

Elżbieta Konończuk

O przeszłości na dwa głosy. Narracja archeologiczna Jerzego Limona między historią a literaturą

Metapowieść historiograficzna

Pokrewieństwo literatury i historii – często poddawane refleksji literaturoznawczej – stało się także przedmiotem badań teoretyków historii. Teoretycy obu dyscyplin podkreślają wspólne, narracyjne, cechy literackiego i historycznego przedstawiania rzeczywistości¹. Najczęstszym tematem badań literaturoznawczych dotyczących powieści historycznej jest obecność w niej sygnałów historyczności². Natomiast przedmiotem poszukiwań teoretyków historii są sygnały literackości w tekstach historiograficznych³.

- 1 Henryk Markiewicz przedstawia przegląd stanowisk teoretycznych od starożytności do współczesności, w których poddawany był dyskusji jednoznaczny podział na obiektywizm historii i subiektywizm literatury. Por.: H. Markiewicz, *Historia a literatura*, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 3. Z perspektywy historyka problem ten porusza Jerzy Topolski, przedstawiając stanowiska badawcze przyjmujące rozumienie historii jako działalności o charakterze narracyjno-literackim. Zob.: J. Topolski, *Historia czy literatura. Kontrowersje*. „Historyczny” 1993, nr 4. Michał Głowiński, omawiając pokrewieństwa i podobieństwa między opowiadaniem historycznym a opowiadaniem literackim, podkreśla inspirujący wpływ nauki o literaturze (szczególnie teorii tekstu) na metodologię historii. Zob.: M. Głowiński, *Nauka o literaturze wśród innych dyscyplin oraz Narracja historyczna – narracja w powieści historycznej*, w: tegoż, *Monolog wewnętrzny Telimeny i inne szkice*, Warszawa 2007. Zob. też: H. White, *Teoria literatury i pisanstwo historyczne*, przeł. T. Dobrogoszcz, w: tegoż, *Proza historyczna*, red. E. Domańska, Kraków 2009.
- 2 Spośród wielu analiz obecności sygnałów historyczności w literaturze na szczególną uwagę zasługują wypowiedzi: Kazimierza Bartoszyńskiego, *Konwencje gatunkowe powieści historycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 2 i *O poetyce powieści historycznej*, w: tegoż, *Powieść w świecie literackości*, Warszawa 1991 oraz Tadeusza Bujnickiego, *Źródło w narracji powieści historycznej*, w: tegoż, *Sienkiewicz i historia*, Warszawa 1971.
- 3 Na literacki aspekt tekstów historiograficznych zwrócił uwagę Hayden White, traktując je jako artefakty literackie. Por.: H. White, *Poetyka pisanstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, przeł. E. Domańska i in., Kraków 2000. Literacki charakter mikrohistorii, czyli wypowiedzi historyków z kręgu „historii alternatywnej”, poddaje analizie Ewa Domańska. Zob.: E. Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, wyd. 2 uzupełnione i uaktualnione, Poznań 2005. Zob. też: A. Radomski, *O użyteczności literatury dla pisania historii*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F.” 2004, Vol. 59. Ważny z perspektywy możliwości

Szczególną formą narracji o przeszłości jest nowa powieść historyczna, która tematyzuje warsztat historyka oraz metodologię pracy ze źródłami⁴. Przykładem takiej narracji jest – definiowana przez Lindę Hutcheon – historiograficzna metapowieść⁵, która sytuuje się zarówno w dyskursie historycznym, jak też teoretycznoliterackim. Zadaniem historiograficznej metapowieści nie jest rekonstrukcja świata minionego, lecz opowiadanie o przeszłości na podstawie tekstów autentycznych i fikcyjnych, a więc tekstów z archiwum zarazem historycznego i literackiego. Stematyzowanie archiwum jako tworzywa powieściowego warunkuje wprowadzenie do utworu refleksji intertekstualnej i autotematycznej. Metodologiczna perspektywa takiej powieści – zorganizowanej wokół pytań o możliwość poznania i przedstawienia przeszłości – ujawnia się poprzez wyraźnie manifestujące się w wypowiedzi „ja”, łączące w sobie postawę zarówno historyka, jak i pisarza. Historiograficzna metapowieść wyznacza zatem wspólną płaszczyznę doświadczeń w zakresie historycznego i literackiego przedstawiania, czyli unarracyjniania przeszłości. Ten typ powieści otwiera przed badaczem przestrzeń interdyscyplinarną, w której historyczność i literackość splatają się ze sobą, wymagając od interpretatora przekraczania metodologicznych granic dyscypliny.

Powieść na dwa głosy

Przedmiotem niniejszych rozważań jest powieść Jerzego Limona *Koncert Wielkiej Niedźwiedzicy. Kantata na jedną ulicę, siedem gwiazd i dwa głosy*, ilustrująca wzajemne metodologiczne inspiracje między pisarstwem historycznym a literaturą. Autor, poddając refleksji problem poznawania i przedstawiania przeszłości, odsłania mechanizm powstawania zarówno narracji powieściowej, jak i historycznej. Tematem powieści Limona jest właśnie czynność pisania historii. W wykreowanej przez niego sytuacji narracyjnej, w której brzmią „dwa głosy”, autora i narratora, ujawniają się dwie perspektywy przedstawiania rzeczywistości.

W porządku opowiadania odautorskiego zawarty zostaje pakt autobiograficzny, na mocy którego przedstawione wydarzenia mogą być rozpoznane jako wspomnienia autora, urodzonego w połowie XX wieku i odtwarzającego prze-

wykorzystania dzieła literackiego jako źródła historycznego jest zbiór tekstów: *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, red. Z. Stefanowska, J. Sławiński, Warszawa 1978.

- 4 Ten typ powieści omawiam szerzej w książce: *W poszukiwaniu dostępu do przeszłości. O powieściach warsztatowych Hanny Malewskiej i Jacka Bocheńskiego*, Białystok 2009.
- 5 L. Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, przeł. J. Margański, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998.

szłość swojego domu i ulicy, położonej na skraju nadmorskiego kurortu⁶. Drugi porządek opowiadania ma charakter autotematyczny i narrator przyjmuje w nim rolę teoretyka historiografii, który poddaje refleksji problem poznawania i przedstawiania przeszłości, czyli tematyzuje praktykę badawczą i pisarską historyka. Relację między kondycją autora i narratora najlepiej oddaje fragment powieści:

Tym się też różnimy z moim autorem: on stąpa po ziemi i jest związany z materią i czasem, ja zaś jestem, niczym Ariel, duszkiem, który może dowolnie przenosić się w czasie i przestrzeni, i gdybym tylko mógł się od swego autora uwolnić, byłbym bytem doskonałym⁷.

