

Ireneusz Gielata

Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

Narracyjne wyrwy.

***Rozdwojony w sobie w świetle Dzienników z lat osiemdziesiątych* Teodora Parnickiego**

W *Dzienniku z lat osiemdziesiątych* (*Notatkach o własnej pracy literackiej*)¹ Teodor Parnicki szczegółowo opisał etapy powstawania *Rozdwojonego w sobie* – powieści, która w trakcie pisania nie miała tytułu i którą pisarz nazywał roboczo „powieścią o Atanagildzie”, a po ukończeniu jej pisania „Pomnożycielu moich lat!” (D, 190) lub jeszcze w innym wariantcie „Pomnożycielu moich lat, dziękuję” (D, 216)². Pracę nad utworem o „dotworzonych” losach życia wizygockiego królewicza pisarz rozpoczął 3 lipca 1981 roku. Pod tą datą w jego *Dzienniku* znajduje się następujący zapis:

Nie czytałem, ale „kartkowałem” angielski przekład cyklu powieściowego Tomasza Manna *Józef i jego bracia*. Z cyklu tego przed wojną we Lwowie czytałem dwa człony pierwsze (*Historie Jakubowe* i *Młody Józef*) w przekładzie polskim, rzecz jasna. Człon czwarty po angielsku (*Joseph the Provider*) przeczytałem w Meksyku, ale członu trzeciego (*Józef w Egipcie*) uc z ci wie (czyli w całości uważnie) nie czytałem nigdy!

Podjąłem słabiutką (kilka zaledwie stron rękopiśmiennych) próbę pisania powieści o Atanagildzie (D, 135)³.

¹ Cytaty z *Dziennika* Teodora Parnickiego podaję za wydaniem T. Parnicki, *Dzienniki z lat osiemdziesiątych. Notatki o własnej pracy literackiej*, wstęp Z. Lichniak, słowo o autorze, oprac. T. Markiewka, Kraków 2008.

² Pisarz rozważał również inne wersje tytułu: *Pomnożycielu moich lat, niech będzie imię twoje pochwalone, Pomnożycielu moich lat, miejże nade mną litość* – zob. D, 216.

³ Podkreślenia w cytatach, jeśli nie zaznaczono inaczej – T.P.

Praca nad powieścią o Atanagildzie została ukończona pod koniec listopada 1981 roku. Pod datą 28 listopada znajduje się notatka utrzymana w charakterystycznym dla *Dzienników* Parnickiego stylu:

Dzień znowu „z piciem”, i to z dużym piciem: jugosłowiańska śliwowica u Kuśniewiczów na kolacji z okazji mających przypaść za dwa dni (30/XI) imienin Andrzeja Kuśniewicza.

Ale pisanie „bez picia”, czy ściślej jeszcze mówiąc: „przed piciem”. W dniu bowiem tym skończyłem pisać powieść o Atanagildzie o godzinie 11.20 rano. VIDE notatkę z 28/X: wyraziłem w niej życzenie, ażeby praca na tą powieścią dobiegła końca za miesiąc – czyli 28 XI – i właśnie dobiegła! Chciałem też, żeby powieść ta miała stron rękopiśmiennych 6666, i tyle właśnie ma... (D, 189–190).

Dzień później pisarz dokonuje korekty ilości stron rękopisu tej powieści i podsumowuje etapy swojej niespełna pięciomiesięcznej pracy:

Załóżmy więc, że całość tekstu powieści o Atanagildzie ma faktycznie stron rękopiśmiennych 6740. Trwała praca nad powieścią dni 148 (czyli – zaczęta 3/VII – niespełna 5 miesięcy). A więc przeciętna dzienna pracy była mniej więcej 45 ½ stron. W ostatnim zaś okresie pisania: od 3/XI do 28/XI – 25 dni – 40 stron dziennie (co warto porównać z tempem pracy w okresach poprzednich, VIDE zapis z 23/XI) (D, 191).

Pomiędzy tymi notatkami znajdują się zapisy, w których Parnicki dzieli się uwagami dotyczącymi głównie jego literackiej pracy: „Napisałem 40 stron powieści o Atanagildzie. Czy mnie się to podoba? Raczej jednak wydaje mi się to, co piszę – a chyba bardziej jeszcze to, jak piszę – żałosne dość...” (D, 136). Ta krytyczna ocena przewija się przez wszystkie zapisy z czasu powstawania *Rozdwojonego w sobie*. Co rusz czytelnik *Dzienników* trafia na utyskiwania autora *Słowa i ciała* nad jakością powieści o Atanagildzie. Parnicki skarży się, że pisze mu się źle. Nieustannie powtarza, że choć udaje mu się skoncentrować nad pracą nawet w dniach „bez picia”, to w efekcie powieść ta jest gorsza od poprzednich i to zarówno pod względem układu treści, jak i jakości formy: „Napisałem dzisiaj prawie 60 stron powieści o Atanagildzie, a było to pisanie «bez picia», czy dobrze mnie pisało się? Bezspornie – w sensie koncentracji, choć może gorzej – jeżeli chodzi o układ treści, a bardziej jeszcze – o jakość formy” (D, 142). Ocena własnej pracy przeplata się z rozważaniami nad wpływem alkoholu na jakość pisanej powieści:

