

**Krzysztofa Krowiranda**

***Słowami da się wprawić w ruch wszystko. O podmiocie i innych elementach świata przedstawionego w Trybach Magdaleny Tulli***

„Wkraczając w przestrzeń, której krzywizny nie opisuje już ani rzeczywistość, ani prawda, epoka symulacji likwiduje najpierw wszelką referencyjność – gorzej, pozwala jej sztucznie zmartwychwstawać w systemach znakowych, materiale bardziej plastycznym niż sens. Nie chodzi już ani o imitację, ani o podwojenie, ani tym bardziej parodię. Chodzi o podstawienie w miejsce rzeczywistości znaków rzeczywistości, o operację, gdzie zamiast realnego procesu na pierwszy plan wysuwa się jego operacyjny sobowtór, homeostatyczna maszyna znakotwórcza, bezgrzeszna, programowalna, która oferuje wszystkie znaki rzeczywistości i w krótkim zwarciu wszystkie jej perypetie”<sup>1</sup>.

Powyższy cytat, który pochodzi z kanonicznego dziś tekstu Baudrillarda, stanowiącego istotny głos w diagnozowaniu świadomości ponowoczesnej, sygnalizuje zespół problemów dla analizy najnowszej prozy Magdaleny Tulli kluczowych. Przywołuje tak zużyte, że niemal „wstydlive” obecnie terminy, jak: rzeczywistość, referencja, sztuczność, sens, imitacja, symulacja, systemy znakowe, znaki. Daje wyraz niedawnej jeszcze pamięci obecności fundamentów, przyczyn obiektywnych, matryc, punktów odniesienia, różnic, istnienia „nieprodukowanego”, możliwości percepcji rzeczywistości zewnętrznej; obiektem obserwacji pozostaje wszakże tak zwana rzeczywistość empiryczna. Sprawa znacznie się komplikuje, jeśli zarysowane tu kwestie przenieść na grunt twórczości artystycznej i potraktować jako refleksy wielowiekowej dyskusji nad *mimesis*.

---

<sup>1</sup> J. Baudrillard, *Precesja symulaków* [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Kraków 1998, s. 177.

Tekst artykułu poświęconego *Trybom* Magdaleny Tulli opublikowany został w „Parnasiku” 2004, nr 47.

Problem *mimesis* w odniesieniu do twórczości artystycznej ewoluował – w ogromnym uproszczeniu – od odtwarzania przypadkowych, zmysłowo percypowanych jakości rzeczy, zdarzeń, osób, poprzez odniesienie do czegoś, co absolutne i ostateczne, po uświadomienie sobie, że rzeczywistość artystyczna naśladuje jedynie w sposób przybliżony, budując własny samoistny świat. W miarę jak *mimesis* stopniowo stawała się równoważnikiem fikcji unaoczniającej kreacyjne potencje artysty, który wciąż trzyma się rzeczywistości danej, ale jednocześnie kształtuje *natura naturans*, jako problem podstawowy wyłaniać się zaczął sposób pojmowania owej rzeczywistości<sup>2</sup>.

Naturalnym biegiem rzeczy, również wokół *mimesis* literackiej, podobnie jak wokół wspomnianej wyżej, odnoszącej się do ogólnie pojętej twórczości kreacyjnej (obejmującej różne dziedziny), narosła imponująca literatura przedmiotu; ponieważ odwoływanie się do istniejących reinterpretacji tego pojęcia przekracza zarówno rozmiary, jak i potrzeby niniejszego szkicu, a zasygnalizowanie jego wagi wydaje się niezbędne, pozwolę sobie na arbitralne potraktowanie rozstrzygnięć z nim związanych. Rezygnuję zatem z referowania recepcji problemu, by przejść do jego obecności w kontekście dla książki Tulli najbliższym – w literaturze polskiej po roku 1989.

