



METALEPSA JAKO STRATEGIA NARRACYJNA W DZIELACH LITERACKICH I FILMOWYCH (ANALIZA ZJAWISKA NA WYBRANYCH PRZYKŁADACH)

MAGDALENA AMELIA KARKIEWICZ

Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego;
Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland)
m.a.karkiweicz@gmail.com

ZAMIAST WSTĘPU

FLÂNEUR POŚRÓD WARSZAWSKICH ULICZEK

Pewnego słonecznego dnia szłam jedną z najśłynniejszych ulic mojego miasta, nie spieszyło mi się wcale. Mimochodem, dla zabawy, czytałam tabliczki, którymi jest opatrzona każda „szanująca się” zabytkowa kamienica. *Tu mieszkał... Tu w roku...* itd. I nagle trafiam na coś, co jak kameleon wpasowywało się w przyjętą konwencję, przemyciło swoją treść pomiędzy inne. Odrobina spostrzegawczości jednak wystarczyła, aby zorientować się, że coś tu jest nie tak:

W tym miejscu stał dom, w którym mieszkał w latach 1878-79 Stanisław Wokulski, postać powołana do życia przez Bolesława Prusa w powieści *Lalka*, uczestnik powstania 1863 roku, były zesłaniec syberyjski, obywatel M. St. Warszawy, filantrop i uczoney w r. 1832.

Obywatel M. St. Warszawy? Ten Wokulski z książki? Mieszkał t u t a j ? Tu, w tym miejscu, przed którym właśnie stoję? Ja – prawdziwa, ja z krwi i kości i Wokulski? On – jakiś fantom z lektur szkolnych, stworzony z atramentu, z papieru, a właściwie pozbawiony nawet i tej materii. Jedyne, co powołuje

go do „życia”, to (wpierw) twórczy zamysł pisarza, (następnie zaś) wyobrażenia tego, komu akurat zachce się czytać *Lalkę*...

Napis ten, umieszczony na tablicy budynku przy ul. Krakowskie Przedmieście 4/6 w Warszawie, już dawno przykuł uwagę badaczy – stanowi on wszak swojego rodzaju manifest fenomenu zbliżenia się fikcji i rzeczywistości. „Nadanie powieściowemu bohaterowi statusu postaci historycznej jak gdyby nadwyreża nasze poczucie realności” – zauważa Tomasz Swoboda, dodając: „arcydzieło polskiego realizmu w pewien sposób burzy nasz realizm codzienny, pozwalając – już mimo woli autora – by [...] protagonista [powieści] przeniknął do świata rzeczywistego”¹. Zofia Mitosek natomiast w kontekście tego samego cytatu pisze o „tekście metafikcyjnym, w którym rzeczywistość literacka miesza się z refleksją o niej” oraz o „wahaniu mimetycznym”².

Tablica, która zawiera tak intrygującą treść i prowokuje rozważania o relacji fikcji do rzeczywistości, o dziele i refleksji o nim, przy tym tak zwyczajnie osadzona w przestrzeni miejskiej, staje się idealnym „drogowskazem” ku zjawisku, któremu poświęcona jest niniejsza rozprawa – ku metalepsie.

...ZMIERZAJĄCY KU ISTOCIE TEMATU

Początek pracy stanowi próbę określenia, czym jest metalepsa, przede wszystkim jako figura narracyjna. W tym celu przybliżone zostają definicje sformułowane w zagranicznych studiach literaturo- oraz kulturoznawczych (głównie francuskich i angielskich) oraz wskazane inne, korespondujące z metalepsą zjawiska, takie jak *mise en abyme* oraz rozmaite przejawy gier z „ramą” przedstawienia (zagadnienie „ram” wyeksplikowane zostało

¹T. Swoboda, *Zakrzywienie przestrzeni reprezentacji. Parę słów o metalepsie*, „Teksty Drugie” 2005, nr 5, s. 184.

²Z. Mitosek, *Mimesis – między udawaniem a referencją*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2002, s. 231.

w oparciu o koncepcję Borisa Uspienskiego). Poddane analizie przykłady tekstów kultury wydają się z pozoru zasadniczo odmienne. Dwa główne utwory, którym poświęcona została uwaga, wywodzą się z różnych lat, środowisk i wpływów artystycznych, są przy tym dziełami autorów cechujących się wybitną indywidualnością twórczą. Różnica między nimi zaznacza się najwyraźniej już na samej powierzchni, wiąże się z odmiennością medium artystycznego: pierwszy analizowany tekst jest utworem literackim, drugi – obrazem filmowym. Jeden cechuje się lapidarnie wyważoną formą miniatury literackiej, drugi jest obrazem pełnometrażowym. Opowiadanie *Ciągłość parków* Julio Cortáзара oraz film *Purpurowa Róża z Kairu* Woody’ego Allena zespała jednak zastosowanie analogicznej strategii narracyjnej: chwytu zaburzenia porządku poziomów diegetycznych, objawiającego się w transgresji bohaterów pomiędzy fikcją („fikcją w fikcji”) a światem przedstawianym jako rzeczywistość. Jednym słowem chodzi o zjawisko określone przez francuskiego badacza Gérarda Genette’a jako metalepsa.

Odmienność, która tak wyraźnie rysuje się pomiędzy zagadkową *Ciągłością parków* a komediowym obrazem Allena, oraz zestawienie tych utworów z innymi dziełami, także malarskimi, posłużyło próbie uchwycenia fenomenu metalepsy w szerokiej perspektywie badawczej, z ukierunkowaniem na uchwycenie problemu jego oddziaływania na wyobraźnię odbiorcy. Pojęcie to, wywodzące się ze *stricto* teoretycznych badań narratologicznych, określa w istocie zjawisko, którego siła imaginacyjna i zasięg oddziaływania wiążą się z intrygującymi problemami epistemologicznymi. Figura metalepsy, zastosowana w wybranych do tej pracy utworach, nie tylko stawia odbiorcę (czytelnika czy widza) w obliczu mnożących się pytań o status fikcji i rzeczywistości, lecz także ukazuje mu samego siebie – jako kogoś uwikłanego poniekąd w proces twórczy, jako uczestnika transpoziomowej gry zawieszanej pomiędzy sztuką a światem realnym...

I W POSZUKIWANIU METALEPSY

1. GENEZA POJĘCIA

μετάληψις (*metálēpsis*) z greckiego, *la métalepse* z francuskiego, *metalepsis* z angielskiego i *metalepsa* jako polski odpowiednik powyższych³ – co właściwie oznacza ten ezoterycznie brzmiący termin? Jego etymologia sięga już starożytności; wpisany był w dziedzinę retoryki i za sprawą Hermagorasa z Termos (II w. p.n.e.) przyczynił się do jej pierwszego znaczącego od czasów Arystotelesa postępu⁴. *Metalepsa* stanowiła więc figurę retoryczną, polegającą na zamianie (greckie słowo *metálēpsis* odnosi się do wszelkiego rodzaju zmian), zwłaszcza na użyciu danego słowa w miejsce innego, które przenosi na nie swoje znaczenie⁵. Z tego względu często kojarzono, czy wręcz utożsamiano ją z metonimią i metaforą. W późniejszym okresie, kiedy pojęcie metafory zostało uściślone do relacji opartych na analogii, *metalepsa* wyodrębniła się znaczeniowo jako określenie wymiany zachodzącej w ramach relacji następstwa: np. „żyłem” w miejsce „umieram”⁶ (w ten sposób upodobniając się z kolei do eufemizmu). Mógłby ktoś, i to słusznie, stwierdzić, że termin

³W języku polskim występują dwie formy: *metalepsa* i *metalepsja*. Ta druga jest starsza i odnosi się zwykle do rozumienia pojęcia jako figury retorycznej, pokrewnej metonimii, o czym będzie jeszcze mowa. W tym miejscu wspomnieć wypada natomiast, że przyjęło się w polskim dyskursie (dotychczas skromnym w omawianym zakresie) używać formy nowszej – *metalepsy* – na oznaczenie zjawiska, do którego określenia dążymy: jako figury narracyjnej. Występują od tego jednak pewne odstępstwa, np. Agnieszka Kłosińska-Nachim posługuje się tradycyjnym przekładem słowa – *metalepsją* – dla określenia tegoż samego fenomenu narracyjnego. Por. A. Kłosińska-Nachin, *Miguel de Unamuno. Pomiędzy fikcją a rzeczywistością*, „Przestrzenie teorii” 2007, nr 7, s. 97-104.

⁴Zróżnicowanie rozumienia terminu *metalepsa* od czasów Hermagorasa do współczesności przedstawia dokładnie w swoim artykule Philippe Roussin; zob. P. Roussin, *Rhétorique de la métalepse, états de cause, typologie, récit*, [w:] *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, red. J. Pier, J.-M. Schaeffer, Paryż 2005, s. 37-58.

⁵*Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, op. cit., s. 22.

⁶Ibidem.

ten również obecnie funkcjonuje w obydwu wskazanych tu znaczeniach. Po polsku zresztą w podwójnej nomenklaturze. W *Słowniku wyrazów obcych* wybitnego leksykografa i tłumacza Władysława Kopalińskiego można znaleźć hasło „metalepsja”, zaklasyfikowane jako figura retoryczna i wytłumaczone słowami: „rodzaj metonimii polegający na zastąpieniu jednego sensu przenośni przez inny”⁷. Słownik PWN podaje bardzo podobną definicję i dodatkowo wskazuje również drugie znaczenie słowa:

1. «figura stylistyczna polegająca na zastąpieniu wyrazu albo zwrotu innym, omawiającym»
2. «użycie nazwy zjawiska wcześniejszego na oznaczenie późniejszego lub odwrotnie»⁸

W słownikach literaturoznawczych termin ten widnieje przeważnie pod hasłem „metalepsis”. Przywołajmy choćby sformułowanie Aleksandry Okopień-Sławińskiej zamieszczone w *Słowniku terminów literackich*:

metalepsis – [...] rodzaj metonimii polegający na użyciu nazwy przyczyny zamiast skutku, zjawiska wcześniejszego zamiast późniejszego itp. Spełnia często funkcję eufemizmu. Np. „Wysłuchaj mojej prośby” w znaczeniu „spełnij moją prośbę”; „Przypomnij sobie naszą umowę” w znaczeniu: „dotrzyмай umowy”; „Ojciec poszedł do pracy” w znaczeniu: „jest w pracy”, „Pochowaliśmy naszą siostrę” w znaczeniu „siostra umarła”⁹.

⁷W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa 2007, s. 368, (hasło: metalepsja).

⁸*Internetowy słownik języka polskiego PWN*, hasło: metalepsja: <http://sjp.pwn.pl/szukaj/metalepsja> [data dostępu: 14.05.14].

⁹*Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988, s. 431 (hasło: metalepsis). Analogiczną definicję można znaleźć w angielskich słownikach terminów literackich, zob. *Dictionary of literary terms and literary theory. Third Edition*, red. J.A. Cuddon, Harmondsworth 1984, s. 542 (hasło: metalepsis).

Jak widać, znaczenie pozostaje podobne, rozbieżność następuje w zakresie nazewnictwa (w jednym przypadku określenie zostaje spolszczone, w drugim dochowuje wierności oryginałowi).

Skąd się zatem wzięła metalepsa na początku tego wywodu? Skąd się w ogóle wzięła na polu narratologii? Wszystkiemu, a przynajmniej temu ostatniemu, winien Gérard Genette, współczesny francuski teoretyk literatury. Sam się do wszystkiego przyznał, pisząc z kokieterijną skruchą: *Obawiam się, że jestem troszkę odpowiedzialny za zaanektowanie na pole narratologii terminu oryginalnie przynależącego do dziedziny retoryki*¹⁰. Genette owo zapożyczenie zaproponował już w 1972 roku w swoim dziele *Figures III*¹¹; praca z roku 2004. *Metalepse: De la figure a la fiction* jest kontynuacją i rozwinięciem owej myśli, a zarazem odpowiedzią na jej rosnącą popularność w świecie teorii literatury. Autorami, którzy jako pierwsi „podchwycili” od Genette’a pomysł zastosowania figury metalepsy do badań narratologicznych, byli m.in.: David Herman (*Toward a Formal Description of Narrative Metalepsis*, „*Journal of Literary Semantics*”, 1997), Brian McHale (*Postmodernist Fiction*, 1987), Debra Malina (*Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject*, 2002), William Nelles (*Frameworks: Narrative Levels and Embedded Narrative*, 1997)¹². Po nich jednak temat metalepsy w narratologii przycichł, by następnie na nowo odżyć w dyskursie przy okazji wydania zbioru *Métalepses*, zredagowanego przez Johna Piera i Jeana-Marie Schaeffera oraz dzięki pierwszej w tym zakresie międzynarodowej konferencji naukowej zorganizowanej w 2002 roku

¹⁰Wg oryginału: *Je crains d'être [...] un peu responsable de l'annexion au champ de la narratologie d'une notion qui appartient originellement à celui de la rhétorique*. Zob. G. Genette, *Metalepse: De la figure à la fiction*, Paris 2004, s. 7.

¹¹Zob. G. Genette, *Figures III, Edition du Seuil*, Paris 1972 lub *Narrative Discourse: An Essay in Method*, tłum. J.E. Lewin, Ithaca, Nowy Jork 1980.

¹²Por. G. Prince, *Disturbing Frames*, w: „Poetics Today” 2006, nr. 27:3, s. 626.

w Paryżu, której owocem stała się dwa lata później wspomniana publikacja Genette'a.

2. METALEPSA NARRACYJNA

Genette definiuje metalepse narracyjną (*la métalepse narrative*) jako „wtargnięcie ekstradiegetycznego narratora bądź odbiorcy narracji do świata diegetycznego (lub przez postać z poziomu diegezy w świat metadiegezy) albo na odwrót”¹³. Dla Genette'a metalepse narracyjna reprezentuje więc przejście (transgresję) na inny poziom narracji¹⁴. Aby zilustrować zagadnienie, Genette przytacza przykład zaczerpnięty z eseju Borgesa *Częściowe magie Don Kichota*¹⁵, gdzie bohater – nie kto inny, jak właśnie sławetny Rycerz Smętnego Oblicza – czyta książkę o swoich własnych przygodach. Don Kichot występuje tu więc na dwóch poziomach narracji: w pierwszym właściwym dla tekstu, którego jest bohaterem i który jest czytany przez odbiorców, w tym cytującego go Genette'a, i w drugim, który czyta on sam, ale jednocześnie również występuje w nim jako postać¹⁶. Genette wyodrębnia trzy podstawowe poziomy narracji: poziom intradiegetyczny, w którym rozgrywa się fabuła pierwszego stopnia – to ten, w którym Don Kichot czyta książkę; poziom ekstradiegetyczny odpowiadający instancji narracyjnej tworzącej tę diegezę i trzeci, ten w którym nasz rycerz jest bohaterem książki czytanej przez Don Kichota z pierwszego stopnia,

¹³G. Genette, *Figures III, Edition du Seuil*, Paryż 1972, s. 244 (cyt. za: T. Sowboda, op. cit., s. 184).

¹⁴Wg oryginału: *La métalepse narrative représente «le passage [transgressif] d'un niveau narratif à un autre»*. Zob. G. Genette, *Figures III*, Paryż 1972, s. 234.

¹⁵J.L. Borges, *Częściowe magie Don Kichota*, [w:] tegoż, *Dalsze dociekania*, tłum. A. Sobol-Jurczykowski, Warszawa 1999, s. 75.

¹⁶Por. K. Statkiewicz-Zawadzka, *Let's make a meta-movie. Metalepsy i inne gry narracyjne Spike'a Jonze'a i Charliego Kaufmana*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 71-72, s. 235.

czyli poziom metadiegezy, gdzie opowieść tworzona jest przez jedną z postaci diegetycznych (poziom diegezy wobec metadiegezy nabiera więc charakteru ekstradiegetycznego)¹⁷. Innymi słowy poziom metadiegezy można określić jako „opowieść w opowieści”. Należy też przy tym zwrócić uwagę, że wszystkie wskazane poziomy mają, bez względu na pozory, jakie mogą stwarzać (ekstradiegeza), charakter wewnętrztekstowy, który jest zasadniczo rozdzielny w stosunku do empirycznego świata ekstratekstualnego¹⁸.

Podczas gdy pierwsze dwa – diegeza i ekstradiegeza – są powszechnie uznanymi terminami narratologicznymi ukutymi przez Genette’a, tak trzecie z określeń budzi wątpliwości niektórych innych badaczy. Debra Malina czy Shlomith Rimmon-Kenan, profesor angielskiej i współczesnej literatury na Uniwersytecie Jerozolimskim, upatrują w przedrostku *meta-*transcendentne *ponad-*, które wykracza poza diegezę, co nie odpowiada ich rozumieniu pojęcia (czy też ogólnemu znaczeniu, jakie ma ono konotować). Przyjmują więc do swojej terminologii wersję zmodyfikowaną przez holenderską teoretyk i krytyk kultury Mike Bal: hipodiegeza¹⁹. Dyskusyjna okazała się również sama definicja metalepsy. Hamburski badacz Klaus Meyer-Minnemann kwestionuje ujęcie Genette’a, stwierdzając, że trafniej byłoby mówić o „czasoprzestrzennym przeniesieniu opowiadanej historii, która nagle zostaje umieszczona na poziomie swojej własnej narracji dzięki narracyjnym możliwościom narratora”²⁰, niżeli o wkraczaniu ekstradiegetycznego narratora bądź odbiorcy do świata diegetycznego czy odwrotnie. Ten sam autor zresztą podważa także pogląd, jakoby przedrostek *meta-* miał

¹⁷Por. G. Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, tłum. J.E. Lewin Ithaca, Nowy Jork 1980, s. 228.

¹⁸Por. K. Statkiewicz-Zawadzka, op. cit., s. 245.

¹⁹Por. D. Malina, *Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject*, Ohio 2002, s. 145.

²⁰Zob. K. Meyer-Minnemann, *Un procede narratif qui „produit un effet de bizarrerie”: la métalepse littéraire*, J. Pier, J.-M. Schaeffer, op. cit., s. 138 (cyt. za: T. Sowboda, op. cit., s. 190).

znaczenie hierarchizujące (wertykalne). Dowodzi on, że greckie przysłowki i przyimki μέτα- i μετά- oznaczają po prostu „pośród”, „z”, „za”, „po”. Intencją Meyera-Minnemanna jest zachowanie pierwotnego znaczenia metalepsy, które sytuuje słowa nią objęte na jednej płaszczyźnie (to, co poprzedza, w miejsce tego, co następuje, lub na odwrót)²¹. Zauważmy jednak, że „przy okazji” (choć raczej nieświadomie) autor pozbawia zasadności niepokojące badaczek dotyczące terminu metadiegezy.

Na tym spory teoretyczne wcale się nie kończą. Najprawdopodobniej dopiero tu – przy problemie samego zdefiniowania pojęcia metalepsy – mają swój początek. Niemniej, jak zauważa Karin Kukkonen, wszelkie dyskusje o metalepsie nieodmiennie zawsze powracają do formuły Genette’a²². Francuski teoretyk swoje rozumienie omawianej figury wyprowadził z komentarza Pierre’a Fontaniera, zamieszczonego w reedycji traktatu oświeceniowego gramatyka Césara Chesneau Dumarsais z 1730 roku (1818 – wydanie Fontaniera)²³. Z pomocą tych dwóch klasycznych retoryków Genette identyfikuje słynny zwrot Diderota „Cóż by mi przeszkodziło ożenić pana i przyprowadzić mu rogi?”²⁴ jako „metalepsę autora” (*métalepse de l’auteur*)²⁵.

3. METALEPSA AUTORSKA

Charakterystyczne dla całego *Kubusia Fatalisty* są dygresje narratora, a w nich „marionetkowość postaci i przypadkowość intrygi obnażane są na każdym kroku”²⁶. Diderot, zwracając się jako pierwszoosobowy narrator do swojego bohatera, stanowi podmiot, od którego woli zależy doprowadzenie do zawarcia małżeństwa pomiędzy postaciami czy wywołanie między nimi

²¹K. Meyer-Minnemann, op. cit., s. 140.

²²K. Kukkonen, *Metalepsis in Popular Culture: An Introduction*, [w:] *Metalepsis in Popular Culture*, red. K. Kukkonen, S. Klimek, Berlin/New York 2011, s. 1.

²³Por. ibidem, przyp. 2, s. 5.

²⁴D. Diderot, *Kubus Fatalista i jego pan*, tłum. T. Boy-Żeleński, Warszawa 2004, s. 5.

²⁵G. Genette, *Figures III, Edition du Seuil*, Paryż 1972, s. 244.

²⁶T. Swoboda, op. cit., s. 186.

jakichkolwiek innych interakcji. „Nie chcecie tedy, aby Kubuś wiódł dalej historię swoich amatorów? Porozumiejmyż się wreszcie, raz na zawsze: chcecie czy nie?”²⁷ – wspaniałomyślnie zapytuje pisarz (autor wpisany), zwracając się tym razem do czytelników, po czym sam sobie odpowiada: „Jeżeli tak, w takim razie posadźmy wieśniaczkę z powrotem na siodło przewodnika, pozwólmy im jechać dalej i wróćmy do naszych podróżnych”²⁸. Prowadząc narrację, jakby rzecz opowiadana (*narrated*) rozgrywała się w tym samym czasie, co opowiadanie (*narrating*²⁹), pisarz uwydatnia swoją rolę katalizatora konsekwencji tego, co relacjonuje. Zatem sytuacja ta może zostać zinterpretowana jako przypadek twórcy wkraczającego w świat fikcji³⁰. Na tym właśnie – na „przedstawieniu autora jako kogoś, kto sam dokonuje czegoś, o czym jedynie opowiada bądź co tylko opisuje”³¹ – polega „metalepsa autora”. Jej „żywe” wcielenia pojawiają się już niemal u zarania literatury, w niedościgniony sposób poprzedzając swoje uzasadnienie teoretyczne. Klasycznym przykładem jest sformułowanie Wergiliusza: „W IV Księdze *Eneidy* Wergiliusz uśmierca Dydonę”³².

3.1 AUTOR – CZŁOWIEK CZY POSTAĆ FIKCYJNA?

Z zastosowania tego typu zabiegu wynika często problem, który określić można jako rozwarstwienie sylwetki autora. Jeżeli autor umieszcza siebie w swoim dziele, czyli staje się częścią świata, który kreuje, to pozostaje w nim dalej jako on sam czy jest już postacią fikcyjną? Jak przedstawia się jego status ontologiczny? Wyobraźmy sobie sytuację, w której pierwszoosobowy

²⁷D. Diderot, op. cit., s. 8.

²⁸Ibidem.

²⁹G. Prince, op. cit., s. 625.

³⁰K. Kukkonen, op. cit., s. 1.

³¹J. Pier, J.-M. Schaeffer, op. cit., s. 23 (cyt. za: T. Swoboda, op. cit., s. 185).

³²Wergiliusz, *Bukoliki*, tłum. K. Koźmian, z rękopisu wydał J. Wójcicki, Warszawa 1998, s. 99; zob. G. Genette, op. cit., 1980, s. 234-235; por. G. Prince, op. cit., s. 1; T. Swoboda, op. cit., s. 185.

narrator identyfikowany z autorem książki przeżywa właśnie jakąś historię i opisuje przeżywane względem niej emocje. Autor – bohater owych wydarzeń nie może być tożsamy z autorem, którego nazwisko widnieje na okładce książki, zwłaszcza jeśli ten ostatni w momencie pisania powieści już dawno przeżył owe doświadczenia³³.

