

Bogumiła Kaniewska

Mimetyzm formalny w polskiej prozie współczesnej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 83/3, 95-128

1992

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

BOGUMIŁA KANIEWSKA

MIMETYZM FORMALNY W POLSKIEJ PROZIE WSPÓŁCZESNEJ

Mimetyzm formalny

Uznawana tradycyjnie za ukierunkowaną na przedmiotowość proza epicka zawsze przywiązywała wagę do tego, w jaki sposób prezentuje odbijany przez siebie wizerunek świata. Tę świadomą troskę o kształt utworu znakomicie analizuje Watt w *Narodzinach powieści*¹ wskazując na to, jak wielkie znaczenie, mimo wielu technicznych niedoskonałości, Defoe i Richardson przywiązywali do stworzenia iluzji pamiętnika-autobiografii (*Moll Flanders* Defoe'a) czy zbioru listów (*Pamela, Klaryssa* Richardsona). Identyczne tendencje towarzyszyły początkom nowoczesnej powieści w Polsce. Była ona bardziej niż współczesna jej twórczość Zachodu podporządkowana celom dydaktycznym, zgodnie z dominującymi dążeniami polskiego Oświecenia. Jak zauważa Maria Jasińska, polska powieść oświeceniowa była gatunkiem publicystycznym i stąd dwa podstawowe jej elementy (narrator i narracja) „były silnie nacechowane problematyką społeczno-obywatelską, głównie przez obdarzenie narratora rolą zarazem bohatera, relacjonisty i rezonera”².

Narracja prowadzona przez tak konkretnie zarysowanego narratora musiała również przybierać określony „nieliteracki” kształt. *Mikołaja Doświadczynskiego przypadku* Krasickiego to wspomnienie-autobiografia, spisane przez tytułowego bohatera u schyłku życia. W *Panu Podstolim* – narrator przytacza opowieść, którą sam miał niegdyś okazję usłyszeć.

Początki nowoczesnej prozy związane są zatem z imitacją, z kształtowaniem literatury na nieliteraturę, ze zjawiskiem, które w 1969 r. Michał Głowiński nazwał „mimetyzmem formalnym”³. Chodzi tu o pewną szczególną stylizację, sugerującą czytelnikowi, iż ma przed sobą nie tyle powieść czy opowiadanie, ale wypowiedź niepowieściową, autentyczną, znaną mu z potocznego doświadczenia. Utwór powinien być skonstruowany tak, aby umożliwić odbiorcy rozpoznanie wzorca, do którego odwołuje się autor. I co ciekawe – wystarczy minimum odwołań do formy nieliterackiej, aby zasugerować czytelnikowi określony rodzaj wypowiedzi. Odwołania te jednak muszą być wów-

¹ I. Watt, *Narodziny powieści. Studia o Defoe'emu, Richardsonie i Fieldingu*. Przełożył A. Kreczmar. Warszawa 1973, s. 27.

² M. Jasińska, *Narrator w powieści przedromantycznej (1776–1831)*. Warszawa 1965, s. 49.

³ M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*. Wrocław 1969, s. 192.

czas znaczące – narratorska relacja komentująca na piśmie bieżące zdarzenia, przedstawiająca aktualny stan uczuć narratora-bohatera nie będzie jeszcze, w świadomości odbiorcy, imitacją dziennika. Będzie nią natomiast pierwszoosobowy tekst podzielony na datowane segmenty. List pozostanie listem, gdy zawierać będzie nagłówek i podpis, nawet jeśli konstruuje swą wypowiedź nadawca „zapomni” miejscami o adresacie. Uświadomienie czytelnikowi, z jaką wypowiedzią ma do czynienia, nie zamyka oczywiście zagadnienia mimetyzmu – przeciwnie: uświadomienie takie otwiera dopiero problem. Jeżeli bowiem autor ograniczy się do minimum sygnałów, korzystając tylko z najbardziej typowych, zewnętrznych, to będą one sprawiały wrażenie ozdobników, nieuzasadnionej igraszki formalnej, która – aczkolwiek wyraźna – nie pełni w utworze żadnych funkcji. Równocześnie jednak, jak podkreśla Głowiński, mimetyzmu formalnego nie można utożsamiać z „całkowitym przeniesieniem zasad konstrukcyjnych z jednego typu wypowiedzi do drugiego”⁴ – powieść pozostaje powieścią, nowela nowelą, a rządzą nimi przede wszystkim reguły gatunku, bez względu na wyrazistość wzorca i doskonałość naśladowania. Mimetyzm jest dynamiczną relacją, grą między różnymi typami wypowiedzi – w grze tej jednak zawsze zyskuje przewagę gatunek literacki. Dla autora wartością prymarną pozostaje dzieło, dopiero w jego obrębie możliwe są eksperymenty artystyczne. Oddziaływanie jest zawsze wzajemne: z jednej strony powieść stara się przybrać kształt niepowieści, z drugiej – wzorzec zostaje „upowieściowiony”⁵, wtłoczony w obce mu reguły dzieła literackiego.

Takie pojęcie mimetyzmu formalnego – jako swego rodzaju dynamicznej relacji pomiędzy literaturą a przywoływanymi w niej nieliterackimi wypowiedziami – stosowane jest w niniejszej pracy⁶.

W tym też znaczeniu mimetyzm formalny jest domeną narracji pierwszoosobowej – narracji, która swym kształtem zbliża się do potocznej sytuacji komunikacyjnej (pisanej czy mówionej) i w związku z tym ciąży ku naśladowaniu potocznych form wypowiedzi. Jeżeli w utworze literackim pojawia się osobowy narrator, opowiadający z perspektywy swojego „ja”, to automatycznie pojawia się też – mniej lub bardziej wyraźny – portret konkretnego odbiorcy, „ty”, do którego wypowiedziane słowa są kierowane. Dystans lub brak dystansu (czasowego, przestrzennego) między nimi staje się pierwszą cechą charakterystyczną wypowiedzi, decydując w dużej mierze o formie utworu. Dochodzi do tego rodzaj kontaktu – ustnego czy pisemnego – i narracja zaczyna przybierać kształt wypowiedzi konkretnej, innej niż dzieło literackie:

⁴ M. Głowiński, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*. Warszawa 1973, s. 65.

⁵ Termin Głowińskiego. Zob. *Gry powieściowe*, rozdz. *Powieść a dziennik intymny*.

⁶ W inny sposób ujmuje tę kategorię J. Lalewicz w pracy *Mimetyzm formalny i problem naśladowania w komunikacji literackiej* (w zbiorze: *Tekst i fabuła*. Wrocław 1969). W koncepcji tej naśladowanie jest cechą uniwersalną komunikacji literackiej, a stanowiące jego konsekwencję zjawisko mimetyzmu formalnego – zjawiskiem koniecznym w każdej wypowiedzi literackiej. Lalewicz rozróżnia dwa typy mimetyzmu: modyfikujący i konstytuujący. Pierwszy typ wprowadza pewne przekształcenia w obrębie formy, natomiast drugi to nadawanie formie nieliterackiej znaczenia literatury poprzez włączenie tej formy w ramy komunikacji literackiej – obejmowałby on takie utwory, jak fikcyjne recenzje *Doskonałej próżni* Lema.

wypowiedzi w pierwszej osobie [...] tworzą niejako naturalną sferę dla takich ukształtowań, które uwzględniają pragmatyczne uwikłania mówienia⁷.

Zarysowanie nadawcy-narratora, odbiorczego „ty” i wyraźnej sytuacji narracyjnej powieści w pierwszej osobie zastępuje (ale i naśladuje) kontekst autentycznej wypowiedzi; „mówi się [...] zawsze w pierwszej osobie” – zauważył Głowiński⁸ i to, pozornie błahe, stwierdzenie jest dla narracji w pierwszej osobie niezwykle istotne. Fenomen tego typu narracji polega na tym, że pierwsze użycie zaimka „ja” czy czasownika w pierwszej osobie przez opowiadającego jest już sugestią – nawet nie zamierzoną – naśladowania innej wypowiedzi. Mimetyzm formalny – naśladownictwo formy, gra między dwiema różnymi wypowiedziami – stanowi szczególną możliwość artystyczną narracji pierwszoosobowej, która, z natury swej, pozostaje zawsze bliższa pragmatyce niż konwencji.

1. Mimetyzm formalny a stylizacja

Jeżeli za Marią Renatą Mayenową przyjąć, że stylizacja „to znak ikoniczny określonego stylu”⁹, wówczas – na zasadzie analogii – mimetyzm formalny można nazwać znakiem ikonicznym określonej formy mówionej bądź pisanej, funkcjonującej w powszechnej świadomości jako nieliteracka. Ta nieskomplikowana parafraza zwraca uwagę na fakt, iż mimetyzm formalny jest zjawiskiem wywodzącym się ze stylizacji, jej szczególną odmianą.

Stanisław Balbus, dokonując typologii strategii intertekstualnych, wyodrębnił stylizację właściwą, a pośród wielu jej odmian umieścił „stylizację figującą [...] wzorzec”¹⁰ – utworem ilustrującym ten typ stylizacji są *Żywe kamienie* Berenta, które realizują „model romansu rycerskiego, sprojektowany wtórnie na podstawie rozmaitych średniowiecznych źródeł”¹¹. Mimetyzm jest takim właśnie „figowaniem wzorca”, adaptacją reguł konstrukcji jednego typu wypowiedzi (nieliterackiej) do innego (powieści, opowiadania), przy czym o ile inne odmiany stylizacji (jak pastisz, trawestacja) mogą – choć nie muszą – nawiązywać do jednego tylko utworu, o tyle mimetyzm nigdy nie ma na celu nawiązania do pojedynczej wypowiedzi, lecz zawsze do określonej grupy: listów, przemówień, pamiętników *etc.* Wspomniany typ wypowiedzi jest dla mnie pojęciem analogicznym do gatunku literackiego, dotyczącym jednak tekstów pozaliterackich, które odznaczają się pewnym stopniem skodyfikowania przynależąc tym samym do określonego, rozpoznawalnego jako całość zbioru wypowiedzi. Mimetyzm formalny aktualizuje zasady konstrukcji danego typu w konkretnym dziele literackim, obejmując zaś wszystkie warstwy utworu staje się czynnikiem generującym gatunek. Powieść, która przybiera kształt pakietu listów, jest już nie tylko „stylizacją na korespondencję”, lecz powieścią epistolarną, gatunkiem, pochodzącym z czasów Richardsona

⁷ M. Głowiński, *Mimesis językowa w wypowiedzi literackiej*. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 4, s. 62.

⁸ *Ibidem*.

⁹ M. R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna*. Wrocław 1979, s. 356.

¹⁰ S. Balbus, *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*. Kraków 1990, rozdz. 4.

¹¹ *Ibidem*, s. 82.

(i – jak twierdzi Małgorzata Czermińska – trwającym w nie zmienionej formie do dnia dzisiejszego¹²).

Mimetyzm formalny traktuję zatem jako szczególny, specyficzny rodzaj stylizacji, prowadzący dialog z rzeczywistością pozaliteracką i pogłębiający literacką nierzeczywistość, obejmujący wszystkie warstwy utworu, często mało uchwytny ze względu na demonstracyjną jawność wzorca. Sprzysiężenie przeciwko czytelnikowi...?

2. Mimetyzm formalny a intertekstualność

Pisze Głowiński:

Mimetyzm formalny polega [...] na podjęciu reguł wypowiedzi nieliterackiej lub paraliterackiej, na ogół o wyraźnie zaznaczonych cechach i wyraźnym zakotwiczeniu społecznym, przez wypowiedź literacką, dysponującą swoją własną architekstualnością¹³.

Wypowiedź ta zwraca uwagę na drugi, po stylizacji, kontekst pojęciowy dla mimetyzmu – intertekstualność. Jest ona, w przeciwieństwie do mimetyzmu, zjawiskiem koniecznym, bez którego dzieło literackie istnieć nie może – zawsze bowiem sytuuje się ono w określonej tradycji. Jonathan Culler twierdzi:

Intertekstualność jest nie tyle nazwą dla relacji między dziełem a określonymi wcześniejszymi tekstami, ile wskazaniem na uczestnictwo dzieła w pewnej przestrzeni wypowiedziowej i na jego odniesienie do kodów, które stanowią potencjalną formalizację tej przestrzeni¹⁴.