Tendencje fabulacyjne i tekstualne, które zawładnęły dużą częścią prozy lat dziewięćdziesiątych, bezpośrednio literackie motywacje czerpały, jak się zdaje, z kręgów światowej prozy postmodernistycznej oraz dawniejszej rodzimej tradycji, sięgającej utworów Irzykowskiego i Parnickiego. Niekwestionowany wpływ na kształt prozy autorefleksyjnej

---

<sup>2</sup> S. Morawski, *Mimesis i hiperrealizm* [w:] „Literatura na Świecie” nr 1, s. 37–38.

miały koncepcje filozoficzne i zjawiska społeczne ostatnich dziesięcioleci, które najbardziej przyczyniły się do transformacji modelu rozumienia rzeczywistości, a zatem również języka i konwencji artystycznych, przy pomocy których o niej mówiono<sup>3</sup>.

Zmiana w pojmowaniu zarówno rzeczywistości samej, jak i języka, poprzez który ma się ona wyrażać, zaowocowała przesunięciem w sferze stawianych sobie przez prozę celów, co najpełniej widać na przykładzie tych realizacji literackich, które Przemysław Czapliński nazwał nieepickim modelem prozy<sup>4</sup>. Narracje tego typu badają potencję tkwiącą w języku, możliwości wysnuwania zeń opowieści, a jednocześnie poszukują takiego sposobu opisu, który oddawałby wykreowaną rzeczywistość. Destruują konwencjonalne przekonanie o uprzedniości przedmiotu opisu względem słowa, za pomocą którego jest on dokonywany; światy stwarzane są w akcie mówienia, rodzą się w słowach, ich zderzeniach, pomiędzy nimi, wobec czego wszystko, co tkwi w języku, potencjalnie istnieje – język staje się tworzywem i gwarantem bytu.

„Nieepicki model nie tyle unieważnia naśladowczy aspekt prozy, ile problematyzuje *mimesis*, wskazując, że byt i język są jednym, a zatem, że słowo nie może nie przedstawiać świata”<sup>5</sup>.

Wydaje się, że *Tryby*<sup>6</sup> doskonale przystają do wspomnianego powyżej projektu literatury; być może wykraczają nawet nieco dalej. Zarówno tytuł tego tekstu, jak i jego zdumiewająca pojemność znaczeniowa budzą kakofonię skojarzeń, interpretacji, odniesień, hipotez, tropów; narzucają

---

<sup>3</sup> W. Browarny, *Opowieści niedyskretne. Formy autorefleksyjne w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych*, Wrocław 2002, s. 269.

<sup>4</sup> P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999, s. 271–276.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 276.

niespokojny, nerwowy, trudno uchwytny, a jednocześnie nieugięty i nieunikniony rytm; pobudzają i drażnią, obiecują i nie spełniają obietnicy, wskazują kierunek i wyprowadzają w pole, stawiają pytania fundamentalne i dekonstruuje je. Lektura oszałamia, uwodzi, pozostawia niepokój, wrażenie chaosu, nieostrości, niepewności, a jednocześnie inwazyjnie narzuca trudno uchwytne, a nieuniknione style odbioru.

Gdyby jednak pokusić się o wyłuskanie z tej przebogatej materii wątku przewodniego, byłby nim, problem wyłaniania, stwarzania światów/opowieści. Zbanalizowany gest kreacji objawia się na wielu poziomach i w mnogich odniesieniach: od kreacji boskiej przez artystyczną po „mozół” figur teoretycznych odpowiedzialnych za poszczególne partie tekstu oraz wysiłek i zaangażowanie wszystkich elementów składowych dzieła literackiego (znaków diakrytycznych, liter, słów, zdań, akapitów, gramatyki, tropów stylistycznych, wzorców, schematów, konwencji, symboli, mitów). W utworze Magdaleny Tulli uwidocznione zostaje to, co zazwyczaj pozostaje w cieniu lub zupełnym ukryciu, tematykacji podlega to, co zazwyczaj implikowane, nazwane i opisane zostają rewersy, antypody, trzewia, garderoby. Zawieszane, na wpół zrealizowane i porzucone, wielowariantowe, przepelnione potencjalnością, mgliste, płynne i splecione wyłaniają się tematy, wątki, sądy, postaci, reżyserowie, migoczą epizody, pomysły, szkice, schematy, półfabuły. Rozkwitają i natychmiast więdną.

