

metyczną interpretację. Heterotop⁴ decyduje o niejednoznacznym historycznym i topograficznym kontekście narracji Wojciechowskiego, wykorzystującego formę epistolarną w sposób przewrotny i zwodniczy.

42 listy Dymitra Łazura do kilku adresatów, z którymi łączą go rozmaite relacje zawodowo-towarzyskie i emocjonalne, dotyczą różnych aspektów życia mieszkańców Trybieży, domu, w którym tworzy genialny ludowy rzeźbiarz Fufajka. Założenia narracyjne decydują o zakresie informacji uzależnionych od stopnia zażyłości korespondentów i rodzaju interesów, a ich splot kształtuje wielotematyczny i nieciągły układ zdarzeniowy nakładających się i przecinających porządków fabularnych, rozpoznawalnych jedynie przez odwołanie się do tradycyjnych struktur powieściowych, tych zwłaszcza, które wykorzystywały formę listową. Na układ ten składa się: historia korespondencyjnych zalotów Dymitra do Belli, zabiegi Dymitra o rękę Dominiki, dzieje miłości Dymitra do Tamary; zarazem jest to opowieść o artystach — Mistrzu Fufajce, eksperymentującym z tworzywem i przestrzenią, i o pisarzu Dymitrze Łazurze, eksperymentującym z własną biografią i konwencjami powieściowymi. Przez materię narracji o zdarzeniach teraźniejszych prześwitują ponadto sprawy odległe i niejednoznaczne: zagłada Sotni i udział w tej katastrofie dowódcy, legendarnego Vassila Murawy.

Z powieściowych zdarzeń wyłaniają się zarysy skomplikowanego, wielowymiarowego układu fabularnego, którego wewnętrzne relacje kształtowane są w związku z zawiłymi strukturami powieściowej czasoprzestrzeni — niejednorodnej, bo budowanej według różnych reguł gatunkowych. Heterotop ten wyznaczają przede wszystkim: nacechowana emocjonalnie czasoprzestrzeń sentymentalna oraz deiktyczna czasoprzestrzeń rekonstrukcji przeszłości. Każda z nich w inny sposób operuje realiami świata przedstawionego i podsuwa odmienne konwencje jego konkretyzacji.

Wspominane w utworze 18 lat, które upłynęły od jakichś decydujących wydarzeń ze stycznia 1946 roku, sytuuje teraźniejszość w roku 1964, a wymieniane skrupulatnie miejscowości autentyczne, jak Myślenice, Jastków, Kraków czy Wrocław, pozwalają na przyznanie statusu realności także nazwom kryptonimicznym czy fikcyjnym, stworzonym zgodnie z konwencją realizmu. Uwiarygodniają je dodatkowo informacje dotyczące odległości („11 kilometrów saniami, na nartach przez góry połowę bliżej”) bądź osobliwości topograficznych odzwierciedlonych w lokalnych nazwach, np. Cygańskie Błota, Kruta Dolinka, Ubocz.

Budując rudymmentarną topologię⁵ świata przedstawionego, powieść zakłóca jej jednoznaczność w planie zdarzeniowym i zwłaszcza w wymiarze czasowym.

⁴ B. McHalle, *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominantu*, przeł. M. P. Markowski, w ks. zb.: *Postmodernizm. Antologia przekładów* pod red. R. Nycza.

⁵ J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze; elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, [w:] *Przestrzeń w literaturze*, pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław i inne 1978.

Na wczesne lata 60. wskazuje Betoniarnia — symbol nowoczesności i awansu cywilizacyjnego okolicy, w której rozklekotane ciężarówki przewożą po bezdrożach robotników w fufajkach i walonkach, ale osiągnięciami technicznymi drugiej połowy XX wieku są też młot pneumatyczny, jako narzędzie ludowego rzeźbiarza, i aerofotogrametr, z którym ksiądz Pudermann wyrusza do Ziemi Świętej na poszukiwanie Cienia Boga. Nad górami pojawiają się zeppelin, a prowadzący śledztwo w sprawie śmierci angielskiego naukowca przyjeżdża do Birczy luksusowym samochodem staroświeckiej marki Hispano-Suissa. Bohaterowie działają w obszarze bliżej nieokreślonego Imperium, rozgrywającego zawile intrygi na „linii Wiedeń–Petersburg–Istambuł”, władzę uosabia usytuowany wysoko w politycznej hierarchii stolicy Pirożek, w czasie wolnym od sprawowania tejże władzy usługujący przy kolacjach w Trybieży. Jesteśmy więc zarazem w *belle époque* i w zgrzebnym PRL-u. Zbyt docieklive wykorzystywanie encyklopedii czytelnika realnego nie tylko niczego nie wyjaśnia ani nie uściśla, a przeciwnie — rozwarstwa tę przestrzeń wielorako,