Zarówno intertekstualność, jak i mimetyzm są rodzajem dialogu w obrębie dzieła – są jednak dialogiem z różnymi partnerami. Nawiązania intertekstualne czerpią bowiem z całej ogromnej przestrzeni literatury, gdy mimetyzm formalny ogranicza się do ściśle określonych reguł wypowiedzi pozaliterackich – i to tych tylko, które istnieją jako „forma”, są w jakimś stopniu skodyfikowane. Przestrzeń intertekstualna – dowodzi Balbus – nie jest przypisana utworowi raz na zawsze:

ciągle się zmienia, wraz z tym, jak utwór przemieszcza się na obszarach historii kultury i staje się żywym [...] składnikiem coraz to nowszych okresów literackich i nowych środowisk¹⁵.

Mimetyzm formalny (jak i stylizacja) jest przypisany utworowi raz i odczytywany tak samo, niezależnie od czasu, w którym jest czytany. Można, rzecz jasna, śmiać się lub nudzić, zamiast płakać przy *Klaryssie*, ale dopóki jest w ogóle czytana – nikt nie ma wątpliwości, iż ma do czynienia z powieścią w listach.

Głowiński (pojmujący intertekstualność w sposób węższy) nazywa mimesizm i intertekstualność „zjawiskami innotekstualnymi”¹⁶. Stylizacja na formę

¹² M. Czermińska, *Pomiędzy listem a powieścią*. „Teksty” 1975, nr 4.

¹³ M. Głowiński, *O intertekstualności*. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 82.

¹⁴ J. Culler, *Presupozycje i intertekstualność*. Przełożyła K. Rosner. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3, s. 299.

¹⁵ Balbus, *op. cit.*, s. 139.

¹⁶ Głowiński, *O intertekstualności*, s. 82.

opiera się na konwencjach, na oczywistych dla czytelnika zasadach budowy wypowiedzi nieliterackiej. Odczytanie nawiązań intertekstualnych jest już zadaniem trudniejszym, odwołującym się do literackiej kompetencji odbiorcy, stanowi rodzaj wewnątrztekstowej zagadki niesionej przez dzieło.

Współczesne stylizacje formalne

Narracja pierwszoosobowa z natury swej, jako wypowiedź konkretnego „ja”, zbliża się do potocznej sytuacji komunikacyjnej — nie oznacza to jednak, iż kategoria mimetyzmu formalnego obejmuje wszystkie utwory w pierwszej osobie. Odnosi się ona wyłącznie do tych, które imitują swym kształtem wypowiedzi nieliterackie, podejmują grę z usankcjonowanym społecznie wzorcem. Wybór formy naśladowanej jest w tym wypadku wyborem prymarnym, implikującym konstrukcję utworu — począwszy od kreacji narratora po graficzny układ tekstu.

Rozpoznanie przywołanego wzorca jest — zauważa Głowiński — „warunkiem koniecznym do zrozumienia wypowiedzi, która się do niego odwołuje”¹⁷. Znaczenie podstawowe ma tutaj przynależność do jednego z dwóch typów wypowiedzi — nawiązujących do form ustnych lub do pisanych. Ważę tego rozróżnienia dostrzegł już Bertil Romberg¹⁸, który w swojej monografii dobitnie rozdzielił dwie sytuacje narracyjne: ustną i pisaną („*oral epic situation*” i „*written epic situation*”), przy czym zdecydowanie opowiedział się za wyższością narratora piszącego. Sytuacja epicka (narracyjna) nazwana została „*key to the novel* [kluczem do powieści]”¹⁹; dla utworów skonstruowanych według zasad mimetyzmu formalnego kluczem takim staje się naśladowana forma. Pisząc o mimetyzmie formalnym w polskiej prozie współczesnej chciałabym odpowiedzieć na dwa pytania: po pierwsze — jakie formy są naśladowane przez współczesnych autorów, i po drugie — w jaki sposób są one wykorzystywane.

1. Fikcje form pisanych

Wśród wypowiedzi pisemnych stanowiących wzorzec dla utworów współczesnych można odnaleźć zarówno te, które towarzyszyły powieści pierwszoosobowej od czasu jej powstania (list, pamiętnik), jak i te, które pojawiły się stosunkowo niedawno, specyficzne dla XX w. (sprawozdanie, protokół). Mime-tyzm obejmuje tak dłuższe, jak i krótsze formy prozatorskie: od niewielkich opowiadań, jak niespełna 6-stronicowy *Protokół* Stanisława Wygodzkiego (z r. 1961), po obszerną powieść, jaką jest *Rondo* Kazimierza Brandysa (1977) — obydwie utwory to przykład mimetyzmu, który zostanie nazwany „totalnym”.

Dystrybucja cech wypowiedzi naśladowanej jest — niezależnie od objętości tekstu — zróżnicowana, pojawiają się one w rozmaitych miejscach i w niejednakowym natężeniu. Oto incipit opowiadania *Protokół*:

¹⁷ Głowiński, *Gry powieściowe*, s. 65.

¹⁸ B. Romberg, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*. Lund 1962, s. 33–38.

¹⁹ *Ibidem*, s. 33.

Z domu b. obszarnika, który służył jako miejsce urzędowania Gminnej Komisji Parcelacyjnej oraz jako tymczasowe mieszkanie Pełnomocnika do rozdziału ziemi obszarniczej między chłopów średnio- i małorolnych, wyszedłem wczoraj wieczorem o godz. 21, gdy już było zupełnie ciemno, jako ostatni spośród członków Gminnej Komisji Parcelacyjnej. [s. 150]²⁰

Dalej nieco narrator pisze:

Raz, przed wojną, kiedy go aresztowali, policja śmiała się z niego i Pełnomocnik bardzo się wstydził, bo nosił podarte buty, a oni mu mówili, że majątku to na komunie Pełnomocnik już nie robi. [s. 153]

Fragment otwierający utwór jest silniej nacechowany niż ten, który został wyjęty ze środka. Napięcie między gatunkiem literackim a asymilowaną wypowiedzią jest jeszcze wyraźniejsze w powieści (zostanie ono przedstawione bliżej w części poświęconej *Rondu* Brandysa). Gra pomiędzy wzorcem a naśladującym go utworem toczy się zatem w sposób nierównomierny. Nagromadzenie cech wypowiedzi naśladowanej pojawia się zawsze na początku i zwykle, choć nie bez wyjątków, w zakończeniu utworu – czyli w miejscach znaczących, ważnych, tych, które nie mogą umknąć uwadze czytelnika. Analogiczne nasilenie mimetyzmu występuje na początku rozdziałów, listów, poszczególnych zapisów diarystycznych, a także w tych miejscach, gdzie narrator wprowadza własne refleksje, zmienia wątek czy temat swej opowieści.

Istnieje ponadto bezpośredni związek między rozwojem akcji a stopniem nasilenia sygnałów mimetyzmu, jest to zależność odwrotnie proporcjonalna – im bardziej wartko przebiega akcja, im narrator silniej zaangażowany jest w przedstawiane przez siebie wydarzenia, tym bardziej jego opowieść oddala się od kanonicznej formy dziennika, sprawozdania, listu *etc.* Momenty, w których mocniej uwidoczniają się cechy charakterystyczne wzorca, są momentami „oddechu”, uspokojenia akcji. W przypadkach skrajnych stylizacja na formę może pełnić funkcję ramy okalającej właściwą akcję (tak, jak dzieje się to w utworze Magdy Lei z 1960 r. *Listy do mojego chłopca*).

Sygnały mimetyzmu, o których tu mowa, to przejmowane przez powieść cechy właściwe danej formie, pozwalające ją zidentyfikować – należą do nich informacje stematyzowane, w których narrator sam określa swą wypowiedź, zasady jej konstrukcji eksponowane przez utwór: bezpośrednie zwroty do adresata w liście, brak dystansu czasowego w dzienniku, styl urzędowy w protokole, wreszcie kształt graficzny, tj. datowanie zapisów diariusza, nagłówki i podpis w liście, Mogą się one pojawiać łącznie:

Jeżeli myślisz, że piszę ten list na tarasie Palace Hotelu, w łagodnym cieniu palm [...]. [s. 23]²¹

– lub w izolacji:

Ja, Kruszek Kazimierz, syn Adama [...]. [s. 7]²²

Im bardziej wyraziste są te sygnały, im dalej odbiegają od konwencji powieściowej, tym łatwiejsze staje się zidentyfikowanie wypowiedzi naślado-

²⁰ S. Wygodzki, *Protokół*. W: *Koncert życzeń*. Warszawa 1961. Tu i dalej lokalizacja cytowanego fragmentu podawana jest w tekście głównym, a przypis z adresem bibliograficznym pojawia się tylko przy pierwszym cytacie z danego utworu.

²¹ P. Wojciechowski, *Kamienne pszczoły*. Wyd. 3. Warszawa 1980.

²² A. Brycht, *Relacja*. W: *Sceny miłosne*. Warszawa 1967.

wanej. Zdarza się jednak, że sygnały te – zamiast ułatwiać odbiór utworu – utrudniają go, rozmazując wyrazistość formy. Dzieje się tak wtedy, gdy utwór asymiluje cechy nie jednego, lecz wielu wzorców. Narrator powieści Henryka Panasa *Według Judasza* (1977), opatrzonej zamkniętym w nawias podtytułem *Apokryf*, spisuje u schyłku życia dzieje swej wędrowki z Jezusem. Znaczny dystans czasowy pomiędzy przedstawianymi wydarzeniami a momentem ich opisywania, niezmienna perspektywa narracyjna, rozdwojenie „ja” na przeżywające i opowiadające wskazują na pamiętnik. Oniasz pisze:

Nie pamiętam już, o czym wtedy mówił, ale zapewne o tym, co zawsze, o miłości i miłosierdziu, i że zbliża się Dzień Pański, w którym małuczcy odnajdą sprawiedliwość, a moiżni i ciemiężyciele zostaną potępieni. Być może wygłosił jedną z licznych przypowieści, których tak chętnie słucha lud z ust ulicznych bajczarzy, w dni targowe. [s. 28]²³

Od razu na początku opowieści pojawia się rodzaj wstępu, który wskazuje na adresata tych wspomnień, nazwanego tu „Przyjacielem” – powstaje więc sugestia, że mamy do czynienia z pamiętnikiem przeznaczonym dla konkretnego odbiorcy. Z kolei duża ilość bezpośrednich zwrotów do adresata, przywoływanie nie przytoczonych w tekście pytań mogłoby wskazywać na listy, część korespondencji, między Judaszem a jego bezimiennym „Przyjacielem”:

Co do Jezusa, mogę Cię zapewnić, że nie oszukiwał, nie czynił cudów na zawołanie ani za pieniądze i w ogóle nie kwapił się do tego, chociaż istotnie tkwiła w nim jakaś moc [...]. [s. 80]

Relacja wspomnieniowa przechodzi miejscami w kronikarską, miejscami natomiast w naukowy wywód, jej ukształtowanie graficzne (numerowane segmenty tekstu) sugerowałoby stylizację biblijną...

Tak skonstruowany utwór, stając się polem starcia form, korzysta z ich reguł, na przemian tworząc i łamiąc iluzję autentyczności. Ujawnia się dzięki temu dynamiczna relacja między wypowiedzią powieściową a niepowieściową – wzajemne przenikanie się różnych sposobów wypowiedzania uwidocznia grę, w której następuje zderzenie tekstu literackiego z innym rodzajem wypowiedzi. *Według Judasza*, powieść o konflikcie zbiorowej racji religijnej z prywatną prawdą jednostki, podejmuje dialog nie tylko w wymiarze filozoficznym, ale także artystycznym – poprzez dialog form.

Podobną sytuację odnaleźć można w *Dwunastu* Tadeusza Nowaka (1973), gdzie zmienność perspektywy narracyjnej, niepełny ogląd zdarzeń wskazywałyby na równoległość wydarzeń i relacji, sugerującą dziariusz, podczas gdy ciągłość zapisu, ukształtowanie graficzne i zbiorowy narrator – raczej naśladują pamiętnik.

