

Proza moralitetem podszyta
O modalności utworów Magdaleny Tulli

1 W rozumieniu Gerarda Genette'a. Por. G. GENETTE: *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. Tłum. A. MILECKI. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Red. H. MARKIEWICZ. T. 4. Cz. 2. Kraków 1992, s. 323.

2 Por. E. WIEGANDT: *Postmodernistyczne alegorie Magdaleny Tulli*. W: *Nowe dwadzieścia stulecie. Szkice o wartościach i poetykach prozy i poezji lat 1989-2009*. Red. P. ŚLIWIŃSKI. Poznań 2011.

3 Por. K. SZKARADNIK: *W obliczu pustki. Magdaleny Tulli poszukiwania transcendencji*. „FA-art” 2013, nr 4.

4 W niniejszym szkicu rzadko odwołuję się do ważnej pozycji w dorobku Magdaleny Tulli – *Włoskich szpilek* (2011), powieści o wątkach autobiograficznych. Choć w utworze tym pojawia się metaforyka i sztafaż znany z wcześniejszych publikacji, to główną zasadą konstrukcyjną nie jest tu alegoria.

5 W. BOLECKI: *Modalność. Literaturoznawstwo i kognitywizm. Rekonesans*. „Teksty Drugie” 2001, nr 5, s. 38.

Proza Magdaleny Tulli jest prozą hipertekstualną¹. Wyrasta z tradycji retorycznych, które aktualizuje. Poprzez majsterkowanie słowem, powtórne użycie wachlarza powszechnie obecnych w kulturze, skonwencjonalizowanych tropów, toposów czy motywów, rekombinacji różnych gatunków literackich Tulli tworzy uwspółcześnioną wersję alegorii. W powieści *W czerwieni* (1998) saga rodu Loomów jest pretekstem do analizy kapitalistyczno-mieszcząskiej mentalności i emocji ludzi żyjących w przełomowych czasach, w *Skazie* (2006) sklezione metodą *upcyclingu* dekoracje z dykty oraz papierowe postaci tworzą współczesną alegorię narodzin władzy i systemu opresji, z *Trybów* (2003) wyrasta opowieść o mechanizmach literackości.

W ten sposób Magdalena Tulli przywraca do życia figurę myśli zdyskredytowaną i pozostającą przez lata w muzeum literackiej tradycji. Alegoria występuje tu w różnych postaciach. O jednym z jej wcieleń można powiedzieć, że zostało wzięte bezpośrednio z tradycji średniowiecznego moralitetu. Drugie – o czym pisała Ewa Wiegandt² – wyrosło z postmodernistycznego przeczucia końca wielkich narracji. Jeszcze inne – bliskie benjaminowskiej melancholii – to alegoria poszukująca transcendencji, mierząca się ze wszechogarniającym poczuciem egzystencjalnego braku i pustki³. W niniejszym szkicu przyjrzymy się pierwszej z tych odmian, skądinąd chyba najsłabiej opisanej w literaturze przedmiotu⁴.

Moralitetowość w prozie Magdaleny Tulli występuje jako pewna modalność, literacki sposób mówienia. Przez modalność rozumiem – za Włodzimierzem Boleckim – „zbiór różnic wyznaczających stosunek podmiotu mówiącego do faktów, o których mówi”⁵. Informuje ona o sposobie prezentacji świata z perspektywy podmiotu i może być rozpatrywana na różnych poziomach wypowiedzi: od zjawisk związanych z gramatyczno-stylistyczną budową tekstu, przez elementy morfologii utworu, po skonwencjonalizowane modalności gatunkowe czy tematyczne. Istotne będą zatem nie tylko różnice w sposobie nacechowania zdań i stylistyka tekstu, relacje interpersonalne występujące między postaciami i narratorem, lecz także to, co Bolecki nazywa modalnościami kultury, a więc „zbiorem postaw czy ram mentalnych

6 Ibidem, s. 40.

7 R. Nycz: *Literatura modalności*. „Teksty” 1980, nr 2, s. 70.

charakterystycznych dla historycznych faz kultury i ich społecznych uwarunkowań”⁶. Jak twierdzi Ryszard Nycz, modalność tekstu, który docieka własnej tożsamości, wiąże się z wysiłkiem porządkowania świata – „wytrwałą podmiotową aktywnością próbuje [się] scalić rozbieżne porządki oraz pograniczne obszary, wyznaczające jego [tekstu – M.W.-W.] labilny status: między formą utraconą a poszukiwaną”⁷.

Z próbą właśnie przywołania formy utraconej i poszukiwania formy nowej łączy się w prozie Magdaleny Tulli owa modalność moralitetowa. Z perspektywy genologicznej patrząc, pisarka nie tworzy współczesnego moralitetu, lecz powieść, w której dla podmiotu mówiącego kontekst moralitetu będzie ważnym punktem odniesienia. Moralitetowość funkcjonuje tutaj zarówno w płaszczyźnie formy – metaforyki, w konstrukcji postaci alegorycznych, jak i na poziomie gatunkowym, gdzie narrator snuje opowieść z wyraźną tezą filozoficzną.

1.

W powieściach Magdaleny Tulli górę bierze teatralność oglądana od strony kulis: rekwizytów i kostiumów. To właśnie owe elementy, zaczerpnięte z języka środków teatru, tworzą centralny zespół motywów, determinują istnienie powieściowego świata. W *Skazie* ironiczna kosmogonia rozpoczyna się od strojów – postaci powołuje do życia gest krawca-kostiumologa, który z rozmysłem dobiera odpowiednią tkaninę do określonej roli i pozycji społecznej bohatera. Stroje są metonimiami postaci. Te uchwytnie zmysłowo szczegóły sytuują osoby w określonym punkcie historii, decydują, czy będą one tylko bezwładnymi pionkami w rękach tych, którzy za dekoracjami z dykty zawiadują torami opowieści. O ostatecznym wykroju tekstu-tkaniny rozstrzygają urzędujący w kuluarach krawcy-demiurgowie:

Nocą rozbrzmiewa cichy terkot maszyny do szycia, z początkiem dnia wszystko będzie gotowe. [...] W witrynie, obok nieskazitelnego notariusza z futrzanym kołnierzem, wisi skończony student korporant, zgrabna marynarka, w kłapę wpięty niepokojący emblemat. Korpulentna panna służąca w drobne kwiatuszki, odprasowana na niedzielę, kilku lotników prosto spod igły, w przekonującym kolorze stalowym, policjant z granatowego sukna mundurowego, pan młody czarny jak smoła, biała jak śnieg panna młoda za szyfonową mgłą. [...] Rozpięci na drewnianych ramiączkach, bez gruntu pod stopami, a nawet bez stóp, póki nie przyjdzie im zrobić pierwszego kroku. [...] Nie wiedzą, że ich los wypełnił się wcześniej, jeszcze na arkuszach wykrojów.

