

Kardyni-Pelikánová, Krystyna

**Ocalić podmiotowość : para-epistolarne formy w polskiej i
czeskiej prozie współczesnej (na przykładzie "Listów do
Jerzego" M. Kuncewiczowej i "Huraganu listopadowego" B.
Hrabala)**

In: *Roman Jakobson*. Mikulášek, Miroslav (editor). 1. vyd. V
Brně: Masarykova univerzita, 1996, pp. [409]-427

ISBN 8021014377

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132403>

Access Date: 06. 12. 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. PARA-EPISTOLARNE FORMY
W POLSKIEJ I CZESKIEJ PROZIE WSPÓŁCZESNEJ /NA PRZY-
KŁADZIE „LISTÓW DO JERZEGO M. KUNCEWICZOWEJ
I „HURAGANU LISTOPADOWEGO“ B. HRABALA/.**

Krystyna Kardyni-Pelikánová (Brno)

Oba wymienione w tytule zbiory paraepistolarne powstały w końcu lat osiemdziesiątych. Czas ten można by określić jako erę rozwiniętego postmodernizmu, którego początki sięgają 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; ogłasza koniec „wielkich fabuł“² /religie, ideologie/, których działanie w ostatecznym rozrachunku skierowane było ku ubezwłasnowolnianiu 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. Rytuály związane z „wielkimi fabułami“ okazały się puste, „małe fabuły“ /czyli „świat przedstawiony“ przez prozę realistyczną/ stały się nużące. W kontaktach międzyludzkich, w których rzeczywiste porozumienie jest niezwykle trudne, jeśli nie niemożliwe, na plan pierwszy wysuwać się zaczęła erotyka obok instynktu samoobrony. Wszelkie uczucia objawiły swą ambiwalencję, a człowiek utracił swe właściwości, które *de facto* przysługiwać mają 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 zdaje się być odrzucony przez postnowożytność jako wartości fałszywe, związane z tendencjami totalitarnymi. „Nasz wiek jest wiekiem utraty centrum“ powiada przemilczony przez dziesiątki lat, znakomity emigracyjny

1 Por. Fokkema, Douwe W.: *Historia literatury. Modernizm i postmodernizm*, Warszawa 1993

2 Lyotard, Jean-Francois: *Za zrkalom moderny. Filozofia posledného dvadsaťročia*, Bratislava 1991; tenże: *O postmodernismu*, Praha 1993

prozaik polski Gustaw Herling-Grudziński³. Pojawia się odmienna wizja świata, której wyznacznikiem jest chaos i niedookreśloność zjawisk. Beład staje się bardziej rzeczywisty niż ład, a na miejsce poznawalnego przez rozum i wiedzę kosmosu następuje „chaosmos“ /określenie E. Czaplejewicza/.

Wszystkie te tendencje filozoficzne, historiozoficzne, psychologiczne i estetyczne mają swoje konsekwencje formalne. W tej dziedzinie, przede wszystkim we współczesnej prozie, rzuca się w oczy odrzucanie prawideł i konwencji. Sztuka, podobnie zresztą jak życie samo, jawić się zaczyna jako niezobowiązująca gra, jako kolaż, czerpiący na oślep ze składnicy motywów, składnicy jaką jest kultura. Zdestabilizowana rzeczywistość pozaliteracka, zdeintegrowana osobowość ludzka skazują artystę na jedno: na eksperyment i grę słowną. Stąd pewnie postmodernistyczna apologia „freeplay“, dowolnego mieszania kultury „niskiej“ i „wysokiej“, co przy rozwiniętej świadomości literackiej twórcy /a może tylko jego genialnemu wyczuciu?/ daje nierzadko wspaniałe efekty estetyczne, co jednak z drugiej strony nie przeszkadza zatroskanemu krytykowi Z. Koźmínowi 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 społeczeństwem, 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 (lub bohaterów dokonujących z różnych stron i rozmaitych punktów widzenia własnych, osobistych oglądów świata), wypełnione zostaje przez nie zaplanowaną i nie zdeterminowaną jakąkolwiek metodą doboru i selekcji — zasadą inkluzji /.../ czyli włączania i asymilacji różnorodnych elementów-składników „tekstowego świata“, nie pragnąc przy tym niczego tłumaczyć, zrozumieć, wyjaśnić czy przyporządkować“⁶. Często też przypomina się o tym, że twórczość postmodernistyczna kładzie wielki nacisk na metajęzykową funkcję tekstów literackich (dzieło ma jednocześnie