Mimo tej różnorodności sygnałów obie powieści reprezentują mimetyzm konsekwentny, totalny – stanowią bowiem wypowiedź sugerującą nieliteracką genealogię, „udają”, że nie są powieściami. Nie ma w nich fragmentów takich, które jawnie nie podlegałyby stylizacji.

Obok tego rodzaju jednolitych narracyjnie utworów występują inne, łączące w różny sposób odmienne typy narracji. Nie jest to nowatorskie odkrycie pisarzy XX-wiecznych: konwencja wydania odnalezionej paczki listów czy pamiętnika, w której „autentyk” otaczała wydawnicza rama, znana jest

²³ H. Panas, *Według Judasza*. (*Apokryf*). Wyd. 2. Olsztyn 1974.

od dawien dawna. Otóż ten anachroniczny chwyt, jawnie literacki, znajduje swoich naśladowców. Zastosował go Janusz Głowacki w opowiadaniu epistolarnym *Coraz trudniej kochać* (1980):

Zapiski te otrzymałem od przyjaciela; pewnego dnia podczas pełnienia swych zawodowych obowiązków znalazł na śmietniku tekturową teczkę, zawierającą z początku czyjeś listy i ich maszynową kopię [...]. Jak wspomniałem, listy były nadpalone [...], podobnie jak ich maszynowe kopie. Tak się złożyło, że nie zachował się żaden nagłówek, żadna data, żaden podpis. [s. 171]²⁴

Po kilkunastu zdaniach wstępu „od wydawcy” następuje ów zbiór listów. Także Andrzejewski w *Apelacji* (1967) umieszcza tytułowe odwołanie Mariana Koniecznego w trzecioosobowej ramie.

Znacznie ciekawsze efekty daje połączenie kilku równorzędnych typów narracji – w powieści Teodora Parnickiego *I u możliwych dziwny* (1965) przeplatają się listy na temat Z., listy doń kierowane i wspomnienie-usprawiedliwienie (choć może raczej: oskarżenie) autorstwa samego Z. Taki sposób ukształtowania narracji jest nie tylko niezwykle efektowny, ale i efektywny artystycznie: mnoży punkty widzenia, czyni świat przedstawiony wielowymiarowym, tajemniczym, niejednoznacznym. Ciekawy typ narracji mieszanej stworzył także Nowak w *Diablach* (1971) – pamiętnik sołtyski ma dwóch autorów – ją i organistę, przy czym fragmenty ich podwojonej relacji stopione są w jedno i ozdobione wycinkami ze starych kalendarzy. Różne rodzaje narracji pierwszoosobowej miesza Tadeusz Siejak w *Próbie* (1981) – tu diarystyczne zapiski narratora wtapiają się w tok jego myśli, słów wypowiedzianych, a nawet słyszanych...

Mówię zatem o mimetyzmie częściowym (w odróżnieniu od totalnego) tam, gdzie przeplatają się różne postacie narracji – jednakowo ważne dla struktury utworu, lub gdzie narracja przywołująca daną formę wysuwa się na plan pierwszy.

Kategoria mimetyzmu formalnego funkcjonuje zatem nie tylko w utworach całkowicie stylizowanych na wypowiedź nieliteracką, ale również w odniesieniu do wtęretów mimetycznych – wtopionego w narrację listu, pamiętnika czy pisma urzędowego. Ma jednak sens tylko wtedy, gdy przywoływany wzorzec jest formą skodyfikowaną, odwołującą się do pokrewnych sobie wypowiedzi – innymi słowy: gdy wyraźnie wskazuje na swoją pozaliteracką genezę i autentyczny sposób istnienia, oczywisty dla czytelnika.

A. Pisma urzędowe

Utworki współczesne nawiązujące do skonwencjonalizowanych wypowiedzi pisemnych można podzielić na dwie grupy: prywatne i urzędowe. Ta druga grupa, pism oficjalnych, stanowi w tradycji mimetyzmu pewne *novum*, jest znakiem czasu – tak, jak rozwój powieści epistolarniej w w. XVIII był znamiem ówczesnej mody.

Zasugerowanie czytelnikowi formy urzędowej jest zabiegiem stosunkowo prostym ze względu na duży stopień skodyfikowania tego rodzaju pism oraz

²⁴ J. Głowacki, *Coraz trudniej kochać*. W: *Nowy taniec la-ba-da i inne opowiadania*. Warszawa 1990.

ich znaczne oddalenie od literatury. Wymagają one przede wszystkim określonego stylu — stylu urzędowego, który charakteryzuje się konwencjonalnym i schematycznym słownictwem, utartą frazeologią, uproszczoną składnią²⁵. Pisma urzędowe mają na celu zagłuszenie indywidualności, sprowadzenie rzeczywistości do garstki suchych, pozbawionych komentarza faktów.

Tak realizuje te zasady Jerzy Andrzejewski w *Apelacji*:

Ja, niżej podpisany, gorąco proszę Obywatela Pierwszego Sekretarza o osobiste rozpatrzenie niniejszego pisma oraz wydanie sprawiedliwego wyroku i spowodowanie u odpowiedzialnych czynników, aby zdjęto ze mnie krzywdzącą inwigilację, a winni łamania praworządności ponieśli należytą karę i mnie przywrócone zostały pełne prawa obywatelskie zgodnie z Konstytucją Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej z lipca roku 1952. [s. 32]²⁶

Fragment ten, umieszczony na początku apelacji Koniecznego, obfituje w sygnały mimetyzmu. Dysonans pomiędzy regułami rządzącymi przywołaną formą a nie przystającym do nich uczuciowym zaangażowaniem narratora ujawnia się w miarę rozwoju narracji, gdy spoza oficjalnego tonu zaczynają przebijać chorobliwe obsesje, wyimaginowane krzywdy i urazy pacjenta szpitala psychiatrycznego. Naiwna wiara i ufność piszącego zderza się z suchą, bezosobową kompetencją, językowy szablon tworzy dysharmonię z umysłową aberracją. Pismo narratora nasycone jest frazeologizmami: „niżej podpisany”, „łamanie praworządności”, „należyta kara”; formami bezosobowymi: „zdjęto”, „zostały przywrócone” itd. Tego rodzaju utarte zwroty stanowią cechę charakterystyczną stylu urzędowego i, aczkolwiek całkowicie obce słowu artystycznemu, występują we wszystkich utworach stylizowanych na urzędowe pisma.

Inną cechą, znakomicie funkcjonującą jako znak formy, jest stosowanie skrótów, jak np. w opowiadaniu Wygodzkiego *Protokół*:

w związku z wykonaniem Dekretu z dn. 6 IX 1944 r. Gminna Komisja Parcelacyjna rozdzieliła ogółem ponad 17 tys. ha między chłopów mało- i średniorolnych, dokładnie pomiędzy 302 rodziny. Rozmawiałem z Pełnomocnikiem przy stole, w pokoju środkowym, w dawnym kantorze b. obszarnika. [s. 151]

Natomiast nazwy własne przytaczane są w pełnym brzmieniu — wynika to z dążenia do doskonałej precyzji, dookreślenia wszelkich okoliczności — narrator *Relacji* Brychta (1967) przedstawia się w taki sposób:

Ja, Kruszek Kazimierz, syn Adama, obecnie więzień [...]. [s. 7]

Urodziłem się prawie dwadzieścia pięć lat temu w mieście Łodzi. [s. 10]

Gromadzenie zbędnych informacji, powtarzanie tych samych treści za pomocą różnych sformułowań („w mieście Łodzi”), przytaczanie dat i liczb ma sprawiać wrażenie obiektywizacji rzeczywistości — piszący pozornie nie interpretuje, nie przetwarza faktów: to one mówią, najczęściej w jego obronie. Adresatem tej „obiektywnej” relacji nigdy nie jest konkretny człowiek, lecz instytucja — pojęta albo dosłownie: Sąd Wojewódzki w *Relacji*, Komenda Główna Policji Departament Śledczy w *Raporcie* Pilata Głowackiego, albo metaforycznie: Obywatel Pierwszy Sekretarz w *Apelacji*.

²⁵ Zob. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Wrocław 1988, s. 493–494.

²⁶ J. Andrzejewski, *Apelacja*. Warszawa 1983.

Gra, jaka toczy się pomiędzy formami oficjalnymi a literaturą, opiera się na dwóch sprzecznych tendencjach: dążeniu do maksymalnego obiektywizmu i bezosobowości relacji z jednej strony oraz naturalnej skłonności do subiektywizacji świata przedstawionego i własnej interpretacji faktów – z drugiej. Tendencje te zbiegają się w osobie narratora-bohatera, autora prezentowanej formy. Podejmuje on czynność pisania w określonym celu: uzyskania dla siebie konkretnych korzyści, ale cel ten jest zawsze ukryty za „obiektywnymi” faktami. Kazimierz Kruszek, narrator *Relacji*, zwraca się do Wysokiego Sądu, by go „pojął i zrozumiał” (s. 7), choć w rzeczywistości opowieść jego zmierza do tego, by zrzucić z siebie przynajmniej część odpowiedzialności za dokonane morderstwo. Zupełnie jednak nie panuje nad formą, jaką narzuca mu relacja więzień-sąd, toteż oficjalne zwroty brzmią w jego wykonaniu wyjątkowo nieporadnie, zwłaszcza że sąsiadują one z błędami. Tak kończy się jego pismo:

Więc to już wszystko, co prądem w tej relacji Wysokiemu Sądowi przedstawić, i liczę, że zostanie całkiem zrozumiany, bo mnie nie chodzi o złagodzenie kary czy o ludzką litość, tylko o to, żeby wszyscy wiedzieli, jak to było naprawdę w tym moim wolnym życiu, które teraz jest na długo stracone, choć jak to było naprawdę i dlaczego tak było, to nie wiem nawet ja sam. [s. 77]

Zderzenie silnie skodyfikowanej formy z nieporadnością językową i myślową narratora daje tu efekt groteskowy. Otóż takie połączenie – styl urzędowy i niewykształcony, językowo niesprawny narrator – jest zazwyczaj stosowane w utworach stylizowanych na pisma urzędowe. Chwył ten nie tylko kompromituje narratora, nadając jego wypowiedzi znaczenie przeciwne niż zamierzone, lecz przede wszystkim obnaża naśladowaną formę. Przedmiotem przedstawienia staje się pismo urzędowe (czy raczej urzędowa maniera), nieadekwatne wobec własnych funkcji. Ten sposób wykorzystania mimetyzmu formalnego – służący zderzeniu określonych sposobów użycia języka – wpisuje się w ogólną tendencję literatury współczesnej, szczególnie widoczną w prozie tzw. nowej fali. W reprezentatywnej dla tego nurtu powieści Ryszarda Schuberta *Trenta tre* tradycyjna fabuła, a nawet narracja ustępują miejsca fragmentom biurowych i prywatnych rozmów, notek, pism.

B. Pisma prywatne

Nawiązania do innych form pozaliterackich wypowiedzi pisemnych mają już bardziej indywidualny charakter – pojawiają się różni narratorzy, wzrasta też znaczenie sytuacji narracyjnej. Istotne jest to, kto, jak, gdzie, kiedy i dlaczego prowadzi swoje zapiski – nakreślenie sytuacji narracyjnej jest ważnym elementem znaczeniowym dzieła, stanowi „klucz do powieści”. Wśród form, do których najchętniej odwołują się współcześni pisarze, odnaleźć można i list, i pamiętnik, i dziennik, choć niezwykle często mieszają się one w przywołującym je utworze. Dzieje się tak dlatego, że ściśle niegdyś przestrzegane zasady konstrukcji poszczególnych wypowiedzi rozluźniły się, pisemne formy wypowiedzi – i to tak literackie, jak i nieliterackie – coraz częściej przybierają kształt „sytyw współczesnych”, by użyć terminu autorstwa Ryszarda Nycza²⁷.

²⁷ Zob. R. Nycz, *Syły współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Wrocław 1984.