Wydaje mi się też, że koncentrację miałem tak intensywną dzisiaj, jak nigdy od dwóch z górą lat, ale też nieraz zaznaczałem w notatkach tegoż typu (i w zeszłym roku, i w bieżącym), że zawsze pisze mi się najlepiej w dniu, który jest dniem „bez picia”, lecz następuje bezpośrednio po dniu „z piciem” (D, 146)

Jestże to prawda czy złudzenie tylko, że pisze mi się lepiej jednak pod wpływem alkoholu lub – szczególnie – gdy jestem jeszcze „w mocy resztek euforii poalkoholowej?!” (D, 147).

Po przekroczeniu 2000 strony rękopisu (zob. notatkę z dnia 12 VIII; D, 146) pojawia się nowy rodzaj zapisów. W nich Parnicki nie zestawia – jak czynił to wcześniej – powieści o wizygockim królewiczu z własnymi utworami z lat sześćdziesiątych czy siedemdziesiątych, lecz jej nowe partie porównuje do poprzednich. Okazuje się, że w miarę konstruowania kolejnych wątków i motywów pisana przez niego powieść coraz mniej go zadowala: „zdecydowanie mniej mi się podoba to, co pisałem dzisiaj, aniżeli to, co wczoraj, a chyba i przedwczoraj” (D, 146). Toteż coraz częściej Parnicki zapada w stany – jak sam je nazywa – „wielkiego znużenia”. A są to okresy „groźne” dla procesu twórczego, gdyż w czasie ich trwania dochodzi do powstania tzw. „wyrw” w fabule pisanej powieści:

Po powrocie do domu (około pierwszej pp.) napiłem się alkoholu (jarzębiak) – jeszcze przed obiadem (Nie! Po zaczęciu obiadu!) i jeszcze przed obiadem zacząłem pisać, i wtedy to (ale chyba jeszcze przed wypiciem alkoholu) stała się rzecz „groźna”: zrobiłem tzw. „wyrwę” w tekście (wyrw takich dużo jest w części drugiej *Sekretu trzeciego Izajasza*), a robienie wyrwy (niby to treściowo uzasadnionej, jasna rzecz!) to typowy objaw nadejścia już z „wielkiego znużenia”! (D, 149–150)

We wcześniejszych partiach dziennika Parnicki przyznaje, że praktyka stosowania „wyrw” nie jest mu obca od czasów pisania piątej części *Nowej baśni* (1968)⁴. Przy czym najczęściej wykorzystywał ten zabieg w trakcie pisania *Trzeciego sekretu Izajasza*. I to właśnie w zapiskach z czasów tworzenia tej powieści pisarz definiuje metodę stosowania „wyrw” jako twórczą ucieczkę, która wynika z „absolutnej niemożności kontynuowania wątku w «toku» i konieczności przerwania się na inny wątek... bez żadnego logicznego uzasadnienia!” (D, 59). W innym miejscu dziennika dopowiada,

⁴ „Napiisałem nieco ponad 30 stron też «bez picia» – notuje Parnicki w dniu 16 lipca 1980 roku – ale było to pisanie zupełnie szczególne – myślałem, że niczego w ogóle nie napiszę, a gdy zmusiłem się, to tylko ażeby być wiernym zasadzie «Nulla dies sine linea», ale z koncentracją tak czy owak było źle – jak bardzo źle, świadczy to, że podarłem chyba blisko 10 zapisanych stron (...), a nawet uciekłem się do sposobu (praktykowanego np. przy pisaniu części V *Nowej baśni*), polegającego na sztucznym tworzeniu «wyrwy»...” (D, 59).

że jest to rodzaj nieuzasadnionego przebiegiem fabuły „przeskoku” między motywami⁵, a czasami zaś przejaw skłonności maniakalnych samego pisarza, tj. chorobliwego – wręcz obsesyjnego – przywiązania do jakiegoś motywu (w przypadku *Sekretu trzeciego Izajasza* do motywu wystawienia *Kordiana* za Bugiem w roku 1864)⁶. Toteż „wyrwa” to rodzaj tekstowej luki, która oznacza najczęściej brak fabularnego wiązania pomiędzy poszczególnymi ogniwami, motywami lub wątkami tworzonych przez Parnickiego powieści. Ale zarazem to objaw zmęczenia pisarza, który wcześniej skrupulatnie obmyślał każdy swój fabularny projekt i który w czasie pisania swoich ostatnich powieści przyznaje się przed samym sobą do tego, że już tak pracować nie potrafi.