Tę dwugłosową narracyjną kantatę dopełniają także mikroopowiadania, współtworzące historię ulicy, przy której autor spędził dzieciństwo. Zróżnicowane tematycznie i formalnie, oddają niechronologiczny i fragmentaryczny obraz przedstawionej rzeczywistości. Powstały w ten sposób kolaż narracyjny – złożony z opowiadań, fragmentów powieści, wspomnień – łączy w jednym tekście historiograficznym legendarne początki miasta, wydarzenia wojenne, syberyjskie losy zesłańców, czy też powojenne dzieje miasta zapisane w rodzinnej pamięci⁸. Wielogłosowość i wielotekstowość czynią powieść metaforą historii w istocie swojej wielowątkowej i wielogłosowej. Powieść historiograficzna Limona jest ilustracją tezy, że przeszłość może być poznawana jedynie poprzez archiwum, a więc poprzez zgromadzone w nim teksty, zarówno historyczne, jak i literackie, faktograficzne i fikcyjne.

Koncert Wielkiej Niedźwiedzicy jest zatem powieścią skomponowaną na wzór archiwum tematycznego, którego przedmiotem jest zamieszkiwana przez autora ulica w Sopocie. W archiwum tym, oprócz dokumentów historycznych,

6 *Postscriptum*, zamieszczone na końcu utworu, zawiera biogram Jerzego Limona, umożliwiający odczytanie powieści jako autobiograficznej. Biogram przedstawia miejsca zamieszkiwane przez autora, a każde z nich – w trosce o przekazanie historycznej tożsamości – opatruje wszystkimi nazwami, jakie im były w przeszłości nadawane. Zob.: J. Limon, *Koncert Wielkiej Niedźwiedzicy. Kantata na jedną ulicę, siedem gwiazd i dwa głosy*, Warszawa 1999, s. 363–364.

7 Tamże, s. 20.

8 Autor włączył w strukturę powieści cytaty fikcyjnych utworów, opatrując je przypisami. Tak więc rozdział *O chłopcu wyniosłym jak skala* jest, zgodnie z informacją daną w przypisie, miejscową legendą, spisaną pod koniec XX wieku (s. 25); rozdział *Molo* to – jak informuje autor – fragment powieści *Münchhauseniada*, napisanej w 1978 roku, wydanej po ingerencji cenzury w 1980 (s. 138); *Jak Głupi Łonka niedźwiedzię ustrzelił* to fragment opatrzony przypisem: „opowiadanie dziadka z około 1956 roku, spisane czterdzieści trzy lata później” (s. 164); *Herostrates z ulicy Bieruta* stanowi – według przypisu – „opowiadanie z 1955 roku, pisane czterdzieści trzy lata później” (s. 210); *Pajęczycza*, jak informuje przypis, to „*Dyptyk sopocki* z 1968, cz. 1. Pisane trzydzieści jeden lat później” (s. 236); *Sopocka abstrakcja* natomiast stanowi, według przypisu, „*Dyptyk sopocki*, część 2. Opowiadanie strażaka, spisane dwadzieścia osiem lat później” (s. 266); *Śmiech docenta Kleina* to „opowiadanie z czasów stanu wojennego, pisane kilkanaście lat później” (s. 297).

zdeponowane są również legendy, utwory literackie, biografie i wspomnienia. Narrator bowiem, chcąc przedstawić przeszłość ulicy w literackiej formie, opowiada o niej, wchodząc w różne role: „uczonego, pisarza prozaika, dziecka, fantasty czy dziennikarza eseisty”⁹. Taka sytuacja narracyjna, w efekcie której splatają się ze sobą różnorodne formy wypowiedzi, odzwierciedla heterogeniczny charakter źródeł historycznych, a tym samym taki właśnie charakter wiedzy o przeszłości. Inaczej opowiadają o niej dokumenty zdeponowane w archiwum, inaczej zaś wspomnienia zdeponowane w nietrwałej ludzkiej pamięci. Wielogłosowa przeszłość wymaga zatem różnorodnych form wyrazu.

Limon – opierając się na historycznych źródłach autentycznych i literackich źródłach fikcyjnych – czyni tematem swojej powieści z jednej strony dzieje miejsca, z drugiej zaś metody przedstawienia tychże dziejów. Tym samym poddaje refleksji relacje między historią a pamięcią oraz historią a literaturą, przyjmując perspektywę narratystycznej filozofii dziejów. Z tej perspektywy tematyzuje operację historiograficzną, czyli proces konstruowania obrazu przeszłości polegający na ujęciu wiedzy źródłowej w schematy fabularne. Narracja – w ujęciu filozofii historii – rozumiana jest jako sposób mówienia o wydarzeniach, ale też jako instrument rozumienia i przedstawiania rzeczywistości historycznej¹⁰. Takie założenie przyjmuje też Limon, który teoretyzując narrację o przeszłości, rozkłada ją na dwa głosy: autora i narratora:

Innymi słowy, my, to znaczy mój autor i ja, zajmujemy się archeologią przestrzeni. Niby razem, ale jednak każdy trochę po swojemu (...). Nie będzie to przy tym – jak już zastrzeżliśmy – żadna autobiografia, a jeśli znajdą się tu jakieś wątki czy postaci wykopane z pamięci autora, to nie wolno zapominać, że tym archeologiem pamięci i tych wykopalisk interpretatorem jestem ja – narrator. W zależności od charakteru znalezisk dobieram odpowiedni gatunek. Dokonuję też selekcji materiału, niczym prawdziwy uczony historyk-manipulator¹¹.

W powieści pobrzmiwają zatem dwa głosy: autora, dokonującego wyboru tematu, oraz narratora, odpowiedzialnego za formalno-artystyczny porządek utworu. Traktując tę powieść jako metaforę pisarstwa historiograficznego, można przez analogię mówić o dwugłosowości jego narracji, rozpoznając – obok głosu historyka, dysponującego materiałem źródłowym i warsztatem badawczym – głos pisarza, ujmującego ten materiał w porządek fabularno-narracyjny.

