiego rodzaju, jak w potraktowaniu głównej postaci. Pozostały jedynie szkice dawnych wątków, narrator jest inny i rzecz jest o czymś innym. Jeżeli te dwa teksty występują razem w jednym tomie pod tytułem *Nierzeczywistość*, należałoby to tłumaczyć potrzebą autora złączenia ich ze sobą. Bo w istocie coś je przecież łączy. Choćby to, że drugi nie zostałby napisany, gdyby nie słabości pierwszego. I może to, że w drugim, z innych przyczyn, autor również nie w pełni podołał swojemu zamiarowi. Bywa tak, iż uświadamiając sobie braki rzeczy napisanej nie można z nią zrobić nic więcej, niż się uczyniło, i mimo to albo dlatego czuje się do niej przywiązanie.

Wreszcie obydwa teksty stworzyły podwójny wypadek, nie tylko literacki, oraz pewne świadectwo ludzkich, nie wyłącznie pisarskich kłopotów ze znalezieniem wyrazu dla spraw, jakie się wspólnie przeżywa¹⁰.

Posłowie zamyka umieszczony już po podpisie autora anons: „Na tym kończy się pierwsza część powieści”¹¹.

Nierzeczywistość „właściwa”, ukończona w roku 1975, doczekała się druku – nakładem Niezależnej Oficyny Wydawniczej w Warszawie i Instytutu Literackiego w Paryżu – dopiero na przełomie lat 1977 i 1978. Wcześniej

⁷ *Ibidem*, s. 47.

⁸ *Ibidem*, s. 48.

⁹ K. Brandys, posłowie w: *Nierzeczywistość (dokończenie)*. „Twórczość” 1976, nr 1, s. 46.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

jednak, w roku 1976, pisarz wrócił do zarzuconego projektu powieści o „Rondzie”:

Był to powrót równie niespodziewany jak odejście. Cały materiał, od dawna zależały i sztywny, nagle się we mnie poruszył, moje teoretyzujące uzasadnienia, sformułowane w posłowi, legły w gruzach. Wiedziałem już, że skończę tę powieść¹².

Rondo, złożone w „Czytelniku” w roku 1978, ukazało się drukiem w 1982. „Przez ten czas *Nierzeczywistość* stała się dla mnie oddzielnym utworem, dalszy ciąg *Ronda* nie miał z nią żadnych pokrewieństw”¹³.

Tak, w skrócie, wygląda autorska prezentacja wspólnych narodzin *Nierzeczywistości* i *Ronda*. Związki między tymi utworami nie ograniczają się jednak do genezy ani do dwukrotnego wykorzystania niektórych fragmentów tekstu, mają także charakter wewnętrzny, strukturalny. A to dlatego, że – wbrew zawartej w *Miesiącach* wzmiance o pełnej odrębności utworów – Brandys zdecydował się umotywić owe powtórzenia również w obrębie świata przedstawionego. W zakończeniu *Ronda* (a więc w jego partii rzekomo nie mającej już nic wspólnego z *Nierzeczywistością*) czytamy:

Gdybym miał więcej czasu, mógłbym tu jeszcze umieścić moje opinie i rozważania dotyczące spraw ściśle współczesnych. Materiały mam w biurku. W roku 1973, w czasie dorocznego Kongresu Sztuki Teatralnej, który odbywał się w jednym ze starych miast nad Morzem Północnym, pewien profesor socjologii z uniwersytetu w Harvardzie, Polak z pochodzenia, zaproponował mi udział w międzynarodowej ankiecie: około 30 pytań wypunktowujących stosunek ankietowanego do siebie, do swojego kraju, do świata. Przez tydzień – wieczorami w hotelu – nagrywałem odpowiedzi na taśmę magnetofonową, zmieniając nazwiska, dane personalne i wiele sytuacji, nie na skutek obaw, raczej z instynktownej niechęci do nazbyt osobistych wyznań albo... z konspiracyjnego nawyku. Przeręjestrowaną kopię przewiozłem do Polski w kieszeni płaszcza. Trzymam ją tu, w szufladzie, i powtarzam: gdybym miał więcej czasu, mógłbym po prostu przestukać fragmenty tekstu i włączyć je do niniejszej pisaniny. [R 371–372]¹⁴

To nawiązanie do *Nierzeczywistości*, wiernie – z wyjątkiem czasu trwania nagrań (narrator mówi nie przez tydzień, lecz w ciągu trzynastu wieczorów) – odtwarzające sytuację wypowiedzianą przedstawionego w niej tekstu, tylko pozornie porządkuje stosunki między powieściami. Skłania bowiem czytelnika do utożsamienia „świata tekstu” *Ronda* ze światem *Nierzeczywistości*, tymczasem liczne fakty stoją na przeszkodzie takiej identyfikacji. Ich analiza wymaga dość drobiazgowego porównania utworów.

Przyjrzyjmy się najpierw rozbieżnościom fabularnym i personalnym. Przede wszystkim – w każdej z powieści odnajdujemy szereg motywów nie występujących w drugiej. W *Rondzie* są to np. elementy charakterystyki bohatera-narratora, takie jak jego rude włosy (najwyrazistszy wykładnik odmienności od innych postaci), plotka o jego „związkach krwi” z Piłsudskim czy pseudonim – drugie imię: „Tom”. Nie mają odpowiedników w *Nierzeczywistości* liczne wydarzenia, a także drugoplanowe i epizodyczne postaci *Ronda*. Z kolei w *Nierzeczywistości* znajdziemy nie występującą w drugiej powieści informację o rozwodzie – a zatem pośrednio o małżeństwie – bohatera i obszernie wyjaś-

¹² Brandys, *Miesiące*, s. 47.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ W ten sposób odsyłam do: K. Brandys, *Rondo*. Warszawa 1982. Ponadto stosuję skrót N = K. Brandys, *Nierzeczywistość*. Chotomów 1989. (Przedruk fotooffsetowy z wyd. Instytutu Literackiego, Paryż 1978). Liczby po skrótach wskazują stronicę.

nienia na temat jego akcesu do nowego porządku społeczno-politycznego, jaki zapanował w Polsce po wojnie. Dalej, szereg postaci, zdarzeń, sytuacji uzyskuje w każdej z książek nieco inną charakterystykę. Władek Sznej – ideowy antagonistą głównego bohatera – w *Nierzeczywistości* występuje jako Icz. Czas powołania do życia tajnej organizacji to w *Rondzie* maj 1942, w *Nierzeczywistości* zaś wrzesień 1943. Rabczyn, konspiracyjny zwierzchnik Toma, ginie albo w powstaniu warszawskim (*Nierzeczywistość*), albo znacznie wcześniej, zatopiony w składzie amunicji na Wolskiej (*Rondo*). Różnią się również „autobiogramy” bohatera zawarte w początkowych partiach utworów. W *Rondzie* nie ma mowy o porzuceniu studiów prawniczych i przenosinach na filozofię, o czym informuje narrator *Nierzeczywistości*. Miejsce pomaturalnej służby wojskowej to w *Rondzie* podchorążówka we Włodzimierzu Wołyńskim, w *Nierzeczywistości* – szkoła podchorążych łączności w Zegrzu. Różne są też okoliczności śmierci Cezara, która stanowi oś wspomnianej w *Miesiącach* „półkryminalnej intrygi”: w *Nierzeczywistości* zastrzeliła go jako kolaboranta „Mewa”, w *Rondzie* został otruty przez zbuntowanych członków organizacji Toma. Bohater *Nierzeczywistości*, wielokrotnie przesłuchiwany „po roku 1945”, odpowiadał – jak twierdzi – z wolnej stopy, Tom z *Ronda* był „po roku 1950” aresztowany. Tom wychowywał córeczkę swojej ukochanej wspólnie z panią Lalą, natomiast reżyser z *Nierzeczywistości* – sam (pani Lala umarła zaraz po wojnie).

Wszystkie te rozbieżności dają się – łatwiej bądź trudniej – uzasadnić owym „konspiracyjnym nawykiem”, który każe opowiadającemu zmieniać „nazwiska, dane personalne i wiele sytuacji”. „W mojej wypowiedzi będę unikał autentycznych nazwisk [...]” – czytamy w *Nierzeczywistości* (N 20). Sprzeczne „zeznania” mogą chronić samego bohatera lub kochaną przezeń kobietę przed odpowiedzialnością chociażby za śmierć Cezara. Istnieją jednak niezgodności trudniejsze do wytłumaczenia. W zakończeniu *Nierzeczywistości* pojawia się np. postać pełniącą funkcję wysłannika przeszłości i wprowadzająca w czas narracji (lata siedemdziesiąte) czas zdarzeń z lat okupacji. Oto z przebywającym na kongresie sztuki teatralnej reżyserem kontaktuje się „...owski czy ...ewski” – rodak mieszkający na stałe w Kanadzie i przedstawiający się jako były członek „Ronda” (N 100). Anek, syn pani Lali, a po wojnie mąż „Mewy”, nie ma bezpośredniego odpowiednika w *Rondzie*, choć okoliczności jego przyjęcia do organizacji przypominają rekrutację braci Borowików.

Anek poznał przyszłą żonę w pociągu. Po latach opowiada twórcy „Ronda” o „najszcześniejszych dniach swojego życia, kiedy przewoził walizkę z tajnymi szyframi, kiedy jakaś dziewczyna w pociągu spała z głową na jego ramieniu...” (N 115). Również Andrzej Borowik, konwojujący Tolę podczas jej wypraw z rzekomymi szyframi, zawiera z nią znajomość w pociągu. Na tym jednak kończą się podobieństwa kreacji i zbieżność losów Anka i Borowików (czy Borowika). Lala Ubycz z *Ronda* nie ma syna jak jej imienniczka z *Nierzeczywistości*. Ma natomiast siostrę, o której ochronę przed „niebezpieczeństwami prawdziwej konspiracji” prosi Toma (R 146–147). Siostrą tą jest Tola Mohoczy, ukochana bohatera, a później także matka dziecka, które on uznaje za własne.