Tak więc autor „rzeczywiście” przeistacza się w byt fikcyjny. Fakt ten z drugiej strony ukazuje, że użycie pierwszej osoby liczby pojedynczej wiąże się z metalepsją. „Ja” które pisze, nie jest nigdy „ja” bohatera, a mimo to i tutaj następuje wślizgnięcie się autora, będące pewnego rodzaju epistemologicznym nadużyciem – ten ostatni bywa wzbogacony doświadczeniem tego pierwszego³⁴.

Kłosińska-Nachin konkluduje, że ten, kto pisze, nie odpowiada dokładnie temu, który przeżywa, zaznacza jednak, że wyjątek stanowi pamiętnik. Gdy posuwamy się dalej w rozpatrywaniu rzezonego problemu, okazuje się, że nawet w przypadku pamiętnika nie mamy do czynienia z tożsamością podmiotu przeżywającego z opowiadającym, ba – zatracamy ją nawet sami ze sobą, w momencie, w którym zaczynamy mówić o sobie. „Z chwilą gdy podmiot wypowiedzenia staje się podmiotem wypowiedzi, nie jest to już ten sam podmiot, który mówi. Mówić o sobie znaczy nie być już tym samym sobą” – pisał Tzvetan Todorov w swojej *Poetyce*³⁵. Nagle więc z jednej osoby „robią się” dwie – a nawet trzy:

³³Kłosińska-Nachin jako przykład podobnej sytuacji podaje fragment *Mgły Unamuno*, w której autor-bohater przeżywa właśnie objawienie istoty bytu przez kontakt z Augusto Perezem. Unamuno w momencie pisania powieści miał już owo doznanie za sobą, w dodatku przeanalizowane, czego dowodzi jego esej *Vida de Don Quijote y Sancho*. Por. A. Kłosińska-Nachin, op. cit., s. 103.

³⁴Ibidem.

³⁵T. Todorov, *Poetyka*, tłum. S. Cichowicz, Warszawa 1984, s. 60-61.

W powiedzeniu „on biegnie” chodzi o niego, o podmiot wypowiedzi, i o mnie, o podmiot wypowiedziania. W zdaniu „ja biegnę” wypowiedziany podmiot wypowiedziania wsuwa się pomiędzy obu, przyjmując od każdego cząstkę ich poprzedniej treści i nie powodując przy tym całkowitego ich zaniku: przeciwnie, doprowadza do ich wyłonienia. Albowiem istnienie jego i mnie jest nienaruszalne: to „ja”, które biegnie, nie jest tym, które wypowiada. „Ja” nie sprowadza dwóch do jednego, ale z dwóch robi trzech³⁶.

Jeżeli więc autor wkraczający w dzieło podkreśla swoje „ja” w roli budowania utworu, tak naprawdę nie wskazuje na siebie samego ani nawet na siebie jako postać istniejącą w świecie fikcji, ale na ten trzeci twór, który określamy po prostu mianem narratora.

Co jednak zrobić z autorem, który pojawia się w swoim dziele i nie wyrzeka ani słowa? Taki figiel zwykł płać słynny Alfred Hitchcock. Nie wcielał się w swoich filmach w żadną rolę, ale zdarzało mu się na przykład pojawić w tle kadru jako przechodzień, siedzieć tyłem do kamery i wypełniać jakieś papiery, stanąć gdzieś w tłumie, wychylić ukradkiem kieliszek szampana, obejrzeć się za główną bohaterką, wnieść do pociągu kontrabas, wyprowadzić na spacer dwa pieski, trzymać na kolanach niemowlę, które brudzi mu spodnie, być jednym z gapiów w scenie aresztowania, jechać na wózku inwalidzkim, stać na chodniku w teksańskim kapeluszu czy występować w reklamie kuracji odchudzającej „przed” i „po”³⁷. Jakkolwiek umieszczanie siebie na peryferiach własnego obrazu może się wydawać bardzo oryginalnym pomysłem, stanowi jednak swojego rodzaju przełożenie na film starej tradycji malarskiej (by przywołać choćby Botticellego, van Dycka i Dürera³⁸). U Hitchcocka owo utrwalanie swojego wizerunku – odpowiednio dla specyfiki uprawianej przez niego sztuki – na taśmie filmowej miało swój początek w pierwszym w pełni autorskim filmie reżysera *Lokatora*

³⁶Ibidem.

³⁷Przypisanie poszczególnych scen do konkretnych filmów i pełen wykaz przykładów, zob. H. Scott, F. Truffaut, *Hitchcock Truffaut*, tłum. T. Lubelski, Izabelin 2005, s. 49.

³⁸Por. B. Uspiński, op. cit., 205.

(1927). Od tego czasu zabieg ów stał się stałym hitchcockowskim sposobem igrania z „ramą” przedstawienia (a tym samym z widzem), który zaklasyfikować można również jako metalepsę. Wszak następuje tu jawne wkroczenie autora w dzieło, niosące za sobą problem zmiany poziomów ontycznych. Jeśli Hitchcock ukazuje się nagle na ekranie, ukryty gdzieś za bohaterami, wmieszany w toczące się życie świata przedstawionego, to czy pozostaje dalej tym samym Hitchcockiem-reżyserem, czy też zyskuje status bohatera filmowego? „Rzeczywistość empiryczna i fikcja to dwa światy radykalnie od siebie oddzielone i w s z y s t k i e postaci filmowe należą do świata fikcji”³⁹. Autor zaś sytuuje się zawsze na poziomie ekstradiegetycznym – wszelkie więc metaleptyczne transgresje prowadzą do rozwarstwienia się jego jedności. Czy to Hitchcock na chwilę objawiający się w swoich produkcjach, czy pisarz sytuujący siebie w fabule (nawet jeśli jest nią autobiografia) – „obaj są częścią świata pozatekstowego i w żaden racjonalny sposób nie da się uzasadnić ich realnej obecności na poziomie intratekstualnym”⁴⁰.

4. METALEPSA ONTOLOGICZNA

Kolejną znaną odsloną figurą, wyróżnioną przez Genette’a, jest metalepsa ontologiczna. Badacz identyfikuje ją i wyjaśnia na przykładzie *Ciągłości parków* Julia Cortáзара, „gdzie mężczyzna ma zostać zamordowany przez jedną z postaci książki, którą właśnie czyta”⁴¹. Klasycznym wariantem metalepsy ontologicznej jest wtargnięcie postaci z niższego poziomu

³⁹K. Statkiewicz-Zawadzka, op. cit., s. 232.

⁴⁰Ibidem. Autorka analizowała analogiczny problem, ale odniesiony do statusu narracyjnego i ontologicznego aktora grającego „siebie samego” na przykładzie Johna Malkovicha w filmie *Być jak John Malkovich*.

⁴¹*A man is [going to be] assassinated by one of the characters in the novel he is reading*. Zob. G. Genette, op. cit., Nowy Jork 1980, s. 234.

diegetycznego na poziom wyższy, stanowiący kreowaną rzeczywistość (świat rzeczywisty w ramach fikcji)⁴². Genette pisze:

W fikcji relacja między diegezą a metadiegezą funkcjonuje niemal zawsze jak relacja między poziomem (rzekomo) rzeczywistym a poziomem fikcyjnym (przyjmowanym jako fikcyjny), na przykład między poziomem, na który Szeherazada bawi króla swoimi codziennymi baśniami, a poziomem, na którym sytuuje się każda z nich: diegeza fikcjonalna przedstawiona jest więc jako „rzeczywista” względem swej własnej (meta)diegezy fikcjonalnej⁴³.

Widz polski zjawisko takie kojarzyć może na przykład z filmem Marczewskiego *Ucieczka z kina „Wolność”* (1990), będącym poniekąd adaptacją pomysłu Allena (*Purpurowa Róża z Kairu*, 1985) i zarazem przełożeniem go na trudną ustrojowo rzeczywistość kraju, gdzie kluczowym problemem staje się status cenzury kulturowej, rozciągnięty znaczeniowo na kwestię wolności w ogóle (istotny w tym kontekście jest wszak sam tytuł filmu oraz nazwa kina, w którym rozgrywają się najważniejsze sceny). Bohater wydostający się z ram powieści, postać wychodząca z kinowego ekranu i stająca oko w oko z widzami w świecie, który przedstawiony jest jako realny – to właśnie czysta metalepsa ontologiczna. Jej manifestacje pozostają oczywiście bardzo zróżnicowane m.in. pod względem strukturalnym, a co za tym idzie, także semantycznym. Często jednak prowadzą do wywołania podobnego efektu. Od prostych konceptów w stylu dziewczynki wychodzącej z ekranu telewizora w filmie *The ring – Krąg* Takahashiego, gdzie efekt budowany jest na zduplikowaniu położenia bohaterów oglądających taśmę z (przeklętym) nagraniem i widza filmu, który także ogląda nagranie, do daleko bardziej wyrafinowanych, w stylu miniatury Cortáзара, której bohater siedzi w fotelu i czyta książkę, co robi (w tym samym czasie) także

⁴²Por. T. Swoboda, op. cit., s. 188.

⁴³J. Pier, J.-M. Schaeffer, op. cit., s. 31 (cyt. za: T. Swoboda, op. cit., s. 188).

czytelnik (choć oczywiście niekoniecznie w fotelu). Funkcją tego typu gier z „ramą” jest przede wszystkim oddziaływanie na emocje odbiorcy, mogące przejawiać się w skrajnych dążeniach do wzbudzenia albo uczucia przerażenia, albo wręcz przeciwnie – rozbawienia (*Purpurowa róża z Kairu*)⁴⁴. Niemniej większość metaleptycznych flirtów z odbiorcą – czyli mną, tobą, każdym, kto podejmuje się współtworzenia owego zawilego proceduru – ewokuje to samo poczucie niepewności, kiedy nagle poddany w wątpliwość zostaje niepodważalny dotychczas status fikcji i rzeczywistości. Im bardziej skomplikowana strategia narracji, tym prawdopodobnie oddziaływanie owej figury okazuje się głębsze. Borges, który przytacza *curiosum* Don Kichota czytającego *Don Kichota*, stwierdza ponadto:

Dlaczego niepokoi nas to, że mapa zawiera się w mapie, a tyś i jedna noc w *Księdze tysiąca i jednej nocy*? Dlaczego niepokoi nas to, że Don Kichot jest czytelnikiem *Don Kichota*, a Hamlet – widzem *Hamleta*? Znalazłem, jak sądzę, przyczynę: takie interwencje sugerują, że skoro bohaterowie jakiejś fikcji mogą być jej czytelnikami czy widzami, to my, jej czytelnicy czy widzowie, możemy równie dobrze być fikcją⁴⁵.

Przy okazji jest to fragment, w którym pojawiają się wszystkie trzy wyróżnione w monografii *The Mirror in the Text*⁴⁶ odmiany zjawiska, jakim jest *mise en abyme*.

⁴⁴Por. B. Pawłowska-Jądrzyk, *Utwór literacki wobec granic przestrzeni przedstawionej (Wokół „Portretu Owalnego” Edgara Allana Poeego)*, [w:] tejże, *Uczta pod wiszącą skalą. Metafizyczność i nieokreśloność w sztuce (nie tylko) literackiej*, Warszawa 2011, s. 24 (zob. również przyp. 16 [tamże]). Inne przykłady tego typu wyzyskania metalepsy, które podaje autorka to m.in. *Bohater ostatniej akcji*, reż. John McTriernana, *Młyn i krzyż*, reż. Lech Majewski oraz opowiadanie *Widmo (El espectro)* Horacia Quirogi.

⁴⁵J.L. Borges, op. cit., s. 75.

⁴⁶L. Dällenbach, *The Mirror in the Text*, translated by Jeremy Whiteley with Emma Hughes, Chicago 1989 (francuski oryginał: *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, 1977).

5. KOMPOZYCJA ZWIERCIADLANA: PARĘ SŁÓW O *MISE EN ABYME*

Przypadek Hamleta stanowi przykład „prostego powielenia” (*simple duplication*), Don Kichot i *Księga tysiąca i jednej nocy* to „paradoksalne powielenie” (*paradoxical duplication*), reprezentantem ostatniego, „nieskończonego powielenia” (*infiniti duplication*) jest natomiast mapa zawierająca się w mapie⁴⁷. Owe trzy rodzaje podwojenia oznaczają zarazem trzy stopnie zależności pomiędzy poziomami tekstowymi. Jest to najszersze rozumienie *mise en abyme*, które przyjął i wprowadził do dyskursu francuski badacz Lucien Dällenbach⁴⁸.

Mise en abyme najprościej określić można jako „odbicie lustrzane”: jest to kompozycja zawierająca w swoim obrębie mniejszą wersję samej siebie⁴⁹. Powstaje przy tym efekt podobny do skierowania na siebie dwóch zwierciadeł: przedstawienie (teoretycznie) odbija się w nieskończoność. Sam ów chwyt zaczerpnięty został z heraldyki – polegał na umieszczeniu wizerunku herbu we wnętrzu herbu właściwego. Konstrukcję ową opisał francuski pisarz André Gide, podkreślając, że wywołuje ona złudzenie oddalania się „w otchłań” (starofranc. *en abyme*)⁵⁰. Klasyczna już pozycja Dällenbacha stanowi zaś pierwszą systematyczną analizę tego zjawiska i jego artystycznych oraz literackich zastosowań od Van Eycka i Velázqueza (którego *Panny dworskie* uważane są – także przez samego Gide’a – za doskonałą malarską

⁴⁷Ibidem, s. 172.

⁴⁸Por. P. Pietrzak, *Powieść nowoczesna i dylematy współczesnej nauki o literaturze*, Warszawa 2007, s. 38.

⁴⁹Por. efekt Droste, czyli odmiany obrazu rekurencyjnego, zawierającego miniaturkę samego siebie. Nazwa pochodzi od holenderskiej marki gorącej czekolady. Na jej opakowaniu zamieszczony był wizerunek pielęgniarki niosącej tacę z filiżanką i pudełkiem kakao, na którym nadrukowany był ten sam wizerunek pielęgniarki niosącej tacę z filiżanką i pudełkiem kakao z identycznym wizerunkiem pielęgniarki itd.

⁵⁰Por. P. Pietrzak, op. cit., s. 36.

egzemplifikację *mise en abyme*⁵¹) do Gide’a, Becketta i francuskiej *nouveau roman*. Intencją Gide’a było stworzenie w swoich powieściach analogicznego efektu, jednak – jak pokazują również liczne inne przykłady literackie (także te znacznie starsze) – do przeniesienia „kompozycji zwierciadlanej” w sferę tekstu można się jedynie zbliżyć. Polega to wówczas na podobieństwie pomiędzy dziełem głównym a przedstawionym w jego obrębie innym dziełem. „Podobieństwo to ma, jak można sądzić, przede wszystkim walor znaczeniowy – w sposób skondensowany ujmuje »temat dzieła«”⁵². Główną cechą utworów opartych na wyzyskaniu zjawiska *mise en abyme* jest więc autotematyzm i samozwrotność. Czym zaś jest metalepsa, jeśli nie osobliwym wcieleniem powyższych⁵³?

Malarstwo holenderskie tradycyjnie nadawało lustram funkcję powielenia: stanowiły one powtórzenie tego, co raz już dane było na obrazie. Dodać należy, że czyniły to wewnątrz (kolejnej) przestrzeni fikcyjnej – widziało się w niej to samo, co w pierwotnej płaszczyźnie obrazu, ale zmniejszone, skomponowane ponownie wedle lustrzanego prawa odbicia⁵⁴. Jednym z najsłynniejszych przykładów wykorzystania motywu lustra w malarstwie, nie tylko holenderskim, jest *Małżeństwo Arnolfini* pędzla niderlandzkiego malarza Jana van Eycka. Obraz przedstawia małżonków, których odbicie od tyłu ukazuje się w okrągłym lustrze, zawieszonym w centrum kompozycji, ponad splecionymi dłońmi bohaterów przedstawienia.

⁵¹Zaznaczyć jednak należy, że w nieco innym sensie niż obrazy z lustrami odbijającymi widok pomieszczenia, w którym rozgrywa się namalowana scena. Por. A. Guide, *Journal 1889-1939*, tłum. O’Brien, Londyn 1984, s. 30-31.

⁵²P. Pietrzak, op. cit., s. 36.

⁵³Na temat związku, tak podobieństw, jak i różnic, w oddziaływaniu metalepsy oraz (czystego) *mise en abyme* pisała w zbiorze *Metalepsis* Dorrit Cohn, zob. *Métalepse et mise en abyme*, [w:] *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation*, red. J. Pier, J.-M. Schaeffer, Paryż 2005, s. 121-130.

⁵⁴Por. M. Foucault, *Panny dworskie (Las Meninas)*, [w:] *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, tłum. T. Komendant, Gdańsk 2006, s. 20.



Reprodukcja obrazu Jana van Eycka *Malżeństwo Arnolfini* (1434)

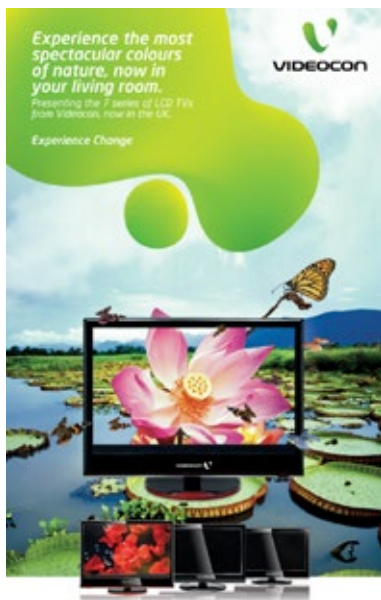


II. METALEPSA JAKO GRA Z „RAMĄ” PRZEDSTAWIENIA

Relevantne dla konstruowania i roli metalepsy, poza konstrukcją narracyjną, jest także samo medium przekazu – inaczej będzie się ona objawiać i znaczyć np. w filmie, inaczej w literaturze. Niemniej wydaje się niemożliwe uchwycenie tego, czym w swojej istocie jest metalepsa oraz sposobu jej oddziaływania bez pogłębienia problematyki granic utworów artystycznych, czyli tego, gdzie się zaczyna, a gdzie kończy dzieło sztuki – czy to malarskie, czy to filmowe, czy to literackie. Co zresztą wywodzi się ze sztuki, trafiło wprost do reklamy, poszerzając zakres występowania metalepsy na skalę masową. Powszechnym zjawiskiem, analogicznym do wynurzającej się z telewizora dziewczynki, są reklamy monitorów, gdzie często fragment przedstawienia wychodzi spoza obrębu ekranu, symulując tak świetną jakość obrazu jak widok rzeczywisty⁵⁵ (przy czym warto zauważyć, że jakość obrazu ekranowego i „rzeczywistego” właściwie się nie różnią – za każdym razem uzależnione są od możliwości nośnika).

Figurę metalepsy, na podstawie rozmaitych przykładów jej występowania w tekstach kultury, generalnie ująć można jako jedno z głównych narzędzi służących próbom przekraczania „ram” prezentacji. Czym jednak właściwie są owe „ramy”? Jaka jest ich struktura i ewokowane przez nią znaczenia? Jak możliwe jest podejmowanie gry z „ramą” w tekstach artystycznych (i nie tylko)?

⁵⁵Por. *ibidem*, przyp. 17, s. 24.



Plakat reklamowy telewizorów LCD firmy Videocon. Wychylającym się spoza monitora elementem przedstawienia towarzyszy hasło Doświadcz najbardziej spektakularnych kolorów natury, teraz w twoim salonie.

1. DEFINICJA „RAMY” I PRÓBA OKREŚLENIA JEJ RANGI SEMIOTYCZNEJ

Problem gry z „ramą” prezentacji należałoby zacząć od nakreślenia tego, czym owa „rama” w ogóle jest. „Ramę” definiował m.in. rosyjski filolog i semiotyk kultury Boris Uspieski. Tezy dotyczące danego zagadnienia zawarł on w dziele *Poetyka kompozycji*, wpisując „ramę” w obszar badań nad strukturalną wspólnotą różnych sztuk. Uspieski pisze:

Ranga problematyki „ramy”, czyli granic utworu artystycznego, wydaje się dość oczywista. Rzeczywiście w dziele sztuki – nie ma znaczenia, czy literackiej, czy też malarskiej itp. – pojawia się przed nami pewien szczególnie świat, posiadający własną przestrzeń i czas, własny system wartości, normy zachowań; świat, w stosunku do którego zajmujemy (przynajmniej

na początku kontaktu) pozycję z konieczności zewnętrzną, czyli pozycję postronnego obserwatora. Stopniowo wchodzimy w ten świat, oswajamy się z jego normami, wczuwamy się w niego, uzyskując możliwość odbierania go, że tak powiem, „od wewnątrz”, nie zaś „z zewnątrz”. Inaczej mówiąc, czytelnik przyjmuje – w tym czy innym aspekcie – pozycję wewnętrzną wobec danego utworu. Następnie jednak musimy porzucić ten świat i wrócić do własnego punktu widzenia, od którego w znacznym stopniu abstrahowaliśmy w procesie percepcji dzieła sztuki⁵⁶.

Nie bez powodu zagadnienie „ramy” poruszone zostało w rozdziale, o którego problematyce już wspomnieliśmy: *Strukturalna wspólnota różnych sztuk. Ogólne zasady organizacji dzieła malarskiego i literackiego*. Wszak „rama” jest podstawowym elementem strukturalnym dzieła – znamionem dla różnego rodzaju przejawów sztuki, zgoła nie tylko literackiej czy malarskiej, choć na tych dwóch głównie opiera się autor. Właściwie „rama” jest warunkiem koniecznym (z punktu widzenia strukturalistycznego, ale także ontologicznego i semiotycznego) dla zaistnienia dzieła zarówno literackiego, malarskiego, filmowego, jak i plastycznego, muzycznego czy choćby tekstu nieartystycznego, ale p r z e d s t a w i a j ą c e g o . Jej brak oznaczałby brak granic utworu, a więc albo jego całkowite rozmycie się wśród innych znaczeń, albo w ogóle niemożność powstania. To właśnie „rama” stwarza prezentację; wystarczy przywołać koncepcję, wedle której nadanie granic – obojętnie w jakiej postaci: ramy, okna, futryny drzwi – buduje przedstawienie, zyskujące tym samym wartości semantyczne (Uspienski przywołuje w tym kontekście słowa angielskiego pisarza przełomu XIX i XX wieku Gilberta Keitha Chestertona o tym, że pejzaż pozbawiony ramy właściwie nic nie znaczy; aby stał się bytem znakowym, muszą mu zostać wyznaczone jakieś granice)⁵⁷. W tym sensie np. widok ulicy, na której dzieje się

⁵⁶B. Uspienski, *Strukturalna wspólnota różnych sztuk. Ogólne zasady organizacji dzieła malarskiego i literackiego*, [w:] tegoż, *Poetyka kompozycji*, tłum. P. Fast, Katowice 1997, s. 199.

⁵⁷B. Uspienski, op. cit., s. 203.

coś interesującego, nie jest właściwie niczym innym ponad sam ów widok, ale już zawarty w kadrze zdjęcia czy filmu nabiera charakteru znakowego i staje się potencjalnym przedmiotem analizy i interpretacji. W tym właśnie zjawisku – w stwarzaniu przedstawienia poprzez wydzielenie granic, czyli nadawaniu charakteru znakowego – objawia się w pełni semiotyczna ranga zagadnienia „ramy”⁵⁸.



