

Gérard Genot

Los krzyżujących się opowieści

Przełożyła Wanda Jadacka

Italo Calvino, *Il castello dei destini incrociati*. / Tarocchi – Il mazzo visconteo di Bergamo e New York. Analisi di Sergio Samek Ludovici, testo di Italo Calvino, Parma, Franco Maria Ricci (wyd.), 1969.

„Gdy zaś dotarł na miejsce, zobaczył, iż był to najpiękniejszy zamek na świecie”.
(z *Legendy o świętym Graalu*)

A zatem – tak, to naprawdę zakończenie, na samym początku książki, i jej pierwsze słowa są tylko następstwem tego, co miało być powiedziane – a zatem zmęczony podróżny przybywa do – zamku? gospody? Milczący stajenni od razu zabierają jego konia.

„Brakowało mi tchu; ledwie trzymałem się na nogach: odkąd wjechałem w las, musiałem sprostać tylu próbom, tylu spotkaniom, zjawom i pojedynkom, że nie umiałem przywrócić ładu ani moim ruchom, ani myślom” [Z, s. 7]*.

Bogato odziani współbiesiadnicy w milczeniu posilają się obiadem. Wszyscy, przechodząc przez las, potracili głos, i nowo przybyły nie może nawet wymówić „Smacznego!” lub „Szczęścia życzę!”, czyli żadnych uprzejmych słów. Mowa ludzka straciła wagę, i bohaterowie będą mogli zostać omówieni językiem podsuniętym przez kasztelana-oberżystę. Stanie się to pod koniec posiłku; jedzenie i rozmowa zostaną w ten sposób sprowadzone do tej samej strefy granicznej, w której gesty następują płynnie

* Wszystkie dłuższe cytaty z analizowanej przez G. Genota książki Calvino podaję w tłumaczeniu Anny Wasilewskiej. Lokalizuję je w tekście artykułu, oznaczając symbolem Z. W nawiasach podaję numer strony. Wspomniane przytoczenia pochodzą z następującego wydania: I. Calvino, *Zamek krzyżujących się losów*, tłum. Anna Wasilewska, Warszawa 2000.

jeden po drugim i nie ma potrzeby dodawania jeszcze przemów, które nic by nie dodały do owych ruchów; te z kolei zdawałyby się rządzić słowami, a to byłby już doprawdy zbyt wielki zaszczyt. Przyswajanie pokarmów i słów odbywa się bez żadnych wstępów, i na uwagę zasługuje tylko zupełnie inny sposób porozumiewania się, w którym mniej będzie chodzić o obsłużenie się niż o słuzenie za coś; każdy złoży w hołdzie królewskiemu bogactwu tarota¹ szczupłą historię swego życia, po to tylko, by zaświadczyć o uniwersalnej wymowie arkanów, figur i liczb.

Każda z historii zostanie więc opowiedziana za pomocą kart, lecz w tej ogólnej taktyce możliwych jest wiele strategii szczegółowych. Po pierwsze, nie zapominajmy o wieloznaczności słowa *gra*: może ono oznaczać paczkę kart czy też postaci, podobnych do siebie i zhierarchizowanych (tworzących odpowiednio system morfologiczny lub społeczeństwo); układ reguł, wedle których można wprowadzać owe figury czy postaci, tworzyć serie – agonistyczne lub heurystyczne – wystąpień grupowych, powiązanych regułami selekcji (składnią, etyką, lub przynajmniej etyk'-etką); wreszcie działanie, podczas którego gracze stają ramię w ramię bądź stawiają sobie wzajem czoła, za sprawą całkowitego, wręcz maniakalnego posłuszeństwa uwikłani w „systemy relacji, powielających prastare sytuacje, nieznane samym graczom”². Jeśli przez chwilę poszukamy, na czym polega semantyka wymienionej wyżej morfologii i składni, odnajdziemy ją tylko w mancji, cieszącej się równie złą sławą, co właśnie semantyka wśród „poważnych” językoznawców. Zrozumiemy wówczas, że przyjęte reguły, jakiegokolwiek będą, powinny koniecznie odznaczać się surowością i bezwyjątkowością, ponieważ SENS

¹ Na nieparzystych stronach książki pokazane są taroty; na parzystych znajduje się tekst Calvina, a na marginesach – analiza S.S. Ludovicięgo.

² P. Guiraud, *La sémiologie*, Paris 1971, s. 113 (aluzja do Berne'a).

uczestnictwa w grze zawiera się tylko w stałej gwarancji, jaką stanowią, w zaporze chroniącej przed nieporządkiem świata:

„Gra”, jak pisze Eric Berne³, „jest projekcyjną serią następujących po sobie i uzupełniających się transakcji, zmierzających do ściśle określonego, przewidywalnego zakończenia. Gdybyśmy to mieli ująć bardziej opisowo – jest to rekurencyjny zbiór transakcji, pozornie uzasadnionych, lecz o ukrytej motywacji”.

Przyjrzymy się więc poszczególnym problemom składającym się na ową taktykę, podług wytycznych, jakie czerpiemy z semiotycznej teorii tekstu⁴; przypomnijmy tu dla ścisłości powiedzenie Wiktora Szklowskiego – jedną z najlepszych „formuł”, w jakie ujęto istotę literatury:

„Zatonięcie statku lub porwanie go przez piratów zostały wybrane jako tematy powieści; autor kierował się wyłącznie względami artystycznymi, i nie mają już one nic wspólnego z rzeczywistością, co król szachowy z obyczajami »hinduskiego dworu«”⁵.

SYNTAGMATYKA

Podstawowymi jednostkami w strategii narracyjnej są zdanie składowe (przedstawione na s. 30) i sekwencja (przedstawiona na s. 50). Nie wydaje się jednak, żeby sekwencję można było traktować jako ciąg zdań (jak na przykład u Todorova)⁶; zdanie składowe jest raczej dyskursywnym *signifié*, którego ikoniczne *signifiant* stanowi sekwencja. Każdy z narratorów postępuje wedle wspólnej zasady, lecz w jej ramach pozwala sobie na pewną swobodę i wprowadza własny styl, o czym się niedługo przekonamy. Jest reprezentowany przez lakierowaną figurę [*lame de figure*], ustaloną na postawie uznanego przez innych podobieństwa, ustanawiającego jednocześnie jakby podstawę dla umowy narracyjnej:

³ E. Berne, *Games people play*, New York 1964 (Penguin, 1968, s. 44).

⁴ Odsyłamy do *Foundations of the analyses of Literary texts* [w:] „Poetics” (w druku).

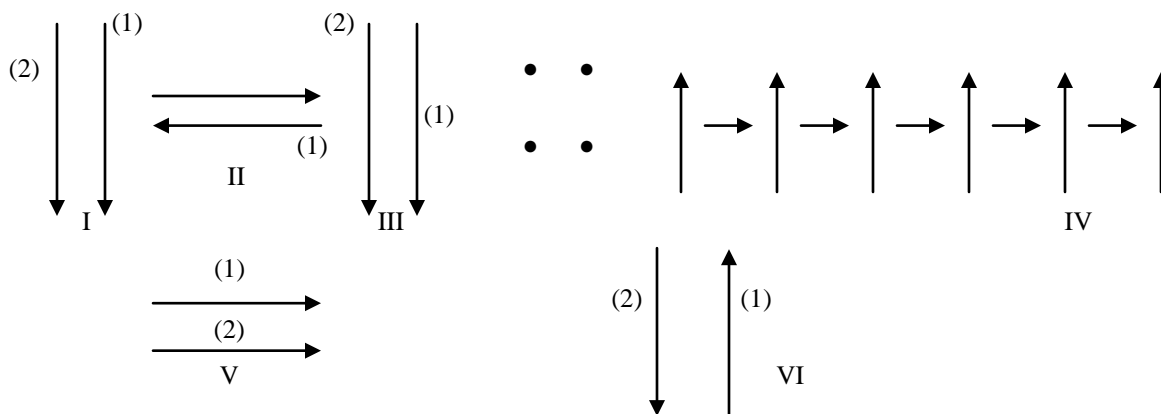
⁵ Wiktor Szklowski, *O teorii prozy* (przekład włoski, Bari 1966, s. 54).