Tak odmienne ukształtowanie stosunków interpersonalnych w świecie przedstawionym powieści przekracza chyba granice konspiracyjnego nawyku mylenia śladów. Zwłaszcza że Tom (ani bohater-narrator *Nierzeczywistości*) nie ma powodu, by obawiać się ujawnienia rzeczywistych więzi łączących To-

łę-„Mewę” z panią Lalą czy z nim samym: potencjalnym źródłem zagrożenia są przecież polityczno-militarne powiązania w podziemiu, a nie relacje rodzinne czy uczuciowe. Nawet jeśli przyjąć, że dla wielokrotnie przesłuchiwanego bohatera opowieść staje się, jak sam sugeruje, kolejnym zeznaniem w sprawie „Ronda”, jeszcze jedną wersją życiorysu¹⁵ — nie tłumaczy to innych różnic w jego autoportrecie. Chodzi zarówno o dane zbyt łatwe do sprawdzenia, by warto je było fałszować, np. wykonywany zawód (reżyser czy kierownik administracyjny teatru), jak i o informacje dotyczące osobowościowych cech bohatera. W odpowiedzi na jedno z pytań kwestionariusza („Znaczenie popędu seksualnego w pana życiu? Wynikające stąd problemy osobiste?”) narrator *Nierzeczywistości* opowiada o swojej młodzieńczej erotomanii, „wylczonej” nagle wskutek upadku z konia:

Proszę sobie wyobrazić młodego człowieka, w którym wcześniej obudził się popęd seksualny. [...] Widok kobiecej nogi przyprawia go o halucynacje. Każda nowo poznana dziewczyna to obiekt jego głodu [...]. Jest zawsze w stanie napięcia, zawsze pochłonięty łaknieniem, które musi ukrywać, zawsze skompromitowany przed sobą. [N 71]

Tom z *Ronda*, pytany przez Tolę, czy wie, „co to są męki erotomanii”, wyznaje:

Nie miałem o tym pojęcia, ale noc była przed nami. Maltretowała mnie do świtu, twierdząc, że podoba jej się każdy mężczyzna. [...] Trzęsła mnie za ramię: — To jest choroba, kalectwo! Zrozum, idziesz ulicą i nagle przypomina ci się czyjeś obrośnięte udo. Albo łydka! I ta łydka cię goni, idzie za tobą! Och, Tom... — [...] Wierzyłem i nie wierzyłem. Ta dziedzina przeżyć zdawała mi się niejasna, współczułem, ale jakoś teoretycznie, i nawet moja zazdrość była abstrakcyjna. [...] Nie sądziłem, że mogą istnieć podobne udręki, lub raczej podobne źródła udręk. Nie znałem się na tym. [R 97]

Czy te dwa cytaty można przyporządkować jednej osobie? Tom czuje się w pełni panem siebie. W jego opowieści nie znajdziemy zajmujących tyle miejsca w *Nierzeczywistości* rozważań o „woli czynienia dobrze” jako wyrazie ludzkiej wolności, woli spełnianej z jednej strony biologią (czytaj: seksualnością), z drugiej — czynnikiem historycznym (N 56 n.). Tom kieruje się w życiu — tak przynajmniej sugeruje — zespołem odziedziczonych zasad, którym nadaje miano „rygorów przyzwoitości i woli” (R 51). Ich reprezentantem jest przypominający Sokratesowe *daimonion* „wewnętrzny świadek” — jak mówi Tom: „osoba niematerialna, lecz narodzona jednocześnie ze mną, której nie potrafię nazwać, ale która w każdej sytuacji dyktowała mi postępowanie” (R 39). Posiadanie owego „wewnętrznego świadka” czyni Toma „człowiekiem o obwodzie zamkniętym”. Jego przeciwieństwem jest Władek Sznej, który „stanowi obwód z przerwą”, odczuwa nieustanną potrzebę, by racjonalizować postępowanie swoje i innych, jest stale gotowy do „sprzymierzenia się z racją większą od jego własnej, słuszniejszą czy silniejszą, z taką, której wartość może się potwierdzić w czasie przyszłym” (R 55).

Pewien tradycjonalizm lub nawet staroświeckość Toma znajduje odbicie nie tylko w dżentelmenerii i „prowincjonalnej” (według Władka) elegancji, ale i w języku jego opowieści. W narracji *Ronda* występuje wiele wyrażen staro-

¹⁵ Zob. R 101, N 35: „Kilkanaście razy kazano mi pisać szczegółowy życiorys, a po złożeniu uzupełniających wyjaśnień musiałem go zaczynać od początku”. Zob. też R 347: „Są to być może hipotezy, domysły. Jeszcze jedna, po latach, próba interpretacji swego życiorysu”.

świeckich i regionalizmów (np. „spacerować do figury”, s. 25; „kapce”, „tabetyczna obojętność”, s. 110; „wrażenie pierwiastkowo wiejskie”, s. 162), rzadko obecnie stosowanych form gramatycznych („gdybym był umiał”, s. 365), wtrętów łacińskich i francuskich („*désintéressement*”, s. 36; „powróćmy jednak *ad rem*”, s. 50), a także osobliwości językowych nie notowanych wprawdzie w słownikach, ale odczuwanych przez współczesnego użytkownika polszczyzny jako osobliwości właśnie, a więc – potencjalnie – formy przestarzałe bądź gwarowe („uliczna zwrotka” w znaczeniu ‘śpiewka’, s. 72; „mundura” w funkcji dopełniacza liczby pojedynczej). W wypowiedzi Toma spotykamy również fragmenty podkreślające dystans nadawcy do polszczyzny drugiej połowy XX wieku, a ściślej – do pewnych jej odmian: „W ten sposób merytoryczna różnica zdań przeradza się w walkę hasel, w ową »klótnię liter«, jak mawiał mój ojciec, czy »polaryzację znaków«, jak to się dzisiaj pisze [...]” (R 21–22); „Ja byłem zainteresowany jego [tj. życia] formułą, wzorem (dzisiaj mówi się: kodem) [...]” (R 346).

Reżyser z *Nierzeczywistości* jest od Toma o wiele bardziej racjonalny i „nowoczesny” przynajmniej w tym, co – i jak – mówi. O motywach działania bohatera trudniej się tu wypowiadać niż w przypadku drugiej powieści ze względu na dyskursywny charakter tekstu, zdeterminowany formą kwestionariusza. Relacjonowane zdarzenia pojawiają się na prawach anegdoty czy egzemplum, stanowią pożywkę bądź odskocznnię dla teoretyzującego wywodu. Ale właśnie dyskursywny styl zdradza racjonalizm mówiącego. Reżyser sprawnie również wrażenie człowieka silniej niż Tom „sklejonego z rzeczywistością” (by użyć Brandysowego określenia), a jego kontrast z „reprezentującym punkt widzenia diabła” Iczem jest mniej wyraźny niż w *Rondzie*. Uderzające, że w odpowiedzi na jedno z pytań kwestionariusza wygłasza sentencję, którą w *Rondzie* przytacza się jako fragment wypowiedzi Szneja: „Nie mam definicji człowieka, ale gdyby odpowiedź na to pytanie była konieczna, powiedziałbym: istota, która przypisuje sens bytowi” (N 67; por. R 360).

Czytelnik *Nierzeczywistości* i *Ronda* musi sam zdecydować, czy ma do czynienia z dwoma powieściowymi wcieleniami tego samego bohatera, czy z dwiema postaciami odrębnymi. Ta alternatywa, z pozoru błaha, jest częścią ogólniejszego pytania o to, jak czytać *Nierzeczywistość* i *Ronda*: zgodnie z deklaracjami autora – jako odrębne, w pełni samodzielne dzieła różniące się „tak pod względem literackiego rodzaju, jak w potraktowaniu głównej postaci”; wbrew owym deklaracjom – jako warianty jednej opowieści, posiadające wspólne narratorskie i traktujące o tych samych zdarzeniach – co sugeruje nawiązanie do *Nierzeczywistości* w zakończeniu *Ronda*; czy może jako dwie wersje tej samej powieści, połączone nadrzędną intencją autorską. Sposób, w jaki czytelnik odpowie na to ogólne pytanie, nie jest bez znaczenia dla interpretacji utworów, każdy ze wskazanych typów lektury wiąże się bowiem z pewnymi przesądzeniami interpretacyjnymi. Warto podkreślić, że problem odbioru *Ronda* i *Nierzeczywistości* zasadza się nie na liczbie opublikowanych zbieżnych tekstów, lecz na ich ukształtowaniu, które uniemożliwia jednoznaczna interpretację zachodzących między nimi relacji¹⁶.

¹⁶ W swoich rozważaniach biorę pod uwagę tylko teksty wydane osobno w książkach, uznając fragment wydrukowany w „*Twórczości*” pt. *Nierzeczywistość* za pierwodruk prasowy początkowej części *Ronda*. M. Noszczyk w niepublikowanej pracy *Jeden z wielu, jeden z nas. Obraz*

Potencjalne odpowiedzi odbiorcy na związki między powieściami

Model 1: *Nierzeczywistość* i *Rondo* jako niezależne utwory

Można domniemywać, że w rzeczywistej recepcji omawianych utworów realizowane są wszystkie trzy możliwości odbioru. Przypuszczalnie jednak sytuacja pierwsza — niezależna lektura każdej z powieści — ograniczona jest głównie do tych czytelników, którzy znają tylko jeden z badanych tekstów, a jeśli czytali oba, to w dużych odstępach czasowych i nie łączą ich ze sobą. Skądinąd grupa ta może być bardzo liczna — także dlatego, że *Nierzeczywistość* ukazała się w Polsce oficjalnie dopiero w kilkanaście lat po podziemnym i emigracyjnym pierwodruku, a kilka — po pierwszym wydaniu *Ronda*. Drugą dającą się tu *a priori* wskazać grupę odbiorców stanowią ci, którzy przeczytali i mają w pamięci oba teksty, nie dostrzegli jednak bądź zbagatelizowali aluzyjne nawiązania między nimi. W tym przypadku można chyba mówić o lekturze czy konkretyzacji ułomnej, jeżeli za sytuację idealną uznamy podjęcie przez czytelnika jak największej liczby dyrektyw konkretyzacyjnych tekstu. Paradoksalnie — choć nie wyjątkowo w historii literatury — typ lektury posiadający oficjalne poparcie autora jest tu nie do końca zgodny z *intentio operis*, prowadzi do zawężenia kontekstu interpretacyjnego, a w konsekwencji — do zubożenia semantyki utworów (choć z drugiej strony, ze względu na trudność zrekonstruowania owej intencji tekstu, zabezpiecza być może przed nadinterpretacją)¹⁷.

Model 2: Jeden narrator, dwie opowieści

Gdyby doszło do czytelnicznej debaty na temat: „Jak czytać *Nierzeczywistość* i *Rondo* Kazimierza Brandysa?“, przytoczona wzmianka z zakończenia *Ronda* byłaby zapewne głównym argumentem zwolenników drugiego sposobu lektury analizowanych utworów — odczytywania ich jako dwóch opowieści, co prawda, różniących się czasem wypowiedzienia, sposobem przekazu i osobą adresata, ale połączonych postacią opowiadacza i, w dużej mierze, wspólnym polem tematycznym. W odbiorze tego typu występuje tendencja do motywo-

autora i strategię lektury wpisane w prozę Kazimierza Brandysa (maszynopis w Bibliotece Jagiellońskiej) traktuje wszystkie trzy teksty jako równorzędne. Stąd o wiele bogatszy repertuar wymienianych przez niego „lekturowych możliwości”. Pytając, „ile — naprawdę — »powieści« napisał Brandys między 1974 a 1977 rokiem” (s. 204), autor wylicza sześć możliwych odpowiedzi: 1. Jest tylko jedna powieść: *Rondo*; *Nierzeczywistość* to esej. Takie stanowisko posiada warunkową akceptację pisarza: „gdyby nie recenzja Burka, sprawa byłaby zwyczajna: w przerwie między okresami pracy nad powieścią napisałem eseistyczny tekst [...]” (Brandys, *Miesiące*, s. 49). 2. Są dwie powieści: *Rondo* i *Nierzeczywistość [II]* (paryska). Takiej tezy broni Brandys w *Miesiącach*. 3. Są — znowu — dwie powieści: jedna to *Nierzeczywistość [I]* (z „Twórczości”) i *Nierzeczywistość [II]* razem wzięte (czyli „dwugłowe ciele” albo „Doppeltext”, jak je nazywa Nosszczyk), druga to *Rondo*. 4. Są trzy powieści: *Nierzeczywistość [I]*, *Nierzeczywistość [II]*, *Rondo*. 5. Są cztery powieści: *Nierzeczywistość [I]*, *Nierzeczywistość [II]*, „Doppeltext” oraz *Rondo*. 6. Jest jedna „powieść”: „wielotekst” złożony z *Nierzeczywistości [I]*, *Nierzeczywistości [II]*, „doppeltekstu”, *Ronda* oraz — ewentualnie — zamieszczonego w „Twórczości” posłowie, które streszczało dalszy ciąg *Nierzeczywistości [I]*.