S, s. 7⁸

8 Wszystkie cytaty z utworów Magdaleny Tulli zaznaczam w tekście głównym według następującego klucza: SiK – *Sny i kamienie*. Warszawa 1995; WCz – *W czerwieni*. Warszawa 1998; T – *Tryby*. Warszawa 2003; S – *Skaza*. Warszawa 2006; WS – *Włoskie szpilki*. Warszawa 2011.

Upływ powieściowego czasu mierzy się natomiast wędrówką rzeczy-rekwizytów:

Tak właśnie zaczęła się epoka pamiątkowych zegarków, a także pamiątkowych czajników i żelazek, epoka coraz to nowych napisów na szarfach, coraz to nowych twarzy na fotografiach i pucharów przechodnich [...].

SiK, s. 21

9 K. SZKARADNIK: *Skazanie na pustkę? Między egzystencjalistyczną (bez)wolnością a hermeneutycznym wyzwoleniem w prozie Magdaleny Tulli*. „Polisemia. Naukowe czasopismo internetowe” 2012, nr 2. <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-2-2012-9/skazanie-na-pustka>, [dostęp: 20.05.2014, godz. 17:22].

Postaci stworzone w pośpiechu przez krawca o „niedowidzącym spojrzeniu” są skazane na niepełne istnienie i – po odegraniu swojej roli – pogrążają się w nicości. To ubiór i rekwizyty – nie opis cech wyglądu i charakteru – sprawiają, że osoby zostają wyodrębnione przez narratora z przestrzeni literackiej. Strój daje im „ułudę istoty i istotności”⁹. Tak w *Skazie*, jak w *Trybach* czy *Snach i kamieniach* (1995) – powołanie postaci do życia jest poprzedzone stworzeniem kostiumów: „do marynarek dobiera się inne sylwetki i twarze niż do czarnych swetrów” (T, s. 17). Nawet ciało w powieściach Tulli – o ile się pojawia – nie podlega prawom życia i śmierci, zostaje zredukowane do roli kostiumu. Kiedy narrator *Trybów* przegląda się w lustrze, spostrzega biel kołnierzyka, okulary w cienkiej złotej oprawie, węzeł krawata i „ciało, które nie należy tylko do niego. Dostał je z przydziału, jak szpitalną piżamę, jak wojskowy szynel” (T, s. 127).

Ważną przestrzenią rozwoju akcji w powieściach Magdaleny Tulli będzie scena z jej dekoracjami. Scenografia jest tu jakby naprędce zaimprovizowana i – niedokończona. Jakby nadmiar szczegółów był niepożądany – to, co wydaje się trwałe, rozplywa się bez śladu. Ta ledwie zarysowana scenografia więzi jednak postaci w opowieści, nie pozwalając im na fizyczne i mentalne przekroczenie przestrzeni ograniczonej planszami z dykty: „każdy krok jest daremny, w którąkolwiek stronę by prowadził. Można tylko kopnąć w malowaną planszę i w odpowiedzi usłyszeć głuchy, dudniący dźwięk” (S, s. 127). Próby uwolnienia się spod władzy ograniczonej przez scenografię historyjki kończą się wpadnięciem w sidła następnej. Konwencja więzi postaci. Przenosiny z miejsca na miejsce niczego nie zmieniają, przestrzeni opowieści nie da się oswoić – o czym boleśnie przekonuje się narrator *Trybów*:

Jedynym wyjściem wydaje się włąz w podłódze. Narrator uchyla klapę włazu. [...] rozgląda się w pomieszczeniu, sam nie wie, czego szuka. [...] tak oto narrator trafia na strych zawieszony pościelą suszącą się na sznurach.

T, s. 99

Odwołanie do przestrzeni sceny pojawia się we wszystkich utworach autorki, czasem tylko jako ślad – pojedynczy trop styli-

styczny, kiedy indziej w istotny sposób wpływa na budowę świata przedstawionego powieści. W *Snach i kamieniach* maszynieria świata jest poruszana podobnie do maszynierii sceny (SiK, s. 22), we *Wczewieni* jednym z centralnych punktów miasta jest teatr, pod którego deskami tli się nigdy niewygasający żar – to jego płomień w finale powieści strawią mityczne Ściegi (WCz, s. 56). W *Trybach* funkcję sceny pełni cyrkowa arena, na której zawiązuje się i rozwiązuje akcja historyjki (T, s. 6, 147), nawet we *Włoskich szpilkach* zamiana spalonych teatralnych dekoracji dokonuje się w przełomowym historycznie momencie – tuż po wojnie (WS, s. 24). Najistotniejszą rolę przestrzeni sceny odgrywa w *Skazie*, gdzie warunkuje konstrukcję świata przedstawionego, stając się zwierciadłem makrokosmosu. Tutaj, na tej zamkniętej scenie, daje o sobie znać siła uogólnienia znaczeń.