Parnicki odnosi się do praktyki stosowania „wyrw” niechętnie. Każda „wyrwa” w tekście staje się dla niego złowieszczym znakiem – „I trzecia «wyrwa» w tym samym podrozdziale – to zły znak!” (D, 61). A więc objawem nasilającego się w czasie pisania (zwłaszcza ostatnich powieści) znużenia i – co się z tym wiąże – przecuciem twórczej klęski.

W trakcie pisania powieści o Atanagildzie „wyrwy” wprowadza Parnicki znacznie rzadziej niż miało to miejsce w przypadku *Sekretu trzeciego Izajasza*. Ucieka się do tej metody jedynie w czasie pracy nad rozdziałem trzecim, zatytułowanym *Czy to nie dziw nad dziwy?* – „Napisałem około 60 stron, z tym przecież, że pisanie rozpocząłem znowu od «wyrwy» (trzeciej już w samej tylko części trzeciej!) (D, 151). To najkrótsza część *Rozdwojonego w sobie* – w rękopisie ma w sumie mniej niż dwieście stron, a w druku zaledwie niespełna 12 (cała powieść składa się z 9 rozdziałów, które w druku zajęły 477 stron), posiada więc najwięcej „przeskoków”, tj. nagłych i nieuzasadnionych przejść od jednego wątku do drugiego. W kolejnych notatkach dotyczących powstawania *Rozdwojonego w sobie* już więcej nie ma mowy o stosowaniu tego rodzaju narracyjnego wybiegu. Warto zwrócić uwagę na jeszcze jedną rzecz. Tylko w tym rozdziale powieści pojawiają się miejsca wykropkowane, a ich ilość odpowiada ilości wprowadzonych „wyrw” w obręb projektowanej fabuły, o których wspomina Parnicki w swoich zapiskach. Zatem praktyka wykorzystywania „wyrw” w procesie konstruowania powieści została tu oznaczona graficznie.

⁵ „Nie można powiedzieć, że i dalej jeszcze «idę naprzód» – w sensie kontynuowania motywu «pastor Dybwad a rozprawa Tajona»... wprowadziłem bowiem «wyrwę», a więc także i przeskok – ku motywowi: rozmowa «klimaktyczna» Witalian-Tajon...” (D, 65).

⁶ Mówi o tym zapis z 19 sierpnia 1980 roku: „Napisałem 30 stron – po małym picu (tylko BRANDY radzieckie po obiedzie). «Koszta»? – Na samym początku jeszcze jedna «wyrwa», a co może jeszcze ważniejsze: maniakalne przedzieranie się z powrotem ku motywowi wystawienia *Kordiana* za Bugiem w r. 1864 i ku roli pary Dybwad-Darnlej w tej «imprezie»...” (D, 68).

W rozdziale *Czy to nie dziw nad dziwy?* autorzy powieści o wizygockim królewiczu (tj. pisarz w roli bohatera i Atanagild) konstruują zdarzenia fabularne obejmujące wydarzenia pomiędzy 621 a 625 rokiem. Atanagild, jako bohater powieści, ukrywa swą prawdziwą tożsamość i staje na czele niewolników zbiegłych w Pireneje. Wraz z nimi walczy u boku króla Swintyli z Bizantyjczykami; w trakcie bitwy ginie. To ogniwo pełni więc funkcję zakończenia powieści o „dopisanych” losach Atanagilda. Ten jednak nie chce, jako bohater tworzonej powieści, tak wcześnie umrzeć. Toteż w zamian proponuje wprowadzenie w obręb fabuły motywu odkrycia przez Swintylę tożsamości herszta bandy. Taka sytuacja stwarza możliwość dalszego rozwijania opowieści o losach wizygockiego królewicza i to przynajmniej w kilku kierunkach: po odkryciu tożsamości herszta zbójców pirenejskich Swintyla podstępnie morduje Atanagilda lub oślepia go i zamyka w klasztorze, albo odsyła go w roli szpiega do Bizantyjczyków lub zmusza do powrotu na Wyspy Brytyjskie z nadzieją, że w trakcie drogi „pochłonie go morze”.