¹⁷ Zob. U. Eco, *Nadinterpretowanie tekstów*. W: U. Eco oraz R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*. Redakcja S. Collin. Przełożył T. Bieroń. Kraków 1996.

wania wszelkich rozwiązań strukturalnych, w tym intertekstualnych relacji między utworami, czynnikami mieszczącymi się w kompetencjach narratora. Osoba bohatera-narratora staje się więc kluczem do wyjaśnienia zarówno zbieżności między tekstami, jak i – może przede wszystkim – różnic. Bogumiła Kaniewska, w której interpretacji *Nierzeczywistości* i *Ronda* taka właśnie perspektywa lekturowa zdaje się dominować, sprawę niezgodności obu relacji załatwia dość szybko:

„Tom”, narrator i główny bohater *Ronda*, oraz polski reżyser odpowiadający na pytania ankiety socjologa amerykańskiego [w *Nierzeczywistości*] to ten sam człowiek – świadczy o tym nie tylko zbieżność biografii i postawy wobec życia, ale i bezpośrednia deklaracja [...].

Brandys eksponuje zatem pokrewieństwo obu utworów – drobne niezgodności między nimi są, jak twierdzi narrator *Ronda*, wynikiem celowej mistyfikacji¹⁸.

Zdaje się, że interpretacja „drobnych niezgodności” faktografii powieści przez odwołanie do świadomej mistyfikacji narratora jest zbyt uproszczeniem. Staralem się wyżej pokazać, że nie wszystkie rozbieżności można w ten sposób wyjaśnić. Również samo powoływanie się na narratora *Ronda* jako na autorytet w kwestii prawdomówności narratora drugiej powieści nie zdaje się bezpieczne – zwłaszcza gdy przyjmuje się, jak Kaniewska, ich osobową tożsamość. Przecież analiza *Nierzeczywistości* doprowadziła badaczkę do stwierdzenia, że w miarę rozwoju narracji „Akt opowiadania, możliwość swobodnego wykreowania swego wizerunku zaczynają władać opowiadającym”:

Wykreowany wizerunek, jaki zabierze na taśmach do Warszawy – „portret wewnętrzny” człowieka czystego etycznie, wyzwolonego duchowo, świadomego nad miarę – to fikcja. On i jego myśl to jeszcze jedna „nierzeczywistość”. Być może, iż myślowa i językowa nieskazitelnosc [wypowiedzi] to także fikcja. Może powstała ona na skutek wielogodzinnego wysiłku, przesłuchiwania taśm, likwidowania i korygowania nagrań? Może spontaniczność, ustność tej wypowiedzi także jest fikcją...?¹⁹

Zaskakujące, że egzegetka tak podejrzliwa wobec narratora *Nierzeczywistości* z dobrą wiarą przyjmuje wynurzenia Toma w *Rondzie*. Przecież i tu nie brakuje momentów wątpliwych. Oto np. Tom raz pisze, że Tolę konwojował „Andrzej Borowik, młodoszy z braci, poeta i student historii” (R 235; podkreśl. M. W.), kiedy indziej zaś powiada o Borowikach: „muskularni, ciemnowłosi bliźniacy o asymetrycznych twarzach, którzy przeczytali bodaj wszystko” (R 261; podkreśl. M. W.). Czy to przeoczenie autora, czy wskazówka, iż pamięci bohatera nie należy zanadto ufać? Narrator sam kilkakrotnie informuje, że w czasie przesłuchań zarzucano mu konfabulowanie, przy okazji pojawia się supozycja jego obłąkania:

Wydaje mi się niepokojące, że mój interlokutor – a jestem pewien, że w tych chwilach był szczery – uważał moją prawdę za rodzaj fantazji, którą ludzki rozsądek musi z miejsca odrzucić jako wymysł lub absurd. Jeśli więc w prawdę tych okoliczności mógłby uwierzyć tylko wariat, to kim musiał być człowiek, który je stworzył? Szaleńcem. Otóż nigdy ani przez moment nie czułem w sobie szaleństwa. [R 148]

Sam pomysł fikcyjnej organizacji tudzież – użyjmy autorskiego sformułowania z *Miesiący* – „szaleństwo i maniacki upór”, z jakim jest on realizowany,

¹⁸ B. Kaniewska, *Mimetyzm formalny w polskiej prozie współczesnej*. „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 3, s. 124. (Przedruk w: *Świat w granicach „ja”*. O narracji pierwszoosobowej. Poznań 1997).

¹⁹ *Ibidem*, s. 122.

dobitnie świadczą o specyficznym twórczym stosunku Toma do rzeczywistości. W swojej opowieści o dziejach „Ronda” narrator często operuje terminologią literacką i teatralną („plan inscenizacji”, s. 195; „teatr złudzeń”, s. 261; „stylizowana forma epilogu”, s. 325). Nieistniejąca organizacja jest osnową spektaklu stworzonego specjalnie dla jednej aktorki, a właściwie dla dwojga aktorów, bo Tom chce „zagrać” reżysera: „rola! W jej życiu nie istniało nic innego i nigdy nie będzie nic innego istnieć. [...] Przy dyskretnym, ostrożnym i umiejętnym postępowaniu miałem szansę stać się w jej życiu drugim reżyserem” (R 73). Także i później, w narracyjnej terażniejszości, oczekujący przyjazdu Toli Tom gotów jest podjąć obowiązki „reżysera”: „Zapragnię beatyfikacji. A ja dam się w to wciągnąć i kto wie, czy nie wyreżyseruję cudu, by ją upewnić, że Pan Bóg również tego pragnie” (R 362). Z motywem twórczej ingerencji w porządek świata łączy się motyw autokreacji. Zastanawiając się nad przyczynami swojego upodobania do kształtowania rzeczywistości narrator *Ronda* pisze:

Bo moja sprawa z Tolą, jakkolwiek by ją nazwać: miłością, obsesją, namiętnością – czyż od początku nie była moją autokreacją? Chwilami podejrzewam, że tę sprawę wymyśliłem sobie po to, aby jej sprostać, i wydaje mi się, że była parabolą, którą stworzyłem na swój użytek, pragnąc się oddzielić (jak mówiła Nina: wyodrębnić) i stać się kimś ponad moją zwyczajność i podobieństwo do innych. [R 214]

Cytat ten wskazuje na pewien rys osobowości bohatera-narratora, który można określić jako „kompleks statysty”. Tom jest żołnierzem i halabardnikiem nie tylko w teatrze. Także w życiu pozostaje „zakochanym statystą” (R 356), którego z tłumu wyróżniają jedynie wysoki wzrost, ruda czupryna i fajka. Pełni funkcje może odpowiedzialne, ale mało reprezentacyjne: inspicjenta, a potem kierownika administracyjnego w teatrze, powiernika i opiekuna historycznej aktorki, wreszcie – u boku równie niepozornej Lali Ubycz – ojca prawdopodobnie nie swojego dziecka. Ów kompleks pogłębiany jest przez nieszczęśliwą miłość do Toli – wybitnej, można rzec: urodzonej aktorki, która nie odróżnia życia od sceny, i tu, i tam wiążąc się tylko z reżyserami i protagonistami (jak Cezarewicz) bądź z autorami (jak Marcenat). Tolę drażni wygląd, zachowanie i uczucia Toma: „Dłużej tego nie zniosę. Ciebie na korytarzu z fajką! [...] Kto ci pozwolił wlepiać we mnie wzrok podczas egzekucji, statysta nie ma prawa tak się gapić w aktorkę!” (R 67).

Szansą na odegranie – w życiu Toli, ale chyba nie tylko – roli twórcy i reżysera staje się dla Toma „Rondo”. Deklarowanym przez narratora celem istnienia organizacji jest uratowanie „ginącej z tęsknoty za sceną” Toli (R 147), obsadzenie jej w wielkiej, „patetycznej”, lecz nie niebezpiecznej roli (R 155). Pomysł okazuje się trafny, reakcja dziewczyny na wiadomość, że zostanie przyjęta do konspiracyjnego ugrupowania, przewyższa nawet oczekiwania bohatera: „przypatrywała mi się zezującym spojrzeniem, w którym malował się zachwyt pełen tak nienormalnego przejęcia, że nagle ogarnął mnie niepokój” (R 159). Zorganizowany przez Władka Szneja bunt w łonie „Ronda” kończy krótkotrwały tryumf i pozbawia Toma roli sprawczej:

Było w tym coś makabrycznego, w owym czarnoksiężskim działaniu, które ja sam uruchomiłem i które nagle zwróciło się przeciw mnie, zepchniętemu z powrotem do roli statysty. Na nic nie miałem już wpływu, jakbym utracił zarazem siły i prawa. [R 300]

Bezpośrednią przyczyną podjęcia przez Toma narracji jest opublikowanie w jednym z czasopism historycznych *Kartki z dziejów walki profesora Janoty*.

Tom stara się nie dopuścić, by ukształtowała ona społeczne wyobrażenia na temat organizacji „Rondo” i jego w niej roli. To bowiem groziłoby ostateczną utratą stanowiska „reżysera”, a tym samym — szans na odzyskanie względów Toli Mohoczy. Podobnie jak przy zakładaniu „Ronda” Tom przystępując do opowiadania kieruje się więc względami osobistymi, w istocie zaś — co, być może, stawia pod znakiem zapytania prawdziwość jego szlachetnego autoportretu — „socjobiologicznymi”. Jego polemika z treścią publikacji Szneja-Janoty jest formą walki o pozycję społeczną (minioną, ale zapewne również obecną) i o uczucia kobiety, a także próbą pogrążenia rywala. Można się zresztą domyślać, że podobne motywy kierowały Janotą.

Monolog o dziejach „Ronda” to desperacka, podjęta bez wiary w powodzenie i chyba nawet nie do końca świadoma, próba narzucenia innym własnej prawdy. Tom nie jest człowiekiem dysputy, nie dysponuje błyskotliwym, dialektycznym umysłem Władka. Tylko rozległa, jednogłosowa wypowiedź daje mu szansę zwycięstwa w polemice ze Sznejem-Janotą. Szansy takiej nie stwarzają odbywane co drugą niedzielę brydże, w których uczestniczy także Władek. Tom wie, że w otwartym boju go nie pokona: „od dawna postanowiłem nie wdawać się z Władkiem w dyskusje światopoglądowe” — wyznaje (R 359). Rozpoczyna więc własną opowieść, która coraz wyraźniej staje się narzędziem walki z życiowym — nie tylko światopoglądowym — antagonistą. Ale podejmując z takimi intencjami narrację o „Rondzie”, Tom pośrednio przyznaje słuszność swemu adwersarzowi, który w jednej z przytoczonych rozmów powiedział:

— [...] To my tworzymy legendy i narzucamy sobie złudzenia. My, ludzie, posługujemy się nieprawdą, aby porządkować rzeczywistość! Prawdy rzeczywistości nie istnieją, jej przekazy są już interpretacjami. [...]

Roześmiał się: — Co to jest człowiek, proszę państwa? To istota, która przypisuje sens bytowi. Co to jest ludzkość? To zbiorowość, która dopisuje sens do własnych losów. [R 359–360].