Manhattan w reżyserii Woody’ego Allena. Codzienny widok ulicy nabiera nowego znaczenia jako kadr filmu, którego głównym tematem jest metropolia. Strzałce z napisem „one way”, która w zastosowanej perspektywie wydaje się wskazywać prosto na unoszące się z komina kłęby dymu, zostaje nadany wymiar symboliczny, kiedy w tle słyszymy słowa narratora: *Uwielbiał Nowy Jork...choć dla niego był metaforą rozkładu nowożytnej kultury. Jakże ciężko żyć w społeczeństwie znieczulonym przez narkotyki, głośną muzykę, telewizję, przestępstwa, śmieci...*

Uspienski zwraca uwagę, jak ważny w procesie kształtowania, nie tylko tekstów kultury, ale i samej kultury, jest problem początku i końca. Wyznaczenie granic, zwłaszcza zaś pierwszej, otwierającej i ostatniej, zamykającej, ma ogromny wpływ na budowanie i formę „systemu semiotycznej prezentacji światoodczucia (lub dokładniej: systemu semiotycznej

⁵⁸Ibidem.

relacji pomiędzy doświadczeniem społecznym i osobistym”⁵⁹). Posługując się przykładem religijnego zwyczaju żegnania się w cerkwi (przy wchodzeniu i przy wychodzeniu), Uspienski wysuwa wniosek, iż istnieje potrzeba oznaczenia granic pomiędzy tym, co przedstawione (światem znakowym), a tym, co codzienne – potrzeba odczuwana psychologicznie.

W zwięzłej definicji tego, czym jest „rama”, Uspienski wskazuje również na inną znamiennej cechę: „proces p r z e j ś c i a od świata realnego do przedstawionego”⁶⁰, nieodzownie związanego z koniecznością powrotu – od przedstawienia do rzeczywistości. Wszak nie może być inaczej – w momencie, w którym kończymy percypować dzieło sztuki, odzyskujemy świadomość (niekiedy boleśnie) tego, co tu i teraz. Świadomość uprzednio przyćmioną przez obraz wykreowany, jaki współistniał również dzięki naszej – odbiorcy – wyobraźni. To niczym jak wyjście z hipnozy – zauważył Barthes, pisząc o człowieku (właściwie o podmiocie konkretnym: o sobie samym) opuszczającym salę kinową:

trochę zdrętwiały, wymięty, zmarznięty, krótko mówiąc, senny: chce mu się spać – oto o czym myśli; jego ciało stało się czymś ospałym, łagodnym, spokojnym, miękkim niczym śpiący kot; czuje się, jakby był bez szkieletu albo raczej (gdyż w przypadku konstytucji moralnej odpoczynek może być tylko tam) nieodpowiedzialny⁶¹.

Iluzja kończy się, trzeba wyjść na ulicę, dać się oślepić słońcu lub powędrować w puste uliczki i przypomnieć sobie znowu, kim się jest, co należy zrobić (sprzątanie, praca, może nauka, kochanie, nie mamy masła na kolację, – zwyczajne *trivia*).

⁵⁹Ibidem, s. 200.

⁶⁰Ibidem, s. 199.

⁶¹R. Barthes, *Wychodząc z kina*, [w:] *Interpretacja dzieła filmowego – antologia przekładów*, red. W. Godzic, Kraków 1993, s. 157.

Bohater *Ciągłości parków*, o której to miniaturze Cortázarowi powiemy jeszcze dużo więcej, jest z kolei doskonałym – zabójczo doskonałym – przykładem procesu „wchodzenia” w świat fikcyjny:

Zagłębiając się w ulubionym fotelu, plecami do drzwi, żeby mu nie przeszkodziło pojawianie się jakiegoś intruza, lewą ręką raz i drugi gładząc zielony aksamit, zabierał się do ostatnich rozdziałów. Jego pamięć bez wysiłku zatrzymywała imiona i obrazy bohaterów, atmosfera powieści ogarniała go prawie od razu. Niemal perwersyjnie rozkoszował się świadomością, iż każda linia odrywa go od tego, co go otacza, że głowa jego wygodnie spoczywa na aksamicie oparcia, że papierosy leżą w zasięgu ręki, że za oknami tańczy powietrze popołudnia pod dębami⁶².

Przechodzenie od rzeczywistości do świata przedstawionego i na odwrót jest oczywiście tylko słowną metaforą. Odbiorca może zajmować jedynie pozycję wewnętrzną wobec danego utworu – nie wchodzi przecież dosłownie w wykreowany świat. Wyjątek stanowi wspomniana przez Uspińskiego sytuacja, gdy widz podczas spektaklu teatralnego wdziera się na scenę (która stanowi właściwą przestrzeń rozgrywania się akcji dramatycznej i osadzona jest za specyficznymi dla teatru „ramami”, wyrażanymi m.in. przez rampę, proscenium oraz kurtynę⁶³) i dokonuje zamachu na życie jednego z aktorów⁶⁴. W ten sposób nie tylko próbuje, ale w istocie przekracza on „ramę” przestrzeni artystycznej, siłą naruszając bieg fikcyjnych wydarzeń. Gdy podczas występu uśmiercony zostaje aktor, wraz z człowiekiem ginie odgrywana

⁶²J. Cortázar, *Ciągłość parków*, [w:] tegoż, *Opowiadania zebrane*, tłum. Z. Chądzyńska, Warszawa 1996, s. 301-302.

⁶³B. Uspiński, op. cit., s. 201.

⁶⁴Znanym epizodem, egzemplifikującym wyżej opisywane poczynania, jest zabicie przez średniowieczny tłum aktora, któremu na własną zgubę przypadła rola Judasza – analogiczne zjawisko często miało (ma?) miejsce również w mużułmańskich misteriach religijnych. Uspiński przywołuje też głośny przypadek zamachu widza na życie aktora wcielającego się w postać Otella podczas spektaklu w Nowym Orleanie. Por. B. Uspiński, op. cit., s. 201

przez niego postać – przynależna światu przedstawionemu. Sytuacja naruszenia „ram” przedstawienia możliwa jest wyłącznie ze strony odbiorcy, zresztą prawdopodobnie jedynie w sztukach widowiskowych, takich jak teatr czy performance, w których istnieje możliwość zainicjowania interakcji pomiędzy aktantami spektaklu a widzami. Wszelkie odwrotne próby przekroczenia „ramy” („ekspansja sztuki w życie”⁶⁵) są właśnie jedynie próbami – grą, która nigdy nie spełnia się na płaszczyźnie rzeczywistości. Mówiąc za Uspienskim: granice przestrzeni artystycznej mogą zostać przesunięte – nie mogą jednak zostać całkowicie zniesione⁶⁶. Problem przejścia od świata realnego do przedstawionego autor postrzega jako problem specjalnej organizacji „ram” artystycznej prezentacji, czyli zagadnienie kompozycyjne. Związane jest ono z określoną kolejnością następowania po sobie opisów „od wewnątrz” i „z zewnątrz” – „inaczej mówiąc, [z] przejściem od punktu widzenia zewnętrznego do wewnętrznego i na odwrót”⁶⁷.

2. ZEWNĘTRZNY I WEWNĘTRZNY PUNKT WIDZENIA WEDŁUG USPIENSKIEGO

Pojęcia zewnętrznego i wewnętrznego punktu widzenia, którymi posługuje się Uspienski, to – jak zaznacza sam autor – określenia umowne. Odnoszą się one do tego, jaką pozycję zajmuje narrator („autor w czasie narracji”⁶⁸) wobec przedstawianych postaci lub wobec opisywanych wydarzeń. Teoretycznie rozróżnienie to jest bardzo proste: pozycja zewnątrz autora wobec wydarzeń to opis prowadzony

jak gdyby z b o k u. W drugim przypadku, na odwrót, może się on [autor] usytuować w jakimś wewnętrznym wobec narracji miejscu:

⁶⁵Ibidem.

⁶⁶Ibidem.

⁶⁷Ibidem, s. 200.

⁶⁸Ibidem, s. 191.

w szczególności może przyjmować punkt widzenia tego lub innego uczestnika opowiadanych wydarzeń lub też człowieka nie biorącego udziału w akcji⁶⁹.

Zajmując pozycję wewnętrzną w stosunku do zdarzeń, narrator może przybierać wewnętrzny lub zewnętrzny punkt widzenia wobec postaci biorących w nich udział. W pierwszym wypadku polega to na przyjęciu perspektywy kogoś z bohaterów, w drugim – na opisie z pozycji postronnego obserwatora, który nie stawia się w pozycji żadnego bohatera, a całość ujmuje np. w sposób reportażowy (reportaż z miejsca akcji).

Wbrew przyjętej nomenklaturze, przynależnej przede wszystkim tekstom literackim, rozróżnienie to dotyczy również malarstwa. W dziele ikonicznym artysta także może przyjmować zarówno pozycję obserwatora znajdującego się poza światem przedstawionym, czyli pozycję zewnętrzną, jak i prezentować ów wykreowany świat „od wewnątrz”. Możliwość taką uzyskuje dzięki odpowiedniemu zastosowaniu perspektywy. Wewnętrzny punkt widzenia charakterystyczny jest zwłaszcza dla czasów starożytnych, gdzie „artysta nie wyobraża sobie siebie poza światem prezentowanym w dziele, lecz na odwrót – sytuuje się jak gdyby wewnątrz tej rzeczywistości: prezentuje świat w o k ó ł s i e b i e , nie zaś z jakiejś wyobcowanej pozycji”⁷⁰. Osiągnięcie takiego wrażenia możliwe było dzięki zastosowaniu tzw. perspektywy odwróconej. Polega ona na zmniejszaniu przedmiotów w miarę ich przybliżania się do pierwszego planu – a więc i do widza. Odmienny efekt osiąga artysta, stosując perspektywę liniową – im przedmiot jest umieszczony dalej, tym na przedstawieniu wydaje się mniejszy. Perspektywa ta odzwierciedla naturalne zjawisko optyczne, artysta sytuuje się więc w roli postronnego obserwatora, uzyskując tym samym zewnętrzny punkt widzenia: „pomiędzy nim i światem, który przedstawia, znajduje się myślowa bariera i w taki sposób patrzy

⁶⁹Ibidem.

⁷⁰Ibidem, s. 198.

on na ten świat jak gdyby przez okno”⁷¹. Metafora okna stała się kluczowa dla malarstwa renesansowego, na gruncie teoretycznym wyrażona została w zwięzłym haśle: obraz jako „okno na świat”. Uspienski przywołuje tu dla porównania odrodzeniowe frazy, takie jak „fenestra apeta” Leona Battisty Alberitiego, „partiete di verto” Leonarda da Vinci⁷², podsumowując wywód stwierdzeniem, że od czasów odrodzenia taka właśnie – zewnętrzna – pozycja artysty stała się typowa dla europejskich sztuk plastycznych.

W literaturzewystępowanie danej pozycji jest cechą wspólną dla wszystkich sformułowanych przez Uspienskiego poziomów analizy. Przy tym występowanie owo może być równoległe – tzn. punkty widzenia wewnętrzny i zewnętrzny, dotyczące tego samego obiektu, mogą łączyć się na różnych poziomach „złożonej konstrukcji kompozycyjnej”⁷³, jak również na jednym i tym samym poziomie. Autor wymienia pięć takich poziomów: plan ideologii, plan frazeologii, plan charakterystyki czasowej i przestrzennej, plan psychologii.

Badacz wyjaśnia, wspomagając się przykładami literackimi (zaczepionymi głównie z powieści rosyjskich autorstwa m.in. Bułhakowa, Tołstoja, Dostojewskiego), czym miałyby być owe poziomy analizy i jak na ich płaszczyznach sytuują się (razem i rozdzielnie) punkty widzenia. I tak na przykład miejsce akcji ukazane w planie ogólnym, „z lotu ptaka”, w którym bohaterowie widziani są z daleka, jest oczywiście zastosowaniem perspektywy zewnętrznej w planie charakterystyki czasowo-przestrzennej, podobnie jak „niema scena”, gdzie osoby ukazane są pantomimicznie (czytelnik nie wie, co mówią, ale dowiaduje się, jak się zachowują przez wskazanie na gesty, mimikę itp.). Prowadzenie narracji przez narratora znajdującego się nie wśród ani nawet z boku postaci, ale

⁷¹ Ibidem.

⁷² Ibidem.

⁷³ Ibidem, s. 193.

sytuującego się p o n a d nimi (tym charakteryzują się zwłaszcza utwory satyryczne) stanowi z kolei zastosowanie pozycji zewnętrznej w planie ideologicznym. Przy zgłębianiu wykładni Uspienskiego rodzi się jednak pytanie – pozostawione przez autora bez odpowiedzi – jak skatalogować jako „wewnętrzne” czy „zewnętrzne” sytuacje niecechujące się podobną przejrzystością.

3. ZEWNĘTRZNY PUNKT WIDZENIA JAKO CHWYT KOMPOZYCYJNY – „UDZIWNNIENIE” („WYOBcowANIE”) W OPARCIU O TEORIĘ WIKTORA SZKŁOWSKIEGO⁷⁴

Podobnie problematyczne może okazać się ujęcie chwytu kompozycyjnego, jakim jest „udziwnnienie”. Uspienski – za Szkłowskim – określa je jako wykorzystanie zasadniczo nowego, a więc cudzego punktu widzenia na znaną rzecz lub znane zjawisko, gdy artysta „nie określa rzeczy jej nazwą, natomiast opisuje ją tak jakby widziana była po raz pierwszy, wypadek zaś – jakby po raz pierwszy miał miejsce”⁷⁵. Dla Uspienskiego chwyt ten, określaný również mianem „wyobcowania”, wiąże się z przejściem na zewnętrzny punkt widzenia wobec opisywanego zjawiska (wykorzystanie pozycji postronnego obserwatora).

Czy jednak zawsze można mówić o wyobcowaniu w zaproponowanych przez Uspienskiego kontekstach? Wachlarz samych tylko literackich przykładów „udziwnnienia” jest niezwykle szeroki. Szkłowski dla wyjaśnienia tego zjawiska posłużył się w swoim artykule głównie twórczością Lwa Tołstoja. Na podstawie opowiadania *Bystronogi* wyróżnił on percepcję zwierzęcia

⁷⁴Jeśli chodzi o Wiktora Szkłowskiego, zaznaczyć warto, że również w jego teoriach upatruje się nawiązań do metalepsy oraz analizuje się jej rolę w elaboracji rosyjskiej szkoły formalnej. Zob. W. Schmid, *La métalepse narrative dans la construction du formalisme russe*, [w:] *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, red. John Pier, Jean-Marie Schaeffer, Paryż 2005, s. 189-195.

⁷⁵W. Szkłowski, *Sztuka jako chwyt*, [w:] *Teorie literatury XX wieku*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006, s. 101.

jako taką, poprzez którą „rzeczy zostają uduziwnione”⁷⁶. Podobnie oddziałuje zastosowanie perspektywy obcokrajowca⁷⁷ (np. powieść *Ambasadorowie* Henry’ego Jamesa), szaleńca (znamienne zwłaszcza dla utworów Edgara Allana Poe’go) czy dziecka (przykładem tym razem poetyckim jest choćby wiersz naszej rodzimej noblistki *Mała dziewczynka ściąga obrus*)⁷⁸. Czy na pewno we wszystkich przypadkach można określić występujące w nich uduziwnienie jako „przejście na punkt widzenia postronnego obserwatora”⁷⁹? Choćby w Tołstojowskiej historii Bystronogiego trudno mówić o jakimkolwiek „przejściu”, skoro opis świata ludzkiego jest tam od początku do końca ujęty z punktu widzenia konia – narracja nie zmienia się nawet wówczas, gdy zwierzę zostaje zabite. Podobnie ma się sprawa z wierszem Szyborskiej: wszystkie strofy są lirycznym wyrażeniem myśli dziecka, któremu cały otaczający świat, wraz z najprostszymi codziennymi przedmiotami, jawi się jako coś nowego, coś, z czym obcuje się absolutnie po raz pierwszy. O ewentualnym przejściu na pozycję zewnętrzną może świadczyć dopiero zestawienie utworu z jego tytułem (który można zinterpretować jako wyraz punktu widzenia dorosłego).

Wydaje się, że klasyfikowanie „udziwnienia” w podobny sposób ograniczałoby jego zasięg i znaczenie. Szkłowski wyodrębnia chwyt „wyobcowania” ze swoich rozważań o sztuce w ogóle. Skupia się jednak szczególnie na nim jako na jednym z najbardziej intrygujących sposobów wyzwalania

⁷⁶Ibidem.

⁷⁷Warto zwrócić uwagę także na filmowe sposoby wyzyskania chwytu „udziwnienia” – np. *Między słowami* w reż. Sofii Coppoli, gdzie Tokio, ukazane oczami przyjezdnych Amerykanów, jawi się jako niezrozumiała metropolia, pełna osobliwości. Literackie „udziwnienia” opierają się na opisie – film natomiast wykorzystuje w tym celu gamę innych, właściwych sobie środków.

⁷⁸Por. *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2002, s. 598 (hasło: uniezwyklenie). Wśród wyróżnionych percypujących podmiotów wprowadzających efekt „uniezwyczajenia” znaleźli się: dziecko, cudzoziemiec i psychopata.

⁷⁹B. Uspiński, op. cit., s. 193.

rzeczy z automatyzmu percepcji – a to właśnie, według niego, stanowi istotę sztuki. Automatyzacja zagraża wszak naszemu życiu, pogrążając je w nieświadomości⁸⁰.

Wisława Szymborska

Mała dziewczynka ściąga obrus

Od ponad roku jest się na tym świecie,
a na tym świecie nie wszystko zbadane
i wzięte pod kontrolę.

Teraz w próbach są rzeczy,
które same nie mogą się ruszać.

Trzeba im w tym pomagać,
przesuwać, popychać,
brać z miejsca i przenosić.

Nie każde tego chcą, na przykład szafa,
kredens, nieustępliwe ściany, stół.
Ale już obrus na upartym stole
- jeżeli dobrze chwycony za brzegi -
objawia chęć do jazdy.

A na obrusie szklanki, talerzyki,
dzbanuszek z mlekiem, łyżeczki, miseczka
aż trzęsą się z ochoty.

⁸⁰Notatka z dziennika L. Tołstoja z dnia 28 lutego 1897 roku, „Letopis”, Nikolskoje 1915, s. 354.

Bardzo ciekawe, jaki ruch wybiorą,
kiedy się już zachwieją na krawędzi:
wędrówkę po suficie?
lot dokoła lampy?
skok na parapet okna , a stamtąd na drzewo?

Pan Newton nie ma jeszcze nic do tego.
Niech sobie patrzy z nieba i wymachuje rękami.

Ta próba dokonana być musi.
I będzie⁸¹.

4. STRUKTURALNE ZNACZENIE „RAMY”

Kompozycja dzieła sztuki, poza oczywistymi fizycznymi granicami przedstawienia, charakteryzuje się również „ramami” (a tu cudzysłów wskazuje właśnie na owo metaforyczne znaczenie słowa) o określonej strukturze. Najznamienitszą cechą owej struktury, realizującą funkcję „ramy”, jest przejście od zewnętrznej do wewnętrznej pozycji obserwatora („rama” bowiem w swej istocie przynależy do przestrzeni odbiorcy znajdującego się w pozycji zewnętrznej wobec świata przedstawionego⁸²).

Naturalne „ramy” dzieła sztuki – zarówno malarskiej, literackiej, jak i innych – tworzą się właśnie poprzez przejście od zewnętrznej pozycji widza do wewnętrznej i na odwrót. Szczególnie symptomatycznie objawia się „rama”

⁸¹W. Szymborska, *Mała dziewczynka ściąga obrus*, [w:] *Chwila*, Kraków, 2002.

⁸²B. Uspienski zaznacza to w ustępie poświęconemu sztuce malarskiej, pisząc, że zarówno tak rzeczywista rama obrazu, jak i „rama” strukturalna należą do sfery widza, nie zaś do wymagowanej trójwymiarowej przestrzeni przedstawionej na obrazie. Rama wyznacza granice pomiędzy światem zewnętrznym (w stosunku do obrazu) i wewnętrznym światem obrazu. Możemy jednak w sposób uzasadniony zgeneralizować ten pogląd na inne sztuki. Zob. B. Uspienski, op. cit., s. 206.

w malarstwie, od którego wychodzi Uspienski, by przejść następnie do sproblematygowania jej znaczenia w literaturze.

„Rama” – bezpośrednio oznaczone granice obrazu (w szczególności jego rama) czy też specjalne formy kompozycyjne – organizują prezentację – i jak już zaznaczyliśmy – czynią z niego przedstawienie, czyli nadają mu charakter s e m i o t y c z n y ⁸³.

Należy przy tym zauważyć, że struktura zamykająca tekst artystyczny, ogranicza go od elementów, które występują równolegle z nim (np. podpis artysty na obrazie, okrzyki *bravo* w trakcie trwania spektaklu nakładają się na dzieło, ale nie wchodzą z nim w żadne relacje – znajdują się poza granicami przestrzeni artystycznej)⁸⁴.

Bezpośrednią ilustracją naturalnych ram w malarstwie stanowią charakterystyczne dla ikonografii średniowiecza sposoby przedstawiania wnętrza, na obrzeżach których prezentowane są także zewnętrzne mury budynku, a u góry – dach. Analogiczną funkcję w literaturze przyjmują zaczyny i końcówki, znamienne dla folkloru (czyli pojawienie się pierwszoosobowego narratora, niebiorącego udziału w akcji, na początku i/lub końcu bajki). Generalnie zmiana sposobu narracji, nagłe przejście na opis pierwszoosobowy bądź – co manifestuje się jeszcze wyraźniej – trzecioosobowy w opowieści, która dotąd prowadzona była przez narratora pierwszoosobowego (epilog), służy literaturze zaznaczeniu „ram” prezentacji. Pojawienie się w zakończeniu narracji formy „ja” można zasadnie porównać – jak wskazuje Uspienski – do obecności malarza na peryferiach obrazu czy pojawienia się konferansjera (który często symbolizuje autora narracji) przy rampie w teatrze. Podobnie konstrytuuje się obecność drugiej osoby – „ty”. W zakończeniu narracji zwrot pierwszoosobowego narratora do osoby drugiej jest kompozycyjnie

⁸³B. Uspienski, op. cit., s. 203.

⁸⁴Por. B. Uspienski, op. cit., s. 204.

usprawiedliwiony, a jej występowanie przyjmuje taką samą rolę: uwydatnia zewnętrzny punkt widzenia w stosunku do narracji, która w ten sposób dana jest z dwóch różnych perspektyw. Utrwalenie w prezentacji osoby drugiej, czyli pewnego abstrakcyjnego podmiotu, nadaje prezentacji określone znaczenie, a więc wpływa na konstruowanie jej jako bytu znakowego⁸⁵. Funkcję tę, z równym powodzeniem, wypełnia użycie perspektywy „z lotu ptaka”. Na początku narracji pozwala ona sumarycznie zaprezentować scenę, po której następuje przejście do bardziej szczegółowej pozycji oglądu; na końcu zaś na odwrót – wychodząc od opisu działających osób, projektuje całościową panoramę⁸⁶. W ten sposób obramowuje cały utwór, jak zresztą wszelkie inne formy zamiany punktu widzenia zewnętrznego na wewnętrzny na początku dzieła i odwrotnie na końcu (które jednak mogą okazać się mniej wyraziste).

Ogólnie rozpoznawalne sygnały zaznaczenia „ramy” korespondują z zachodzeniem zjawisk takich jak tzw. „fałszywe zakończenie” czy „tekst w tekście”. Przez „fałszywe zakończenie” rozumie się sytuację, w której następuje pozorne rozwiązanie akcji dramatycznej. Typową egzemplifikacją zjawiska w sztuce filmowej jest pocałunek bohaterów, wieńczący ich perypetie i będący emblematem szczęśliwego zakończenia. Przypadkiem literackim natomiast jest śmierć „nosiela autorskiego punktu widzenia”⁸⁷, która niespodziewanie okazuje się nierównoznaczna z końcem opowieści⁸⁸. Mimo sygnałów finału fabuła toczy się dalej.