Poszczególne postaci *Skazy*, *Trybów* czy *Snów i kamieni* to figury wyjęte niemalże wprost ze średniowiecznego moralitetu. Są odpersonalizowane, pełnią funkcję nie podmiotów przeżywających, ale raczej wehikułów do przenoszenia znaczeń. Pozbawione są fizjonomii, a ich emocje zredukowane zostały do tych jedynie, „które wiążą się z rozwojem akcji”¹⁰. Nie mają także głosu, są milczącymi i bezimiennymi postaciami-typami¹¹, marionetkami pozbawionymi „prawdziwego życia” (T, s. 55) – „posiadającym wewnętrzną dynamikę układem, kolekcją laleczek”¹². Są też bytami podrzędnymi względem opowieści. Bohaterowie prozy Tulli „znikają pod obrotową sceną i równie szybko się pojawiają”¹³. Motywację ich działań kształtują podyktowane przez narratora role, które przychodzi im odegrać. W *Snach i kamieniach* personsy są raczej wytworem miasta o panoptycznej naturze, powołanego do życia przez Budowniczych – zagadkowych kreatorów świata powieściowego – oraz ich urbanistyczną fantazję. Tej doskonałości mieszkańcy miasta zbudowanego na planie gwiazdy nie są w stanie sprostać. W *Skazie* tożsamość postaci determinują rekwizyty i stroje – żałobne opaski na ramionach, walizki z całym dobytkiem, tobołki i grube palta decydują o tym, czy ktoś przetrwa na otoczonym owalem torów tramwajowych placu, czy zniknie. W *Trybach* to wehikuł metafory determinuje strukturę postaci: jeśli narrator do opisu świata posłuży się metaforą cyrku, do akcji powieści wkraczają akrobata i jego partnerka, jeśli pojawi się metafora marynistyczna – postać nagle „siada na kanapie, potem się na niej kładzie, jak pasażer statku, gdy już zmożony mdlącym kołysaniem zaszył się w kajucie” (T, s. 19). O niepewnej tożsamości postaci przypominają ich znaczące imiona i nazwiska – Możet, Maybe, Iwona Tylko czy Feuchtmeier (F...meier) – tego nazwiska narrator nie potrafi odczytać z koperty, jakby bohater był „pozbawiony kontekstu – ciała, duszy i tożsamości”¹⁴. Historyjki postaci są przez narratora zaimprovizowane. Tę

10 M. ŚMIGIELSKI: *Chłód i gorączka. Rozmowa z Magdaleną Tulli*. „Pan Sławista” 2009, nr 1, s. 6.

11 Por. I. SŁAWIŃSKA: *Odczytanie dramatu*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*.

T. 1: *Dramat*. Red. J. DEGLER. Wrocław 2003, s. 21.

12 Ł. BADUŁA: *Pętla światozmyślania*. „FA-art” 2006, nr 1–2, s. 38.

13 A. KOSIŃSKA: *Nim się domknie melodia i dopełni los*. „Dekada Literacka” 1999, nr 7–8, s. 15–16.

14 J. ARLT: *Świat w świecie – przestrzeń lustrzana w „Trybach” Magdaleny Tulli*. „Fraza” 2005, nr 1–2, s. 100.

15 K. SZKARADNIK: *Skazanie na pustkę?*...

16 P. CZAPLIŃSKI, P. ŚLIWIŃSKI: *Kontrapunkt. Rozmowy o książkach*. Poznań 1999, s. 127.

17 O „kapitalistycznej” metaforze u Tulli i konsekwencjach, jakie ta metafora ma w sferze języka utworów i świadomości narratora pisał już Michał Witkowski. Por. M. WITKOWSKI: *Narrator wyszedł z domu o wpół do dziesiątej*. „Akcent” 2003, nr 3, s. 160.

18 A. WĘGRZYŃIAK: *W trybach Magdaleny Tulli*. W: *Przypadki krytyczne. Studia i szkice o krytyce, życiu oraz świadomości literackiej po roku 1918*. Red. D. NOWACKI, K. UNIAŁOWSKI. Katowice 2007, s. 152.

19 M. BRAHMER: *Teatr i dramat średniowieczny na Zachodzie*. Warszawa 1948, s. 18.

egzystencjalną podrzędność Katarzyna Szkaradnik określa jako „skazanie na pustkę, na niedopełnienie tożsamości”¹⁵.

2.

W powieściach Tulli „akcja polega na wyciąganiu konsekwencji z metafor”¹⁶. W *Snach i kamieniach* dynamikę narracji kształtuje witalistyczny i mechanistyczny proces budowy i trwania miasta-świata oraz realistyczny i fantazmatyczny obraz jego rozpadu. We *Wczერიeni* to metafora krawiecka powołuje do istnienia miejsce akcji – Ściegi – niewielkie miasteczko o cechach mitycznego Miasta, natomiast w *Skazie* nie kto inny, tylko krawiec jest figurą demiurga. W *Trybach* tematyzacja procesu pisania prowadzi do powstania fabuły złożonej tylko ze zdarzeń słownych. Na karty powieści wkracza metafora marynistyczna, a potem cyrkowa, bezwzględnie określając bieg akcji. Tłem zdarzeń jest tutaj hotel Universum, figura literatury, po której przemieszcza się narrator snujący swoje opowieści, ironicznie nazwane „historyjkami”. Jak na średniowiecznej scenie odtwórcami ról byli wędrowni *joculatores*, tak w *Trybach* Tulli do sztukmistrzów będzie należało odegranie komiczno-groteskowej sztuki życia. W tych utworach nawet niezbyt uważny czytelnik dostrzeże również motyw świata-teatru, motyw życia-snu, metaforę kapitalistyczną¹⁷, operowanie symbolicznymi barwami – zwłaszcza czerwienią. Poprzez wyzyskiwanie metafor i utartych tropów Tulli podkreśla umowność stwarzanego świata, „zależność mówiącego od języka, który nigdy nie przystaje do rzeczywistości”¹⁸.

Mikrokosmos sceniczny *Skazy* ogranicza się do usytuowanego gdzieś poza czasem i przestrzenią miejskiego placu, który okalają tory tramwajowe. Akcja się rozgrywa – podobnie jak akcja średniowiecznego moralitetu – właśnie tutaj, na tej zamkniętej, jednoplanowej scenie *en ronde*. Podobnie jak widz średniowiecznego spektaklu, czytelnik *Skazy* cały czas widzi te same dekoracje, aż do końca ma przed sobą wszystkie kolejne miejsca dramatycznych wydarzeń¹⁹. Dla widzów i aktorów „rozległa całość, z której pochodzi ten fragment, nie jest dostępna. Na każdej z ulic, które odchodzą od placu, bruk tuż za rogiem się urywa” (S, s. 12). Mikrokosmos sceniczny zamykają plansze z dykty, podniszczone wskutek „pewnego katastrofalnego wstrząsu” (S, s. 52), łatanie przez robotników w drelichach. Przestrzeń sceniczna powołuje do istnienia świat postaci i zdarzeń. Na jednym z dwóch przystanków tramwajowych wysiadają najpierw mieszkańcy miasta, a po upadku „zaginionej kasy ogniotrwałej” (S, s. 54) – krachu na giełdzie i falach narastającego zamętu społecznego – na scenie miejskiego placu pojawiają się uchodźcy. Wydarzenie spoza sceny, wywodzące się z makrokosmosu teatralnego, jedna chwila – zmetaforyzowany wstrząs – odmienia aktualność sceniczną.

