

Kardyni-Pelikánová, Krystyna

Ocalić podmiotowość : (paraepistolarne formy w polskiej i czeskiej prozie współczesnej)

In: Kardyni-Pelikánová, Krystyna. *Czesko-polskie spotkania literackie : komparatystyka - genologia - przekład*. Wyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2000, pp. 128-144

ISBN 8021022795

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123061>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Ocalić podmiotowość

(Paraepistolarne formy w polskiej i czeskiej prozie współczesnej)

Inspiracją dla poniższych rozważań stały się dwa utwory: *Listy do Jerzego Marii Kuncewiczowej* oraz *Huragan listopadowy* Bohumila Hrabala. Oba wymienione zbiory paraepistolarne powstały w końcu lat osiemdziesiątych. Czas ten można określić jako erę rozwiniętego postmodernizmu, którego początki sięgają maja 1950 roku¹. Konstatacje tego kierunku nie napawają optymizmem, podkreśla on bowiem ograniczoność ludzkiego poznania, trudności w komunikacji interpersonalnej, duchową dezintegrację czy nawet bezformie człowieka, utratę jego związku z historią, ze światem, z sobą samym. Postmodernizm ogłasza koniec „wielkich narracji”² (religie, ideologie), których działanie w ostatecznym rozrachunku skierowane być miało ku ubezwłasnowolnieniu człowieka. W obrębie ich oddziaływania jednostka ludzka stawać się miała bezsilną marionetką, wyrzuconą poza granice dobra i zła. Medytacja nad kondycją ludzką prowadziła od czystego subiektywizmu do subiektywnego relatywizmu. W świetle ujęć postmodernistycznych życie nie ma innego sensu poza istnieniem samym, a refleksja nad bytem staje się niepotrzebna. Rytuały związane z „wielkimi narracjami” okazały się puste, „małe narracje” (czyli świat przedstawiony przez prozę realistyczną) stały się nużące. W kontaktach międzyludzkich, w których rzeczywistość porozumienie jest niezwykle trudne, jeśli nie niemożliwe, wysuwać się zaczęła na plan pierwszy erotyka, wszelkie uczucia objawiły swoją ambiwalencję, a człowiek utracił swe właściwości, które *de facto* przysługują ponoć nie jednostkom czy rzeczom, lecz wyłącznie kontekstom. Stąd też ich relatywizm. Człowiek żegna się ze swą tęsknotą za ujęciami całościowymi, za jednością, ponieważ poznał jej odwrotną, okrutną stronę: totalitaryzm. Porządek i ład zdają się być odrzucone przez postnowożytność jako wartości fałszywe, związane z tendencjami totalitarnymi. „Nasz wiek jest wiekiem utraty centrum” powiada przemilczany w Polsce przez dziesiątki lat, znakomity prozaik emigracyjny Gustaw Herling-Grudziński³. Pojawia się odmienna wizja świata, której wyznacznikiem jest chaos i nieokreśloność zjawisk. Bezład staje się bardziej naturalny niż ład, a na miejsce poznawalnego przez rozum i wiedzę kosmosu występuje „chaosmos” (określenie E. Czaplejewicza).

Wszystkie te tendencje filozoficzne, historiozoficzne, psychologiczne i estetyczne mają swoje konsekwencje formalne. W tej dziedzinie, przede wszystkim

we współczesnej prozie, widoczne jest odrzucanie prawideł i konwencji. Sztuka, podobnie zresztą jak życie samo, jawić się zaczyna jako niezobowiązująca gra, jako kolaż, czerpiący na oślep ze składnicy motywów i chwytów literackich, jaką zdaje się być kultura. Zdestabilizowana rzeczywistość pozaliteracka, zdeintegrowana osobowość ludzka skazują artystę na jedno: na eksperyment literacki i grę słowną. Stąd pewnie postmodernistyczna apologia „freeplay“, dowolnego mieszania kultury „wysokiej“ i „niskiej“, stąd tabuizacja pewnych, wysoko dotąd cenionych pojęć czy kategorii etycznych (np. „wzniosłości“) i obrona ich prowadzona drogą zawiłą, niekiedy poprzez parodystyczne zaprzeczenie zaprzeczeniu (teza E. Kasperskiego). Wszystko to przy rozwiniętej świadomości literackiej (a może tylko genialnemu wyczuciu twórcy) daje nierzadko wspaniałe efekty estetyczne, obliczone zresztą na „horyzont oczekiwań“ czytelnika bardzo wyrobionego literacko, z drugiej jednak strony te same tendencje pozwalają zatroskanemu krytykowi, Zdenkowi Kožmínowi, mówić przy tej okazji o swoistej „schizofrenii kultury“⁴.

Już w latach sześćdziesiątych zakwestionowano obowiązujący w okresach wcześniejszych paradygmat estetyczny⁵. Sprawność artystyczną zastąpiono nierzadko zaledwie pomysłowością. Polski estetyk Stefan Morawski uważa, iż w naszych czasach dochodzi do przekroczenia sztuki, a nie – jak zawsze dotąd bywało – do jej przekształceń. Powstaje więc era postartystyczna, której – jak dotąd – nie udaje się rozwiązać (ba, ani nawet ująć!) fundamentalnych antynomii między kulturą i naturą, jednostką i zbiorowością, spontanicznością i konwencją, misją szczególną artysty a jego bezsilnością czy wręcz zbytecznością. „*Semantyczne centrum, zdominowane w literaturze poprzedników [postmodernizmu — przyp. K.-P.] przez refleksyjne „ja“ narratora-bohatera, wypełnione zostaje przez nie zaplanowaną i nie zdeterminowaną jakąkolwiek metodą doboru i selekcji – zasadę inkluzji [...] czyli włączania i asymilacji różnorodnych elementów-składników „tekstowego świata“, nie pragnąc przy tym niczego tłumaczyć, zrozumieć czy przyporządkować*“⁶. Często też przypomina się o tym, że twórczość postmodernistyczna kładzie wielki nacisk na metajęzykową funkcję tekstów literackich (dzieło literackie jest jednocześnie teoretyczną wypowiedzią o sobie samym). Świadczy to zarówno o wysokiej świadomości genologiczno-semiologicznej twórców, jak i o tym, dla jakiego odbiorcy dzieła swoje projektują: musi to być nie tylko czytelnik inteligentny, ale posiadający głębokie wiadomości teoretyczne i traktujący – podobnie jak autor – literaturę **przedmiotowo**. Czy zawartość artefaktu rzeczywiście lepiej da się zinterpretować poprzez tworzenie hipostaz systemów znakowych niż poprzez podmiotowy ogląd dzieła? – pyta z pewnym powątpiewaniem krakowski historyk literatury, W. Maciąg⁷, zaś Frederick Turner⁸ cały kierunek postmodernizmu wyprowadza m. in. z funkcjonującej ponoć w tym prądzie, fałszywej koncepcji wolności, będącej zaprzeczeniem zasady istnienia i ewolucji. Zwolennikom tego kierunku zarzuca, iż prowadzą

„jałową walkę na polu filozofii dawno już opuszczonym przez naukę”, przypominając, że objawiany przez postmodernistów chaos został już opisany naukowo (systemy probabilistyczne, przypadkowe, nieciągłe, chaotyczne, nieprzewidywalne, samoorganizujące się). Autor stara się również udowodnić, że lansowane przez nich pojęcie wolności, pojmowanej jako coś przeciwstawnego determinizmowi, jest w świetle dzisiejszej nauki już archaiczne, a tak eksponowany w postmodernizmie przypadek równoważony bywa – jak to wykazała nauka – przez selektywne procesy harmonizowania przypadkowych cykli, przynoszące w efekcie rozwój.