⁸⁵Por. B. Uspienski, op. cit., s. 211 (warto zwrócić także uwagę na przypis 39 [tamże], traktujący o potrzebie obecności jakiejś postaci na pierwszym planie fotografii, dzięki której zdjęcie staje się „osobowe”, ponieważ patrzymy jakby z punktu widzenia człowieka usytuowanego z boku prezentacji, przez co fotografia jest też ciekawsza i ukazuje pierwszy plan jako konstytuujący perspektywę podmiotu-observatora).

⁸⁶Por. B. Uspienski, *„Punkty widzenia” w planie charakterystyki czasowo-przestrzennej*, op. cit., s. 101.

⁸⁷B. Uspienski, *Strukturalna wspólnota różnych sztuk. Ogólne zasady organizacji dzieła malarskiego i literackiego*, op. cit., s. 201.

⁸⁸Motyw ten, mimo literackiej genezy, chętnie wykorzystywany jest także

Poprzez wyzyskanie pozycji wewnętrznej i zewnętrznej omawiana struktura determinuje nie tylko umowne granice tekstu artystycznego, lecz może także zostać odniesiona do poszczególnych fragmentów narracji, składających się w rezultacie na odrębny (choć włączony w całość) utwór. Wydzielenie się fragmentu tekstu literackiego jako nowej całości może zostać osiągnięte np. poprzez manipulację kategoriami temporalnymi, gdzie na początku i końcu opisu zostaje użyta forma niedokonana czasowników mówienia (dana postać nie powiedziała, a m ó w i ł a) lub zostaje wyzyskany chwyt zatrzymania czasu. Podobny efekt można osiągnąć, posługując się frazeologią (zastosowanie innego niż uprzednio nazewnictwa) lub umieszczając wypowiedź narratora w środku opowieści czy też zupełnie jawne zawrzeć tam inną opowieść (np. nowelę). Podobne zjawisko może zaistnieć w innych sztukach - zwłaszcza obrazowych. Nierzadko „ramy” utworu skomponowane są w taki sposób, że jawią się jako utwór w utworze – obraz w obrazie, teatr w teatrze, nowela w noweli. Przy czym zwykle przedstawienie wewnętrzne – przedstawienie w przedstawieniu – cechuje się większą znakowością (nasileniem znakowości przedstawienia) niż utwór właściwy⁸⁹.

w sztuce filmowej. Por. *Psychoza* (1960) w reżyserii Alfreda Hitchcocka, w której cały koncept fabuły opiera się na wykorzystaniu chwytu odwrócenia uwagi widza – w Hollywood, określanego mianem ‘Red Herring’ („czerwony śledź”). Zob. H. Scott, F. Truffaut, op. cit., s. 255.

⁸⁹Przedstawienie w przedstawieniu cechuje się zatem nasileniem umowności opisu typowego dla figur drugoplanowych i tła narracji, które stają się w ten sposób znakiem znaku rzeczywistości. W malarstwie np. umieszczenie u góry przedstawienia szarfy z gwiazdami miało sygnalizować noc, podobnie jak kogut informował nas o tym, że jest świt. Umowność wiąże się także z multiplikacją elementów tła – figura centralna przedstawiona jest z relatywnie większą realistycznością, podczas gdy tło tworzą często niemal identyczne, jakby odbite od siebie, komponenty. W literaturze to samo dotyczy przedstawiania postaci drugoplanowych, np. kukiełek, przez wskazanie im przynależności do miejsca lub nazywania ich nieprawdopodobnymi nazwiskami, powstałymi najczęściej od jakiejś cechy charakterystycznej. Uspienski wskazuje również na analogiczne zjawisko w filmie: nasilenie umowności w przypadku

5. KU PRZEKROCZENIU GRANIC PRZESTRZENI ARTYSTYCZNEJ

Nakreśliłiśmy pokrótce, podążając za jednym z najznamienitszych teoretyków tartuskich, czym jest owa interesująca nas „rama”, jakie jest jej znaczenie semiotyczne i strukturalne oraz na czym polegają jej funkcje w kreowaniu dzieła artystycznego. Cóż jednak ze zjawiskami tyleż fascynującymi, co znamionnymi, które na stałe już wpisały się w dorobek kulturowy, a które ogólnie można określić jako przejaw dążenia dzieł sztuki do przekroczenia własnych granic?

Uspienski jako ilustrację tego fenomenu wskazuje próby rezygnacji z kurtyny w teatrze (oraz wykraczanie aktorów poza formalną przestrzeń rozgrywania dramatu, wchodzenie na widownię), rozmaite przypadki wyjścia przedstawionego świata poza „ramy” w sztukach plastycznych, co stało się szczególnie modne w XX wieku u dadaistów, wklejających w swoje prace np. fragmenty gazet, a pełną eskalację osiągnęło w malarstwie „pop-art” (w innej formie natomiast, polegającej na wystawianiu jakiejś części przedstawienia poza fizyczne ramy obrazu, szczególnie popularne stało się już w średniowieczu – częstymi wystającymi motywami były wierzchołki szubienic, ostrza szabli, końskie kopyta). W dziele literackim analogiczna tendencja przejawia się w dodawaniu fragmentów dokumentalnej kroniki, reklam, anonsów do tekstu. Zauważmy, że dotyczy to również muzyki: aktualna (i stosunkowo nowa) jest skłonność do włączania w utwór dźwięków spoza kompozycji instrumentalnej, na przykład głosu spikera komunikującego wiadomości, gwaru miejsc publicznych, sygnału telefonicznego, hałasów ulicy itd. Uspienski natomiast przywołuje jeszcze jedną, charakterystyczną dla sztuki literackiej, skłonność do gry z „ramą” przedstawienia,

filmowego „opowiadania w opowiadaniu” przejawiające się chociażby w wykorzystaniu chwytów kina niemego, zob. B. Uspienski, op. cit., s. 223 -235.

objawiającą się w motywie ożywającego portretu, będącego swoistym połączeniem życia i sztuki⁹⁰.

Określając całościowo wagę zjawiska gry z „ramą” przedstawienia, Uspienski pisze:

Samo dążenie do naruszania granic przestrzeni artystycznej jest, generalnie rzecz biorąc, wystarczająco zrozumiałe – jest ono uwarunkowane dążeniem do maksymalnego zbliżenia przedstawionego świata i świata realnego w celu osiągnięcia maksymalnej realistyczności (prawdopodobieństwa) prezentacji: wynikają stąd najróżnorodniejsze próby pokonania „ramy”⁹¹.

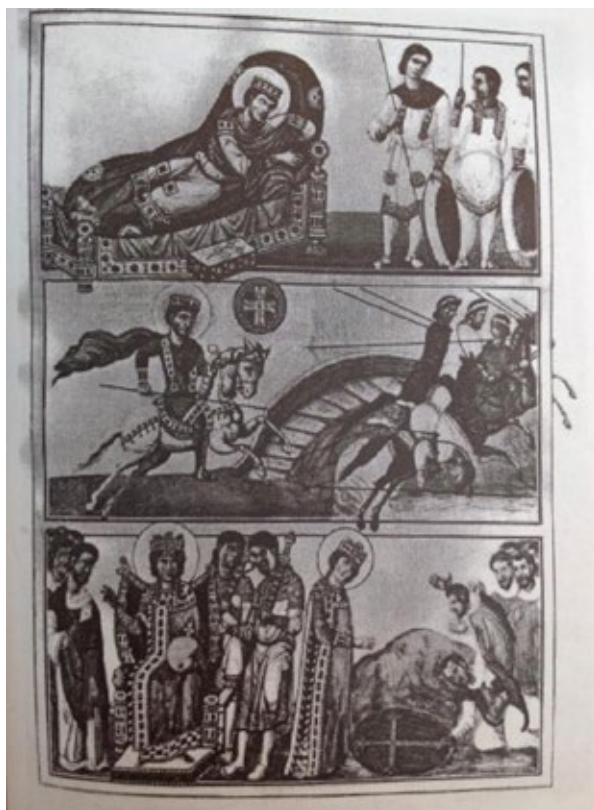
Rezultatem podobnego osądu niechybnie staje się uznanie, że przyczyną i funkcją prób przekraczania „ram” przedstawienia artystycznego jest jedynie zmierzanie sztuki do możliwie najwydatniejszego uwiarygodnienia prezentacji. Owo znamienne zjawisko gry z „ramą” podsumowane zostaje dodatkowo przytoczeniem teorii P.A. Floreńskiego, wedle której wartością sztuki jest opisywanie świata realnego za pomocą symboli w taki sposób, aby zachować ich rozdwojenie – tzn. twórczo operować samym symbolem i jednocześnie trzymać się tego, co jest symbolizowane.

Obrazy artystyczne cechują się niewielkim stopniem konkretności, życiowej prawdziwości, zaś mądry artysta najwięcej może wysiłku ponieść właśnie po to, aby, przekraczając granice symbolu, obrazy owe nie opuściły piedestału estetycznego wyizolowania i nie zmieszały się z życiem, jako jego jednorodne elementy. Przedstawienie przekraczające granice granice ram; naturalizm malarstwa do granic „chęci dotknięcia ręką”; zewnętrzna dźwiękonaśladowczość w muzyce; protokolarność w poezji itp., w ogóle

⁹⁰Na przykład twórczość Oscara Wilde’a i Nikołaja Gogola, por. B. Uspienski, op. cit., s. 202.

⁹¹Ibidem.

każda zamiana sztuki imitacją życia – oto przestępstwo zarówno przeciw życiu, jak i przeciw sztuce⁹²



Historia Konstantyna wielkiego i Heleny

Przykład przekroczenia ramy prezentacji zamieszczony w *Poetyce kompozycji*⁹³

⁹²Ibidem, zob. też przyp. 19 [tamże].

⁹³Zob. B. Uspienski, op. cit., s. 253 (ilustracja nr 3).



Sąd ostateczny, miniatura angielska XIII w.

Przykład przekroczenia ramy prezentacji oraz kompilacyjnego charakteru organizacji przestrzeni („obrazu w obrazie”)

Brzmi to przekonująco i mądrze, tylko dlaczego podstawowym założeniem powyższych twierdzeń stało się przekonanie, jakoby dążenie ku przekraczaniu ram artystycznej prezentacji polegało wyłącznie na naturalizmie, mimetycznym, bezwarunkowym odtworzeniu? Czy nie jest raczej zgoła odwrotnie:

może pragnienie naruszenia granic przez sztukę wynika z potrzeby przekroczenia rzeczywistości? Z próby wyrażenia tego, co niewyraźne, implikacji elementów metafizycznych w codzienność. Sprawieniu, aby odbiorca u w i e r z y ł, że to, co pokazane jako nieprawdopodobne, może zaistnieć w rzeczywistości. Wszak rozmaite przejawy gry z „ramą” nie polegają tylko na maksymalnym upodobnieniu do życia; sztuka tego typu wykorzystuje szereg „udziwnień”, chwytów artystycznych, (współ)budując ogromną przestrzeń wyobrażeń i oddziałując na emocje. Dzięki temu wykracza „daleko dalej” poza realność, a nie staje się jedynie jej marną, martwą kopią, pretendującą do zawładnięcia tym, czego ze swej natury nijak osiąść nie może.

III. METALEPSA NARRACYJNA W MINIATURZE LITERACKIEJ. *O CIĄGŁOŚCI PARKÓW* JULIA CORTÁZARA

Pewien człowiek siedzi spokojnie w swoim ulubionym fotelu i czyta książkę. Akcja powieści płynie wartko, kochankowie spotykają się w góralskiej chacie i obmyślają plan pozbycia się raz na zawsze „tego trzeciego”. Sztylet grzeje się na piersi bohatera, czekając na swój moment i nagle... materializuje się tuż za plecami czytającego człowieka, w dłoni protagonisty z tej samej powieści, której w zaciszu swojego gabinetu oddaje się nieszczęsny czytelnik.

Takie przynajmniej wrażenie wywołuje lektura *Ciągłości parków* (patrz aneks), miniatury literackiej autorstwa argentyńskiego pisarza Julia Cortáзара (1914-1984). Nie możemy wiedzieć do końca, czy bohater istotnie „wyszedł z książki” i z zamiarem popełnienia morderstwa przeniknął do świata czytelnika, który zostaje nam – czytelnikom *Ciągłości parków* – przedstawiony jako pierwszy, jako świat właściwy. Wszystko opiera się na sugestii – sugestii jednak nader wyrazistej, implikującej kolejne domysły i oddziałującej na fantazję odbiorcy, tym samym zachęcając go do współtworzenia przestrzeni tekstu literackiego.

W kategoriach teoretycznych zjawisko owo przedstawia się jako transgresja pomiędzy poziomami ontologicznymi rzeczywistości bohaterów: kochanka z powieści, którego świat tworzy fikcję, względem umownie rzeczywistego świata mężczyzny czytającego książkę. Przejście następuje tu poprzez (domniemane) wtargnięcie bohatera-kochanka, będącego postacią przynależącą do poziomu metadiegezy (hiperdiegezy w terminologii Bał⁹⁴) na wyższy poziom opowiadania – (inter)diegezę, w ramach której funkcjonuje bohater-czytelnik. Uwydatnia się tu więc metalepsa ontologiczna w swojej klasycznej, zdefiniowanej przez Genette’a postaci⁹⁵. Bohater opowiadania czyta dzieło fikcyjne, którego bohaterowie najwyraźniej zmagają się przeciwko niemu. Zaznaczyć jednak należy, że diegetyczne granice niekoniecznie muszą wyznaczać podział fikcja-rzeczywistość, ponieważ również stanowią obramowanie dla „fikcji w fikcji”⁹⁶. Cortázar mógł wykorzystać np. prawdziwą wzmiankę prasową o morderstwie – efekt byłby ten sam⁹⁷. Wszak metalepsa w oryginalnym sformowaniu Genette’a polega na transgresji, która (1) może, choć nie musi, angażować narratora, (2) efekt estetyczny, jaki wywiera, może być komiczny lub fantastyczny oraz (3) może, ale nie musi, transponować (fikcyjnie) rzeczywiste postaci lub narratora na poziom fikcji w fikcji lub *vice versa*⁹⁸. Wykorzystanie materiałów dziennikarskich byłoby tak samo gruntem odpowiednim dla zaistnienia metalepsy, a tym bardziej chwytem zmierzającym ku przekroczeniu granic prezentacji artystycznej, jednak pozbawiłoby *Ciągłość parków* innego ważnego aspektu. Opowiadanie straciłoby swój

⁹⁴Patrz wyżej, s. 8.

⁹⁵Zob. G. Genette, op. cit., Nowy Jork 1980, s. 234.

⁹⁶Por. G. Genette, op. cit., Paryż 2004, s. 61–62.

⁹⁷B.D. Patric, *Metalepsis and Paradoxical Narration in ‘Don Quixote’: A Reconsideration*, „Letras Hispanas” 2008, 5.2, s. 116.

⁹⁸Ibidem.

wymiar metatekstu, skoro przestałoby być utworem literackim traktującym o czytaniu utworu literackiego.

1. CIĄGŁOŚĆ NARRACJI

Narracyjną figurę metalepsy w *Ciągłości parków* można by również zasadnie opisać za pomocą definicji zaproponowanej przez Meyera-Minnemanna⁹⁹. Na przestrzeni niecałej strony tekstu istotnie zachodzi zarówno czasowe, jak i przestrzenne przeniesienie opowiadanej historii na „poziom swojej własnej narracji”, właśnie dzięki „narracyjnym możliwościom narratora”¹⁰⁰. Jakkolwiek może to brzmieć abstrakcyjnie, wydaje się trafne, ponieważ uwydatnia kształtującą rolę narracji w procesie działania metalepsy. To właśnie podmiot opowiadający posiada potencjał przeniesienia postaci z jednego poziomu diegezy na drugi; za jego sprawą, jako tego, kto przedstawia odbiorcy wykreowany świat, możliwa jest metaleptyczna transpozycja. Zauważmy przy tym, że fabuła *Ciągłości parków*, w której występują dwa światy przedstawione, prowadzona jest niezmiennie przez jednego tylko narratora. Występuje on w trzeciej osobie i ma charakter ekstrapoetyczny – sam nie uczestniczy w opowiadanej historii, jednak dzieli przestrzeń i czas z bohaterami obydwu płaszczyzn opowiadania, staje się też spoiwem dla wspólnego im planu czasoprzestrzennego (wybitnie metaleptyczne byłoby tu paradoksalne spotkanie się wszystkich: narratora i postaci z poziomów meta- i intradiegezy; w tym wypadku jednak metalepsa objawia się inaczej, choć nie mniej wyraziście). Brak narracji wtrąconej oznacza, że opowiadanie nie może być uznane za tradycyjny przykład „tekstu w tekście”, czyli w terminologii Kaysera, „narracji obramowanej”¹⁰¹. Wymaga ona bowiem obecności

⁹⁹Patrz wyżej, s. 9.

¹⁰⁰K. Meyer-Minnemann, op. cit., s. 138 (cyt. za: T. Swoboda, op. cit., s. 190).

¹⁰¹Por. Ó. Hahn, *Julio Cortázar pośród światów połączonych*, [w:] *W poszukiwaniu Alefa. Proza hispanoamerykańska w świetle najnowszych badań*, red. J. Ziarkowska, M. Kurek, Wrocław 2007, s. 161-162.

co najmniej dwóch narratorów, zmiany pierwszego narratora przez drugiego oraz wpisania jednej narracji w drugą (np. Dekameron Boccaccia, *Baśnie tysiąca i jednej nocy*)¹⁰². *Ciągłość parków* charakteryzuje inny rodzaj „obramowania” – jak zauważa Óskar Hahn, pierwszy świat (bohatera-czytelnika) stanowi ramę kompozycyjną dla świata drugiego (kochanków), „który tym samym staje się »światem obramowanym«”¹⁰³. W przeciwieństwie do „narracji obramowanej” zakłada on inność światów – odmienność ich charakterów¹⁰⁴. Jednolitość narracji, osiągnięta poprzez nieobecność drugiego narratora, sprzyja ciągłości opowieści; postać jedyne narratora staje się niejako kontynuatorem światów, umożliwia ich przenikanie się.

Ciągłość, znamioną dla samego tytułu opowiadania¹⁰⁵, wyznacza również inny rodzaj „braku”. W momencie, w którym bohater-kochanek ze sztyletem w dłoni wkracza do pomieszczenia, gdzie znajduje się także protagonista z pierwszego stopnia opowiadania, historia się urywa. Zakończenie niemal nasuwa się samo, jednak w żadnym razie nie jest podane wprost. „W zamian pojawia się coś, co możemy nazwać „rozwiązaniem *in absentia*”, w takim

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Autor stwierdza, że w codziennym życiu również występuje „zjawisko obramowywania”. I tak rzeczywistość staje się ramą dla twórców fikcyjnych i autonomicznych – „światów stworzonych przez fotografię, opowiadania, malarstwo, filmy, wyobraźnię, telewizję, lustra”. Zob. ibidem.

¹⁰⁴ „Narracja obramowana” oczywiście też może charakteryzować się różnorodnością światów, jednak nie jest to jej postulat wymagany. Przykładem utworu mogącego być interpretowanym jednocześnie jako „narracja obramowana” i „świat obramowany” jest *Portret owalny* Egdara Allana Poego: zob. B. Pawłowska-Jądrzyk, op. cit., s. 20-21.

¹⁰⁵ Zagadnienie „ciągłości” przejawia się w opowiadaniu także w dość dosłownym wymiarze: dębowy park, na który wychodzą okna gabinetu protagonisty-czytelnika, zamienia się w *topolową aleję*, kiedy do owego gabinetu (przypuszczalnie) zmierza kochanek ze świata powieści. Podobna sytuacja stwarza wielość możliwych interpretacji, czym zresztą charakteryzuje się cały utwór. Można wszak uznać, że inność parków zaświadcza o nieprzekroczeniu przez bohatera metadiegezy granic swojego świata, ale znów tytuł noweli wskazywałby na możliwość takiego rozwiązania.

rozumieniu, że czytelnik opowiadania jest w stanie jednoznacznie dopisać, poza tekstem, zakończenie, które zostało przed nim ukryte”¹⁰⁶. Czytelnik może również, motywowany potrzebą zgłębienia Cortázarowskiej zagadki, przeczytać opowiadanie bezzwłocznie od początku.

Na górze dwoje drzwi, w pierwszym pokoju nikogo, w drugim nikogo, potem drzwi do salonu – a wtedy sztylet w rękę, światło wielkich okien, wysokie oparcie fotela wybitego zielonym aksamitem, głowa człowieka czytającego w fotelu książkę. Zaczął czytać tę książkę parę dni przedtem. Przerwał z powodu pilnych spraw i otworzył znowu...

Czyż ostatnie zdanie zestawione z pierwszym nie wyzwala nieodpartego wrażenia kontynuacji? Opowieść zdaje się zapętląć niczym Uroboros zjadający własny ogon¹⁰⁷. Jeśli ostatnie zdanie miałoby stać się pierwszym, odwraca się również stosunek metadiegezy fikcjonalnej do intadiegezy. Oto bohater-czytelnik zostaje nam przedstawiony jako obserwowany przez bohaterów-kochanków, których to losy sam wcześniej śledził. Okazuje się więc, że postać metadiegetyczna zaczyna obserwować postać z wyższego poziomu diegezy, a ponieważ narracja przechodzi teraz przez jego pryzmat, stosunek diegez względem siebie musi się zmienić. Bohater-kochanek zajmuje więc świat intradiegezy, opowieści właściwej, a z chwilą, w której dochodzi w opowiadaniu do opisu aktantów powieści, wytwarza się kolejna płaszczyzna opowiadania, nowa metadiegeza względem poprzedniej. Historia może ciągnąć się dalej na tej samej zasadzie bez końca. Przejście od zakończenia tekstu do początku jest płynną kompozycją, zdaje się

¹⁰⁶ Ó. Hahn, op. cit., s. 161. Zob. też. *Critical Essays on Julio Cortázar*, red. J. Alazraki, Nowy Jork 1999.

¹⁰⁷ Analogicznego fenomenu dzieła „połykającego własny ogon” możemy doszukać się także w sztuce filmowej. Przykładem może być produkcja Christophera Nolana *Memento* (2000) lub analizowana przez Statkiewicz-Zawadzka w tej (oraz w meta-leptycznej) perspektywie *Adaptacja* (2008) Spike’a Jonze’a. Zob. K. Statkiewicz-Zawadzka, op. cit., s. 239-240.

logiczną kontynuacją utworu, ciągnącego się w nieskończoność. Na domiar wszystkiego zostaje w cały ten zawły proces wciągnięty sam czytelnik, ten prawdziwy, który nieświadom niczego rozpoczął lekturę *Ciągłości parków*. Jest o krok od zawrotu głowy, bo nie dość, że bohaterowie „skaczą” pomiędzy poziomami (nie)rzeczywistości, to jeszcze widzi tam siebie samego; może przejrzeć się niby w zwierciadło, mając przed oczyma czytelnika wciśniętego w fotel, z zaangażowaniem śledzącego rozwój akcji. Czynność dubluje się i oto ukazujemy się sami sobie w fikcyjnym lustrze niczym królewska para z obrazu Diega Velázqueza...