⁹ Tamże, s. 16.

¹⁰ Por.: H. White, *Znaczenie narracyjności dla przedstawiania rzeczywistości*, przeł. M. Wilczyński, w: tegoż, *Poetyka pisarstwa historycznego*, dz. cyt., s. 140–141.

¹¹ J. Limon, *Koncert Wielkiej Niedźwiedzicy...*, dz. cyt., s. 19–20.

Narracja archeologiczna

Narrację zaproponowaną w powieści *Koncert Wielkiej Niedźwiedzicy* nazywam archeologiczną, ponieważ autor właśnie z metodologii badań archeologicznych czyni metaforę poznawania i przedstawiania przeszłości¹². Opowiadanie o niej można bowiem porównać do odsłaniania, warstwa po warstwie, ukrytych w ziemi szczątków świata minionego. Praktyki archeologiczne rozumiane są tu nie tylko jako metafora odkrywania i badania rzeczywistości historycznej, ale także jako metafora opowiadania o niej. Forma wypowiedzi zależy bowiem też od metod pracy ze źródłem historycznym. W powieści Limona przeszłość ulicy odtwarzana jest na podstawie materialnych pozostałości po wcześniejszych jej mieszkańcach, pozostałości odkrytych dzięki pracom wykopaliskowym, zarówno tym prowadzonym przez profesjonalnych archeologów, jak i amatorskim poszukiwaniom skarbów podczas dziecięcych zabaw podwórkowych. Przeszłość poznawana jest zatem poprzez wydobyte z ziemi materialne fragmenty świata minionego i one stanowią podstawę opowiadanej przez narratora historii.

Kategoria „narracji archeologicznej” wymaga opowiedzenia się wobec funkcjonującego w refleksji literaturoznawczej zjawiska, jakim jest „powieść archeologiczna”, u podstaw której także leży porównanie procesu poznawania przeszłości do poszukiwań jej śladów w głębi ziemi. Tak Borys Reizow określa wczesną powieść historyczną wyrastającą z fascynacji XIX-wiecznymi wykopaliskami. Omówiona przez niego odmiana gatunkowa przedstawia literacką rekonstrukcję – na wzór kolekcji antycznych szczątków – fragmentów starożytnego świata i jego codziennego życia¹³. Porównanie procesu poznawania przeszłości do badań archeologicznych obecne jest nie tylko w refleksji literaturoznawczej, ale też w literaturze. Na uwagę zasługują powieści popularne, których autorzy, przedstawiając pracę archeologa, czynią wykopaliska scenerią, często kryminalnych, wydarzeń¹⁴.

- 12 Archeologię jako metaforę postępowania badawczego, polegającego na odsłanianiu kolejnych warstw przeszłości, w odniesieniu do takich dyscyplin humanistycznych, jak: językoznawstwo, historia, psychologia, filozofia analizuje Henryk Mamzer, *Archeologia jako metafora*, w: *Kultura jako przedmiot badań: studia filozoficzno-kulturoznawcze: prace w siedemdziesiąt rocznicę urodzin profesora Jerzego Kmity*, red. B. Kotowa, J. Sójka, K. Zamiara, Poznań 2001.
- 13 Borys Reizow mianem „powieści archeologicznej” – wskrzeszającej starożytność, a pisanej w celach dydaktycznych, naukowych i estetycznych – określa np. *Męczenników* François-René de Chateaubrianda. Źródło zjawiska szuka natomiast w pracy Jeana-Jacques’a Barthélemy’ego *Podróż młodego Anacharsysa do Grecji około połowy IV wieku przed erą chrześcijańską*. Zob.: B. Reizow, *Francuska powieść historyczna w epoce romantyzmu*, przeł. P. Hertz, Warszawa 1969, s. 41-45.
- 14 Na uwagę zasługują także utwory, których bohaterami są archeolodzy i w których prace wykopaliskowe są tłem sensacyjnych wydarzeń. Taki charakter mają powieści Agathy Christie, np. *Morderstwo w Mezopotamii*, horror Jarosława Maździocha *Maska Luni* (2005) czy kryminał Kata-

Używając określenia „narracja archeologiczna”, mam na myśli nie tyle tematyizowanie starożytności w skrupulatnym opisie, przywołującym na myśl pracę archeologa, ile sposób mówienia o rzeczywistości historycznej. Badania archeologiczne bowiem, traktowane jako metafora poznawania i przedstawiania przeszłości, obrazują sytuację narracyjną porównywaną do schodzenia – w poszukiwaniu wiedzy o czasie minionym – w głąb badanego miejsca, poprzez kolejne jego warstwy. Taki sposób przedstawiania miejsc, będący w istocie odczytywaniem jego palimpsestowej natury, stanowi rodzaj „narracji lokalnej”¹⁵. W perspektywie geopoetyki tak rozumiana narracja archeologiczna może stanowić potwierdzenie tezy głoszącej, że „miejsce i literatura potrzebują się wzajemnie”¹⁶.

Koncert Wielkiej Niedźwiedzicy Limona wpisuje się w kontekst szeroko pojmowanego literackiego dyskursu pamięci, szczególnie zaś w kontekst takiego kształtu narracji o przeszłości, jaki proponuje Stefan Chwin w *Krótkiej historii pewnego żartu*, gdzie – zgodnie z sugestią tytułu pierwszej części *Z bliska. Krótki kurs archeologii pamięci* – stematyzowana jest metoda archeologiczna. Pełni ona funkcję metafory i oznacza czynność poznawania przeszłości. Literackim zobrazowaniem tej metafory są opisane przez Chwina powojenne zabawy dzieci, które przydomowe podwórka zamieniają w stanowiska archeologiczne, a w ruinach zburzonych domów prowadzą wykopaliska, wydobywając spod ziemi ukryte tam ślady przeszłości¹⁷.