Całą tę erudycyjną a jednocześnie nacechowaną emocjonalnie polemikę z postmodernizmem i dekonstrukcjonizmem kończy Turner stwierdzeniem, że prowadzona przez oba kierunki taktyka „spalanej ziemi”, która miała w istocie godzić w hegemonię ideologii marksistowskiej, panującej wśród znacznej części awangardy europejskiej, jest dziś już zbyteczna, a miejsce postmodernizmu zająć musi – i zajmie – „silnie oddziałująca, dojrzała sztuka, która podejmuje centralne, uniwersalne zagadnienia ludzkości”, usiłując znaleźć linię demarkacyjną „między płodną innowacją a destrukcyjnym upadkiem w jałową przypadkowość”. Postuluje też konieczność opisu nowo objawianego przez naukę świata przy pomocy gatunków klasycznych, które są „naturalnym źródłem twórczości”.

Z tak wyostrzonym polemicznie głosem można się godzić lub nie, ale nie można nie zauważać konkretnych faktów literackich. Jednym z nich jest problem podmiotowego oglądu świata przez literaturę.

Wiek XX zamglili sprawę identyfikacji subiekty⁹. Freudowska teoria podświadomości i technika literacka „strumienia świadomości” uderzają w podmiot jako byt zintegrowany. Kryzys podmiotu i podmiotowości w ogóle odnotowują zarówno historie literatury¹⁰, jak i publikacje historycznoliterackie mniejszych rozmiarów, koncentrujące się na określonych wycinkach procesu literackiego¹¹, choć przyczyny owej dekompozycji upatrują w różnych faktach sprawczych (zwątpienie w istotę człowieczeństwa, rozpad duchowej integralności spowodowany rozpadem społeczno-historycznej, naukowej i religijnej wizji świata). Niepowodzeniem skończył się absolutyzm ujęć scjentystycznych jednolitego *theatrum mundi*, przekształcający się w wersji marksistowskiej nierzadko w iluzję prawd fałszywych, półprawd i konwencji. Dekompozycja tła miała spowodować chorobę podmiotu (brak punktów oparcia, kryzys systemów wartości i poczucia sensu istnienia).

A jednak mimo tych zachwiań i zawirowań współczesna kultura raz po raz podejmuje próby obrony podmiotowości¹², choć będzie to podmiotowość najbliższa twórcy: próba oglądu samego siebie i własnej wizji świata.

Słuszność tych stwierdzeń zdaje się poświadczać niebывały ostatnio rozkwit literatury *intymistycznej* o zacięciu autobiograficznym, i to zarówno w polskim, jak i w czeskim kontekście kulturowym. Twórczości tej przyświeca imperatyw

samopoznania. Mowa tu o całym szeregu dzienników¹³, których autorzy mówią w swoim imieniu, mówią o sobie, o własnych doznaniach, własnej percepcji świata i próbie jego interpretacji, utrwalają własne, rzeczywiste treści psychiczne.

Autobiografizm obejmuje w posiadanie nie tylko gatunki ku temu powołane (pamiętnik, dziennik, wspomnienie, raptularz, memuary, autobiografie), ale i nowe zupełnie formy dziennikopodobne (A. Rudnicki, M. Kuncewiczowa, T. Konwicki, zaś w czeskiej stronie choćby J. Orten czy L. Vaculík). Powstają też nowe twory „przyliterackie“ (określenie J. Trzynałdowskiego), takie jak bujnie ostatnio kwitnące „książki mówione“ czyli wywiady-rzeki¹⁴. W polskiej literaturze powstało wiele takich książek komponowanych na zasadzie rozmów z pisarzem: od fikcyjnych rozmów W. Gombrowicza – po najświeższe wywiady przeprowadzone z Cz. Miłozsem, St. Lemem, L. Buczkowskim, T. Konwickim i in. W czeskiej literaturze obserwujemy zjawisko analogiczne. Najbardziej ewidentnym jego przejawem jest choćby twórczość K. Hvižďali, autora m. in. rozmów z Václavem Havlem (*Dálkový výslech*) a także cykl wywiadów A. J. Liehma *Generace*.

Mimo, iż literatura intymistyczna odrzuca maskę fikcji (obcujemy w niej z konkretną osobą zarówno na karcie tytułowej, jak i wewnątrz dzieła), to przecież można w niej zaobserwować wyraźne „nachylenie epickie“. Przejawia się ono w traktowaniu „ja“ jako bohatera i uczestnika historii, w próbie określenia ontologii człowieka, nazwania i oznaczenia esencji bytu – w bycie jednostkowym czyli egzystencji incydencjalnej. Autor-bohater jednakże bywa w tym typie prozy istotą nie ukończoną, migotliwą, igrającą z czytelnikiem, zaś dawną referencyjność opowieści o sobie i świecie zastępuje dyskursem, refleksją przechodzącą nierzadko w „strumień eseistyczny“.

W części utworów należących do literatury intymistycznej można zaobserwować łączenie autobiografizmu z elementami poetyki fikcjonalnej, z przyjmowaniem formy powieści inicjacyjnej¹⁵ – powieści o dojrzewaniu, bądź też z tworzeniem mitu dzieciństwa, mitu prywatnych ojczyzn (Wańkiewicz, Kuśniewicz, Strykowski, Konwicki, Miłosz i in.).

Do literatury intymistycznej zaliczyć należy cykle quasi-korepondencji stworzone przez przywoływanych na początku pisarzy: M. Kuncewiczową i B. Hrabala. Ewenementem jest tu jednak nawiązanie do gatunku listu, gatunku bardzo starego i mogącego się wykazać wieloma odmianami. List jako wypowiedź dydaktyczna sięga w literaturze polskiej wieku XV i XVI, odnowiona zaś została w okresie Oświecenia. List literacki jako wypowiedź poetycko-eseistyczna rozwinął się w romantyzmie. W literaturze nowszej oscyluje on między biegunami przeciwstawnych wzorów gatunkowych: od wyznania bliskiego liryce – do wypowiedzi ukierunkowanej poznawczo lub perswazyjnie (reportaż, esej, polemika).

W polskiej literaturze powojennej list przyjmował różne tonacje uczuciowo-filozoficzne: dowcip absurdalny (K. I. Gałczyńskiego *Listy z fiołkiem*) występo-

wał w tym gatunku literackim obok krytyczno-literackich i eseistycznych wypowiedzi o współczesności (J. Iwaszkiewicza *Listy do Felicji*, K. Brandysa *Listy do pani Z.*). Nie brakło także prób odnowienia powieści epistolarnej (T. Parnicki, K. Brandys), traktowanej podobnie jak w okresie sentymentalizmu jako fikcyjny dokument. Ani jednak *Listy do Jerzego*, ani *Huragan listopadowy* nie mieszczą się w żadnym z przypominanych wyżej wzorców prozy epistolarnej. Żeby zrozumieć ich poetykę, należy odwołać się pokrótce do historii rozwoju form narracyjnych w ogóle. Współczesne ich bogactwo wiele mówi o drodze, jaką pokonała proza europejska, zwłaszcza na odcinku prowadzenia opowieści.