2. CZYTELNIK W ZWIERCIADLE

Spojrzenie artysty zdaje się przenikać przez płótno i wglądać prosto na stojącego przez obrazem widza. Człowiek stojący na schodach w tle przedstawienia uwieczniony zostaje w momencie, w którym odwraca głowę i wydaje się kierować wzrok w tym samym kierunku co malarz. Infantka Małgorzata Teresa i niektóre inne postaci pierwszego planu również patrzą w tę stronę – jakby na nas, na widzów, którzy znaleźli się „w przestrzeni oddziaływania” *Panien dworskich*. Poprzez ową grę spojrzeń możemy odnieść wrażenie, jakbyśmy byli jakimś przedziwnym sposobem wciągani do świata wykreowanego – zanim zdążymy zająć opisaną przez Uspienskiego pozycję wewnętrzną wobec przedstawienia¹⁰⁸, zaskakuje nas uczucie bycia obserwowanym. Efekt nagłego kontaktu ze światem przedstawionym czy wręcz znalezienia się w jego obrębie, pogłębiony zostaje (w przypadku obcowania z autentycznym dziełem, nie tyle zaś z jego reprodukcjami¹⁰⁹) przez ogromne wymiary samego płótna (318 x 276 cm), dzięki czemu wizerunki postaci osiągają realistyczne wielkości. Pierwszy plan obrazu od lewej strony

¹⁰⁸ Patrz wyżej, s 25-27.

¹⁰⁹ Obraz *Panny dworskie* znajduje się obecnie w Muzeum Prado.

zostaje nieznacznie przysłonięty przez tył wysokiej sztalugi, zza której wychyla się sylwetka malarza podczas pracy – Velázquez we własnej osobie; prawa strona zdominowana zostaje przez nagromadzenie postaci. Wśród nich główne miejsce – stając się tym samym centralną postacią obrazu – zajmuje córka królowej Marii Anny i króla Filipa IV. Otaczają ją dworki, z boku stoi (i również zdaje się spoglądać w stronę widza) karzeł Maria-Barbola¹¹⁰, u której stóp spoczywa pies, cierpliwie znoszący dziecięce psoty chłopca częściowo wyłaniającego się z krawędzi obrazu. Za nimi, w cieniu ukazuje się rozmawiająca para, przypuszczalnie zakonnica i ksiądz lub dama dworu i lord¹¹¹. Drugi plan kompozycji stanowi ściana salonu ozdobiona wiszącymi na niej obrazami. Spowijający ją półmrok zostaje przełamany przez otwarte drzwi, umieszczone po prawej stronie, oraz drugie źródło światła – wiszące w środkowej części kompozycji lustro. Odbija się w nim to, co nie zostaje bezpośrednio uwzględnione na obrazie: obraz pary królewskiej, stanowiący prawdopodobnie właściwy temat dzieła powstającego na przedstawionym rewersie płótna. Według innych interpretacji modelem dla owego malowanego obrazu jest księżniczka, na co wskazywać ma jej środkowe usytuowanie wśród innych postaci oraz rozjaśniające jej figurę światło padające z okna. Wedle takiego ujęcia para królewska znajduje się w miejscu pracy artysty jedynie chwilowo – jako przechodni widzowie (co potwierdzać ma obecność mężczyzny na peryferiach przedstawienia, który odebrany zostaje jako oczekujący na monarchów majordom)¹¹². W obu przypadkach tworzy się swojego rodzaju akcja, której sprzyja także konstrukcja otwarta tego dzieła – można powiedzieć malarski odpowiednik narracji (choć pozbawiony ruchu czy słów, stanowi pewnego rodzaju opowieść). Niezależnie od powyższych różnic interpretacyjnych kluczowy motyw pozostaje niepodważalny

¹¹⁰Por. P. De Ryck, op. cit., s. 297.

¹¹¹Ibidem.

¹¹²Por. *Tajemnica „Las Meninas”*: antologia tekstów, red. A. Witko, Kraków 2006.

– w kompozycyjnie centralnym punkcie znajduje się lustro, a w nim odbicie sylwetek dwóch osób. Osób, które – aby ich wizerunki ukazały się w zwierciadle – musiały znaleźć się *en face* postaci przedstawionych na obrazie. Tam, gdzie kierują się owe spojrzenia. Tam, gdzie winien znaleźć się także widz percypujący dzieło.

I w tym aspekcie przejawia się analogia pomiędzy utworem literackim, jakim jest *Ciągłość parków*, a dziełem malarskim Velázqueza. W obydwu przypadkach artyści, konstruując światy fikcyjne, doprowadzają do wytworzenia się nader sugestywnej iluzji wciągnięcia odbiorcy w grę wewnątrztekstową, przejścia przez granicę rzeczywistość – fikcja. Dochodzi niejako do spotkania światów, co więcej – wydaje się, że dochodzi także do ich wzajemnego przenikania się. Zmusza to nas do refleksji nad własnym statusem (jako czytelników czy widzów), ukazuje, że odbiorca nie jest tylko biernym, milczącym obserwatorem tego, co mu się przedstawia w tekstach kultury. Jego obecność ugruntowuje istnienie i trwanie dzieł o charakterze fikcyjnym, a uwaga ta nabiera szczególnego znaczenia w kontekście dzieł literackich. Dzięki wyzyskaniu artystycznych chwytów, np. takich jak te opisane w *Pannach dworskich* i noweli *Ciągłość parków*, uwaga zostaje skierowana na odbiorcę.

Nieformalna atmosfera *Las Meninas* oraz nietypowe jak na tamte czasy rozmiary płótna stanowią swojego rodzaju nowość w malarstwie dworskim. Sposób sportretowania członków rodziny królewskiej przeistoczył dzieło Velázqueza ze sceny pałacowej w coś więcej – w komentarz na temat samej sztuki portretowania; w obraz o tworzeniu obrazu¹¹³. Velázquez prowadzi z widzem grę intelektualną, łącząc różne poziomy rzeczywistości, aby podnieść sztukę malarską do rangi wyższej niż zwykle rzemiosło. W epoce baroku, w którą wpisuje się twórczość Velázqueza, status malarstwa stanowił

¹¹³Por. P. de Ryck, op. cit., s. 296.

popularny temat dysput filozoficznych¹¹⁴. Podobnie sytuuje się *Ciągłość parków*, powstała w okresie niesłabnącego wpływu postmodernizmu¹¹⁵. *Panny dworskie* wyróżnia status metaobrazowości¹¹⁶, również *Ciągłość parków* określić można mianem dzieła metaliterackiego, choć w nieco innym sensie. Minatura Cortáзара stanowi refleksję o procesie czytelnictwa – przeniesienie tematu dzieła na poziom rzeczywisty następuje poprzez powtórzenie czynności wykonywanej przez protagonistę opowiadania i odbiorcę jako czytelnika. W ten sposób przejawia się w *Ciągłości parków* charakter (około)metatekstowy.

2.1 DOSKONAŁE LITERACKIE *MISE EN ABYME*?

Otóż dokładnie naprzeciwko widzów – nas samych – na ścianie, która stanowi tło kompozycji, twórca przedstawił ciąg obrazów; spośród wszystkich tych zawieszonych obrazów jeden wyróżnia się szczególnym blaskiem. [...] Ale nie jest to obraz – to lustro¹¹⁷.

Umiejscowienie zwierciadła, kształtem swym oraz obecnością ramy przypominającego obraz, pomiędzy przedstawieniami malarskimi, zawieszonymi na ścianie, wydaje się nieprzypadkowe. Wystarczy przywołać teorię

¹¹⁴Por. op. cit., s. 297.

¹¹⁵Twórczość Cortáзара bywa klasyfikowana jako „postmodernistyczny realizm magiczny”, por. *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX w.*, red. G. Gazda, Warszawa 2009, s. 550 (hasło: realizm magiczny).

¹¹⁶Staus metaobrazu w najbardziej wysublimowanej formie nadała *Pannom dworskim* przede wszystkim refleksja Michaela Foucaulta. W jego odczytaniu obraz transformował z arcydzieła w metaobraz, obraz o obrazowaniu albo reprezentację reprezentacji. Zob. M. Foucault, *Panny dworskie (Las Meninas)*, [w]: *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, Gdańsk 2006, s. 16-28. Zob. również J.W.T.Mitchell – *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994.

¹¹⁷M. Foucault, op. cit., s. 20.

Uspienskiego o stwarzaniu przedstawienia poprzez nałożenie na nie „ram”¹¹⁸. Odbicie pary królewskiej w lustrze staje się jakoby dziełem malarskim – i jest nim w istocie, wszak jako część *Panien dworskich* stanowi klasyczny przykład „obrazu w obrazie”.

Wedle dominującej koncepcji interpretacyjnej¹¹⁹ tematem dzieła, odwróconego tyłem do widza, które powstaje wśród różnorodności scenerii *Las Meninas*, są monarchowie. Przy takim założeniu można uznać, że lustro odbija dokładnie to, co znajduje się także na płótnie – parę królewską na tle ciemnej kotary. W ten sposób *Panny dworskie* stałyby się klasycznym przejawem zjawiska *mise en abyme*. Lustro Velázquez’a nie ukazuje jednak nic z tego, co przedstawia sam obraz; nie odbija niczego, co znajduje się w ten sam sposób w przestrzeni¹²⁰. Brakuje zatem głównego elementu konstytuującego *mise en abyme* – powtórzenia. A jednak *Panny dworskie* uważane są za jeden z najsłynniejszych przykładów tego fenomenu, choć już u źródeł takiego zaklasyfikowania odnalezione w nich *mise en abyme* zostało ujęte jako objawiające się „nieco odmiennie”¹²¹.

„Czy możliwe jest dokładne powtórzenie takiego chwytu w kompozycji czasowej, jaką jest utwór literacki?” – zapytuje polski teoretyk literatury, analizujący tekstualne powiązania z *mise en abyme*, i odpowiada: „Tylko w przybliżeniu”¹²². Przykłady literackie oscylujące wokół podobnego zjawiska sugerują jedynie pewne podobieństwo między dziełem głównym a innym utworem przedstawionym w jego obrębie. W historii literatury takie przykłady pojawiają się niemal od jej zarania, choćby u Homera (zob. wysłuchiwaną przez Odyseusza pieśń Demodokosa, poświęconą jego własnym dziełom¹²³).

¹¹⁸ Patrz wyżej, s. 21-22.

¹¹⁹ Por. P. De Ryck, op. cit., s. 296-297.

¹²⁰ Por. M. Foucault, op. cit., s. 20.

¹²¹ A. Guide, op. cit., s. 30-31.

¹²² P. Pietrzak, op. cit., s. 36.

¹²³ Ibidem.



Reprodukcja obrazu *Panny Dworskie* pędzla Diega Velázqueza, 1657 rok

Dalej pozycje przytaczane przez Guide'a: *Hamlet Shakespeare'a*, a w nim wystawiana sztuka; *Zagłada Domu Usherów* Poego, a w niej Roderyk wysłuchujący sztuki. Autor podaje również swoją prozę (*Cahiers, Narcyz, Próba*), zaznaczając, że żadne spośród powyżej wymienionych utworów nie uzyskują dokładnie takiego efektu, który eksponuje się w heraldycznym umieszczeniu drugiego przedstawienia herbu w jego wnętrzu, *en abyme*¹²⁴. Wedle Pietrzaka podobieństwo owo ma przede wszystkim walor znaczeniowy – „w sposób skondensowany ujmuje »temat dzieła«”¹²⁵. Nie stanowi to jednak jeszcze dosłownego przeniesienia „kompozycji zwierciadlanej”, której efektem powinna być sugestia *n i e s k o ń c z o n o ś c i*¹²⁶.

Wydaje się, że najbliższa takiego modelu byłaby narracja zawierająca w sobie własne powtórzenia w ilości więcej niż jedno oraz pozostające do siebie w tym samym stosunku inkluzyjnym, na podobieństwo przysłowio-
wych matrioszek. [...] Przy czym ważne jest, by owa seria powtórzeń brała się z logiki fabuły.

Czy zaś *Ciągłość parków* nie spełnia tych pozornie abstrakcyjnych założeń – oczywiście ujęta w potencjalnie nieskończonym odczycie, w zapętleniu na miarę Uroborosa?

Panny dworskie nie zawierają mniejszej wersji samych siebie, ale stwarzają iluzję zwierciadlanej relacji pomiędzy widzialnością i „niewidzialnością”¹²⁷, bezgranicznego odbijania się poziomów (nie)rzeczywistości. *Ciągłość parków*, potraktowana jako opowiadanie o zamkniętej strukturze: rozpoczęciu i zakończeniu, nie zawiera w sobie mniejszej wersji samej

¹²⁴ A. Guide, op. cit., s. 30-31.

¹²⁵ P. Pietrzak, op. cit., s. 36.

¹²⁶ Ibidem.

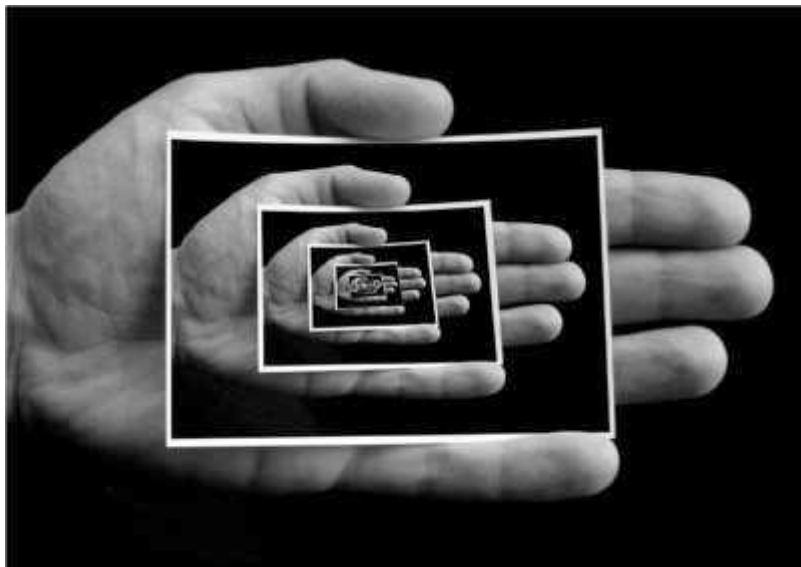
¹²⁷ „Niewidzialność” określa to, co nie jest przedstawione na obrazie, ale zostaje zasugerowane przez umieszczone w centrum kompozycji lustro – a więc przestrzeń pary królewskiej oraz przestrzeń samego odbiorcy. Por. M. Foucault, op. cit., s. 23.

siebie, nie ujmuje „w sposób skondensowany »temat[u] dzieła«”¹²⁸. Jednak gdy tylko koniec uczynić początkiem, opowieść może ciągnąć się w nieskończoność, wciąż na nowo odtwarzając własny temat, ujawniając w sobie swoją własną kopię: mężczyzna czyta książkę, w owej powieści kochankowie odbywają schadzki, planują zbrodnię, rozstają się, narracja podąża śladem kochanka, ten wkracza do pokoju, w którym mężczyzna czyta książkę, w owej powieści kochankowie spotykają się na schadzce, planują zbrodnię, rozstają się, narracja podąża śladem kochanka, ten wkracza do pokoju, w którym mężczyzna czyta książkę, w owej powieści... itd. Opowiadanie Cortázara posiada potencjał powtarzania bez końca własnej treści, którego realne urzeczywistnienie możliwe jest przy takiej intencji czytelnika – wszak to czytelnik może odtwarzać tę nowelę wciąż od nowa, zapętlając jej fabułę, tworząc nowe znaczenia, jeśli tylko taka będzie jego wola. Sztuka wizualna natomiast, częściej analizowana w kontekście *mise en abyme*, podlega warunkom technicznym – w praktyce skomponowanie dzieła z nieskończonym powtórzeniem nie jest w ogóle możliwe.

Swobodne podejście badaczy do definicji, charakterystyczne zwłaszcza dla nauk humanistycznych, rodzić może nawarstwiające się problemy interpretacyjne i nieścisłości, ale może też stać się inspiracją do kolejnych odkryć i nowych perspektyw analitycznych. Tak też jest w przypadku fenomenu *mise en abyme* (a także głównego tematu niniejszej rozprawy – metalepsy): niektórzy teoretycy, jak na przykład Claude-Edmonde Magny (*Histoire du roman français depuis 1918*), próbują trzymać się dosłowności heraldycznego porównania, inni, jak Dällenbach, Jean Ricardou czy Linda Hutcheon, odnoszą się do niego nader swobodnie¹²⁹. Skoro zaś *Las Meninas* uważane są za niemal podręcznikowy przykład „kompozycji zwierciadlanej”, mimo że nie stanowią jej *sensu stricte*, dlaczego nie uznać *Ciągłości parków* za

¹²⁸ P. Pietrzak, op. cit., s. 36.

¹²⁹ Por. P. Pietrzak, op. cit., s. 37.



W przypadku fotografii uzyskanie efektu „kompozycji zwierciadlanej” możliwe jest jedynie na tyle, na ile pozwala na to rozdzielczość (piksele). Zdjęcie nie zawiera nieskończonej ilości swoich własnych reprodukcji, nie może więc osiągnąć statusu idealnego *mise en abyme*.

swojego rodzaju literacką egzemplifikację *mise en abyme*? Jeżeli zaś można w ogóle mówić o *Continuidad de los parques* jako o *mise en abyme*, należy podkreślić, że zaistnienie rzeczzonego zjawiska w opowiadaniu w sposób, w jaki to nakreśliliśmy, możliwe jest właśnie przez figurę metalesy.

3. O PERCYPOWANIU ŚWIATA FIKCYJNEGO

3.1 ZAGŁĘBIONY W ULUBIONYM FOTELU

Identyfikacji realnego odbiorcy z czytelnikiem wykreowanym w *Ciągłości parków* sprzyja bezmienność bohatera. Uwaga skupia się nie na sylwetce samego protagonisty, ale na wykonywanej przez niego czynności – czynności wykonywanej w tym samym czasie także przez odbiorcę opowiadania. Zostaje nam przedstawiony świat, w którym człowiek, nienaznaczony żadnymi cechami szczególnymi, zaczyna czytać książkę. Przerywa z powodu pilnych spraw, otwiera ją znowu w wolnej chwili, a w końcu oddaje jej się w swoim ulubionym fotelu pośród domowego zacisza. Czy i my nie zachowujemy się podobnie podczas lektury? Powoli zanurzamy się w fikcyjny świat, chłonimy jego rzeczywistość, stwarzamy w wyobraźni wizerunki postaci, nasze codzienne sprawy odrywają nas od czytania, ale wracamy do książki w kolejnej sprzyjającej chwili: jadąc pociągiem, autobusem, czekając na umówione spotkanie. Po południu, kiedy zwykle wypełnienie obowiązków mamy już za sobą, możemy spokojnie powrócić do fabuły, a nasza pamięć będzie „bez wysiłku zatrzymywała imiona i obrazy bohaterów”¹³⁰. Znamienne, że blisko połowowa tego zaledwie jednostronicowego opowiadania poświęcona zostaje aktowi percypowania świata przedstawionego. Od zewnętrznego opisu samej czynności czytania do procesu „wchodzenia” w fikcyjną osnowę. Namiętność, z jaką protagonista oddaje się powieści, eksponowana jest poprzez odpowiednie wyrażenia metaforyczne, które utarły się w języku potocznym, ale w danym kontekście nabierają nowej siły ekspresji: „z wolna wciągał się w wątek, zagłębiał się w ulubionym fotelu, atmosfera powieści ogarniała go, pochłonięty ponurym dylematem bohaterów”. Wydaje się rzeczą zasługującą na uwagę, aby przyjrzeć się oryginalnym

¹³⁰J. Cortázar, op. cit., Warszawa 1996, s. 301-302.

sformułowaniu zawartym w hiszpańskiej wersji językowej *Continuidad de los parques*. Rozpoznanie konotacji językowych oraz kulturowych poszczególnych słów być może zaowocowałoby nowymi spostrzeżeniami interpretacyjnymi, zwłaszcza dotyczącymi sposobu oddziaływania metalepsy. Polski przekład podanych fraz, pióra Zofii Chądzyńskiej, wskazuje na pewnego rodzaju niebezpieczeństwo „czyhające” na odbiorcę narracji. Ztraca się on tak dalece w fikcji, że nieświadomie zgadza się na przekroczenie przez nią granic, na niekontrolowane przenikanie się światów (on zagłębia się w fikcję, fikcja wkracza w jego rzeczywistość). Warto podkreślić ową samozwrotność („ztraca się”, „wciągał się”): wszak to od woli odbiorcy zależy, czy ów proces percypowania dzieła będzie mógł się rozpocząć – szczególnie subtelnie zarysowuje się w przypadku tekstu literackiego, którego trwanie konstituuje właśnie obecność czytelnika. Protagonista miniatury Cortáзара sam chciał – a wręcz pragnął w dokładnie ten sposób oderwać się od otaczającej go rzeczywistości.

3.2 ŻEBY MU NIE PRZESZKODZIŁO EWENTUALNE POJAWIENIE SIĘ JAKIEGOŚ INTRUZA...

...ale oto właśnie bohater metadiegezy wkracza w interdiegezę i zamierza skutecznie (i ostatecznie) przeszkodzić. Intruz pochodzi z innego wymiaru. Jego materią winien być papier, tymczasem opis dąży ku ukazaniu jego żywotności. W krótkiej formie, jaką jest opowiadanie, zwłaszcza zaś lapidarnie wywarzona *Ciągłość parków*, wydaje się, że wszelkie szczegóły znajdujące się w narracji mają swoje zadanie, niczym mroczne zamiary kochanków, „swoją dokładnie wyznaczony plan”. Protagonista „opowieści w opowieści” jawi się jako postać z krwi i kości („twarz miał zranioną od uderzenia gałęzi. Kobieta czule tamowała mu krew pocałunkami” albo: „Sztylet grzał się na jego piersiach, w których pulsując, czaiła się wolność”), aby tym skuteczniej „urzeczywistnić się” na poziomie ontologicznym bohatera-czytelnika. I dosięgnąć (jako sugestywna iluzja) także czytelnika realnego. W przytoczonych

wersetach objawia się równocześnie poetyckość tego utworu, która wraz z malarskimi opisami¹³¹ podsyca wyobraźnię odbiorcy, zarazem potęgując jego zaangażowanie się w świat przedstawiony.

Spójność światów, niewyobrażalną możliwością ich płynnego w siebie przechodzenia, zapewnia w *Ciągłości parków* przede wszystkim pewien nieruchomy, ale wyraźnie odznaczający się spomiędzy innych rekwizyt. Samo znalezienie się bohatera-kochanka w gabinecie, choć bardzo sugestywne, można by uznać za przypadkowy splot okoliczności, w którym gabinet bohatera-czytelnika nie jest tym samym pomieszczeniem, do jakiego zmierza zamachowiec z powieści. Fotel obity zielonym aksamitem nie pozostawia jednak złudzeń: oto na naszych oczach („oczach naszej wyobraźni”) dokonała się niemożliwa transgresja, logicznie zakazane przejście. Wszak zaznaczyliśmy już, że lapidarność minifikcji nie dopuszcza możliwości znalezienia w niej elementów zbędnych. Zresztą znamienne dla interpretacji sztuki w ogóle jest traktowanie przedstawienia jako całości, której poszczególne części składowe z n a c z ą , a nie są jedynie przypadkowymi komponentami (nawet jeśli w momencie tworzenia pojawiły się nieintencjonalnie, wraz ze znalezieniem się w obrębie „ramy” kompozycji nabierają charakteru semantycznego¹³²). Tak też fotel wybity zielonym aksamitem staje się istotnym detalem opowiadania, łączącym na jednym poziomie fikcję przyjmowaną za rzeczywistość oraz „fikcję w fikcji”. Inaczej mówiąc, staje się płaszczyzną wspólną dla dwóch różnych poziomów narracji: interdiegezy i metadiegezy. Samo przejście następuje gładko – aksamitnie gładko – nie wiadomo ani „kiedy”, ani „jak”. W jednym momencie widzimy czytelnika, który zasiada

¹³¹Cortázar pisze swoją nowelę jak gdyby szkicował obraz: „konkretyzujące się, nabierające kolorów obrazy”; „jego pamięć bez wysiłku zatrzymywała imiona i obrazy bohaterów”; „z wolna wciągał się w wątek, w rysunek postaci”; „w fioletowym świetle zmroku”. Tego rodzaju opisy uwydatniają wpływ tekstu literackiego na tworzenie się obrazów w fantazji czytelnika.