20 J. BŁOŃSKI: *Dramat i przestrzeń*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. T. 1: *Dramat...*, s. 132.

Od tej sceny zaczyna się zawiązywać właściwa akcja udrامية powieści. Wcześniejsze historyjki „toczące się wokół placu, pomyślane zostały jako rzeczy lekkie i gładkie, i nikomu to nie przeszkadzało” (S, s. 67) – stanowiły jedynie ekspozycję. Teraz czarne mrowie przybyszów komplikuje sprawę – postaci, choć są zaledwie milczącymi statystami, współpiszą dalszy tekst dramatu. Dla zachowania porządku na scenie zostaje wprowadzony terror. Trwale uprzedmiotowionym ofiarom pozostaje tylko posłuszeństwo wobec poleceń samozwańczych strażników, których role są wyznaczone przez lotnicze szynele z symbolami na pagonach, płaszcz z generalskimi dystynkcjami oraz przypisaną strażnikom „hardość pierwszoplanowej postaci” (S, s. 144). Scena – miejski plac – okazuje się przestrzenią osaczenia. Szybko wychodzi na jaw, że dla statystów brakuje miejsca. Ekonomia tej historii zakłada zastosowanie ostatecznego rozwiązania po to, by przywrócić porządek. W tej zamkniętej przestrzeni, przestrzeni alienacji, „postaci nie znalazły się w następstwie swoich działań, ale w następstwie działania mechanizmów, których przyczyna i znaczenie muszą pozostać niezrozumiałe w dramatycznym uniwersum”²⁰. Czy ktoś upomni się o postaci przesunięte poza horyzont sceny? Metaforyczny skrót oddaje atmosferę panoszenia się przemocy – przecież uchodźcy to tylko ludzie-rekwizyty, których można przestawić lub usunąć ze sceny jak manekiny.

Po co przedłużać niepotrzebną mękę żołądków, upominających się o swoje wątpliwe prawa, zbyteczny wysiłek płuc, zużywających nienależne im powietrze, daremne bicie serc, pełnych próżnego żalu. Po co przyzwalać na istnienie, które nie służy żadnemu godnemu celowi, a tylko hołduje nieładowi przemiany materii, nieustannemu krążeniu nadziei i rozpaczy, i pod żadnym względem, przenośnym ani dosłownym, nie spełnia wymogów schludności. S, s. 159

W finale *Skazy* słychać senny śpiew chóru gwardzistów, wyjęty wprost z greckiej tragedii. Unisono żołnierzy przełamuje ciszę, która nastąpiła po zagadkowym zniknięciu uchodźców. „Śpiew usypia niepokój, mgłą zaciąga myśli. Sprowadza sen na jawie na chór, tak samo jak na parter i balkony [...] Pieśni nie mają własnej siły, czerpią ją z ciszy” (S, s. 165). Parodos gwardzistów wieńczy opowieść o zagładzie, o zniknięciu zamkniętych w schronie uchodźców. Obecność chóru w *Skazie* jest kolejnym elementem uniwersalizującym treść utworu. Ukazuje związek między akcją a sytuacją czytelnika-widza. Jak chór tragedii greckiej, tak też chór gwardzistów nie ma wpływu na bieg wydarzeń, zastaje powieściową rzeczywistość w określonym stanie – stanie rozpadu. Podobnie rzecz ma

się w *Trybach*, gdzie funkcję końcowej pieśni chóru pełni cyrkowy marsz, eksodosem w przypadku *W czerwieni* jest ostatnia melodia płonącego białego fortepianu („muzyka płynąca wprost z trzewi świata” – WCz, s. 71), w przypadku *Snów i kamieni* – zgiełk wiotczącego miasta. Po tej ostatniej pieśni chóru w powieściach Tulli zawsze nastaje cisza.

W udramatyzowanych powieściach Tulli to nie dialog postaci dyktuje dynamikę akcji, lecz didaskalia, które z tekstu pobocznego stają się tekstem głównym. Podczas gdy język dramatu jest językiem mówionym, język powieści Tulli wywodzi się z porządku pisma. Nawet elementy, które powinny pochodzić z *langage parlé*, a więc dialogi papierowych postaci – są przywołane wyłącznie za pomocą przytoczeń narratora. W strukturze *Skazy*, *Snów i kamieni* czy *Trybów* w ogóle nie pojawia się wypowiedź wielopodmiotowa. To opis jest nośnikiem akcji. Jedynie z peryfraz – pozascenicznego komentarza narratora – dowiadujemy się, jak kształtowana jest kompozycja obrazu scenicznego. W ten sposób płaszczyzna opisu w powieściach Tulli ciąży nad akcją i okazuje się dominować. Milczenie postaci jest istotną, nacechowaną semantycznie, częścią tych utworów. U Samuela Becketta milczenie było wyrazem rozpadu osobowości postaci i znakiem walki o istnienie²¹, u Tulli natomiast niedopuszczenie postaci do głosu okazuje się znakiem ich niepełnego istnienia, nieukonstytuowanej i podrzędnej, papierowej podmiotowości. W *Skazie* narrator będzie nakładał kostiumy postaci i posłuży się trybem warunkowym, aby wprowadzić kolejne kalekie figury w ruch: „jeśli jestem tym studentem, uważam, że należy bez zbędnych skrupułów uderzyć w to, co niezgrabne i źle skrojone” (S, s. 40), „jeśli jestem policjantem, za godło, które mam na czapce, kiedyś tam nadstawiałem karku w okopach” (S, s. 22), „jeśli jestem którymś z tych lokatorów patrzących zza firanki, myśl o uchodźcach zamkniętych w schronie nie odbiera mi spokoju” (S, s. 153). Właśnie ten gest włożenia na siebie kostiumu policjanta, studenta czy kelnera sprawi, że akcja będzie się rozwijała. W metaliterackich *Trybach* narrator, „figura raczej podrzędna” (T, s. 5), wytrząsa papierowe postaci z rękawa, jako elementy świata przedstawionego. Czy „mają [te postaci – M.W.W.] inne wyjście niż bez protestu podjąć życie, jakie zostało im przeznaczone w historyjce?” (T, s. 11). Władza narratora okaże się jednak mocno nadwątłona – opowiadane historie pozostaną historiami potencjalnymi, zawieszonymi w niedokonaniu²². We *W czerwieni* postaci zyskują wprawdzie głos, ale ich status ontologiczny również jest niepewny – na pierwszych kartach utworu Emilce Loom serce staje niczym zepsuty zegarek. Mimo to widmowa egzystencja bohaterki dalej trwa, a „objaw zwany stężeniem pośmiertnym, *rigor mortis*, który powinien w krótkim czasie położyć kres chimerom” (WCz, s. 8), wcale się nie pojawia. Emilka kurczowo