⁶ *Grammaire du »Décaméron«* [*Gramatyka »Dekameronu«*], Paris-La Haye 1969, s. 19–20.

„Wszyscy dostrzegliśmy podobieństwo jego twarzy i figury karcianej; wydało się nam, iż zrozumieliśmy, że posługując się tą kartą chciał powiedzieć »ja«, i w ten sposób przystąpił do opowiadania swej opowieści” [Z, s. 10].

Pierwsi narratorzy postępują tak samo: układają kolejno trzy lub cztery karty, które stanowią pierwszą sekwencję – zdanie, a następnie ciągną swą opowieść, dodając pojedyncze karty, jedną po drugiej. Cztery pierwsze opowieści układają się na stole w cztery boki kwadratu: *Opowieść ukaranego niewdzięcznika* postępuje z góry na dół, a *Trzy mroczne opowieści* – z prawa w lewo u dołu, z dołu ku górze po lewej i z lewa na prawo u góry. Opowieści układają się wedle zasady ciągłości, ponieważ karty leżą jedna przy drugiej. Mamy więc do czynienia z historią klasyczną, linearną – przynajmniej jeśli chodzi o pierwsze opowieści. Każda opowieść rozwija się w dwa równoległe rzędy kart (8 na 2, jeśli wyłączyć pojawienie się JA na wstępie). Układ ten pozwala już na różne sposoby zapisywania i odczytywania, związane, jak się łatwo domyślić, z „tematyką” narracji. Tak więc opowieść ukaranego niewdzięcznika rozwija się z góry do dołu, najpierw wzdłuż pierwszej, a następnie wzdłuż drugiej linii (I), a pierwszą mroczną opowieść (II) czyta się od prawej ku lewej wzdłuż dolnej linii, a następnie z lewej ku prawej wzdłuż górnej linii. W tych dwóch opowieściach punkt zwrotny odpowiada zmianie kierunku linii narracyjnej (ukaranie niewdzięcznika, objawienie się diabła z pierwszej mrocznej opowieści – historii Fausta); podobnie dzieje się w drugiej mrocznej historii (III), którą należy czytać z dołu ku górze wzdłuż prawej linii, a z góry ku dołowi wzdłuż linii po lewej. W dalszej części wprowadzone zostają inne sposoby zapisywania i odczytywania; mają one status wariantów wobec normy ustalonej na początku: można odtąd czytać karty po dwie, czyli w ośmiu seriach po dwie (a nie w dwóch seriach po osiem) z góry na dół i z

dołu ku górze na przemian (zamieszczamy tutaj pierwsze schematy powyższego sposobu odczytywania, jak się zdaje, bardziej czytelne niż ich opisy):



I. Ukarany niewdzięcznik. II. Faust. III. Kochanek Śmierci. IV. Hiena cmentarna. V. Orland szalony z miłości. VI. Astolf.

Znaczenie *modus operandi*, skrótowo opisanego powyżej, polega na formalnym i semantycznym statusie *inwersji*; podobnie, gdy odwrócimy Wisielca, ujrzymy tancerza⁷, analogicznie każda z opowieści daje się nicować jak rękawiczka lub czyni nagły zwrot niczym tajny agent, aby ujawnić nam, w odwróconej kolejności tych samych figur karcianych, inną opowieść, formalnie tylko krzyżującą się z poprzednią, przebiegniętą w odwrotną stronę. Gdy już nakreśliliśmy cztery boki kwadratu i zamknęliśmy przestrzeń narracyjną, przychodzi kolej na operacje bardziej brzemiennie w znaczenie. Orland uzupełnia otwarte dotąd „okienko” (punktem kulminacyjnym jego opowieści jest właśnie niedawno przywołany Wisielec).

⁷ J. Paulhan, *Préface touchant le bon usage des tarots* [w:] P. Marteau, *Le tarot de Marseille*, Paris 1970, s. IX.

Jego opowieść znajduje się w centrum tej opowieści o opowieściach; później przekonamy się o jej znaczeniu i doniosłości. Następnie Królowa Pucharów opowiada swoje losy tymi samym kartami, co Orland, lecz przebiega je w innej kolejności (nie 8 razy 2, lecz 2 razy 8, ze zmianą kierunku co 2), co zapewne odzwierciedla jej współczującą i nierozważną naturę. Niekiedy trafia się niespodzianka:

„Należało mieć zatem na uwadze, że Paryż czy Troja oblegane na karcie Świata, tożsame z niebieskim miastem z opowieści rabusia grobowców, przemieniały się w podziemną metropolię w opowieści człowieka, który pojawił się pod krzepką postacią Króla Buław i zawitał na zamkową biesiadę (...)” [Z, s. 45].

Owo „na przykład” budzi zastanowienie: czy opowieści, które należy odczytywać wspak, mają przeciwne znaczenie? Przebieg znaczenia jako kierunku znów nabiera tutaj sensu – etymologicznego, tym bardziej kuszącego przez swój izydoryzm. Nie zapominajmy jednak, że stopniowo ów przebieg zostaje zakłócany w uporządkowany sposób, którego zasadność zostanie ujawniona pod koniec opowieści (jak już widzieliśmy, opisuje ona okrąg, a zatem każdy punkt jest jej końcem). Pierwsze historie opowiadane są bowiem jednym tchem, później zaś, gdy przestrzenny plan zaczyna się wypełniać, narracja przebiega w sposób coraz bardziej skomplikowany; jedna opowieść, napotykając inną, przerywa własny tok i podejmuje ją od początku, potem zaś, poczynając od punktu przecięcia, każda toczy się do końca, kątem oka zerkając na tę drugą, a ich wahadłowy ruch przyprawia o zawrót głowy. W innym miejscu trzy historie różnie ułożone na stole splatają się, by się następnie rozpleść. Dzieje się tak dlatego, że narratorzy przedstawiają swoje opowieści na tej samej zasadzie: ktoś rozpoczyna, po nim inni nabierają śmiałości, a pod koniec domyślamy się, że każdy zaczął rozkładać karty na własną rękę, nie troszcząc się zbyt o sąsiadów, czasem

trafiając na strzęp własnej historii opowiedzianej już przez kogo innego, niekiedy zaś pozwalając innemu znaleźć jedną z jego przygód już na właściwym miejscu czy we właściwym momencie. Geometrycznie ułożone opowieści czyta się jak dane z mapy drogowej: wszystkie są dostępne na raz, ale tylko oglądając całość w pewnym porządku, możemy je przeszukać, odczytać, zorientować się w nich; podobnie ma się rzecz z topologią tekstu, w którym można znaleźć punkty odniesienia lub podążać wedle mniej czy bardziej arbitralnych wskazówek.

GRAMATYKA, RETORYKA

Tekst jest więc zbudowany w myśl zasady topologicznej⁸; w dalszej części zobaczymy, jak należy go odczytywać. Powstają w nim uporządkowane układy stałych i zmiennych⁹ (bohaterów i okoliczności), podczas gdy relacje między nimi pozostają w większości ukryte. Niemniej orzeczniki, które przecież mogą stać się predykatami, przybierają różne postaci. Jedną z najpiękniejszych jest wspaniała emfaza Orlanda, gdy przedstawia się jak Król Mieczy (można się było tego domyślić), zaraz potem dobiera sobie Dziesiątkę Mieczy:

„Z miejsca też nasze oczy poraził bitewny pył, posłyszeliśmy dźwięk trąb i już kopie latały strzaskane, i już musowała tęczowa piana powstała ze zderzenia końskich pysków, i już miecze zwierły swe ostrza, raz za razem, na płask i na sztorc, a tam, gdzie krąg żywych wrogów wskakiwał na koń, przy zsiadaniu trafiając prosto w grób, tam w samym środku kręgu stał Orlando, paladyn, i wywijał Durlindaną” [Z, s. 31].