Postawa Toma różni się od stanowiska Władka tym, iż dla Szneja „podmiotami sensotwórczymi” są ludzkie zbiorowości, a „sens” najlepiej wyraża się w ideologiach — dowodził tego całym swoim życiem. Opowieść Toma jest świadectwem wiary, że również jednostki mają zdolność tworzenia rzeczywistości, przynajmniej w zakresie tego, co niedostępne dla zewnętrznego obserwatora: uczuć, przeżyć, motywów postępowania. Cały dyskurs Toma zmierza ku temu, by podać w wątpliwość wagę faktów obiektywnych — mimo kilkakrotnych zapewnień o dochowywanej im wierności — i podnieść znaczenie tej realności, która dostępna jest tylko jednostkom: „Prof. Janota ujawnił to, co widzieli naoczni świadkowie. To znaczy publiczność i partnerzy. A zatem nic. Lub prawie nic. Resztę przemilczał” (R 79). Prezentacji tej „reszty” poświęcona jest znaczna część opowieści Toma — splot wydarzeń, który doprowadził do śmierci aktora, to jeden z najistotniejszych wątków. Dzieje się tak dlatego, że poszlaki wskazują na Toma jako na zabójcę:

Trzymając się bowiem formuły *cui prodest* doszlibyśmy do wniosku, że byłem jedynym człowiekiem, któremu na śmierci Cezara mogło zależeć z powodów osobistych. To logiczne: założyłem „Rondo” z miłości do kobiety, po czym gdy zostałem przez tę kobietę zdradzony, posłużyłem się „Rondem” jako plutonem egzekucyjnym dla wykonania mojego wyroku na rywala. [s. 269]

O zabójstwo Cezara otwarcie oskarża Toma Tola. Powołuje się przy tym na jego udział w wykonywaniu podziemnych egzekucji (sam narrator wspomina o nich nader niechętnie). Tom ma powody do obaw, że publikacja artykułu Szejna-Janoty nasunie takie przypuszczenie i innym:

skoro dziś znowu wywleka się sprawę tej śmierci i skoro wpisuje się ją na rachunek „Ronda” – jak to uczynił autor *Kartki z dziejów walki* – trudno mi udawać, że nic mnie z tą sprawą nie wiąże. Jedną rzecz muszę stwierdzić z całą stanowczością: w okresie gdy zginął Cezar, działalność „Ronda” była już poza moją kontrolą. Organizacją kierowali wówczas ludzie, którzy za moimi plecami utworzyli w niej tajną komórkę pod kryptonimem „I–R”. [R 269]

Owi ludzie, jak niedwuznacznie wynika z innych fragmentów, to m.in. właśnie autor *Kartki*. Postawiony wobec takich wzajemnych oskarżeń czytelnik *Ronda* może ostatecznie zwątpić w prawdomówność Toma i czystość jego intencji, lecz nie ma podstaw, by je bezstronnie osądzić: dane mu jest wysłuchać tylko jednej ze stron. *Kartka z dziejów walki* w świecie przedstawionym *Ronda* to, co prawda, autonomiczny tekst, komunikacyjnie równorzędny wypowiedzi Toma, ale świat przedstawiony *Ronda* nie jest światem czytelnika – jedyny łącznik między nimi stanowi nie całkiem „niewinna” wypowiedź narratora przytaczającego artykuł Janoty tylko na prawach cytatu, w postaci wyjątków wytraconych z macierzystego kontekstu. Wobec braku tekstowego podmiotu, któremu czytelnik mógłby w pełni zaufać, szczególnego znaczenia nabierają powiązania *Ronda* z *Niereczywistością*. Brak całkowicie wiarygodnego narratora jest w jakiejś mierze rekompensowana przez istnienie drugiego tekstu dającego się przyporządkować temu samemu nadawcy. Tak więc wypowiedzi stanowią dla siebie nawzajem układy odniesienia – nie absolutne wprawdzie, jednak pozwalające na częściową przynajmniej weryfikację.

Ale zestawienie opowieści zawartej w *Rondzie* z relacją przedstawioną w *Niereczywistości* nie rozwieje wątpliwości odbiorcy, przeciwnie – tylko je pogłębi. Na przykład w kwestii śmierci Cezara *Niereczywistość* do dwu istniejących wariantów dodaje jeszcze trzeci – co prawda, opowiedziany tylko w trybie przypuszczającym i jako fikcja: zabójcą mógł być sam bohater (R 69–70). Dociekliwy czytelnik, który założywszy, iż istnieje jakaś prawdziwa wersja tych zdarzeń, sięgnie do trzeciego wariantu historii „Ronda”, zawartego w autorskim posłowiu do fragmentu opublikowanego w „Twórczości”, znajdzie nawet częściowe potwierdzenie swych podejrzeń. Tyle że tam aktor nie zostaje zastrzelony, jak sugeruje *Niereczywistość*, ale otruty, w podobnych zresztą okolicznościach co w ostatecznej wersji *Ronda*: przypadkiem, zamiast swojej życiowej i scenicznej partnerki, Izy Rajewskiej. Trzeba jednak pamiętać, że status „planu dalszej akcji” *Niereczywistości* [I] jest – zwłaszcza w modelu lektury, którego tropem teraz idziemy – z gruntu inny niż ukończonych powieści: to tylko niezrealizowany pomysł, do tego zapisany w trzeciej osobie, a więc nie dający się przyporządkować narratorowi *Ronda* i *Niereczywistości*.

Konfrontacja relacji zaprezentowanych w obu powieściach nie przynosi więc dodatkowych danych o faktach będących przedmiotem narracji. Dostarcza jednak czytelnikowi pozytywnej wiedzy o samym narratorze – przede wszystkim osłabia jego autorytatywność (by posłużyć się terminem Henryka

Markiewicza²⁰), czyli potwierdza podejrzenia nasuwające się przy odbiorze każdego tekstu z osobna. To potwierdzenie wypada uznać za uprawomocnienie „podwójnej” lektury *Nierzeczywistości* oraz *Ronda* i pojawiających się w jej trakcie hipotez interpretacyjnych. Ale i ten sposób czytania napotyka trudne do pokonania przeszkody – z dość nieoczekiwanej strony. O ile bowiem z założeniem osobowej tożsamości narratorów i ciągłości (jeśli nie identyczności) światów przedstawionych obu powieści dość łatwo jest uzgodnić odmienności relacji reżysera i Toma, o tyle trudniej pogodzić z tym założeniem dosłowne lub niemal dosłowne powtórzenia obszernych nieraz fragmentów tekstu. Powtórzenia te, bardzo liczne w początkowych partiach utworów, zdarzają się i później. Jeden przykład cytuję niżej – to relacja z „wystąpienia francuskiego intelektualisty”. Aby nie zajmować zbyt wiele miejsca, przytoczę teraz wyłącznie ten – świadczący *nb.*, że Brandys nie tylko pisząc *Nierzeczywistość* obficie czerpał z gotowego już fragmentu *Ronda*, ale i kończąc tę drugą powieść „wymyślał niektóre stronicę” z pierwszej:

– Mistyfikacja nie nastęczała większych trudności, przynajmniej z początku. [...] zacząłem ją [tj. „Mewę”] wysyłać na prowincję z walizką wyładowaną moimi starymi książkami, za każdym razem do innego miasta. W Krakowie czy w Lublinie zostawiała walizkę na dworcu w przechowalni, kwit nadawała listem miejscowym na *poste restante* dla nie istniejącego adresata, po czym najbliższym pociągiem wracała do Warszawy. Wybierałem przeważnie jej wolne dni w kawiarni. Wbiłem jej w głowę instrukcję co do niezbędnych środków konspiracji i nawet wyglądu zewnętrznego. Przede wszystkim nie rzucać się w oczy. Zabroniłem jej używania kosmetyków – nigdy nie było wiadomo, kiedy uczerni albo wygoli sobie brwi – oraz nawiązywania przygodnych znajomości. Pouczyłem ją także, jak ma się zachować na wypadek rewizji w pociągu: twierdzić, że książki są przeznaczone na sprzedaż w antykwariacie. Były to powieści kryminalne w kilku językach. Najogólniej dałem jej do zrozumienia, że w interliniach mieszczą się meldunki „Ronda”, zaszyfrowane systemem znaków możliwych do wywołania jedynie metodą chemiczną. Reszty pozwoliłem jej się zaledwie domyślać: że to są informacje, które dotrą różnymi drogami do Londynu. W ten sposób przy pełnej gwarancji bezpieczeństwa zaspokajałem najostrzejsze pragnienia „Mewy”. Traciłem jednak walizki. [...]

Wpadłem na pomysł jednej walizki. Mój kurier przewoził ją do miasta X., zostawiał w przechowalni na dworcu i wrzucał do skrzynki pocztowej kopertę z kwitem. Po jakimś czasie do miasta X. przyjeżdżał inny mój kurier, zgłaszał się na *poste restante*, wykupywał walizkę z przechowalni i wracał z nią do Warszawy. Był to więc obieg zamknięty. Walizka zależnie od kierunku zmieniała swoją symboliczną zawartość: stare gazety, *Tajemnica żółtego pokoju* i *Perfumy czarnej damy* w jedną stronę jechały jako meldunki „Ronda”, w drugą – jako instrukcje ze zrzutu od Naczelnego Dowództwa. [N 37–39]

W początkowym okresie moja mistyfikacja nie nastęczała zasadniczych trudności. [...] W kilkanaście dni po złożeniu przez nią [tj. „Mewę”] przysięgi organizacyjnej zacząłem ją wysyłać na prowincję z walizką wyładowaną starymi książkami, za każdym razem do innego miasta. W Krakowie albo Lublinie zostawiała walizkę na dworcu w przechowalni, kwit nadawała listem miejscowym na *poste restante* dla nie istniejącego adresata, po czym najbliższym pociągiem wracała do Warszawy. Wybierałem przeważnie jej wolne dni w „Melpomenie”. Wbiłem jej w głowę zalecenia co do niezbędnych środków konspiracji i nawet wyglądu zewnętrznego. Przede wszystkim nie rzucać się w oczy. Zabroniłem jej używania kosmetyków (wciąż jeszcze co jakiś czas pojawiała się z wygolonymi albo uczernionymi brwiami) oraz nawiązywania

²⁰ H. Markiewicz, *Autor i narrator*. W: *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków 1984, s. 92: „Autorytatywność oznacza tu [...] założenie, że [prezentowane przez narratora] fakty, ich interpretacje i oceny w tym fikcyjnym układzie odniesienia [tj. w rzeczywistości przedstawionej utworu] należy zaakceptować”.

przygodnych znajomości. Pouczyłem ją także, jak ma się zachować na wypadek rewizji w pociągu: twierdzić, że książki są przeznaczone na sprzedaż w antykwaracie. Były to przeważnie powieści kryminalne w różnych językach. Najogólniej dałem jej do zrozumienia, że w interliniach mieszczą się meldunki „Ronda”, zaszyfrowane systemem znaków możliwych do wywołania jedynie metodą chemiczną. Reszty pozwoliłem jej się zaledwie domyślać: że to są informacje, które dotrą różnymi drogami do Londynu. W ten sposób przy pełnej gwarancji bezpieczeństwa zaspokajałem najostrejsze pragnienia Toli. Traciłem tylko walizki. [...]

Z czasem wpadłem na pomysł jednej walizki. Borowikowie, Jerzy lub Andrzej, przewozili ją do miasta X., by zostawić w przechowalni na dworcu i wrzucić do skrzynki pocztowej kopertę z kwitem. Po jakimś czasie do miasta X. przyjeżdżała Tola, zgłaszała się na *poste restante* i po wykupieniu walizki z przechowalni wracała z nią do Warszawy. Był to więc obieg zamknięty. Walizka zależnie od kierunku zmieniała swą symboliczną zawartość: stare gazety, *Tajemnica złotego pokoju* i *Pies Basquerville'ów* w jedną stronę jechały jako meldunki „Ronda”, w drugą – jako materiał ze zrzutu od Naczelnego Dowództwa. [R 227–228].