Podobne obrazowanie obecne jest w powieści Limona, który wśród wielu sposobów tematyizowania archeologii przedstawia także doświadczenie historyczności miejsca, będące udziałem dzieci w rzeczywistości powojennej. One bowiem – przyjmując rolę poszukiwaczy skarbów – przekopują podwórka, aby wydobyć ukryte w ziemi przedmioty i umieścić je w swoim dziecięcym panoptikum. Miejsce zabaw, jakim są ruiny zbombardowanej kamienicy, staje się stanowiskiem archeologicznym, na którym młodzi poszukiwacze zdobywają wiedzę o przeszłości domu i jego mieszkańców. Świadectwem czasu minionego

rzyny Rygiel *Ekspedycja Kolitz* (2008). Interesująca jest też proza Andrzeja Pilipiuka tematyizująca praktyki archeologiczne w ujęciu fantastyki historycznej, np. *Rzeźnik drzew* (2009). Wykorzystanie tematu archeologicznego w literaturze popularnej wskazuje na jego dużą atrakcyjność, ukrytą w spektakularnych wątkach, często kryminalnych i detektywistycznych, związanych z wydobywaniem z ziemi tajemnic przeszłości.

15 Zjawisko narracji lokalnej jako zapisu doświadczenia konkretnego miejsca omawia Inga Iwasiów, *Ima uległość. Trudne początki szczebińskiego lokalności*, w: *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2007, s. 348. Zob. też: E. Konończuk, *Literatura i pamięć lokalna*, w: *Przyszłość tradycji*, red. S. Krzemień-Ojak, Białystok 2008.

16 E. Rybicka, *Miejsca, pamięć, literatura (w perspektywie geopoetyki)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1-2, s. 26.

17 S. Chwin, *Krótka historia pewnego żartu*, Gdańsk 1999, s. 14-17.

są właśnie wydobyte spod gruzów kalekie lalki, osmalone klocki, powyginane sztucce, resztki ubrań i naczyń. Szczególnym powodzeniem, oprócz zabawek, cieszą się znaczki – nieprzydatne kolekcjonerom kancery – które oglądane z uwagą nabierają wartości historycznych mikrodokumentów, zaświadczających o dziejach miasta. Wydobyte przedmioty – pajacyk w kraciastym ubranku, wahadło od zegara, rozbita popielniczka czy porcelanowy czajniczek do herbaty – poruszają i otwierają wyobraźnię. Wymyślone historie nadają tym przedmiotom większą wartość i czynią je jeszcze cenniejszymi eksponatami w dziecięcych zbiorach. „Dziecięca archeologia ruin” – jak określa narrator poszukiwania skarbów w ruinach zburzonych domów – jest szczególną lekcją historii, która w istocie polega na budowaniu opowieści, czyli wpisywaniu w kontekst znalezionych przedmiotów, a przez to nadawaniu im znaczenia. Ta „dziecięca archeologia” jest przykładem unarracjonowania szczątków przeszłości:

W ten sposób rumowisko staowało się księgą, a raczej kalekim alfabetem czasu minionego, dzięki któremu – przy wydatnej pomocy dziecięcej wyobraźni – wyczytać można było przeszłość, inaczej już nikomu niedostępną. I poprzez tę wyobraźnię i dziecięcą archeologię ruin powstawał i utrwał się obraz historii, utkany ze skrawków i strzępów martwej natury zniszczonego świata, świata bezpowrotnie straconego, który nie powróci, nie znajdzie swojej kontynuacji ani nie będzie odtworzony¹⁸.

Przykładem „dziecięcej archeologii” mogą być także wyprawy w przeszłość opisane w rozdziale zatytułowanym *Pajęczycza* i utrzymanym w konwencji wspomnień autora. Fragment ten stanowi zapis wysiłku przekopywania się do przeszłości przez pokłady treści zapomnianych bądź niedokładnie zapamiętanych, przez co staje się wywodem na temat archeologii pamięci. Obszarem, na którym dokonywane są owe wykopaliska, jest strych, zakurzony, opleciony „gobelinami” pajęczyn, wypełniony rupieciami, czyli odpadkami z przeszłości. Przedmioty pozostawione przez dawnych mieszkańców domu – materialne ślady ich obecności – stają się tematem historii, snutych przez młodocianych archeologów.

Zobrazowaniem, a tym samym stematyzowaniem metodologii archeologicznej jest m.in. przedstawiony przez narratora opis ludzkich szczątków pochodzących z X wieku. Znalezione wraz z nimi przedmioty – żelazne szydło, igła z nawiniętą nicią, kawałki różnokolorowej dratwy, cholewka i flek buta – pozwoliły zidentyfikować wykopalisko jako grób szewca. Narrator przytacza wnioski z badań naukowych, które – m.in. na podstawie interpretacji zawartości grobów – pozwoliły ustalić społeczną strukturę pierwotnej osady

¹⁸ J. Limon, *Koncert Wielkiej Niedźwiedzicy...*, dz. cyt., s. 190.

oraz czynności, jakimi parali się jej mieszkańcy. Na tych ustaleniach – jak zauważa narrator – kończy się rola archeologa. Tu też zaczyna się rola pisarza. Ten bowiem stawia pytania, na które może odpowiedzieć tylko jego wyobrażenie, tworząc – niepotwierdzone w dokumentach – wydarzenia i obrazy życia codziennego. Narrator zatem otwiera przestrzeń domysłu, pytając, czy szewc – mistrz w swoim rzemiośle, o czym świadczą fragmenty jego wyrobu – mógł uczestniczyć w spotkaniu z biskupem praskim, Wojciechem. Czy mógł być przez niego ochrzczony? Czy miał rodzinę? Czy modnie się ubierał? Czy lubił tańczyć? Takie pytania odsyłają do schematów fabularno-narracyjnych, które pozwalają skonstruować hipotetyczną historię życia średniowiecznego szewca. Narrator zwraca tym samym uwagę na charakter wiedzy o przeszłości, wiedzy kształtowanej jednocześnie poprzez historyka, ustalającego fakty na podstawie badań źródłowych, oraz pisarza, ujmującego te fakty w atrakcyjną fabułę.