21 Zob. A. KRAJEWSKA: *Milczenie w dramacie*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. T. 1: *Dramat...*, s. 145.

22 Por. M. WITKOWSKI: *Światy z rękawa*. „Duży Format” z dnia 17 kwietnia 2004 r. – dodatek: „Książki w Dużym Formacie”.

23 Por. *Każdy* (Everyman). Średniowieczny moralitet angielski. Tłum. S. HELSZTYŃSKI. Warszawa 1933.

24 E. WIEGANDT: *Postmodernistyczne alegorie...*, s. 86.

25 Por. I. SŁAWIŃSKA: *Główne problemy struktury dramatu*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. T. 1: *Dramat...*, s. 90.

26 A. KRAJEWSKA: *Dramat i teatr absurdu w Polsce*. Poznań 1996, s. 25.

27 E. WIEGANDT: *Postmodernistyczne alegorie...*, s. 84, 86.

28 A. WĘGRZYŃIAK: *W trybach Magdaleny Tulli...*, s. 154.

29 Por. M. LAREK: *Pułapka komunikacyjna. Rozmowa z Magdaleną Tulli*. „Czas Kultury” 2009, nr 2, s. 84.

30 Por. J. ARMATOWSKA: *Konstrukcja i dekonstrukcja w prozie Magdaleny Tulli (na przykładzie „Snów i kamieni”)*. W: *Nowe dwudziestolecie...*, s. 94.

31 M. ZALESKI: *Za plecami narradora. Rozmowa z Magdaleną Tulli*. „Res Publica Nowa” 1999, nr 5–6, s. 80.

trzyma się życia, jakby nie wywiodła stosownej nauki z moralitetowej *ars moriendi*²³. W ten sposób porządek racjonalny, przyczynowo-skutkowy, miesza się z irracjonalnym²⁴. Postać Emilki Loom jest na wskroś groteskowa – opalizuje²⁵, skazana na bytowanie wampiryczne, istnieje na granicy dwóch światów. Niepewny status cechuje także postać, która wieszczy pożar mitycznych Ściegów. Alojzy Piechota jest uosobieniem mitycznego fatum, ciężącego nad światem i zwiastującego nieuchronną klęskę. Jednak ów ścieżański wieszcz to jedynie karykatura proroka. Jego profetycznych słów ostrzeżenia przed pożarem nikt nie chce słuchać, gdyż... Alojzy Piechota nie dość, że jest obłąkany, nie ma nogi, to jeszcze się jąka! Tutaj proza Magdaleny Tulli czerpie z doświadczeń dramatu absurdu, który także odchodzi od realizmu w stronę groteski, aby pogodzić sprzeczności funkcjonowania świata. Bohater prozy Tulli, podobnie jak bohater dramatu absurdu, „staje na pustej scenie niepewny prawdziwości wszystkiego, co go otacza – ani sceny, ani samego świata. [...] okazuje się tragicznym bohaterem komicznej gry pozorów”²⁶.

Prezentacja postaci w powieściach Magdaleny Tulli, ich działań i przeżyć, dokonuje się jedynie za pośrednictwem opowiadacza. To właśnie narrator jest właściwym bohaterem tych historii. Podmiot mówiący to figura, która nieudolnie stara się uporządkować zdarzenia i wyznaczyć ich punkty odniesienia. Wciąż tworzy nowe scenariusze, ale każdy z nich wydaje się jednako nieadekwatny wobec opisywanej rzeczywistości. Jak zauważa Ewa Wiegandt, „narrator jest figurą myślącego-piszącego człowieka, uwięzionego w zasadach logiki, którym przeczy życiowe doświadczenie. [...] jest funkcją pisarskiej czynności, której dramat polega na tym, że opowiadając, musi powtarzać to, co już napisano”²⁷. Tutaj narrator odgrywa rolę narratora „zawsze jest maską, figurantem, ofiarą zderzających się narracyjnych konwencji”²⁸.

W *Snach i kamieniach* bezosobowy opowiadacz to zarazem jedyny bohater. Jest apodyktyczny, ale trudno ufać w każde jego słowo – jego opowieść toczy się zgodnie z sekwencją przyczyn i skutków. Wszelako narrator nie do końca ma władzę nad światami, które stwarza dzięki opowieści²⁹. Budowanie narracji wiąże się, z jednej strony, z konstruowaniem światów, z drugiej jednak – narastające spiętrzenia tropów prowadzą do tego, że schematy narracyjne ulegają kompromitacji, a powieściowe światy – rozpadowi³⁰. Narrator „płacze się, opowiada brednie i odkrywa tajemnice bytu”³¹.

Konstrukcja narratora *W czerwieni* bliska jest wzorom z dziewiętnastowiecznej powieści, z tą jednak różnicą, że choć narrator widzi wszystko, pozostaje skrajnie obojętny na to, co się wokół dzieje. Snute przez niego „opowieści nie ulegają niczyjej woli” (WCz, s. 71), a wręcz przeciwnie – zniewalają, nakazując podążanie za poszczególnymi ogniwami łańcucha przyczynowo-skutkowego.