Przemianom „podmiotu wypowiedzi“ (określenie J. Sławińskiego¹⁶) poświęcano już nieraz pilną uwagę, a bibliografie przy odpowiednich hasłach narratologii są dziś w słownikach teorii literatury tasiemcowato długie. Rozwój narracji – najogólniej rzecz biorąc – przebiegał od narratora jawnego, autorskiego do narratora klasycznej powieści dziewiętnastowiecznej (narracja odpersonalizowana, neutralna), narratora skrywającego swą obecność poza światem opowiadanych (opowiadanie w 3. osobie), choć zachowującego wszechwiedzę o wypadkach i postaciach, posługującego się przy ocenie zdarzeń i osób ogólnie uznawanym systemem aksjologicznym, systemem określonym historycznie i właściwym dla danego typu kultury, w której tkwił autor i współczesny mu odbiorca.

Rozwój psychologii, zainteresowanie życiem duchowym człowieka przyniosło *novum*: typ narracji personalnej. Opowiadacz zaczął ograniczać swą wiedzę do punktu widzenia jednej lub kilku postaci (powieści mono- i polifoniczne) dla pełniejszego oddania ludzkiej osobowości. Tendencja ta osiągnęła swój szczyt w tzw. narracji bezpośredniej, w której nadawcą wypowiedzi staje się opowiadacz fikcyjny, należący do świata przedstawionego, ukazywanego z punktu widzenia owego narratora, za pomocą języka, który nie tylko oddawał psychikę owego opowiadacza, ale także właściwości środowiska, z którego ów podmiot mówiący pochodził, i którego systemem aksjologicznym się kierował. Takim typem narracji zaczęła się posługiwać już w latach trzydziestych XIX wieku polska *gawęda*. Narracja personalna wyparła wprawdzie ten typ opowiadania z polskiego systemu genologicznego pod koniec tegoż wieku, ale tryumfalny jego powrót możemy obserwować zgrubsza po stu latach, a to wraz z natarciem narracji bezpośredniej, jakim była nowoczesna proza amerykańska i moda na nią.

W naracji bezpośredniej nieobecność autora w tekście osiąga swe apogeum. Autor-podmiot czynności twórczych nie opowiada tu o świecie przedstawionym, ale chce ten świat **ewokować słowem** (pozornie bez własnego udziału) i to w kształcie, w jakim występuje on w rzeczywistości pozaliterackiej. Godzi się więc odgrywać jakby rolę medium zapisującego i nie pozostawiającego – poza faktem zaistnienia tekstu – żadnego materialnego śladu swej w nim obecności. Zbliża to narrację bezpośrednią – mimo fikcyjności świata przedstawionego – do tech-

niki zapisu dokumentalnego, ale i do określonego typu twórczości poetyckiej, mianowicie do liryki roli.

Obok tej linii rozwojowej narracji można dostrzec i linię odmienną, w której sytuacja opowiadania wysuwa się na plan pierwszy, a „ja“ autorskie może się w pełni i jawnie realizować. W tym wypadku dochodzi do wyraźnego „zagęszczenia semantycznego“: głos autora, człowieka realnego, transcendentnego wobec dzieła, kreatora i dysponenta reguł literackich nakłada się na głos opowiadacza, podmiotu mówiącego – kategorii literackiej istniejącej wyłącznie w materii semantycznej dzieła. Punktem wyjścia dla tego typu narracji jest powieść stersnowska i byroniczny poemat dygresyjny. Autor osobowy, użyczający wielu cech osobniczych podmiotowi mówiącemu, w tym typie narracji uwidocznią swą obecność, podkreśla siłę sprawczą swej imaginacji, według której kapryśków kształtuje ów świat przedstawiony: zdarzenia, ich tło, postaci. Pod naciskiem konwencji powieści klasycznej wieku XIX, a potem psychologicznej wieku XX, ten typ narracji cofa się na czas pewien, nie zanika jednak zupełnie. Istnienie manifestacyjnej obecności „ja“ twórczego odkrywa np. w awangardowej prozie V. Vančury Milan Kundera¹⁷. Ujawniający swą obecność narrator towarzyszy więc czasowo w literaturze czeskiej narracji bezpośredniej, którą reprezentują np. *Povídky z druhé kapsy* K. Čapka. W polskiej literaturze podobne zjawisko występuje zwłaszcza w prozie o dużym ładunku autobiograficznym. „Ja“ autorskie ujawnia też swoją obecność (i to już od dawna) w sprawozdaniach z podróży, by pod koniec XX wieku zmanifestować się w całej pełni w prozie, której twórcy obu literatur tu przywoływanych sięgną nieoczekiwanie po konwencję listu – zjawisko zdawałoby się trudne do przewidzenia.

Technika listowa w prozie fabularnej uchodzi już dziś za całkowicie nieżywością. Oto we współczesnym czasopiśmie teoretycznoliterackim wydrukowano studium znawczyni przedmiotu, Małgorzaty Czerwińskiej. Autorka stwierdza tam z przekonaniem:

„...powieść dwudziestowieczna [...] nie korzysta dziś z techniki listowej. Stała się ta technika zbyt skonwencjonalizowana, by zadowolić pisarzy poszukujących precyzyjnego instrumentu analizy podświadomych stanów psychicznych, snu, marzenia, by stworzyć możliwość wędrówek w głąb pamięci. To, co odkryła kiedyś powieść epistolarna, opowiada dziś monolog wewnętrzny“¹⁸.

Wprawdzie twory prozatorskie, którym chcemy poświęcić uwagę w niniejszej pracy, trudno nazwać powieściami, nikt jednak nie zaprzeczy, że zarówno *Listy do Jerzego Marii Kuncewiczowej*, jak i listy do Dubenki, składające się na tom *Listopadový uragán* Bohumila Hrabala¹⁹, należą (już w zamierzeniu autorskim) do artystycznej prozy fikcjonalnej, jednocześnie zaś wykorzystują konwencję epistolarną. A skoro materiał literacki przynosi nam odmianę jakiejś określonej struktury gatunkowej, należy poddać ją próbie opisu i włączenia do istniejącego dziś systemu gatunkowego.

Przede wszystkim trzeba będzie odpowiedzieć sobie na pytanie, jakie cechy strukturalne listu wytypowany przez nas przedmiot genologiczny zachowuje, co nowego (i skąd?) wnosi, w którym miejscu i w jakim kierunku nastąpiło przesunięcie cech gatunkowych? Ale także: co spowodowało, że gatunek, któremu krytyka odmówiła żywotności (w sensie dalszego wykorzystywania go w twórczości artystycznej) nagle rozkwita pod piórem dwojga autorów o renomie światowej i swą bezsprzeczną wartością artystyczną domaga się, by go zauważono?

Punktem wyjścia dla tej części rozważań być musi oczywiście monografia Stefanii Skwarczyńskiej, poświęcona teorii listu²⁰. Już przed kilkadziesiątem laty uczona polska wyraziła pogląd, iż list jako gatunek jest związany z literaturą, mimo, że jest tworem życia, a istotą jego jest jasno zarysowana celowość. Tej celowości służy kształtująca się w toku dziejów organizacja treści, skodyfikowana w poetykach (od listu-mowy, właściwego starożytności, po nowożytny list-wyznanie, bliski pamiętnikowi, właściwy kulturze towarzyskiej czy w ogóle kulturze epoki romantyzmu, stawający się bardziej wypowiedzeniem, przekazaniem swego „esprit“ niż informacją).