W nasyceniu czasownikami i obrazami wymowa narratora walczy o lepsze z wymową Orlanda (od wypowiedzenia do wypowiedzenia),

⁸ Tj. ułożenie ma przewagę nad funkcją.

⁹ Sposób zapisu [*virtualites*] jest stały, funkcje (aktualizacje) są zmiennymi. Odpowiada temu rozróżnienie, którego będziemy drobniawo przestrzegać, pomiędzy znaczeniami (sumą znaczeń wirtualnych) i sensami (funkcjonalnymi wartościami integrującymi), z których pierwsze odsyłają do „świata” (zob. przypis 14), drugie zaś do tekstu.

nagromadzenie redundancji, skryte w zakątkach każdej z opowieści, jest samą dosłownością, którą należy tutaj rozumieć jako nadużycie zaufania do dosłowności, jako mit dosłowności, rozkwitający z każdym wyrazem: przesławny Orland nie ma imienia, lecz ma historię, więcej: natychmiast sam staje się historią¹⁰. Wystarczy wypowiedzieć jego imię, aby roztoczyć przed oczami czytelnika grozę bitew. Tak więc, gdy w toku opowieści powtarza się egotyczne samopotwierdzenie, gdy JA znów się pojawia, we własnej chwiejnej równowadze, wsparte jak dotąd jednocześnie o dwa układy swej historii lub gdy ponownie przedstawia jednego z jej bohaterów, owa anafora, którą funkcjonalny porządek opowieści wykluczyłby, nie pozwalając jej przekształcić się w komiks¹¹, staje się w wypowiedzeniu emfazą, a w wypowiedzi metamorfozą.

Głupiec, po kilku zwrotach akcji, objawia się jako Diabeł, przeszedłszy z diaboliczności do diabelskości (s. 58); „prawdziwa” Angelika jest (tylko) Królową Mieczy, lecz niedługo po neutralnym przedstawieniu w wyobraźni Orlanda, gdy ten zagłębił się w las (Dziesiątka Buław), ujawnia się jako Dama, należąca do arkanu Rydwanu; naprawdę jednak (jak okazuje się po wyłożeniu kolejnej karty), zostaje pochwycona w arkan Amora; uczynna i łatwowierna Królowa Pucharów pozwala się oszukać niemal każdemu: brutalna Siła, która ukazuje się jej jako Wisielec, mami ją uroczą postacią Giermka Buław, zmienia go w Mata (jak niegdyś Tristana). Nie ujrzy go więcej, ponieważ młodzieniec należy w rzeczywistości do świetnej wojowniczkii, tu – Królowej Mieczy, w innym miejscu tożsamej z Angeliką

¹⁰ Nazwa sekwencji (lub imię jej bohatera) wystarczy, by przywołać na myśl jej przebieg, przechowany w „języku narracji” (R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits* [w:] „Communications” nr 8, 1966, s. 14). Przywołane tutaj przykłady pochodzą ze strony 46 (opis pojedynku) i ze strony 96 (niszczycielski szal Orlanda).

¹¹ Anafora istotna dla komiksu polega na przedstawianiu bohaterów z obrazka na obrazek; opowieść językiem tarota jest już więc jej skrótem.

(lecz czyż ów młody człowiek, hermafrodyta, ta „inna” postać, nie stanowi pomimo to jedności? Czyż Królowa Pucharów, gdy snadź zanadto zabawiała się w przemienianie swego kochanka, nie została w końcu wykorzystana i opuszczona przez jego ostatnie wcielenie?).

Pod tym względem jedne historie są dziwniejsze od innych:

„Zaczynaliśmy pojmować, że Orlando o żelaznych rękach i roztargnionym spojrzeniu od początku dla siebie chował najlepsze karty tarota, pozwalając by inni dukali opowieści o swych zmiennych losach przy wtórze pucharów i buław, złota i mieczy” [Z, s. 33].

Będziemy zmuszeni powrócić jeszcze do egoizmu Orlanda i do pięknych kart, które odłożył jak skąpiec. Wspomnijmy jednak, że urok jego opowieści bierze się z jej spójności¹², potęgującej się, by się następnie rozluźnić, aż do chwili, w której Wisielec, głową w dół, mówi (głównie pod adresem Astolfa, którego historia, opowiedziana zaraz potem, miała od tego punktu zmienić znaczenie o 180°):

„Zostawcie mnie. Zatoczyłem pełne koło i teraz już wiem. Świat czyta się na opak. Wszystko jest jasne” [Z, s. 36].

Podobnie Król Mieczy, po stoczeniu niezliczonych bitew uhonorowany przydomkiem Dziesiątki Mieczy, zakochany w Królowej Mieczy, przegrywa – on, król! – z giermkim – on, księżę Mieczy! – ze sługą Buław; sprowadzony do postaci czystej Siły kładzie pokotem otaczające go lasy, porzuca Durendala, słowem, na próżno trwoni energię (Piątka Buław, Siódemka Mieczy, Piątka Monet), staje się Matem – zapewne szalonym, lecz i martwym, jak Mat Szejka z innego układu ten nigdy już nie miał nic do czynienia z obyczajami hinduskimi, ale mimo to przekazał nam liczne opowieści. Szalony, martwy, obalony (lecz pamiętajmy, że drugie

¹² Dokładniej: z poczucia spójności, które staje się opowieścią na poziomie nad-znaku – opowieści o opowieściach (zob. I. Bellert, *On a condition of the coherence of texts* [w:] „Semiotica”, II, 4 (1970), s. 335–363, oraz A. Moles, *Art et ordinateur*, Paris 1971, s. 26–33).

oblicze szaleństwa – to mądrość); gdy decyduje ostatecznie pozostać takim, jakim jest, gdy czyni zwrot o 180°, jak Dante po osiągnięciu samego dna piekła, w tym punkcie zwrotnym metaopowieści zapowiada nowy porządek lektury, przez chwilę tylko opóźniony historią Astolfa, Kawalera Próżni – porządek odwrotny, dialektyczny system narracji *obok* ukazanej jako narracja *wbrew*, przygoda z poprzednikami, odczytu jednoczesnego z pisaniem, przecięcia wyniesionego do rangi intertekstualności.

SKRZYŻOWANIE

Transakcja¹³ lektury zdominowana jest tu przez różnicę między KSIĘGĄ i TEKSTEM. Księga, już obecna, jako jedno – dowolne – spośród dzieł zebranych w Bibliotece Wieży Babel, stanowi tylko talię kart, daną jako przypadkowy zlepek presemantyczny, jako czysty surowiec kombinatoryki, jednym słowem – jako *natura* (historia opowieści polega właśnie na przekształceniu owej natury w *świat*¹⁴ :

„Jeden z biesiadników przysunął do siebie rozrzucone karty, opróżniając znaczną część stołu; ale nie złożył ich w talię, ani nie wymieszał; wziął jedną kartę i położył przed sobą” [Z, s. 10].

Natura nie jest uporządkowana (tworzy świat *nieuporządkowany*), zanim powstanie opowieść; dopiero ona wydobywa świat z chaosu (ale, gdy historie będą wystarczająco liczne, jak zobaczymy, porządek na powrót zmieni się w chaos).