Uprawiana przez narratora „archeologia przestrzeni” – jak sam określa proces poznawania przeszłości ulicy – jest w istocie zgłębianiem tajemnicy miejsca. Kolejnym przykładem znaleziska „wygrzebanego z pamięci ziemi” jest grób szkieletowy, w którym znaleziono szczątki mężczyzny, prawdopodobnie wojownika, i konia. Historia tego pierwszego, ważnego mieszkańca sopockiej ulicy, przy której mieszka autor, staje się przedmiotem jego literackiej fantazji. Na podstawie znalezionych w grobie fragmentów kości, grotu włóczni, rytualnego noża, resztek końskiej uprzęży, kamiennego okręgu z zatartą płaskorzeźbą zostaje zrekonstruowana (czy raczej skonstruowana) historia śmierci wojownika, zabitego ciosami wielu włóczni i pochowanego wraz z koniem. Historia ta zbiega się z relacją Herodota przedstawiającego obrzęd ku czci bóstwa trackiego Salmoksisa, do którego – zabiegając o życie wieczne – wysyłano wojownika, podrzucając go w powietrze tak, aby spadł na ostrza lanc. Śmierć posłańca dowodziła łaskawości bóstwa, natomiast wojownik, który przeżył upadek, a więc nie został przyjęty do wieczności – co pozwalało rozpoznać w nim złego człowieka – był zabijany, jak potwierdza to relacja Herodota¹⁹. Narrator natomiast opowiada tę historię, opierając się na cytowanym przez niego źródle, jakim jest niedokończona powieść *Badacze nieba*, stylizowana na relację naocznego świadka opisanych wydarzeń.

Pomysł przedstawienia relacji świadka wydarzeń, mających miejsce w bardzo zamierzchłych czasach, jest formą uhistorycznienia fikcji, a więc nadania jej charakteru „quasi-historycznego”²⁰. Świadek uprawdopodobnia bowiem

19 Por.: Herodot, *Dzieje*, przeł. S. Hammer, Warszawa 2005, s. 258.

20 Problemem splatania się historii i fikcji – pojmowanym jako ufikcyjnienie historii w tekstach historiograficznych oraz uhistorycznienie fikcji w literaturze – zajmuje się Paul Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 3, *Czas opowiadany*, przeł. U. Zbrzeźniak, Kraków 2008, s. 263-278.

niezwykłość wykopaliska, jakim jest opisany wyżej grób szkieletowy. Zabieg ten przywodzi na myśl relacje spisane przez Herodota. Przedstawienie wydarzeń – w sposób niezwykle barwny i emocjonalny – na podstawie wykopanych z ziemi szczątków jest zadaniem narratora, który porządkuje wiedzę, czyniąc ją zrozumiałą, oraz nadaje wypowiedzi charakter retoryczny, pomagając czytelnikowi zbudować wyobrażenie świata, który przeminął. Literacka reprezentacja zatem – dzięki pracy wyobraźni i strukturze narracyjnej – obrazowo oddaje świat historyczny, dostępny tylko we fragmentach archeologicznych.

Narracją archeologiczną nazywam więc rekonstrukcję językową, która ukrytym w ziemi szczątkom danej rzeczywistości nadaje kształt fabularny. Rozwijając metaforę, którą posługuje się Eugenio Donato – nazywając pisanie historii rekonstruowaniem budowli na podstawie ruin²¹ – można dodać, że narracja archeologiczna jest właśnie odtwarzaniem gmachu na podstawie pozostałych po nim, ukrytych w ziemi, szczątkowych fundamentów. Rekonstrukcja wizualizująca przeszłość jest bowiem warunkiem jej percepcji i rozumienia. Narracja archeologiczna rozumiana jest więc – mówiąc za Topolskim – jako narratywizowanie źródeł oraz wpisanie w kontekst (w uporządkowaną fabułę) znalezionych w ziemi szczątków przeszłości²².

Archeologiczny charakter narracji lokalnej

Powieść *Koncert Wielkiej Niedźwiedzicy* Jerzego Limona można odczytywać w jej warstwie teoretycznej jako wykład historiograficzny tematyzujący związki historii i literatury, ujawniające się w piśmiennictwie w wyniku ufikcyjniania narracji historycznej oraz uhistoryczniania beletrystyki. Badania archeologiczne i otaczająca je aura niezwykłości oraz metody przedstawiania wiedzy o wydobytych z ziemi szczątkach zbliżają historię do literatury, gdyż – jak zauważa pisarz – „archeolodzy to prawdziwi poeci wśród historyków”²³.

21 E. Donato, *Ruiny pamięci: fragmenty archeologiczne i artefakty tekstowe*, przeł. D. Gostyńska, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3.

22 Jerzy Topolski, rozważając archeologię w kontekście narratywistycznej filozofii historii, podkreśla obecność w narracji archeologicznej, oprócz coraz dokładniejszego opisu źródeł, także pokładów fikcji, często traktowanej jako „twarda” rzeczywistość. Topolski nazywa źródło archeologiczne, wyrwane z kontekstu, niemym świadkiem, któremu głosu udziela badacz, konstruując narrację, a tym samym narzucając interpretację. Narracja archeologiczna jest więc według Topolskiego badaniem źródła poprzez jego narratywizację. Zob.: J. Topolski, *Historia i archeologia wobec nowych wyzwań filozoficznych*, w: *Jakiej archeologii potrzebuje współczesna humanistyka*, red. J. Ostojka-Zagórski, Poznań 1987.

23 J. Limon, *Koncert Wielkiej Niedźwiedzicy...*, dz. cyt., s. 47.

Limon, odtwarzając w powieści historię swojej ulicy, a więc uprawiając archeologię przestrzeni, wykorzystuje wizualizującą – i przeszłość, i historię – metaforę książki. Odnosi się ona do wyobrażenia sposobu poznawania rzeczywistości minionej jako lektury tekstów-źródeł²⁴, lektury poprzedzającej proces tworzenia tekstów historiograficznych. Historia-księga powstaje zatem w efekcie lektury-pisania. Archeolog czyta przeszłość z ziemi jak z otwartej książki, którą kartkuje, odsłaniając kolejne pokłady dziejów, aby następnie nadać zdobytej wiedzy odpowiednią formę narracyjną. Narrator omawianej powieści tak oto ilustruje ten proces:

Niczym mądrzy szamani, archeolodzy dokonują sekcji czasu, czytają z wnętrzości ziemi, znajdując w nich tajemne znaki, zagrzebany język przeszłości, odczytując zaskorupiały ludzki los, wróżąc ze znalezionej igły czy grzebenia, z piór i grzędów czasu. (...) Dla nich dokumentem jest igliwie i popiół, kości i rybie łuski, skorupy naczyń urastają do rangi stronic wyrwanych z wielkiej książki przeszłości, pieczęcią staje się znaleziony paciorek, zwojem papirusu – kłębek nici²⁵.