Konsternujące czytelnika niekonsekwencje chronotopu mają swoje antecedencje w anachronizmach powieści Żeromskiego, z ich koncepcją „wielkiej teraźniejszości”, opisywanej przez M. Głowińskiego⁶ jako układ synchroniczny. Również w powieści Wojciechowskiego współczesność stanowi całość — nierównomiernie wypełnioną i zagęszczającą się w okresie końca wojny i roku 1964 — ale obejmującą także początek wieku XX. Jest to całość immanentna, nierozkładalna i niesprowadzalna do niczego, co znajduje się poza nią, tłumaczona się wyłącznie w ramach świata powieściowego. Jej modelem topograficznym jest mapa Tabidzego, posklejana z fragmentów powszechnie używanych map fizycznych, szczegółowych wojskowych planów sytuacyjnych i modeli plastycznych odtwarzających okolice powieściowego centrum, czyli Birczy, a jej opis przywołuje peryskopowe sztuczki kartograficzne pokazywane turystom w niektórych obserwatoriach astronomicznych.

W interpretacji narratora Dmitra „mapa dość dokładnie odbija wyobrażenia Tabidzego o świecie”, w równej jednak mierze odpowiada umysłowej czasoprzestrzeni samego narratora, ustalającego dystanse czasowe i przestrzenne w wyniku operacji pamięci rekonstruującej fragmenty własnej biografii uwikłanej w niezrozumiałe dlań działania innych. Przeświadczenie o jednorodności uniwersum uruchamia myślenie metalogiczne, unieważniające logikę dwuwartościową. W tej przestrzeni bohatera poszukującego wyjaśnienia zagadek przeszłości i teraźniejszości nitką Ariadny stają się powtórzenia sytuacyjne oparte na podobieństwach pod pewnym względem. Kojarzy więc trzy odległe w czasie zdarzenia związane

⁶ M. Głowiński, *Anachronizm i konstrukcja czasu (z problemów poetyki Żeromskiego)*, [w:] id., *Porządek chaos znaczenie*, Warszawa 1968.

ze śmiercią i polowaniem: polowanie „wściekłego lisa” na wartowników Sotni, polowanie na „wściekłego lisa”, po którym „nadeszła jesień zagłady”, wreszcie polowanie w Birczy, podczas którego zginął od kuli tajemniczy oficer z bliznami na policzkach, związany z porwaniem Dymitra w Pradze.

W tej sytuacji analogie stają się powtórzeniami zapętłającymi czas i zamykającymi bohaterów w czasie przeszłym niedokonanym. Powieściową topografię wyznaczają upiory przeszłości: krwawa historia Sotni Vassila, powtórzona w szaleńczym marszu na Birczę Tabidzego, okrażenie pod Żmigrodem i zniszczenie starego domu na Świsnej, odbijające się w groteskowym oblężeniu Trybieży przez Czarnych Żandarmów uprowadzających Henry’ego, przeżycia dziecięcego dramatu rozłączonej miłości, które odżywają w klęskach miłosnych dorosłego Dymitra.

Z napiętnowanych dramatyzmem zdarzeń wyłaniają się całkiem dosłownie duchy ówczesnych „aktantes”, występujących w rolach równie jak dawniej zagadkowych. Bohaterowie powtarzają zatem groteskowo cudze i własne scenariusze, unieważniając czas, by poprzez repetycje odtworzyć dawne znaczenia.

Ten typ relacji przypomina porządek magiczny, z organizującą go zasadą *correspondance* — odpowiedniości i analogii zjawisk istniejących w różnych sferach rzeczywistości i w różnych obszarach czasu. Do magii odsyła działalność Podhalańskiej Akademii Wiedzy badającej „elementy magiczne w zwyczajach pracowników fizycznych Betoniarni w N.” i zajmującej się „Hipotezą Migusa o Dziewczynie Totalnej w świetle semantycznych rozważań”. Ta tematyka to nie tylko kpina z uczoności i pseudouczoności strukturalizmu lat sześćdziesiątych, jako obowiązującego modelu uprawiania humanistyki. Przewrotnie wykorzystana zasada „homologii ciągów–struktur”⁷, upowszechniana w pracach szkoły tartuskiej, okazuje się zabawnie bliska myśleniu magicznemu. Homologia pozwala na przeprowadzenie — z braku rentgena — operacji czaszki genialnego dowódcy na podstawie portretu innego geniusza, zakłada bowiem identyczność ich „linii frenologicznych i fizjonomistycznych”.