Porządek wypowiedzi Narratora nie pokrywa się z porządkiem wypowiedzi współbiesiadników, i nigdy się do końca nie dowiemy, które opowieści *zależą* od których (teraz Hawthorne zależy od Kafki, a Don

¹³ Rozumiana jako handel, jako transakcja, lektura jest podstawową operacją obiegu znaczeń, i w samym tekście, i w otocze tekstu-przekazu; jako taka, określa **miejsce** semiotyczne jako przestrzeń działania.

¹⁴ Zechciejmy przyjąć, że *świat* jest *ideą natury*, przekształconej w pewną *kulturę*. J. Paulhan (op. cit., s. XII) mówi właśnie, że dla odczytującego karty tarot jest jakby naturą.

Quichotte od Borgesa, i nic nie możemy na to poradzić; zobacz poniżej, co można jednak poradzić). Narrator uświadamia sobie tę różnicę i zwraca na nią naszą uwagę (aby ją *odwrócić* od *własnego* JA i *własnej* gry, posuniętej aż do tego, że narzuca swoje zdanie, pokazuje kartę jednemu z podróżnych i tym samym rzuca go w przygodę-opowieść (s. 104), w której sam też snadź bierze udział, skoro jego własna historia – Narratora, a może narratora? – zawiera się w historii wybranego podróżnego, zapewne pod postacią *paragramme*; zapowiada więc krzyżowanie się opowieści (lecz nie losów):

„W istocie, odcyfrowanie kolejnych pojedynczych opowieści kazało mi aż dotąd zaniedbywać najważniejszą osobliwość naszego sposobu narracji, który na tym polega, że każda opowieść wybiega naprzeciw innej opowieści i kiedy jeden biesiadnik układa swoje pasmo, inny, z drugiego krańca, układa swoje w odwrotnym kierunku, ponieważ historie opowiedziane z lewej do prawej czy z dołu do góry można także odczytywać od prawej do lewej i z góry do dołu lub na odwrót, jeśli weźmiemy pod uwagę, że te same karty ustawione w innym szyku często zmieniają znaczenie i ta sama figura służy jednocześnie narratorom, którzy wyruszają z czterech punktów kardynalnych” [Z, s. 43].

Owe punkty przecięcia dotyczą nie tylko mapy, lecz także cząstkowej narracji; zdarzają się „zbiegi okoliczności”: Królowa Monet, która prawdopodobnie usłyszała już historię Astolfa, zaczyna swą opowieść, kładąc na stole Pustelnika i Dziewiątkę, w momencie, gdy Astolf właśnie „miał tamtędy przechodzić” (s. 120); innym razem jeden z podróżnych zamyśla się na widok układu czy połączenia kart, jak Król Pucharów, który, widząc, że As Pucharów i Papieżyca zostają połączeni, podejmuje decyzję i zdradza, że „czuł się osobiście zainteresowany tym połączeniem” (s. 48); Rycerz Monet waha się nieco dłużej, gdyż fragment opowieści, który go zastanowił, jest bardziej złożony:

„Zimny pot nie wysechł mi jeszcze na plecach, a już musiałem nadążyć za innym biesiadnikiem, w którym kwadrat Śmierć, Papież, Ósemka Monet i Dwójka Buław

zdawał się budzić zgoła inne wspomnienia, sądząc po tym, jak błędził po nich wzrokiem, pochylając głowę, jakby nie wiedział którądy ma wniknąć do środka” [Z, s. 28].

W istocie gra odbywa się wedle dość przejrzystych zasad: w parze zapisywanie–odczytywanie ustala się kierunek

zapisywanie → odczytywanie,

aż do punktu, w którym Orland przedstawia swą zasadę odwracania kolejności, będącą jednocześnie zasadą odróżnicowania: z początku jedna postać snuła opowieść, a pozostali słuchali, natomiast wraz z końcem historii Orlanda losy opowiadających i słuchaczy zaczynają się krzyżować, a Diabeł, „odwieczny książę zamętu i wszelkiej dwoistości” [Z, s. 20], zapowiadany od dawna (poprzez zmianę nastroju w opowiadaniu Fausta, kolejnego spośród zaczarowanych czytelników), zagarnia w końcu porządek, by sprowadzić do podstawowego stanu chaosu. Po drodze pojawia się Mat:

„Kiedy już Orlando (...) zszedł w chaotyczny ośrodek rzeczy, w samo centrum kwadratu tarota i świata, do punktu przecięcia się wszystkich możliwych porządków” [Z, s. 35].

Na stole, w układzie tarotów, Mat zajmuje jedyny możliwy środek, środek zwichrowany, podobnie jak szaleństwo jest zwichrowaną mądrością:

X X X X	X X X X
X X X X	X X X X
X X X X	X X X X
X X X X	M X X X
X X X X	X X X X
X X X X	X X X X

Owo odejście od środka – *konieczne*, ponieważ wpisuje się w zasadę, o jaką opiera się konstrukcja danego porządku świata (przysiękliśmy

wskazać, kiedy dokonuje się przemiana natury w świat – otóż i ona) – zaznacza moment, w którym strategia znaczeń ulega odwróceniu:

odczytywanie → zapisywanie.

Odtąd będzie się uprawiać literaturę, posługując się literaturą; tu bierze początek drugi wiek ludzkości; nie odczytuje się już natury, lecz świat, a empiryczny obiekt, który obieramy, jest już wyraźnie wstępnie ukształtowany¹⁵. Odróżnicowanie obejmuje też opowiadających; mogą oni odgrywać tę rolę tylko, jeżeli będą odczytywać opowieści innych, które muszą zdekonstruować – wiedząc, co czynią – aby skonstruować samych siebie. Ostatnim opowiadającym historię dopełniającą porządek świata jest ten, któremu przyjdzie odwrócić ów porządek, aby usprawiedliwić swe położenie – Orland, oszalały z miłości:

„Nie było już wolnego okna pośrodku mozaiki; niewiele też kart zostało poza grą” [Z, s. 37].

Wszystko zostało tu już powiedziane, i w tym momencie włączają się inni, i w owo *za późno* wpisuje się projekt nowej literatury, takiej mianowicie, jaką inauguruje jedyna *decydująca* interwencja Narratora, który po Orlandzie życzy sobie słyszeć Astolfa, wskazuje go i każe mu snuć opowieść o nicości, o pogoni za mądrością, którą Orland już stracił był z piedestału (s. 104.)

Historia Orlanda była najpiękniejsza, ponieważ ekonomia literackiej kosmogonii znajdowała w niej punkt równowagi: w centrum mozaiki, zarazem stabilnej (jako mającej ośrodek) i zagrożonej (przypomnijmy sobie głęboko ukryty, a tak niszczący zamiar Mata), zawiera osiem arkanów i siedem pomniejszych kart. Co do rozkładu przestrzennego, arkany zebrane są w dwa kwadraty, rozdzielone dwiema słabszymi kartami, podczas gdy

¹⁵ Zob. *Tactique du sens* [w:] „Semiotica” (w przygotowaniu).

pozostałych sześć ustawiło się bokiem; tu również cichaczem niskie wdziera się w wysokie, proste w złożone, zagrożenie w równowagę:

LLLAALAA

LLLAALAA

Można by spytać, czy kiedykolwiek tak piękny i prosty schemat posłużył do przedstawienia różnorodnych wspaniałości w poemacie Ariosta. Lecz piękno Orlandowej opowieści bierze się też skądinąd: otóż położenie w punkcie równowagi zawdzięcza także temu, że ma wyłożyć tyle kart, ile zastał już gotowych; po raz kolejny odczytywanie przezeń opowieści polega na podawaniu informacji nowych i redundantnych w iście magicznej proporcji. Zastawszy dwa kwadraty na dwóch przeciwległych krańcach:

X X...X X

X X...X X

na przemian odczytuje bądź zapisuje z lewej ku prawej, najpierw linię górną, potem dolną, i swą lekturą spaja oba krańce w okrąg:

LLEEEELLLLLEEEELL

O tej symetrii szaleństwa i mądrości w sednie rzeczy każe sobie opowiedzieć Astolf, gdy w obłąkanej pogoni za mądrością napotka na Księżycu Głupca, szarlatana i magika, słowem – poetę,

„(...) który w rymy oktawy wpisuje swoje wątki, nici, intrygi, motywacje i braki motywacji. Skoro poeta zamieszkuje Księżyc – albo też Księżyc zamieszkuje jego najgłębszą jaźń – powie nam, czy jest prawdą, że Księżyc ma w swym posiadaniu uniwersalny słownik rymów słów i rzeczy, i czy jest światem pełnym sensu, na przekór ziemi pozbawionej sensu” [Z, s. 40-41].