¹³²Patrz wyżej, s. 21-22.

w swoim ulubionym fotelu, a gdy „głowa jego wygodnie spoczywa na aksamicie oparcia”, zabiera się on do ostatnich (ostatnich właśnie!) rozdziałów książki, w drugim orientujemy się, że za to samo „wysokie oparcie fotela wybitego zielonym aksamitem” zmierza kochanek z powieści, że już wbiegł po schodach, że już znalazł się w domu, że dłoń jego już zaciska się na rękojeści sztyletu. Samo zakończenie opowiadania nie jest podane wprost i nie chodzi jedynie o to, że utwór się urywa i odbiorca sam „dopisuje” rozwiązanie. Warto zwrócić uwagę, iż to, co się dzieje, *de facto* kończy się w chwili, w której bohater-kochanek przekracza próg domu. Dalej „poprzez uderzenia krwi tętniącej mu w uszach słyszał słowa kobiety”: dokładne objaśnienie układu pokoi, których przemierzenie miało zaprowadzić protagonistę powieści do gabinetu czytelnika tejże powieści. Czy jednak dotarł do celu? Nie wiemy. Narracja, choć prowadzona cały czas przez tego samego narratora ekstradiegetycznego, zmierzając ku swojemu zakończeniu, parafrazuje jedynie słowa kobiety, wyszeptane do ucha kochanka, kiedy wspólnie knuli oni plan pozbycia się „tamtego ciała”; nie przedstawia zaś aktualnie rozgrywającej się akcji. Wszystkie te niedopowiedzenia uwalniają potencjał wyobraźniowy odbiorcy realnego, który skłonny jest sam dopowiedzieć sobie zakończenie utworu oraz wyjaśnić motywację bohaterów, popychającą ich ku przekroczeniu granic swojego świata. Jednocześnie tym samym czynią figurę metalepsy trudną do uchwycenia, jako że wszystko, co na nią wskazuje, rozmywa się w niedopowiedzeniu.

4.2 CIĄGŁOŚĆ PARKÓW W ŚWIELE ADAPTACJI FILMOWYCH

Podczas analizowania *Ciągłości parków* kusić może nas chęć odnalezienia i wyznaczenia jednej poprawnej interpretacji. Zastanawiamy się, jak to jest możliwe, że człowiek czytający książkę nagle znajduje się w jej zakończeniu (streszczanym nam przez narratora opowiadania). Łatwo przy tym wpaść w labirynt rozmaitych teorii, od których oczekujemy rozwiązania zagadki i pośród których na siłę próbujemy ustalić jedno właściwe rozstrzygnięcie.

Być może ów człowiek czytający książkę sam jest jedną z postaci powieści o człowieku czytającym książkę. Być może jest on mężem, którego cudzołożna żona i jej kochanek próbują zabić. Być może jest tak zaabsorbowany powieścią, że wyobraża sobie wydarzenia w niej opisane w odniesieniu do swojego życia. Wiele wyjaśnień jest możliwych...¹³³

O różności możliwych interpretacji Cortázarowskiej miniatury w ogólnym odbiorze (tzn. nienaukowym) świadczyć mogą liczne amatorskie adaptacje filmowe oraz dyskurs internetowy – zagraniczny i polski. Treści, których można się tam doszukać, nie przedstawiają głębszych wartości merytorycznych (za to bywają bogate we wnioski, tyle wymyślne, ile nieuzasadnione), jednak dowodzą tego, co skonstatowaliśmy wyżej: sugestywności oddziaływania utworu literackiego, zbudowanego na pomysłe metalepsy oraz zakończeniu *in absentia*, jego mocy pobudzania fantazji odbiorcy.

Krótką formą *Ciągłości parków* chętnie bywa przekładana przez początkujących twórców na analogiczną formę krótkometrażówek filmowych. Rozwiązania fabularne prezentują się różnorodnie. Niekiedy utrzymywane są w stylistyce retro, której służy m.in. nałożenie na film filtrów sepii oraz odpowiedni ubiór bohaterów¹³⁴, kiedy indziej osadzają akcję opowiadania w nowoczesnym świecie, gdzie pociągi są szybkie i klimatyzowane¹³⁵. Czasem motyw podróży pociągiem zostaje w ogóle pominięty lub przekształcony w rowerową przejażdżkę przez współczesne miasto¹³⁶. Wobec

¹³³ Por. *Reality and Fantasy*, [w:] *Spark Notes*, <http://www.sparknotes.com/short-stories/continuity-of-parks/section1.rhtml> [data dostępu: 27.06.14].

¹³⁴ Zob. *Continuidad de los Parques* (2012), reż. Javiela Velasco, <https://www.youtube.com/watch?v=VbpWcu7hXOE> [data dostępu: 1.05.14], *La Continuidad de los Parques* (2008), reż. Brenda Arias, https://www.youtube.com/watch?v=FPn_r8S9MaA [data dostępu: 1.05.14].

¹³⁵ Zob. *La Continuidad de los Parques* (2012), reż. Pablo V. Rodriguez, <https://www.youtube.com/watch?v=0zL9tb0y16g> [data dostępu: 1.05.14].

¹³⁶ *Continuidad de los Parques* (2009), reż. Jose Pablo Pastora, <https://www.youtube.com/watch?v=IHF4sT-X8Qg> [data dostępu: 1.05.14].

tego ostatniego zatracona zostaje jedna z istotniejszych kwestii odbioru dzieła literackiego: proces zafascynowania światem przedstawionym, skłaniający do sięgania po książkę w każdej dogodnej chwili; chęci „zagłębiania się” w fikcję, kiedy tylko nadarza się ku temu sposobność (*notabene*: uwydatnia się przy tym specyfika tekstu literackiego jako takiego, którego percypowanie możliwe jest niemalże wszędzie: nie potrzeba do tego celu ani specjalnego pomieszczenia – jak np. sali kinowej podczas tradycyjnej projekcji filmu – ani urządzenia umożliwiającego odtworzenie materiału; czytanie nie wymaga obecności żadnego technicznego pośrednika ani żadnej szczególnej organizacji¹³⁷).

Różnorodność rozwiązań fabularnych ujawnia się w owych produkcjach głównie poprzez kreację protagonisty czytającego książkę oraz interpretację wątku osnutego wokół pary z powieści, której lekturze oddaje się bohater. W jednej z relatywnie najpopularniejszych adaptacji *Ciągłości parków* motyw schadzki kochanków zostaje zastąpiony przez płatne zlecenie morderstwa¹³⁸. Główny bohater, dochowując wierności literackiemu pierwowzrowi, czyta podczas podróży pociągiem, do książki powraca także w zaciszu

¹³⁷ Wydaje się więc, że jest to jedyny rodzaj sztuki cechujący się podobną swobodą odbioru, do którego nie potrzeba właściwie niczego innego poza czytelnikiem i tekstem czytany. Modnym w ostatnich latach zabiegiem (choć wcale nie nowym) jest „wyzwalanie” sztuki wizualnej, jak teatr czy kino, z murów budynków i przenoszenie jej na wolną przestrzeń parków, placów, rynków itd. (np. wśród ostatnich wydarzeń kulturalnych organizowanych w Warszawie popularnością cieszą się letnie kino plenerowe Filmowej Stolicy oraz Festiwal Sztuki Ulicy, w ramach którego trupy teatralne z różnych państw europejskich wystawiają swoje spektakle oraz instalacje artystyczne). Pomimo ogólnej (i darmowej) dostępności tych tzw. *eventów*, wymagają one jednak pewnego skonkretyzowania czasowo-przestrzennego; organizowane są wszak o określonej godzinie w wyznaczonym miejscu – w przeciwieństwie do utworu literackiego.

¹³⁸ Według liczby wyświetleń w serwisie YouTube – 9 657 (na dzień 1.07.2014), co stanowi wynik znacznie przekraczający inne dostępne w serwisie filmowe adaptacje opowiadania. Zob. *La Continuidad de los Parques* (2012), reż. Pablo V. Rodriguez [tamże].

swojego gabinetu, a obrazowi towarzyszy niediegetyczny głos lektora, wypowiadający fragmenty opowiadania (*voice over*). Nieco patetyczne próby ukazania aktu czytania jako niezwykle zajmującego, niemal dosłownie przenoszącego czytelnika w świat fikcji, spełzają na niczym, skoro zatracona zostaje iluzja przekraczania granic światów – a więc efekt, jaki implikuje metalepsa. Podczas odczytu narratora kamera przenosi nas w bliżej nieokreślone miejsce, pod rozłożysty dąb. Tam dochodzi do spotkania dwóch mężczyzn. Jeden z nich wręcza drugiemu książkę z ukrytymi w środku pieniędzmi i złożoną kartką. Ten, który przyjął książkę z podejrzaną zawartością, oddala się i w kolejnym ujęciu widzimy go biegnącego przez las, następnie skradającego się do domostwa. Głos narratora kontynuuje opowieść, a zaznaczmy, że odczytuje on oryginalną *Ciągłość parków*, w której ważne miejsce zajmuje schadzka kochanków. Podobieństwo pomiędzy treścią owego komentarza a działaniem skrytobójcy jawi się jako nadzwyczajny splot okoliczności – ale nic ponadto. W rezultacie figura metalesy, polegająca na przejściu fikcyjnego bohatera w świat przedstawiany jako rzeczywisty, wydaje się wyparta przez sugestię przypadku. Zwieńczenie obrazu stanowi ostatnia (niezamierzenie) komiczna scena rozegrana w planie ogólnym: bohater siedzi w fotelu i czyta, za nim czai się opłacony morderca. Narrator wygłasza ostatnie zdania noweli, czytający natychmiast orientuje się w zbieżności sytuacji powieściowej i jego własnej. Z przerażeniem otwiera szeroko oczy (przy okazji patrząc wprost w kamerę¹³⁹). Ujęcie urywa się.

¹³⁹ Patrzenie w obiektyw kamery jest jednym z najczęstszych błędów, popełnianych przez początkujących aktorów i reżyserów. Zob. T. Kingdon, *Kilka zasad kręcenia*, [w:] tegoż, *Sztuka reżyserii filmowej*, tłum. K. Karpińska, Warszawa 2007, s. 153- 177. Oczywiście ten sam zabieg może stać się również sztuczką, angażującą w przedstawienie widza – po drugiej stronie kamery, na ekranie, spojrzenie wprost w obiektyw przez aktora stwarza iluzję, jakoby kreowana przez niego postać kierowała wzrok bezpośrednio na odbiorcę – analogicznie do postaci przedstawionych na obrazie *Panny dworskie* Velázquez. W omawianym wypadku filmowym brakuje jednak przesłanek, pozwalających uznać, że działanie owo jest celowe.

Rozwiązań fabularnych (i technicznych) zaproponowanych przez amatorskie próby adaptacji *Ciągłości parków* jest więcej. Niekiedy pozostawiają one, jak etiuda Rodrigueza, zakończenie w sferze niedopowiedzenia, niekiedy przewrotnie dopełniają fabuły – to bohater-kochanek pada ofiarą strzelającego do niego bohatera-czytelnika¹⁴⁰. Większość spośród tych krótkometrażówek próbuje wykorzystać środki filmowe, takie jak muzyka (nader często podniosła lub nieadekwatna, por. użycie utworów grupy The Beatles jako podkładu dźwiękowego¹⁴¹) czy głos lektora odczytujący miniaturę Cortázara (*off-screen*), aby podnieść swoją artystyczną wymowę i uchwycić niezwykłość istoty czytania lub gry z „ramą” przedstawienia. Zabiegi te jednak nie przynoszą pożądanych efektów, wręcz przeciwnie, jawią się jedynie jako marna próba przełożenia na język filmu doskonale skomponowanego opowiadania. Opowiadania, którego niezastąpionym atutem jest już sama forma literacka, umożliwiająca odbiorcy znalezienie siebie w tej samej co protagonista sytuacji (zwierciadlane odbicie, dzięki któremu utwór nabiera charakteru metatekstualnego¹⁴²). Wydaje się, że podstawowe środki wyrazu filmowego stanowią jedynie zbędny, wręcz szkodliwy wtwór do literackiej *Ciągłości parków*: pochłaniają przestrzeń wyobrażeń, niejako zakrywają metaforyczne lustro, w którym czytelnik może wejrzeć sam na siebie w procesie czytania owej miniatury, odbierają siłę wyrazu samej metalesie. Adaptacyjne eksperymenty nieprofesjonalistów (doświadczony reżyser najwyraźniej dostrzega absolutny brak potencjału filmowego tej noweli – dotychczas szczęśliwie nie doczekała się ona profesjonalnej ekranizacji) dobitnie uświadamiają nieprzekładalność *Ciągłości parków* na ekran

¹⁴⁰Zob. *La Continuidad de los Parques* (2011) Tommy’ego Lodge-Yaneza i Jordona Friedmana, <https://www.youtube.com/watch?v=dHeMafUzcKI> [data dostępu: 30.06.14].

¹⁴¹Ibidem.

¹⁴²Patrz wyżej, s. 16-19.



Ostatnie ujęcie z etiudy *Continuidad de los Parques* (2013) w reżyserii Pabla V. Rodrígueza

oraz udowadniają, że siła oddziaływania (tego) utworu literackiego jest niepodrabialna.

5. VOYERYSTA PRZYŁAPANY

Jednym z domysłów, nasuwających się podczas lektury *Ciągłości parków* może być przypuszczenie, że mężczyzna czytający książkę pada ofiarą bohatera – kochanka jego żony. Taką interpretację implikowały niektóre spośród wyżej wymienionych prób ekranizacji opowiadania. Aby oddać tę sugestię za pomocą obrazu, posłużono się np. umieszczeniem w gabinecie czytelnika fotografii w ramce, na której widnieje on i kobieta, widziana przez nas wcześniej w scenie spiskowania z innym mężczyzną. Zbliżenie na owo zdjęcie

stanowi ostatnie ujęcie filmu, stając się zarazem jego konkluzją: czytelnik zostaje zabity przez kochankę swojej żony¹⁴³.

Podobne ujęcie wątków fabularnych noweli nie stanowi jeszcze wyjaśnienia dla samej metalesy, objawiającej się w obecności tychże kochanków w fabule książki, którą czyta „mąż”. Wszak jeśli kobieta z powieści miałaby być żoną bohatera pierwszego poziomu diegezy – przedstawianego i przyjmowanego za świat rzeczywisty – skąd wzięłaby się w książce, na metadiegetycznym poziomie fikcji?

Być może tym, co prowokuje postaci utkane z fikcji, aby przekroczyć „ramę” własnego świata i niewytłumaczalnym sposobem zmaterializować się w świecie rzeczywistym, jest pragnienie wolności – pozbycia się „ohydnie rysującego się kształtu tamtego ciała”. Ciała należącego jednak nie do męża, a do czytelnika. Może to właśnie figura odbiorcy jako jego samego stanowi podmiot, od którego powieściowe postaci postanawiają się uwolnić. Tajemne schadzki, na których zwykli się spotykać, tracą swoją aurę sekretności i intymności, skoro zakłóca je pojawienie się „trzeciego”. Obecność jego zdaje się być nieuchwytna – w końcu sam nie uświadamia jej sobie w takim wymiarze, nie przychodzi mu choćby myśl, że skoro on widzi ich – oni mogą widzieć jego. Jednocześnie obecność owa dla bohaterów świata przedstawionego („tekstu w tekście”) jawić się musi jako na wskroś nachalna. Wszak człowiek ten bezwstydnie, *niemal perwersyjnie* i z rozkoszą oddaje się zwykłemu podglądactwu. Będąc przekonany, że przygląda się wykreowanemu światu powieści anonimowo, że nikt go nie może dostrzec, że jego tam literalnie *n i e m a*, bezpruderyjnie i bez zahamowań podgląda parę kochanków.

¹⁴³Zob. *Continuidad de los Parques* (2012), reż. Javiera Velasco, op. cit. [data dostępu: 1.05.14].

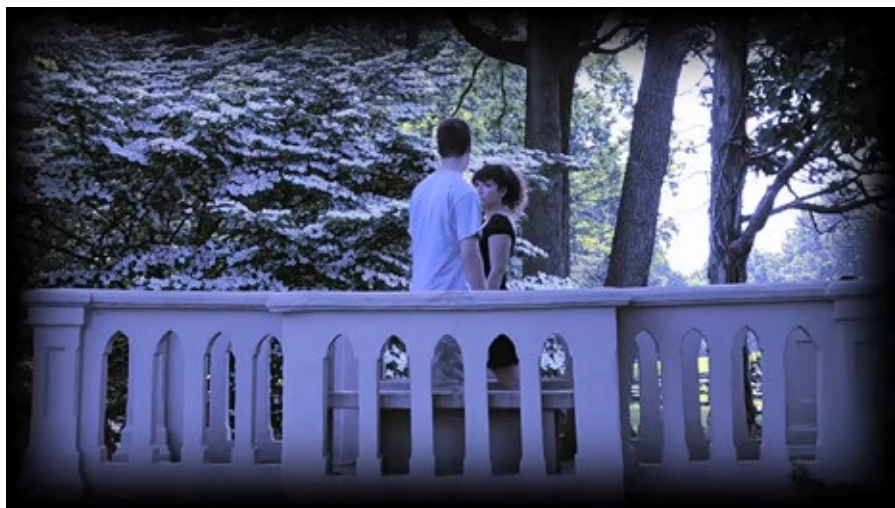


Kadr z krótkometrażówki *Continuidad de los Parques* (2013) w reżyserii Javiera Velasco

Pochłonięty ponurym dylematem bohaterów, śledząc słowo po słowie konkretyzujące się, nabierające kolorów obrazy, był świadkiem ostatniego spotkania w góralskiej chacie.

„Śledzić”, „być świadkiem” – czasowniki te określają relację dwóch stron, z których jedna jest – najczęściej nieświadomie – obserwowana, druga – najczęściej myśląc, że pozostaje niezauważona – obserwująca.

W takim ujęciu kochankowie podczas schadzki opisanej w ostatnich rozdziałach książki skrupulatnie obmyślają plan przejścia na drugą stronę „ramy” – ku rzeczywistości. Sama metalepsa zaś staje się środkiem umożliwiającym owo prawdziwe wyzwolenie. Świadomość odbiorcy, której nabierają bohaterowie metadiegezy w zaproponowanej perspektywie interpretacyjnej, niejako nawiązuje do wzroku niektórych postaci z obrazu *Panny*



Kadr z produkcji *La Continuidad de los Parques* (2011) Tommy'ego Lodge-Yaneza i Jordona Friedmana. W tej amatorskiej adaptacji opowiadania, aby podkreślić, że poszczególne sceny są zobrazowaniem fabuły książkowej, czytanej przez protagonistę, sekwencję skonstruowano w następujący sposób: bohater otwiera powieść i przegląda stronicę, zastanawiając się, gdzie przerwał lekturę. „A tak, w lesie!” – przypomina sobie, zatrzymuje się na odpowiedniej stronie, ujętej przez kamerę z góry (z perspektywy czytającego) w planie półzbliżenia, które stopniowo ulega rozmazaniu (wytrąceniu ostrości). Poprzez nakładanie się na siebie obrazu następuje przejście do kolejnej sceny: wśród drzew spotykają się kochankowie, filmowani w planie ogólnym. Podkreśleniu ich fikcyjności służyć ma winietowanie kadru i nałożenie na niego odpowiednich filtrów (proces krosowy), które nadają ujęciom zimnej, niebieskiej barwy kontrastującej z ciepłą kolorystyką świata protagonisty z pierwszego stopnia.

dworskie, zdającego się dosięgać samego widza. Tak jakby postaci owe doskonale zdawały sobie sprawę z własnego statusu ontologicznego i wiedziały, że jako część kompozycji malarskiej podlegają oglądaniu. I przy tej świadomości spojrzenie widza odwzajemniają.

ANEKS

Julio Cortázar*Ciągłość parków**(Continuidad de los parques, tłum. Zofia Chądzyńska¹⁴⁴)*

Zaczął czytać tę książkę parę dni przedtem. Przerwał z powodu pilnych spraw i otworzył znowu, wracając pociągiem na wieś; powoli wciągał się w wątek, w rysunek postaci. Tegoż popołudnia, po napisaniu listu do pełnomocnika i przedyskutowaniu z rządcą kwestii dzierżaw, wrócił do niej w ciszy swojego gabinetu wychodzącego na dębowy park. Zagłębiony w ulubionym fotelu, plecami do drzwi, żeby mu nie przeszkodziło ewentualne pojawienie się jakiegoś intruza, lewą ręką raz i drugi gładząc zielony aksamit, zabierał się do ostatnich rozdziałów. Jego pamięć bez wysiłku zatrzymywała imiona i obrazy bohaterów, atmosfera powieści ogarniała go prawie od razu. Niemal perwersyjnie rozkoszował się świadomością, iż każda linia odrywa go od tego, co go otacza, że głowa jego wygodnie spoczywa na aksamicie oparcia, że papierosy leżą w zasięgu ręki, że za oknami tańczy powietrze popołudnia pod dębami. Pochłonięty ponurym dylematem bohaterów, śledząc słowo po słowie konkretyzujące się, nabierające kolorów obrazy, był świadkiem ostatniego spotkania w góralskiej chacie. Pierwsza, nieufnie rozglądając się, weszła kobieta, teraz nadchodził kochanek, twarz miał zranioną od uderzenia gałęzi. Czule tamowała mu krew pocałunkami, ale oganiał się od jej pieszczot; nie po to tu przyszli, aby powtarzać ceremoniał namiętności, skrywanych pod osłoną zeschniętych liści i odludnych ścieżek. Sztylet grzał się na jego piersiach, w których pulsując, czaiła się wolność. Zdyszany dialog biegnął

¹⁴⁴J. Cortázar, op.cit., Warszawa 1996, s. 301-302.

przez stronice niby strumień węży i czuło się, że wszystko zdecydowane jest od dawna. Nawet te pieszczoty, które związywały ciało kochanka, jakby chciały odwieść go, powstrzymać, rysowały ohydnie kształt tamtego ciała, które należało zniszczyć. Nic nie zostało zapomniane: przejścia na skróty, przypadki, ewentualne pomyłki. Począwszy od tej chwili, każda sekunda miała swoje zadanie, swój dokładnie wyznaczony plan. Wspólne, bezlitosne powtarzanie go przerywano na sekundę, by ręka mogła pogłaskać policzek. Zapadał zmrok.

Nie oglądając się już na siebie, ściśle związani zadaniem, które ich oczekiwało, rozstali się znowu na progu chaty. Ona miała iść ścieżką wiodącą na północ. Z przeciwległej ścieżki on na chwilę zawrócił, by spojrzeć na nią, biegnącą z włosami w nieładzie. Po czym i on pobiegł, kryjąc się za drzewa, za krzaki, aż do chwili, gdy w fiołkowym świetle zmroku dojrzał topolową aleję wiodącą ku domowi. Psy miały nie szczekać i nie czekały. Rządcy miało nie być i nie było. Wbiegł po trzech stopniach, które prowadziły do sieni i wszedł do domu. Poprzez uderzenia krwi tętniące mu w uszach słyszał słowa kobiety: najpierw pokój błękitny, potem galeria, potem wyłożone dywanem schody. Na górze dwoje drzwi, w pierwszym pokoju nikogo, w drugim nikogo, potem drzwi do salonu – a wtedy sztylet w rękę, światło wielkich okien, wysokie oparcie fotela wybitego zielonym aksamitem, głowa człowieka czytającego w fotelu książkę.