W tym świecie hermetycznym i samowyjaśniającym się nieustannie i nieostatecznie subiektywnie aranżowana czasoprzestrzeń nie pozwala na wyznaczenie kontekstu w realności empirycznej odbiorcy. Ewentualne prototypy należą — podobnie jak ich powieściowe modele interpretacyjne — do sfery bytów umysłowych i stanowią je konstrukcje teoretyczne opisujące rzeczywistość w kategoriach innych niż geometria Euklidesa i Newtonowska fizyka. Powieść — nieco ironicznie — przywołuje koncepcję wielości rzeczywistości w sztuce Chwistka oraz „topologię” Komalacsa i nie ma znaczenia, iż pierwsza funkcjonuje w dwudziestowiecznych teoriach estetycznych, druga natomiast jest wymyślona na użytek *Kamiennych pszczoł* przez Piotra Wojciechowskiego. Obie są fikcjami intelektual-

⁷ Por. A. Zarięcki, *Obraz jako informacja*, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 1.

nymi⁸, określającymi założenia czasoprzestrzennego eksperymentu jako jedynego mechanizmu dla znaczeniowótórczych operacji narracyjnych.

Podstawowym faktem dla interpretacji świata przedstawionego powieści Wojciechowskiego jest jego zapis w kodeksie listowym Dymitra Łazura, jedyne- go podmiotu wypowiedzi i jej bohatera zarazem. Ta podwójna rola skutkuje skomplikowaniem komunikacji tekstowej odbywającej się w dwu planach: na poziomie nadawca listu i jego konkretny adresat oraz nadawca zbioru listów i niedookreślony czytelnik tej całości. Każdy z tych wewnątrzpowieściowych poziomów narracji realizuje odmienną strategię komunikacyjną, jakkolwiek obie warunkuje gatunkowa struktura listu i jego społeczno-kulturowa sytuacja dokumentu osobistego, tekstu użytkowego związanego ściśle z intencją piszącego, czyli intencją komunikacyjną. Te zaś są różnicowane wielorako z powodu dwojakiego — oficjalnego i prywatnego — charakteru korespondencji do osób pozostających w niejednakowym i zmieniającym się stopniu zażyłości z sekretarzem Mistrza Fufajki. Decyduje o nich zarówno typ więzi emocjonalnych, jak i „towarzyskich”, wynikających z bliżej nieokreślonych zaszcłości historycznych kształtujących hierarchię w ramach polityczno-artystycznej elity Imperium. Ustalone niegdyś, nie wiadomo kiedy, zasady podległości przenoszone są na współczesność, obowiązują w orbicie wpływów „baronowej” i w Podhalańskiej Akademii Wiedzy, struktur funkcjonujących w podwójnym wymiarze oficjalności i utajniania swych celów. W czasie trwania korespondencji modyfikuje się relacje między nadawcą i adresatami wraz ze zmieniającym się oglądem relacjonowanych przez Dymitra spraw: prześmiewca i przeciwnik Akademii staje się jej członkiem i gorliwym rzecznikiem, sceptyczny i zdystansowany obserwator poczynań protektora Mistrza, wypowiadający się o nim krytycznie w listach do przyjaciół, w czterech bilecikach do tegoż Skimporowicza jawi się jako jego sojusznik, aby ostatecznie zadeklarować swą bezwzględną lojalność wobec jego planów.

— Teraz stoję przed panem na baczność. — Panie poruczniku, starszy strzelec Lazurowi melduje się na rozkaz. — Jestem żołnierzem, mam dowódcę, mam prawo oczekiwać, aby mój dowódca był godny mojego szacunku [...] Nie, to nie tylko przypomnienie burnych i sławnych lat. To jakaś akademicka radość z uściślenia terminu „ja”.⁹

W tych modulacjach postaw artykułowanych w listach uwyraźnia się przede wszystkim wpływ okoliczności na sądy bohatera, ale także koniunkturalność listu jako formy użytkowej w znacznym stopniu determinującej konstrukcje wpisanych weń użytkowników.

⁸ Por. J. Kleiner, *Fikcja intelektualna w literaturze*, [w:] id., *W kręgu historii i teorii literatury*, Warszawa 1981.

⁹ P. Wojciechowski, *Kamienne pszczoły*, Warszawa 1967, s. 199.

Role oficjalne Dymitra — sekretarza Fufajki i sekretarza Akademii, kształtują korespondencję z Henrym, Skimporowiczem i Boruckim, w rolach prywatnych przyjaciela i konkurenta — ujawniają się w listach do księdza Kazimierza oraz dwu kobiet — Belli i Dominiki. W ten sposób blok epistolarny buduje przeplatane się ciągi narracyjne, zdominowane bądź informacjami o zagadkowych aferach politycznych, bądź dotyczącymi perypetii romansowych nadawcy.