Cechami konstytutywnymi listu jako gatunku są według Skwarczańskiej: 1. **użyteczność** (o pragmatyzmie wypowiedzi listowej i sytuacji sprawczej mówi również J. Trzynadłowski²¹); 2. **forma pisemna**; 3. **nieobecność korespondenta**, który jednakże jest „biernym współautorem“ listu, bowiem to do jego indywidualności autor-nadawca nagina zawartość treściową i formę swego elaboratu (stąd sytuowanie listu na skrzyżowaniu monologu i dialogu); 4. wypowiedzenie autora listu pozostaje w **styczności z życiem**; rzeczywistość bywa w nim traktowana serio (tu otwiera się furka dla aspektu epickiego listu); list-wyznanie kładzie jednak nacisk nie na informację o nieznanym adresatowi rzeczywistości nadawcy, lecz na oddanie uczuć, przeżyć, przemyśleń autora w danym momencie; 5. list cechuje niezwykła **różnorodność tematyczna**, którą jednak mogą ograniczyć konwencje obyczajowe; 6. **kompozycja** listu naturalnego (znormalizowana już w poetykach starożytnych) to *salutatio* (dziś afektywna apostrofa), *captatio benevolentiae* (pozyskiwanie przychylności), *narratio* (wyłuszczenie informacji), *petitio* (prośba), *conclusio* (zakończenie). Tę sztywną kompozycję listu naturalnego złamał sentymentalizm, a po nim romantyzm, zastępując pierwotne powiązania listu z retoryką – odniesieniem go do teorii rozmowy, będącej porozumieniem dusz, którym niepotrzebne są już formuły przywitania, pożegnań, daty itd. Z tak zmienionego listu nie znika jednak aspekt temporalny, przeciwnie jest on widoczny w strukturze gatunku. Pierwiastki treściowo-nastrojowe narzuca bowiem epoka, a wpływ dorobku cywilizacyjnego i kulturowego danych czasów na treść, ujęcie, wyraz językowo-stylistyczny jest bezspreczny.

Stefania Skwarczyńska zwraca również w swej monografii uwagę na istnienie w liście naturalnych „załączków literackich“. Ich obecność uzależniona jest od

tematu listu i zdolności autora. Stąd też dla Skwarczyńskiej granica między listem naturalnym a literackim jest nie do przeprowadzenia, gdyż nie tylko drugi, ale i pierwszy z nich może być nastawiony na budzenie w adresacie postawy estetycznej.

Listy literackie (*belle-lettre*) zaczerpnęły z listu naturalnego mocno w nim zakotwiczone prawa własnego „ja“ nadawcy do wypowiedzania się na różne tematy. Owa manifestacja „ja“ może być – jak się wydaje – uznana za jedną z dominujących (jeśli nie konstytutywną) cech listu literackiego.

List literacki stworzyła proza osiemnastowieczna²², dążąca do uwiarygodnienia psychologicznego i dokumentalnego obrazowanej fikcyjnej rzeczywistości. Wystarczyło w tym celu zachować pewną ciągłość treściową cyklu epistolarnego, wzmocnić aspekt estetyczny, pogłębić jednię duchową nadawcy i adresata, umożliwiającą szczerą wypowiedź, by powstał pełen napięć dramatycznych „romans listowy“. Specyficzny w kierunku odbiorcy sterowany walor nadawała mu sugestia autentyczności, jaką do narracji wniosła forma listowa. Zebranie listów w określony cykl umożliwiło wytworzenie właściwego sztuce wrażenia „skrótury rzeczywistości“, zaś manifestacja „ja“ podmiotu mówiącego otworzyła w liście drogę psychologizmowi, pozwalającemu opisać wewnętrzne przeżycia człowieka i refleksję nad nimi. Stąd też powodzenie tej odmiany powieściowej w okresie sentymentalizmu i romantyzmu.

Przyznając, iż list literacki miał swego czasu znaczne możliwości budzenia postawy estetycznej w odbiorcy, S. Skwarczyńska nie oceniała jednak opartej o ten budulec powieści zbyt wysoko i podkreślała, że „list powstały dla celów artystycznych jest tylko imitacją“, dodając, iż

„list jako rodzaj literacki, list sztuczny jako zjawisko wtórne, może być nawet czymś estetycznie wartościowym, nie da nigdy jednak tych wzruszeń i tych samych wrażeń w ich różnorodności i pięknie, które da list autentyczny, szczerzy, zgodnie ze swą istotą tkwiący w życiu a wysnuty bezpośrednio z duszy twórcy, list, którego sfera wyrazu, zawartych w nim odczuć i przeżyć leży raczej na płaszczyźnie życia niż na płaszczyźnie sztuki poprzez najwłaściwszy swój stosunek do życia“²³. Zapamiętajmy te słowa, rzucają bowiem snop światła na zjawisko literackie określone przez nas jako „paraepistolografia“.

Stefania Skwarczyńska raz jeszcze wróciła do problematyki zawartej w przytaczanej monografii²⁴. Mamy na myśli jej studium o paradoksach genologicznych, tkwiących immanentnie w gatunku listu naturalnego. Nie od rzeczy będzie przypomnienie tutaj owych przeciwieństw, dostrzeżonych przez znakomitą uczoną. Oto one: 1. list pozostaje na usługach życia codziennego, ale może osiągnąć wyżyny artyzmu; 2. list jest *sui generis* dialogiem z adresatem (formę listu Ian Wat porównuje z formą dramatyczną²⁵), a więc formą dialogu społeczno-ego [może lepiej byłoby mówić o dialogu interpersonalnym? – przyp.K.-P.], ale zarazem jest czystą inkarnacją monologu; 3. tworzywem listu, obsługującego

potrzeby praktyczne, nie jest język mówiony, lecz język pisany (dzięki czemu zbliża się on do literatury pięknej, łatwo może się otworzyć na artyzm i w ten sposób przewyciężyć swą ulotność, efemeryczność); 4. list, posiadający cechy dokumentu, ma jednocześnie charakter wybitnie kreatywny; 5. obowiązuje w nim określona normatywność i konwencja, ale zarazem jest przejawem indywidualności piszącego, jego inwencji.

Omówiwszy powyższe ambiwalencje gatunkowe listu naturalnego Skwarczyńska podtrzymuje swą dawną koncepcję, by uznać go za gatunek **literatury stosowanej**²⁶. Stwierdza też, że omawiany gatunek odznacza się wielką dynamiką odmianotwórczą i proponuje, by przy stanowieniu odmian brać pod uwagę wiodącą rolę jednego z czynników konstytutywnych listu, za które uważa: cel listu, osobę adresata, stosunek wiążący piszącego z adresatem, osobę epistolografa, okoliczności sytuacyjne powstania listu oraz konwencje epistolograficzne. Zwraca też uwagę na możliwość nakładania się odmian na siebie, co powoduje wzbogacenie formy, treści i funkcji listu.

Zdaje się, że nie sposób przecenić tych uwag, zwłaszcza owych o dwoistej naturze listu, rozpiętego na paradoksach, bowiem właśnie owe ambiwalencje gatunkowe pozwoliły, jak się wydaje, na stworzenie fikcyjnych epistolarnych *soliloquiów*, jakimi są wykreowane zbiory parakorespondencji, powołane do istnienia przez Kuncewiczową i Hrabala.

Przystąpmy więc do analizy genologicznej tych dzieł.