Wobec zawartości *Trybów* rejterują porządne, staromodne ujęcia kategorii określających kształt świata przedstawionego, takich jak: podmiot, narrator, postaci, fabuła – a jednocześnie narzucają się jako negatywny układ odniesienia. Projektowana dwutorowość lektury, założona przez

---

<sup>6</sup> M. Tulli, *Tryby*, Warszawa 2003. Wszystkie zamieszczone w tekście pracy cytaty pochodzą z tego

zdublowanie poziomów komunikacji, wyznacza dwa zazębiające się tryby opowieści: skierowany na odbiór naiwny, literalny, oraz refleksyjny, bardziej świadomy, niepozwalający się zwieść czy uwieść.

### **Tryby opowieści**

Nigdy nie są one widoczne jednocześnie, istnieją równolegle i równocześnie, ale pojawiają się naprzemiennie w rytmie wyłaniania: figura - tło. Jeden z nich traktuje o perypetiach tego, który nazywany jest narratorem, wewnętrznych napięciach między nim a jego „szefem”, nim a tymi, którzy nazywani są postaciami; prezentuje reguły reżyserii mającej powstać historyjki o trójkacie małżeńskim, odsłania kulisy, pokazuje proces stwarzania opowieści, stopniowego formowania postaci, podejmuje próby generalizacji, sugeruje powszechność i typowość podejmowanych kroków. Drugi ujawnia świadomość wyższą aniżeli ta, która przysługuje stematyzowanemu narratorowi, ale też wyższą niż ta, którą przypisalibyśmy, również stematyzowanemu, „komuś, kto go powołał”, komuś, kogo w tradycyjnej nomenklaturze uznać by można za podmiot utworu – jest to jednak co najwyżej jego odpowiednik na poziomie, z mozołem i nieudolnie, opowiadanej historyjki trojga pierwszoplanowych bohaterów oraz efemerycznych, epizodycznych postaci pozostałych; choć to też nie jest dookreślenie ścisłe. Podmiotem utworu natomiast i narratorem w jednej osobie (w tradycyjnym ujęciu Michała Głowińskiego) nazwać można ów konstrukt o podwyższonej świadomości, który zdaje się panować nad tekstem od pierwszego do ostatniego słowa, a raczej „rozpinać” je w takim a nie innym układzie. Pozoruje on pewne działania maskujące własną postać, odwraca od siebie uwagę, używając nazwy „narrator” bytowi innemu niż on

---

wydania, numer strony podaję w nawiasie.

sam i wielokrotnie wspominając o tym, „kto go powołał”. Falszywie i przewrotnie chowa się za tymi, o których opowiada, by ujawniać się w tworzących modalną ramę tekstową sygnałach, obejmujących operatory, takie jak: „możliwe, że”, „założmy”, „raczej”, „jak można sądzić”, a także wprowadzenie trybu przypuszczającego i konstrukcji warunkowych.

### **Tryb podmiotu utworu**

Poprzez tę podwójność perspektywy, kategorie tradycyjnie uznawane za elementy świata przedstawionego, uległy zdublowaniu bądź podwójnej funkcjonalizacji – dysponujący najwyższą świadomością podmiot (rozumiany jako ponadnarratorska, najwyższa instancja nadawcza: autor wewnętrzny, gospodarz poematu, podmiot czynności twórczych) wygenerował nazwę utworu – *Tryby*, rozegrał partię o układ stron i czcionkę; będąc korelatem globalnej informacji implikowanej, ogarniającej całą strukturę dzieła, stanowi odpowiednik realnego jej autora<sup>7</sup>.