Dostępną historykowi wiedzę o przeszłości wyraża pisarz, przywołując figurę palimpsestu. Z jednej strony oddaje ona obraz przeszłości jako następujących po sobie warstw, z których każda kolejna zajmuje miejsce poprzedniej. Z drugiej zaś palimpsestowa natura dziejów odsłania mechanizm manipulowania przekazywanymi treściami, który polega na usuwaniu tych niepożądanych i zastępowaniu ich nowymi. Tym samym historia jest tu rozumiana jak księga ciągle pisana od nowa, aktualizowana i poprawiana:

Dzieje człowieka to w dużej mierze walka o pamięć, historia stawianych i burzonych pomników. Spisywanie i wymazywanie dziejów. Zapis pamięci i jej kasowanie. Pisanie i skrobanie. Palimpsest²⁶.

Historia stale pisana jest od nowa, w kolejnych wariantach dziejowego palimpsestu²⁷.

Proces poznawania oraz przedstawiania historii przez archeologa, ujęty w metaforę książki i palimpsestu, dopełnia wyobrażenie historii – zaproponowane w powieści Jerzego Limona *Wieloryb. Wypisy źródłowe* – rozumianej

24 O lekturze historii pisze Ricoeur: „Następnie teoria lektury stworzyła wspólną przestrzeń dla wzajemnego przenikania się historii z fikcją. Zachowywaliśmy się tak, jakbyśmy myśleli, że lektura dotyczy jedynie recepcji tekstów literackich. Otóż, jesteśmy w nie mniejszym stopniu czytelnikami historii, co powieści. Każdy rodzaj zapisu, a zatem również historiografia, należy do poszerzonej teorii lektury”. Zob.: P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 3, *Czas opowiadany*, dz. cyt., s. 264.

25 J. Limon, *Koncert Wielkiej Niedźwiedzicy...*, dz. cyt., s. 48-49.

26 Tamże, s. 9.

27 Tamże, s. 13.

poprzez figurę archiwum²⁸. Zarówno w narracji archiwistycznej, jak i archeologicznej przeszłość dostępna jest we fragmentach, czy to rozumianych jako teksty pisane, gromadzone w archiwum, czy jako materialne ślady, wydobywane z ziemi i gromadzone w muzeum. Funkcję archiwum w *Konercie Wielkiej Niedźwiedzicy* pełnią przytoczone przez autora dokumenty (np. dokument lustracyjny posiadłości cystersów oliwskich), znaczki pocztowe, legendy dotyczące powstania Sopotu oraz fragmenty utworów²⁹. „Wypisy źródłowe” – stanowiące uporządkowane przez autora archiwum – pozwalają odtworzyć najnowszą historię miasta. Autor zwraca uwagę na fakt, że zależy ona od sposobu organizacji archiwum, za pomocą którego można opowiedzieć np. atrakcyjną historię z gatunku fantasy o X-wiecznych mieszkańcach Sopotu, a także – często spychane w niepamięć – niemieckie dzieje miasta bądź też jego dzieje powojenne, współkształtowane przez przybyszy „zza Buga”.

Poszukiwania archeologiczne, a więc badanie źródeł materialnych oraz wygrzebanych z ziemi szczątków, uzupełnione są w powieści poszukiwaniami archiwalnymi, polegającymi na badaniu tekstów pisanych. Na wyobraźnię literacką niewątpliwie inaczej oddziałują źródła archeologiczne, inaczej archiwalne. Zarówno jedne, jak i drugie, aby stać się podstawą historii, wymagają narratywizacji. Niewątpliwie narracja oparta na fragmentach archeologicznych ma inny charakter niż inspirowana zbiorami archiwalnymi³⁰. W istocie obie są tematyzowane w powieściach Limona, narracja archiwistyczna w *Wielorybie* i archeologiczna w *Konercie Wielkiej Niedźwiedzicy*.

Przykładem wykorzystania archiwum w *Konercie Wielkiej Niedźwiedzicy* jest rozdział zatytułowany *Molo*, opisujący koncert jazzowy, który odbył się w Sopocie w 1956 roku i podczas którego, w groteskowej aurze, słuchacze dostąpili politycznej przemiany. Rozdział ten – jak wyjaśnia narrator w komentarzu – stanowi część powieści *Münchhauseniada* z 1978 roku, przytoczonej w pierwszej wersji, czyli z uwzględnieniem fragmentów wyciętych przez cenzurę w wydaniu z 1980 roku. Wyróżnienie tych fragmentów, poprzez przytoczenie ich innym drukiem i w nawiasach, daje wyobrażenie o charakterze ingerencji cenzury. Powieść cytowana w powieści Limona, przytoczona w funkcji źródła

28 Tematem powieści *Wieloryb. Wypisy źródłowe* (1998) jest organizowanie archiwum źródeł z historii Pomorza, źródeł fikcyjnych, stylizowanych na dokumenty historyczne. Narrator, w historiograficznych komentarzach, wprowadza refleksję na temat autentyczności i fikcyjności źródeł historycznych oraz na temat narracyjnego charakteru historii. W *Konercie Wielkiej Niedźwiedzicy* autor także sporządza „wypisy źródłowe”, aby zilustrować dzieje miasta i ulicy, oraz wykorzystuje je w teoretycznej refleksji nad możliwością rekonstrukcji obrazu przeszłości na podstawie źródeł.

29 Por.: przypis 8.

30 O narracji archiwistycznej oraz o figurze archiwum jako wyobrażeniu historii piszę w książce *W poszukiwaniu dostępu do przeszłości...*, dz. cyt.

historycznego, posiada zatem dwie warstwy treści, tych dopuszczonych i tych niedopuszczonych do druku. Tym samym staje się metaforycznym wyobrażeniem historii jako palimpsestu, a więc jako tekstu powstałego w wyniku czynności zapisywania treści, ich wymazywania oraz ponownego odzyskiwania.