Już same tytuły niosą sporo informacji o obu utworach, pochodzą bowiem od autora osobowego, podmiotu czynności twórczych, i pełnią funkcję metatekstową, programują bowiem reguły odbioru. O ile Kuncewiczowa nazwawszy swą książkę *Listami do Jerzego*, zamknęła w tytule informację genologiczną, a nawet szerzej – eksplicytną informację gatunkową, o tyle Hrabalowy *Listopadový uragán* zachowuje anonimowość genologiczną. Dopiero w tekście czytelnik znajduje wzory zachowania genologicznego — list. Hrabal swym metaforycznym tytułem, aż ostentacyjnie aluzyjnym, projektuje przedmiotowy charakter pisania (czego w tekście zresztą nie dotrzymuje), skierowuje uwagę czytelnika na sprawy historyczne, historiozoficzne, na przełom dziejowy, który nastąpił w listopadzie 1989 roku i przyniósł rozpad totalitaryzmu. Sugeruje więc dialog z określonym kontekstem historycznym, ale nie mówi czytelnikowi, co go czeka: esej, beletrystyka, refleksja liryczno-intelektualna, opis poetycki, reportaż, fait-divers, moralitet czy baśń poetycka. Inaczej rzecz się ma z podobnymi, jeśli idzie o sposób narracji, tekstami Hrabala, zatytułowanymi *Večerníčky pro Cassia* (1993), w których gatunek „przy-literacki“ – *večerníček* czyli *dobranocka* – odsyła do kultury masowej (telewizji), a jednocześnie, w płaszczyźnie metafory, sugeruje typ tekstu intymistycznego, zwierzenia, których powstawaniu sprzyja zmierzch. Nic dziwnego, że obok tytułowego bohatera – kota Cassja – pojawia się tu również adresat inny, owa znana nam już z *Listopadového huraganu* Dubenka.

Zarówno Kuncewiczowa, jak i Hrabal odwołując się do powszechnie uprawianego i wykorzystywanego szeroko w literaturze gatunku, stwarzają pozornie bardzo prostą sytuację komunikacyjną: autor-nadawca komunikuje ze znanym z imienia adresatem, czytelnika zaś ustawia w pozycji świadka cudzych tajemnic, boć przecież dzieło zostało napisane po to, by włączyć je do obiegu literackiego, uprzystępnąć wszystkim przez fakt druku. Sprawa jednak komplikuje się, gdy przyjrzymy się uczestnikom komunikacji. Czy podmiot mówiący listów jest rzeczywiście identyczny z autorem dzieła? I czy osoba czytelnika to tylko świadek cudzych doznań? Podmiot mówiący należy przecież do wewnętrznego porządku dzieła literackiego, jest to „jednorazowo sformułowana osobowość istniejąca jako semantyczny korelat danego tekstu”²⁷. Z drugiej jednak strony autor osobowy – ów dysponent reguł literackich – wybierając określony wzorzec literacki (list) obdarzył występujące w nim „ja” mówiące wieloma swoimi cechami osobniczymi (nazwisko, własne wspomnienia, stosunek do innych, przywoływanych w tekście osób itd.), choć są to cechy autorskie podane wybiórczo. Można by więc ten stosunek „ja” mówiącego do twórcy dzieła określić za J. Sławińskim jako „metonimiczną reprezentację autora”²⁸. Już więc w osobach narratorów następuje kumulowanie ról osobowych wewnątrztekstowych i zewnątrztekstowych²⁹. Narratorzy (nadawcy listów) są jednocześnie uzewnętrznieniem bezpośrednim głosów autorskich, a więc stają się pośrednikami nie tylko pomiędzy zdarzeniami i adresatem, ale również pomiędzy zdarzeniami a czytelnikiem.

Strategia komunikacyjna form paraepistolarnych komplikuje się jeszcze bardziej, kiedy zastanowimy się, kim są adresaci rzekomych listów. „Ja” mówiące w *Listach do Jerzego*, któremu autorka użyczyła wielu swych cech osobowych, zwraca się do adresata (noszącego imię męża autorki) już nie żyjącego. Mamy więc do czynienia w tekście z komunikacją pozorną, absolutnie niezwrótną (choć elementów „odpowiedzi” można się dopatrywać w przywoływanych przez narratorkę postawach, sądach, wypowiedziach z przeszłości adresata). Komunikacja właściwa odbywa się tu jednak na zupełnie innym poziomie i angażuje zupełnie innego, niż adresat listów, odbiorcę, pobudza jego wyobraźnię, koncentruje jego uwagę. Odbiorcą tym jest czytelnik. Autorka więc uznała, iż jej własna sytuacja egzystencjalna jest ważna dla każdego, dla człowieka w ogóle i poprzez dobór odpowiedniej konwencji literackiej (listu) komunikuje o niej odbiorcy rzeczywistemu, z tego samego co ona planu bytowego. Używana zaś w tekście, właściwa korepondencji, forma „ty” staje się do pewnego stopnia sposobem uwydatnienia aktywności słownej nadawcy. Nie na tym jednak kończą się kłopoty z opisem sytuacji komunikacyjnej w *Listach do Jerzego*. Kiedy uzmysłowimy sobie, kim jest adresat listów, konwencjonalna nazwa gatunkowa książki Kuncewiczowej nabiera swoistej dwuznaczności i migotliwości wręcz poetyckiej. O jego śmierci mówi się w tekście wprost i to zaraz na początku, nic więc dziwnego, że gatunek listu kontaminuje autorka z elementami utworów żałobnych (tren, epi-

cedium, nenia), do których zdają się odsyłać nie tylko uwznioślające pochwały Zmarłego (*laudes*), żal z powodu jego odejścia (*luctus*), próba znalezienia pociechy (*consolatio*), ale i dialogowa opozycja zaimków „ja” – „ty”. *Listy do Jerzego* są jednak utworem zbyt kunsztownie zbudowanym, by je odczytywać jedynie poprzez konwencję poezji żałobnej. Szczególny status ontologiczny adresata listów (*Jerzy, jak mam sobie wyobrazić tę przestrzeń czy ten żywioł, czy byt, gdzie ty teraz jesteś?* – pyta autorka listów a zarazem „ja” mówiące tekstu), świadomość autorki-narratorki, że przy czynnym udziale męża wytwarzała sobie dotąd wizję świata – oba te fakty każą dopatrywać się w domniemanym odbiorcy, a więc w owym „ty”, do którego jest skierowana wypowiedź, jakiejś przynajmniej części podmiotu-nadawcy. Zjawisko kumulowania ról dotyczy więc nie tylko nadawcy, ale i adresata, a obok komunikacji rzeczywistej („ja” – „ty”) występuje komunikacja „ja”-“ja₁”. Sytuacja ta przypomina stosunki osobowe zachodzące w tzw. *Duliriki*³⁰. Liryczna konfesja, skierowana pozornie do innej osoby, zmienia się w rozmowę z samym sobą (choć z sobą z różnych okresów życia). Celem tych zabiegów jest – podobnie jak w liryce – ukazanie „ja” w procesie przemian, w procesie konstytuowania na nowo swej osobowości po wstrząsie, jakim była śmierć partnera: *Patrzę na to samo, na co kilka miesięcy temu i przez sześćdziesiąt lat patrzyliśmy razem i widzę co innego* (s.9) – wyznaje przecież autorka.

