

Anita Całek

Uniwersytet Jagielloński

Przeklęta pierwsza linijka Jean-Marie Laclavetine’a i *Gniazdo światów* Marka S. Huberatha jako nowe książki zbójckie

Maria Cieśla-Korytowska w monografii *Te książki zbójckie...*¹, odrzucając aprioryczne założenie o dobrodziejstwie lektury, zadała pytanie o oddziaływanie książek na bohaterów literackich oraz ich pozatekstowych odbiorców. Wskazała, które z czołowych dzieł literatury zasługują na miano „książek zbójckich”, gdyż oddziałują perswazyjnie, wzbudzając emocje u odbiorcy oraz jego empatię, co prowadzi do łagodzenia sformułowanych wcześniej ocen moralnych. Następnie poddała analizie mechanizm uwodzenia czytelników poprzez wzbudzanie w nich współczucia i kształtowanie postawy zrozumienia, a nawet akceptacji zła czynionego przez bohaterów, czyli zastąpienia refleksji etycznej reakcją estetyczną.

Wśród dzieł zaliczonych do „książek zbójckich” znalazły się przede wszystkim te, których bohaterowie czytają niewłaściwie lub niewłaściwe książki – m.in. *Don Kichote* Miguela de Cervantesa, *Julia czyli Nowa Heloiza* Jeana-Jacques’a Rousseau, *Dziady*, cz. IV Adama Mickiewicza czy *Pani Bovary* Gustave’a Flauberta (oraz wiele innych²). Pierwszym elementem łączącym tak różne teksty jest ich temat: *Wskazywanie na lekturę jako między innymi źródło, przyczynę takiego, a nie innego ukształtowania charakteru bohatera, na jej oddziaływanie na określoną dziedzinę jego życia lub na konkretną sytuację jest, jak widzieliśmy, wspólną cechą*

¹ M. Cieśla-Korytowska, *Te książki zbójckie...*, Kraków 2011, s. 202, 204 (za tym wydaniem cytuję dalej, podając skrót TKZ i numer strony).

² Por. *ibidem*, s. 251.

wszystkich „książek zbójcekich” – pisze autorka (TKZ, s. 202). Drugi istotny ich aspekt to wykorzystanie dobrze znanego chwytu „książki w książce”, o którym badaczka pisze tak:

Ta „wewnętrzna” książka, a więc lektura bądź lektury bohatera stanowiące źródło jego fascynacji i wpływające na jego życie, są, w przeważających wypadkach, odpowiedzialne za to, jakim człowiekiem on się staje i co czyni. Ta „zewnątrzna” książka zaś, dowodząc, że tak właśnie się dzieje, proponuje – na ogół nie bezpośrednio – nieufność w stosunku do czytania lub przynajmniej świadomość zagrożenia lekturą (TKZ, s. 204).

Obie wskazane kwestie wydają się szczególnie nośne również w analizach literatury najnowszej, która często rozwija motyw czytania, sięgając jednak po postmodernistyczne środki wyrazu. Krótką informację o akcie lektury zastępują nieraz obszernie, metafikcyjne komentarze dekonstruujące fikcyjny status bohaterów, zaś wzmianki o książkach rozwinięte zostają w narracje zagnieżdżone, przenoszące opowieść na poziom hipodiegetyczny, co rozbija ciągłość fabularną, a równocześnie zmusza odbiorcę do czytania tego samego tekstu, który spoczywa w rękach fikcyjnego bohatera³.

W tym kontekście warto się zastanowić, na ile temat książki w powieści postmodernistycznej powiązany jest z kategorią „książek zbójcekich”; czy ich czytanie nadal oznacza wystawianie się na niebezpieczeństwo. Zasadne jest też pytanie o sposób oddziaływania ponowoczesnych „książek zbójcekich”. Wreszcie należałoby przemyśleć jeszcze jedną, paradoksalną kwestię: wpływu książek poświęconych niebezpieczeństwom lektury na ich czytelników.

Charakterystyka książek zbójcekich a model powieści postmodernistycznej

Wśród najważniejszych cech książek, określonych jako „zbójcekie”, Maria Cieśla-Korytowska wymienia kilka istotnych właściwości tekstu⁴. Pierwsza to zwrócenie uwagi na wewnątrztekstowy akt czytania, który

³ Brian McHale w monografii na temat powieści postmodernistycznej poświęcił cały rozdział konstrukcji szkatułkowej; por. *idem, Powieść postmodernistyczna*, przeł. M. Płaza, Kraków 2012, s. 161–187.

⁴ Por. TKZ, s. 201–250.

kształtuje bohaterów: *bohaterowie książek późniejszych czytają książki wcześniej powstałe (...); przeżywają losy ich bohaterów, pod ich wpływem dokonują własnych wyborów życiowych, zaczynają pragnąc tego, co tamci, lub przejmują ich świat wartości* (TKZ, s. 202). Te metafikcyjne zabiegi stanowią równocześnie wypowiedź autora na temat niebezpieczeństw związanych z czytaniem.

Drugą wyróżnioną przez badaczkę cechą jest taki sposób wykreowania postaci, który sprawia, że odbiorca jest skłonny akceptować ich sposób myślenia oraz postępowanie niezależnie od własnej hierarchii wartości. To sterowanie odbiorem można odnaleźć również na poziomie tekstu (perswazja leksykalna, retoryczna, logiczna), także w postaci „przesłań” i bezpośrednich zwrotów do czytelnika. Wreszcie trzecią istotną właściwością wspólną tym tekstom jest pochwała lub przynajmniej akceptacja zła, ukryta w takim ukształtowaniu postaci, które wywołuje współczucie, a nie osąd moralny.