Takie powtórzenia są sprzeczne z uznawanymi w tym typie lektury za niewzruszone założeniami narracyjnymi *Niereczywistości* i *Ronda*. Wydaje się mało prawdopodobne, by narrator mówiąc ponownie o pewnych wydarzeniach – po kilkuletniej przerwie, w odmiennych okolicznościach i w innej formie (na piśmie, a nie wygłaszając odpowiedzi do mikrofonu) – używał tych samych sformułowań, zdań, a nawet powtarzał całe akapity. Dostrzeżenie owych repetycji, będących świadectwem niezwyklej genezy omawianych powieści, może prowadzić do osłabienia iluzji autonomii narratorskiej i przypomina o rzeczywistym sprawcy obu tekstów. Tym samym podważona zostaje przyjęta strategia lektury powieści jako dwóch wypowiedzi jednego narratora. Strategii tej towarzyszyło ciche przekonanie o istnieniu jakiejś ostatecznej, prawdziwej wersji przygód założyciela „Ronda”, wersji, by się tak wyrazić, trzecioosobowej, autorskiej, która – nawet jeśli nie egzystuje jako tekst, zapisana opowieść – powinna dać się wydedukować z wariantów dostępnych czytelnikowi. Występowanie powtarzających się fragmentów tam, gdzie powtórzenia – na mocy konwencji pierwszoosobowego realizmu – nie powinny się zdarzać, uświadamia odbiorcy, jaki jest rzeczywisty status wypowiedzi narracyjnej, narratora, powieściowych postaci i ich losów, przypomina, że są one tylko elementami kreacji autorskiej i nie istnieją nigdzie poza nią.

Model 3: Jedna powieść w dwóch wariantach

Trzeci z wyróżnionych przeze mnie potencjalnych sposobów ustosunkowania się odbiorcy do pokrewieństw *Niereczywistości* i *Ronda* podsuwany jest pośrednio w przytaczanych już tu autokomentarzach Brandysa. Uzasadnienia dla takiego podejścia dostarczają także pewne osobliwości kompozycji *Niereczywistości* i *Ronda*, *nb.* wychodzące na jaw dopiero przy zestawieniu obu powieści. Chodzi mianowicie o widoczną w przeprowadzonych wyżej porównaniach ruchomość motywów, która niejako odbiera im rangę jednostkowych elementów kompozycji i sprowadza je jakby do poziomu niezorganizowanego materiału tematycznego. Ruchomość ta może dotyczyć poszczególnych elementów charakterystyki postaci (erotomania jako cecha Toli w *Rondzie*, a bohatera-narratora w *Niereczywistości*) lub całych postaci (podobieństwo cech, losów i kompozycyjnej funkcji kreacji Anka i Andrzeja Borowika). Może też odnosić się do całości zdarzeniowych, takich jak spotkanie bohatera z pijakiem, który żegna krzyżem tablicę męczeństwa: w *Rondzie* (s. 85–86) następuje ono w dniu

wyjazdu córki Toma, w *Nierzeczywistości* (s. 46) – w dniu odlotu za granicę reżysera (a więc odpowiednika samego Toma). Podobnie „wystąpienie francuskiego intelektualisty” odbywa się bądź w roku 1961, podczas „międzynarodowego kongresu działaczy i krytyków teatralnych” w Belgradzie (R 112–113), bądź w roku 1973 czy 1974 na „międzynarodowym kongresie sztuki teatralnej” w „mieście nad Morzem Północnym” (N 36–37). Trudno tłumaczyć te różnice niepamięcią narratora: przeczy temu zarówno podawanie przezeń dat i okoliczności zdarzenia, jak też fakt, że w obu tekstach przytaczana jest wypowiedź Francuza, a i same relacje zgadzają się niemal co do słowa:

dzisiaj jakiś Francuz przemawiał w trąbie powietrznej. Przemówienie skądinąd znakomite, na temat humanistycznej odwagi, która towarzyszy ludzkości w jej współczesnych zdobyczach. Wyraził się: zawrotnych i przerażających. Oracja w stylu francuskim, patetyczno-intelektualnym. Zakończył ją wspomnieniem z lat studenckich, kiedy uprawiał wspinaczkę w Alpach szwajcarskich i na trudniejsze szlaki prowadził go przewodnik, olbrzym nazwiskiem Ringele. Wdrapując się po stromej ścianie Francuz czuł lęk przed wysokością, krzyczał wtedy do przewodnika: „Ringele! kręci mi się w głowie!” Na co Szwajcar obracał się ku niemu wołając: „A niech się kręci! *Schwindel' frei!*”, i ciągnął go w górę na linie. Francuz chciał pewnie powiedzieć, że gdy odczuwamy strach na widok przepaści, jaka się pod nami otwiera w miarę pokonywania szczytu, i kiedy chcemy zawrócić, bo kręci nam się w głowie, powinniśmy wznieść ten okrzyk: „A niech się kręci! *Schwindel' frei!*” [...]. Naturalnie, owacje były zasłużone. [N 36–37]

Ostatniego dnia obrad przemawiał siwiejący Francuz o chudej żeglarskiej twarzy, wsparty na dwóch laskach. Swoją oracją, utrzymaną w intelektualno-patetycznym stylu (typowym dla szkoły francuskiej), poświęcił tematowi humanistycznej odwagi, która towarzyszy ludzkości w jej współczesnych zdobyczach, jak rzekł, zawrotnych i przerażających. Użył przy tym oryginalnego porównania. W swych latach studenckich uprawiał wspinaczkę w Alpach po stronie szwajcarskiej i na trudniejsze szlaki prowadził go przewodnik, jasnowłosy kolos, Ringele. Wdrapując się po stromej ścianie Francuz czuł lęk przed wysokością, krzyczał wówczas do przewodnika: „Ringele! kręci mi się w głowie!” Na co Szwajcar obracał się ku niemu wołając: „A niech się kręci! *Schwindel' frei!*”, i ciągnął go w górę na linie. Gdy odczuwamy lęk na widok przepaści, jaka rozwiera się przed nami w trakcie pokonywania szczytu, twierdził mówca, wtedy właśnie, gdy kręci nam się w głowie i pragniemy zawrócić, winniśmy powtórzyć ten okrzyk: „A niech się kręci! *Schwindel' frei!*” Z trybuny zszedł pośród owacji [...]. [R 112]

Zatrzymajmy się chwilę przy tym przykładzie. W planie narracyjnym *Nierzeczywistości* przytoczenie tej anegdoty – dygresyjnej w stosunku do głównego tematu wypowiedzi – motywowane jest silnym wrażeniem, jakie na bohaterze wywarło wysłuchane tego popołudnia przemówienie Francuza, a także zmęczeniem po całodniowych obradach, niepogodą i trudnością ze skupieniem się na pytaniach kwestionariusza:

– Cały dzień obrad mojego kongresu zszedł na referatach i dyskusji, dopiero teraz w hotelu wzięłam gorący natrysk. Ale obawiam się, że nie uda mi się dzisiaj zebrać myśli. Nie wiem, od czego zacząć i na czym wczoraj skończyłem. Miałem zdaje się mówić... Prawda, o wojnie. Co za klimat! Czy tutaj zawsze wieje taki dziki, zasolony wiatr? Efekty chwilami są melodramatyczne, dzisiaj jakiś Francuz przemawiał w trąbie powietrznej. [N 36]

W *Rondzie* ta sama anegdota zostaje osadzona w kontekście narracji w inny sposób: Tom przytacza ją po latach w związku z określeniem, jakiego wobec jego osoby użyła kiedyś Nina: „jednoosobowe połączenie Martina Ede-na z Hansem Castorpem” (R 111). Po przemówieniu Francuza zastanawiał się nad użytą przez niego metaforą „w odniesieniu do siebie”:

kim właściwie byłem, niedowarżonym amatorem przygód czy zahartowanym przewodnikiem? Otóż doszedłem do wniosku, że nie byłem ani jednym, ani drugim, lecz obydwojma naraz.

Zwłaszcza w latach wojny. [...] Nina Willman była przenikliwa, miałem w sobie dwóch ludzi, myliła się tylko w personaliach. [R 112–113]

Kongresowy epizod pełni w konstrukcji fabularnej obu powieści podobne funkcje: służy wyznaczeniu jednej z czasowych płaszczyzn zdarzeń – płaszczyzny węziej (w *Nierzeczywistości*) lub szerzej (w *Rondzie*) rozumianej terażniejszości, w której realizuje się narratorska wypowiedź. Dynamiczne związki tej płaszczyzny ze zdarzeniami wcześniejszymi, zwłaszcza wojennymi, tworzą szkielet kompozycyjny obu powieści. W *Nierzeczywistości* relacja z przemówienia, ujęta w ramy opowieści o dziejach organizacji „Rondo”, nie tylko uobecnia czas narracji, ale i „przygotowuje” (w sensie kompozycyjnym) spotkanie z Ankiem, dawnym kurierem „Ronda”, a teraz mężem kobiety, dla której „Rondo” powstało. W drugiej powieści Francuz okazuje się Jeanem-Claude’em Marcenatem, przed wojną autorem sztuki, w której grała Tola Mohoczy (a statystował sam Tom), po wojnie zaś – towarzyszem jej życia.

Jaki jest status motywów ruchomych? Włodzimierz Bolecki, opisujący podobne „wariacje tekstowe” w prozie Czesława Miłosza, stawia tezę, że „i podobieństwa, i różnice w użyciu tych samych elementów o wiele silniej wiążą teksty Miłosza z tekstami Miłosza niż z ich pozaliterackimi kontekstami, z prawdą biografii czy z wiernością pamięci”²¹. Zapewne to samo można powiedzieć o twórczości Kazimierza Brandysa, i to nie tylko o dwóch zajmujących mnie tutaj powieściach. Przecież szereg podobieństw konstrukcyjnych i ideowych łączy zarówno *Nierzeczywistość*, jak i *Rondo* z innymi utworami Brandysa, przede wszystkim z *Drewnianym koniem* (fikcyjna organizacja podziemna), *Miastem niepokonanym* (handel obrazem), *Jak być kochaną?* (środowisko aktorskie, motyw nadopiekuńczej miłości, zabójstwo aktora-kolaboranta), a także z *Samsonem* (atak ONR-owskiej bojówki na dziecina uniwersytetu), *Wariacjami pocztowymi* i *Pomysłem* (idea historii jako „nieprawdy dla wspólnego użytku”²², fikcji, na którą bohater próbuje aktywnie oddziaływać). Również na zbiór tematów i motywów powracających w prozie Brandysa można spojrzeć jako na prywatne „uniwersum znaczeń” (określenie Boleckiego). I u niego „tym, co niezmiennie we wszystkich użyciach tego samego elementu, nie jest [...] »wierność realiom« czy funkcja w dyskursie, lecz ogólne znaczenie, jak gdyby sens słownikowy, który w każdym kontekście inaczej został osadzony w słowach, w tekście, w realiach”²³. Taką strategię interpretuje się zazwyczaj jako manifestację jedności pisarskiej świadomości, niezależnej od zmiennych form literackich.

Wyjaśnienie to, trafnie opisujące całość dorobku autora, nie wystarcza jednak do uchwycenia szczególnego związku *Ronda* i *Nierzeczywistości*. Zarówno liczba, jak i konstrukcyjna ważność elementów wykorzystanych w obu tych utworach znacznie przekracza średni poziom autoreferencjalności u Brandysa. Ich czytelnik może odnieść wrażenie, że ma do czynienia nie z dwiema strukturami zbudowanymi z częściowo powtarzających się składników, lecz z jedną konstrukcją w dwóch wariantach, które różnią się między sobą tylko pewnymi

²¹ W. Bolecki, *Proza Miłosza*. W: *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*. Warszawa 1991, s. 181.

²² K. Brandys, *Wariacje pocztowe*. Warszawa 1994, s. 184.

²³ Bolecki, *loc. cit.*

szczegółami. Oglądane w tej perspektywie gotowe i opublikowane utwory stają się jakby ponowną inkarnacją owego niechcianego „dwugłowego cielecia”, o którym Brandys pisał w *Miesiącach*, lub „wielkiego dzieła nie istniejącego polskiej literatury współczesnej”, jakie w maszynopisowej wersji *Nierzeczywistości* widział Tomasz Burek²⁴. W „dwuskrzydłowej” poetyce *Nierzeczywistości*, w ustanowieniu „związku następstwa i ciągłości pomiędzy dwoma tekstami odrębnymi i niezgodnymi w charakterze” krytyk dostrzegał zarazem „metaforę Polski” i kulminację „tendencji synkretystycznej”, będącej, jego zdaniem, „naczelną właściwością prozy Brandysa”²⁵.