W listach mieszają się sprawy błahe z sensacyjno-kryminalnymi, jak powracająca kwestia naprawy kotła destylacyjnego, nie wiadomo, czy tego z domu na Trybieży, czy też większego — z Rakuszan, bulwersujące Dymitra działania „praporszczyka” Tabidzego, obfitująca w niezwykle przygody podróż Łazura, zmierzającego przez połowę Europy na spotkanie z Mistrzem, z którym, bądź co bądź, widywał się codziennie w Birczy, powraca także kwestia ewentualnej tożsamości Tabidzego i legendarnego dowódcy Sotni. Sekretarz Fufajki uwikłany jest bowiem w niejasne, nierzadko i dla niego samego, intrygi związane z działalnością artystyczną Mistrza i Podhalańskiej Akademii Wiedzy, w rozgrywki między byłymi żołnierzami Sotni, w sprawy birczańskiego „Kurhausu”. Opowiada o nich w sposób meandryczny i nieciągły, co uzasadnione jest sytuacją komunikowania się osób w te sprawy zaangażowanych a niezorientowanych jedynie w pewnych tylko szczegółach. Zatem niektóre wiadomości są pomijane jako oczywiste dla korespondentów, brak innych wynika natomiast z faktu, że czytelnik otrzymuje tylko listy Łazura, bez odpowiedzi ich adresatów. Założenie wspólne kontekstu dla tego kręgu uczestników komunikacji pozwala na dość powszechne stosowanie elipsy, co sprawia, że materia opowieści przypomina „ser szwajcarski, w którym więcej jest dziur niż sera”.

Relacjonując wszystkie birczańskie sprawy, sekretarz stosuje własną perspektywę ich uczestnika — częściowo wtajemniczonego i prowadzącego także swoją prywatną grę, częściowo poddanego manipulacjom wykonawców projektu Najwyższej Instancji w państwie. Przeżywa więc niezwykle przygody w podróży, w której — jak w bajkach — przypadek jest przez kogoś zaplanowany i wysforowany: ktoś powoduje doczepienie salonki do Orient Ekspresu, ktoś zamawia luksusową kabinę na statku, ktoś wyznacza dalszą marszrutę na podrzucanej do kajuty mapie. Bliski osiągnięcia celu w przypadkowo odwiedzionym w Pradze hotelu zostaje porwany i uwięziony w rzeźnickim furgonie, w ten sposób powracając niemal do punktu wyjścia, czyli aresztu w zamurszańskim pałacu. Sekretarz Mistrza przeżywa historie jak z kryminalno-sensacyjnego filmu, gdy w różnych miejscach Europy spotyka te same zagadkowe postacie odgrywające w jego życiu znaczącą, choć bliżej nieokreśloną rolę. Przygodowe sekwencje nie układają się jednak w sensowną, tj. uwarunkowaną schematem fabularnym, całość. Jakkolwiek w liście do Kazia Pudermanna Dymitr próbuje zracjonalizować swoje „przypadki”, sugerując, iż są one konsekwencją roz-

grywek między Mistrzem i „praporszczykiem” Tabidzem, to jednak nie wiadomo, czego owe porachunki mają dotyczyć i jaką rolę wyznaczono w nich narratorowi.

W relacjach Dymitra-sekretarza niezwykle przygody jawią się bowiem jako coś oczywistego, co wynika z jego funkcji pełnionych przy ludowym geniuszu o niejasnej przeszłości, odkupionym niegdyś od „leśnych” i przywiezionym do Birczy w tekturowym pudle. Założenie wspólnego z adresatem kontekstu, powoływanie się na długie, wspólne rozmowy uzasadnia luki informacyjne w równym stopniu jak manifestowana pozycja nieorientowanego, który mozolnie rekonstruuje przeszłość, aby przez jej pryzmat zrozumieć swoją pozycję terażniejszą.

W listach pisanych do dwu kobiet — Belli i Dominiki, sekretarz Fufajki występuje przede wszystkim w roli zakochanego i konkurenta. Stosuje zatem strategię uwodzenia, odmienną wobec każdej z nich, a wynikającą z wykreowanego przez siebie obrazu adresatki: pięknej i niedostępnej Belli, córki najbogatszego człowieka w kraju, osoby światowej, brylującej w salonach, oraz Niki — szalonej, niekonwencjonalnej motocyklistki, archiwisty i konserwatora zabytków. W związku z adresatką modyfikuje się także wizerunek własny nadawcy. W epistołach do „najpiękniejszej” eksponuje on swą przynależność do „środowiska”, jako osoba związana z Mistrzem, ale zwłaszcza jako pisarz — autor utraconego w czasie pożaru tomiku wierszy, powieści wygwizdanej na wieczorze autorskim w Betoniar-ni, wreszcie musicalu granego „z połowicznym sukcesem” w Anglii. Przywołuje wspólne wspomnienia — spotkanie (jedyne, jak się wydaje) na ekskluzywnym przyjęciu wydanym przez matkę Belli i tańczone wówczas tango, powołuje się na rzeczywisty, czy tylko wymyślony, wakacyjny epizod z dzieciństwa i swoje „rycerskie” zachowanie wobec dziewczynki, snuje plany przyszłych romantycznych podróży, tęskniąc w egzotycznym miasteczku na tarasie wytwornego Palace Hotel. Z miłosnymi wyznaniem łączą się prośby o odpowiedź, z których wynika, że korespondencja jest jednostronna, a Bellissima pozostaje obojętna na owe zaloty. Zaniedbywany adorator z braku rzeczywistych stwarza fakty możliwe, odpisując na kartkę, której nie otrzymał, bo zjadła ją na pewno cygańska koza.