Obok wątków bezpośrednio związanych z projektowaniem fabuły o dotworzonej biografii wizygockiego królewicza, w tym króciutkim rozdziale pojawiają się jeszcze inne motywy. Ich wprowadzenie poprzedza część tekstu z urwanym nagle zdaniem i wykropkowaniem. Pierwszy z tych motywów pojawia się zaraz na początku rozdziału, gdy rozpatrywana jest kwestia: na ile konstruowana powieść w toku jest powieścią o Atanagildzie. Spotykamy się tu z sugestią, że być może jest to utwór o Everymanie:

EVERYMAN też, w rzeczy samej, jest to dokładnie tyleż, co słowo „każdy” w mowie, w której jest nasza ta powieść pisana, z tym przecież, że słowników wydawcy czy może nawet sami autorzy nie dbają nazbyt
... .. – ...tły,
niebaczny, rozdwo...wojony w sobie?” (RS, 195)⁷.

Po wykropkowaniu Atanagild przywołuje z pamięci niepełną frazę z sonetu Sępa-Szarzyńskiego *O wojnie naszej, którą wiemy z szatanem, światem i ciałem*. Dodajmy od razu, że to ta fraza przyczyniła się do nadania powieści o Atanagildzie ostatecznego tytułu – *Rozdwojony w sobie*.

Następna luka w tekście przerywa rozwijanie różnych sposobów budowania motywu związków Atanagilda z królem Wizygotów – Swintylą:

Jasna to, oczywiście, rzecz, że król Swintyla niczego wiedzieć nie mógłby o ID czyli o podświadom... ..

⁷ Cytaty z *Rozdwojonego w sobie* podaję za wydaniem: T. Parnicki, *Rozdwojony w sobie*, Warszawa 1983.

.....Miłosławskiemu, ale czy w stopniu tymże i tobie też? (RS, 202).

Działania fabułowtórcze zostają przerwane i nagle pisarz-bohater przywołuje postać Miłosławskiego – bohatera powieści Zagoskina, wcześniej już wykorzystaną przy okazji projektowania wątku pobytu Atanagilda w klasztorze w Bobbio (zob. I rozdział *Perspektywy*).

Ostatnie wykropkowanie pojawia się w momencie, gdy Atanagild próbuje skomentować zakończenie jednej z powieści Parnickiego – *Staliśmy jak dwa sny*:

– Och, chyba w ogóle Eurypidesów wykorzys...rzystywanie dla celów ściśle apologetycznych, choć wspiera się o autorytet precedensu miary – czy wagi, gdyby wołał ktoś – nie byle jakiej, jeżeli i nie aż zawrotnie wielkiej – jednakże mnie samego zawsze sceptycznie nastrajało, odkąd z finałem zapoznałem się powieści *Staliśmy jak dwa sny*. A już szczególnie nie trafia mi do przekonania

– Mam pewien nowy plan (RS, 204).

„Nowy plan” – domyślamy się, że chodzi o nowy sposób fabularnego pomnażania nielicznych lat życia Atanagilda. Można zatem przytoczone wyżej fragmenty z rozdziału *Czy to nie dziw nad dziwy?* uznać za przykład nasilającej się wraz z wiekiem pisarza tendencji do uduchowienia swoich powieści, grzęźnięcia w wypracowanej przez siebie manierze, która polega na ciągłym stosowaniu fabularnych odskoków i dygresji. „Napisałem ponad 30 stron – z koncentracją znów nie było najgorzej, jednakże mnożą się i dalej jeszcze odskoki i dygresje, a i dziwactwa też w manierze wypowiedzania się” (D, 45); „Napisałem 30 stron – koncentracja nie najgorsza, ale nie na początku pisania... Odskoki i dygresje! Odskoki i dygresje!” (D, 45–46); „Napisałem znów ponad 40 stron – wątki, motywy, dygresje, odskoki rosną, pęcznieją, pączkują etc” (D, 51) – takie wypowiedzi ciągle pojawiają się w notatkach Parnickiego, jak i w *Rozdwojonym w sobie*:

– Urwało się ów wątek przecież, pamiętasz chyba dobrze to, a więc – skoro pamiętałyś – świadomyś niewątpliwie i tego byłby też, że się urwało go nie z winy – czy choćby i z przyczyny nawet tylko...

– ...skłonności do odskoków twojej? (RS, 411).

Ilość takich odskoków i dygresji w najkrótszym rozdziale *Rozdwojonego w sobie* oszołamia każdego czytelnika. Obok już wcześniej wymienionych wątków i motywów mowa w nim o motywie zemsty wymierzonej w kro-