Rekursywny sposób pisania oraz czytania „książek zbójcekich” współgra nadzwyczaj dobrze z powieścią postmodernistyczną, która, zdaniem Briana McHale’a, często poddaje autoanalizie własne chwytły i mnoży poziomy narracji⁵. Aby przyjrzeć się, w jakim stopniu kategoria „książek zbójcekich” może dotyczyć także literatury najnowszej, warto odnieść obserwacje Marii Korytowskiej do dwóch powieści, których głównym tematem jest czytanie oraz etyczny wymiar lektury: to *Gniazdo światów* Marka S. Huberatha⁶ oraz *Przekłeta pierwsza linijka* Jean-Marie Laclavetine’a⁷.

⁵ B. McHale, *Powieść postmodernistyczna*.

⁶ M.S. Huberath, *Gniazdo światów. Wersja jedyna*, Warszawa 1998 (cytuję za tym wydaniem, podając skrót GŚ i numer strony). Marek S. Huberath to literacki pseudonim krakowskiego fizyka, dr. hab. Huberta Harańczyka, wykładowcy w Instytucie Fizyki UJ (co wyjaśnia obecność matematycznych odwołań w konstrukcji powieściowych poziomów narracji). Huberath jako pisarz debiutował w 1987 roku na łamach czasopisma „Fantastyka” opowiadaniem *Wrocieeś Sneogg, wiedziaam...*, które zdobyło pierwszą nagrodę w konkursie literackim. Do roku 1998 publikował wyłącznie zbiory opowiadań; jego pierwszą powieścią jest właśnie *Gniazdo światów*. Za utwór ten otrzymał wiele nagród: w 1999 roku Srebrny Glob oraz Śląkę (nagrodę Śląskiego Klubu Fantastyki), a także najbardziej prestiżowe z polskich wyróżnień w literaturze fantastycznej – Nagrodę im. Janusza Zajdla (otrzymał ją zresztą trzykrotnie w swojej karierze); por. Joanna Kułakowska, *Marek S. Huberath* [online], <http://culture.pl/pl/tworca/marek-s-huberath>; także notka biograficzna Huberatha: http://www.encyklopediafantastyki.pl/index.php?title=Marek_S._Huberath (dostęp: 10.11.2016).

⁷ J.-M. Laclavetine, *Przekłeta pierwsza linijka*, przeł. W. Sadkowski, Warszawa 2000 (cytuję za tym wydaniem, podając skrót PPL i numer strony); fr. *Première ligne*, Paris 1999.

Powieści te dobrane zostały nieprzypadkowo: wydane niemal w tym samym czasie, odwołują się do aktywnego współdziałania czytelnika w akcie lektury i interpretacji dzieła, zagadnienia rozwijanego w pracy Umberto Eco *Lector in fabula*⁸ oraz powstałej równolegle powieści Itala Calvino *Jeśli zimową nocą podróżny*⁹. Do tej ostatniej zresztą oba utwory na różne sposoby nawiązują: konstrukcyjnie (Laclavetine) czy poprzez analogiczne modelowanie czytelnika w narracji (Huberath). Są zatem same w sobie dowodem na lekturowe wpływy, kształtujące niezależnie

Jean-Marie Laclavetine jest pisarzem, tłumaczem (z języka włoskiego) oraz od 1989 roku członkiem Komitetu Redakcyjnego Wydawnictwa Gallimard, odpowiedzialnym za jedną z najbardziej znanych serii – „Blanche”, w której wydawane są utwory francuskie oraz ważne dzieła literatury światowej. Jego doświadczenie zawodowe, podobnie jak w przypadku Huberatha, znalazło swe odbicie w powieści, której główny bohater jest również krytykiem literackim odpowiedzialnym za selekcję maszynopisów i rozmowy z młodymi, debiutującymi pisarzami; por. *Jean-Marie Laclavetine* [online], <http://www.m-e-l.fr/jean-marie-laclavetine,ec,665>; zob. także: *Rencontre avec Jean-Marie Laclavetine – 26.02.2014* [online], <http://www.master-creation-litteraire.univ-paris8.fr/spip.php?article1200> (dostęp: 08.03.2017). Powieść *Przeklęta pierwsza linijka* jest kolejną w jego bogatej twórczości, obejmującej prawie trzydzieści dzieł, z których wiele otrzymało nagrody; omawiany utwór także był nominowany do Nagrody Goncourtów (zdobył pierwsze miejsce w selekcji polskiej), ostatecznie uzyskał Prix Goncourt des lycéens. Warto też wspomnieć, iż jego publikacja wywołała gorące dyskusje we francuskim środowisku literackim: o temperaturze sporów świadczy fragment programu telewizyjnego *Bouillon de culture* (3 września 1999) na antenie France, w którym Christine Angot negatywnie odniosła się do bardzo dobrych recenzji, jakie zebrała powieść Laclavetine’a, uznana za inteligentną satyrę na świat autorów i wydawców. Przy okazji wydało się, że Laclavetine jako redaktor Gallimarda odrzucił jedną z powieści Angot, co wzbudziło w pisarce ogromne emocje (dyskusja ta jest dostępna online; https://www.youtube.com/watch?v=KpiMqnhRk_M (dostęp: 30.10.2016). Komentarz do całego zajęcia (które w rezultacie wypromowało i powieść Laclavetina, i książkę Angot) zamieścił Philippe Lançon we francuskim dzienniku „Liberation” [online], http://www.liberation.fr/medias/1999/09/06/apres-coup-tout-a-l-angot_282912 (dostęp: 30.10.2016).

⁸ U. Eco, *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przeł. P. Salwa, Warszawa 1994.