Kluczowa rola Pustelnika, pierwszego wśród wróżbitów, w historii Astolfa (całkiem mi on wygląda na Narratora, ze wszystkich powodów, które poznaliśmy powyżej) objawia *sens* niedawnego lucyferiańskiego przewrotu:

„(...) wróżbita, który odwraca nieodwracalny czas i jeszcze zanim coś się wydarzy, widzi, co stanie się potem” [Z, s. 39].

W powszechnie znanej opowieści Orlanda, *potem* zostało poznane przed jego *przedtem*, lecz Orland nie włączył się w tę grę, nie pozwolił napisać w swojej historii słowa KONIEC, lecz zaczął tworzyć całą literaturę od nowa w jej drugim wcieleniu i wyznaczył do tej roli Astolfa. Narratorem jest więc Orland, a więc Orland – to Astolf. Wszystko staje się jasne: mrok i chaos nie są niczym innym, jak tylko boską gwarancją ładu, ponieważ, gdy wszystkiemu został nadany porządek, należy go przyjąć za chaos, aby w nim z kolei zaprowadzić ład. Narrator sugeruje, poprzez złożony, uporządkowany chaos pozostałych opowieści, jakieś inne strategie, o których nie mówi ani słowa więcej; cała przyszła historia, jako uwarunkowana przez układ mozaiki, zostanie opowiedziana poprzez opowieści już odczytane (niemniej niepokoi nas pięć kart pozostawionych w talii: można jeszcze kusić się o wyjaśnienia, lecz jaszczur bardzo się już skurczył, baczmy na wypowiedane życzenia!**). Tymczasem przyszłe historie, owe *legendae*, będą mogły toczyć się najdziwaczniej, najkapryśniej, najniebezpieczniej: tak będzie z losami załamany (opowieści o nawróceniach czy odstępstwach), spiralnymi (opowieści o labiryntach), w linię grecką (historie dyktatorów), przechodzącymi przez karty już zinterpretowane (gdy dojdą do głosu retoryka, palinodie, obsesje, bredzenie czy błądzenie), z pominięciem jednej lub kilku kart (gdy wkroczą aluzje, amnezja i pomyłki) i tak dalej. Za każdym razem jednak mnoży się bogactwo, jako że najbogatsze karty są punktami *wspólnymi* na przecięciu największej liczby opowieści, zaś najpiękniejszymi historiami będą te, które

** Warto przypomnieć, że zdanie to nawiązuje do Balzakovskiego *Jaszczura* (w oryg.: *La peau de chagrin*); tytułowy jaszczur to wyprawiona, zeschnięta skóra dzikiego osła; temu, który ją nabył, spełniały się wszystkie życzenia, ale za każde płacił proporcjonalnym skróceniem życia, co ilustrowała kurcząca się skóra. Tak doszło do tragedii bohatera – zabiło go ostatnie życzenie, wypowiedziane z miłości do żony. [Przypis – Wanda Jadacka].

będą zdolne przebiec po szlakach największej liczby innych opowieści. Jednocześnie zaś w metaopowieści sto pierwsza historia będzie bogatsza od setnej, gdyż, przecinając tę ostatnią, stanie się brzemienią i poprzedniczką, i pozostałymi dziewięćdziesięcioma dziewięcioma, które były wcześniej; do tego, mając inny status i wyższy, bardziej dramatyczny poziom kultury, rzuci swój cień na wszystkie historie, *przez które* przeniknie, tak, że gdy odczytam opowieść Orlanda po opowieści Astolfa czy Królowej Pucharów, nie będzie już tą samą. Wmiesza się w nią nieskończona monotonia, niezgłębiona nieskończoność literatury; kombinatoryka stanie się tam zasadą nowej gramatyki, która objawi się, jak sprawiedliwość, na chwilę przedtem, zanim Orland nie odwróci całej sytuacji:

„A może była to Rozumna Logika opowieści, która kryje się za kombinatoryjnym Trafem rozrzuconych kart tarota?” [Z, s. 35].

Jakąż więc semantykę należy wpisać w ramy semiotyki, której przebieg przedstawiliśmy wyżej; został on tak gwałtownie odwrócony, że odtąd wiadomo, że wszystko, co zostało do powiedzenia, ma przejść przez już powiedziane i spustoszyć je, oraz że chaos i przypadek pozostają w ścisłym związku z porządkiem i koniecznością, natomiast naturę tej relacji stanowi chaos rzeczy wypowiedalnych.

SEMANTYKA

Konstruowaną tu semantykę należy wpisać przede wszystkim w dwa nurty komunikacji, rozwijającej się przestrzennie w metaopowieści Calvina. Pozornie mamy tu do czynienia z ramą organizacyjną, która czytelnikowi obeznanemu z literaturą włoską przywodzi na myśl *Dekameron*, nie w sensie stu nowel, które można potraktować jako paradygmat¹⁶, lecz jako *księga*,

¹⁶ T. Todorov, *Grammaire du Décaméron*, op.cit., s. 13.

przestrzeń i linia. Narrator opowiada o narracji w pewnej liczbie opowieści (jest ich dwanaście, jak dwunastu było apostołów, dwanaście znaków zodiaku, symboli geomantycznych, członków ludzkiego ciała, barw, najważniejszych kamieni szlachetnych czy wreszcie pierwiastków metalicznych). Lecz o ile *Dekameron* opowiadany jest w willi, w wiejskiej okolicy naznaczonej przez dżumę znakiem przeciwności (wieś rozumiana negatywnie przekształca się niewiele wcześniej w *Arkadię*, potencjalnie pozytywną, tak, że kombinatoryka wątków nagle się zwiększa), tu znajdujemy się jeszcze w zamku; Narrator, niczym rycerz Okrągłego Stołu, zajmuje swoje miejsce i swój niepewny stołek

„(przeto na zapraszający gest tego, kto zdawał mi się kasztelanem – lub oberżystą – zająłem jedyne jeszcze wolne miejsce)” [Z, s. 8].

Narrator zapowiada metodą proleptyczną, jaki los czeka Orlanda, który poprzez swą historię ma również zająć ostatnie wolne miejsce w mozaice opowieści (sugerowaliśmy już wyżej, że Narrator i Orland to ta sama osoba; i później jeszcze – co nastąpi, gdy zostanie opowiedzianych sześć pierwszych historii (*Opowieść ukaranego niewdzięcznika*, *Trzy mroczne historie*, *Opowieść Orlanda, który oszalał z miłości* i opowieść Astolfa, Rycerza Nicości); nim *pokaże* w końcu, jak odczytywanie staje się zapisywaniem, narrator ostrzega czytelnika:

„Wszystkie karty talii leżą na stole odkryte. A gdzie moja opowieść. Nie potrafię rozpoznać jej pośród tylu innych, tak gęsty i równoczesny tworzą splot” [Z, s. 43].