W liście naturalnym „ty” jest wyłącznie adresatem, w paraliście to: 1) znany z imienia adresat; 2) „ja” mówiące; 3) czytelnik wirtualny. Dochodzi więc w tej odmianie listu do transpozycji form osobowych: „ty” staje się maską „ja”, ale i maską „on”. A. Okopień-Sławińska nazywa to zjawisko „rodzajem gramatycznej metafory pomnażającej semantyczny potencjał wypowiedzi”, przypominając, że transpozycje tego typu pozwalają „ja” mówiącemu widzieć siebie w perspektywie dialogowej³¹. Druga osoba, „ty” apostrofowane, staje się filtrem wnętrza owego „ja” mówiącego. Wiedza zdobywana w samotności zostaje sprobematyzowana i korygowana w dialogu z kimś innym, w wyniku czego powstaje nowa opozycja: świadome *ego* i świat. Jednocześnie jednak owo „ty” będące synonimem adresata-Jerzego, „*lokatora nieskończoności*” (s. 111), który osiągnął być może wiedzę hermetyczną, wiedzę niedostępną dla człowieka żyjącego tu i teraz (choć przypuszczenie owo wyraża Kuncewiczowa bądź w formie pytania, bądź w trybie warunkowym), a więc owo „ty” otwiera w utworze furtkę dla wprowadzenia już nie tylko problematyki tożsamości ludzkiej osoby, ale także jej odniesień do Bytu w ogóle, do Absolutu. Adresat z powiernika przeistacza się za sprawą gry form osobowych w potencjalnego przewodnika duchowego, tego, który z racji swego statusu ontologicznego staje się arbitrem dla podmiotu mówiącego, w jego kontakcie ze światem wartości. Ma również świadczyć o mistycznym związku dwojga ludzi, trwającym mimo śmierci, przekraczającym ją. Porozumienie z adresatem pozwala podmiotowi wypowiedzi (i to bez emfatycznych wyznań i eksklamacji) ukończyć samotność,

zaprzeczyć rozstaniu, wyzbyć się wątpliwości, uzyskać kontakt z nieśmiertelnością, z Bogiem, pojmowanym przez autorkę, jak zauważono, jako kulturowy zenit uniwersalnych, transcendentnych, trwałych wartości.

Postacią wieloznaczną jest również adresatka listów Hrabala – Dubenka. Wiemy wprawdzie o niej, że jest osobą rzeczywistą, znamy ją z imienia i nazwiska, wiemy, że studiuje bohemistykę, że szczególnie ją interesuje twórczość Hrabala, że odwiedziła Pragę i wreszcie, że zorganizowała dla pisarza cykl odczytów w Ameryce, odczytów, których pokłosiem stał się *Listopadowy huragan*. Są to wszystko fakty i zdarzenia, które stały się w przestrzeni realnej, w czasie rzeczywistym. Ale obok tej płaszczyzny realnej rzeczywistości „ja” mówiące buduje w tekście przestrzeń inną, fantomiczną i zmitologizowaną, w której Dubenka zyskuje cechy postaci fikcjonalnej: „...*vidím Vás ve světle, jste do světla oblečena a dokonce máte svatozář...*” (s. 24). Już samo imię rzeczywiste adresatki — April (tłumaczone przez Hrabala na czeski jako Dubenka) jest mocno obciążone semantycznie, kojarzy się bowiem z wiosną, młodością, początkiem i zyskuje walor przeciwwagi dla jesiennego listopada, w którym do spotkania z pisarzem doszło. Nic dziwnego zatem, że owa polisemiczna Dubenka właśnie jest sprawczynią powstania wspomnianej przestrzeni fantomicznej między narratorem i adresatką. Stało się to w momencie, gdy popełniła zabawne przejęzyczenie, oświadczając, że przyjechała ze „Spokojených států” (dosłownie „Stanów Zadovolonych” zamiast : „Spojených” czyli „Zjednoczonych”). Od tej chwili „ja” mówiące buduje ową przestrzeń używając jej walorów mitycznych, adresatkę zaś określając w kategoriach świętości („...*jste anděl, zatoulaný do Spokojených států amerických*” — s. 38) lub mitu („*Vy jste Ariadna a já jsem Théseus, vy jste ta, která namotává několik tisíc kilometrů dlouhou nit*” – s.37).

Motyw wyimaginowanej spójni (a może ją tworzyć i wiatr – s. 55) powraca w listach wielokrotnie, aż po stwierdzenie czegoś więcej niż powinowactwa duchowego: „*jsme spolu v souznění [...] vy a já jsme půlky, polovičky, které po sobě touží a nakonec přeci jenom splynou v celek*” – s.39. Mit Androgyne osiąga swe apogeum w wyznaniu miłości (s.46), ale i swą parodię, gdy okazuje się, że Dubenka na oczekiwane spotkanie nie przyszła, bo po prostu zasnęła. We wszystkich niemal wypowiedziach narratora o Dubence, wypowiedziach o wyraźnej dominancie uczuciowej, dostrzec można coś z flirtu intelektualnego z osobą wyimaginowaną, zmitologizowaną, pojmowaną jako dopełnienie jaźni nadawcy listów. Dopiero tak odrealniona adresatka staje się przewodniczką duchową, tą, która „wie lepiej”, kierując drogą narratora po zmitologizowanej przestrzeni „Spokojených států”.

Byłoby prostactwem identyfikowanie tej nazwy wyłącznie z konkretną przestrzenią geograficzną. „Spokojené státy” ukazują swoje odmienne, zwyczajne oblicze wówczas, gdy opowiadacz w podróży zderza się z ludźmi nasiąkniętymi

konwencjami, odindywidualizowanymi, obnoszącymi swą Gombrowiczowską „gębę“, stworzoną przez frazesy i stereotypy. Lot do „Spokojených států“, zdalnie sterowany przez fantom –Dubenkę, to lot w ramiona młodości. Taki lot (kategoria przestrzeni wyraźnie sfunkcjonalizowana symbolicznie) jest lotem w inny wymiar, w młodość, która tam i w Czechach jest sprawczynią ożywczego „huraganu“, jest – podobnie jak inny motyw listów, motyw tańca – epifanią. Jednakże narrator, któremu autor użyczył wielu swych cech osobniczych łącznie z imieniem, nie osiąga spełnienia swych snów, którym miało być spłynięcie z młodością. Nie osiąga ich ani w planie mitycznym (pamiętamy o wspomnianym wyżej elemencie parodii), ani historycznym. Los narratora rozstrzyga się w porządku historii rządzonej przez ironię tragiczną: Goethowskie olśnienie młodością, a także przez młodych wywołany „huragan listopadowy“ przychodzą dla niego zbyt późno, wówczas, kiedy już znalazł się „na szczycie pustki“, kiedy odczuwa już tylko ból całego świata (s. 5).

W przypadku listów do Dubenki, podobnie jak to miało miejsce w *Listach do Jerzego*, wejście w relację z drugą osobą daje poczucie różnic pomagających w określeniu własnego „ja“. Cyklizacja listów zaś w ostatecznym rozrachunku to nie tyle opowieść o życiu, ile tego życia metaforyzacja i glossa. Jednocześnie wszakże literatura staje się tu częstką prawdy osobistej.