Mimo tych przemian powieść pierwszoosobowa pozostaje w dużym stopniu wierna swojej tradycji – otóż utwory posługujące się mimetyzmem formalnym można podzielić na trzy grupy: epistolograficzne, diarystyczne i pamiętnikarskie. Odpowiadają one opisanym przez Jerzego Ziomek trzema *genera scribendi*, trzema prafomom wszystkich gatunków literackich, stanowiącym „trzy podstawowe sposoby komunikacji na odległość spacialno-temporalną, z których wykształciły się trzy *genera scribendi*: list, pamiętnik i dziennik”²⁸.

B.1. Współczesne formy epistolograficzne

Przyglądając się związkowi między listem a powieścią, Małgorzata Czermińska podstawową różnicę widzi w pozycji adresata: adresat autentyczny znajduje się na zewnątrz tekstu (mimo że nadawca buduje swoją wypowiedź z myślą o nim), fikcyjny adresat fikcyjnych listów tkwi we wnętrzu przedstawionego świata, pełni funkcję równoprawnego, acz milczącego, partnera dialogu²⁹. Odbiorca zaś wyrzucony jest poza tę relację, stoi na pozycji widza, świadka, czy – według określenia Ziomek – „voyeur’a” (podglądacza)³⁰. Tzvetan Todorov, analizując *Niebezpieczne związki*, pisze o zbliżeniu powieści w listach do dramatu – list funkcjonuje tu bowiem jak mowa niezależna, bezpośrednia wypowiedź fikcyjnej postaci kierowana do fikcyjnego partnera³¹. Utwory epistolarne są zazwyczaj stylizacją nie na list, lecz na zbiór listów – ułożenie tego zbioru, służące konstruowaniu sensu globalnego, jest zabiegiem *stricte* literackim, burzącym autentyczny, momentalny sposób funkcjonowania listu. Już zatem na tym poziomie rozpoczyna się gra pomiędzy stylizacją a wzorcem.

Współczesna powieść w listach występuje w dwóch zasadniczych odmianach: pierwsza, umieszczając akcję w teraźniejszości, wzoruje się na listach współczesnych, w drugiej – list wykorzystywany jest jako narzędzie stylizacji historycznej. Stylizacja na korespondencję współczesną nie odnosi się do żadnej kanonicznej formy listu, gdyż dzisiaj taka nie istnieje. Zachowane zostały zwroty do adresata i jego pasywne współuczestnictwo w działalności pisarskiej – świat, który jawi się czytelnikowi, nie musi być do końca wyjaśniony, jest bowiem wspólną własnością piszącego i czytającego, obrazem ich psychicznego kontaktu³². Dla zasugerowania tej wspólnoty narrator stosuje formy deiktyczne, skierowane ku wnętrzu przedstawianego świata, niezrozumiałe dla osób stojących poza nim. Narrator powieści Wojciechowskiego *Kamienne pszczoły* (1967), Dymitr Łazur, tak rozpoczyna swój pierwszy list:

PANIE HENRY!

Tak więc splot finansowo-urzędowych niepowodzeń uniemożliwia panu wzięcie udziału w naszej podróży. [s. 5]

Ani cel, ani miejsce nie zostają zaprezentowane czytelnikowi, podobnie jak „splot finansowo-urzędowych niepowodzeń” pozostaje dlań tajemnicą. Przed

²⁸ J. Ziomek, *Genera scribendi*. „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 1, s. 117.

²⁹ Czermińska, *op. cit.*

³⁰ Ziomek, *op. cit.*

³¹ T. Todorov, *Choderlos de Laclos a teoria opowiadania*. Przełożył S. Cichowicz. W: *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*. Opracował W. Karpiński. Warszawa 1974.

³² Zob. S. Skwarczyńska, *Teoria listu*. Lwów 1937.

czytelnikiem odsłania się tylko fragment świata znanego bohaterom powieści — na tej cesze zbudował swoje opowiadanie *Dwa listy* (1974) Sławomir Mrożek. Początkowo autor pierwszego listu odwołuje się do wydarzeń zupełnie nie znanych czytelnikowi, ale — jak sugeruje — doskonale znanych bezimiennemu adresatowi, później wyjaśnia te zdarzenia: kradzież, uwiedzenie żony, podpalenie. Mimowolnie odsłania się głęboka więź między dwoma mężczyznami, łączący ich głęboki związek metafizyczny (w wersji piszącego), uzasadniający rozpaczliwą prośbę:

Przyjacielu, wróć! Jeżeli w Twojej duszy zostały jakieś resztki wyrzutów sumienia, wskaż Ci drogę, na której możesz im zadośćuczynić. Jeżeli nie wzruszy Cię moja prośba, jeżeli nie znęca korzyści, to niechaj przynajmniej poczucie, że jesteś mi coś winien, skłoni Cię do powrotu. [s. 10]³³

W grę wchodzi wyższe uczucia, czytelnika zaciekawia i intryguje ta tajemnicza osobowość, która jest równocześnie źródłem zła, brzydoty i fascynacji — taki obraz wyłania się ze słów autora listu. I cóż się okazuje, gdy zaprezentowana zostaje odpowiedź? „Tajemnicza osobowość” pisze:

W pierwszych słowach mojego listu donoszę, że ja już jestem niepalący. Moja żona mi nie pozwala, a i płuca mam zajęte. Co się tyczy przyjazdu, to mnie zwolnienia z biura nie dadzą, bo urlop już wybrałem, chyba że na chorobowy, ale doktor mnie nie uzna, bo tak w ogólności to jestem zdrowy, czego i Państwu życzę [...]. [s. 11]

Wspólnota świata nadawcy i adresata okazuje się iluzją, ironicznie demaskującą metafizyczno-inteligencką wizję świata. Właściwości listu zostały tu podporządkowane powieściowej strategii komunikacyjnej — opisanej przez Kazimierza Bartoszyńskiego jako strategia elipsy. Silne osadzenie narratora i adresata narracji w ich wspólnej rzeczywistości powoduje, że wypowiedź pomija oczywiste dla nich konteksty społeczne, które odbiorca utworu hipotetycznie odtwarza³⁴.

Przypadek *Dwóch listów* wskazuje na to, że czytelnicza hipoteza może być z gruntu fałszywa, że może stać się elementem gry literackiej.

Wspólnota dwóch światów, graniczająca niemal z wtajemniczeniem, może być także wykorzystana w stylizowanych na list powieściach historycznych. Służy wtedy nie tylko zaintrygowaniu odbiorcy, ale także podkreśleniu dystansu czasowego. Pod tym względem mistrzowsko skonstruowana jest pierwsza część powieści Parnickiego *I u możnych dziwny* — listy podpisywane są tam inicjałami, nadawcy unikają nazw własnych, członkowie Stowarzyszenia tworzą coś na kształt szyfru czy własnego języka. Wierność temu specyficznemu kodowi staje się u Parnickiego bardziej znacząca niż wierność XVII-wiecznym kanonom epistolarnym. Takie porozumienie, nieomal ponad słowami, jest możliwe ze względu na podwójne autorstwo listu: w sensie dosłownym tworzy go nadawca, w sensie metaforycznym — także adresat. Ich wizerunki, utrwalone w korespondencji, są równie nieprawdziwe.

Autor listu kreuje swój obraz w taki sposób, by spełnić oczekiwania projektowanego przez siebie odbiorcy. Znakomicie jest to widoczne w *Wariacjach pocztowych* Kazimierza Brandysa (1971), zawierających listy rodu Zabierskich

³³ S. Mrożek, *Dwa listy*. W: *Dwa listy*. Kraków 1974.

³⁴ K. Bartoszyński, *Zagadnienie komunikacji literackiej w utworach narracyjnych*. W zbiorze: *Problemy socjologii literatury*. Wrocław 1967, s. 133.

od r. 1770 do współczesności. Troska o własny wizerunek przebija zwłaszcza przez listy ojców, listy-przesłania, a niekiedy listy-testamenty. Oto Jan Nepomucen Zabierski pisze z Niemiec do swego nieznanego syna Huberta, który przebywa na zesłaniu. W tym liście najwyraźniej widać możliwości kreowania własnego wizerunku przez piszącego: Jan Nepomucen przedstawia samego siebie jako bogatego kupca, człowieka o żelaznej woli, zdolnego do przeciwstawienia się emigracyjnym koteriom, myślącego lepiej, szerzej niż jego rodacy. Należy tu zwrócić uwagę na fakt, iż pisze on do syna zesłanego na Sybir – więc, jak nietrudno się domyślić, patrioty, zaangażowanego w sprawę wyzwolenia ojczyzny. Stąd też bierze się narodowa ideologia nadbudowana nad nieudanym małżeństwem oraz katastrofą cyrku „Murano”. Iluzja tego obrazu zostaje następnie zburzona w liście Huberta do syna, wnuka Jana:

Racz zaś wiedzieć, co Herr Rechtsanwalt Stumpf donosi w nim Tobie urzędowo: Jan Nepomucen Zabierski-Murano nie żyje od roku 1881, zmarłszy w Belgii, w przytulisku dla polskich biedaków, wspieranym przez municypalność belgijską. Wszystko pisane przezeń w liście wysłanym do Czenska było czczą fantazją, żył bowiem wówczas w nędzy już od lat dwudziestu [...]. Pisze też Twój Herr Stumpf, iż nadesłana mu przez Ciebie kopia fotograficzna (którą przywłaszczył się sobie w ukryciu przede mną, wyjąwszy ją z mej szuflady), ukazująca atletycznego osobnika z psem na willowym tarasie – przedstawia kogo innego zgoła, a otóż mianowicie ministra von Brockwitz de Thul, osobistość głośno w Niemczech znaną. [s. 94]³⁵

Wizerunek autora w liście ma zawsze wartość fałszywej fotografii – po pierwsze ze względu na świadomą autokreację, po drugie ze względu na adresata i po trzecie – na okoliczności powstawania listu. List autentyczny ukazuje tylko chwilowy stan piszącego, utrwala go w pojedynczym geście – powieść musi rysować portret pełniejszy, jeżeli zaś zniekształcony, to w taki sposób, aby czytelnik mógł to zniekształcenie dostrzec.

Żonglowanie różnymi rolami własnymi – podporządkowane celom politycznym – przedstawia Ryszard Kurylczyk w *Sekretnym archiwum Kambudżiji* (1982). Jest to powieść epistolarna zbudowana koncentrycznie – jej ośrodkiem jest osoba głównego bohatera, Kambyzesa. Wszystkie listy są albo do niego adresowane, albo przez niego pisane. Mieszają się wizerunki posłusznego syna, przewidującego wodza, podstępnego intryganta, próżnego władcy – tak w listach jego autorstwa, jak i w tych, które rysują jego portret jako adresata. Należy zwrócić także uwagę na to, że każda wypowiedź niesie ze sobą dwa rodzaje informacji: stematyzowaną i implikowaną³⁶. Sprawny epistolograf, a takim jest wykształcony książę Kambyzes, nie dopuszcza do rozdźwięku między nimi. Bohatera demaskuje nie pojedynczy list, ale nagromadzenie korespondencji kierowanej do najróżniejszych osób – ojca, brata, szpiegów, sług, żołnierzy *etc.* Różnorodność źródeł jest jednym sposobem budowania pełnej charakterystyki bohaterów powieści, drugim – zasygnalizowana właśnie niezgodność informacji, gdy narratorskiej autokreacji przeczy wymowa faktów lub po prostu sposób pisania o nich.

Tę możliwość, tkwiącą immanentnie w narracji pierwszoosobowej, szczególnie zaś w utworach realizujących zasady mimetyzmu formalnego, wyko-

³⁵ K. Brandys, *Wariacje pocztowe*. Wyd. 3. Londyn 1989.

³⁶ Rozróżnienie to przyjmuję za A. Okopień-Sławińską (*Semantyka wypowiedzi poetyckiej. Preliminaria*. Wrocław 1985, rozdz. *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*).

rzyszał Janusz Głowacki w *Coraz trudniej kochać*. Spoza projektowanego przez nadawcę wizerunku namiętnego i lirycznego kochanka, bohatera walki ideologicznej, wyziera szare oblicze małego intryganta, dusigrosza i pantoflarza – co wcale nie podaje w wątpliwość szczerości jego uczuć. Wyidealizowanemu autoportretowi towarzyszy nie mniej uwznioślony obraz wybranki, Poluni – wiejskiej bibliotekarki, która pnie się w górę przy pomocy kolejnych romansów.