Dla wzbudzenia zainteresowania stroi się, jak sam wyznaje, w różne pozy — już to wchodząc w role dobrze widziane w towarzystwie: byłego żołnierza z heroiczną i tragiczną przeszłością wojenną albo sławnego za granicą artysty, już to kreując się na nonkonformistę — pisarza zarabiającego na życie jako robotnik fizyczny w fabryce przetworów owocowych, epatując swoją odmiennością od salonowych wielbicieli panny.

Ja mogę sobie na to pozwolić, ponieważ zrezygnowałem z przystosowania się do środowiska, kiedy odrzuciłem ofertę twojego ojca proponującego mi niezłe stanowisko agenta reklamowego

w fabryce ogrodzeń drucianych, sądziłem, że stać mnie będzie na dożywotnie totalne nieprzystosowanie [...].¹⁰

Obie strategie uwodzenia okażą się nieskuteczne; gdy jednak w pewnym momencie wydaje się, że może liczyć na wzajemność, zmienia reguły gry i z zakochanego staje się przyjacielem i doradcą, rezygnującym z własnego szczęścia dla dobra ogółu, czyli na rzecz szczęścia dyrektora Betoniarni.

Zmiana formuły korespondencji, pozornie odwołująca się do zachowań bohatera powieści sentymentalnej, jest przede wszystkim sygnałem literackiej konwencjonalności listów do Belli, widocznej właściwie od początku korespondencji w quasi-filozoficznych rozważaniach na temat rozłączenia jako istoty tej miłości, uwyrażnionej w listach do przyjaciela. Kontrapunktują one wyznania miłosne, odsłaniając ich aspekt literacki. Nadawca ujawnia się w nich jako komentator stosowanych przez siebie zabiegów epistolograficznych, świadomie wkorzystujący sprawdzone wzorce:

Pisałem setki płomiennych listów, zmieniałem twarz w oczekiwaniu, że przynajmniej któraś z moich fałszywych póz okaże się godna Belli, która wzgardliwie odrzuciła mnie Niezależnego [...].¹¹

W korespondencji z Kazimierzem Bellissima staje się „durną lalką”, „królową drucianej siatki”, przystosowaną „idealnie do funkcji wyboru męża”. Kwitując szyderstwem niepowodzenie romansowe, także w sensie nietrafnego zastosowania strategii romansopisarskich, Dymitr przenosi problem emocjonalny na płaszczyznę jego językowej artykulacji, podważając najistotniejszą dla romansu epistolarnego konwencję szczerości listowego wyznania. Odrzuca brutalnie romansowe ideały, gdy jako niefortunny wielbiciel salonowej piękności okazuje się jednocześnie adoratorem motocyklistki.

W czterech listach do Dominiki nadawca stosuje inną nieco strategię, odpowiednio do wymyślonego przez siebie obrazu kobiety niezależnej, oddanej swojej pracy, ale samotnej: „sama reperujesz swój wielki czerwony motocykl i sama parzysz sobie mocną herbatę o północy”.¹² Wobec samodzielnej i zapewne niezbyt szczęśliwej w ponurych Zamurszanach Dominiki kształtuje swój wizerunek mężczyzny zagubionego i zdeptanego przez los:

Jestem źle płatnym i źle traktowanym sekretarzem wielkiego ludowego artysty, człowiekiem z głębokiej prowincji [...] przywykłem jednak do swojej pozycji i bywam na swój sposób szczęśliwy.¹³

¹⁰ *Ibid.*, s. 58.

¹¹ *Ibid.*, s. 25.

¹² *Ibid.*, s. 155.

¹³ *Ibid.*, s. 67.

Odwołuje się zatem do innego wariantu sentymentalnego wzorca, w którym pokora wobec losu i odrzucenie światowego blichtru utożsamiane są z duchową wielkością i sygnalizują czułą duszę. Wykorzystuje repertuar motywów romansowych, napomyka o potrzebie rodzinnego ciepła i oczekiwaniu na Wielką Przemianę.

Porozumienie z Dominiką, raz tylko widzianą w nocy przez brudne szyby zamurszańskiego aresztu, budowane jest jednak na tym samym, wykorzystywanym w korespondencji z Bellą, fundamencie wspólnej przeszłości. W drugim liście utożsamia więc Dominikę ze Swietlaną, swoją dziecięcą jeszcze miłością, i Jaskółką — legendarną łączniczką Sotni. Może więc opisać dramat dwukrotnego rozłączenia: po raz pierwszy, gdy dziewczynka wyjeżdża z Birczy do miasta, i po raz drugi, kiedy Jaskółeczka dezertuje z oddziału z kochankiem, „prostym żołnierzem”, a on podejmuje rozpaczliwą pogoń za zbiegami, miotany sprzecznymi uczuciami miłości i zemsty. Wzruszające historie odsłaniają jednak dwuznaczne oblicze „wiernego kochanka”, przypominającego, jako wspólne wspomnienie, letnią burzę, sytuację raz już opisaną w liście do Belli.