⁹ I. Calvino, *Jeśli zimową nocą podróżny*, przeł. A. Wasilewska, Warszawa 1989. Powieść powstała w 1979 roku, podobnie jak *Lector in fabula* Umberto Eco; ta zaskakująca zbieżność (w świetle podobieństw łączących koncepcję teoretyczną Modelowego Autora i Modelowego Czytelnika z realizacją tego pomysłu w powieści Calvino) zyskała swój komentarz w jednym z wykładów amerykańskich Eco: *Ktokolwiek porównał mojego Lector in fabula z Jeśli zimową nocą podróżny, mógłby dziś pomyśleć, że moja książka powstała w odpowiedzi na powieść Calvino. Ale obie rzeczy wyszły mniej więcej w tym samym czasie; ja nie wiedziałem, co robi Calvino, Calvino nie wiedział, co robię ja, mimo że od dłuższego już czasu zajmowały nas wielce te same zagadnienia.* (U. Eco, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, przeł. J. Jarniewicz, Kraków 1996, s. 6).

od siebie dwa utwory powstałe w różnych miejscach i odmiennych kodach gatunkowych (powieści obyczajowej u Laclavetine'a i *science-fiction* u Huberatha). Poddane wpływowi wzorca (Calvino) zarówno opowiadają o czytaniu, jak i zawierają „powieść w powieści”, posługują się też analogicznym chwytem, tytułując tekst „książki wewnętrznej” tak samo jak fabułę prymarną; autorzy wykorzystują także zabiegi typograficzne wskazujące na przejście do fabuły zagnieżdżonej.

Czytanie w perspektywie egzystencji: krytyk „na linii ognia”

Przekłeta pierwsza linijka to powieść o Cyrilu Cordouanie, elitarnym wydawcy, który zawodowo czyta maszynopisy i co miesiąc wydaje jeden z nich, uznany za godny wejścia do świata wielkiej literatury. Cyril odrzuca większość propozycji wysyłanych do wydawnictwa Fulmen: sam wybór oznacza zatem nobilitację dla początkującego pisarza. Jako wydawca, bohater jest „na linii ognia” (tytułowa *Première ligne*, zagubiona w polskim przekładzie¹⁰), bezpośrednio wystawiony na kontakt z tekstami słabymi i grafomańskimi.

Première ligne jest jednak równocześnie początkiem pisania, momentem uzależnienia się od tej aktywności, którą Cyril, obłożony coraz większą liczbą manuskryptów, uznaje za prawdziwą, współczesną „chorobę wieku”. Można to wyrażenie interpretować także jako moment, w którym następuje zauroczenie tekstem naprawdę wartościowym:

Na szczęście, Cyril dokonuje niekiedy prawdziwych odkryć: odczytywane słowa zaczynają mu tańczyć przed oczyma, słyszy głosy jeszcze mu nieznanne i nieoczekiwane, już pierwsza linijka tekstu [podkr. AC] wnika mu wprost w umysł i splata się w węzeł, którego rozwiązywanie pochłania jego myśl aż do ostatniej stronicy (PPL, s. 14).

¹⁰ Polski przekład tytułu neutralizuje jego oryginalną dwuznaczność, zawartą w wyrażeniu *en première ligne*, które oznacza przede wszystkim bycie wystawionym na bezpośrednio niebezpieczeństwo (por. *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris 1993, s. 1283–1284). Wacław Sadkowski zdecydował się za to na dodanie epitetu *przekłeta*, akcentując – wbrew oryginałowi – drugie możliwe znaczenie („pierwsza linia tekstu”) i opatrując je przymiotnikiem wartościującym, zbyt jednoznacznym w kontekście treści utworu.

Cyril jest krytykiem surowym, tropi każdą niedoskonałość i nie godzi się na drukowanie „bestsellerów”, chce uchodzić za wydawcę publikującego dzieła dla odbiorców wymagających. Czasem do tekstu zraża go zaledwie jedno słowo, czasem zatrzymuje się już na tytule. Obraz redaktora kreślony jest satyrycznie: wysokim wymaganiom nie towarzyszą nadzwyczajne cechy charakteru, jego oceny mają charakter skrajny i wypowiedane są bardzo niedyplomatycznym językiem. Cordouan jest ponadto bezwzględny szefem, cholerykiem gotowym wpaść w skrajne emocje z nieistotnego powodu, mężczyzną słabym i uzależnionym od pomocy kobiet (Anity – w życiu prywatnym, Blanche – w pracy wydawniczej).

Ta pozornie spokojna praca, polegająca w zasadzie na uważnej lekturze tekstu, prowadzi jednak do wstrząsających wydarzeń, które wynikają z surowości krytyka, lecz daleko wykraczają poza spodziewane przez niego konsekwencje decyzji o odrzuceniu manuskryptu. Autor jednego z nich, Martin Réal, na oczach Cyrila popełnia samobójstwo; inna zdesperowana debiutantka, Justine Bréviaire, wypija dwadzieścia buteleczek kolorowego atramentu i trafia do szpitala, uratowana w ostatnim momencie przez współlokatorkę. Bohater bierze odpowiedzialność za oba zdarzenia, ale jego reakcja ma tylko pozornie charakter etyczny, gdyż obraca swój gniew przeciw pisarstwu, postanawiając uratować *męczenników pióra*. Zakłada ruch Anonimowych Autorów, którego zadaniem jest wyleczyć debiutantów z uzależnienia od pisania. Dzięki temu, jak sądzi: *przeszną zasypywać wydawnictwa swymi wypocinami. Wydawcy nie będą już narażeni na wyrzuty sumienia ani stawiani w obliczu smutnych dylematów. Ludzie przestaną cierpieć bez powodu.* (PPL, s. 44). Pycha, obecna w postawie tego „arbitra piękności” ocalającego literaturę, zmienia tylko formę i prowadzi do rozpoczęcia działalności wzorowanej na grupach AA, do której Cyril „dopisuje” szlachetne pragnienie uratowania ludzi uważanych przez niego za grafomanów.