nikarza Pseudo-Fredegara i motywie rozszczepienia pisarza-bohatera na dwóch Eurypidesów. W formie załączkowej pojawia się też motyw „międzyepokowej centrali telefonicznej”, który w pełni rozwinięty zostanie dopiero w ostatniej części powieści. Ponadto zostają tu przywołane (a nawet częściowo omówione) dzieła takie jak: *Dziewica orleańska* (prawdopodobnie chodzi o poemat heroikomiczny Woltera), *Saga o Nibelungach* (w wersji książkowej i adaptacji filmowej dokonanej przez Fritza Langa), *Dzieci kapitana Granta* Juliusza Verne’a, ballada Wasilija Żukowskiego (*Jekiskop Gat-ton*), esej Ortegi y Gasset na temat sporu pomiędzy mistykiem a teologiem i wcześniejsze powieści Parnickiego (*Słowo i ciało* – w związku z mottem zaczerpniętym z sonetu Sępa-Szarzyńskiego, *Przeobrażenie* – wymienia się tu postacię Krymhildy, Świętłany, *Aecjusz ostatni Rzymianin* i *Śmierć Aecjusza* – postać tytułowego bohatera, *Staliśmy jak dwa sny* – w związku ze sceną finałową i motywem dwóch Eurypidesów). To wszystko na dodatek miesza się z motywami autobiograficznymi: mowa tu o filmie Fritza Langa *Nibelungowie*, który Parnicki oglądał najpierw w Charbinie, a następnie we Lwowie, a także o pragnieniu otrzymywania wysokich honorariów i rujnowaniu własnych finansów z powodu zakupu trudno dostępnych wówczas papierosów (o kłopotach z nabywaniem papierosów wciąż mowa w notatkach z roku 1981). Czyżby więc należało uznać rozdział *Czy to nie dziw nad dziwy?* – zresztą jak i całą powieść o Atanagildzie – za kolejny przykład pisarstwa „paranoickoidalnego”⁸, chorobliwie pogrążającego się w nadmiarze dygresji i fabularnych odskoków? Lektura *Dziennika* Parnickiego zaprasza nas do przemyślenia tego sądu.

Trzy wykropkowane partie tekstu w trzecim rozdziale *Rozdwojonego w sobie* to rodzaj najczęściej arbitralnych przeskoków z jednego motywu na drugi. Ale zgodnie z rozumieniem narzuconym nam przez zapiski Parnickiego pojawienie się „wyrw” w tworzonej powieści należy uznać: albo za przejaw znużenia starzejącego się pisarza, który nie może zaprzestać pisania, choć charakter tej pracy coraz częściej nazywa „drewnianym”⁹, albo za objaw szaleństwa, czyli pozostawiania przez Parnickiego w mocy pewnych

⁸ Parnicki często przywołuje w notatkach określenia, jakie pojawiły się w recenzjach jego książek: „Pisałem dzisiaj chyba pierwszy raz od 18 IV z «pasją» podobną do dawniej doznawanych (...) – ale to, co pisałem, znowu coraz wyraźniej ujawnia tendencje ku temu, co w związku z *Przeobrażeniem* nazywano «paranoickoidalną» literaturą.” (D, 35) i zob. przypis 1 (D, 35); „Niespodziewanie zupełnie dla siebie napisałem nawet więcej niż 50 stron, ale chyba w rzeczy samej jest to pisarstwo paranoickoidalne” (D, 36); „Pisałem dzisiaj z wielkim trudem raczej (dopiero już wieczorem pisało mi się nieco lepiej, jakkolwiek sama treść tekstu dzisiejszego – także i wieczornego, objawy znowu zdradza «paranoickoidalne»). Stron napisałem niecałe 50” (D, 150).

⁹ Takie określenie pojawia się w zapisie z 23 sierpnia 1980 roku: „Postanowiłem dzisiaj już pisać «bez picia» – usiadłem bardzo wcześnie, tak że na obiad (około 13) przerwałem pisanie (co prawda, ledwie rozpoczęte), które mi szło zdecydowanie źle (nazywam taki typ pisania – a i charakter «owoców» pisania – «drewnianym»...)” (D, 69).

motywów, od których nie potrafi się uwolnić. Może jednak nie należy tych stanów tak ostro od siebie oddzielać i praktykę stosowania przez pisarza „wyrw” rozumieć dialektycznie, tj. jako efekt równoczesnego działania dwóch sił – znużenia i szaleństwa.

Znużenie to przejaw osłabienia fizycznego i psychicznego, a także stan intelektualnej niemocy. Robienie „wyrw” to twórczy wykręt, rodzaj ucieczki od motywu, którego pisarz nie potrafi fabularnie obrobić, zamknąć, ukończyć lub płynnie, pozostając w zgodzie z logiką fikcji literackiej, przekształcić, wtopić czy wkleić w następne ogniwa fabuły. Ale zarazem „wyrwa” to zapowiedź nagłego i gwałtownego wtargnięcia do konstruowanej powieści nowego motywu albo – jak sugeruje to w swoich notatkach Parnicki – powrotu motywu starego, znanego z wcześniejszych utworów, do którego pisarz jest obsesyjnie przywiązany.