### **Tryb narratora-podmiotu**

Podmiot mówiący omawianej powieści (tożsamy z jej narratorem, nazywany tak dla odróżnienia od narratora stematyzowanego w tekście) cechuje swoista nonszalancja – niedbałym gestem rozdaje imiona, nazwiska, od niechcienia wywołuje postaci z inicjałów nazwisk, podkreśla przypadkowość i nieważność tych czynności, brak różnic, umowność sytuacji. Wyraźniej ujawnia się w wielu partiach dygresyjnych, eseistycznych, traktujących o regułach reżyserii, konstrukcji zarówno fikcji

literackiej, jak i świata jako takiego. Pełni wobec adresata rolę przewodnika, oprowadzającego po dobrze sobie znanym terenie, łaskawie objaśniającego laika, wprowadzającego w arkana swojego fachu. Buduje płaszczyznę konfidencjonalnego porozumienia z odbiorcą „skoro już jesteśmy przy porównaniach” (s. 8), „nazwijmy ją np. Ireną, od niebieskawego neonu biura podróży, czemu nie?” (s. 66) – pozornie dopuszcza go do uczestnictwa w akcie stwarzania. Dysponuje pesymistyczną świadomością ponowoczesną – zdaje sobie sprawę, że słowa nie są niewinne, dziewicze, że używano ich wielokroć, podobnie sfatygowane są konwencje, schematy fabularne:

„Nie znajdzie się przecież nikt, kto by nie znał na wylot tej historyjki, opowiedzianej już sto tysięcy razy. Role te same, co zawsze, czekają jak potrzask, w który wpadać będą coraz to nowe postacie, bez względu na ich własne życzenia, obietnice, obawy” (s. 69).

Pomimo jednak tych niewesołych konstatacji, prowadzących do wniosku, iż opowiadanie o czymkolwiek nie jest już możliwe, że można co najwyżej powtarzać gesty *bricoleura*, podejmuje ryzyko snucia narracji. Niczym cyrkowy akrobata wystawia się jednocześnie na ogromne niebezpieczeństwo i śmieszność, decyduje się balansować na linii rozpiętej „między utraconą przeszłością a niepewną przyszłością” (s. 8).

Narrator-podmiot, do którego należą wszystkie użyte w opowieści słowa, wyprodukował, niemający wyraźnej linii fabularnej, komunikat, który, mimo swej sugerowanej niepełności, niegotowości, stanowi pewien przemyślany całościowy twór i pozwala ująć się w określone ramy konstrukcyjne (scena w cyrku). Posiada on wiedzę o pewnych danych dotyczących rzeczywistości pozaliterackiej, których okruchy wprowadza na karty opowiadania np. wspomina o obu wojnach światowych, używa

---

<sup>7</sup> A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji* [w:] *Poetyka*, Warszawa 1997, t. 2, s.

związanych z nimi rekwizytów, symboli, pokpiwa z mitu polskości, napomyka o denominacji złotego w 1995 roku.

Z tego punktu widzenia wszystkie składowe, które pojawiają się w jego narracji okazują się wobec niego podrzędne, zatem zarówno konstrukt nazywany narratorem, jak i sugerowany dysponent reguł fikcyjnego świata są bohaterami historii na równi z tymi kryjącymi się pod nazwą postaci. Z kolei z perspektywy tego, któremu przysługuje nazwa narratora, miano bohaterów można przypisać tylko tym, których on kreuje, lub tym, którzy agresywnie czy przypadkiem wskazują do jego opowieści, nad sobą zaś widzi jedynie „szefa” (tu również zyskującego status bohatera opowieści). Ów „szef” wydaje mu dyspozycje i płaci za wykonywaną pracę. Mamy więc dwa podmioty, dwóch narratorów, kilka postaci oraz narratora i „podmiot czynności twórczych”, będących jednocześnie w roli bohatera.