Ów Borgesowski splot, owa wstęga Moebiusa, która na jednej stronie mieści *signifiant* i *signifié*, co czyni z *signifié* *signifiant* innego *signifié*, i która zarazem nadaje bezpośredni sens *signifiant*, wyjaśnia nam, że wypowiedź zawiera się w wypowiedzeniu, i że wypowiadający się jest przedstawiony w wypowiedzeniu jako wypowiedź, słowem, że literatura kształtuje pisarza i

opowiada o nim; rzecz wiadoma i rozgłaszana, lecz *poza obrębem* literatury. Najpierwsze doświadczenie, rytuał inicjacyjny u wrót literatury, jest wprowadzeniem w ubóstwo rzeczywistości – konieczną gwarancję stwarzania literatury – przegląd i deklasację, jak w początku *Iliady* i *Jerozolimy wyzwolonej*, kreślą one porządek, który należy przekroczyć, sprowadzić do postaci chaosu, by następnie zaprowadzić ład związany z odczytywaniem; zagłębiają się na próbę, by uprawomocnić zrównanie z ziemią odrzuconych źródeł i osiągnięć:

„Zarazem jednak wyczuwałem znamiona przypadkowości i nieładu, by nie rzecz swawoli, jakby nie chodziło o pańską siedzibę, lecz o zwykły zajazd, w którym osoby sobie nieznajome, odmiennych stanów i z przeróżnych krain spędzają wspólnie noc, a wymuszona bliskość rozluźnia zasady przestrzegane zazwyczaj we własnym otoczeniu, i każdy – przystając na mniejsze wygody – bardziej też pobłaża odmiennym i swobodniejszym obyczajom” [Z, s. 7-8].

Obyczaje hinduskie muszą dla Hindusów ustąpić konwencjom i konwenansom miejsca spotkania, ceremoniałowi ustalonemu na miejscu; wiadomo zresztą, że łatwiej zwierzać się nieznajomym. W ten sposób każdy ma szansę zrozumieć samego siebie, spojrzawszy na siebie z zewnątrz, odczytywać własne JA jako kosmos, postępując tak, jak odczytujący tarota według Jeana Paulhana:

„Gdy tak przekłada karty, odwraca je to na jedną to na drugą stronę, zdaje mu się, że uczestniczy w następstwie rzeczywistych wydarzeń, które dotąd znał tylko z zewnętrznej postaci, tak, jakby nałożył na świat siatkę – dowolne wydarzenie nagle objawia mu ukryte oblicze, kaprysy i szczególne racje”¹⁷.

W owej strategii komunikacji i odczytywania, słowa wypowiedzanego przez coś, co, gdy już się ukaże, staje się własnym poprzednikiem (lecz poprzedza samo siebie tylko ten jeden raz, po którym następuje, uważajmy

¹⁷ „Préface”, op. cit., s.VII.

na to!) – tym, co szczególnie rzuca się w oczy, jest różnicująca natura wypowiedzi, mogąca nawet stać się stylem i na pewnym poziomie zmienić sens podobnych jednostek u wszystkich. Operatory wypowiedzi układają się w prozodię wizualną (jeśli można tak to nazwać), gestykulację określającą wypowiedzenie (styl jako zbiór cech werbalnych) i następnie wypowiedź (styl jako oblicze narratora).

Niektóre gesty należą do mimiki: sposób rzucania karty na stół wskazuje, że opowiadający przeszedł przez las, na którego obraz pokazuje (s. 11), „wznoszący gest” ręki mówi nam, że narrator wspinał się czy też wznosił (s. 29); inne zaś tworzą ton przemowy: pokazać bohatera z „oznakami żałoby” na twarzy oznacza jego śmierć (s. 11); we fragmencie poniżej Dwójka Mieczy istotnie opowiada o pojedynku:

„Wokół fruwały pocięte leśne liście, a pnące rośliny wiły się wokół brzeszczotów. Jednak żałosne spojrzenie, którym narrator obrzucał kartę, nie budziło wątpliwości, jaki był wynik walki” [Z, s. 16].

Siódemka Monet, objęta spojrzeniem pełnym zachwytu (s. 56) – to wszystkie skarby Wschodu, które ukazały się oczom Fausta. W porządku czasowym wypowiedzi także zmiany rytmu mają swoje znaczenie: współczujący wyraz twarzy zatrzymuje na chwilę Papieżycę (s. 46), Faust wstrzymuje dłoń, nim zmieni rząd kart i ujawni, kim naprawdę jest Mag (s. 56); w ekonomii wolno odprawianego rytuału pośpiech będzie oznaczał wzgardę (jak na przykład, gdy papież przebrany za Rycerza Monet w ten właśnie sposób porzuca Czwórkę Monet (s. 132)) lub przerażenie (gdy Giermek Mieczy zauważa, że Królowa Mieczy to tak naprawdę Śmierć (s. 68)). Te chwilowe gesty, związane ściśle z fabułą, wpisują się jednak w styl dodatkowo charakteryzujący każdego z narratorów, a niekiedy wpływający

na kierunek jego historii. Przywołały dwa przykłady tak uzupełnionego opisu. Koło Fortuny w opowieści Fausta:

„Może karta owa znaczyła po prostu tyle, że szczęście sprzyjało teraz Faustowi, ale takie wyjaśnienie wydało nam się zbyt oczywiste, zważywszy na sposób opowiadania alchemika, eliptyczny i aluzyjny” [Z, s. 21].

W innym natomiast miejscu Słońce i Księżyc wskazują na treść stylistyczną i psychologiczną, a nawet pozwalają ustalić typologię opowiadających i przekazywanych historii. Tak Rydwan, środek, którym Astolf miał się dostać na Księżyc, stanowi „zbyteczny, lecz nastrojowy akcent” (s. 112). W opowieści Rycerza Pucharów Słońce trudno było jednoznacznie odczytać:

„Interpretacja tego epizodu nie była łatwa: może oznaczał on po prostu tyle, co »był piękny słoneczny dzień«, a w takim razie narrator trwonilby karty na podanie nam błahych szczegółów” [Z, s. 14].

(Ów arkan tak naprawdę znaczył co innego). Tymczasem później uczynna i łatwowierna Królowa Pucharów, zgodnie ze swym miłym, rozmownym usposobieniem, opowie, i to z wieloma niepotrzebnymi szczegółami, jak to:

„patrzyła na strasznego zbója (...), on zaś przywiązany do narzędzia tortur, prażył się na Słońcu z mocy wyroków Sprawiedliwości” [Z, s. 14].

Z pewnością mamy tu do czynienia z różnicami w osobowościach narratorów, lecz także i z podwójnym ostrzeżeniem ukrytym w samej treści: takim mianowicie, iż to, co w byłoby redundancją i marnowaniem czasu w opowieściach z pierwszej serii, skonstruowanych sztywno w myśl zasad istotności i starannie dobranych przykładów, awansuje do roli ekonomii opartej na pobocznych informacjach z „innych opowieści”. Szczególne cechy osobowościowe narratora, ozdobność stylu, przyjemność słuchania i mówienia nabierają w niej znacznej wagi. Znaczenie nasycenia i

nieciągłości podlega odwróceniu, gdy przechodzimy od pewnej prymitywności w literaturze (pierwsze historie) do kolejnej epoki jej dziejów, podporządkowanej logice, do wieku dojrzałego z jego wyrafinowaniem i straconymi złudzeniami, rachującego i poszukującego, bardziej może niż objawienia – zaskoczenia, zwrotu akcji, nagłej przerwy, spotkania i niejednoznaczności.

Język tarota, o którym pisze Jean Paulhan, nakłada na ciągłości i bezpostaciowość natury (w jej postaci mętnej, skundlonej i pochlebczej, zwanej światem) swą geometryczną siatkę, rozsadzającą i rozsadzana, a pod liniami swej osnowy – choćby nie wiem jak cienkimi – ukrywa być może spojenia silniejsze niż przecięcia owych linii lub też wskazuje, że tu właśnie łączą się ze sobą dwie części, choć tylko jeden bohater ciągnie swą opowieść (pomyślmy tu o siatce fotograficznej i o przywracaniu kontrastu w czasie obróbki na komputerze)¹⁸.