List jest tradycyjnie odbierany jako forma bardzo intymna, do której nikt poza nadawcą i adresatem nie powinien mieć dostępu; tworzony jest z myślą o jednej, konkretnej osobie, a czytelnik – usytuowany poza tą najściślejszą relacją – zostaje ustawiony na pozycji „podglądacza”. To sprawia, że powieść epistolarna jest gatunkiem służącym odślanianiu mechanizmów ludzkiego działania, a w przypadku powieści historycznej – stopnia i sposobu powiązania pojedynczych ludzkich losów z historią. Na plan pierwszy wysuwa się zagadnienie relacji dwóch osób, bezpośrednio zaangażowanych w proces komunikacji, z tym że ich udział w „pisemnej rozmowie” jest nierówny. Parafrazując Głowińskiego³⁷: nadawca jest miarą wszystkiego. Utwory powielające ten rodzaj komunikacji należy podciągnąć pod miano nurtu epistolograficznego – bez względu na istnienie czy brak nagłówka, podpisu, daty.

B.2. Współczesne formy diarystyczne

Diariusz jest, pod pewnymi względami, formą pokrewną epistolografii. Diarysta jest także obdarzony przywilejem kształtowania swego obrazu, kreowania rzeczywistości zgodnie z przyjętą rolą czy maską. Zapisy tak samo towarzyszą bieżącym wydarzeniom, jedyną perspektywą czasową jest terażniejszość – nawet retrospekcje dokonywane są przez pryzmat aktualnych wydarzeń oraz stan ducha piszącego. Prawdziwy diariusz jest jednak odmienny od autentycznych listów pod względem adresata – list kierowany jest zawsze do kogoś drugiego, dziennik – do samego siebie. Aktywność diarysty jest zwykle dużo bardziej bezinteresowna niż nastawionego na cel pragmatyczny epistolografa. Formami diarystycznymi nazwałabym te utwory, których sytuacja komunikacyjna jest adekwatna do takiego oto określenia Zdzisława Łapińskiego: „ja tu i teraz mówię do siebie samego”³⁸.

Istnieje w prozie współczesnej grupa utworów, które mieszczą się w klasycznych regułach powieści-dziennika, zapisy stylizowane są na wzór intymnych zwierzeń, a ich zbiór składa się na pewną fabułę. Tak skonstruowane jest *Lawendowe wzgórze* Bogdana Ruthy, powieści Zdzisława Umińskiego *Dziennik urzędnika* (1969) i *Z pamiętnika warszawianki* (1989).

Inne formy diarystyczne, prezentowane przez literaturę po r. 1956, wzorują się już na odmiennym typie dziennika osobistego, który z kroniki zwierzeń intymnych przekształcił się w kronikę intelektu. Dziennik taki nie stara się przeniknąć uczuciowych głębi swego autora, stanowi raczej jego portret jako osoby myślącej.

Elementy takiej stylizacji odnaleźć można w *Spizowej bramie* Tadeusza Brezy (1960) – utworze o nikłej warstwie fabularnej, koncentrującym się na przeżyciach narratora poznającego Watykan. Notatki prowadzone są z myślą

³⁷ Głowiński, *Gry powieściowe*, rozdz. *O powieści w pierwszej osobie*.

³⁸ Z. Łapiński, *Ja, Ferdynand*. *Gombrowicza świat interakcji*. Lublin 1985, s. 68.

o sobie, ale wyraźnie ujawnia się w nich pamięć o czytelniku. Oto w opowieści na temat perypetii obrazu Veronese'a *Uczta w domu Leviego* pojawiają się słowa:

Proszę spojrzeć na reprodukcję *Uczt Veronese'a*, jeśli kto je ma pod ręką. Wszędzie płacząc się pod nogami te bezecne psy, dzieci, karły i „tym podobne obrzydliwości”. [s. 52]³⁹

Owo „Proszę spojrzeć” nie jest kierowane do samego siebie, wszak narrator opisuje obraz, którego reprodukcję właśnie przywiózł z Wenecji. Zwraca się zatem do odbiorcy. Ujawnienie zewnętrznego czytelnika jest wyjściem poza wzorzec, staje się znakiem nieautentyczności formy, znamieniem stylizacji, która nigdy nie tworzy wiernego odbicia, lecz zawsze przekształca.

Z tradycji dziennika podróży korzysta Alicja Iwańska w *Świecie przetłumaczonym* (1968), powieści stylizowanej na zapiski polskiej emigrantki, socjologa, prowadzącej badania naukowe w indiańskiej wiosce w Meksyku. Jaki jest zakres prywatności przywoływany w notatkach Doni Marylity? Przede wszystkim jest to funkcjonująca nieustannie w jej świadomości polska przeszłość, z której na powierzchnię tekstu wydobywają się okruchy zdarzeń, sygnały przeżytego powstania, prześladowań w czasach stalinowskich. Fragmenty te nie zostają jednak scalone w „historię życia”, pozostają jej odłamkami na przestrzeni całego tekstu. Pojawiają się imiona, fakty znane tylko diarystyce, przedstawione odbiorcy jako nagła myśl, zasygnalizowana na piśmie:

Wówczas – jak wiemy – z kłamstw akrobatycznych, kłamstwa patologiczne, bo niczemu nie służące i z balkonu nowojorskiego drapacza chmur lub w Tamizie się to kończy, jak skończyła Basia z Radomia. [s. 72]⁴⁰

Wzmianka o Basi, jej samobójstwie – pojawia się tylko raz i taka osamotniona wzmianka to nie przypadek odosobniony. Poza incydentalnymi wspomnieniami pojawiają się wspomnienia-refreny, stanowiące nieustanny punkt odniesienia dla aktualnych przeżyć czy obserwacji: dwór ciotki w Leszczycach, okupacyjne migawki. Te obsesyjne, nie do końca zrozumiałe motywy sugerują zamknięty obieg komunikacji – Marylita pisze tylko dla siebie. Równocześnie jednak w przytoczonym cytacie pojawia się sformułowanie „jak wiemy”. Implikuje ono jakąś wspólnotę, istnienie kogoś, dla kogo przeznaczone są przemyślenia diarystki – czytelnika. W stylizowanym dziariuszu pojawiają się tym samym ślady formy powieściowej.

Napięcie między wzorcem a stylizacją ujawnia się także w innych fragmentach *Świata przetłumaczonego*, stanowi wyraźny element gry nadawczo-odbiorczej. Zapiski prowadzone są na bieżąco, niemal równoległe do opisywanych wydarzeń, choć z pełną świadomością tego, że już kilkugodzinny dystans zmienia sposób ich oglądu (ta wyostrzona samoświadomość ma także rodowód literacki):

A o tym, jak się czuł Teodoro i starsi chłopcy, nawet wówczas nie pomyślałam wśród tego wygodnego, wspólnego nasycenia [...]. [s. 85]

Pieczołowicie budowana fikcja formy zostaje świadomie zburzona – dziennik dzieli się na rozdziały, a porządek, w jakim czytelnik zapoznaje się

³⁹ T. Breza, *Spizowa brama*. Wyd. 12. Warszawa 1985.

⁴⁰ A. Iwańska, *Świat przetłumaczony*. Paryż 1968.

z poszczególnymi zapisami, nie jest całkowicie identyczny z kolejnością ich powstawania. Intencja wydaje się w takim przypadku jasna – zdemaskować dziennik jako twór literacki, fikcyjny. Narratorka komentuje własne dokonania twórcze, niedostatki pisarskie czy gawędziarskie:

Takie są moje „Wątki lipcowe” i gdy przeglądam to, co napisałam, widzę, że są to po prostu uogólnienia socjologiczne. Gdy się pisze krótko i sucho, takie właśnie uogólnienia socjologiczne są tym społecznym lasem, o który mi chodziło, tą ludzką łąką. Ale można także pisać inaczej – może kiedyś o Mbayo napiszę powieść? [s. 209]

A to, co czytelnik ma przed sobą? Czy nie jest to właśnie ta zapowiadana powieść? Refleksje autotematyczne są także rodzajem gry z czytelnikiem, gry w fikcję i fikcję fikcji. Ich znaczenie zwiększa się szczególnie tam, gdzie narrator obdarzony jest przywilejem wiarygodności, najczęściej we współczesnych stylizacjach na pamiętnik i dziennik.

Zapisy diarystyczne występują także w postaci wtrętów mimetycznych, co *nb.* ma swoją długą i świetną tradycję, by przypomnieć tylko starego subiekta i jego pamiętnik-dziennik z *Lalki* Prusa. W podobny sposób pojawiają się one w *Próbie* Tadeusza Siejaka. Początkowo stanowią rodzaj rozliczenia, zamieniając się miejscami w relację pamiętnikarską, później już tylko ilustrację wzrastającego zagubienia i zdezorientowania Ratajczaka. *Zapis pierwszy* jest próbą rozliczenia się ze sobą, podjętą tuż po trzydziestych ósmych urodzinach. Czynność pisania zyskuje w tym wypadku silną motywację – zwłaszcza że narrator coraz bardziej świadomy jest niepokoju, jaki narasta w nim samym i dookoła niego. Świadectwem wzrostu napięcia staje się *Zapis siódmy*, składający się z 13 oderwanych od siebie zdań i kończący się wyznaniem: „Nie wiem, po co to wszystko piszę” (s. 368)⁴¹.

Rozpadowi świata towarzyszy rozpad formy – wprowadzenie zapisków diarystycznych nie służy tu przecież wniknięciu w wewnętrzny świat bohatera-narratora – jako że powieść utrzymana jest w konwencji monologu wewnętrznego. Jaką zatem pełni funkcję? Diariusz przywołuje przeszłość i ukazuje obraz Ratajczaka takiego, jakim sam chce się widzieć. Stanowi dlań rodzaj powiernika i usprawiedliwienia. Dwa ostatnie zapisy dowodzą, że nieregularnie prowadzony dziennik nie wniósł do życia bohatera ani ukojenia, ani nawet pozoru ładu.

W *Górach nad czarnym morzem* Wilhelma Macha (1960) dziennik, który towarzyszy powstającej powieści, zostaje całkowicie wtopiony w jej strukturę, unikającą relacji ciągłej. Aleksander Fiut pisze o *Górach...*, że ich każdy element „ma wygląd chwiejny, zwodniczy i niepewny”⁴² – wszystkie te trzy epitety określają także budowę dziennika wykorzystanego w powieści. Ta płynność podporządkowana jest tu celowi nadrzędnemu, odsłonięciu procesu powstawania dzieła literackiego – trudno wobec tego mówić o samodzielnej funkcji dziennika w eksperymentalnym utworze Macha.

Współczesne wykorzystanie dziennika w powieści, poza jego wersją klasyczną, pełni inne funkcje, niż miało to miejsce w epokach wcześniejszych⁴³. Zrywa z fikcją pisania wewnętrznego, zakładającego brak czytelnika, nie re-

⁴¹ T. Siejak, *Próba*. Warszawa 1984.

⁴² A. Fiut, *Dowód nietożsamości. Proza Wilhelma Macha*. Wrocław 1976, s. 106.

⁴³ Zob. Głowiński, *Powieść młodopolska*.

zygnując równocześnie ze swej prywatności. Powieść „udająca” dziariusz przestała być powieścią łatwą w odbiorze, przeciwnie: wymaga od odbiorcy wysiłku równorzędnego z tym, jaki włożył w swe dzieło „diarysta”. Przedstawiona tu wizja świata zmierza ku maksymalnej subiektywizacji i prywatność widzenia świata okazuje się w tej formie najbardziej kusząca.