3 Cyt. za N y c z , Ryszard: *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984, str. 93

4 K o Ź m í n, Zdeněk: *Ostří i mlha postmodernismu*, „Literární noviny“ 1993, č. 30

5 Por. M o r a w s k i , Stefan: *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985, str. 189 i n.

6 B e r n a c k i , Marek: *Modernizm a postmodernizm*, „Dekada Literacka“ 1994, nr 7

zawierać — jawne, a jeszcze lepiej zakodowane — objaśnienia, jak tekst jest zrobiony). Świadczy to zarówno o wysokiej świadomości genologiczno-semiologicznej twórców, jak 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 interpretuje tworzenie hipostaz systemów znakowych niż podmiotowy ogląd dzieła? — pyta znany krakowski historyk literatury W. Maciąg⁷, zaś Frederick Turner⁸ cały kierunek postmodernizmu wyprowadza m. in. z funkcjonującej 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 modernistów chaos już został opisany naukowo (systemy probabilistyczne, przypadkowe, nieciągłe, chaotyczne, nieprzewidywalne, samoorganizujące się). Stara się też udowodnić, że lansowane przez nich pojęcia wolności, pojmowanej jako coś przeciwstawnego determinizmowi, są w świetle dzisiejszej nauki archaiczne, a tak eksponowany, wszechwładny przypadek równoważony jest — 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 „spalonej ziemi“, która miała w istocie godzić w hegemonię ideologii marksistowskiej, panującej wśród znacznej części awangardy europejskiej, jest dziś już zbyt cenna, a miejsce postmodernizmu zając musi — i zajmuje — „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.

Wiek XX zamglił sprawę identyfikacji subiekty⁹. Freudowska teoria podświadomości i technika literacka „strumienia świadomości“ uderzają w podmiot jako byt zintegrowany. Kryzys podmiotu i podmiotowości w ogóle

7 M a c i ą g , Włodzimierz: *Czy erudycja nas duchowo ogranicza?* j. w.

8 T u r n e r , Frederick: *Kryzys w estetyce nowoczesnej*, przł. G. Godlewski, „Dialog“ 1992, nr 1-2

9 H a m a n , Aleš: *Subjekt ve filozofii a umění moderní doby /in:/ Proměny subjektu. sv. 1*, red. D. Hodrová, Pardubice b.d.

odnotowują zarówno historii literatury¹⁰, jak i publikacje mniejszych rozmiarów, koncentrujące się na określonych wycinkach procesu literackiego¹¹, choć przyczyny owej dekompozycji upatrują w różnych faktach sprawczych (zważenie w istotę człowieczeństwa, rozpad duchowej integralności spowodowany rozpadem społeczno-historycznej, naukowej i religijnej wizji świata). Niepowodzeniem zakończył się absolutyzm scjentystycznych ujęć jednolitego *theatrum mundi*, przekształcający się w marksistowskim wydaniu nierazdo w iluzję prawd fałszywych, półprawd i konwencji. Dekompozycja tła spowodowała chorobę podmiotu (brak punktu oparcia, kryzys systemów wartości i poczucia sensu istnienia).

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

Słuszność tych stwierdzeń zdaje się potwierdzać niebawem 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, z czeskiej zaś strony choćby J. Orten czy L. Vaculík). Powstają też nowe twory „przyliterackie“ (określenie J. Trzynaśdłowskiego), 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 rozmowy z Cz. Miłozsem, St. Lemem, L. Buczkowskim, T. Konwickim i in. W czeskiej literaturze obserwujemy zjawisko analogiczne. Najbardziej ewidentnym jego przejawem jest twórczość K. Hvižďali, autora m. in. rozmów z Václavem Havlem (*Dálkový výslech*) a także cykl wywiadów A. J. Liema *Generace*.

10 Por. M a c i a g , Włodzimierz: *Nasz wiek XX, Przewodnie idee literatury polskiej*, Wrocław 1992

11 S u c h o m e l , Milan: *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, Kožmín, *op. cit.*

13 O tym, jakiej wagi jest to zjawisko, świadczyć może fakt, iż cały 24 numer pisma „Prostor“ (lato 1993) został temu właśnie tematowi poświęcony

14 Por. O n g , Walter J.: *Przekształcanie się środków przekazu: mówiona książka*. Przel. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki“ 1990, z. 1

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 bywa jednakże w tym typie prozy istotą nie ukończoną, migotliwą, igrającą z czytelnikiem, zaś dawną referencjalność opowieści o sobie i świecie zastępuje dyskursem, refleksją, przechodzącą w „strumień eseistyczny“.