Dwie postawy ujawniają się w obliczu nieciągłości: jedna po odwróceniu porządku opowieści przez Orlanda, druga jeszcze później. Jednocześnie interpretacja przybiera dwie formy: lektura mityczna, projekcyjna oraz odmitologizowana w postaci retrospekcji¹⁹, glos, elips i podtekstów. Można tu zastosować dwa klasyczne testy: test na skojarzenia (na przykład: objeżdżamy najśłynniejsze zamki, aby... „być może z zamiarem poślubienia panny wysokiego rodu” (s. 32), oraz test na dynamikę symboli (na przykład dobrze mamy złodzieja i drzewo (s. 72–74)... i złodziej wspina się na nie). Tak rozpoczynają się historie, których pierwsza część jest „dana”, jak choćby opowieść złodzieja, który (jak pamiętamy)

¹⁸ G. Granger, *Essai d'une philosophie du style*, Paris 1968, zamieszcza (s. 112) rysunek najlepiej oddający to, co chcemy tutaj przekazać.

¹⁹ Na przykład na s. 124 zostają ponownie przywołane arkany Rydwanu, Amora, Księżycy i Mata, a na s. 128 „role” odgrywane przez Królową Mieczy; jest to pobieranie próbek kultury; ma ono uwiarygodnić daną interpretację lub metamorfozę.

przez pewien czas krążył wokół konfiguracji, która coś mu przypominała: Śmierć, Ósemka Monet, Papież i Dwójka Buław; tak więc każda z historii jest już mitycznym odczytaniem świata. Tak we wspaniałej i jednocześnie powściągliwej opowieści Fausta wykluczone zostają możliwości, takie jak na przykład to, że As Pucharów oznacza kropielnicę: melancholia Fausta aż nazbyt mocno wiąże go z ziemią, stanowi aż za wyraźną oznakę jego przyziemności (s. 50–52). Dalszy ciąg tych operacji i ich odczytywania (tak złożonego, że dochodziło przy nim nawet do zaznaczania i usuwania błędów) wiąże się z nabywaniem sprawności, z przyuczaniem do narracji, której kolejna faza ma stanowić wciąż intensywniejsze i coraz bardziej ulotne ćwiczenie w (rozpoznawaniu) nieciągłości. Podstawowa, istotna historia odczytywana jest z uwagą i opowiadana z pasją, a dokładnie: luki podkreślają doniosłość spraw, o które w niej chodzi. Natomiast późniejsze historie rozsadzają sztywną ośnowę podstawowej, odkrywczej narracji; nadmiar szczegółów, luki w warstwie werbalnej („Wiele podróżował”) wprowadzają odkształcenia, znaczące początek opowieści w samej opowieści, gdy nie wypowiada się grzmiącym głosem tłum – za pośrednictwem rapsodysty, barda czy murzyńskiego bazarza – lecz jednostka, czujnie unikająca pułapek, jakie kryją testy sprawnościowe.

Typ interpretacji jest chyba stałą troską Narratora. Gdyby wyłowić wszystkie momenty, w których wspomina o tej operacji, powstałby osobny wątek narracyjny, osobna historia, odwrotność metaopowieści, lista wymieniająca kombinacje sposobów odczytywania (i zapisywania). Stopniowo interpretacja, oparta na ciągłej dedukcji (s. 30), sprawiająca trudności (s. 40), idąca przez chwilę śladem błędu, którego udało się uniknąć (s. 52: As Pucharów nie jest kropielnicą) – przeradza się w pewność (zob. s. 56: „Zaślepienie spojrzenie (...) nie budziło wątpliwości (...)” [Z, s. 20],

potem, co jest oczywiste, w potwierdzenie oczekiwań (s. 58: „Odpowiedź jakiej wszyscy się spodziewali (...) ale nie zyskaliśmy pewności dopóki...” [Z, s. 20], by wreszcie, w owym pierwszym łuku opowieści ugrzęznąć w chaosie porządków nie ułożonych jeszcze w Porządek:

„Nie wiem ilu z nas potrafiło w jakiejś mierze odczytać ową opowieść, nie zagłębiając się wszystkich tych monet i pucharów, które wyskakiwały nie wiadomo skąd, właśnie w chwili, gdy my oczekiwaliśmy jasnego objaśnienia faktów. (...) Toteż niektórzy z nas rozpraszały się lub skupiali całą uwagę na jakimś zestawieniu kart i utykali w miejscu” [Z, s. 24.]

Poprzestaje ostatecznie na posuwaniu się naprzód pytanie za pytaniem (s. 64).

Zabrzmie w końcu niepokojące ostrzeżenie, o którym była już mowa, przed zbyt wąską interpretacją Koła Fortuny (s. 80).

Tu nadchodzi Orland, inaugurujący nowy sposób odczytywania; jego historia jest najpiękniejsza, gdyż, jako częściowo już znana (dla nas, czytelników-epigonów, jako *Orland Szalony*), kieruje się w równej mierze redundancją, euforią *zastanych* symboli, co informacją (choć kryje się za nią niespójna wiedza) zawartą w symbolach wniesionych, ku którym śmiałej interpretacji prowadzi nas sam narrator. Jednak, podobnie jak Orland daje początek Astolfowi i zmienia jego opowieść, tak sam bierze początek z tego, który nieco go wyprzedził w poszukiwaniu znaczenia rzeczy, lecz nie umiał jeszcze odczytać ich wspak – z Fausta, mówiącego językiem pełnym elips i aluzji, skłaniającego do wyjaśnienia, które by oczywiście

„nie brało pod uwagę wszystkich szczegółów miniatury (...), ale stwarzało podstawę do tego, by w następnych kartach pucharów i monet odczytać zapowiedź Królestwa Obfitości” [Z, s. 22].

Tak wprowadzony w przeskakowanie „dziur semantycznych” i narzucający przewagę sensu nad znaczeniami, czytelnik-Narrator gotów jest

uczynić zwrot; dokonuje się on wśród fajerwerków przekonania (s. 86: „z pewnością”, s. 88: „natychmiast”, „rozpoznaliśmy”, „nabraliśmy pewności”; s. 90: „było jasne, że...”, s. 98: „karta Mata... wymowna jak nigdy przedtem...” i tak dalej). Lecz zaraz potem logiczny atak Orlanda zyskuje potwierdzenie, gdy Mądrości (ukazanej jako Sprawiedliwość) przypisuje się rozumność szaleństwa, która odtąd pozwalać będzie na dowolne odczytywanie, głównie wspan, skoro światem rządzą pospołu „radosna Bogini Zniszczenia, która włada ciągłym rozpadem i odradzaniem się świata” (s. 47), i „Księżę Opozycji” (s. 46–47).

Teraz rozumiemy już, na jakie niebezpieczeństwa narażona jest owa semantyka, powstała jako pierwotna, animistyczna i ufna, jak Dziewiątka Buław z samego początku,

„która – dzięki pnącej się w górę płataninie gałęzi skąpo przystrojonej w liście i dzikie kwiaty – przypominała nam las, który nie tak dawno przebyliśmy” [Z, s. 11].