Narracja archeologiczna jest metodą poznawania przeszłości, polegającą na schodzeniu w jej głąb poprzez kolejne warstwy. Jest więc metodą rekonstruowania świata historycznego, niczym budowli na ruinach fundamentów. Historia miejsca łączy się zawsze z historią człowieka, który to miejsce zamieszkuje i który o nim opowiada. Tak więc zgłębianie lokalnych dziejów, rozumiane jako metaforyczne odsłanianie kolejnych warstw ziemi, wiąże się ze zgłębianiem własnej przeszłości jako odsłanianiem kolejnych warstw pamięci.

Zainteresowanie miejscem zamieszkania prowadzi często – jak zauważa Ian Hodder – do zainteresowania archeologią, która daje bezpośrednie doświadczenie przeszłości poprzez kontakt z archeologicznymi artefaktami. Owocem takich zainteresowań jest historia alternatywna, u podstaw której leży indywidualne doświadczenie piszącego i jego zaangażowanie w interpretację lokalnej przeszłości³¹. Powieść *Limona*, jako ta opowiadająca historię ulicy i domu autora, stanowi właśnie przykład narracji lokalnej. Pozwala tym samym na postawienie tezy, że zgłębianie wiedzy na temat lokalności, a więc miejsca człowieka najbliższego, ma charakter poszukiwań archeologicznych, i w znaczeniu dosłownym, i metaforycznym. Narrację lokalną można zatem nazwać archeologiczną³².

Hanna Buczyńska-Garewicz, w fenomenologicznych rozważaniach nad przestrzenią, szczególną uwagę poświęca takiemu jej doświadczeniu, które nazywa zamieszkiwaniem:

To swoista harmonia wytwarzana między człowiekiem a jego otoczeniem, która ma charakter przede wszystkim duchowy, gdyż realizuje się w akcie rozumienia miejsca, w jakim człowiek się znajduje. Człowiek w swym byciu konstytuuje związek z otoczeniem, dzięki któremu on zostaje mieszkańcem, a miejsce i okolica stają się jego domem³³.

Zamieszkiwanie, rozumiane jako budowanie duchowego związku z miejscem, realizuje się zatem poprzez odczytywanie nawarstwionych w nim treści

31 I. Hodder, *Czytanie przeszłości. Współczesne podejścia do interpretacji w archeologii*, przeł. E. Wilczyńska, Poznań 1995, s. 207.

32 Przykładem narracji lokalnej inspirowanej poszukiwaniami archeologicznymi jest zbiór esejów na temat archeologii krajobrazu ciągnącego się na wschód od Wisły. Zob.: Z. Skrok, *Wielkie rozdroże. Ćwiczenia terenowe z archeologii wyobraźni*, Warszawa 2008.

33 H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 10.

oraz poszukiwanie prawdy o nim. Może też realizować się poprzez praktykowanie opowieści o najbliższym otoczeniu człowieka.

Powieść Limona jest właśnie przykładem zamieszkiwania miejsca poprzez zapoznawanie się z jego przeszłością, a więc schodzenie w głąb czasu i odczytywanie – jak czyni to archeolog – wiedzy o miejscu z kolejno odsłanianych warstw ziemi:

Przybycie Estów, czyli Prusów zza Wisły, to dziesięć centymetrów na poziomie trzech metrów. Rządy średniowiecznego księcia pomorskiego Świętopelka to piętnaście centymetrów na głębokości dwóch metrów, a czasy panowania Krzyżaków to centymetrów aż dziewięćdziesiąt dwa. Jerozolima czasów Herodota to dwadzieścia metrów w głąb ziemi. Kilka, kilkanaście, czasem kilkadziesiąt lat mieści się w jednym centymetrze. Życie człowieka, kilka pokoleń, zachowane jako parę milimetrowych kresek. Czas, niczym płótno albo inną tkaninę, mierzy się na metry. Ale dobrze, że chociaż tyle pozostało. Tysiąc lat historii miasta w pięciu, a niekiedy tylko w dwóch. (...) Czas się odkłada niczym kręgi przyrostów na pniu drzewa³⁴.

Przedstawiony tu palimpsestowy obraz przeszłości – w którym spod kolejnych warstw wyłaniają się fragmenty warstw wcześniejszych – jako metaforyczne wyobrażenie stanowiska archeologicznego odsyła także do refleksji nad poznawaniem przeszłości konkretnego miejsca. Rozpoznawanie coraz głębszych warstw przeszłości – w znaczeniu metaforycznym i dosłownym – jest bowiem w istocie zakorzenianiem się w lokalności. Limon opisuje doświadczanie zamieszkiwania miejsca jako schodzenie w głąb czasu przy wykorzystaniu metod zarówno archeologii przestrzeni, jak też archeologii pamięci. Można zatem powiedzieć, że formą zamieszkiwania jest tworzenie narracji lokalnej, która ma charakter prywatnej historii miejsca i jednocześnie jest wypowiedzią autobiograficzną. *Koncert Wielkiej Niedźwiedzicy* można więc określić mianem narracji lokalnej, której celem jest przedstawienie historii miejsca – ulicy w Sopocie, przy której mieszkał autor – z perspektywy jego własnych doświadczeń, a więc historii prywatnej. Autor przeciwstawia historii obiektywnej, napisanej przez profesjonalistę, z zachowaniem reguł wypowiedzi naukowej, historię subiektywną, będącą zapisem wspomnień zachowanych w jego pamięci. Tak więc na historię ulicy i domu składa się mozaika opowieści, których bohaterami są poszczególni mieszkańcy. Ich biografie okazują się bowiem tematem fascynujących historii, tych znanych i powtarzanych w sąsiedzkich rozmowach i tych przekazywanych tylko w zaciszu domowym.

W prywatną historię domu wpisuje się zatem opowieść o Jadźce – córce tapicera spod numeru 32, która nie zdała do siódmej klasy, o Tadziu – największym

34 J. Limon, *Koncert Wielkiej Niedźwiedzicy...*, dz. cyt., s. 50.

lizusie i skarżypycie, ale też o dziadku Józefie, który wrócił z Syberii. Historię sopockiego domu dopełniają ponadto rozbrzmiewające pod jego dachem opowieści, przywiezione przez zesłańców i wysiedleńców ze Wschodu, a splatające się z opowieściami tych, którzy przeżyli okupację w kraju.