Plaga pisania okazuje się jednak zaraźliwa – wydarzenia fabularne, skonstruowane zgodnie z modelem zagadki detektywistycznej, prowadzą Cyrila do odkrycia, iż Anita, jego „żona idealna”, znikająca co jakiś czas na parę dni, zaszywa się w domu swoich dziadków i tam pisze coraz to nowe wersje pierwszego rozdziału swojej powieści. A w niej czyni z Cyrila głównego bohatera, portretując go komicznie lub złośliwie;

w każdym rozdziale umiera on okrutną śmiercią (np. atakuje go kobra jednego z autorów odrzuconego rękopisu, ginie zasztyletowany lub zaatakowany przez elektronicznego szerszenia); czasem opisany jest jego pogrzeb albo też dogorywa w nader smutnych okolicznościach. Dziewięć hipodiegetycznych fragmentów, wykorzystujących różne konwencje literackie, to nawiązanie do powieści Calvino.

Lektura kolejnych pierwszych, zawsze niedokończonych rozdziałów rękopisu Anity doprowadza Cyrila do kryzysu: bohater na miesiąc zamyka się w podparyskim domu i... sam zaczyna pisać:

Uległ zakażeniu. Poważnemu. Ma problemy ze swoim pisaniem. Jest ono rodzajem obłądu, oczadzenia. Uważa się, że można nad nim zapanować, uczynić je przydatnym światu. Oby moje doświadczenia czegoś was nauczyły, oświeciły was! Oby pomogła wam moja historia – historia człowieka, który pragnął uleczyć innych z choroby, i sam jej w końcu uległ. To śmieszne. Ale i tragiczne: ten człowiek cierpi. Należy przestrzec przede wszystkim młodych. Nie próbujcie tego narkotyku ani przez chwilkę (PPL, s. 203).

Cyryl pod wpływem lektury fabuł cudzych, chociaż są kiepskie (tu pojawia się pierwsza ważna różnica wobec modelu „książek zbójcekich” – siła oddziaływania tekstu nie wynika z jego estetycznej wartości), zaczyna postępować jak ci, których dotychczas potępiał. Chociaż ma świadomość, że czyni to wbrew sobie, ostatecznie tworzy dzieło zatytułowane oczywiście *Przekłeta pierwsza linijka*, do którego włącza rękopis Anity na zasadzie fragmentów zagnieżdżonych w fabule prymarnej.

Czyj jest zatem utwór, który czytelnik trzyma w dłoniach? Przecież manuskrypt Cyrila nosi ten sam tytuł co powieść właściwa, a rozpoczyna go jeden z „Rozdziałów pierwszych” (*Deliberacje*), w którym na zasadzie *mise en abyme* Cyryl (jako bohater fabuły włączonej, czyli powieści Anity) popełnia samobójstwo w pokoju hotelowym podczas posiedzenia jury konkursowego przyznającego nagrodę literacką. Scena ta zapowiada śmierć Martina Réala z nienumerowanego rozdziału trzeciego fabuły prymarnej. Ta częsta w powieści postmodernistycznej metalepsa, naruszająca poziomy narracji, zdaniem McHale'a uwypukla ich hierarchię oraz ontologiczny wymiar rekursywnego osadzenia fragmentów hipodiegetycznych. Nie wiadomo zatem, na kogo ma tak naprawdę oddziaływać powieść: pozornie stanowi przestrożę przed pisaniem jako rodzajem uzależnienia, a w rzeczywistości – stanowi dowód rzeczowy na zaraźliwość pisarskiej choroby. Bowiem także Laclavetine

(jako Autor Modelowy¹¹) ulega pasji pisania, skoro wydaje pod swoim nazwiskiem powieść (fabuła prymarna). A skoro tak, dlaczego nie miałyby ona również dotknąć aktualnie czytającego utwór odbiorcy? Tak przeczytany utwór byłby zatem przestrożą przed losem, jaki spotkał bohatera, analogicznie jak w „książkach zbójceckich”.

Czytanie w perspektywie etycznej: odbiorca jako współtwórca losu

Gniazdo światów. Wersja jedyna Marka S. Huberatha także korzysta z fabuł zagnieżdżonych¹², chociaż tworzy układ szkatułkowy, zamiast schodzić wyłącznie na poziom hipodiegetyczny. Fabuła prymarna (poziom diegezy) to opowieść o dziwnych zdarzeniach w życiu 35-letniego mężczyzny o imieniu Gavein; historia mieści się gatunkowo w obrębie powieści *science-fiction* o wyraźnie dystopijnym charakterze. Dość długo fabuła prowadzona jest na poziomie diegetycznym: bohater żyje w świecie o charakterze totalitarnym, w którym trzeba się przeprowadzić co 35 lat do nowej krainy (wielkością przypominającej kontynent). Społeczeństwo podzielone jest na kasty, od przynależności do nich zależy środek transportu między krainami. A ponieważ czasoprzestrzeń ukształtowana jest inaczej (występują pionowe płaszczyzny, w których czas płynie odmiennie), Gavein podróżuje do Davabel samolotem, co zabiera mu zaledwie 36 godzin, czemu odpowiadają cztery lata rejsu statkiem podjęte przez żonę Ra Mahleiné (co z powodu skrajnie niekorzystnych warunków życia skutkuje śmiertelną chorobą, na którą ta zapada już w Davabel).