### **Tryb narratora-postaci**

Widać wyraźnie, że spoiwem obu poziomów czy trybów, punktem stycznym, jest postać owego stematyzowanego narratora; jemu też poświęcono stosunkowo najwięcej miejsca. Jest „figurą raczej podrzędną” (s. 5), ograniczoną w możliwościach i świadomą swych ograniczeń, nie ma kontroli nad rozwojem zdarzeń, powątpiewa też w panowanie nad nimi „najwyższego” tudzież w jego dobrą wolę. Najlepiej charakteryzuje go determinacja, poddanie naciskom, wpływom, bierność i zniechęcenie wobec własnej roli:

„Sam postawiony wobec faktów dokonanych, troszczy się tylko o jedno: żeby od razu w pierwszym zdaniu nie popaść w banał. Gdyby mógł, wolałby raczej odejść z

rękami w kieszeniach, zostawić wszystko na łasce losu, na który odmówiono mu wpływu” (s. 5).

Z chaosu wywołany został słowem, podobnie jak człowiek, i na jego podobieństwo skonstruowany – obdarzony ciałem, emocjami, przyzwyczajeniami:

„Narrator jest mężczyzną: nie może być inaczej, przesądzają o tym formy gramatyczne, zwłaszcza czasownikowe, choć rzecz jasna nie one jedne podążają w tak naturalny sposób za słowem „narrator”; należałoby wspomnieć tu jeszcze o przymiotnikach i zaimkach, także dzierżawczych. Ich świadectwo jest zgodne, przeto niepodważalne. Nie dość powiedzieć, że odsłania prawdę, bo w istocie powołuje ją do życia” (s. 39).

Być może nawet jego kreator, ograniczając wolną wolę narratora i możliwość autokreacji, dał mu więcej, oszczędził wysiłków:

„(...) został powołany razem z butami (...)” (s. 43).

„Powołano go razem z oknem. (...) Z całą pękającą w szwach przeszłością, żeby nie wyglądało na to, że urodził się wczoraj (s. 45).

### **Tryb podmiotu-postaci**

Ponieważ perypetie narratora uznać można za nić fabularną wiążącą pojawiające się na kartach opowiadania epizody, widoczny staje się moment kulminacji napięcia historii narratora, nieudolnie opowiadającego o pewnej zdradzie, a także uwyrażnia postać „kogoś, kto nad tym panuje”. Ów „decydet”, wobec narratora – przełożony, jakoby reżyser tkanej przezeń opowieści, pojawia się – podobnie jak on – uczłowieczony, wyposażony w emocje, głos. Z okazji nienależycie wypełnionego przez podwładnego

zadania, daje mu reprimendę, ogłaszając mimochodem pewną fundamentalną zasadę:

„Co to kogo obchodzi, czy świat istnieje! Niech wygląda tak, jakby istniał. Łudzące wrażenie realności, oto czego oczekuje od narratora ten, kto mu płaci” (s. 116).

Neutralizując wagę problemu istnienia świata, znosząc *mimesis*, zwraca uwagę na absurdalny wręcz stopień ufikcyjnienia opowieści zatytułowanej *Tryby*: Magdalena Tulli, w roli fikcyjnego podmiotu czynności twórczych, powołała fikcyjny świat owej opowieści wraz z fikcyjnym jej narratorem, który o tym świecie opowiada; narrator ów snuje fikcyjną historię mąk twórczych fikcyjnego narratora, ścierającego się co jakiś czas ze stojącym ponad nim fikcyjnym reżyserem, któremu podlega zarówno on sam, jak i fikcyjne postaci, upodrządnione także wobec niego, ufikcyjnione, w ramach fikcyjnej historyjki o trójkacie małżeńskim. Spotęgowany układ fikcyjnych zależności nie pozostawia właściwie miejsca na realność; chyba że stanowią ją słowa:

„To przecież historyjka o zdradzie, zdrada leży w naturze ludzkiej. Zadanie było łatwe, słów przecież nie zabrakło, a słowami da się wprawić w ruch wszystko” (s. 117).