W części należących do literatury intymistycznej utworów 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 (Kuśniewicz, Strykowski, Konwicki, Miłosz, Wańkiewicz i in.).

Do literatury intymistycznej zaliczyć należy cykle quasi-korespondencji, stworzone przez M. Kuncewiczową i B. Hrabala. Ewenementem jest tu jednak nawiązanie do gatunku listu, gatunku mogącego się wykazać bardzo 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: dowcip absurdalny (K. I. Gałczyńskiego *Listy z fiołkiem*) występował 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 rozwoju form narracyjnych w ogóle. Współczesne ich bogactwo wiele mówi o drodze, jaką wykonała proza europejska, zwłaszcza na odcinku sposobu prowadzenia opowieści.

Przemianom „podmiotu wypowiedzi“ (określenie J. Sławińskiego¹⁶) narratora poświęcono już nieraz pilną uwagę, a bibliografie przy odpowiednich

15 H o d r o v á , Daniela: *Román završćení*, Jinočany 1993

16 S ł a w i ń s k i , Janusz: *O kategorii podmiotu lirycznego /in/* J. S.: *Dzieło, język, tradycja*. Warszawa 1974. W całej pracy staram się rozróżnić podmiot mówiący dzieła (narratora) od autora osobowego — podmiotu czynności twórczych. O ile pierwszy jest

hasłach w słownikach terminów literackich są dziś tasiemcowato długie. Rozwój narracji — ogólnie rzecz biorąc — przebiegał od narratora jawnego, autorskiego do narratora klasycznej powieści dziewiętnastowiecznej (narracja odpersonalizowana, neutralna), 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 czytelnik.

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 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 ubiegłego wieku polska gawęda. Narracja personalna wyparła wprawdzie ten typ opowiadania na czas pewien z polskiego systemu genologicznego w drugiej połowie XIX wieku, ale tryumfalny jego powrót możemy obserwować zgrubsza po stu latach, a to wraz z natarciem narracji bezpośredniej, jaką przyniosła proza amerykańska i moda na nią. W narracji bezpośredniej nieobecność w tekście autora osobowego osiąga swe apogeum. Autor nie opowiada tu o świecie przedstawionym, ale chce ten świat ewokować słowem (pozornie bez własnego udziału) i w kształcie, w jakim występuje on w rzeczywistości pozaliterackiej. Autor godzi się więc odgrywać jakby rolę medium zapisującego i nie pozostawiającego — poza faktem zaistnienia tekstu — żadnego materialnego śladu swojej w nim obecności. Zbliża to narrację bezpośrednią — mimo fikcyjności świata przedstawionego — do techniki zapisu dokumentalnego, ale i do określonego typu twórczości poetyckiej, mianowicie do liryki roli.

„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: Teresa Kostkiewiczowa: *Kategoria autora w badaniu poetyki utworów lirycznych* oraz Maria Jasieńska: *Narrator w powieści — Zarys problematyki*). Oba artykuły in: *Genologia polska. Wybór tekstów*, Warszawa 1983

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 sternowska lub byroniczny poemat dygresyjny. Autor osobowy, użyczający wielu cech osobniczych podmiotowi mówiącemu, w tym typie opowiadania uwidacznia swą obecność, podkreśla siłę sprawczą swej imaginacji, według której kaprysów kształtuje 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 — występuje zwłaszcza w prozie o dużym ładunku autobiograficznym. „Ja“ autorskie ujawnia też swą 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 literaturze pięknej uchodzić już zaczynała za całkowicie nieżywołą. Oto we współczesnym czasopiśmie teoretycznoliterackim wydrukowano studium znawczyni przedmiotu, Małgorzaty Czermińskiej, na temat stosunku listu i powieści. 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 sprawić wrażenie spontaniczności toku skojarzeń i obrazów, 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 za-

17 K u n d e r a , Milan: *Umění románu, Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou*, Praha 1961

18 C z e r m i ń s k a , Małgorzata: *Pomiędzy listem a opowieścią*, „Teksty“ 1975, nr. 4, str. 49

mieszczone w tomie *Listopadový uragán* Bohumila Hrabala¹⁹, należą już w zamierzeniu autorskim, do prozy artystycznej, 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.