Różnica czasu oraz doświadczeń, dzieląca małżonków, okazuje się jednak niczym wobec tajemnicy, która wraz z rozwojem fabuły zdaje się otaczać głównego bohatera. Wokół niego zaczynają ginąć wszyscy wchodzący z nim w jakikolwiek kontakt (nawet wzrokowy), co sprawia,

¹¹ Narracja zasadniczo jest prowadzona z perspektywy Cyrila, Anity i Blanche, którzy są fokalizatorami w zależności od miejsca i rodzaju wydarzeń. Jednak czasem pojawia się w tle jeszcze jeden głos, który reprezentuje tekstowego Autora Modelowego.

¹² Idea „zagnieżdżania” światów, podobnie jak sam tytuł powieści, w czytelny sposób nawiązuje do teorii światów możliwych; jej obecność w myśli literaturoznawczej szeroko omawia Anna Łebkowska (por. *Hossa teorii możliwych światów*, w: *eadem, Między teoriami a fikcją literacką*, Kraków 2001, s. 253–309).

że zostaje nazwany „Davidem Śmiercią”. Z tymi anomaliami wydaje się powiązana książka, oczywiście nosząca tytuł *Gniazdo światów*. Jej niezwykłość polega na tym, że sam akt lektury wpływa na przebieg zdarzeń w fikcyjnym świecie.

Gavein zaczyna czytać powieść (przejście na poziom hipodiegetyczny oznaczone zostaje odmienną czcionką): jej kolejni bohaterowie na zasadzie *mise en abyme*¹³ również czytają własne wersje powieści *Gniazdo światów*. Im niższy poziom narracji (w sumie jest ich pięć), tym więcej różnych egzemplarzy dostępnych jest w świecie (odpowiednio: dwa na poziomie diegetycznym, trzy – na hipodiegetycznym, pięć – na hipo-hipodiegetycznym, a dalej osiem i trzynaście)¹⁴. Liczba egzemplarzy jest o tyle ważna, iż czytając, kolejni bohaterowie decydują o losie postaci z niższego poziomu i mają faktyczny wpływ na przebieg wydarzeń (w tym punkcie Huberath rozwija pomysł Calvino, dając odbiorcy jeszcze większą władzę). I tak powieść, która początkowo wydaje się tylko kolejną fabułą dystopijną w konwencji *science-fiction*, przekształcona zostaje w metafikcyjne rozważania nad etycznym wymiarem lektury, bowiem w ręce czytelnika zostaje złożona władza nad losami postaci „żyjących” w obrębie czytanej wersji *Gniazda światów*. Z tego też względu każda kolejna „książka wewnętrzna” przedstawia inny bieg wydarzeń, który zależy zarówno od czytania, jak i (paradoksalnie) od momentów, gdy nie czyta się książki.

Można to przeanalizować na przykładzie lektury dokonywanej przez Ozzę i Hobeth (bohaterki przynależą do czwartego poziomu względem diegetycznego). Każda z nich posiada własną wersję *Gniazda światów*, opowiadającego historię potencjalnej zdrady małżeńskiej, w którą uwikłani byli Linda i Jack Lasco oraz fotograf Zekhe. We fragmencie przeczytanym przez Ozzę do zdrady jeszcze nie doszło, ale Zekhe sfotografował Lindę nago. W tym miejscu Ozza przerywa lekturę,

¹³ O zastosowaniu tego chwytu w powieści Huberatha pisze Krzysztof Chojnowski („*Gniazdo światów*” Marka S. Huberatha w świetle teorii recepcji czytelniczej Wolfganga Isera, w druku). Autorowi dziękuję za udostępnienie maszynopisu tekstu.

¹⁴ Precyzję konstrukcyjną Huberatha można dostrzec dzięki analizom matematycznym dokonywanym przez Haigha (postaci z poziomu diegetycznego), który przed śmiercią pozostawia Gaveinowi swoje notatki (wzory matematyczne, zgodnie z którymi na kolejnych poziomach powieści występuje odpowiednia liczba krain, lat przebywania w nich, imion ważnych i wersji *Gniazda światów*). Dane te odtworzył Chojnowski w tabeli ujmującej matematyczne relacje między kolejnymi światami zagnieźdzonymi.

a w rozmowie z przyjaciółką tak relacjonuje swoje hipotezy na temat dalszych wydarzeń: *Jack ma zamiar wieczorem wywołać film Zekhego. Są na nim trzy, może nawet cztery zdjęcia rozebranej Lindy. Scenę tę Hobeth przeczytała jednak do końca, a jej relacja zdradza wiedzę o tym, iż lektura ma wpływ na bieg wydarzeń:*

– *Ja też to czytałam – powiedziała Hobeth. – Kilka razy przerwałam akcję, przestałam czytać... żeby Zekhe mógł zrobić więcej zdjęć rozebranej Lindy. Z każdym zdjęciem uczył się jej ciała, podobała mu się bardziej. Wytrząsał całą rolę filmu.*

– *A co będzie z tym filmem?*

– *Jack rzeczywiście go wywoła, nic nie mówiąc Zekhemu. (...) Jack nie jest głupi, tylko udaje takiego. Od dawna podejrzewał Lindę. Za te zdjęcia z zimną krwią ją zabije. Zakłuże ją nożycami krawieckimi, mało przekonująco pozorując wypadek.*

– *A Zekhe?*

– *Jeszcze nie doczytałam – powiedziała Hobeth (GŚ, s. 215).*

Dwie rekonstrukcje tego samego wydarzenia (fotografowania Lindy) uwidaczniają zaistniałe różnice fabularne. Co więcej, pod wpływem tego streszczenia Ozza odkłada czytanie na całą dobę. Zapytana o powody, wyjaśnia, że umożliwiła bohaterom ucieczkę. Fragment ten pojawia się w fabule zagnieżdżonej na czwartym poziomie nieprzypadkowo: prowadzi do wniosku, iż jedynym sposobem na ocalenie postaci fikcyjnych *Gniazda światów* jest przerwanie czytania w określonym miejscu, dającym im szansę na znalezienie wyjścia nawet z pozornie beznadziejnej sytuacji. Dzięki temu w egzemplarzu Ozzy Linda i Zekhe żyją dalej, a Jack nie popełnia zbrodni.