W intencji autora [...] wspólna okładka projektowanej książki oraz jeden i ten sam tytuł widniejący na niej – miały połączyć dwa niepodobne do siebie i wręcz rozbiegające się teksty. Niepodobne z punktu widzenia ogólnych założeń estetycznych, przynależności gatunkowej, rodzaju prozy, zastosowanej techniki literackiej i form przekazu. Niepodobne w jakościowym nacechowaniu i w wyróżnikach stylu, w tempie i metodzie narracji, a także w samej konstrukcji narratora²⁶.

Zestawienie jest warunkiem kontrastu. Umieszczenie w jednej teczce maszynopisów dwóch podobnych, pod pewnymi względami, tekstów musiało doprowadzić do uwypuklenia różnic między nimi. Ich rozdzielenie – w wyniku publikacji jako odrębnych książek – sprawia, że w odbiorze na plan pierwszy wysuwają się podobieństwa. Istnienie pokrewieństw nie zacierą zresztą odmienności: właśnie gra „powtórzenia i różnicy” jest, jak się wydaje, czynnikiem dominującym w rozpatrywanym modelu odbioru *Nierzeczywistości* i *Ronda*. Dostrzeżenie kompozycyjnych napięć między powieściami skłania odbiorcę do zapytania o ich sprawcę – autora, i do refleksji nad jego intencjami. Wszak autoparafraza, jak pisze Inga Iwasiów, może być odczytana jako wyrazista sygnatura – autorski znak wzmacniający podmiotowość w przestrzeni własnych tekstów²⁷. Powstająca przy takim nastawieniu lekturowym interpretacja powieści, interpretacja „podwójna”, ogarniająca oba utwory, będzie zapewne zgodna z konstatacjami Burka – pomimo odmiennych punktów wyjścia, a nawet w pewnej mierze różnego przedmiotu.

Interpretacja Burka jest, jak wspomniałem, dwubiegunowa: „sprzeczną podwójność” *Nierzeczywistości* i *Ronda* łączy on, z jednej strony, z charakterystyczną dla powieści Brandysa wizją rzeczywistości, zwłaszcza polskiej rzeczywistości, jako „nieustannego potoku zmian i przekształceń”²⁸. Z drugiej strony – w antynomicznym związku dwóch utworów krytyk dostrzega twórczą, podmiotową odpowiedź na niejednorodność świata. W tym ujęciu *Rondo* i *Nierzeczywistość* odzwierciedlają „naczelną właściwość prozy Brandysa”, którą oddaje maksyma wypowiedziana przez pisarza w *Rynku*, a przytoczona w eseju Burka: „Nie ma jednej myśli o tym, co nigdy nie jest jednym”²⁹:

²⁴ T. Burek, *A to Polska właśnie*. „Zapis” nr 9 (styczeń 1979), s. 171. W oryginale słowa „wielkie dzieło nie istniejące” są podkreślone.

²⁵ *Ibidem*, s. 166–167.

²⁶ *Ibidem*, s. 165.

²⁷ I. Iwasiów, *Autoparafraza jako sygnatura*. W zb.: *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*. Red. D. Śnieżko. Warszawa 1996.

²⁸ Burek, *op. cit.*, s. 168.

²⁹ K. Brandys, *Rynek. Wspomnienia z teraźniejszości*. Warszawa 1968, s. 72.

Kiedy spojrzeć na całokształt twórczości Kazimierza Brandysa, to okaże się, że naruszała ona prawie zawsze i w każdym momencie zastane systemy klasyfikacji gatunkowej, że jej idea przewodnią i konstytutywną była idea wieloksięgu, służącego jako przekaz świadomości niespokojnej, zmiennej i wzburzonej³⁰.

Zgodnie z tą wizją twórczości dzieła literackie nie istnieją dla samych siebie, są środkiem umożliwiającym ekspresję osobowości autora. Ze względu na dynamiczną naturę ludzkiej psychiki poszczególne książki szybko tracą autonomiczną, egzystencjalną wartość, zachowując znaczenie głównie jako ogniwa łańcucha odzwierciedlającego przemiany twórczej świadomości. Wszystkie stanowią jednak „intelektualną własność” pisarza — zwłaszcza dopóki nie zostaną opublikowane, a tym samym oddane w ręce „historyków i literaturoznawców”, jak to w innym miejscu formułuje Brandys³¹. To właśnie przenoszenie rozumiane prawa autorskie zezwalają na swobodne dysponowanie własnymi tekstami, na manipulowanie nimi, „wyjmowanie niektórych stron” i ponowne wykorzystywanie wątków. W parze *Nierzeczywistość – Rondo* charakterystyczna dla całej twórczości Brandysa postawa autobiograficzna ujawnia się ze szczególnym nasileniem. Odnajdziemy w tych powieściach przykłady prawie wszystkich sygnałów tej postawy — od charakterystycznej poetyki narracji, przez tematykę i biograficzną konstrukcję fabuły, po najbardziej mnie tutaj interesujące aluzje do własnych dzieł pisarza, autocytaty oraz persewerycyjny charakter motywów i wątków³². Występowanie sygnałów postawy autobiograficznej, jak każdy środek artystyczny, wymaga interpretacji. Zabieg zastosowany w *Nierzeczywistości* i *Rondzie* — takie ukształtowanie dwu powieści, by ich wzajemny związek odsyłał czytelnika do osoby ich wspólnego autora — można odczytać jako próbę buntu przeciwko sankcjonowanej przez druk niezależności tekstu od jego sprawcy, a także przeciw idei implikowanego przez wypowiedź „autora tego oto dzieła”. To utwór jest pochodną twórcy, a nie odwrotnie — zdaje się przypominać Brandys.

Taka interpretacja *Nierzeczywistości* i *Ronda* — mimo odkrywanego w utworach bogactwa znaczeń, mimo interesującej kontekstualizacji odczytywanych tekstów, a także mimo łatwości, z jaką wyjaśnia faktograficzne rozbieżności prezentowanych relacji (w końcu autorowi wolno prawie wszystko) — pomija owo narratorskie nawiązanie do *Nierzeczywistości*, które znajdujemy w *Rondzie*. Jeżeli skomplikowane związki między powieściami tłumaczą się dopiero na poziomie intencji autorskich, to czemu ma służyć ich stematyzowanie w wypowiedzi fingowanego narratora? Michał Noszczyk, który najbliższy jest temu właśnie modelowi odbioru, autorską próbę fabularnej integracji powieści określa najpierw jako „bardzo ryzykowną”, a później jako wręcz „chybioną”³³. Z pewnością można odnieść takie wrażenie — jeśli uznało się, że tylko jeden sposób czytania *Nierzeczywistości* i *Ronda* jest uprawniony. Ja wolę uważać ten „ryzykowny” chwyt kompozycyjny za sygnał, iż żaden z przeanalizowanych modeli lektury wzięty z osobna — również ten, który rozpatrywałem

³⁰ Burek, *op. cit.*, s. 167.

³¹ Brandys, *Rynek*, s. 51.

³² Zob. J. Smulski, *Twórczość narracyjna Stefana Otwinowskiego*. Toruń 1993, rozdz. 7: *Autobiografizm jako postawa i jako strategia autobiograficzna*, s. 142.

³³ Noszczyk, *op. cit.*, s. 202, 237. Zob. także A. Czyżak, *Kazimierz Brandys*. Poznań 1998, s. 93.

jako trzeci – nie gwarantuje uzyskania spójnej i naprawdę bogatej semantycznie konkretyzacji, że wszystkie są, by się tak wyrazić, sprzecznościrodne. Wszystkie przecież wcześniej lub później zmuszają czytelnika do zmiany strategii interpretacyjnej. Wygląda to tak, jakby lektura „niepewna”, oscylująca między różnymi modelami odbioru była zaprogramowana w konstrukcji tej powieściowej pary.

Autointertekstualność *Nierzeczywistości* i *Ronda* wobec wąskiej teorii intertekstualności

Spróbujmy na zakończenie wyniki przedstawionych rozważań ująć w terminach teorii intertekstualności. Kategorią, która narzuca się sama przy próbie określenia wzajemnego związku *Nierzeczywistości* i *Ronda*, jest autointertekstualność. Ten zaproponowany przez Michała Głowińskiego termin nazywa typ relacji międzytekstowej polegający na „odwołaniu się do dzieł własnych (np. w formie autocytatu)” (OI 94)³⁴. O ile jednak pierwszy człon nazwy („auto-”) nie budzi w kontekście omawianych powieści większych wątpliwości – wszak mamy do czynienia ze związkiem dwóch utworów jednego autora, połączonych w dodatku wspólną bądź podobną kreacją narratora – o tyle człon drugi („intertekstualność”) nie jest już tak oczywisty. Jeżeli bowiem intertekstualność rozumieć wąsko – zgodnie z tradycją w Polsce sięgającą Konrada Górskiego – nie jako wszelki literacki kontekst, w którym daje się umieścić utwór, lecz jako znaczącą, przewidzianą przez autora grę między tekstami, to dwustronne relacje obserwowane w powieściach Brandysa można uznać za przejaw intertekstualności tylko z licznymi zastrzeżeniami. Spójrzmy, jak Górski i Głowiński definiują aluzję literacką (pierwszy) i intertekstualność (drugi) – sądzę, że zbieżności między koncepcjami tych badaczy usprawiedliwiają uproszczenie, na które sobie pozwalam identyfikując ich poglądy. Pisze Górski:

Przez aluzję literacką będziemy [...] rozumieć aluzyjne nawiązanie do tekstu innego dzieła literackiego, dzięki czemu dany utwór posługuje się w większym lub mniejszym stopniu zawartością drugiego utworu jako sposobem wyrażenia własnej treści. [A 175–176]³⁵

Aluzja literacka jest więc zjawiskiem definiowanym przez swoją funkcję, „ze stanowiska psychologii twórczości” daje się określić jako „akt świadomego wyzyskania cudzego tekstu dla celu artystycznego, który stawia sobie autor dzieła aluzyjnego” (A 177). Przy badaniu aluzji:

Nie chodzi o stwierdzenie ani historycznego faktu, że między dwoma tekstami istnieje związek genetyczny, ani psychologicznego faktu, że wyobraźnia i pamięć autora dzieła późniejszego uległa sugestii myśli i obrazów zawartych w utworze dawniej napisanym, lecz o zro-

³⁴ W ten sposób odsyłam do: M. Głowiński, *O intertekstualności*. W: *Poetyka i okolice*. Warszawa 1992. Liczba po skrócie wskazuje stronicę. — Zob. też L. Dällenbach, *Intertexte et autotexte*. „Poétique” nr 27 (1976). Iwaszów (*op. cit.*) wprowadza cały szereg nazw synonimicznych bądź pokrewnych „autointertekstualności” (tym terminem się nie posługuje): „autoparafraza”, „autotekstualizm”, „autoprzytoczenie”, „autocytat”, „autorepetycja”, „autokorekta”, „autoplgiat”, „autolektura”, „autoreferencjalność”, „kalka własnego tekstu”, „suplement”, „komplementarność dzieł”, „rozwiązania wariantowe”.