Przed 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 estetyczną domaga się, by go zauważono?

Punktem wyjścia dla tej części rozważań być musi oczywiście monografia Stefani Skwarczyńskiej, poświęcona teorii listu²⁰. Już przed kilkudziesięciu laty uczona polska wyraziła pogląd, iż list jako gatunek jest związany z literaturą, mimo, iż 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 i wieku, stawający się bardziej wypowiedzeniem, przekazaniem swego „esprit“ niż informacją).

Cechami konstytutywnymi listu jako gatunku są według Skwarczyńskiej: 1/ użyteczność (o pragmatyzmie wypowiedzi listowej i sytuacji sprawczej, powołującej list do istnienia mówi również Jan Trzynałowski²¹); 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 na aspekt epicki listu); list-wyznanie kładzie jednak nacisk nie na informację o nieznanym adresatowi rzeczywistości nadawcy, lecz na oddanie

19 Kuncewiczowa, Maria: *Listy do Jerzego*, Warszawa 1988; H r a b a l , Bohumil: *Listopadový uragán*, Praha 1990. Dalej w tekście przy cytatach podaję w nawiasie jedynie stronę z tych wydań.

20 Skwarczyńska, Stefania: *Teoria listu*, Lwów 1937

21 Trzynałowski, Jan: *List i pamiętnik* [in:] J. T.: *Male formy literackie*. Wrocław 1977. Autor jako cechy listu wylicza: komunikatywność (list jest informacją), funkcjonalność, społeczny charakter; odbiorcą listu może być człowiek realny, ale listy mogą się też odnosić do odbiorcy imaginatywnego bądź potencjalnego. O morfologii listu naturalnego i jego przemianach por.: „Inicjały”. *Poselství soukromá a veřejná. Dopisy (Epistuly). Dedikace*. Ročník IV, 1993, č. 35

uczuc. przeżyć i przemyśleń autora w danym momencie; 5/ list cechuje niezwykła różnorodność tematyczna, którą jednak mogą ograniczać konwencje obyczajowe; 6/ kompozycja listu naturalnego (znormalizowana już w poetykach starożytnych) to *salutatio* (dziś afektywna apostrofa), *captatio benewolentiae* (pozyskanie przychylności), *narratio* (wyłuszczenie informacji), *petitio* (prośba), *conclusio* (zakończenie). Tę sztywną kompozycję listu złamał sentymentalizm, a po nim romantyzm, zastępując powiązania listu z retoryką odniesieniem go do teorii rozmowy-porozumienia dusz, którym niepotrzebne są formuły przywitań, 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 bezsprzeczny.

Stefania Skwarczyńska zwraca również uwagę w swej monografii na istnienie w liście naturalnym „załączków form 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*) zaczerpnięty z listu naturalnego mocno w nim zakotwiczone prawa własnego „ja“ nadawcy do wypowiadania się na różne tematy. Owa manifestacja „ja“ może być — jak się wydaje — uznana za jedną z ominujących (jeśli nie konstytutywną) cech listu literackiego.

List literacki stworzyła proza osiemnastowieczna²², dążąca do uwiarygodnienia psychologicznego i dokumentalnego obrazowanej 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 i w kierunku odbiorcy sterowany walor nadawała mu sugestia autentyczności, jaką do narracji wniosła forma listowa. Zebranie listu w określony cykl umożliwiło wytworzenie właściwego sztuce wrażenia „skrótu rzeczywistości“, zaś manifestacja „ja“ podmiotu mówiącego w liście otworzyła 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, Stefania Skwarczyńska nie oceniała

22 Analizie powieści epistolarniej poświęcił Jean R o u s s e t jeden rozdział swej pracy *Forme et signification*, 1962

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, szczery, 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 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 społecznego, 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 posiadając cechy dokumentu ma jednocześnie charakter wybitnie kreacyjny; 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 stosowanej²⁶. Stwierdza też, że omawiany gatunek odznacza się wielką dynamiką odmianotwórczą i proponuje, by przy stanowieniu odmian brać pod uwagę rolę wiodącą 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.