Strategia oparta na założeniu magii pierwszej miłości, do której zawsze się wraca, okazuje się nieskuteczna także w tym przypadku. Swą rozpacz i cierpienie na wieść, że Dominika została kochanką, a później żoną Tabidzego, Dymitr wylewa za pośrednictwem atramentu przed przyjacielem. Zgodnie z kodeksem staroświeckich romansów opisuje swoje „otępienie z bólu”, skarżąc się, iż „wali się na niego zbyt wiele tej jesieni”. Sugestywny obraz duchowego rozbitka dezawuuje jednak jego autokomentarz:

Nie gorczyz porażki najcięższa jest do zniesienia. Najgorsze jest to, że ten fakt jednostkowy rozbija cały mój sposób życia, brutalne odrzucenie mnie przez Swietlanę kompromituje cały mój styl.

Inaczej należy spojrzeć na strategię pisarza wobec odbiorcy czytelnika kodeksu listowego, która nastawiona jest na wielki finał, czyli kompletne zaskoczenie. Ujawnienie w ostatniej epistole do Henry’ego faktu, iż zbiór listów stanowi odpisy gromadzone na prośbę adresata, stwarza nową ramę modalną dla zaprezentowanych ciągów korespondencji. Na tym poziomie komunikacji nadawca Dymitr Łazur realizuje się w roli pisarza-literata, konstruującego powieść o miłości Dymitra i Tamary — Austriaczki, kobiety, która nie występuje w roli adresatki, ale jako postać pojawia się od pierwszego listu i przewija przez całą korespondencję sekretarza Fufajki w różnych rolach: kochanki Mistrza, kobiety Murawy, wielkiej artystki, międzynarodowego szpiega, osoby tajemniczej z najwyższych polityczno-artystycznych sfer. Informacje o niej, podawane bez sygnałów ważności postaci, marginalizują bohaterkę i jej rolę w życiu Dymitra. Strategia nadawcy-pisarza polega na maskowaniu powieściowej rangi Tamary i ukrywaniu swojego do niej

uczucia. Z perspektywy nieoczekiwanego zakończenia modelowy czytelnik powinien jednak odnajdować tropy pozostawiane dla niego przez prowadzącego grę powieściopisarza.

Wizerunek Tamary, „z pochodzenia Białorusinki, z wychowania Polki czy Ukrainki, a w gruncie rzeczy Słowianki Uogólnionej”, składany jest w całej korespondencji jak witraż z pozornie niepasujących do siebie szkiełek. Jego ostateczny wygląd zależy od okoliczności odbioru i zawsze prześwituje przez niego jakaś druga strona otoczona tajemnicą, a znakiem jej jest gitara z niewidoczną, przesuwającą się w pudle monetą, niepokojącą sztuczką, która prowokuje potrzebę wyjaśnienia. Nieobecna w Birczy szansonistka wywiera jednak przemożny wpływ na życie mieszkańców domu na Świsnej, powodując okresowe usunięcie Dymitra ze stanowiska sekretarza Mistrza i jego zatrudnienie jako robotnika w przetwórni owoców w odległej części kraju.

Konstruuje historię miłości Dymitra i Tamary, opowiadaną poprzez listy kierowane do innych korespondentów, także dwu kobiet, narrator jako bohater, występuje w roli zakochanego bez nadziei w kobiecie nieosiągalnej. Dzieli ich różnica statusu towarzyskiego i doświadczeń życiowych, co sprawia, że czytelnik tego układu romansowego nie bierze pod uwagę:

Była kochanką Fufajki, więc ja nie śmiałem dostrzegać w niej kobiety, a ona przecież tak często troszczyła się o to, co jem i jak się ubieram.¹⁴

Z przeszłości przywołuje epizody, które w równej mierze można potraktować jako uwodzicielskie wobec Dymitra zabiegi Tamary, jak i naturalną troskę o domownika. W żadnej z tych ram nie mieszczą się jednak wzmianki o pozostawieniu go „na pastwę ludziom Tabidzego” i o spowodowaniu „wylania go z pracy”.