Z lekturą powiązana jest jeszcze jedna prawidłowość: kiedy Gavein czyta kolejne historie włączone – wokół niego przestają ginąć inni bohaterowie, na podstawie czego jego żona, Ra Mahleiné, dochodzi do wniosku, iż książka może przedłużyć jej życie. Hipoteza potwierdza się empirycznie, co sprawia, iż Gavein zaczyna postrzegać czytanie jako działanie etyczne, a nie tylko estetyczną przyjemność: *Czy powinienem czytać, by zatrzymała się epidemia zgonów? Czytając, wyłączam się z otoczenia, nie myślę o innych sprawach* (GŚ, s. 218). Jednak prawdę o funkcjonowaniu świata odkrywa dopiero przyjaciel Gaveina, Haigh, tuż przed swoją śmiercią. W pozostawionych notatkach wyjaśnia bohaterowi:

Jeśli książka jest światem zagnieżdżonym, to czytelnik napędza w nim czas. Gdy przestaje czytać, czas przestaje płynąć. Ale jak zatrzymać czas? Może to rodzaj półsnu-półjawy mieszkańców, rozpamiętujących wspomnienia? Ile mogą przeżyć,

prócz tego, co napisano w książce? (...) Twórcą świata zagnieźdzonego jest jego autor, czytelnik zaś wprawia w ruch świat zagnieźdzony (GŚ, s. 264–265).

Właściwości kolejnych światów zagnieźdzonych określa Haigh na podstawie danych pochodzących z poziomów hipodiegetycznych; na tej podstawie podaje hipotetyczne właściwości świata istniejącego „ponad” rzeczywistością, w której żyją z Gaveinem i Ra Mahleiné. Są one całkowicie zbieżne ze światem pozadiegetycznym (czyli referencjalne do naszej rzeczywistości): ludzie żyją w jednej krainie (nie są przymuszani do przeprowadzek co kilkanaście lat), noszą tylko jedno imię ważne i żyją w jednolitej czasoprzestrzeni¹⁵. W ten sposób Gavein odkrywa, że sam jest czytany jako fikcyjna postać przynależąca do *Gniazda światów* trzymanego w rękę przez odbiorcę ze świata metafikcyjnego:

(...) jego świat też został zagnieźdzony w świecie większym (...). Ciąg światów, zawarty w tej książce, nie kończył się na jego świecie. On sam był jej głównym bohaterem, dlatego nazwali go Śmiercią. (...) Świat toczył się tylko wtedy, gdy był czytany. Gdy nieznanzy czytelnik odkładał książkę, wszystko spowalniało – przecież wtedy nie mogło wydarzyć się nic naprawdę ważnego.

Jestem tekstem. Jakos mogę z tym żyć. Nie przeraża mnie to. Właściwie to niewiele zmienia – pomyślał (GŚ, 267–268).

Wnioski Gaveina wykraczają poza przestrzeń tekstową: skoro on sam jest bohaterem tekstu, czytany przez kogoś ze „świata ponad”, to – biorąc pod uwagę rekursywność ciągu światów – także metaświat odbiorcy pozatekstowego, czyli każdego czytelnika, który trzyma w rękę *Gniazdo światów* Huberatha, należy do ontologicznego ciągu fikcji, zatem również i czytelnik jest czytany przez jakiegoś nieznanego mu odbiorcę¹⁶.

¹⁵ Sprawa imion ważnych warta jest osobnej analizy, na którą nie ma tu miejsca. Wspomnę jedynie, że imię ważne dookreślało, jaką śmiercią umierał dany bohater. I tak Gaveinowi jako Aerielowi pisana była śmierć *od powietrza*. Płosił *znaczyło „od człowieka, ale przypadkowo”, Murhred zaś „Od człowieka, ale celowo”. (...) Sulled znaczyło „Od siebie”, natomiast „Myyzt”: „Przez mózg”* (GŚ, s. 24). Wyjaśnienie to w dalszej części sprawia, że swoisty wstrząs przeżywa również pozadiegetyczny odbiorca: jego imię ważne brzmi: „Umrzesz”.

¹⁶ Grozę tego odkrycia potwierdzają notatki Haigha, które charakteryzują świat czytającego jako „nad-świat” w stosunku do poziomu diegetycznego, ale ponad nim wyznaczają jeszcze *Superświat „-1”*, którego twórca jest jeden, nieśmiertelny i wszechobecny. Cechy te odpowiadają charakterystyce Boga.

Wyjaśnia się zatem, dlaczego w tytule *Gniazda światów* jako istniejącej w rzeczywistości pozatekstowej powieści umieszczony został podtytuł *Wersja jedyna*. To ilość wersji tej książki dookreśla poziom diegezy, zatem jedna wersja oznacza granicę świata fikcyjnego i pozatekstowego. Dyskusyjny charakter tej granicy uwypuklają wnioski, logicznie wywiedzione z matematycznej struktury konstrukcyjnej powieści: zgodnie z nią i świat pozatekstowy można wpisać w fikcję; podważa ją jedynie nazwisko Huberatha umieszczone na okładce oraz faktyczność jego istnienia. Tak jak w przypadku Laclavetine'a pojawia się zatem metalepsa, ale służy ona innym celom: fikcjonalizuje czytającego odbiorcę, podczas gdy w *Przeklętej pierwszej linijce* podważała tekstowy status Cyrila, przydając mu cech autora biograficznego.