B.3. Współczesne formy pamiętnikarskie

Spośród trzech omawianych tu form pamiętnik jest zdecydowanie najbardziej „literacki”, więc najbardziej podatny na całkowite stopnienie z powieścią. W powieściach-pamiętnikach fakt pisania często bywa stematyzowany, aby zasugerować czytelnikowi, iż ma do czynienia z własnoręczną relacją narratora. Okoliczności pisania mogą być oznaczone od razu, na początku narracji, jak w *Według Judasza Panasa*, mogą również wylaniać się stopniowo — jak w *Diablach* Nowaka (chodzi tu, rzecz jasna, o samą *Księgę*, nie zaś o otwierający powieść list). W wypadku pamiętnika, zdecydowanie bardziej niż dziennika, czynność pisania musi być umotywowana — taka jest też tradycja tego gatunku. Romberg zwraca uwagę na to, jak wielkie znaczenie dla rozwoju powieści-pamiętnika miały powieści-wyznania dawnych łotrów, skruszonych grzeszników, rozumiejących swe błędy przestępców⁴⁴. Pisali oni wspomnienia w więzieniach, na bezludnych wyspach, a nawet (o, fantazjo pisarska!) na galerach. Dzisiejsi fikcyjni pamiętnikarze podejmują czynność pisania w bardziej sprzyjających warunkach i zazwyczaj nie po to, by spóźnioną mądrość przekazać potomnym. Najczęściej wykorzystywanym przez współczesną powieść motywem jest motyw prawdy i legendy, odkłamania obrazu wydarzeń, którego prawdziwe oblicze znane jest bohaterowi-narratorowi. Zgodnie z naturą pamiętnika są to wydarzenia przeszłe, często obrosłe mitem, choć czasem — jak w przypadku *Diabłów* — zawierają także opowieści o wydarzeniach bliższych: sprzed roku, tygodnia, kilku godzin. Nie zmienia to jednak faktu, że dystans czasowy dzielący wydarzenia od relacji o nich pozostaje wyznacznikiem gatunkowym powieści-pamiętnika. Prowadzi to do charakterystycznego podwojenia jednej osobowości: rozpadu „ja” narratorskiego na „ja” opowiadające i „ja” przeżywające — podwojenia nie znanego ani powieści epistolograficznej, ani diarystycznej. Ono właśnie stanowi szczególną wartość artystyczną pamiętnika, przejętą później w dużym stopniu przez utwory wzorowane na formach mówionych.

Znaczną odległość czasową zdarzeń od momentu narracji, a także narratorski dystans wobec samego siebie jako bohatera wydarzeń wykorzystuje Panas w *Według Judasza* — pamiętniku kierowanym do młodego Przyjaciela, jak wynika z kontekstu, Rzymianina. Czas dzielący przedstawiane wydarzenia od chwili ich relacjonowania spowodował, iż rola, jaką odegrał Oniasz-Judasz w otoczeniu Jezusa, została całkowicie przeinaczona. Judasz opisuje dzieje swej wędrówki z prorokiem tak, jak je zapamiętał, choć jego wersja też nie jest absolutnie doskonała; przyznaje się do luk w pamięci:

Co zostało w mej pamięci z rozmowy z Jezusem, starałem się odtworzyć dokładnie w zdaniach lepszych lub gorszych, wszystko jedno. [s. 204]

⁴⁴ Romberg, *op. cit.*, s. 40.

Opowiadając historię swej fascynacji nową sektą (bo tak przedstawieni zostali pierwsi wyznawcy Chrystusa), Oniasz, człowiek wykształcony i czytany, nie kryje tego, iż przekazuje tylko własną prawdę, modeluje świat zgodnie ze swoimi myślami i przeżyciami:

O każdej rzeczy mogą być dwa zdania przeciwne. To prawda dla mnie, to prawda dla Ciebie. Więc nie ma zdań bliższych lub dalszych od jakiejś prawdy przedmiotowej. Są tylko zdania lepsze lub gorsze. [s. 204]

Zadziwiająco, że narratorzy współczesnych powieści-pamiętników posiadają tak znaczną świadomość formy, jaką się posługują — nawet w *Diablach*, gdzie narratorami są wiejski organista i sołtyska, odnaleźć można wzmianki o niecałkowitej przystawalności relacji do faktów.

Adresatem takiej relacji może stać się konkretna osoba — w ten sposób relacja przybiera miejscami formę obszernego listu. Pamięć o adresacie wpływa przecież na sposób budowania tak własnego wizerunku, jak i przekazywanego obrazu rzeczywistości. Druga część powieści Parnickiego *I u możnych dziwny* przybiera taki właśnie kształt pamiętnika-listu kierowanego do Generała Stowarzyszenia. Relacja narratora przeobraża się miejscami w polemikę z racjami Towarzystwa Jezusowego, w obronę swoich racji, wreszcie — w oskarżenie. Równocześnie wyraźnie zaznaczone są okoliczności pisania: podróż morską trwająca miesiącami, więc oderwanie od świata, służące rozrachunkowi z życiem.

Do relacji typu pamiętnikarskiego zaliczyć można także *Rondo* Brandysa i opowiadanie Dygata *Jestem, jaka jestem*, wzorujące się na artykułach prasowych. W tym ostatnim sygnały mimetyzmu są nikłe, ponieważ jednak pamiętnik jest — jak mówi Jan Trzynadłowski — „przyliteracki”⁴⁵, niewielka ilość sygnałów nie pozostaje w rażącej sprzeczności z informacją stematyzowaną.

W przypadku opowiadania Dygata — poza narracją pierwszoosobową prowadzoną z pewnego nieruchomego punktu, umiejscowionego poza czasem zdarzeń — jedyną informacją na temat formy utworu jest refleksja autotematyczna, zawierająca m.in. taki fragment:

Więc spróbuję w największym skrócie i szybko wyjaśnić, o co mi chodzi:

- 1) Postanowiłam opisać to, co dzieje się dookoła mnie i we mnie, w nadziei, że przyniesie mi to ulgę.
- 2) Posłać do „Przekroju”, może wydrukują.
- 3) Wszystko, co będę pisała, porządnie zaszyfrować, żeby nie narażać siebie i innych na zemstę różnych Martensów. [s. 9]⁴⁶

Jeżeli dodać do tego, że opowiadanie Dygata rzeczywiście ukazało się w 1963 r. w „Przekroju”, to iluzja autentyczności, mimo nikłości sygnałów, będzie pełna.

Pamiętnik nie zawsze musi służyć odkrywaniu prawdy, może być również tekstem o znaczeniu półlegendarnym, stylizowanym na prywatną Księgę Początku. Tak dzieje się w *Diablach* Nowaka. Sołtyska opisuje nie tyle własne

⁴⁵ J. Trzynadłowski, *Sztuka słowa i obrazu. Szkice teoretycznoliterackie*. Wrocław 1982, s. 210.

⁴⁶ S. Dygat, *Anna Tarczyńska (Warszawa). Jestem, jaka jestem. Z przeżyć młodej aktorki*. W: *Utwory rozproszone*. T. 2. Warszawa 1991.

życie, co losy swojej wsi, przeznaczone dla potomnych – szczególnie dla Proroka, który w trakcie pisania *Księgi* jest jeszcze dzieckiem:

Umyśliłam sobie, że mój żywot spiszę na wzór *Żywotów Świętych*, jakie będąc jeszcze panną czytałam z namowy Kanonika. Początkowo owo pisanie na wzór *Żywotów Świętych* wydało mi się świętokradztwem, ale tym bardziej korciło mnie, żeby zobaczyć, jak też na tym świętym tle będzie wyglądało moje codzienne życie i życie wsi. [s. 313]⁴⁷

Uświęcenie – czy raczej mityzacja – jest tu zabiegiem celowym.

Forma pamiętnika wymaga szczególnie troskliwego opracowania sytuacji narracyjnej, po to by kategoria mimetyzmu formalnego wyraźnie funkcjonowała. Powieść-pamiętnik zbliża się bowiem najbardziej do powieści w pierwszej osobie z nieokreśloną sytuacją epicką – takiej więc, w której o mimetyzmie formalnym nie może być mowy.

2. Fikcje form mówionych

Współczesna proza wyraźnie zmierza do przewyciężenia wszelkich krępujących ograniczeń, także tych, które wypływają z jej natury. Jednym z przejawów tej tendencji jest wprowadzenie w obręb utworów żywiołu mowy – stylizowanie na teksty mówione.

Mimetyzm formalny stanowiący tego rodzaju stylizację korzysta z różnych typów wypowiedzi ustnych – od zretoryzowanych przemówień po towarzyskie pogawędki – bez względu jednak na obrany wzorzec koncentruje się na wytworzeniu sugestii, iż narrator „mówi”, nie zaś „pisze”. Narracja zyskuje kształt „żywej mowy”, zapisu właśnie rodzącej się wypowiedzi, którą bohater („ja” mówiące) kieruje do konkretnego, wyraźnie zarysowanego, chociaż milczącego odbiorcy. W utworach stylizowanych na tekst ustny na plan pierwszy wysuwają się zatem sygnały mimetyzmu wskazujące na ustność relacji; formy, nawet skonwencjonalizowane, jakie relacja ta przybiera (kazanie, spowiedź, zeznanie *etc.*) mają znaczenie drugorzędne, stanowią indywidualną cechę monologu wypowiedzianego⁴⁸, implikowaną bardziej przez sytuację narracyjną niż przez jego kształt językowy. Podobnie za specyficzną właściwość poszczególnych relacji uznać należy stopień zretoryzowania wypowiedzi: żywołość i dyscyplina wypowiedzi stanowią jej cechy własne. Zazwyczaj pojedynczy utwór łączy fragmenty retorycznie uporządkowane z gawędowymi, jak zauważa Bożena Witoszowa:

W swej warstwie językowej wypowiedź narratora odwołuje się do wzorca języka potocznego, nawiązując tym samym do tradycyjnych gatunków literackich takich, jak skaz czy gawęda. Wypowiedź narratora obfituje w ważne treści, najczęściej ma charakter spowiedzi, rozrachunku ze światem, z systemem przyjętych wartości. Narracja łączy więc czynniki przeciwstawne, wiąże elementy potoczne z retorycznymi⁴⁹.

Kształt monologu wypowiedzianego jest w dużym stopniu związany z kreowanym narratorem, z celem jego wypowiedzi – innego stopnia uporządkowania wymaga jubileuszowe przemówienie znanego literata (*Sobie i Państwu*

⁴⁷ T. Nowak, *Diabły*. Wyd. 2. Warszawa 1973.

⁴⁸ Głowiński, *Gry powieściowe*, rozdz. *Narracja jako monolog wypowiedziany*.

⁴⁹ B. Witoszowa, *Relacje nadawczo-odbiorcze w monologu wypowiedzianym – tekście literackim stylizowanym na komunikat ustny*. W zbiorze: *Tekst ustny*. Wrocław 1989, s. 193.

Brandysa, 1959), innego prywatne zwierzenia starego żydowskiego mleczarza (*Koncert życzeń* Wygodzkiego, 1961).

Narrator mówi – i jego mówienie jest nie tylko formą, ale także przedmiotem przedstawianym, tworzy właściwą akcję utworu. Nie tyle zatem ciąg zdarzeń, co sposób opowiadania o nich, przekonywania słuchacza i wreszcie prezentowania samego siebie są elementami tworzącymi fabułę. Czytelnik nie staje bowiem przed gotowym tekstem, lecz – jak adresat narracji – towarzyszy jego powstawaniu⁵⁰, relacja rozwija się w czasie równoległe do projektowanego percypowania jej przez słuchacza i dalej – do procesu lektury.

Lecz do czego ja zmierzam?, co ci chciaam tu powiedzieć (?)... Kulc, o ataku mecenasa już mówiłam? (...) ach „nie” – słuchaj – to jak to lecz mało z tym. [s. 20]

– mówi bohaterka *Panny Lilianki* Schuberta (1979)⁵¹. Narrator konstruuje swoją wypowiedź zawsze ze względu na odbiorcę:

Mówiący znajduje się pod nieustannym wpływem swojego milczącego słuchacza, ów słuchacz zaś istnieje o tyle tylko, o ile jego obecność odbija się na wypowiedzi monologisty.

– pisze Głowiński dodając zarazem, iż istnienie konkretnego odbiorcy jest koniecznym warunkiem powstania monologu⁵². Jego autor prezentuje nieustannie dwie postacie: siebie samego i swego interlokutora.