Pojawiają się jednak informacje sygnalizujące, że dla epistolografa Tamara jest stałym punktem odniesienia: piosenkarka z luksusowej portowej tawerny na Bałkanach przypomina Tamarę i śpiewa jej piosenkę: „w gardle łyzy, splukuje je białym winem”; pocałunek Miłki „pusty i zwyczajny” przywołuje na myśl słowa Tamary, że „to powinno być jak jedzenie winogron bardzo słodkich i ciepłych od słońca”; zapalniczka dostrzeżona na kawiarnianym stoliku jest podobna do jednego „z tych szpiegowskich aparatów Tamary”, modny szlagier niemieckiej gwiazdy wykonującej rosyjską piosenkę Tamary wywołuje niepokój i doprowadza bohatera do działań nieobliczalnych, gdy włamuje się nocą do klubu robotniczego i rozbija płytę. W liście do przyjaciela zdarzenie to zostaje opatrzone jednoznacznym, choć mylącym komentarzem: „Tamarze zawdzięczam

¹⁴ *Ibid.*, s. 157.

bardzo wiele... nie kochałem jej jednak nigdy”. Dopiero w liście 39. pojawia się wiadomość podważająca szczerłość wcześniejszych zwierzeń:

[...] dostałem list od Tamary, coś więcej niż list, chociaż równocześnie nieco mniej. Po prostu trzy karty w liliowej kopercie — as kier, król kier i ósemka trefl. Nie znam się na kabale, ale chyba moje serce się zna, bo tłucze się jak głupie.¹⁵

Tu wreszcie przyznaje się do skrywanej i tłumionej miłości do Austriaczki — „ona śpiewała tylko dla mnie”. Historię trwającego co najmniej 18 lat romansu wieńczy małżeńska idylla życia w harmonii z naturą, z dala od światowego zgiełku, z biegającą boso po obejściu Tamarą, krzątającą się przy gospodarskim obrządku i przebierającą się do kolacji w paryskie kreacje.

Bajkowa opowieść o wiernej miłości kochanków dążących ku sobie wbrew własnym biografom i wbrew historii nawiązuje zarówno do sentymentalnego wzorca, jak i jego szyderczego odbicia w wolteriańskiej powiastce filozoficznej. Na założeniu znajomości tych konwencji opiera się strategia epistolarnej powieści Wojciechowskiego. Zachowuje ona bowiem wszystkie niezbędne elementy tradycji romansu listowego, uwyrażniając jego pastiszowe i parodystyczne przetworzenie.

Do paktu powieściowego odwołuje się zarówno arbitralna kolejność listów, jak i tradycyjne dla gatunku wyjaśnienie „wydawcy”, umieszczone wszakże na końcu utworu, włączone w listową wypowiedź bohatera-narratora-edytora: „pozwól mi opublikować odpisy listów, które gromadziłem na twoją prośbę”. Uzasadnienie decyzji jest jednak mało liryczne: „dla mnie to zawsze swiza kopijka, a po wtóre ten materiał przyda się do późniejszych opracowań”, dotyczących naturalnie genialnego rzeźbiarza. W tej partii tekstu, która odpowiada konwencji „usprawiedliwienia się wydawcy”, pojawiają się refleksje autotematyczne podtrzymujące fikcję powieściowego dokumentu: „myślałem początkowo o przyczepieniu jakiegoś motto”, „brak mi wykształcenia nawet do opatrzenia tych listów komentarzem”; zgodnie z konwencją powieści epistolarnej narrator-pisarz dokonuje zabiegów uwierzytelniających, wtrącając od czasu do czasu uwagę o tym, że „w oryginale słowo przekreślone” lub nieczytelne albo informację na temat rodzaju papieru listowego oryginału. Także na tym poziomie struktury tekstu posługuje się konwencją w sposób przewrotny, uwyrażnia jej szalbierstwo, dokonując arbitralnego wyboru z prowadzonej korespondencji — z treści listów wynika, że były ich całe sterty, że męki twórcze przeżywał, biedząc się na przykład nad czwartym rozdziałem jakiegoś oficjalnego pisma dotyczącego Mistrza.

Występując w podwójnej roli pisarskiej — sekretarza artysty ludowego i twórcy — autora powieści, miesza obie płaszczyzny swojej pisaniny, ironicznie od-

¹⁵ *Ibid.*, s. 186.

wracając stereotypy związane z tymi rolami, a także proporcje spraw. Dokumentalista genialnego rzeźbiarza opisuje niemal wyłącznie swoje własne perypetie uczuciowe, zastrzegając się już w pierwszym liście, że nie wiadomo, „gdzie sprawy przestają Fufajki dotyczyć”. Bezradny wobec tajemnicy geniuszu przedstawia fakty „na pozór niezwiązane z osobą Mistrza, ale rozgrywające się w przestrzeni psychicznej ukształtowanej jego obecnością”.¹⁶

Odwołując się do konwencji romansu epistolarnego, Wojciechowski dokonuje ich znaczących przewartościowań w kilku zasadniczych kwestiach. Przede wszystkim wyższy poziom powieściowej komunikacji nie tylko nie potwierdza sensów kształtowanych w ramach strategii Dymitra Łazura, ale wręcz je dezawuuje, włączając tę strategię w system konstruowania wizerunku bohatera niejednoznaczego. Romansowy stereotyp wiernego kochanka, opisującego swoje cierpienia miłosne, ulega zakwestionowaniu w kontekście korespondencyjnej działalności sekretarza Mistrza. W stosunku do tradycyjnego romansu epistolograf *Kamiennych pszczoł* funkcjonuje bowiem w znacznie poszerzonej przestrzeni społecznej — poza sferą emocjonalną realizuje się w historii, co za tym idzie, także w polityce, w działalności naukowej i nade wszystko artystycznej — jako literat. Ta wielowymiarowość niekomplementarnych uwarunkowań decyduje o jego niewiarygodności jako bohatera romansowego i nadawcy listów do różnych adresatów i w różnych, nie tylko uczuciowych, sprawach.