Testowanie granic wpływu: postmodernistyczne książki zbójckie

Z dotychczasowej analizy jasno wynika, że obie powieści nie tylko mówią o czytaniu, ale przede wszystkim – wpływają na odbiorców, wywołując silne przeżycia i postulując, by podjęli oni konkretne działania lub zaprzestali ich.

Na cechę tę, w odniesieniu do „książek zbójckich”, zwraca uwagę Maria Cieśla-Korytowska:

Silne namiętności, prowadzące do gwałtownych czynów i upadków (cudzołóstwa, zbrodni), poruszające cierpienie i malownicza śmierć kończąca burzliwe życie – to wszystko stanowi, z jednej strony, świetny materiał literacki, z drugiej – stosunkowo łatwy sposób oddziaływania na emocje czytelnika. Budzi jego podziw, niekiedy być może zazdrość, najczęściej współczucie (TKZ, s. 201).

Fabula utworów Laclavetine'a i Huberatha również nieprzypadkowo pełna jest emocjonujących wydarzeń: wszak Cyril ginie już w pierwszym rozdziale; dopiero w dalszej lekturze odbiorca odkrywa niepokojącą powtarzalność jego śmierci. Wydaje się, że dziewięciokrotne narażanie życia bohatera ma walor perswazyjny: budzi współczucie wobec wyjściowo odrażającej postaci.

Opowieść prymarna i jej przebieg, a zwłaszcza uwikłanie Cyrila w samobójstwo Martina, intrygę zawiązaną przez jego żonę oraz

Justine (w celu wymuszenia na wydawcy publikacji dwóch odrzuconych powieści), również czyni z dotąd bezwzględnej postaci kogoś, kto – dzięki działaniu empatii – staje się coraz bardziej sympatyczny, mimo że, obiektywnie rzecz biorąc, wcale się nie zmienia! Także kryzys, który sprawia, że wydawca sam wchodzi w rolę pisarza, ma wzbudzić sympatię odbiorcy. Może on odnieść wrażenie, że doszło do wewnętrznej przemiany, co jest oczywiście błędne w kontekście następujących wydarzeń, fakt ten jednak zdaje się nie eliminować coraz bardziej pozytywnego stosunku czytelnika do Cyrila. Maria Cieśla-Korytowska zwraca uwagę, że w przypadku książek zbójceckich:

(...) najmocniej oddziałują te utwory, w których autor, w pewien sposób, prowadzi grę z czytelnikiem. Wprowadza jakiś świat wartości, apelując do jego rozumu i woli, a równolegle stara się oddziaływać na jego uczucia, emocje, kierując go ku odczuwaniu empatii w stosunku do bohaterów, identyfikując się z nimi. Świat wartości zostaje jak gdyby po drodze zagubiony, a rozemocjonowany czytelnik – usidlony. Estetyczna wartość dzieła zaś pozostaje na usługach tejże emocjonalnej perswazji (TKZ, s. 109).

Zatem jeśli ostatecznie akceptujemy Cyrila takim, jakim jest, w odruchu współczucia wybacząc mu, że postępował nieetycznie, doprowadzając młodych adeptów pisania do samobójstw, imputując im uzależnienie od pisania czy zdradzając żonę – gubimy początkowe słuszne oburzenie jego zachowaniem nie pod wpływem racjonalnej oceny, lecz ulegając czarowi jego kreacji.

Podobnie Huberath neutralizuje fakt, iż „David Śmierć”, czyli Gavein, faktycznie ma związek z umieraniem wszystkich wokół niego. Umiejętna kreacja postaci zaciera to, że mężczyzna skłonny jest poświęcać innych w celu zapewnienia sobie bezpieczeństwa i dobrostanu psychicznego: wszak zgadza się na podróż Ra Mahleiné statkiem, by w ten sposób wyrównać faktyczną różnicę wieku i umożliwić wspólne dotarcie do Davabel. Podobnie jeśli chodzi o śmierć: Gavein faktycznie sam jej nie powoduje, ale też nie izoluje się od innych, by oszczędzić im cierpień. Wręcz przeciwnie: skupia się całkowicie na pomaganiu Ra Mahleiné, wchodząc w relacje z innymi, co sprawia, że śmierć wokół niego przybiera rozmiary epidemii. Fabuły zagnieżdżone w *Gnieździe światów* to również historie czynów moralnie wątpliwych (kradzieże, zdrady, morderstwa): kolejne krainy przedstawiane są w coraz mroczniejszych barwach, ich dystopijny charakter wyraźnie się pogłębia, lecz

fikcyjni czytelnicy – niezależnie od oceny postępowania kolejnych postaci i tak życzą im dobrze, angażując się w ich losy.