32 R. OSTASZEWSKI: *Koniec w środku. „Dekada Literacka”* 2003, nr 5-6, s. 82.

Trzecia, niezwykle metaliteracka powieść Tulli – *Tryby*, powołuje do istnienia postać narratora, który gdzieś na tyłach literatury utknął w fabularnej pętli i został usidlony przez narrację. Tworzy on opowieść, w której sam bierze udział. Nie panuje jednak nad jej przebiegiem – „kluczy wśród piętér i korytarzy, póki ramy fabuły nie zostaną wypełnione” (T, s. 139). Banalne historie zapętłają się, wciągając narratora, który jest zaledwie bytem tekstowym. Staje się on „zakładnikiem historyjki zleconej mu do napisania”³², najemnikiem pracującym na usługach autora, błądzącym w labiryntach hotelu literatury. Cięży mu myśl, że wszystko, co go otacza, już było – każda historia jest tylko powtórzeniem wcześniejszej. Problem narratora staje się w istocie problemem współczesnego człowieka, przed którym postawiono wyzwanie stworzenia własnej, oryginalnej opowieści. Narrator-*everyman* uczy się poruszania pośród rekwizytów, nabywa umiejętności posługiwania nimi, aranżowania z nich otaczającego go świata. Po czym z niepokojem stwierdza, że to nie on jest panem całej sytuacji: „zniecierpliwiony bezwładem fabuły, nie zadał sobie pytania, jaka przyszłość go czeka, kiedy wysnują się wszystkie wątki. Kiedy koło się zamknie. Kiedy umilknie ostatnie ze zdań” (T, s. 147). Tu rodzi się obawa: czy przypadkiem każdy z nas nie jest tylko językowym fantomem?

Narrator *Skazy* to narrator współczujący, który wciela się w role poszczególnych postaci, aby móc opowiedzieć ich los. Wszelako te historyjki nie są jego historyjkami – narrator może jedynie przymerzać maski kolejnych postaci i próbować mówić w ich imieniu, wykorzystując do tego celu narrację personalną. Choć wydawałoby się, że ma znikomy wpływ na wydarzenia, które opisuje, ponieważ los „wypełnił się już wcześniej w arkuszach wykrojów” (S, s. 6), narrator mimo wszystko próbuje uratować postaci przed zagładą: „Muszę czynić, co w mojej mocy, żeby w porę otworzyć wyjścia ewakuacyjne” (S, s. 173) – powiada. Wszelako to majstrowie dyktują warunki – „sprawy życia i śmierci zdane są na ich leniwość i kapryśną łaskę” (S, s. 174). Jak w *Trybach* władzę nad światem opowieści miał zleceniodawca, tak w *Skazie* ostatnie słowo należy do tych, dzięki którym powstała scena wraz z jej dekoracjami.

3.

33 K. SZKARADNIK: *W obliczu pustki...*, s. 12.

Akcja powieści Magdaleny Tulli rozgrywa się *ab ovo ad mala*³³, czyli od kreacji świata przedstawionego z samych słów, przez przebłysek, aż do stopniowego upadku i zagłady. Każdy świat przedstawiony u Tulli jest labilny, rozpada się – jakby ciążyło nad nim fatum. Monumentalne miasto ze *Snów* i *kamieni* zostaje wyparte przez przeciwmiasto, pożar pochłania *Ściegi*, dekoracje w *Skazie* się rozpadają. Nawet pozornie szczęśliwe zakończenia „odsłaniają tylko

34 Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze. Renesans.

Barok. Red. T. MICHAŁOWSKA. Wrocław 2002, s. 585.

35 Wydarzenia z porządku historycznego u Tulli pojawiają się między innymi w *Snach i kamieniach*, gdzie łatwo odnaleźć powojenną Warszawę, w *Skazie*, gdzie zostaje opowiedziana historia żydowskiego getta, natomiast we *W czerwieni* pojawiają się odniesienia do I wojny światowej czy wojny rosyjsko-japońskiej.

36 O znaczeniu konkretyzacji w alegorezie powieści Magdaleny Tulli można przeczytać m.in. u Ewy Wiegandt i Arkadiusza Morawca. Por. E. WIEGANDT: *Postmodernistyczne alegorie...*, s. 87; A. MORAWIEC: „*Sny i kamienie*” Magdaleny Tulli – płaszczyny odczytań. W: *Literatura polska 1990–2000*. Red.

T. CIEŚLAK, K. PIETRZYCH. T. 2. Kraków 2002.

37 H.-G. GADAMER: *Symbol i alegoria*. Tłum. M. ŁUKASIEWICZ. W: *Symbole i symbolika*. Red. M. GŁOWIŃSKI. Warszawa 1990, s. 100.

38 M. ŚMIGIELSKI: *Chłód i gorączka...*, s. 5.

39 J. LEWAŃSKI: *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*. Warszawa 1981, s. 272.

40 M. BRAHMER: *Teatr i dramat średniowieczny...*, s. 34.

41 J. LEWAŃSKI: *Wstęp*. W: *Dramaty staropolskie*. Oprac. J. LEWAŃSKI. T. 1. Warszawa 1959, s. 40.

42 *Ibidem*, s. 281.

43 Słownik rodzajów i gatunków literackich. Red. G. GAZDA, S. TYNECKA-MAKOWSKA. Kraków 2012, s. 559.

przegniłą materię zawiedzionych nadziei” (S, s. 178), nieuchronność przejścia życia w śmierć. Pod tym względem utwory te zbliżają się do wyrastającego z tradycji greckiej tragedii moralitetu – tutaj też ciąg zdarzeń zmierza ku katastrofie³⁴. Akcja powieści Tulli toczy się jakby poza czasem dziejowym, w nieokreśloności, z rzadka tylko odwołując się do zdarzeń i miejsc z porządku historycznego³⁵, bo też pisarka nie tworzy iluzji powieści historycznej³⁶. Choć proza ta nie jest do końca antymimetyczna, przestrzeń literacka pozostaje umowna i płynna. Szczegóły sprawiają, że wynikające z opowieści znaczenia nie tylko poddają się uniwersalizacji, lecz także – za sprawą alegorii – mogą zostać skonkretyzowane. Alegoria bowiem może znaczyć tylko w sposób zewnętrzny poprzez odniesienie „czegoś zmysłowego do czegoś nieuchwytnego zmysłowo”³⁷. Jak się jednak okazuje, opowieść przywołując określone zdarzenia z historii powszechnej czy określoną topografię, odtwarza jedynie fikcyjne odbicie Warszawy, Otwocka czy Paryża. Także alegoryczne Ściegi z *W czerwieni* zmieniają strefę klimatyczną i miejsce na mapie w miarę upływu czasu, gdy ich „dzieje zmierzają od lodu do żaru”³⁸. Poza opowieścią żaden świat nie istnieje.