IV. METALEPSA NARRACYJNA W OBRAZIE FILMOWYM. O PURPUROWEJ RÓŻY Z KAIRU WOODY’EGO ALLENA

Przykładem pełnowymiarowego dzieła filmowego, którego strategia opiera się wykorzystaniu figury metalepsy, jest *Purpurowa Róża z Kairu* (1985) w reżyserii Woody’ego Allena. Cały koncept produkcji opiera się na prostym w swojej istocie pomysle przekroczenia przez bohatera „filmu w filmie” granicy pomiędzy fikcją a (przedstawioną) rzeczywistością – sprowadza się to

do wyjścia tegoż bohatera z kinowego ekranu, na którym wyświetlany jest hollywoodzki obraz z nim w roli głównej. O ile koncepcja umieszczenia w filmie drugiego filmu znana i chętnie stosowana bywała jeszcze przed premierą *Purpurowej Róży z Kairu*, o tyle motyw wydostania się postaci z ekranu, w takiej formie, w jakiej przedstawił to Allen, okazał się zaskakująco (przy całej swojej prostocie) nowatorski¹⁴⁵. Fenomen „filmu w filmie” polega – analogicznie do innych „tekstów w tekście”¹⁴⁶ – na wprowadzeniu do świata przedstawianego rzeczywistości filmowej, która odzwierciedla alternatywne realia. Staje się to początkiem dla rozgrywania perypetii bohaterów na dwóch odrębnych poziomach, w dwóch układach odniesienia¹⁴⁷.

Akcja *Purpurowej Róży z Kairu* osadzona zostaje – nie bez przyczyny – w czasach wielkiego kryzysu, jaki dotknął Stany Zjednoczone w latach 1929–1935. „Film w filmie” stylizowany jest na typowy produkt Hollywoodu lat 30.: mamy tu czarno-białe zdjęcia ukazujące splendor wielkomijskiego życia. Sam początek obrazu właściwego poprzedzony zostaje muzyką dobiegająca spoza ekranu (*off-screen*) wraz ze słowami: „Heaven, I’m in heaven / And the cares that hung around me through the week / Seem to vanish like a gambler’s lucky streak / When we’re out together dancing cheek to cheek”¹⁴⁸. Wraz z narastaniem dźwięku pojawia się pierwszy kadr: afisz zwiastujący film. Kamera ukazuje plakat jakby oczami oglądającej go po raz któryś osoby (kierunek ruchu przebiega od dołu do góry i od lewej do prawej), po czym następuje zbliżenie na tę osobę: zapatrzoną, skromną i niewinną Cecilie, w którą wciela się Mia Farrow. Zaraz potem świat niemal dosłownie wali się na głowę oczarowanej zwiastunem bohaterce: tuż obok

¹⁴⁵ Por. J. Płażewski, *Purpurowa Róża z Kairu*, „Film” 1985, nr 35, s. 21.

¹⁴⁶ Patrz wyżej, s. 31-34.

¹⁴⁷ Por. J. Schonborn, *Najlepsze te male kina*, „Film” 1987, nr 10, s. 10.

¹⁴⁸ Słowa piosenki Irvinga Berlina *Dancing cheek to cheek* w wykonaniu Freda Astaire’a. Utwór ten stanowi „ramę” kompozycyjną *Purpurowej Róży z Kairu* – obraz kończy się sceną z filmu *Panowie w cylindrach*, który ogląda w kinie „Klejnot” Cecilia.

niej spada, wydając głośny dźwięk, który zarazem urywa melodię *Dancing cheek to cheek*, metalowe narzędzie. Służy ono pracownikowi kina do ułożenia liter widniejących nad wejściem do budynku w tytuł najnowszego filmu: *The Purple Rose of Cairo*.

Kolejna sekwencja ukazuje szarość życia biednej Cecilii: niewdzięczna praca w podrzędnej jadłodajni, bezrobotny mąż, który „nawet wśród furmanów miałby opinię grubianina”¹⁴⁹, mąż, który pije, a czasem nawet bije. Jedyne, co dodaje otuchy dziewczynie, a twarz jej rozpromienia uśmiechem, to filmy. Pierwsza scena ukazująca Cecilie w kinie stanowi zarazem pierwszy sygnał odwrócenia naturalnej sytuacji – punkt widzenia, z którego obserwujemy wnętrze sali kinowej, a w niej widzów oczekujących na początek seansu, usytuowany jest tam, gdzie najprawdopodobniej znajduje się ekran: takie ustawienie kamery wywołuje wrażenie, jakbyśmy patrzyli na widownię z wnętrza filmu¹⁵⁰. Cecilia zajmuje miejsce, światła gasną, pogrążając salę w ciemności¹⁵¹. Dziewczyna wpatruje się z napięciem w ekran. Przygryzając popcorn, śledzi uważnie wszystko, co obrazuje migoczące światło projektora. Ceremoniał ten powtarza co wieczór – co wieczór Cecilia wymyka się z własnej rzeczywistości, aby na czas seansu przenieść się w świat filmowych wrażeń (do tego momentu jedynie w znaczeniu metaforycznym). Świat *Purpurowej Róży z Kairu*, tej, którą z wielkim zamiłowaniem ogląda bohaterka, jest absolutnym przeciwieństwem świata Cecilii – wystawne życie, wspaniała muzyka na żywo, której co wieczór słuchają w sztywnej restauracji bohaterowie filmu („filmu w filmie”), delektując się przy tym

¹⁴⁹ J. Schonborn, op. cit., s. 10.

¹⁵⁰ Ł. Demby, *Czar wyobrażonego: Purpurowa Róża z Kairu*, „Kino” 1990, nr 11/12, s. 28.

¹⁵¹ O ciemności sali kinowej Barthes pisał, że stanowi ona substancję marzenia w sensie pre-hipnoidalnym terminu (według Breuera-Freuda), ale staje się również „kolorem rozproszonego erotyzmu”. Widz, pogrążony zostaje w „ciemnym, anonimowym, niezróżnicowanym sześcianie, w którym musi powstać ten festiwal uczuć, nazywany filmem”. Zob. R. Barthes, op. cit., s. 157-158.

kieliszkiem szampana. Jednym z gości lokalu jest przybyły wprost z Egiptu odkrywca i poszukiwacz przygód Tom Baxter, prowadzący „upojne życie pomiędzy piramidami a Manhattanem”¹⁵². Cecilia wzdycha z zachwytem; wszystko to, co widzi, jest tak cudownie odmienne od jej ponurego losu. Któregoś wieczoru, podczas kolejnego seansu w kinie „Klejnot”, dziewczyna ze zdziwieniem i niedowierzaniem zauważa subtelną zmianę w grze Toma Baxtera: postać zdaje się kierować na nią swoje spojrzenie. Po czym przemawia do Cecylii, ba – nawiązuje z nią dialog i postanawia bezzwłocznie dokonać niemożliwego. Kobiety piszczą i mdleją, a on jak gdyby nigdy nic wychodzi sobie z filmu. Wśród ogólnego ferworu, powstałego na skutek tej samowoli po obydwu stronach ekranu, Tom Baxter podchodzi spokojnie do Cecylii, pochyla się nad nią i pyta: „Who are you?”

1. SPOJRZENIE Z WNEŹRZA EKRANU



„Zekranuzstąpienie”¹⁵³ Toma Baxtera – bohater wyświetlanego przez projektor filmu bez żadnych przeszkód wychodzi z ekranu, aby poznać dziewczynę z widowni. Jego czarno-biała postać, odpowiednia dla monochromatycznej taśmy filmowej, nabiera kolorów.

¹⁵² J. Schonborn, op. cit., s. 10.

¹⁵³ Określenie to przyjmuję od Jerzego Płazewskiego. Zob. J. Płazewski, op. cit., s. 21.



Kadr z filmu (i zarazem „filmu w filmie”). Bohater metadiegezy kieruje swoje spojrzenie prosto na Cecilję, zajmującą miejsce po prawej stronie widowni.

Objęci i znieruchomiali w mroku – podziwialiśmy zmarłego przyjaciela, a jego rzęsy ocierały się niemal o nasze twarze, kiedy Wyoming wyłaniał się z głębi, aby wypełnić sobą prawie cały ekran. A kiedy oddalał się znowu, by ustąpić miejsca scenie zbiorowej, cała sala wydawała się wydłużać w perspektywie. A Eneid i ja – w lekkim zawrocie głowy z powodu tej zabawy – czuliśmy jakby muśnięcie włosów Duncana, który zbliżał się do nas ponownie. Dlaczego właściwie chodziliśmy dalej do „Metropole”? Jakież

odchylenie w naszej świadomości wiodło nas, dzień po dniu, na widowisko, które jakby krwią plamiło naszą nieskalaną miłość? Jakaż wyrocznia przyciągała nas jak lunatyków na halucynacyjną scenę oskarżenia, które przecież nie było skierowane pod naszym adresem, jako że oczy Wyominga zwrócone były w inną stronę?!

A gdzie patrzyły? Nie wiem, być może na jakąś lożę po naszej lewej stronie. Ale pewnego wieczoru poczułem, i włosy zjeżyły mi się na głowie, jak jego spojrzenie wędruje powoli w naszym kierunku! Eneid musiała również to zauważyć, gdyż pod moją ręką odczułem poruszenie jej ramion¹⁵⁴.

Jest to fragment opowiadania urugwajskiego pisarza Horacia Quirogi (1878-1937) pt. *Widmo*. Jako znamienna – i znamionująca zbliżającą się metaleptyczną transgresję – jawi się tu nieznaczną zmianą poruszeń postaci należącej do świata fikcji, (w tym wypadku jest to film w opowiadaniu) finalizująca się w spojrzeniu, które zdaje się przenikać przez ekran i zatrzymywać prosto na parze z widowni. Wzrok ten, porażający bohaterów grozą, staje się zwiastunem rychłej tragedii. Eneid i jej towarzysz, pełniący jednocześnie funkcję narratora, regularnie odwiedzają kino, by oglądać wciąż ten sam film. Film, w którym jedną z głównych ról odgrywa mąż bohaterki i przyjaciel bohatera-narratora – Duncan. Tym, co motywuje postaci do ciągłego uczestniczenia w seansach tego samego filmu, jest tęsknota, która z upływem czasu przeistacza się w poczucie obowiązku – Duncan, jeszcze przed premierą filmu, zmarł. Między bohaterami po pewnym czasie wywiązuje się romans – miłość ich narodziła się jeszcze za życia Duncana, była jednak przez długi czas, nawet już po jego śmierci, tłumiona. Romantyczną relację bohaterów zakłóca dręczące ich poczucie winy – dotyczy to zwłaszcza rysunku postaci

¹⁵⁴ H. Quiroga, *Widmo (El espectro)*, [w:] tegoż, *Biała zapasć*, tłum. M. Baterowicz, Kraków 1981, s. 16-27.

kobiecej. Wydawać by się mogło, że trapiące kochanków wyrzuty sumienia są nieuzasadnione – a jednak osiąga ich gniew zmarłego męża i przyjaciela. Tworzona przez niego filmowa postać wykracza z ram ekranu, by odebrać bohaterom życie. Od tego momentu po wszystkie czasy kochankowie będą stałą, niewidzialną częścią publiczności – ale już jako duchy.

Atmosferę opowiadania buduje nieodparte poczucie ciężkości – tak różne od Allenowskiej lekkiej formy komediowej. Jednakże podobieństwo między tymi dwoma obrazami jest niepodważalne. Spojrzenie przenikające z wnętrza ekranu ku osobom zasiadającym na widowni jest motywem w charakterystyczny sposób wiążącym obydwie fabuły. W *Widmie* staje się zapowiedzią zemsty, urzeczywistnionej przez przekroczenie granicy fikcyjności, w *Purpurowej Róży z Kairu* stanowi pierwszy krok ku serii gagów i humorystycznych perypetii – zbudowanych na tym samym metaleptycznym przenikaniu się fikcji i (przedstawionej) rzeczywistości. Motyw ten nie jest jednak jedynym, który świadczy o analogii pomiędzy literackim utworem Quirogi a filmem Allena. Dzieła zespała przede wszystkim sam zamysł – do tego stopnia, że można byłoby uznać *Widmo* za inspirację dla *Purpurowej Róży z Kairu*, wykorzystaną w sposób zgoła przewrotny, jak przystało na styl Allena.

Innym charakterystycznym elementem występującym w obydwu fabułach jest wątek romantyczny. W *Widmie* jest to klasyczny trójkąt miłosny (podobnie jak w *Ciągłości parków*, jeśli uznać, że bohater-czytelnik jest mężem kobiety, która należy do świata czytanej przez niego powieści). Tworzą go Eneid, Grant, będący jednocześnie narratorem, i – co oryginalne – zmarły Duncan Wyoming, za życia mąż Eneid i przyjaciel Granta, w czasie akcji opowiadania występujący jako postać w filmie, który ogląda nieszczęsna para bohaterów. W *Purpurowej Róży z Kairu* sytuacja przedstawia się podobnie zawiłe, na domiar wszystkiego angażując do miłosnej relacji więcej osób, spośród których dwie wyglądają identycznie. W tej konfiguracji sercowej znajdują się Cecilia, Tom Baxter, aktor Gil Shepherd (grający Baxtera)

oraz męż Cecylii, Henry. Obydwie relacje – tak filmową, jak literacką – znamionuje obecność jednej kobiety kochanej przez więcej niż jednego mężczyznę oraz – by tak rzec – transpoziomowe ontologiczne sytuowanie się owego uczucia.

2. OD KOMIZMU DO METATEKSTUALNYCH REFLEKSJI

Prawdopodobnie najśłynniejszą filmową figurę metalepsy można odnaleźć właśnie w *Purpurowej Róży z Kairu* Allena. Jej „nośnik” – Tom Baxter – początkowo przekracza granicę pomiędzy meta- a intradiegezą samym tylko spojrzeniem wychodzącym z wnętrza ekranu ku światu zewnętrznemu (wciąż oczywiście wewnętrznemu względem całości filmu)¹⁵⁵. Następnie transgresja przybiera charakter werbalny, aby w końcu w pełni ziścić się w dosłownym wyjściu z kinowego ekranu. Wraz z tym aktem rozpoczyna się komedia. Konstytuuje ją ukazanie różnicy pomiędzy dwoma światami: dochodzi do sytuacji tyle zabawnych, co w gruncie rzeczy absurdalnych – jak sama metalepsa zresztą. Filmowy porządek przekształca się w anarchię. Obserwujemy to my, jako widzowie filmu, dostrzegają to także bohaterowie intradiegezy, stanowiący publiczność kina „Klejnot”. Fenomen „filmu w filmie” manifestuje się w całej okazałości¹⁵⁶. Po początkowym szoku i wydaniu okrzyku oburzenia, publiczność godzi się z zaistniałą sytuacją, niewiele dbając o zbiegłego bohatera. Część widzów opuszcza kino, domagając się zwrotu pieniędzy (w końcu zapłacili za komedię, a nie nudną gadaninę), pozostali siedzą dalej na swoich miejscach, czerpiąc uciechę ze zdenerwowania ekranowych postaci, a nawet wdając się z nimi w dyskusję.

Wykroczenie Toma z poziomu metadiegezy i jego funkcjonowanie w „rzeczywistym” świecie jest kolejnym źródłem komediowych zwrotów akcji i niezwykłych wydarzeń. Obyczaje, nawyki, a głównie mentalność

¹⁵⁵ Jest to chwyt znany np. z filmów reprezentujących tzw. Nową Falę.

¹⁵⁶ Por. J. Schonborn, op. cit., s. 10.

Toma Baxtera są całkowicie filmowe, odpowiadają wyłącznie światu, który opuścił, nie przystając do rzeczywistości, w jaką wkroczył i w jakiej próbuje żyć. Przemieszczanie się bohaterów pomiędzy poziomami ontologicznymi (Cecilia również igra z „ramą”, kiedy na zaproszenie Toma wkracza w świat *Purpurowej Róży z Kairu*, tej, której fabułę jeszcze niedawno śledziła jako widz) nie wyczerpuje metaleptycznych komplikacji dzieła Allena. Do akcji włącza się aktor grający postać Toma Baxtera. Następuje połączenie trzech różnych rzeczywistości: zwykłej codzienności, w której żyje Cecilia, świata show-biznesu Hollywoodu, z którego przybywa Gil Shepherd oraz świata marzeń i iluzji, który reprezentuje romantyczny Tom Baxter¹⁵⁷. Gila Shepherda i Toma Baxtera gra ten sam aktor – Jeff Daniels. Stajemy więc przed problemem zapętlenia filmu i komplikacji statusu ontologicznego postaci i wcielających się w nich aktorów¹⁵⁸. Bezradny wobec separatystycznych uzurpacji Toma, który przywłaszczając sobie wizerunek i ciało swojego stwórcy, całkowicie się od niego odłączył, Gil Shepherd lamentuje: „My own creation plagues me”.

Figura metalepsy w *Purpurowej Róży z Kairu* służy nie tylko osiągnięciu efektu komizmu, lecz staje się także podstawą dla refleksji na temat istoty samego kina. Od ironicznego ukazania światka Hollywoodu, owej „fabryki snów”, do głębszej płaszczyzny oddziaływania na widza. Allen przedstawia obraz filmowy jako medium, dzięki któremu widz „wchodzi” w inny, lepszy świat marzeń. „Ta zdawałoby się prosta formuła, jest psychologicznie skomplikowana, bowiem dotyczy kreacyjnych właściwości ludzkiej natury, próby, przynajmniej w wyobraźni, zaspokajania potrzeby szczęścia”¹⁵⁹. Dzieło Allena, poprzez postać przekraczającą „ramy” wewnętrznego przedstawienia i przechodzącą do poziomu narracji właściwej, odzwierciedlającej

¹⁵⁷ Por. A. Ledóchowski, *Róże Woody Allena*, „Kino” 1985, nr 8, s. 44.

¹⁵⁸ Patrz wyżej: *Autor – człowiek czy postać fikcyjna?*, s. 12-14. Zob. również: K. Statkiewicz-Zawadzka, op. cit., s. 230-245.

¹⁵⁹ A. Ledóchowski, op. cit., s. 43.

realny świat, osiąga status metafilmowy: staje się filmem o filmie. Zarazem, poprzez postać drugiej protagonistki, Cecili, staje się także obrazem o samych widzach – w *Purpurowej Róży z Kairu*, podobnie jak w *Ciągłości parków*, dochodzi do przeniesienia czynności wykonywanej przez odbiorcę na jedną z postaci fabuły, która jedynie poprzez fakt zaangażowanego percypowania świata fikcyjnego zostaje nagle w niego wciągnięta.

Warto zwrócić uwagę, iż różnice związane z odbiorem dzieła literackiego i obrazu filmowego są tak znaczne, że niemal identyczne zabiegi dają w efekcie odmienne wrażenie¹⁶⁰. Tekst literacki stwarza przede wszystkim indywidualną, jakby intymną relację pomiędzy dziełem a czytelnikiem. Również istnieje inaczej niż film – jego trwanie wyznaczone jest tylko przez ten czas, w którym jest czytane. Jeśli czytelnik przerwie lekturę, „zatrzymuje się” również akcja – odtwarzana jest ona bowiem poprzez zaangażowanie fantazji czytelnika. Bez jego udziału pozostaje nieruchoma.

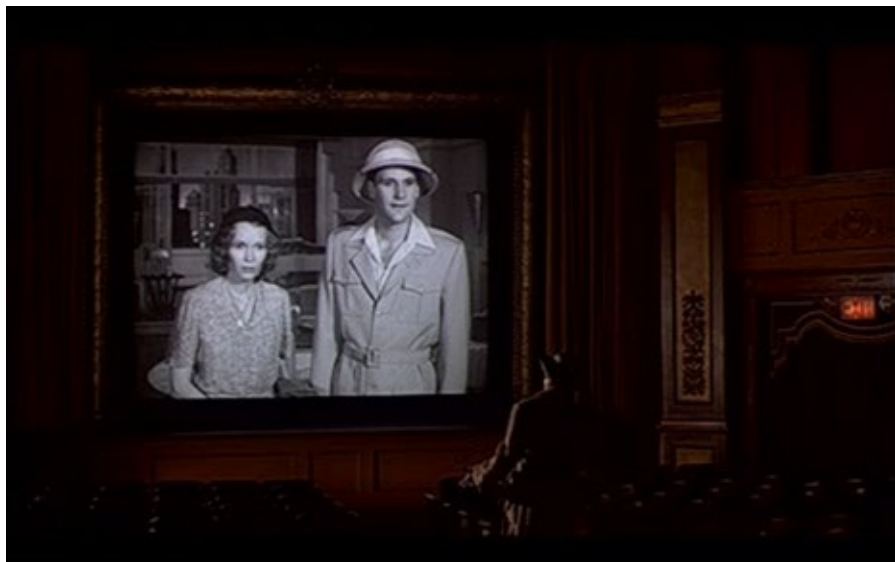
Ma to konsekwencje przede wszystkim dla ich [tekstów literackich] konstrukcji czasowej. Pozycję centralną zajmuje bowiem czas opowiadania, czas – w konwencjach czasu epickiego – terażniejszy. Odznacza się on rzadką w innych przypadkach wymiernością. Jego trwanie da się wymierzyć zegarkiem: punkt inicjujący stanowi początek rozmowy narratora z milczącym interlokutorem, punkt finalny zaś zakończenie tej rozmowy, czas narracji równa się więc czasowi wypowiedzania...¹⁶¹.

Prostym zobrazowaniem tego jest przeciwstawna sytuacja widza opuszczającego salę kinową podczas seansu – film wyświetlany jest dalej niezależnie od udziału publiczności. Kiedy oburzeni widzowie *Purpurowej Róży z Kairu* wychodzili z budynku kina „Klejnot”, postacie dalej widniały i działały na ekranie. Ich trwanie wyznaczone jest bowiem przez coś innego, niż aktywny odbiór: w momencie, w którym skonsternowani pracownicy kina

¹⁶⁰ Por. J. Schonborn, op. cit., s. 10.

¹⁶¹ M. Głowiński, *Gry powieściowe*, Warszawa 1973, s. 130.

wpadli na pomysł, aby w obliczu tak zaskakujących komplikacji po prostu wyłączyć projektor, ekranowi bohaterowie zastygli w przerażeniu a jeden z nich wykrzyknął: „Don’t turn projector off, you don’t know how to be like to disappear!” W ten sposób banalne z pozoru dzieło Allena w niezwykle sugestywny sposób odsłania samą istotę własnego medium.



Cecilia wraz z Tomem wyświetlani są przez projektor na kinowym ekranie. Do sali wchodzi Gil Shepherd. Między postaciami po obu stronach ekranu nawiązuje się dialog, po czym Tom i Cecilia ponownie przekraczają „ramę”, aby znaleźć się na tym samym poziomie (w znaczeniu dosłownym, wszak ekran usytuowany jest wyżej niż widownia, oraz ontologicznym) co Gil. Dochodzi do kuriozalnego spotkania bohatera stworzonego przez aktora i samego aktora. Mężczyźni kłócą się o to, którego z nich powinna wybrać Cecilia. Tom, z głosem przepelnionym czułością, wyznaje: „I love you. I’m honest, dependable, courageous, romantic and a great kisser”. Gil ripostuje: „And I’m real”.