23 Skwarczyńska, Stefania: *Teoria listu*, str. 362,363

24 Skwarczyńska, Stefania: *Wokół teorii listu (Paradoksy)* /In: / St. S.: *Pomiędzy historią a teorią literatury*, Warszawa 1975

25 Wat, Ian: *Narodziny powieści. Studia o Defoe' em, Richardsonie i Fieldingu*, Warszawa 1973, s. 249 i n.

26 Skwarczyńska, Stefania: *O pojęciu literatury stosowanej*, „Pamiętnik Literacki“ XXVIII, 1931, z. 1

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 reguły odbioru. O ile Kuncewiczowa, nazwawszy 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 odnajduje 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, zatytułowanymi *Večerníčky pro Cassia* (1993), w których gatunek przy-literacki²⁷ — *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 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, udostępnić wszystkim przez fakt druku. Sprawa jednak komplikuje się, gdy przyjrzymy się bliżej 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 lite-

27 Sławiński, J.: *O kategorii podmiotu lirycznego*, j. w. str. 155

rackich — 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 podane wybiórczo. Można by więc ten stosunek „ja“ mówiącego do autora 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 a 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 uzczyła wielu swych cech osobowych, zwraca się do adresata (noszącego imię męża autorki) już nie żyjącego. Mamy więc do czynienia w tekście z komunikacją pozorną, beznadziejnie 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 odbiorcę, pobudza jego wyobraźnię, koncentruje jego uwagę. Odbiorcą tym jest czytelnik. Autorka widać uznała, że jej własna sytuacja egzystencjalna jest ważna dla człowieka w ogóle i poprzez dobór odpowiedniej konwencji literackiej — listu — komunikuje o niej odbiorcy rzeczywistości, z tego samego jak ona planu bytowego. Używana zaś w tekście 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 Kunczewiczowej 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 żalobnych (tren, epicedium, nenia), do krózych 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

28 Tenże: *Semantyka wypowiedzi narracyjnej* /in:/ J. S.: *Dzielo. język, tradycja*, Warszawa 1974, s. 156

29 O k o p i e ń - S ł a w i ń s k a , Aleksandra: *Jak formy osobowe grają w teatrze mowy?* /in:/ *Tekst i fabuła*, Wrocław 1979; taż: *Relacje osobowe w literackiej komunikacji* /in:/ *Problemy teorii literatury* Seria 2, Wrocław 1976; o podobnym zjawisku w dzienniku intymnym por. D i d i e r , Béatrice: *Le journal intime*, Paris 1976

poezji żałobnej. Szczególny status ontologiczny odbiorcy 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 narratorki-autorki, że przy czynnym udziale męża wytwarzała sobie dotąd wizję świata — oba te fakty każą dopatrywać się w adresacie, a więc owym „ty“, do którego wypowiedź jest skierowana, jakiejś przynajmniej cząstki 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. *Du-lirik*³⁰. Liryczna konfesja, skierowana pozornie do innej osoby, zmienia się w rozmowę z sobą samym (choć z sobą z różnych okresów życia). Celem tych zabiegów jest — podobnie jak w liryce — ukazanie „ja“ w procesie przemian, 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 parzyliśmy razem i widzę co innego“ /9/ — wyznaje przecież autorka.

W liście naturalnym „ty“ jest wyłącznie adresatem, w paraliście to: 1/ adresat, znany z imienia, 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 sproblematyzowana 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“ /111/, który osiągnął być może wiedzę hermetyczną, wiedzę niedostępną dla śmiertelnika (choć przypuszczenie owo wyraża Kuncewiczowa bądź w formie pytania, bądź w trybie warunkowym), a więc tak rozumianego adresata, otwiera furkę dla wprowadzenia już nie tylko problematyki tożsamości osoby ludzkiej, ale także jej odniesień do Bytu w ogóle, do Absolutu. Adresat z powiernika przeistacza się więc w potencjalnego przewodnika duchowego, tego, który z racji swego charakteru ontologicznego staje się arbitrem dla podmiotu mówiącego w jego kontakcie ze światem wartości. Ma również świadczyć o mistycznym związku dwojga

30 Interesującą analizę tych zjawisk w odniesieniu do liryki czeskiej przynosi artykuł badacza praskiego (Miroslav Červenka: *Sebeoslovení v lyrice (in:) Proměny subjektu sv.* 1, Praha 1993)