Przez zakłócenie konwencjonalnej czasoprzestrzeni sentymentalnej i związane narracji listowej z czasoprzestrzenią mentalną bohatera Wojciechowski burzy podstawy ontologii świata przedstawionego. Miesza plan operacji poznawczych bohatera z poziomem operacji narracyjnych oraz dwa porządki: realny i możliwy rzeczywistości wykreowanej w ramach powieściowej fikcji. Dotyczy to zwłaszcza losów postaci powieściowych, których obraz wyłania się z listów Dymitra: Vassila Murawy, który: 1) zginął pod Żmigrodem, świadomie dążąc do zagłady Sotni i do własnej śmierci; 2) przeżył po operacji mózgu i zmarł po 18 latach jako Piotr Chmura, strażnik służący na Martwej Odrze; 3) istniał od początku jako mit dowódcy wykreowany z żołnierskiej czy zbójnickiej piosenki śpiewanej na Orawie. Biografię alternatywną ma także Dominika: 1) jako panna Jaskólska, archiwistka pracowni konserwacji zabytków; 2) jako Swietłana Orwiczówna, pierwsza miłość Dymitra; 3) jako fikcja, mit nieustraszonej sanitariuszki, zrodzony z żołnierskiej ludowej śpiewki o niosącej rannym pomoc pannie — jaskółeczce. Podobne sygnały niejednoznaczności ontologicznej skupiają się wokół postaci Dymitra i zwłaszcza Mistrza, który w pierwszej o nim wzmiance jawi się jako istota porośnięta kudłami, z żółtymi błyskami w ślepiach, wypuszczona z tekturowego pudła przytroczonego do siodła.

¹⁶ *Ibid.*, s. 197.

Wbrew ujednoznaczniającym wyjaśnieniom ostatniego listu rzeczywistość sprowadzona do racjonalnych czy tylko zdroworozsądkowych wymiarów nie przestaje budzić wątpliwości, wydaje się zasłoną, za którą trwa jej alternatywny wymiar czasoprzestrzenny, przywoływany we wcześniejszych epistołach i niedopuszczający do ustabilizowania się jej odbioru mimetycznego.

Odstępując od zasady wyznania i zastępując ją perspektywą epistemologiczną, powieść listowa włącza się w inną tradycję gatunkową, bliższą eksperymentom dokonującym się w ramach powieściowych narracji historycznych, w których przeszłość staje się terenem operacji porządkujących poznającego umysłu.

LE PASTICHE ÉPISTOLAIRE DU ROMAN SENTIMENTAL

Le roman de Piotr Wojciechowski fait partie de la narration épistolaire, presque disparue au XX^{ème} siècle, liée d'une façon trompeuse au roman sentimental. Les 42 lettres adressées aux différents correspondants, auxquels il est attaché par des rapports professionnels ou des liens émotionnels, racontent d'une façon imprécise, discontinue et camouflée l'histoire de sa fascination, de 18 ans, de Tamara, chanteuse célèbre, espion international et, en plus, ancienne maîtresse de son ancien commandant de maquis.

Contrairement à la tradition épistolaire, aucune de ces lettres n'est adressée à Tamara, son rôle de l'héroïne, objet d'un amour „fidèle”, est soigneusement caché, ce qui fait que l'information finale de Dymitr concernant son mariage avec la bien-aimée est complètement surprenante pour le lecteur qui en lisant les lettres suit les démarches matrimoniales infortunées auprès de deux femmes tout à fait différentes et les péripéties liées à sa fonction de secrétaire génial, de l'artiste populaire, de l'auteur des poèmes, des romans et d'une pièce de théâtre, reçus sans enthousiasme, et, enfin, du membre de l'Académie des Sciences de Podhale qui s'occupait, entre autres, de l'idée de la femme fatale.

Le code du roman épistolaire ébranle la convention fondamentale du roman d'amour concernant la sincérité de l'aveu du héros — homme de lettres qui, dans les lettres adressées à deux femmes différentes, se sert de la même stratégie de séduction, d'ailleurs inefficace.

Le roman sentimental démasque aussi bien l'élargissement de l'espace social où le héros fonctionne que le statut ambigu du monde représenté où les événements du passé sont un objet constant des interprétations alternatives du destinataire — écrivain. Il est donc impossible de déterminer les faits qui appartiennent à la réalité du roman et ceux qui résultent des opérations littéraires de l'épistolier.