Poznanie przeszłości miejsca jest warunkiem jego zamieszkiwania. W tym przypadku poznanie przeszłości sopockiego domu polega na odsłanianiu prawdy o nim i jego mieszkańcach. Omawiana tu narracja powieściowa jest właśnie zapisem tego procesu, który można określić jako schodzenie w głąb miejsca, dosłownie poprzez kolejne warstwy ziemi i metaforycznie poprzez warstwy pamięci. Tak więc autor powieści wciela się w rolę archeologa przestrzeni, aby w coraz niższych pokładach przeszłości szukać wiedzy o tych, którzy byli tu przed nim. Natomiast jako archeolog pamięci wydobywa z zapomnienia fakty, które – nieznaczące z perspektywy wielkiej historii – składają się na małą, lokalną historię.

Koncert Wielkiej Niedźwiedzicy – narratywistyczny traktat o historii ulicy

Powieść Limona – tematyzującą warsztat historyka oraz proces opowiadania o przeszłości – można nazwać traktatem o pisaniu historii, a przez to, że refleksjom historiograficznym pisarz nadaje wymiar metaforyczny, można ją nazwać traktatem poetycko-filozoficznym. Swoją historiograficzną metapowieść autor rozpoczyna od alegorycznego przedstawienia historii jako kobiety wychodzącej z grobowca i dźwigającej ziemski glob. Jedną nogą, w geście zwycięstwa, opiera się ona o szkielet – alegorię śmierci, drugą zaś o postać zarosłą pajęczyną – alegorię zapomnienia. Towarzyszy jej także alegoria doświadczenia – zaopatrzona w sznur mierniczy i różdżkę, oraz alegoria prawdy – młoda, naga kobieta. Przedstawienie dopełniają dwie postaci obrazujące sławę: dobra, która stoi na tle słońca, i zła – na tle ciemnych chmur³⁵. Poprzez tę alegoryczną wizualizację autor powieści przedstawia zadania pisarstwa historycznego jako wydobywającego z grobu zapomnienia wiedzę o ludziach, ich dobrej i złej sławie.

35 Autor przedstawia emblematyczny frontyspis *Historii świata* Sir Waltera Raleigha. Takim wprowadzeniem do powieści Limon wpisuje się w tradycję rozpoczynania tekstów teoretyczno-historiograficznych – podobnie jak niegdyś rozpraw historycznych – od alegorycznego przedstawienia historii, które wprowadza do refleksji historycznej wymiar metaforyczny. Zabieg taki stosuje P. Ricoeur, zamieszczając w swojej pracy fotografię i opis rzeźby obrazującej historię. Zob.: P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2006. Podobnie Michel de Certeau – w przedmowie do *L'écriture de l'histoire* (Éditions Gallimard, 1975) – zamieszcza rysunek oddający alegorię poznania historycznego.

Tematyzowany w powieści problem statusu pisarstwa historycznego oraz związków literatury i historii najlepiej oddaje następujący cytat, który można uznać za tezę utworu:

Poetyka historii jest jednak dość nietypowa, gdyż z jednej strony historia jako nauka ma ambicję opierania się na faktach i dokumentach, z drugiej zaś te fakty (będące przecież tekstem), dokumenty, archiwalia i akcydensy selekcjonuje, interpretuje, wiąże inteligencją, a także łączy wyobraźnią, co z konieczności wprowadza silny element subiektywizmu, fabułę, że nie wspomnę o technikach narracyjnych stosowanych w pokrewnych historii, ale już nienaukowych gatunkach, przede wszystkim w utworach literackich. (...) O ile historia przez wieki przynależała do literatury pięknej, to dzisiaj – wciśnięta w gorset gatunków naukowych – jawi się jako poważna, stateczna i dostojna dama, która kiedy tylko może, wypiera się swych literackich korzeni. O literaturze wyraża się z pogardą, jako o historiach zmyślonych, a przez to niewiarygodnych. (...) A może należałoby chociaż – zapytajmy naiwnie – spróbować historii nadać dawny sens i przywrócić ją literaturze, jako jeden z jej gatunków?³⁶

Przewijająca się przez powieść Limona refleksja nad literackim aspektem historii koresponduje z propozycją Haydena White'a, traktującego tekst historiograficzny jako artefakt literacki, czyli strukturę fabularno-narracyjną ujmującą zespół wydarzeń w spójną całość³⁷. Można zatem powiedzieć, że tematem *Koncertu Wielkiej Niedźwiedzicy* jest narracja jako złożona czynność przywoływania przeszłych wydarzeń, poprzedzona gestem wyboru metod badawczych, źródeł informujących o tychże wydarzeniach oraz form wypowiedzi. Narracja porządkująca przeszłość sopockiej ulicy wyrasta z dwu źródeł wyobrażeń o czasie minionym, wyobraźni historycznej i wyobraźni literackiej.

W powieści Limona tematyzowane są zatem dwie – reprezentowane przez historyka odtwarzającego dzieje ulicy – perspektywy narracyjne, z których jedną można rozpoznać jako charakterystyczną dla eseju historycznego, drugą zaś – dla powieści historycznej. Historyk, przyjmując wobec przeszłości i zaświadczających o niej dokumentów postawę eseisty, akcentuje subiektywny stosunek wobec przedmiotu poznania, natomiast jako powieściopisarz kreuje obraz przeszłości z faktów autentycznych i fikcyjnych, splatając je w atrakcyjny – z perspektywy oczekiwań czytelnicznych – porządek fabularny.

Inspirowany narratystycznym rozumieniem historii jako tekstu kreowanego na podstawie innych tekstów, jakimi są źródła i ich interpretacje, Jerzy Limon nadaje swojej historiograficznej metapowieści charakter wypowiedzi wielogłosowej. Rozpisuje ją – niczym kantatę – na głosy, historyka i pisarza,

36 J. Limon, *Koncert Wielkiej Niedźwiedzicy...*, dz. cyt., s. 14-16.

37 H. White, *Tekst historiograficzny jako artefakt literacki*, przeł. M. Wilczyński, w: tegoż, *Poetyka pisarstwa historycznego*, dz. cyt. s. 79.

autora i narratora. Pobrmiewający w powieści głos historyka wprowadza porządek faktograficzny, pisarza zaś – fikcyjny. Autor obecny jest w tekście jako ten dokonujący wyboru tematów i decydujący o przedmiocie opowieści, narrator natomiast – jako ten dokonujący fabularyzacji i decydujący o formie opowiadanej historii.

■