31 Okopień-Sławińska, A.: *Jak formy osobowe grają w teatrze mowy*, op. cit., str. 11-15, 28

ludzi, trwającym mimo śmierci, przekraczającym ją. Porozumienie z adresatem pozwala podmiotowi wypowiedzi ukończyć samotność, zaprzeczyć rozstaniu, wyzbyć się zwątpień, uzyskać kontakt z nieśmiertelnością, z Bogiem — pojmovanym przez autorkę 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, 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 oblečená a dokonce máte svatozář...” /24/. To Dubenka właśnie jest sprawczynią powstania owej przestrzeni fantomicznej między narratorem a adresatką. Stało się to w momencie, gdy popełniła zabawne przejęzyczenie, oświadczaając, że przyjechała ze „Spokojených států” (dosłownie „Stanów Zadowolonych” zamiast „Zjednoczonych” czyli „Spojených”). Od tej chwili mówiące „ja” buduje ową przestrzeń, użyczając jej walorów mitycznych, adresatkę zaś określając w kategoriach świętości („...jste anděl, zatoulaný do Spokojených států amerických” — 38) lub mitu („Vy jste ta Ariadna a já jsem Théseus, vy jste ta, která namotává několik tisíc kilometrů dlouhou nit” — 37). Motyw wyimaginowanej spójni (a może nią być i wiatr — str. 55) powraca w listach wielokrotnie, aż po stwierdzenie więcej niż pokrewieństwa duchowego: „jsme spolu v souznění /.../ vy a já jsme půlky, polovičky, které po sobě touží a nakonec pfeči jenom splynou v jeden celek” — str. 39. Mit Androgyne osiąga swe apogeum w wyznaniu miłości /46/. We wszystkich wypowiedzeniach narratora o Dubence, wypowiedzeniach o wyraźnej dominancie uczuciowej, dostrzec można coś z flirtu intelektualnego z osobą wyimaginowaną, zmitologizowaną, pojmovaną jako dopełnienie jaźni nadawcy listów. Dopiero tak odrealniona adresatka staje się przewodniczką, tą, która „wie lepiej”, kierując drogą narratora po mitycznej przestrzeni „Spokojených států”.

Byłoby prostactwem identyfikowanie tej ostatniej nazwy wyłącznie z określoną przestrzenią geograficzną. „Spokojené státy” ukazują swe Janusowe oblicze wówczas, gdy opowiadacz w swej podróży zderza się z ludźmi nasiąkłymi 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 sfunekjonalizowana

symbolicznie) jest lotem w inny wymiar, w młodość, która tam i w Czechach jest sprawcą ożywczego „huraganu“, jest — podobnie jak motyw tańca w listach — epifanią. Jednakże narrator, któremu autor użyczył wielu swych cech osobniczych łącznie z imieniem, nie osiąga spełnienia swych snów, którym by miało być spłynięcie z młodością. Nie osiąga ich ani w planie mitycznym, ani historycznym. Los narratora rozstrzyga się w porządku historii, rządzonej ironią tragiczną: olśnienie młodością, wywołany przez młodych „huragan listopadowy“ przychodzą dla niego zbyt późnie, wówczas, kiedy stanął „na szczycie pustki“, kiedy odczuwa ból całego świata /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“. Cykl listów zaś w ostatecznym rozrachunku to nie tyle opowieść o życiu, ile tego życia metaforyzacja czy glossa. Jednocześnie wszak 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, konjunkcję elementów rozłącznych, wyraźną w warstwie obrazowej, stylowej a nawet leksykalnej (szczególnie silną u Hrabala). Oboje twórcy uznawszy wida, że obiektywizację świata przejęły na siebie inne media (film, telewizja), odpowiadają na potrzebę ujęć subiektywnych. Zasadą kompozycji staje się w obu przypadkach oś: jednostka — świat (ukazany nie poprzez ujęcia dokumentalne, lecz za pomocą artystycznej stylizacji i w dramatycznych migawkach, zawsze jednak poświadczony „autentyfikacyjnym autorytetem narratora“³²). Oba cykle parakorespondencji otrzymują tak budowę luźną, wchłaniającą różne sposoby wypowiedzi: elementy dziennika intymnego, autobiografii, eseju, brulionu literackiego. Fragmenty jednak dobierane są świadomie, scala je „ja“ centralne, a także koncepcja ukazania przemijalności świata.