W trakcie pracy nad powieścią o Atanagildzie Parnicki dzieli się uwagą: „robienie wyrwy (niby to treściowo uzasadnionej, jasna rzecz!) to typowy objaw nadejścia już «wielkiego znużenia!»” (D, 149–150). Zatem wprowadzenie w obręb fabuły „wyrwy” staje się dla niego symptomem nadejścia przykrego stanu potwornego wyczerpania – niedowładu zarówno fizycznego, psychicznego, jak i intelektualnego, i – co za tym idzie – twórczego. A może zachodzi tu sytuacja zupełnie odwrotna – to doznanie intensywnego znużenia poprzedza wprowadzenie „wyrwy”. W końcu stan „wielkiego znużenia” ogrania Parnickiego już wcześniej. Jego zapowiedź pojawia się już w zapisie z 6 sierpnia 1981 roku: „Zdumiewające! Napisałem w tym dniu aż ponad 80 stron. Lecz czy powinienem także i dalej jeszcze to tempo utrzymywać? Może szybko już nadciągnąć dobrze znane mi z lat dawnych «wielkie znużenie», przecież teraz już nie mogę właściwie na żadnym skupić się czytaniu” (D, 145). Podobny stan ogarnia pisarza kilka dni później. W notatce z dnia 20 sierpnia czytamy: „...bezspoornie jednak już czuję niedwuznaczne zupełnie objawy «wielkiego znużenia», a to po siedmiu (7) tygodniach pisania, co prawda, intensywniejszego znacznie (z wyjątkiem pierwszych dwóch tygodni) niż zeszłoroczne pisanie (praca nad częścią drugą *Sekretu trzeciego Izajasza*)” (D, 148–149). Pierwsza wzmianka o „wyrwie” pojawia się dopiero dzień później, a następne w notatce sporządzonej przez pisarza w dniu 24 sierpnia.

Zatem to za sprawą doświadczenia „wielkiego znużenia” Parnicki ucieka się do praktyki stosowania „wyrw”. To właśnie w najgłębszych chwilach słabości, wyczerpania woli twórczej i zwątpienia we własne pisarskie umiejętności na scenie przedstawienia literackiego zjawia się luka – oznakowana

w *Rozdwojonym w sobie* za pomocą wielokropków – a wraz z nią nowy (stary) motyw rozdwojenia.

Pojawianie się „wyrw”, a wraz z nimi zjawianie się nowych (starych) motywów, przypomina opisany przez Freuda mechanizm działania wyparcia. Zresztą taką sugestię podsuwa nam sam Parnicki. W jego codziennych sprawozdaniach z postępów w pracy literackiej znajdujemy uwagi w rodzaju: „...od wczoraj jestem w mocy nowego motywu (wypchniętego «na wierzch» przez podświadomość??)” (D, 45). Warto zauważyć, że pojawienie się drugiej „wyrwy” w rozdziale *Czy to nie dziw nad dziwy?* poprzedzają rozważania o „id”, czyli podświadomości, o istnieniu której nic nie mógł wiedzieć żyjący w pierwszej połowie VII wieku król Swintyla, zaś ostatnia „wyrwa” tworzy narracyjny odskok, gdy w powieści rozważa się kwestię rozbicia osobowości pisarza-bohatera na dwie półkule, z których jedna utożsamiona została z Eurypidesem I, będącym odpowiednikiem freudowskiego „superego”, druga zaś z Eurypidesem II zidentyfikowanym z „ego”.

I jeszcze jedno. W *Rozdwojonym w sobie* pojawia się uwaga o sporze Junga z Freudem, który dotyczył istnienia pod powierzchnią „ego” nieświadomego „id”: „...jak Karol Jung, zbuntował się przeciw Freudowi, częściowo choćby nawet tylko, na przykład tak: kontrolowanie ludzkiego EGO przez ludzkie SUPER EGO do wiadomości, owszem, mogę przyjąć, za bzdurę mam natomiast to, iż tai się głęboko gdzieś na dnie osobowości ludzkiej jakieś niesamowite, nieodpowiedzialne i nieuchwytnie ID” (RS, 445). Parnicki określa tajemnicze i nieznane „id” za pomocą trzech pojęć, przy czym pierwszeństwo przyznaje – i to chyba nieprzypadkowo – kategorii niesamowitego, która zgodnie z wykładnią Freuda¹⁰ oznacza nagły i niezamierzony powrót tego samego na scenę świadomości. A więc to rodzaj powtórzenia, od którego nie można się uwolnić, powtórzenia, które Freud wiąże z „ideą czegoś fatalnego, przed czym nie sposób uciec”¹¹. Stąd niesamowite staje się modelem działania mechanizmu wyparcia: „jest czymś, co samowicie swojskie, czymś, co doznało wyparcia i powróciło zeń...”¹².