Punkt wyjścia – sytuacja egzystencjalna – jest u obojga pisarzy taka sama: oto znaleźli się między końcem życia a wiecznością. To szczególne zawieszenie podmiotu „między“ prowokuje typ wypowiedzi oksymoronicznej, koniunkcję w niej elementów rozłącznych, wyraźną w warstwie obrazowej, stylowej a nawet leksykalnej (szczególnie silną u Hrabala). Oboje twórcy uznawszy widać, że obiektywizację świata przejęły na siebie inne media (film, telewizja), odpowiadają na wyczuwalną potrzebę ujęć subiektywnych. Zasadą kompozycji staje się w obu przypadkach oś: jednostka – świat (świat ukazany jednak nie poprzez ujęcia dokumentalne, lecz za pomocą artystycznej stylizacji i w dramatycznych migawkach, zawsze jednak poświadczony „autentyfikacyjnym autorytetem narratora“³²). Oba cykle korespondencji otrzymują tak budowę luźną, wchłaniającą różne sposoby wypowiedzi: elementy dziennika intymnego, autobiografii, eseju, brulionu literackiego. Fragmenty jednak dobierane są świadomie, scala je zaś „ja“ centralne, a także koncepcja ukazania przemijalności świata.

Oboje pisarze odznaczają się mistrzostwem skrótu artystycznego, umiejętnością uchwycenia problemu w migawkach życia. Chociaż u obojga niezwykle rolę odgrywa konkretny szczegół, to przecież w listach otrzymujemy raczej liryczną wersję odbioru świata, która jednakże staje się tegoż świata wspaniałym, syntetycznym ujęciem.

Zarówno Kuncewiczowa jak i Hrabal odznaczają się niezwykle odważą wyznań. Postawa autobiograficzna, choć u obojga odmienna, zaznaczyła się w całej ich twórczości. „*I to moje psaní je stálé vyptávání na tu moji definici sebe sama*“

– zwierza się Hrabal i dalej rozwija tę myśl – „...já taky píšu takovou milostnou korespondenci ale už ne objektu své milostně erotické touhy ale dopisy píšu který adresuju živlům který posílám krásným zvířátkům a stromům a těm mým hospodám píšu tak jako bych psal krásný holce tak jako píše zamilovanéj ho-lič zamilovanéj soustružník a tak protože když každej po letech najde tyhle dopisy tak nevěří svým očím co za krásný obrazy jsem napsal jakejch citů byl schopen. Jenomže spisovatel pokračuje v psaní zamilovanéjch psaníček celému světu, píše celý svůj život zamilovaný poselství...“³³.

Kryptobiograficzny charakter swej twórczości przyznaje również Maria Kuncewiczowa: „Publiczna spowiedź to dla mnie nic nowego. Od pierwszego koncertu, od pierwszej książki spowiadałam się publicznie z intymnych przeżyć pod naciskiem irracjonalnej potrzeby uznanej powszechnie za warunek artystycznej działalności. Oślaniałam przeżycia zmyślonymi imionami, przerzucałam je w inne miejsca i czasy. Wyznania uzupełniałam obserwacją. Dla każdego, kto znał prawa Sztuki proceder był jasny. Obecnie odrzucam kamuflaż, narażam się Sztuce i ludziom, bo wiek uczynił mnie odporną na nietykalność autentyki. [...] Ze wstydem istnienia i lękiem przed identyfikacją walczę od zawsze. Czemu mam oszczędzać bliźnich w naszej wspólnej commedia dell'arte?“³⁴

Próba zrozumienia i przekazania własnej biografii staje się u obojga pisarzy kreacją z pogranicza prawdy i wyobraźni, oddaną przez zapis spontaniczny. Centralna perspektywa „ja“ utwarzanego przez Boga, społeczeństwo, historię i kulturę nie narzuca wszakże jednoznaczności w obrazie świata, jest bowiem przez kontakt z Innym (owo „ty“ w listach) rozchwiana, pełna półcieni, niedopowiedzeń i pytań. W obu przypadkach najwyższą wartością dla pisarzy zdaje się być sztuka życia, która według Kuncewiczowej – jak to już nieraz stwierdzano — wymaga pracy ducha, uwagi, zaangażowania uczuć, intelektu, zmysłów, według Hrabala zaś przede wszystkim – imaginacji, pozwalającej nawet jednostce w potocznym czy raczej powierzchownym odczuciu prymitywnej odbić się w górę, uzyskać doznania niebywałej mocy. Oboje pisarze starają się wniknąć w mroki dramatu istnienia, w tajemnice świata i sytuacji człowieka na ziemi, oboje też odznaczają się niezwykłą wrażliwością egzystencjalną. Podczas jednak, gdy w ostatnim utworze Kuncewiczowej – *Listach do Jerzego* – narasta przeświadczenie, iż może dopiero w wymiarze sakralnym uda się dotrzeć do rzeczywistych właściwości istoty ludzkiej, w *Huraganie listopadowym* i *Dobranockach dla Cassja* Hrabala przejawia się (tak dla niego właściwa) mistyka świecka, ów, zauważony przez Jankoviča ruch pionowy z sytuacji zerowej ku rozjaśnionej intensywności chwili³⁵, poszukiwanie *sacrum* zastępczego: mitu, obrzędu, rytuału powszedniości.

Kuncewiczowa i Hrabal aktualizowali w omawianych dziełach prastary gatunek: list, ponieważ dla pisarzy pragnących penetrować własne wnętrza (a więc

wnętrze istoty jedynie i dogłębnie sobie znanej) stwarzał on liczne dogodności. Z listu naturalnego wykorzystali jednak tylko nieliczne wyznaczniki gatunkowe: zwrot *ad personam*, różnorodność tematyczną, nieobecność korespondenta, przede wszystkim zaś to, co stanowi o największej wartości korespondencji: szczerść, bezpośrednie uzewnętrznienie głosu nadawcy, kontakt z życiem. List naturalny, który dzięki swej ambiwalencji (czy jak mówi Skwarczyńska: paradoksom) znajduje się na pograniczu literatury użytkowej i sztuki *sensu stricto*, stał się dla nich inspiracją, umiejętnie wykorzystaną i osadzoną w ramach uprawianej dziś poetyki przejściowości. Nad konstytutywnymi zasadami formatywnymi listu w obu omawianych dziełach zwyciężyły jednak zasady modyfikujące. Różnice wynikają jednak nie tylko z koncepcji parakorespondencji, ale i z postaw autobiograficznych. Oboje pisarze deklarują wspólny punkt wyjścia – ramę tematyczną, którą jest poznanie siebie, eksponowanie aktu samoświadomości czyli stworzenie szczególnego *itinerarium mentis*, pisanego z perspektywy zbliżającego się końca życia. W realizacji tego zamierzenia znacznie jednak od siebie odbiegają.

Maria Kuncewiczowa reprezentuje postawę introwertyczną: świat jest dla niej źródłem podnieć dla przeżyć wewnętrznych „ja” mówiącego. Według typologii L. Doleżela³⁶ mielibyśmy tu do czynienia z „osobową Ich-formą” (osobni Ich-forma), przy wykorzystaniu której najczęstszym typem zapisu staje się sztuka **glossowania**.

Bohumil Hrabal ciąży natomiast ku postawie ekstrawertycznej, postawie świadka, którego monolog o świecie oglądanym przez pryzmat własnych doświadczeń, bywa nieuchronnie uwikłany w przebiegi zdarzeń zewnętrznych. Stąd „osobowa Ich-forma” bywa w dziele pisarza łączona z „retoryczną” i „obiektywną Ich-formą” (określenia Doleżela). Ten typ postawy narracyjnej ukierunkowany jest na uwypuklenie sztuki **marginaliów**.