W końcu jednak staje się przewrotna i sceptyczna: te same symbole, które z początku odnosiły się do miłości rycerza i trupa, „odczytane wedle innego szyfru” (s. 134) wyznaczają historię papieża na polu bitwy. Poziom kombinacji, łączenia i rozłączania figur (symboli²⁰), jednostek rozkładalnych, mogących wchodzić w kombinacje jako całości (funkcjonalnie) lub tylko w części, przez jedną z ich cech drugorzędnych (ponieważ literatura żywi się tym, co nieistotne, i stopniowo czynie je istotnym²¹). Pamiętamy zapewne wspaniałą emfazę Dziesiątki Mieczy, potwierdzającej ponownie swą godność Króla Mieczy; była to tylko retoryka, lecz dużo subtelniejsza konstrukcja tematyczna wiąże ze sobą, w

²⁰ Przyjęto, że tak będzie określany znak wyższego rzędu, czyli taki, którego składnikami są inne znaki, i który może funkcjonować jako całość lub poprzez *uruchomienie* jednego ze składników (składnik taki należałoby nazwać *walencją*).

²¹ Nasylenie i rozproszenie werbalne znaku wyższego rzędu pozwala scharakteryzować ewolucję literacką jako dążącą ku coraz większej złożoności.

historii Rycerza Pucharów (ukaranego niewdzięcznika), słońca, jakimi obszyty jest płaszcz jej bohatera, i Słońce, które nie oznacza Słońca, lecz dziecko – tutaj więź między Niewdzięcznikiem i dzieckiem zostaje ustanowiona także dzięki rozważaniu nad owymi słońcami (s. 40–46); zresztą Narrator zachęca nas, byśmy, jak on, dokładnie wyszukiwali nie „znaczenie alegoryczne”, lecz „znaczenie dosłowne” (s. 40), a czyż trzeba zwracać uwagę na odwrócenie alegorii, którą jest dla nas dziecko, a dla tych, którzy biorą sprawy dosłownie – Słońce? Granica między konstrukcją tematyczną a nasyceniem i nadmotywacją jest notorycznie przekraczana; jak w wypadku Koła Fortuny, któremu poświęciliśmy wcześniej za mało miejsca, pomijając niektóre szczegóły: „obecność zwierzęcych uszu i ogonów zdobiących niektóre postaci na kole” (s. 22); dokładnie prześledziwszy odczytywanie, teoretycznie możemy uzasadnić to, czego dotąd opowieść nie sugerowała: „(Zwierzęce przemiany z Koła Fortuny, jeśli dobrze się im przyjrzyć, przedstawiały może pierwszy etap regresji człowieka do świata roślin i minerałów” [Z, s. 22].

Innymi słowy, symbol (znaczące jest, że uczymy się tego poprzez historię wielkiego alchemika) mówi zawsze więcej, niż byśmy chcieli się z niego dowiedzieć, i, jeśli byśmy się zanadto w niego zagłębiali, grozi nam, że otrzymamy wstrząsającą odpowiedź. Tak stało się z Orlandem, który na szczęście i na nieszczęście wśliznął się na ostatnie wolne miejsce.

W chaosie rzeczy wypowiedalnych miejsce „znajomości świata” zajmuje autonomiczna gra złożonych symboli; można wiedzieć, czym jest las (przynajmniej na początku współbiednikom zdawało się, że wiedzą), można przypuszczać, że się wie, kim jest papież; z papieżycą sprawa jest już trudniejsza; ale co z połączeniem papieżycy oraz Dziewiątki i Sódemki Buław? Dopiero poznawszy język [tarota] wiemy, że w tym złożonym

obrazie należy wyróżnić stronę religijną i *boscité*, z czego bierze się pojęcie Kybele²²; cała reszta, czyli właściwie wszystko, jest poza literaturą^{***}. W ten sposób, choć zauważamy, że istnieją jakieś punkty stałe, że jak dotąd bohaterowie są najczęściej reprezentowani/symbolizowani przez karty lub arkany antropomorficzne, że buławy częściej oznaczają las niż cokolwiek innego, miecze – bitwy i pojedynki, puchary – uczty i miłość, monety – złoto, grzech i powodzenie²³ – któż zgadnie, czy Narrator-Orland zechce się długo opierać głosowi starego księcia, któż zgadnie, czy posłucha ostrzeżenia, którego nie posłuchał w swej historii:

„Czemu opuszczasz żelazne pola walki, królestwo nieciągłości i określoności, przypisane Ci miejsca rzezi, na których rozkwita twój talent niszczenia i wykluczania, i zapuszczasz się w lepką zieleń natury, pomiędzy sploty żywotnej ciągłości? Zwierzęce przemiany z Koła Fortuny, jeśli dobrze się im przyjrzeć, przedstawiały może pierwszy etap regresji człowieka do świata roślin i minerałów” [Z, s. 32].

Jedyna pewność, jedyna szansa, że Narrator (czy też jeden z narratorów, co byłoby już czymś o wiele gorszym) nie zmiesza nagle wszystkich kart na nowo i nie przywróci w nich przypadkowego porządku, jaki panował, zanim zaczęły się opowieści, polega na tym, że w obleganym kwadracie z kart umieszczonych przy jego brzegach panuje doskonały porządek: jest to świat Księżyca, po którym w tej chwili przebiegają na Rydwanie dwie karty Monet (piszę to pierwszego sierpnia 1971), świat, o którym Calvino czyta Ariostowi przez ramię:

²² W ten sposób, według Pounda, funkcjonują chińskie ideogramy (*ABC de la lecture*, Paris, Gallimard). Czy to słuszne, czy nie, w każdym razie tak działa *każdy* tekst.

^{***} Aluzja do wiersza Verlaine'a z tomu *Jadis et naguère* (1884), pod tytułem: *L'art poétique* (*Sztuka poetycka*), w którym wzywa do umuzykalnienia poezji: „Que ton vers soit la bonne aventure / Eparse au vent crispé du matin / Qui va fleurant la menthe et le thym... / Et tout le reste est littérature”. W polskim przekładzie Mieczysława Jastruna końcowy wers brzmi: „A wszystko inne - to literatura”, a w przekładzie Miriama - „Reszta jest tylko literacką modą”. [Przypis – Wanda Jadacka].

²³ Owe „reguły” nie odpowiadają kanonicznemu odczytywaniu tarota, zwłaszcza, gdy chodzi o liczby.

„(...) zdarzenia nie przeżyte, myśli, które utykają w progu świadomości i ulatują na zawsze, cząsteczki tego, co możliwe, lecz wykluczone z gry kombinacji, wyniki, jakie można by osiągnąć i jakich nigdy się nie osiąga (...)” [Z, s. 39].

Po cóż mieszać karty? Cały ich układ, ujawniony na chwilę, zostaje zmaćony samym odczytywaniem, tak, jak świat snów został ostatecznie zaburzony przez tego, który ujął go w reguły. To już nie jest alegoria literatury, o której tyle tu mówiliśmy. Jeżeli mit jest wobec języka tym, czym język wobec mowy, alegoria stanowi jedynie ustalone przejście po pionowym sensie (z dołu do góry, jeśli rozumiecie, co mam na myśli), przede wszystkim zaś – degradowuje homomorfizm do postaci izomorfizmu²⁴ i dostrzega jedynie znaczenia, a sensu – nigdy. Litera w micie nie ma granic dla swego regularnego występowania, a skoro „taroty są językiem, z którego znamy tylko alfabet”²⁵, krzyżujące się losy z opowieści Calvina, nie do zakłócenia, jako że całe są zaburzone, będą wyznaczać drogę, jak model wydarzeniu – lekturze, szlakiem wielkich historii, tysięcy miliardów innych opowieści, które w gruncie rzeczy będą wciąż takie same: o literaturze rodzącej literaturę, o Golemie tworzącym kolejnego Golema i robocie konstruującym następnego robota, który go naprawi, gdy w tym coś się zepsuje. Literatura dopiero się zaczyna, a Calvino właśnie stworzył jej teogonię.

²⁴ Izomorfizm upodabnia dwa systemy na podstawie relacji między ich elementami, zaś homomorfizm – na podstawie relacji między ich strukturami (homomorfizm jest izomorfizmem *modeli*).

²⁵ J. Paulhan, *Préface...*, op.cit., s. VII.