Można więc pokusić się o stwierdzenie, że stan znużenia wywołuje coś w rodzaju niezamierzonego przez pisarza efektu powtórzenia, tj. powrotu motywu (niesamowitego motywu), od którego mocy nie potrafi się wyzwolić. Zatem tekstowa „wyrwa” to dziura, przez którą wyziera to, co wyparte i co w chwilach słabości nagle powraca z nieświadomości i zmusza Parnickiego do robienia fabularnych „odskoków”. Nie jest to więc rodzaj narracyjnego uniku, czy przejaw osłabienia woli twórczej walczącej ze starością

¹⁰ Zob. Z. Freud, *Niesamowite*, tłum. R. Reszke, [w:] tenże, *Pisma psychologiczne*, Warszawa 1997, s. 233–262.

¹¹ Tamże, s. 249.

¹² Tamże, s. 256.

i chorobą pisarza, lecz objaw oddziaływania na pracę literacką czynnika niesamowitego. W pełni potwierdza to sprzeciw pisarza-bohatera, który nie godzi się na to, aby stawiać znak równości pomiędzy czynami bezmyślnymi a czynami podświadomymi:

Właściwie po co wszystko to przez ciebie tak właśnie pomyślane musiało być, chyba iż w ogóle czyniłeś to bezmyślnie całkowicie, czy i inaczej jeszcze wyrażając to samo omal że: czyniłeś podświadomie?

– Bynajmniej jednak nie jest to tym samym – czy w pełni, czy chociażby nawet tylko tym samym omal że – czynienie czegoś bezmyślnie i tego samego czynienie podświadomie (RS, 422–423).

Toteż o pojawieniu się w rozdziale *Czy to nie dziw nad dziwy?* motywu rozdwojenia nie decyduje idea dotwarzania, a więc tworzenia wielowariantowej powieści o tym „jak mogło być”, lecz nieznaną i niedającą się opanować niesamowitą moc, za sprawą której dochodzi do nagłego wtargnięcia niespełnionego fabularnego życzenia.

Motyw rozdwojenia stał się przyczyną wielu nieporozumień i chybiomych odczytań *Rozdwojonego w sobie*. Krytyka błędnie – w moim przekonaniu – odczytała owo rozdwojenie, traktując je jako rozszczepienie postaci pisarza na: pisarza-bohatera i wizygockiego królewicza Atanagilda, zaś całą powieść jako rodzaj autobiograficznego dwugłosu. Tymczasem linia tytułowego rozdwojenia przebiega wewnątrz postaci samego pisarza-bohatera i – jak okazuje się – podział ten posiada swój rodowód literacki i filozoficzny: z jednej strony jest nim powieść Parnickiego *Staliśmy jak dwa sny*, a z drugiej traktat Nietzschego *Narodziły tragedii albo Grecy i pesymizm*¹³.

Trzecia „wyrwa” pojawia się w powieści, gdy pisarz opracowuje motyw, który rozgrywa się niejako „za kurtyną” – w przerwie pomiędzy kolejnymi rozdziałami. Atanagild jako tzw. „postać pozasceniczna” w czasie tych przerw rozmawia za pomocą „międzyepokowej centrali telefonicznej” z tajemniczą postacią. Wprowadzenie motywu pisarza-bohatera rozdwojonego na dwóch Eurypidesów pozwala ten wątek fabularny rozwinąć. Owym rozmówcą staje się Eurypides I, tj. „superego” pisarza-bohatera. Parnicki zdaje sobie sprawę, że ponownie wykorzystuje motyw już wcześniej przez niego opracowany. I dlatego ucieka się do zastosowania „wyrwy”. Skoro nie może uwolnić się od podświadomego działania na jego twórczość motywu rozdwojonych Eurypidesów, postanawia go raz jeszcze opracować, tworzyć przetworzyć. I dlatego po wykropkowaniu w rozdziale *Czy to nie dziw nad dziwy?* mówi się o „nowym planie” dalszego rozwijania fabuły. Odtąd

¹³ Dokładnie pisałem o tym w książce *Nad studnią Ateny* – zob. I. Gielata, *Nad studnią Ateny. O „Rozdwojonym w sobie” Teodora Parnickiego*, Bielsko-Biała, 2006, s. 164–180.

będzie on polegał na wprowadzeniu w kolejnych częściach utworu postaci Eurypidesa I – „surowego sędziego”, który krytycznie będzie oceniał pracę Eurypidesa II, a więc na przekształceniu powieściowego dialogu w trójgłos.