Narrator utworów mówionych – tak jak stylizowanych na wypowiedzi pisane – prezentuje siebie podwójnie: po pierwsze przez to, co mówi, i po drugie przez to, jak mówi. Ponieważ jego stopień panowania nad własną relacją jest znacznie mniejszy niż autora pamiętnika czy dziennika, jego portret jest zarazem pełniejszy i mniej kontrolowany. W utworze stylizowanym na tekst ustny narracja pełni funkcję ekspresywną, jest projekcją osobowości narratora, mówiącego o sobie „mimo woli”.

Pierwszym, najwyraźniejszym sposobem charakteryzowania mówiącego bohatera jest jego język, który zdradza nie tylko wykształcenie, ale i środowisko, czasem miejsce urodzenia, zawód. W *Pannie Liliance* tytułowa bohaterka mówi gwarą poznańską z niemieckimi naleciałościami – stylizacja posuwa się tu aż do zaznaczania cech fonetycznych języka narratorki:

Patrzę, a tu kúraa, klepka mąsłaa, kilo cúkruu, klopsiki pieczúnee, dziesięć papierosów dla Mojygu luzym. [s. 49]

Z kolei Szymon Drozd z dylogii Haliny Auderskiej posługuje się gwarą poleską. Sugestia autentyczności wzmacnia się, jeśli sposób mówienia narratora obejmuje nie tylko jego własne słowa, ale i cudze, które – z większym lub mniejszym prawdopodobieństwem – przytacza:

Żebym tego więcej nie słyssał – mówił. – Piosenki także mają być śpiewane po polsku. Nie wiecie, że nasz żołnierz borem maszerował, że zakwitwały jemu pęki białych róż? A? Nu, nie. Nie mówił „a?”, to ja tak mówię, ale toż ja opowiadam, nie on. [s. 171]⁵³

Stylizacja językowa nie jest jednak niezbędna do charakterystyki narratora poprzez jego język. Mniszka, której zeznania przed trybunałem Świętej

⁵⁰ Zob. Głowiński, *Gry powieściowe*, rozdz. *Narracja jako monolog wypowiedziany*.

⁵¹ R. Schubert, *Panna Lilianka. Część powieści-procesu pod nazwą „Pajac”*. Wyd. 2. Warszawa 1983.

⁵² Głowiński, *Gry powieściowe*, s. 115.

⁵³ H. Auderska. *Ptasi gościniec*. Wyd. 4. Warszawa 1989.

Inkwizycji składają się na pierwszą część *Tabu* Jacka Bocheńskiego (1965), relacjonuje wydarzenia językiem współczesnym, nie XVII-wiecznym. Sposób jej mówienia ujawnia natomiast egzaltację, miotające nią sprzeczne uczucia.

Mówiący bohater kreuje równoległe dwa obrazy – obraz świata oraz wizerunek własnego „ja”. Są one ściśle ze sobą powiązane. Jeżeli portret narratora przezeń kreślony nie jest zgodny z tym, który („mimo woli”) przekazuje jego wypowiedź – wówczas cały obraz świata tworzony w monologu staje się podejrzany, potencjalnie fałszywy. Ta właściwość, możliwość tworzenia i przekazywania rozbieżnych informacji, stanowi szczególny walor artystyczny utworów mówionych.

Monolog wychowawcy domu poprawczego z *Ucieczki do nieba* Jana Komolki (1973) jest równocześnie świadectwem jego fałszywego poglądu na siebie – jako sprawiedliwego, moralnego człowieka oraz jego indyferentyzmu moralnego, ulegania wpływom środowiska, którym w gruncie rzeczy gardzi. Narrator tworzy swoją opowieść o Plewie bezpośrednio przed słuchaczem i własną niepewność próbuje zagłuszyć wynajdywanymi *ad hoc* argumentami:

Przyznaję: jestem katem, lecz nie katuję. Kat w odczuciu ludzi jest kimś nieczystym, równym śmierciarzowi, ale nikt nie ma pretensji do niego o to, że ścina głowę złoźcyńcy. Czyż społeczeństwo może nie chcieć się wychowywać? I ja wziąłem na siebie tę czarną robotę. [s. 120]⁵⁴

Napięcie wewnątrz utworów mówionych bardzo często opiera się na konflikcie informacji – oddanie głosu bohaterowi nie oznacza bowiem podniesienia go do rangi autorytetu. Jego relacja może (i zazwyczaj tak właśnie się dzieje) zawierać oznaki niewiarygodności, pochodzące z poziomu podmiotu utworu⁵⁵. „Wyleczył mnie pan” – oznajmia Dolores swemu lekarzowi (*Tabu*, s. 134)⁵⁶, równocześnie cały czas wracając do swojej chorobliwej obsesji miłosnej.

Monolog – jak już zaznaczałam – nigdy nie jest zawieszony w próżni; by zaistniał, potrzebny jest tak fikcyjny nadawca, jak fikcyjny odbiorca, obecny w strukturze wypowiedzi. Ich wzajemna relacja stanowi oś konstrukcyjną utworu mówionego, narrator kieruje swoje słowa do słuchacza, z kolei jego reakcje modyfikują sposób mówienia. Ten związek przypomina nieco zależność pomiędzy nadawcą a adresatem listu, inny jest jednak rodzaj związku łączącego uczestników procesu komunikacji. Okoliczności kontaktu między nimi mogą być rozmaite. Spotkanie dwóch ludzi, z których jeden odczuwa nagłą potrzebę zwierzeń, może być dziełem przypadku – jak w kawiarnianej scenerii *Wzlotu* Iwaszkiewicza (1957), ale monolog może być także prowokowany przez interlokutora, choćby z racji jego zajęcia: pisarza zbierającego materiał do powieści (*Ptasi gościniec*, 1973; *Babie lato*, 1974), adwokata (*Ballada o Januszku* Sławomira Łubińskiego, 1977), lekarza-psychoanalityka wysłuchującego telefonicznych zwierzeń pacjentki (*Tabu*).

Narrator konstruuje swą wypowiedź mając na względzie słuchacza, ale znaczenie funkcji fatycznej jest nieco mniejsze tam, gdzie role słuchacza i mówiącego wynikają z ról społecznych: gdy narratorka części 1 *Tabu* zeznaje

⁵⁴ J. Komolka, *Ucieczka do nieba*. Warszawa 1980.

⁵⁵ Zob. Okopień-Sławińska, *op. cit.*

⁵⁶ J. Bocheński, *Tabu*. Wyd. 2. Warszawa 1971.

przed trybunałem Świętej Inkwizycji, stara się wprawdzie o życzliwość swych słuchaczy, ale nie o nawiązanie z nimi kontaktu — narzucony on został niejako instytucjonalnie. Tam natomiast, gdzie relacja mówiący — słuchający kształtuje się na zasadzie dobrowolności, a narratorowi zależy na uwadze słuchacza, znaczenie funkcji fatycznej wzrasta.

Niech pan nic nie mówi, nic. Pan tylko słucha. Do końca jeszcze sporo zostało. [s. 94]

— prosi Anna, bohaterka powieści Bronisława Wiernika *Nietutejszy* (1960)⁵⁷. Podtrzymaniu kontaktu służy powtarzające się „wiesz?” w *Pannie Liliance* i „nu, dobra” w monologu Szymona Drozda z dylogii Auderskiej. *Ptasi gościniec* i *Babie lato* odznaczają się bardzo ciekawą odmianą relacji narrator-słuchacz, zbudowaną na starciu dwóch różnych światopoglądów. Polemika pomiędzy młodym pisarzem a starym Poleszukiem dotyczy odmiennych sposobów widzenia historii: jednego — z perspektywy naocznego świadka, i drugiego — uogólnionego, z dużego dystansu czasowego⁵⁸.

Wynika z tego, że monologi tworzone przez bohaterów powieści i opowiadań są w istocie swych dialogami z „wyciszonym” głosem rozmówcy. Silne zdialogizowanie opowieści narratora służy nie tylko tworzeniu i stopniowaniu napięcia pomiędzy uczestnikami dialogu, ale także doprecyzowaniu sytuacji narracyjnej. Opowieści o wojennych losach Hersza Grycmana (*Koncert życzeń* Wygodzkiego) towarzyszy radiowy *Koncert życzeń*, który nieustannie przykuwa uwagę narratora:

O, jaki to ładny kawałek, słyszy pan? Nie słyszał pan, komu to poświęcili? Mnie to bardzo interesuje, szukam ładnego kawałka. [s. 216]⁵⁹

Szymon Drozd przerywa swoje opowiadanie propozycją:

Nu, zakurzym, czegoż złościć się? [s. 44]

W ten sposób rozmowa zostaje osadzona w konkretnej scenerii, zwiększa się tym samym sugestia jej nieliterackiego rodowodu.

Utwory o mniejszym stopniu zdialogizowania odznaczają się większą skłonnością do ulegania literackości, sytuacja mówienia jest w nich przywoływana rzadziej. Sygnały mimetyzmu (mówienia) pojawiają się wówczas z różnym natężeniem analogicznie do form pisanych, z kolei teksty silnie zdialogizowane odznaczają się dużą ilością sygnałów rozłożonych mniej więcej równomiernie. Zwroty do adresata mogą tu przerywać nawet bardzo dramatyczną relację, wskazując bądź na duże napięcie emocjonalne, bądź na zubożenie narratora, jak np. w *Koncertach życzeń*:

Złapali ją wtedy, kiedy wysiedlali ostatnich Żydów. — O, słyszy pan, jaki śliczny kawałek grają? Wesoły, to pewnie jakiejś młodej parze. — Ukryła się, ale nie wytrzymała w kryjówce i wyskoczyła, żeby się wydostać z getta. [s. 222]

Wypowiedź narratora ma więc dwóch autorów: jawnego — narratora, i ukrytego — rozmówcę reagującego słowem i gestem. O tym, w jaki sposób

⁵⁷ B. Wiernik, *Nietutejszy*. Warszawa 1960.

⁵⁸ Zob. T. Budrewicz, *Poetyka „Ptasiego gościnnca” i „Babiego lata” Haliny Auderskiej*. Wrocław 1986, rozdz. *Adresat monologu wypowiedzianego*.

⁵⁹ S. Wygodzki, *Koncert życzeń*. W: *op. cit.*

adresat narracji zostaje przywołany, pisali szczegółowo Witoszowa i Budrewicz⁶⁰. Jaka jednak jest jego rola w tekście, poza uzasadnianiem sytuacji mówienia i sterowaniem procesem narracji? Należałoby może przede wszystkim uświadomić sobie, jakie pary toczą między sobą rozmowy: chłop poleski, gospodyni domowa, żona pijaka zwierzają się pisarzom (*Ptasi gościniec*, *Panna Lilianka*, *Nietutejszy*), mniszka zeznaje przed dostojnikami kościelnymi, niezrównoważona psychicznie kobieta rozmawia z lekarzem (*Tabu*), matka przestępcy opowiada jego dzieje adwokatowi (*Ballada o Januszkę*), zdemoralizowany wychowawca rozmawia z człowiekiem spoza zakładu (*Ucieczka do nieba*) – i tak dalej. To króciutkie wyliczenie wykazuje, iż relacja między nadawcą a słuchaczem nie jest relacją równorzędną, słuchacz przewyższa mówiącego poziomem intelektualnym, często także moralnym. Stoi w pozycji wirtualnego czytelnika, jego pytania, czasem przywoływane w toku narracji, niejednokrotnie kompromitują narratora. Takie prowadzenie relacji daje możliwość konfrontowania postaw, przy czym – jak zauważa Seweryna Wysłouch⁶¹ – intencją autora jest, aby czytelnik przyjął punkt widzenia adresata narracji. W ten sposób dochodzi do zderzenia dwóch systemów wartości – uznawanego przez odbiorcę (zarysowanego szkicowo) i akceptowanego przez bohatera, przedstawionego szczegółowo w toku narracji. Czytelnik stoi w samym centrum tego konfliktu.