Proza Tulli w tym przejawia swoją moralitetową modalność, że akcja utworów rozgrywa się poza czasem historycznym i zwykle poza określoną przestrzenią, gdzie ostateczną instancją wymiarów świata są odległości między aktorami i rekwizytami³⁹. Pisarstwo to skupia się na znamionach powszechnych, obecnych *nunc et semper*⁴⁰. Stawia przed oczyma widza-czytelnika historię opowiedzianą przez alegoryczne postaci⁴¹ – nie rezygnując z funkcji umoralniających, unika jednak przesadnego dydaktyzmu. Moralitetowa w tej prozie jest obecność filozoficznej tezy – ciągłe podkreślanie nieuchronności wędrówki od życia ku śmierci. Utwory te nie są jednak prostym przełożeniem historii znanej z moralitetu *Everyman*, gdzie w finale toczy się pojedynek na słowa o ludzką duszę. Tutaj zamiast psychomachii pod koniec zawsze nastaje wymowna cisza.

W utworach Tulli mamy do czynienia z czarno-białym rysunkiem postaci, które konstruowane są jako typy. Figury te są odpersonalizowane, zredukowane do roli narzuconej przez narratora – podobnie jak w moralitecie, który jest przeciwieństwem dramatem postaci umownych, abstrakcji. Tutaj także postaci przychodzą znikąd, powstają dopiero na scenie⁴². To stroje determinują sposób zachowania aktorów, przestrzeń sceny wyznacza kierunki działań, tekst narracji jest ostateczną instancją. Narrator, jednostkowy bohater opowieści Tulli, reprezentuje ludzkość – jest figurą myślącego-piszącego człowieka. „Na całość ansamblu moralitetowego składają się postaci o różnym statusie ontologicznym: ludzie, aniołowie i diabły, czasem nawet Bóg i święci oraz ożywione personifikacje cnót, przywar, dyspozycji i procesów psychicznych”⁴³ – w mora-

litetowej prozie Tulli status ontologiczny bohaterów również jest różny – postaci są zaledwie papierowymi konstruktami, narrator – opowiadaczem, któremu pozostaje „do końca kryć się za parawanem trzecioosobowej manieri” (T, s. 40) i – jak w *Trybach* – spełniać wolę autora – „tego, który go powołał, wie więcej, ogarnia całość i zna zakończenie” (T, s. 6).

W średniowiecznym moralitecie centralne miejsce zajmował temat egzystencji człowieka⁴⁴ – Tulli w swojej prozie podejmuje ten sam temat, tyle że w nowszych dekoracjach. To literatura, która „nie wyrzekła się swego powołania i dalej chce wymierzać sprawiedliwość widzialnemu światu”⁴⁵. Zdarzenia sceniczne wypełniają jedynie antrakty, właściwa akcja toczy się w przestrzeni słowa, gdzie patos stale przełamany jest banałem, niedomówieniem⁴⁶. Tych opowieści nigdy jednak nie zdominuje żywioł ludyczny, ale raczej będące sposobem obrony przed cierpieniem dystans i ironia. Stale obecna u Tulli przewaga żywiołu dyskursywnego oraz występujące w *Skazie* czy *Snach* i *kamieniach* dydaktyczne serio wpisują tę prozę w obszar moralitetowego sposobu ujmowania świata. Do tego teatralny sztafaż wspiera sposób prowadzenia narracji, który odtwarza model poznania i rozumienia rzeczywistości przez człowieka. A jako że tej nie da się w prozie odtworzyć, Tulli musi skonstruować ją od podstaw.

44 J. LEWAŃSKI: *Dramat i teatr...*, s. 273.

45 M. ZALESKI: *Złowróźbna łatwość stwarzania świata*. „Gazeta Wyborcza” z dnia 30 stycznia 2006 r.

46 M. ŚMIGIELSKI: *Chłód i gorączka...*, s. 2.

Bibliografia

- ARLT J.: *Świat w świecie – przestrzeń lustrzana w „Trybach” Magdaleny Tulli*. „Fraza” 2005, nr 1-2.
- ARMATOWSKA J.: *Konstrukcja i dekonstrukcja w prozie Magdaleny Tulli (na przykładzie „Snów i kamieni”)*. W: *Nowe dwudziestolecie. Szkice o wartościach i poetykach prozy i poezji lat 1989–2009*. Red. P. ŚLIWIŃSKI. Poznań 2011.
- BADULA Ł.: *Pętla światomyślenia*. „FA-art” 2006, nr 1-2.
- BŁOŃSKI J.: *Dramat i przestrzeń*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. T. 1: *Dramat*. Red. J. DEGLER. Wrocław 2003.
- BOLECKI W.: *Modalność. Literaturoznawstwo i kognitywizm. Rekonesans*. „Teksty Drugie” 2001, nr 5.
- BRAHMER M.: *Teatr i dramat średniowieczny na Zachodzie*. Warszawa 1948.
- CZAPLIŃSKI P., ŚLIWIŃSKI P.: *Kontrapunkt. Rozmowy o książkach*. Poznań 1999.
- GADAMER H.-G.: *Symbol i alegoria*. Tłum. M. ŁUKASIEWICZ. W: *Symbole i symbolika*. Red. M. GŁOWIŃSKI. Warszawa 1990.
- GENETTE G.: *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. Tłum. A. MILECKI. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Red. H. MARKIEWICZ. T. 4. Cz. 2. Kraków 1992.