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

Zarówno Kunecwiczowa jak i Hrabal odznaczają się niezwykłą odwagą wyznań. Postawa autobiograficzna, choć u obojga odmienna, zaznaczyła się w całej ich twórczości. „I to moje psaní je stále vypsátání 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 pišu který adresuju žiwlům který posílám krásným zvířátkům a stromům a barákům a těm mým hospodám pišu tak jako bych psal krásný holce tak jako piše zamilovanéj holič zamilovanéj soustružník a tak protože když každej po letech najde tyhle dopisy tak nevěřl svým očim co za krásný obrazy jsem napsal jakych citů byl schopen. Jenomže spisovatel pokračuje v psaní zamilovanéjch psaníček celému světu, piše celý svůj život zamilovaný poselství...³³.

Kryptobiograficzny charakter swej twórczości przyznaje również Maria Kuncewiczowa: „Publiczna spowiedź to nic dla mnie nowego. Od pierwszego koncertu, od pierwszej książki spowiadałam się publicznie z intymnych przeżyć pod naciskiem irracjonalnej potrzeby uznanej powszechnie za warunek artystycznej działalności. Oślańiałam przeżycia zmyślonymi imionami, przerzucałam je w inne miejsca i czasy. Wyznania uzupełniałam obserwacją. Dla każdego, kto znał prawa Sztuki procer był jasny. Obecnie odrzucam kamuflaż, narażam się Sztuce i ludziom, bo wiek uczynił mnie odporną na nietykalność autentyki. /.../ Ze wstydem istnienia i lękami przed identyfikacją walczę w sobie 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 spontaniczny zapis. Centralna perspektywa „ja“ określonego przez Boga, społeczność, historię i kulturę nie narzuca wszakże jednoznaczności w obrazie świata, jest bowiem przez kontakt i Innym rozchwiana, pełna półcieni, niedopowiedzeń i pytań. W obu przypadkach najwyższą wartością jest sztuka życia, która według Kuncewiczowej wymaga pracy ducha, uwagi, zaangażowania intelektu, uczuć, zmysłów, według Hrabala zaś — przede wszystkim imaginacji, pozwalającej nawet jednostce w potocznym odczuciu prymitywnej, odbić się w górę, uzyskać doznania o niebywalej mocy. Oboje pisarze przenikają mroki dramatu istnienia, tajemnice świata i sytuacji człowieka na ziemi, oboje też odznaczają się niezwyklej wrażliwością egzystencjalną. Podczas jednak, gdy w ostatnim utworze Kuncewiczowej — *Listach do Jerzego* — narasta przesvědzenie, iż może dopiero w wymiarze sakralnym uda się dotrzeć do rzeczywistych właściwości istoty ludzkiej, w *Huraganie listopadowym* i *Dobranockach dla Cassji* 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.

33 Cyt za: Pytlík, Radko: *Bohumil Hrabal*, Praha 1990, str. 258, 268

34 Kuncewiczowa, Maria: *Fantomy*, Warszawa 1972, str. 247

35 Cyt za Pytlík, Radko: j. w., str. 252

Kuncewiczowa i Hrabal aktualizowali w omawianych dziełach prastary gatunek: list, ponieważ dla pisarzy pragnących penetrować własne wnętrza (a więc wnętrza 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, bezpośrednio uzewnętrznienie głosu autora, kontakt z życiem. List naturalny, który dzięki swej ambiwalencji (czy, jak mówi S. Skwarczyńska, paradoksem) 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 formatywne zasady modyfikujące. Różnice wynikają nie tylko zresztą z koncepcji parakorespondencji, ale i 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 podniet 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 zbliża się natomiast ku postawie ekstrawertycznej, postawie świadka, którego monolog o świecie, oglądanym przez przyzmat własnych doświadczeń, bywa nieuchronnie uwikłany w przebiegi wydarzeń zewnętrznych. Stąd „osobowa Ich-forma” bywa w dziele pisarza łączona z „retoryczną” i „obiektywną Ich-formą” (określenie L. Doleżela). Ten typ postawy narracyjnej ukierunkowany jest na wypuklenie 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*), stanowiący 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, leksykalna, przesuwająca wyraźnie prozę narracyjną w kierunku tekstu poetyckiego, z jego symboliką, pełnymi sensów przemilczeniami oraz wyjaskrawieniem podmiotowego oglądu rzeczywistości. U obojga też wy-

ražna jest tendencja demistyfikacji realistycznego iluzjonizmu poprzez twórczość, która nie mieści się w kategoriach czysto estetycznych, ani w zadaniach „služby społecznej“, bowiem chce być ona — i jest — szczera, bo w siebie pochyloną, refleksją nad ontologią człowieka.