Oczekuje zatem udanej symulacji, symulacji przeprowadzonej za pomocą słów; dąży do stworzenia czy wręcz przekroczenia w fikcyjnym świecie sytuacji, która zdaniem Baudrillarda ma już miejsce w świecie rzeczywistym:

„Żyjemy we wszechświecie osobliwie podobnym do oryginału – rzeczy są w nim dublowane przez scenariusz tych rzeczy. Ale dublowanie to nie oznacza, jak to tradycyjnie bywało, bliskości ich śmierci – śmierć została z nich ekspurgowana, bardziej nawet niż życie; są bardziej autentyczne w porównaniu ze swoim modelem”<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> J. Baudrillard, op. cit., s. 187.

## Tryb postaci

Analogicznie jak narrator powoływane są postaci – słowo, znak wywołuje skojarzenie, które napędza skojarzenie kolejne, siła sprawcza, jaką dysponuje, tchnie w golemi życie. Więcej nawet – postaci wyłaniają się stopniowo, energia zawarta w literze, inicjale imienia, nazwiska wywabia fragmenty słów, potem całe słowa, proces nabiera rozpędu, z każdym dodanym elementem postać zyskuje większą autonomię, wyraźniejszy kształt, charakterystyczny rekwizyt. Co nie znaczy, że staje się zupełnie samodzielna – uniezależnia się jedynie od narratora, który musi ją wówczas uwzględnić w opowiadaniu, choćby wcale nie było mu to na rękę. Dla takich postaci przeznaczone są określone funkcje, muszą one podjąć wyznaczone im życie, wejść na tory, na które zostały skierowane, choć momentami, co bardziej zdesperowane czy odważne, domagają się korekty, zaświadczając tym samym o własnym zniewoleniu, zależności od słowa, ale i świadomości narracyjności własnej egzystencji:

„John Maybe chciałby zapewne zmienić coś w swoim życiu, uważa, że nie obeszło się z nim sprawiedliwie i że należy mu się przynajmniej jedna szansa. Sądzi, że drobna korekta nie sprawi narratorowi kłopotu (s. 140).

Mimo obawy popadnięcia w banał, może warto zadać pytanie, czy z charakterystyki powyższej nie można wyczytać alegorii ludzkiego bytowania w świecie? Świadomości narracyjności własnej biografii, którą niejednokrotnie chętnie poddałoby się korekcie, zawróciło nieodwracalne?

Postaci, podobnie jak słowa, rozchodzą się, rozpływają i odpływają, trudno nad nimi zapanować. Pozamykane w klatkach labiryntu hotelowego podziemia, wciąż odgrywają te same sceny, zawieszane w wiecznej

teraźniejszości, bezustannie wygłaszając te same, nic nieznaczące, niewarte przytoczenia teksty. Niektórym z nich, być może nieprzypisanym jeszcze konkretnym historiom, udaje się z czeluści wyjść i na powierzchni dręczyć narratora koniecznością uwzględnienia swojej obecności.

### **Tryb *perpetuum mobile***

Nieśmiało i niepewnie wyłaniające się z chaosu wymieszanych elementów składowych utworu, pochodzących z różnych, niewspółmiernych poziomów, kategorie, pozwalające jakoś go okiełznać, podjąć próbę wyłowienia struktury lub zbudowania jej, umieszczone zostały w mitycznym czasie cyklicznym wiecznej powtarzalności. Wskazują na to rozmaite sygnały tekstowe – jak chociażby konsekwentnie i pracowicie rozbudowana metafora koła, która organizuje zaprezentowaną opowieść. Wewnętrzna maszyna kierująca jej powstawaniem, w podziemiach hotelu kryjąca „czeluść potencji”, nieskończoność opcji już wykorzystanych, jeszcze niedomkniętych, wciąż dziejących się, tryby działania świata/opowieści, przywołuje skojarzenie z błędnym kołem – nie ma znaczenia, na którym piętrze się wysiadzie, jaką scenę zobaczy, którą postać napotka – cała materia podlegająca opowiadaniu uwikłana jest w bezosobowość nie wiedzieć czyją ręką poruszanej konstrukcji:

„Żadna z postaci nie może wyrzeć poza to, co widoczne, narrator także podlega temu ograniczeniu. Mimo wszystko nie wydaje się, by przystankami towarowej windy rządziła czyjaś wola. Wyznacza je raczej płatanina kabli, wychodzących z tablicy rozdzielczej, samowolne impulsy elektryczne, przepływające różnymi drogami we właściwym sobie porządku” (s. 137).

W organizację owej metafory wprzęgnięte więc zostały tytułowe tryby, które rezonują w tekście, angażując także frazeologię (na przykład utarte tryby) czy gramatykę (tryby, czyli reguły; tryby czasu, tryb warunkowy); konstrukcja sugerująca zamknięcie (pętla), mityzacja czasu i przestrzeni (cykliczność, wieczna powtarzalność, desakralizacja); odwrócenie znaków wartości, karnawalizacja słowa, przypominająca obłądny taniec; rytmy różnych stylów muzycznych, natrętnie powracający refren „Financial Times”; motyw areny cyrkowej; wielokrotnie sugerowany ruch, przepływ – znaczeń, wątków; powtarzalność zdarzeń (możliwość ponownego „zajrzenia” do sceny w ogrodzie).

Do punktu wyjścia wraca także historia narratora – rama konstrukcyjna, którą wyznacza scena rozgrywająca się na cyrkowej arenie, czekała na domknięcie. Zmienia się jednak lub ujawnia rola narratora w owej scenie – z rozdającego karty, obserwatora, zmienił się w obserwowanego, będącego przedmiotem igraszek innych. Wartości uległy odwróceniu, odsłonięty został jeszcze jeden rewers opowieści, to, co było planem pierwszym, zeszło na margines, w nieustającym, naprzemiennym rytmie wyłaniania figury i tła.

Przykład jednej z obficie występujących w *Trybach* metafor pokazuje, jak wiele elementów składowych utworu zostało zaangażowanych w jej budowanie. Zdaje się, że maksymalne wykorzystanie potencji tkwiącej w słowach, sfunkcjonalizowanie zarówno ich zakresów semantycznych, jak i zasad łączenia, tak paradygmatu, jak syntagmy, lawinowo narastająca znaczeniowość to reguły organizujące tę opowieść. Owa rezonująca megapotencjalność znaków słownych, poddana zwielokrotnionemu

ufikcyjnieniu, samonapędzająca się maszyna słowna to *perpetuum mobile*, w swym ciągłym ruchu odwirowujące wszelką rzeczywistość.

„Jeśli Bóg może być symulowany, tzn. sprowadzony do znaków, które świadczą o jego istnieniu, cały system przechodzi w stan nieważkości, jest gigantycznym *simulacrum* – nie jest irrealny, jest symulakrem, bo jego gwarantem przestaje być rzeczywistość, wymiany dokonuje we własnym zakresie, w nieprzerwanym obiegu wzajemnie do siebie odsyłających referencji”<sup>9</sup>.

Uwydatnienie narracyjnego (fikcyjnego?), wypracowywanego arbitralnie sposobu istnienia światów i opowieści, rozchwiewa ich status ontologiczny, skłania do refleksji nad „naturą” tak bytowania figur teoretycznych jako elementów składowych fabuł, jak człowieka jako komponentu i kreatora świata rzeczywistego.

---

<sup>9</sup> J. Baudrillard, op. cit., s. 180.