Czy jest to zabieg celowy? Z pewnością tak, bowiem fabuła dąży do zaskakującego rozwiązania. W finale Gavein łamie barierę oddzielającą fikcyjny powieściowy świat od rzeczywistości pozadiegetycznej (kolejna metalepsa) i zwraca się bezpośrednio do odbiorcy:

*– Mówię do ciebie. Właśnie do ciebie, który teraz masz tę książkę w dłoniach. Prze-
stań ją czytać! Bardzo cię proszę. Odlóż ją. Ra Mahleiné, którą kocham, jest śmier-
telnie chora i nie ma dla niej ratunku. Gdy czytasz, losy mojego świata nieuchronnie
biegną ku jej śmierci. Jeśli odłożysz Gniazdo światów, wszystko tutaj zastygnie
w półstnieniu... Tak jest dla nas najlepiej. Ja chcę, żeby ona żyła. Chcę być z nią.
Daj nam tę szansę! (...)*

*– Mój świat to ostatni kryminał! – wypalił Gavein. – Czego chcesz więcej? Za-
gadka wyjaśniła się przecież... Epidemia zgonów była następstwem tego, że czyta-
łeś; gdy przerywałeś, nikt tu nie umierał. Tak z pewnością jest! (...)*

*– Jeśli to książka, odlóż ją, zanim zerkniesz na następne stronicie... Ona będzie
zawdzięczać ci życie, a ja szczęście! (GŚ, s. 268)*

Rozdział się kończy. Jeśli czytelnik odwróci stronę i wbrew prośbie Gaveina będzie czytał dalej, dowie się, że Ra Mahleiné umarła. Jeśli zaś ulegnie perswazji, będzie miał poczucie, że (w jakimś sensie) uratował bohaterkę. W ten sposób pisarz czyni z aktu lektury działanie o charakterze etycznym: wybór jest paradoksalny (pisarz namawia do przerywania czytania własnej książki), być może jednak nie chodzi tu już o powieść, ale właśnie o siłę oddziaływania na odbiorcę? O sprawdzenie, czy mimo naturalnego pragnienia dalszej lektury w imię fikcyjnego aktu ocalającego fikcyjną bohaterkę naprawdę przerwiemy czytanie? Wszak cała fabuła została tak ukształtowana, by wywołać empatię i współczucie dla głównego bohatera...

Oddziaływanie tekstu w przypadku powieści postmodernistycznej znacznie wykraczałoby zatem poza zdiagnozowaną przez Marię Cieślę-Korytowską siłę „książek zbójeckich”. Obecne w omówionych tu utworach elementy perswazji bezpośredniej (w postaci nakazów skierowanych do odbiorcy), porównane chociażby do zabiegów Itala Calvino z *Jeśli zimową nocą podróżny*, przesuwają granicę wpływu tekstu fikcyjnego na odbiorcę.

Zarówno Laclavetine, jak i Huberath sugerują, że akt lektury powoduje moralne skutki w przestrzeni pozatekstowej. Pierwszy z nich

przedstawia pisanie jako nieuleczalną chorobę i dowodzi, że lektura oznacza ryzyko zarażenia się tą przypadłością. Odbiorca, który czyta powieść – naraża się na brzemienny w skutki nałóg, bo wzbudzenie w sobie potrzeby pisania pomnaża liczbę tekstów potencjalnie bezwartościowych. „Grzech” czytelnika (ryzykowanie uzależnienia) łączy się zatem z „występkiem estetycznym” przeciw prawdziwej literaturze. Z kolei Huberath od czytania lub nieczytania uzależnia losy bohaterów umieszczonych w fabułach zagnieżdżonych. Decyzja czytelnika ma jednak charakter pozorny, gdyż fabuła się zakończyła, istnieją tylko dwa możliwe do wyboru rozwiązania: przekonanie odbiorcy, że przerwanie przezeń czytania może faktycznie oddziaływać na fikcyjną rzeczywistość, byłoby zatem wyrazem naiwności, ale też – skuteczności perswazyjnej tak skonstruowanego przekazu.

Pora zatem powrócić do pytania postawionego przez Marię Cieślę-Korytowską każdemu z autorów „książek zbójceckich”: *A co z jego własną książką? Czy ma świadomość, że jego dzieło takież efekt wywrzeć może na czytelniku i czy stanowi to dla niego problem?* (TKZ, s. 204). Wydaje się, że tak: obaj pisarze, kształtując wewnątrztekstowo sugestywnych bohaterów, mających wzbudzić sympatię czytelnika i pragnienie ocaleń bohatera, prowadzą wysublimowaną grę daleko wykraczającą poza „zbójceckie” metody autorów do XIX wieku włącznie. Huberath zastawia na czytelnika pułapkę: jeśli ten przyjął logikę dowodzącą, iż każdy świat ma nad sobą własnego Autora i jest częścią *Gniazda światów*, po lekturze pozostaje z pytaniami natury ontologicznej¹⁷. Podobnie czyni Laclavetine: przekonuje, że kończąc powieść, odbiorca skazany jest na los Cyrila: choćby się opierał, prędzej czy później sam zacznie pisać.

Wobec tych powieści, jak i wielu innych tekstów postmodernistycznych, z pewnością można zastosować zaproponowaną przez badaczkę kategorię „książek zbójceckich”. W świetle przeanalizowanych utworów okazuje się bowiem, że jest ona nadzwyczaj pojemna i trafnie określa utwory należące również do literatury najnowszej.

¹⁷ Według Briana McHale’a cechą powieści postmodernistycznej jest właśnie dominanta ontologiczna; obie analizowane tu powieści wpisują się zatem w ten paradygmat.

Anita Calek

Jean-Marie Laclavetine's *Première Ligne* and Marek S. Huberath's
The Nest of Worlds as New Rogue Books

This article provides a comparative analysis of two postmodern novels written at the same time: Marek S. Huberath's *Nest of Worlds* and Jean-Marie Laclavetine's *Première Ligne*, from the perspective of the "rogue books" model proposed by Maria Cieśla-Korytowska. The analyzed texts – inspired in a number of ways by Italo Calvino's novel *If on a winter's night a traveler* and by Umberto Eco's figures of the Model Author and the Model Reader – use mechanisms characteristic of the postmodern novel combined with the influential power of a-book-within-a-book narrative device. This, in turn, provokes questions about the persuasive dimension arouse in both novels.