U obojga pisarzy listy tworzą blok przeznaczony do czytania jako całość. Jednocześnie jednak śmiało można oba dzieła określić jako tekst otwarty (*work in progress*), formowany przez życie cykl, w którym na plan pierwszy wysuwa się konstrukcja kolażowa i wprowadzona na miejsce anegdoty zasada bogatych kulturowo skojarzeń, sytuacji, obrazów, reminiscencji i przeżyć. Obojgu też właściwa jest pewna „nadorganizacja” stylistyczna, semantyczna i leksykalna, przesuwająca wyraźnie prozę narracyjną w kierunku tekstu poetyckiego, z jego symboliką, pełnymi sensów przemilczeniami oraz wyjaskrawieniem podmiotowego oglądu rzeczywistości. U obojga też wyraźna jest tendencja do demistyfikacji realistycznego iluzjonizmu poprzez twórczość, która nie mieści się w kategoriach czysto estetycznych, ani w zadaniach „służby społecznej”, bowiem chce być ona – i jest – szczerą, bo w siebie pochyloną, refleksją nad ontologią człowieka.

Przypisy

- 1 Por. Fokkema, Douve W.: *Historia literatury. Modernizm i postmodernizm*, Warszawa 1993.
- 2 Lyotard, J. F.: *Za zrkalom moderny. Filozofia posledného dvatsaťročia*, Bratislava 1991; tenże: *O postmodernizmu*, Praha 1993.
- 3 Cyt. za: Nycz, R.: *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984, s. 93.
- 4 Koźmín, Z.: *Ostří i mlha postmodernismu*, „Literární noviny“ 1993, č. 30.
- 5 por. Morawski, St.: *Na zakřecí. Od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985, s. 189 i nast.
- 6 Bernacki, M.: *Modernizm a postmodernizm*, „Dekada Literacka“ 1994, nr 7.
- 7 Maciąg, W.: *Czy erudycja nas duchowo ogranicza?* „Dekada Literacka“, j. w.
- 8 Turner, F.: *Kryzys w estetyce nowoczesnej*, przeł. G. Godlewski, „Dialog“ 1992, nr 1–2.
- 9 Haman, A.: *Subjekt ve filozofii a umění moderní doby* [in:] *Proměny subjektu sv. I*, red. D. Hodrová, Pardubice b.d.
- 10 Por. Maciąg, W.: *Nasz wiek XX. Przewodnie idee literatury polskiej*, Wrocław 1992.
- 11 Suchomel, M.: *Románová zkušenost v Čechách a na Moravě. Myšlenky stranou a na okraj* [doslov in:] *Slovník českého románu 1945–1991*, Ostrava 1992.
- 12 Wskazuje na to jako na źródło ocalenia Z. Koźmín, *op. cit.*
- 13 O tym, jakiej wagi jest to zjawisko, świadczą może fakt, iż cały 24 numer pisma „Prostor“ (léto 1993) został temu właśnie tematowi poświęcony.
- 14 Ong, W. J.: *Przekształcanie się środków przekazu: mówiona książka*. Przeł. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki“ 1990, z. 1.
- 15 Hodrová, D.: *Román zasvěcení*, Jinačany 1993.
- 16 Sławiński, J.: *O kategorii podmiotu lirycznego* [in:] J. S.: *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1974. W całej pracy starałam się rozróżnić podmiot mówiący od autora osobowego – podmiotu czynności twórczych. O ile pierwszy jest „elementem wewnętrznego porządku dzieła“, o tyle drugi – elementem sytuacji komunikacyjnej. Pierwszy istnieje w semantycznej materii dzieła, jest „użytkownikiem reguł literackich“, kategorią literacką, taką samą jak postać, akcja, miejsce, czas; drugi należy do sfery bytowej, tej samej, do której należy czytelnik oraz tekst jako fakt materialny. (Por. też: Kostkiewiczowa, T.: *Kategoria autora w badaniu poetyki utworów lirycznych* oraz Jasiońska, M.: *Narrator w powieści. Zarys problematyki*. Oba artykuły in: *Genologia polska. Wybór tekstów*, Warszawa 1983).
- 17 Kundera, M.: *Umění románu. Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou*, Praha 1961.
- 18 Czermińska, M.: *Pomiędzy listem a opowieścią*, „Teksty“ 1975, nr , s. 9.
- 19 Kunczewiczowa, M.: *Listy do Jerzego*, Warszawa 1988; Hrabal, B.: *Listopadový uragán*, Praha 1990. Dalej w tekście przy cytatach podaję w nawiasie jedynie strony z tych wydań.
- 20 Skwarczyńska, S.: *Teoria listu*, Lwów 1937.
- 21 Trzynadłowski, J.: *List i pamiętnik* [in:] Tenże: *Małe formy literackie*, Wrocław 1977. Autor jako cechy gatunkowe listu wylicza: komunikatywność (list jest informacją), funkcjonalność, społeczny charakter; przypomina też, iż odbiorcą listu może być człowiek realny, ale listy mogą się również odnosić do odbiorcy imaginatywnego bądź potencjalnego. O morfologii listu naturalnego i jego przemianach por. też: „Inicjały“ 2. *Poselství soukromá a veřejná. Dopisy (Epistuly)*. „Dedikace“, roč. IV, 1993, č. 35.
- 22 Analizie powieści epistolarnej poświęcił rozdział swej pracy Rousset, J.: *Forme et signification*, 1962.
- 23 Skwarczyńska, S.: *Teoria listu*, s. 362–363.
- 24 Skwarczyńska S.: *Wokół teorii listu (Paradoksy)* [in:] Taż: *Pomiędzy historią a teorią literatury*, Warszawa 1975.
- 25 Wat, I.: *Narodziny powieści. Studia o Defoe’em, Richardsonie i Fieldingu*, Warszawa 1973, s. 249 i nn.
- 26 Skwarczyńska S.: *O pojęciu literatury stosowanej*, „Pamiętnik Literacki“ XXVIII, 1931, z.1.
- 27 Sławiński, J.: *O kategorii podmiotu lirycznego*, j. w., s.155.
- 28 Tenże: *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*, j. w., s.156.

- 29 Okopień-Sławińska, A.: *Jak formy osobowe grają w teatrze mowy?* [in:] *Tekst i fabuła*, Wrocław 1979; też: *Relacje osobowe w literackiej komunikacji* [in:] *Problemy teorii literatury* Seria 2, Wrocław 1976; o podobnym zjawisku w dzienniku intymnym por. Didier, B.: *Le journal intime*, Paris 1976.
- 30 Interesującą analizę tych zjawisk w odniesieniu do liryki czeskiej przynosi artykuł badacza praskiego (Červenka, M.: *Sebeosloveni v lyrice* [in:] *Proměny subjektu* sv. I, Praha 1993).
- 31 Okopień-Sławińska, A.: *Jak formy osobowe grają w teatrze mowy*, s. 11–15, 28.
- 32 Doležel, L.: *Narrativní způsoby v české literatuře*, Praha 1993, s. 62.
- 33 Cyt. za : Pytlík, R.: *Bohumil Hrabal*, Praha 1990, s. 258, 268.
- 34 Kuncewiczowa, M.: *Fantomy*, Warszawa 1972, s. 247.
- 35 Cyt. za : Pytlík, R.: j. w. s.252.
- 36 Doležel, L.: *op. cit.*, s. 45.