Parnickolodzy zwykli powtarzać słowa samego pisarza, że jego twórczość wypływa z zasady „nulla dies sine linea” („ani jeden dzień bez kreski, bez postępu w pracy”) ¹⁴ oraz z twórczego imperatywu „navigare necesse est, vivere non est necesse” („żeglowanie jest konieczne, życie nie jest konieczne”) ¹⁵. Praktyka stosowania przez Parnickiego narracyjnych „wyrw” odsłania jeszcze jedną prawdę o nim samym i jego twórczości. Być może tekstowe „wyrwy” to ślady działania mechanizmu wyparcia, a więc niekontrolowanego przez pisarza powrotu tego samego (motywu). Dzieje się tak za każdym razem w stanach znużenia i głębokiego przygnębienia, w chwilach poluzowania władzy „ego” i poddania się ciemnej potędze „id”. Wówczas Parnicki ulega twórczemu popędowi, tj. mocy wypartego motywu, który domaga się ponownego wejścia na scenę literackiego przedstawienia. Freud poczynił kiedyś uwagę, że treści wyparte rozwijają się nadal bez zaburzeń, gdyż za sprawą działania mechanizmu wyparcia wymykają się świadomości – „wyparcie bujnie się wówczas, by tak rzec, rozrasta w ciemnościach” ¹⁶; a więc treści wyparte niejako wciąż pęcznieją, ogromnieją i bezustannie się rozmnażają, tworząc nowe siły popędowe. Tym siłom ulega również Parnicki, który do powieści o Atanagildzie wprowadza za pomocą „wyrwy” stary motyw, a raczej trzeba by powiedzieć – „niesamowity” motyw rozdwojenia na dwóch Eurypidesów. To z tego wynika paradoksalny związek konieczności pisania i niemożliwości życia – ów głęboki związek pisania i szaleństwa przedstawiony przez Parnickiego w notatkach z „własnej pracy literackiej”, które tylko z pozoru są suche i beznamiętne.

¹⁴ Zob. chociażby wstęp Lichniaka do *Dzienników Parnickiego*: „Pisarz niemal kurczowo trzyma się coraz trudniejszej zasady, że *nulla dies sine linea*” (D, 8).

¹⁵ Zob. T. Markiewka, *O Autorze i jego Dziennikach*, [w:] T. Parnicki, *Dzienniki z lat osiemdziesiątych*: „Dzienniki to świadectwo pisarza, dla którego praca literacka była najważniejszym, czy wręcz jedynym sensem życia. To jej właśnie życie zostało w całości podporządkowane i to ona – w myśl łacińskiego zdania *navigare necesse est, vivere non est necesse*, stała się od owego życia ważniejsza” (D, 20).

¹⁶ Z. Freud, *Wyparcie* (1915), [w:] tenże, *Psychologia nieświadomości. Dzieła*, t. VIII, tłum. R. Reszke, Warszawa 2007, s. 81.

Ireneusz Gielata

Narrative gaps.

Teodor Parnicki's novel *Divided In Oneself* in the light of his *Diaries from 1980s*

The article presents the motif of 'narrative gaps', empty spaces marked by ellipsis which appear in Teodor Parnicki's novel *Rozdwojony w sobie* (*Divided in Oneself*). The author searches for the explanation of the problem in the writer's *Diaries* (*Dzienniki z lat osiemdziesiątych. Notatki o własnej pracy twórczej / Diaries from the 1980s. Notes on my own creative work*) in which the novelist offered a detailed description of all the phases of writing the novel.

Parnicki's *Diaries* show that, while it was being written, the novel gradually ceased to satisfy its author, who often succumbed to 'great weariness'. In those states of 'great weariness' the 'gaps' in the novel – which presented a (re)structured narrative about Athanagild – appeared.

It turns out that the writer had been using the 'gaps' before (*Nowa Baśń / The New Fable, Sekret trzeciego Izajasza / The Secret of the Third Isaiah*) describing them as a kind of artistic escape, resulting from the inability to continue a certain plot or as a narrative device leading to an unmotivated 'leap' between motifs, the 'leap' unmotivated by the narrative itself. Hence, a 'gap' is in fact a textual *lacuna* indicating the lack of a link between narratives, motifs and plots in Parnicki's novels. At the same time, however, it is a symptom of 'weariness' of the author, who, in the last years of his life, was unable to meticulously plan every thread of his novel.

Three ellipses in the third chapter of *Rozdwojony w sobie* (*Divided in Oneself*) are such arbitrary 'leaps' from one motif to another. Yet, according to the interpretation suggested in the *Diaries*, such 'gaps' should be perceived as a result of two simultaneous forces – weariness and madness.

Author's weariness leads to unintentional effect of repetition i.e. returning to the motifs that possess author's imagination. Hence, the textual 'gap' is a kind of a hole, through which one can observe the elements the author had repressed. These elements resurface in the moments of weakness forcing him to take narrative 'leaps'. They are not narrative evasions or symptoms of creative weakness of the old and ill writer but a sign of the 'uncanny' (in Freud's terms) influencing the writer's work.