ZACHRÁNIT SUBJEKTIVITU

Paraepistolární formy v současné polské a české literatuře

/Listy do Jerzego Marie Kuncewiczové a Listopadový uragán Bohumila Hrabala/

Příznačným rysem současné prózy je směřování a zaměřování žánrů, záměrná hra s různými literárními druhy a experimentování se způsobem vyprávění. Řada badatelů tento jev spojuje s vývojem umění v postmodernistické době, která ve vzpouře proti totalitnímu diktátu řádu zdůrazňuje destabilizaci skutečnosti, dezintegraci subjektu, neplatnost pravidel a rituů, vnesených „velkými vyprávěními“ /ideologie, náboženství/, nemožnost řešení rozporů mezi kulturou a přírodou, jedincem a společností, spontánností a konvencí, zvláštním posláním umělce a jeho bezmocností hraničící se zbytečností. Sémantické centrum, jakým bývalo v minulých dobách vypravěčovo nebo hrdinovo reflexivní „já“, bývá dnes nahrazováno principem inkluze: zapojováním a asimilací různorodých elementů, které není možno vysvětlit, pochopit ani uspořádat. Do popředí se dostává metatextová funkce díla, které víc než o světě „vypráví“ o tom, jak je strukturováno. Zdeintegrováný subjekt však začíná toužit po své identitě. Potvrzuje to mimořádný rozvoj intimistické prózy /memoáry, autobiografie, deníky a formy jim blízké, stejně jako „mluvené knihy“ — interview-řeka/.

Všechny tyto proměny provázejí ve 20. století modifikace způsobu vyprávění, které se vyvíjí od autorského vypravěče přes vyprávění v třetí osobě až k tzv. přímému vyprávění, v němž je autor zcela skryt za postavou fiktivního vypravěče a zobrazuje svět z jeho hlediska, promlouvá jeho jazykem a používá jeho axiologického systému nebo vytváří obraz zdánlivě bez hlubší reflexe. Tyto postupy spíše než zobrazovat měly evokovat jistou skutečnost a — přes fiktivnost postav a příběhů — byly blízké objektivitě dokumentu.

Druhým extrémem současné prózy se zdá být návrat k epistolárním formám, v nichž autorské „já“ se může manifestovat v plném rozsahu. Nejde však o „román v dopisech“, který v minulosti měl za úkol činit vyprávění věrohodnějším. V této studii jsou středem pozornosti jisté epistolární celky, sestavené z fiktivních autorových dopisů /parakorespondence/, zjevně aspirujících na uměleckost, v nichž estetický prvek hraje prvořadou roli. Tato forma dovoluje autorům /např. M. Kuncewiczowa, *Listy do Jerzego*, B. Hrabal,

Listopadový uragán/ odhalit vlastní „já“. Dopis se tím stává autorovým vyznáním. Integrační roli v takto vytvořeném celku plní „das zentrale Ich“, Díky tomu může čtenář participovat na pronikavém prožívání existence, na skutečnosti viděné, citěné a komentované autorským „já“. Takovýto dopis evoluuje směrem k eseistické reflexivnosti /reflexe o světě a o autorově poznávání světa/. V tomto postupu se projevila jak únava z objektivity „přímého vyprávění“, tak i nevíra ve čtenářskou atraktivnost fikce či přesvědčení o důležitosti individuální zkušenosti.

Tyto sbírky beletristických dopisů převzaly z žánru dopisu *sensu stricto* řadu rysů, čímž vytvářejí iluzi přímé účasti v cizím životě, zachovávají jistou „pulzaci“ paměti. díky níž se hlavním kompozičním principem stává princip asociace. Celá struktura uměleckého dopisu se však vztahuje k ústřednímu „já“ /popis, selekce detailů, technika analýzy psychických a citových stavů, autorem vnímaný prostor atd./. Terénem explorace je rovněž území mezi „já“ a „tím druhým“ /adresátem, společností/. Z formálních determinant dopisu zůstává zde pouze oslovení „ad personam“. Adresát však nemusí být reálnou postavou. Po většině — i přes konkrétní osobu — je svého druhu fantomem, dvojníkem autora, který pomocí rozdělení vlastního „já“ na „já identické“ a „já opačné“ se snaží poznat vlastní identitu.