- Każdy (*Everyman*). *Średniowieczny moralitet angielski*. Tłum. S. HELSZTYŃSKI. Warszawa 1933.
- KOSIŃSKA A.: *Nim się domknie melodia i dopełni los*. „Dekada Literacka” 1999, nr 7–8.
- KRAJEWSKA A.: *Dramat i teatr absurdu w Polsce*. Poznań 1996.
- KRAJEWSKA A.: *Milczenie w dramacie*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. T. 1: *Dramat*. Red. J. DEGLER. Wrocław 2003.
- LAREK M.: *Pułapka komunikacyjna. Rozmowa z Magdaleną Tulli*. „Czas Kultury” 2009, nr 2.
- LEWAŃSKI J.: *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*. Warszawa 1981.
- LEWAŃSKI J.: *Wstęp*. W: *Dramaty staropolskie*. Oprac. J. LEWAŃSKI. T. 1. Warszawa 1959.
- MORAWIEC A.: „*Sny i kamienie*” Magdaleny Tulli – płaszczyzny odczytań. W: *Literatura polska 1990–2000*. Red. T. CIEŚLAK, K. PIETRYCH. T. 2. Kraków 2002.
- NYCZ R.: *Literatura modalności*. „Teksty” 1980, nr 2.
- OSTASZEWSKI R.: *Koniec w środku*. „Dekada Literacka” 2003, nr 5–6.
- SŁAWIŃSKA I.: *Główne problemy struktury dramatu*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. T. 1: *Dramat*. Red. J. DEGLER. Wrocław 2003.
- SŁAWIŃSKA I.: *Odczytanie dramatu*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. T. 1: *Dramat*. Red. J. DEGLER. Wrocław 2003.
- Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze. Renesans. Barok*. Red. T. MICHAŁOWSKA. Wrocław 2002.
- Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. G. GAZDA, S. TYNECKA-MAKOWSKA. Kraków 2012.
- SZKARADNIK K.: *Skazanie na pustkę? Między egzystencjalistyczną (bez) wolnością a hermeneutycznym wyzwoleniem w prozie Magdaleny Tulli*. „Polisemia. Naukowe czasopismo internetowe” 2012, nr 2. <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-2-2012-9/skazanie-na-pustka>, [dostęp: 20.05.2014, godz. 17:22].
- SZKARADNIK K.: *W obliczu pustki. Magdaleny Tulli poszukiwania transcendencji*. „FA-art” 2013, nr 4.
- ŚMIGIELSKI M.: *Chłód i gorączka. Rozmowa z Magdaleną Tulli*. „Pan Sławista” 2009, nr 1.
- TULLI M.: *Skaza*. Warszawa 2006.
- TULLI M.: *Sny i kamienie*. Warszawa 1995.
- TULLI M.: *Tryby*. Warszawa 2003.
- TULLI M.: *W czerwieni*. Warszawa 1998.
- TULLI M.: *Włoskie szpilki*. Warszawa 2011.
- WĘGRZYŃIAK A.: *W trybach Magdaleny Tulli*. W: *Przypadki krytyczne. Studia i szkice o krytyce, życiu oraz świadomości literackiej po roku 1918*. Red. D. NOWACKI, K. UNIŁOWSKI. Katowice 2007.

- WIEGANDT E.: *Postmodernistyczne alegorie Magdaleny Tulli*. W: *Nowe dwudziestolecie. Szkice o wartościach i poetykach prozy i poezji lat 1989–2009*. Red. P. ŚLIWIŃSKI. Poznań 2011.
- WITKOWSKI M.: *Narrator wyszedł z domu o wpół do dziesiątej*. „Akcent” 2003, nr 3.
- WITKOWSKI M.: *Światy z rękawa*. „Duży Format” z dnia 17 kwietnia 2004 r. – dodatek: „Książki w Dużym Formacie”.
- ZALESKI M.: *Za plecami narratora. Rozmowa z Magdaleną Tulli*. „Res Publica Nowa” 1999, nr 5–6.
- ZALESKI M.: *Złowróźbna łatwość stwarzania świata*. „Gazeta Wyborcza” z dnia 30 stycznia 2006 r.

Małgorzata Węgiel-Wnuk

**Prose streaked with the morality play
On the modality of works by Magdalena Tulli**

Summary: Although lacking elements of the poetics of drama, Magdalena Tulli's prose draws extensively from the traditional Medieval morality play. The key figure here is allegory, which is often used in accordance with the convention of the morality play. This connection is referred to by the author of the following essay as the modality of the morality play, assuming the understanding of the category of modality after Włodzimierz Bolecki. In Tulli's prose it manifests itself in that the plot is set beyond historic time and usually beyond specified space; the boundaries of the world are ultimately set by the distances between actors and props.

Tulli's writing refers the reader to universal issues present *nunc et semper*. She readily uses the concept of *en ronde* scene as a sole place of action (for instance the municipal square in *Skaza*). Before the eyes of a viewer – reader, she develops a plot told by allegoric characters; she does not give up moralizing but avoids exaggerated didacticism. The morality mode in Tulli's writing is realized through the philosophical thesis of constantly emphasized inevitability of wander from birth to death.

Key words: allegory, morality-play seriousness, theatre, irony, actors

Małgorzata Węgiel-Wnuk

**Prose garnie de moralité
Sur la modalité des ouvrages de Magdalena Tulli**

Résumé : Malgré l'absence des éléments typiques du drame, la prose de Magdalena Tulli puise fortement dans la moralité médiévale. L'allégorie, en tant que figure clé, y fonctionne souvent selon les règles caractéristiques justement pour la convention de moralité. L'auteure de l'essai définit cette corrélation comme modalité de moralité, en adoptant la conception de modalité analysée dans le contexte des études littéraires par Włodzimierz Bolecki.

La modalité de moralité dans la prose de Magdalena Tulli s'exprime par le fait que l'action de ses ouvrages se déroule en dehors du temps historique et, d'habitude, en dehors d'un espace déterminé ; les distances entre les acteurs et les accessoires constituent l'instance ultime des dimensions de l'univers. Ces œuvres littéraires renvoient aux problèmes universels, présents *nunc et semper*. Elles appliquent volontiers le concept scénique *en ronde* comme le seul lieu de l'action (par exemple la place publique dans *Skaza*). Sous les yeux du spectateur-lecteur, elles content une histoire narrée par des personnages allégoriques ; elles ne renoncent pas aux fonctions moralisantes, mais elles évitent un didactisme exagéré. Par contre, c'est bel et bien la thèse philosophique qui porte les marques de la moralité dans la création littéraire de Tulli – elle souligne constamment l'inévitabilité du voyage qui se fait depuis la naissance jusqu'à la mort.

Mots-clés : allégorie, esprit sérieux des moralités, théâtre, ironie, acteurs