³⁵ Tym skrótem odsyłam do: K. Górski, *Aluzja literacka. Istota zjawiska i jego typologia*. W: *Rozważania teoretyczne. Literatura, muzyka, teatr*. Lublin 1984.

zumienie sposobu, w jaki działa dany tekst poprzez tak czy inaczej zaznaczone jego powiązanie z innym tekstem. [A 176]

Bardzo podobnie Głowiński definiuje „odwołanie intertekstualne”:

Odwołanie intertekstualne jest zawsze odwołaniem zamierzonym, a więc wprowadzonym świadomie (choć stopień owego uświadomienia może być różny), adresowanym do czytelnika, który winien zdać sobie sprawę, że z takich czy innych powodów autor mówi w danym fragmencie swojego dzieła cudzymi słowami (już Górski wyraźnie rozróżniał aluzję, czyli postępowanie założone i celowe, od przypadkowej ze swej natury reminiscencji). A dzieje się tak dlatego, że odwołanie intertekstualne jest strukturalnym elementem tekstu, reminiscencja zaś jedynie sprawą jego genezy, świadcząca o zakresie lektur pisarza, jego literackiej kulturze, czy wreszcie o sile oddziaływania utworów, z których zapożyczenia pochodzą. [OI 102]

Sfera intertekstualności zarysowuje się inaczej [niż sfera źródeł i wpływów literackich]: w jej obręb wchodzi wyłącznie te relacje z innymi utworami, które stały się elementem strukturalnym, lub – jeśli kto woli – znaczeniowym (czy semantycznym), relacje zamierzone i w taki czy inny sposób widoczne, można by powiedzieć: przeznaczone dla czytelnika. [OI 91]

Nawiązanie do innego utworu można zatem uznać za przejaw wąsko rozumianej intertekstualności (w tym także autointekstualności) – a nie np. za plagiat albo za świadomą bądź podświadomą reminiscencję nie mającą charakteru aluzji intertekstualnej (zob. A 193) – wtedy gdy owo nawiązanie spełnia kilka warunków. Oto one:

- 1) rozpoznawalność w odbiorze;
- 2) funkcjonalność semantyczna (bądź estetyczna) w obrębie nowego kontekstu;
- 3) intencyjność (nawiązanie musi nosić cechy świadomej operacji autora).

Warunek pierwszy nie jest i nie może być restrykcyjny z powodu zróżnicowania środowiska odbiorców pod względem kultury literackiej: nie każdy czytelnik jest w stanie rozpoznać każde odwołanie intertekstualne, lub inaczej: nikt nie potrafi rozpoznać wszystkich możliwych odwołań. Dlatego, jak pisze Głowiński, „intertekstualność, ściśle określona jako składnik tekstu, z punktu widzenia odbioru stanowi zjawisko ruchome, o nie wyznaczonych ściśle granicach” (OI 117 – 118). Owa ruchomość wynika nie tylko ze zmiennej kompetencji odbiorców i z wielości dopuszczalnych stylów odbioru każdego dzieła, ale także z przemian paradygmatów kulturowych – przemian, które mogą prowadzić zarówno do zacierania międzytekstowych aluzji, jak i do „intertekstualności narzuconej, wtórnej czy pozornej” (OI 119). Swoistość zjawisk intertekstualnych polega jednak na tym, że mimo potencjalności i uzależnienia od typu odbioru na ogół nie prowadzą one do niezrozumiałości utworu nawet wtedy, gdy są w lekturze całkowicie ignorowane (OI 120).

Wyraźnie to widać w przypadku rozpatrywanych powieści Brandysa. Model lektury, w którym *Rondo* i *Nierzeczywistość* traktowane są jako dzieła w pełni niezależne, związane ze sobą nawzajem nie bardziej niż z pozostałymi tekstami tego autora, dostarcza zupełnie interesujących i „poprawnych” interpretacji. Niedostrzeżenie powiązań nie prowadzi do znaczących uszczerbków w semantyce utworów, przesuwa tylko akcenty i wydobywa inne aspekty przesłania ideowego, mieszcząc się również – dzięki przewidzianemu przez teorię zjawisku nieobligatoryjności relacji międzytekstowych – w wąskim modelu intertekstualności. Paradoksalnie, większe problemy interpretacyjne (dla czytelnika) i teoretyczne (dla badacza) stwarza sytuacja, gdy w odbiorze dochodzi do

zaktualizowania owych związków. W myśl bowiem sformułowanego tutaj „drugiego warunku intertekstualności” aluzja literacka jest środkiem artystycznym polegającym na funkcjonalnym wykorzystaniu tego, co już napisane i znane odbiorcy (Barthes’owskiego *déjà lu*), jako elementu struktury nowego tekstu. Ten swoisty *bricolage* opiera się, jak zauważa Głowiński, na mechanizmach dekontekstualizacji i rekontekstualizacji:

Dekontekstualizacji, bo jakiś element wyjęty został z tekstu lub pewnego typu tekstów, odłączony od tego, co nadawało mu znaczenie; rekontekstualizacji, ponieważ wprowadzony został w kontekst nowy, i to w nim właśnie ma funkcjonować, nie tracąc zresztą tego, co nazwać by można świadectwem pochodzenia. [OI 103–104]

Intertekstualność wykorzystuje więc – i pogłębia – hierarchiczne relacje występujące w uniwersum tekstów. Adaptując terminologię Gérarda Genette’a i Michaela Riffaterre’a można rzecz ująć następująco. Intertekstualność jest zawsze hipertekstualnością, jej istota to stosunek nadrzędności jednego tekstu nad drugim. Podstawę owej nierównorzędności stanowi czasowy dystans między utworami: hipotekst należy do przeszłości, hipertekst jest składnikiem terażniejszości. Ich łącznikiem staje się intertekst – element „wypożyczony” z dzieła dawniejszego i włączony w kontekst nowego³⁶. Podobnie ujmuje rzecz Górski: „Jeżeli tekst B (chronologicznie późniejszy) operuje nawiązaniem do tekstu A (wcześniejszego) jako środkiem wyrazu, to mamy wtedy do czynienia ze zjawiskiem aluzji literackiej” (A 176)³⁷.

Wróćmy do *Nierzeczywistości* i *Ronda*. Która z tych powieści jest hiper-, a która hipotekstem? Która nawiązuje do której? Próba zastosowania kryterium chronologicznego nie zda się tu na wiele. Co prawda, łatwo sprawdzić, że pierwsze książkowe wydania powieści przypadają, odpowiednio, na lata 1977 i 1982; trzeba jednak pamiętać, iż dopiero edycja z 1989 roku udostępniła *Nierzeczywistość* szerokiej publiczności, pierwsza zaś część *Ronda* (nie ma w tej chwili znaczenia, że pod innym tytułem) ukazała się już na przełomie lat 1975 i 1976. Umieszczone pod tekstem każdej z powieści, a potwierdzone i uściślone w *Miesiącach* daty powstania utworów jeszcze bardziej komplikują sprawę. Należy również pamiętać o okresie, kiedy maszynopisy *Nierzeczywistości* i nie dokończony *Ronda* krążyły razem wśród znajomych pisarza – to też była forma publikacji, zwłaszcza w tamtych latach.

Jeżeli nie można ustalić, który z utworów jest wcześniejszy, a który późniejszy (wszak powstawały na przemian i niemal równocześnie), natomiast powiązania konstrukcyjne powieści dają się interpretować „w obie strony”, to jak można w ich przypadku mówić o – z jednokierunkowej definicji – intertekstualności? Pozornie kwestię rozstrzyga przywoływana tu już wielokrotnie wzmianka w zakończeniu *Ronda*, w której Tom przedstawia się pośrednio jako

³⁶ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au seconde degré*. Paris 1982. – M. Riffaterre, *Semiotyka intertekstualna: interpretant*. Przełożyli K. i J. Faliccy. „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1. Zob. też OI 94–97, 105.

³⁷ W innych ujęciach intertekstualność obejmuje także relacje przebiegające w odwrotnym kierunku – od dzieła wcześniejszego do późniejszego. Zob. np. J. Sławiński, *Intertekstualność*. Hasło w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wyd. 3, poszerzone i poprawione. Wrocław 1998. Jako jedną z postaci zjawisk intertekstualnych wymienia się tam (s. 219) „relacje między danym utworem a wszelkimi tekstami, jakie powstały w następstwie jego pojawienia się”.

bohater-narrator *Nierzeczywistości*. Przypomnę jednak, że Tom nie jest narratorem całkowicie wiarygodnym, a drugi typ lektury *Nierzeczywistości* i *Ronda* – podążający tropem owej wzmianki – napotyka trudne do pokonania przeszkody. Przeszkody wynikające w ostatecznym rozrachunku właśnie z tego, że w modelu tym odbiorca daje tekstom wiarę w kwestii ich autorstwa: przyjmuje, iż fingowany w powieściach narrator, prezentowany jako podmiot wypowiedzi, naprawdę jest ich sprawcą (oczywiście w granicach określonych konwencją powieściową). W konsekwencji czytelnik musi się uporać z odmiennymi w obu relacjach wersjami wydarzeń, naruszającymi zasadę prawdopodobieństwa powtórzeniami fragmentów itp. Taka „naiwna” strategia lekturowa w przypadku powieści Brandysa prowadzi więc do rezultatów paradoksalnych: „narracyjno-fabularne umotywowanie odwołania intertekstualnego” zamiast (jak chciał Głowiński) wzmocnić spójność wypowiedzi przez „uzasadnienie obecności obcego tekstu, a także wskazanie jego funkcji i miejsca w nowej strukturze” (OI 109) – spójność tę narusza. *Nierzeczywistość* i *Rondo*, niezależnie od tego, czy są czytane jako komunikaty autora (model 3), czy narratora (model 2), pozostają wypowiedziami równorzędnymi.

Trudność ustalenia hipertekstualnej hierarchii utworów – zarówno w porządku genezy, jak struktury – to nie jedyny problem pojawiający się przy próbie intertekstualnego podejścia do związków *Nierzeczywistości* i *Ronda*. Równie trudno w wypadku tych powieści określić, co jest łączącym je intertekstem. Czy tworzą go wszystkie zbieżności między dziełami, również owe dosłowne powtórzenia? A może nie tylko one? Oba „intertekstualne” sposoby czytania *Ronda* i *Nierzeczywistości* w praktyce przyjmują, że powieści te są w całości intertekstami, że każda z nich jest globalną aluzją do drugiej. Jeśli jednak tak właśnie się dzieje, to co stanowi kontekst, w którym ta makrointertekstualność może zaistnieć i nabrać sensu, który pozwalałby ją zinterpretować? Odpowiedź na to pytanie będzie wyglądała inaczej w modelu 2, a inaczej w modelu 3. W obu jednak kontekstu i interpretanta – „zespołu czynników, który określa w nowym kontekście stosunek do tekstu przejętego” (OI 105) (w naszym przypadku należałoby raczej powiedzieć: który określa wzajemny stosunek tekstów we wspólnym kontekście) – czytelnik musi poszukiwać poza aktualnymi składnikami powieści.

Model 2 lokalizuje ów kontekst, co prawda, w obrębie szeroko rozumianego „fikcyjnego pola odniesienia”³⁸ tekstów, ale w tej jego sferze, która pozostaje niedookreślona tak w jednym, jak i w drugim utworze. Hipotetyczny wspólny kontekst obu wypowiedzi narratora stanowi w tym modelu jakiś domyślny *quasi*-realny świat, gdzie żyje (na prawach fikcji) człowiek przedstawiający się raz jako Tom, dyrektor administracyjny teatru, innym razem jako zachowujący anonimowość reżyser teatralny. W owym świecie zdarzyły się kiedyś wypadki opowiedziane w co najmniej dwóch rozbieżnych wersjach przez, nie w pełni wiarygodnego, narratora *Nierzeczywistości* i *Ronda* (w takiej właśnie kolejności). Z przekonania o istnieniu ukrytego za narratorskimi relacjami świata rodzi się imperatyw zrekonstruowania prawdziwej wersji dziejów

³⁸ Termin J. Anderegga (*Fikcja i komunikacja. <Fragmenty>*). Przełożył M. Lewicki. „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 1). Zob. też J. Ziomek, *Fikcyjne pole odniesienia a problem quasi-sądów*. W: *Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*. Warszawa 1994.