Przekroczenie „ramy” w drugą stronę: Cecilia wraz z Tomem Baxterem, postacią fikcyjną, zwiedzają „wewnątrzekranowy” świat.



Tom Baxter zaprasza Cecylię na kolację do filmowej (metadiegetycznej) restauracji „Copacabana”. Jedną z postaci przedstawionych w filmie dolewa Cecylii szampana. Dziewczyna zwraca uwagę Tomowi: „I don’t know what they’re charging you, but those bottles are filled with ginger ale”. Na co kobieta grająca główną rolę w wewnętrznej *Purpurowej Róży z Kairu* (po prawej stronie kadru) odpowiada: „That’s the movies, kid”. Cecilia wzrusza ramionami: „Oh, I don’t care. I love every minute of it”.

3. KOMPLEKS STWORZENIA

Do czego odsyłają nas jako czytelników, widzów, odbiorców podobne gry narracyjne, osadzające wewnątrz światów wykreowanych kolejne światy fikcyjne, które wbrew wszelkim prawom logiki i fizyki zaczynają się przenikać? Możemy potraktować to jako zabawę – wszak w obrębie fikcji wszystko jest możliwe, prawa świata rzeczywistego nie mają tu nic do rzeczy. Jeżeli jednak nadejdzie moment, w którym iluzja staje się tak wyrazista, że niemal siłą zmusza do refleksji, ta z kolei musi przebić się przez utarte konwencje myślenia o sztuce, ażeby dotrzeć do jej istoty. Moment, w którym nagle w dziele dostrzegamy gdzieś pomiędzy poziomem wewnątrztekstowym a rzeczywistością „z krwi i kości” samych siebie jest momentem *final del*

*juego*¹⁶². Stajemy przed zwierciadlanym odbiciem twarzą w twarz z widzem zapatrzonym w migoczący ekran, pragnącym uciec od własnego życia i zamienić go na niesamowite empirie świata filmowego. Widzimy czytelnika zagłębionego w fotelu, perwersyjnego voyerystę, niedopuszczającego myśli, że jeżeli on może czytać książkę – książka może „czytać” jego. Metalepsa prowadzi nas od rozrywki, przez iluzję zatarcia granic pomiędzy światami fikcyjnymi i rzeczywistymi, ku problematyce własnego statusu – jako odbiorców, ale też jako s t w o r z e ń . Skoro obserwujemy postać, która wychodzi z filmu i w świecie przedstawianym jako rzeczywisty dowiaduje się nagle, że została stworzona przez jakiegoś podrzędnego aktora Hollywoodu, skoro Don Kichot czyta książkę o przygodach Don Kichota, skoro Hamlet ogląda *Hamleta* na teatralnych deskach – czy możemy dalej być zupełnie pewni, że my, akurat my, jesteśmy prawdziwi, że nasze życie nie przebiega wedle jakiegoś gotowego scenariusza, że nie ma nad nami jakiejś wyższej instancji stwarzającej?

W filmie *Być jak John Malkovich* scena otwierająca całą fabułę przedstawia moment szaleńczego tańca drewnianej lalki, poruszanej za pomocą pociągnięć sznurków. Tylko muzyka, taniec i obraz. Kukielka upada i podnosi się, biega od jednej do drugiej ściany zaaranżowanego z tektury pokoju, w pewnym momencie zatrzymuje się przed lustrem. I nagle z przerażeniem odkrywa prawdę: widzi siebie jako umocowaną na sznurkach marionetkę. Wpada w szal, rozbija lustro, okręca się w pełnym furii piruecie i spogląda w górę. Cóż tam widzi? Po raz pierwszy dostrzega tego, który zawsze znajduje się u góry, tego, który włada i manipuluje sznurkami, wprowadzając kukły w ruch, nadając im pozor życia.

Scena ta, wraz z wyeksponowanym w niej ikonicznym podobieństwem pomiędzy lalkarzem, manipulującym sznurkami podtrzymującymi marionetkę,

¹⁶² Czyli „koniec zabawy / gry” – *Final del Juego* to pierwszy tytuł *Ciągłości parków* Cortáзара.



Kitty, dająca występy w „Copacabanie”, podchodzi do Cecylii, pytając oschle: „Who are you?” Tom obwiesza, że to jego narzeczona. Zdruzgotanej wokalistce ktoś z tłumu tłumaczy: „He met her in New Jersey. Kitty, she’s real”. Kitty dotyka ramienia Cecylii, wydaje okrzyk i mdleje. Czyżby zareagowała tak na nagły kontakt z „prawdziwą” materią, na uczucie ciepła ciała? W restauracji wybucha zamieszanie, wszystkie postaci filmu już dawno przestały grać swoje role, na co kelner wykrzykuje: „Are we just chucking out the plot, sir?” Tom odrzučuje mu: „Exactly! It’s every man for himself”. Wobec tego kelner rzuca tacę i obwieszcza: „Then I don’t have to seat people any more. I can do what I’ve always wanted to do” i zaczyna stepować na środku parkietu. Pojawienie się postaci intradiegetycznej względem meta-diegetycznej fabuły filmu diametralnie zmieniło przebieg tej ostatniej, właściwie całkowicie ją burząc.

a wizerunkiem Jezusa Chrystusa w geście błogosławieństwa lub stwarzania (patrz ilustracja na stronie 75), wyraża sedno myśli, do jakiej zdaje się prowadzić nas figura metalepsy – jesteśmy w istocie bytami podlegającymi prawom, których dotychczas nie zgłębiliśmy, stworzeniami ukształtowanymi przez nieznaną nam wyższą porządek rzeczy. Przez wiele różnych religii świata człowiek postrzegany jest jako istota powołana do życia przez Boga, podporządkowana jego przykazaniom, obdarzona powołaniem (rolą). W omawianych tekstach kultury, skonstruowanych poprzez wykorzystanie figury metalepsy, objawia się to jako pewnego rodzaju kompleks, który określić można kompleksem stworzenia. Postacie fikcyjne w pewnym momencie orientują się, że są wytworem wyższej instancji narratologicznej, odbijają status człowieka postrzeganego poniekąd jako wytwór (nie)boskiej

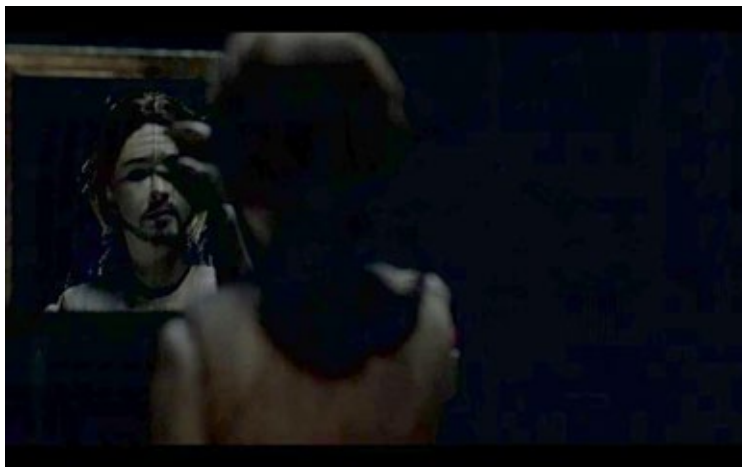
imaginacji. Nawet jeśli nie miałyby to być figura Boga, idea pozostaje ta sama: jesteśmy wytworem czegoś, czego nie obejmujemy swoim umysłem, nie wiemy, jaka siła zapoczątkowała naszą egzystencję, nie odkryliśmy tajemnicy naszych losów, które niekiedy toczą się w przedziwny sposób, jakby wszystko zostało już zaplanowane, z a p i s a n e. „Na początku było słowo, a słowo było u Boga i Bogiem było Słowo. Ono było na początku u Boga. Wszystko dzięki Niemu się stało i bez Niego nie stało się nic, co istnieje”¹⁶³ – mówi nam początek Ewangelii wg św. Jana. Niech będzie mi wolno jedynie zestawić ten cytat, wskazujący na fundamentalną dla wszechświata kreacyjną moc słowa, ze znaczeniem słowa jako tworzywa utworu literackiego oraz pierwszego, a przez to być może najistotniejszego, komponentu dzieła filmowego – wszak do realizacji filmu najczęściej wprawdzie potrzebny jest scenariusz – twór czysto słowny.

ZAKOŃCZENIE: METALEPSA ODNALEZIONA?

Można rzec, że metalepsa, której nazwa brzmi podobnie jak protolepsa czy analepsa¹⁶⁴, ma z nimi wspólne jedynie podłoże narratologiczne. W takim ujęciu figura ta, oryginalnie przynależąca do dziedziny retoryki, została zaproponowana przez francuskiego badacza Gérarda Genette’a. W roku 1972 wydał on swoje dzieło *Figures III*, w którym ujął metalepsę jako „wtargnięcie ekstragiedetycznego narratora bądź odbiorcy narracji do świata diegetycznego (lub przez postać z poziomu diegezy w świat metadiegezy) albo na

¹⁶³ *Ewangelia wg św. Jana 1,3*, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Wydawnictwo Pallottinum, Warszawa – Poznań 2000, s. 939.

¹⁶⁴ Analepsa i prolepsa to zabiegi narracyjne oznaczające sięganie wstecz lub wybieganie w przód względem głównego toku narracji. Po zaanektowaniu terminu z dziedziny retoryki na narratologię, metalepsa zatraciła swoje pierwotne, temporalne ramy. Por. T. Swoboda, op. cit., s. 184.



Kadry z otwierającej sceny filmu *Być jak John Malkovich* (1999) w reżyserii Spike'a Jonze'a

Na zdjęciu powyżej uchwycony został moment, w którym kukiełkowa postać spogląda w lustro i odkrywa naturę swojego istnienia: jest jedynie marionetką, poruszaną przez sznurki.

Ilustracja poniżej przedstawia chwilę, w której pacynka zadziera głowę, by ujrzeć swojego *master of puppets*. Nie sposób nie zauważyć ikonicznego podobieństwa pomiędzy bohaterem (w roli lalkarza John Cusack) a wizerunkiem Jezusa – zaakcentowanego ruchem ręki, przypominającym gest błogosławieństwa (lub stwarzania).



odwrót”¹⁶⁵. Jest to podstawowa definicja metalespy narracyjnej (la méta-
 leipse narrative), oznaczająca – innymi słowy – przejście postaci lub narra-
 tora na inny poziom narracji – na przykład ze świata fikcyjnego na poziom
 fikcji przedstawianej jako rzeczywistość lub w drugą stronę. Najprościej ob-
 razuje to przykład *Purpurowej Róży z Kairu* Allena: bohater wyświetlanego
 w kinie filmu nagle wychodzi z ekranu i ucieka z dziewczyną z widowni,
 kilka sekwencji później razem przekraczają „ramę” w drugą stronę: wcho-
 dzą w ekran i rozpoczynają wycieczkę po filmowym świecie. Owa sytuacja sta-
 nowi zarazem egzemplifikację jednej spośród wyróżnionych przez Genette’a
 odmian omawianej figury: metalespy ontologicznej. Ona właśnie okazała się
 najistotniejsza dla niniejszej pracy, w której analizie poddane zostało opo-
 wiadanie *Ciągłość parków*, służące przykładem samemu Genette’owi przy
 formułowaniu definicji metalespy ontologicznej, oraz właśnie komedia
Purpurowa Róża z Kairu.

Prawdopodobnie to metalespa ontologiczna posiada największy poten-
 cjał oddziaływania na wyobraźnię oraz emocje odbiorcy, zdaje się bowiem
 naruszać to, co nienaruszalne: stwarza iluzję wykraczania przez sztukę poza
 jej granice – a więc przenikania elementów świata wykreowanego do rze-
 czywistości – do naszej rzeczywistości, w której fizycznie egzystujemy.
 Metalespa (w takich odsłonach jak te, które omówiliśmy, korespondująca
 m.in. z metatekstowością i *mise en abyme*) zmusza nas do refleksji nad wła-
 snym statusem jako odbiorców tekstów kultury oraz do namysłu nad istotą
 sztuki, jej wartością i statusem – jako fenomenu osadzonego w rzeczywisto-
 ścianowijęcej dla niej podstawową „ramę”. „Ramię”, której sztuka – wedle
 wszelkich obowiązujących praw – przekroczyć nie może, ale nieustannie po-
 zoruje podobne przejście. Objawia się to inaczej w różnych gałęziach sztuki,

¹⁶⁵ G. Genette, *Figures III, Edition du Seuil*, Paryż 1972, s. 244 (cyt. za : T. Swoboda, *Zakrzywienie przestrzeni reprezentacji*, „Teksty Drugie” 2005, nr 5, s. 184).



Ujęcie ze sceny w kościele z filmu *Purpurowa Róża z Kairu* Allena. Cecilia i Tom stoją pod zawieszonym na ołtarzu krucyfiksem. Dialog, jaki się między nimi wywiązuje, w komiczny i zarazem prosty sposób oddaje paralelę pomiędzy postaciami twórców (w tym wypadku filmowych) a stwórczą figurą Boga:

– It's beautiful. But I'm not sure exactly what it is – mówi Tom.

– Oh, this is a church. You do believe in God, don't you? – odpowiada Cecilia

– Meaning...?

– The reason for everything, the world, the universe.

– I think I know what you mean – ośniewa Toma – The men who wrote *The Purple Rose of Cairo*. Irving Sachs and RH Levine, who collaborate on films.

reprezentujących odmienne media, stworzonych ze specyficznych dla siebie tworzyw (jak słowo w literaturze, ruchomy obraz i dźwięk w filmie).

Zagadnienia omawiane w pracy prowadzą nas zwłaszcza ku pewnemu rodzajowi nieokreślonego niepokoju, jaki odczuwamy, percypując metalepetyczne utwory, w których postać czyta książkę o swoich własnych przygodach lub, prowadząc spokojne rutynowe życie, nagle orientuje się, że jest wymysłem jakiejś pisarki, która właśnie beznamytnie opisuje każde jej posunięcie (*Przypadek Harolda Cricka*, reż. Marc Foster, 2006 rok). Albo w końcu bohater, o którym czytamy i z którym poprzez tę czynność możemy się identyfikować, ponieważ ukazany jest on właśnie jako czytelnik, staje

się domniemaną ofiarą zamachu kochanków z książki, której z takim zajęciem oddaje się zagłębiając w swoim ulubionym fotelu. Jeśli ci bohaterowie odkrywają w pewnym momencie, że są wobec jakiegoś wyższego porządku sztucznymi marionetkami, wraz z całym otaczającym ich światem, lub też uświadamiają sobie, że świat, który bez wahania biorą za fikcyjny, nagle przenika do ich rzeczywistości, oznacza to, że równie dobrze my – ludzie „z krwi i kości” – możemy okazać się bytami stworzonymi przez jakąś wyższą instancję i stanowić, wraz z całą swoją doczesnością, fikcję wobec niej. „Ważne, że... to bardzo dziwna sprawa. Nadprzyrodzona – z braku lepszego słowa. Przywodzi na myśl wiele filozoficznych pytań. O naturze „ja”, o istnieniu duszy. Czy jestem sobą? Czy Malkovich jest Malkovichem? [...] Widzisz, jaką metafizyczną puszką robaków jest ten portal?” – zapytuje lalkarz z filmu *Być jak John Malkovich*. Czy widzisz teraz, jaką metafizyczną puszką robaków jest ta metalepse?

Niniejsza praca magisterska została napisana pod kierunkiem dr hab. Brygidy Pawłowskiej-Jądrzyk prof. UKSW. Praca jest dostępna w archiwum Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie.

Bibliografia

Jaime Alazraki, *Critical Essays on Julio Cortázar*, G.K. Hall & Co., Nowy Jork 1999.

Roland Barthes, *Wychodząc z kina*, [w:] *Interpretacja dzieła filmowego – antologia przekładów*, red. Wiesław Godzic, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1993, s. 157-160.

Jorge Luis Borges, *Częściowe magie Don Kichota*, [w:] tegoż, *Dalsze dociekania*, tłum. A. Sobol-Jurczykowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999.

Julio Cortázar, *Ciągłość parków*, [w:] tegoż, *Opowiadania zebrane*, tłum. Z. Chądzyńska, Wydawnictwo Muza, Warszawa 1996, s. 301-302.

John Anthony Bowden Cuddon, *Dictionary of literary terms and literary theory*, Penguin Books, Harmondsworth 1984.

Lucien Dällenbach, *The Mirror in the Text*, tłum. J. Whiteley i E. Hughes, University of Chicago Press, Chicago 1989.

Patrick de Rynck, *Jak czytać malarstwo: rozwiązywanie zagadek, rozumienie i smakowanie dzieł dawnych mistrzów*, tłum. P. Nowakowski, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2005.

Łucja Demby, *Czar wyobrażonego: Purpurowa Róża z Kairu*, „Kino” 1990, nr 11/12, s. 28-29.

Denis Diderot, *Kubuś Fatalista i jego pan*, tłum. T. Boy-Żeleński, De Agostini Polska, Warszawa 2004.

Michel Foucault, *Panny Dworskie (Las Meninas)*, [w:] tegoż, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, tłum. T. Komendant, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 16-28.

Grzegorz Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX w.*, PWN, Warszawa 2009.

Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, tłum. J.E. Lewin, Cornell University Press, Ithaca–Nowy Jork 1980.

Gérard Genette, *Metalepse: De la figure a la fiction*, Editions du Seuil, Paryż 2004.

Michał Głowiński, *Gry powieściowe*, PWN, Warszawa 1973.

A. Guide, *Journal 1889-1939*, tłum. O'Brien, Londyn 1984.

Óscar Hahn, *Julio Cortázar pośród światów połączonych*, [w:] *W poszukiwaniu Alefa. Proza hispanoamerykańska w świetle najnowszych badań*, red. J. Ziarkowska i M. Kurek, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007, s. 161-166.

Internetowy słownik języka polskiego PWN, <http://sjp.pwn.pl/szukaj/metalepsja> [data dostępu: 14.05.14].

Tom Kingdon, *Kilka zasad kręcenia*, [w:] tegoż, *Sztuka reżyserii filmowej*, tłum. K. Karpińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2007, s. 153-177.

Agnieszka Kłosińska-Nachin, *Miguel de Unamuno. Pomiędzy fikcją a rzeczywistością*, „Przestrzenie teorii” 2007, nr 7, s. 97-104.

Władysław Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2007.

Karin Kukkonen, Sonja Klimek, *Metalepsis in Popular Culture*, Walter and Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin-Nowy Jork 2011.

Aleksander Ledóchowski, *Róże Woody Allena*, „Kino” 1985, nr 8, s. 44.

Debra Malina, *Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject*, Ohio 2002.

B.D. Patric, *Metalepsis and Paradoxial Narration in Don Quixote: A Reconsideration*, „Letras Hispanas” 2008, 5.2.

Brygida Pawłowska-Jądrzyk, *Utwór literacki wobec granic przestrzeni przedstawionej (Wokół „Portretu Owalnego” Edgara Allana Poeego)*, [w:] tejże, *Uczta pod wiszącą skalą. Metafizyczność i nieokreśloność w sztuce (nie tylko) literackiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2011, s. 19-31.

John Pier, Jean-Marie Schaeffer, *Rhétorique de la métalepse, états de cause, typologie, récit*, [w:] *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paryż 2005.

Przemysław Pietrzak, *Powieść nowoczesna i dylematy współczesnej nauki o literaturze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.

Jerzy Płażewski, *Purpurowa Róża z Kairu*, „Film” 1985, nr 35, s. 21.

Gerald Prince, *Disturbing Frames*, „Poetics Today” 2006, nr 27:3, s. 626. *Reality and Fantasy*, [w:] *Spark Notes*, <http://www.sparknotes.com/short-stories/continuity-of-parks/section1.rhtml> [data dostępu: 27.06.14].

Horacio Quiroga, *Widmo (El espectro)*, [w:] tegoż, *Biała zapaść*, tłum. M. Baterowicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981.

Jerzy Schonborn, *Najlepsze te małe kina*, „Film” 1987, nr 10, s. 10.

Janusz Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002.

Katarzyna Statkiewicz-Zawadzka, *Let's make a meta-movie. Metalepsy i inne gry narracyjne Spike'a Jonze'a i Charliego Kaufmana*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 71-72, s. 230-246.

Tomasz Swoboda, *Zakrzywienie przestrzeni reprezentacji. Parę słów o metalepsie*, „Teksty Drugie” 2005, nr 5, s. 183-194.

Wiktor Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, [w:] *Teorie literatury XX wieku*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006.

W.J. Thomas Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago, Chicago 1994.

Tzvetan Todorov, *Poetyka*, tłum. S. Cichowicz, Wiedza Powszechna, Warszawa 1984.

Lew Tołstoj, *Notatka z dziennika z dnia 28 lutego 1897 roku*, „Letopis”, Nikolskoje 1915.

François Truffaut, H. Scott, *Hitchcock Truffaut*, tłum. T. Lubelski, Świat Literacki, Izabelin 2005.

Borys Uspienski, *Strukturalna wspólnota różnych sztuk. Ogólne zasady organizacji dzieła malarskiego i literackiego*, [w:] tegoż, *Poetyka kompozycji*, tłum. P. Fast, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 1997.

Wergilusz, *Bukoliki*, tłum. K. Koźmian, z rękopisu wydał J. Wójcicki, Czytelnik, Warszawa 1998.

Andrzej Witko, *Tajemnica „Las Meninas”*: antologia tekstów, Wydawnictwo AA, Kraków 2006.

Metalepsis as a Narrative Strategy in Literature and Film (Analysis of the Phenomenon Based on Selected Examples)

Logically forbidden transition, the impossible transgression, fictional characters moving through the boundaries between levels of (un)reality and the attempt to cross the 'frames' of artistic presentation constitute the essence of the subject of this dissertation: the metalepsis. This term, originally derived from the rhetoric, was annexed to narratology field in 1972 by a French theoretician, Gérard Genette. In his book *Figures III*, he described a narrative metalepsis ('la métalepse narrative') as 'any intrusion by the extradiegetic narrator or narratee into the diegetic universe (or by diegetic characters into a metadiegetic universe, etc.), or the inverse.' The definition became a starting point for further research on metalepsis, which in recent years has gained particular popularity in Western Europe. It was noticed that metalepsis is particularly characterized by the comic potential and Woody Allen's movie 'Purple Rose of Cairo' is a perfect example of it.

However, the influence range of this figure seems to go far beyond the mere evocation of emotions. The analyzed examples of the use of metalepsis as a narrative strategy, for example a short story written by Julio Cortázar *The Continuity of Parks*, have emphasized the specificity of impact of this figure on the recipient. By corresponding with such phenomena as 'mise en abyme' or 'text in the text', metalepsis draws attention to the recipients, the readers or the viewers themselves and puts them in ontological uncertainty concerning their own existence. Since heroes of the fictional worlds can move between levels of diegesis, leave the novel or the cinema screen, read the book about their own fate or suddenly realize that they are the imaginary creatures created by some higher creative's instance and ruled by a higher order, then how can we be sure that we are for r e a l ?

Keywords: narration in literature, narration in film, metalepsis, playing with the 'frame' of artistic presentation, *mise en abyme*, Julio Cortázar, Woody Allen, Horacio Quiroga, 'the worlds connected'.

Nowości Wydawnictwa UKSW



- Jerzy Stochmiątek,
Kryzysy życiowe osób dorosłych
- Dietrich Benner,
Pedagogika ogólna
- Kazimierz Pawłowski,
Medytacje platońskie. Rozważania filozoficzne na kanwie dialogów Platona
- Bartosz Koziński, Radosław Zenderowski,
Uwarunkowania polityki zagranicznej Rzeczypospolitej Polskiej

Więcej informacji na stronie: www.wydawnictwo.uksw.edu.pl