„Ronda”; rekonstrukcja ta stanowi jedno z zadań interpretatora powieści. Kłopot tylko w tym, że — jak powiada Tom (mając na myśli *Kartkę z dziejów walki* prof. Janoty) — „nie będzie prawdziwszej opowieści o »Rondzie«” (R 296). Ktoś, kto przyjął taki sposób czytania, zostaje skazany na domysły i na nieskończone konfrontowanie obu tekstów.

Odbiorca, który realizuje model 3, nakazujący interpretować nie wypowiedzi narratora, lecz powieści — komunikaty autora, poszukuje kontekstu i interpretanta w intencjach twórcy. Intencje te dają się częściowo wyprowadzić z konstrukcji samych tekstów, o czym przekonuje esej Tomasza Burka (nie szkodzi, że pisany jeszcze przed ukończeniem *Ronda*). Na paradoks zakrawa fakt, iż nie najmniej ważną z owych intencji jest atak na kategorię autora implikowanego — abstrakcyjnego nadawcy, funkcjonującego wyłącznie jako pochodna struktury utworu³⁹. Kontakt z „symetryczną” parą powieściową zmusza odbiorcę, by uznał istnienie autora transdyskursywnego, podmiotu „tych oto dzieł”⁴⁰. Kazimierz Brandys autor *Nierzeczywistości* i *Ronda*, to ktoś więcej niż Kazimierz Brandys autor *Nierzeczywistości*, czy Kazimierz Brandys autor *Ronda*. To osobowość przekraczająca granice pojedynczego utworu, którą łatwo utożsamić z realnym sprawcą obu powieści — pod warunkiem, że ten stanie się kimś znanym czytelnikowi, bliskim, że jego sylwetka wypełni się konkretną treścią intelektualną, psychologiczną, biograficzną.

Hipotetyczny interpretant zakładany przy tym sposobie lektury — w odróżnieniu od domniemanej „reszty” świata przedstawionego, która miała wyjaśniać odmiennosć narratorskich relacji w modelu 2 — może zostać poddany weryfikacji. Tym, co pozwala odbiorcy zamienić przypuszczenia na pewność, jest autokomentarz zawarty w *Miesiącach*. Ów komentarz, zwłaszcza w części poświęconej esejowi Burka, redukuje „»dwuskrzydłową« poetykę” *Ronda* i *Nierzeczywistości*, a także dającą się z niej wyprowadzić ideę do wspólnej genezy powieści. Podważa celowość, intencyjność zabiegów konstrukcyjnych, akcentując ich uzależnienie od mechanizmów psychologii procesu twórczego, od biografii autora, od przypadku wreszcie. „To mi się stało” — wyznaje Brandys. W interpretacji pisarza powiązania między jego dziełami nie są rezultatem w pełni świadomych i „dobrowolnych” działań artystycznych, lecz wynikiem akceptacji pewnego tekstowego czy warsztatowego stanu rzeczy, który zaistniał wskutek przejściowych — jak się miało okazać — trudności podczas pracy nad powieścią. Według świadectwa *Miesiący* nie można więc mówić o jakiegokolwiek relacji aluzyjnej między *Nierzeczywistością* a *Rondem*.

I znów paradoks. To pozorne *dementi* w istocie wzmacnia tylko i zaostrza tezy „podwójnej”, zakładającej wzajemną aluzyjność, interpretacji *Ronda* i *Nierzeczywistości*: utwór literacki, z perspektywy odbiorcy — wyszukana konstrukcja artystyczna, „naprawdę” jest zaledwie jednym z przejawów aktywności człowieka-pisarza; na jego kształt mogą wpływać zdarzenia tak prozaiczne jak

³⁹ Jako ilustrację takiego rozumienia podmiotu można przytoczyć charakterystykę przedstawioną przez A. Okopień-Sławińską (*Semantyka wypowiedzi poetyckiej*. <Preliminaria>. Wrocław 1985, s. 94): „jest [podmiot utworu] znaczeniowym korelatem zrealizowanych we własnej mowie reguł i jako ich wytwór bytuje w tekście tylko w określonej przez nie postaci”.

⁴⁰ Kategorię „autora transdyskursywnego” wprowadza (za M. Foucaultem i W. C. Boothem) Markiewicz (*op. cit.*, s. 75).

ból zęba; powinniśmy pamiętać, że czytając książkę obcujemy nie tylko z tekstem czy bohaterami, nie tylko z „autorem wewnętrznym” lub nawet „osobowością twórczą”, lecz także – ze stojącym za literacką konstrukcją realnym człowiekiem.

Wkroczyliśmy w dziedzinę regulowaną przez „trzeci warunek intertekstualności” – założenie intencyjnego charakteru odniesień międzyliterackich. W zamysle twórców koncepcji miało ono służyć wyeliminowaniu aluzji pozornych, będących albo przypadkowymi reminiscencjami, albo odniesieniami narzuconymi tekstowi przez odbiorcę czy wspólnotę czytelniczą. Jak jednak rozpoznać takie „fałszywe” związki? Wszak z perspektywy odbioru nie da się kategorycznie stwierdzić, co jest, a co nie jest strukturalnym składnikiem dzieła: wszystko, co czytelnik dostrzeże w utworze, może zostać uznane za jego znaczący element; traktowanie wszelkich składników konstrukcji utworu jako funkcjonalnych i celowych należy do podstawowych konwencji odbioru literatury. „Rozstrzygającym dowodem [że reminiscencja jest zamierzona bądź niezamierzona] – pisał Górski – może być tylko osobiste wyznanie autora czy jakieś uboczne okoliczności upoważniające do takiego lub innego wniosku” (A 194). W wypadku *Nierzeczywistości* i *Ronda* osobiste wyznania autora dowodzą, że „symetria” tych powieści, choć świadoma, jest równocześnie niezamierzona (jako rezultat szeregu przypadkowych okoliczności).

Jaka jest wartość informacyjna autorskiego komentarza, skoro zaprzecza on nie tylko sensom czy relacjom ujawnianym dopiero w drodze subtelnej interpretacji (model 3), ale i oczywistym powiązaniom fabularnym? Odpowiedziałbym: taka jak wartość tekstów, których cechy pozwalają je traktować jako aluzyjne – czyli ograniczona i względna. To, że zewnętrzne, metatekstowe świadectwo nie może mieć w podobnych przypadkach znaczenia ostatecznego czynnika weryfikującego, jest dzisiaj – inaczej niż w czasach Górskiego – oczywistością. Jak jednak wynika z pracy Głowińskiego, wąska koncepcja intertekstualności nie może się obyć bez założenia intencyjnego charakteru odniesień międzytekstowych. W skrajnych wypadkach, takich jak ten, który stwarza układ *Rondo – Nierzeczywistość*, prowadzi to do paradoksów podważających całą koncepcję. Wyłaniająca się w rezultacie operacji lekturowych oraz badawczych interpretacja powiązań tych utworów okazuje się skrajnie sprzeczna ze schematem relacji intertekstualnych przedstawionym w cytowanych pracach. Schemat ów opierał się bowiem na opozycji intertekstualności (tego, co jest celowo wprowadzonym elementem strukturalnym) i reminiscencji (tego, co wynikające z genezy, a więc przypadkowe). Tymczasem metoda Brandysa polega na sprowadzeniu tego, co strukturalne i, wydawałoby się, celowe – bo dające się odczytać jako funkcjonalne w konstrukcji powieści – do poziomu genezy i przypadkowości lub, ujmując rzecz z innej perspektywy, na podniesieniu okoliczności powstania utworów i biografii ich autora do rangi strukturalnych elementów dzieła.

Przy obu „intertekstualnych” typach lektury *Nierzeczywistości* i *Ronda* dochodzi do podważenia autonomii poszczególnych utworów. Model 2 – wedle którego każdy z tekstów stanowi tylko względną całość i dopiero razem, uzupełnione o hipostazę „prawdziwej historii »Ronda«”, stają się zrozumiałym przekazem – osłabia odrębność jednej powieści od drugiej. Model 3 przypomina o zależności dzieła od autora, o przysługującym utworowi statusie „bytu

pochodnego”. Zwłaszcza przy tym ostatnim sposobie czytania powieści Brandysa okazują się świadectwem pewnej strategii pisarskiej – chyba jednak o wiele bardziej świadomej, niż sugeruje on w *Miesiącach*. Strategia ta (realizowana w tekstach fikcjonalnych, ale przy wydatnej pomocy komunikatów niepowieściowych: dzienników, esejów, wspomnień) ma na celu trwałe włączenie postaci autora jeśli nie w strukturę utworów (choć i tego rodzaju próby miały w pisarstwie Brandysa miejsce – zob. *Dzoker* czy *Rynek*), to przynajmniej w ich czytelnicze konkretyzacje. Cel ten osiągnąć jest m.in. dzięki takiemu konstruowaniu powieści (zwłaszcza tych opowiadanych w pierwszej osobie), by w trakcie lektury „domagały się” uzupełnienia o czynnik sprawczy nadrzędny w stosunku do narratora i przedstawianego świata. Towarzyszy temu bezpośrednie oddziaływanie pisarza na środowisko odbiorców i ingerencja autokomentarza w niezawisłość procesu lektury⁴¹.

W twórczości powieściowej Brandysa ta strategia ujawniania literackości („sztuczności” i niesamoistności) wypowiedzi nie przyjmuje zresztą form totalnych, przeciwnie – poetyka poszczególnych tekstów zdaje się podlegać równie silnej (jeśli nie silniejszej) tendencji mimetycznej, połączonej z „regulą zatajonej literackości”⁴². Na przykładzie *Nierzeczywistości* i *Ronda* dobrze widać napięcie między dążeniem do stworzenia iluzji rzeczywistości wypowiedzi narratorskiej i powieściowego świata a chęcią ujawnienia prawdziwych mechanizmów i faktycznych uczestników komunikacji literackiej. Jednym z efektów owego napięcia staje się wpisana w konstrukcję tej powieściowej pary wielość możliwych sposobów odbioru, sposobów, z których żaden nie jest uprzywilejowany, żaden nie znajduje pełnego potwierdzenia w tekstach. Nawet to odczytanie, które jest pozornie najbogatsze znaczeniowo i zdaje się najlepiej odpowiadać demistyfikacyjnej strategii autora znanej z innych dzieł, potyka się o występującą w *Rondzie* próbę fabularnego umotywowania powiązań z *Nierzeczywistością*. I chyba tak właśnie należałoby interpretować owo manifestacyjnie literackie odwołanie w zakończeniu utworu: jako wyraz niewiary w możliwość „odkłamania” literatury. Ujmując rzecz w kategoriach bliskich narratorom (narratorowi?) tych powieści można by powiedzieć, że również jako intertekstualna para stanowią one ilustrację pewnej „niereczywistości”: mechanizmu nadawania sensu i wartości przekazom literackim. Tekstowe ślady działań autora – nawet bezwiednych, mimowolnych – oraz wszelkich innych czynników wpływających na postać wypowiedzi zawsze będą pobudzały czytelników do sensotwórczej aktywności.

⁴¹ Z pewnością można tu mówić o uzupełnianiu się postawy i strategii autobiograficznej. Zob. Smulski, *op. cit.*

⁴² O estetyce mimetycznej i „regule zatajonej literackości” pisze M. Głowiński (*Realizm i demagogia*. W: *Rytuał i demagogia. Trzydzieście szkiców o sztuce zdegradowanej*. Warszawa 1992, s. 10–13).