Atrakcyjność form mówionych polega właśnie na grze prowadzonej pomiędzy ufnością narratora a podejrzliwością interlokutora, na – pochodzącej z poziomu podmiotu autorskiego – demaskacji prawdziwego oblicza mówiącego, który niejako odkrywa się sam, kompromituje – sam, i nie zdaje sobie z tego sprawy, kompromitując się jeszcze bardziej. W monologu nie może być mowy o ewolucji bohatera, o jego dystansie do samego siebie – rozpad na „ja” mówiące i „ja”, o którym się mówi, powstaje poza wolą i poza świadomością narratora. Forma mówiona jest rodzajem pułapki, w którą, ufny w intencje odbiorcy i autora wewnętrzny, narrator zostaje podstępnie wciągnięty...

3. Podsumowanie

Przedstawiona panorama sposobów wykorzystywania mimetyzmu formalnego nie stanowi, oczywiście, pełnego obrazu zjawiska, sygnalizuje zaledwie stopień jego występowania we współczesnej prozie polskiej. Posiada ono swoją tradycję, dysponuje określonymi regułami, znanymi od wieków – jest to ten sam zabieg artystyczny, jakim posłużył się Krasicki pisząc pierwszą polską powieść, ale nie jest on już taki sam jak owo naśladownictwo oświeceniowe. Współczesny mimetyzm nie służy wzmacnianiu prawdopodobieństwa świata przedstawionego, lecz uwydatnia fikcyjność wypowiedzi eksponując „dwupłaszczyznowość” narracji, czyli – jak pisze Jasińska – taki sposób opowiadania, w którym poprzez warstwę zdarzeń przebija „genetyczna sytuacja narracyjna” (czy to naturalna, czy skonstruowana)⁶². W przypadku mime-

⁶⁰ Witoszowa, *op. cit.* – Budrewicz, *op. cit.*

⁶¹ S. Wysłouch, *Powieściowe wyobcowanie. (Próba typologii)*. W zbiorze: *Literatura a wyobcowanie*. Lublin 1990, s. 230.

⁶² Jasińska, *op. cit.*, s. 152.

tyzmu dwupłaszczyznowość ta jest pogłębiona: na pierwszym planie znajdują się tak elementy akcji, jak i sam proces opowiadania. Dla współczesnej prozy mniej ważne stają się zdarzenia, interesujący jest natomiast sposób mówienia o nich, subiektywizacja obrazu; nie podsuwanie czytelnikowi pseudodokumentów, ale projekcja prywatnego widzenia świata.

Mimetyzm formalny to zjawisko z kręgu stylizacji, realizujące jej najistotniejsze przesłanie artystyczne: nawiązanie dialogu form w obrębie jednego utworu. Stylizowanie na wypowiedź nieliteracką eksponuje przywoływany przez siebie wzorzec, sygnały nawiązania są tu niezwykle wyraziste, czytelne dla odbiorcy. Gra między formą powieściową a przywoływanym wzorcem staje się źródłem dynamicznych napięć w obrębie utworu, gdzie dochodzi do zderzenia dwóch zespołów reguł konstrukcyjnych – gatunku literackiego i sprofetyfikowanego wzorca. Narratorska relacja nieustannie oscyluje między dwoma biegunami: powieścią a wypowiedzią niepowieściową, fragmenty nasycone sygnałami mimetyzmu przeplatają się z fragmentami całkowicie pozbawionymi nacechowania pozaliterackiego.

Podkreślanie tego napięcia, demaskowanie fikcji, prowadzące do odsłonięcia praw rządzących tak powieścią, jak i przywoływaną formą, jest często spotykane w polskiej prozie. Fikcja staje się jawna, a sygnałami dekonspirującymi wypowiedź dysponuje podmiot utworu.

Mimetyzm formalny sprzyja ponadto grom w obrębie instancji nadawczych. Autor demaskuje swego bohatera oddając mu głos, w ten sposób narrator uzewnętrznia własne słabości, meandry myślenia, nieświadomie burzy mity, jakie sam o sobie tworzy. Szczególnie przydatne do tego celu okazują się formy ustne, a z pisanych te, które naśladują pisma oficjalne lub – w nieco mniejszym stopniu – listy. Utwór jako całość, podporządkowany autorowi wewnętrznemu, kreuje zupełnie inny obraz narratora niż ten, jaki usilnie tworzy on sam.

Ta niezgodność obrazów wykorzystywana jest także dla ukazania konfliktu wartości. Mówiący (czy – dla ścisłości – piszący) bohater może albo obronić swoje racje (o ile jest narratorem wiarygodnym), albo skompromitować się (jeśli pozbawiony jest akceptacji podmiotu). W pierwszym przypadku narrator odsłania prawdziwą wersję czy ocenę wydarzeń, które w powszechnym odczuciu wyglądają odmiennie, zazwyczaj obrosłe legendą. Takiej demitologizacji świata sprzyjają formy prywatne: listy, dzienniki, lecz zwłaszcza pamiętniki. W drugim przypadku racjom bohatera zostają przeciwstawione poglądy adresata narracji lub też wartości, które – w założeniu autora – akceptuje czytelnik⁶³.

Przywoływanie przez utwór danej formy jest dziś nie tyle elementem kompozycyjnym, co znaczącym, już sam jej wybór charakteryzuje narratora. Bohater mówiący i jego wypowiedź określają się wzajemnie, nie ma tu miejsca na przypadkowy związek. Współczesne stylizacje na pamiętniki i dzienniki stały się domeną narratorów o ambicjach intelektualnych, często cieszących się aprobatą autora wewnętrznego (brak sygnałów niewiarygodności). Pisanie dziennika czy wspomnień wynika z wewnętrznej potrzeby, zazwyczaj nie towarzyszy mu żaden cel pragmatyczny, za to duży stopień samoświadomości – również literackiej. W pozostałych formach – narratorzy starają się zreali-

⁶³ Zob. Wysłouch, *op. cit.*

zować swoje spektakularne zamiary, relacja jest tu sposobem realizacji ściśle określonego celu, nie zaś celem samym w sobie. Najwyraźniej jest to widoczne w utworach wzorujących się na pismach urzędowych i listach. Nieco inaczej wygląda to w tekstach ustnych, gdzie głównym celem staje się pozyskanie uwagi i życzliwości słuchacza: albo dla celów pragmatycznych, albo po prostu po to, by utrzymać z nim słowny kontakt, „wygadać się”.

Forma, zwłaszcza o wysokim stopniu skodyfikowania, narzuca narratorowi określone zachowania językowe, czasem sprzeczne z naturalnym dla niego użyciem języka. Zderzenie zwrotów oficjalnych z potocznymi czy liryzmu z trywialnością staje się kolejnym elementem charakterystyki mówiącego. Zapewne dlatego narratorami utworów stylizowanych na pisma urzędowe są najczęściej ludzie niewykształceni, mało sprawni językowo, którzy — jak już wspominałam — kompromitują i formę, i samych siebie.

Forma osadza narratora w określonej sytuacji, wyznacza mu rolę społeczną — mówcy, pamiętnikarza, ale także ojca, petenta, intelektualisty, żaden inny typ narracji poza mimetyzmem formalnym roli tej nie narzuca.

Te właśnie możliwości — gier literackich oraz mnożenia znaczeń — powodują, że mimetyzm stał się zjawiskiem popularnym w polskiej prozie po roku 1956. Początkowo przeważał w formach krótszych, z czasem stał się domeną powieści. Proces ten ilustruje szczególnie wyraźnie rozwój monologu wypowiedzianego, który najpierw (w latach 1957–1960) pojawia się w opowiadaniach, by z czasem zawładnąć powieścią. Współcześnie mimetyzm wydaje się interesujący jako obszar eksperymentów artystycznych, atrakcyjny nie tylko wtedy, gdy obejmuje całość narracji, ale także jako jeden z wielu równoległe biegnących jej typów lub jako wtórny mimetyczny.

Pisarze przetwarzają nie tylko klasyczne wzorce językowe: list, dziennik, pamiętnik, gawędę, sięgają także po nowe — oficjalne, silnie skodyfikowane pisma urzędowe czy wypowiedzi ustne, swobodne, o luźnych regułach konstrukcyjnych. I to szczególnie w tych dwóch grupach prowadzone są — często jakże podstępnie! — gry pomiędzy instancjami.

Możliwość wykorzystywania dynamicznych napięć tkwiących w stylizacji formalnej wydaje się tworzyć dla niej nowe, ciekawe perspektywy rozwoju.

Wariacje mimetyczne Kazimierza Brandysa

Mimetyzm formalny najpełniej objawia swoje walory artystyczne w pojedynczym utworze — tam, gdzie znaczy i funkcjonuje. Został on wykorzystany w dwóch pokrewnych sobie powieściach Brandysa: *Nierzeczywistości* i *Rondzie*⁶⁴.

1. *Nierzeczywistość*

Mimetyzm formalny w *Nierzeczywistości* Kazimierza Brandysa nie ma w sobie nic z zagadki czy łamigłówki — już w pierwszych kilkunastu zdaniach narrator określa kształt swego monologu, zapowiada sposób prowadzenia narracji, przedstawia siebie oraz adresata wypowiedzi. Stanowią ją odpowiedzi

⁶⁴ K. Brandys: *Nierzeczywistość*. Chotomów 1989; *Rondo*. Chotomów 1991. O genezie obu swych powieści autor pisze w *Miesiącach* 1978–1979 (Paryż 1981, s. 70–71).

na pytania ankiety socjologicznej — czy raczej psychosocjologicznej — nagrane na taśmy magnetofonowe, które bohater otrzymał od prowadzącego badania naukowca, Amerykanina polskiego pochodzenia. On też występuje jako adresat wypowiedzi narratora — polskiego reżysera teatralnego, uczestniczącego w międzynarodowym kongresie teatralnym oraz przygotowującego spektakl „w mieście nad Morzem Północnym” (s. 9).

Bohater uprzedza, że nie będzie przestrzegał porządku sugerowanego przez pytania ankiety:

Wolałbym ją uznać za materiał orientacyjny zamiast trzymać się jej ściśle i odpowiadać punkt po punkcie. [s. 7]

Określa również okoliczność dokonywania nagrań — wieczorne, półgodzinne seanse w pokoju hotelowym. Świat przedstawiony ogranicza się do jednego bohatera, magnetofonu, taśm i słów na nie nagrywanych. Czytelnik ma więc przed sobą zapis anonimowej, nagranej w ciągu 13 wieczorów, ankiety⁶⁵ — tak najprościej określić można kształt narracyjnej *Nierzeczywistości*.

Wzorzec, do którego odwołuje się powieść — od pierwszych do ostatnich słów — jest złożony: łączy w sobie cechy ankiety i nagrania magnetofonowego, a więc wypowiedzi mówionej, jest rodzajem wywiadu, z tym że zadawane pytania są utrwalone na piśmie, co odpowiadającemu daje nieograniczoną swobodę.

Każdy z 13 wieczorów-„odcinków” cechuje się czymś swoistym, odróżniającym go od innych, nadającym tożsamość każdemu z nagrań (pogoda, nastrój mówiącego, zajęcia poprzedzające „sesję nagraniową”, etc.). Niezmienne pozostają: hotelowy pokój, magnetofon, kwestionariusz z pytaniami oraz fakt, że narrator formułuje swe odpowiedzi zawsze w samotności, co — jak się okaże — ma niebagatelny wpływ na ich kształt. Nieustannie przywoływane są, wyodrębnione graficznie, pytania kwestionariusza — w pewnych momentach narrator stara się dyscyplinować sam siebie, wraca do tematu narzuconego przez ankietę, w innych komentuje pytania, nawet negując ich sensowność:

Mam więc wymienić markę samochodu, jaki posiadam obecnie, oraz tego, który miałem w przeszłości, a również samochodu, jaki zamierzam nabyć w przyszłości. Rzecz jasna, chodzi o umieszczenie mojej osoby w odpowiedniej grupie społecznej, kolejne marki samochodów mają zobrazować mój ekonomiczny rozwój. Tutaj ankietka trafia kulą w plot i zdradza słabe rozpoznanie stosunków w moim kraju. [s. 68]

Podział narracji na segmenty, a później na ich mniejsze cząstki jest zdeterminowany właśnie sytuacją mówienia — przerwy między kolejnymi nagraniami i pauzy w ich trakcie nie zawsze są umotywowane zmianą tematu czy choćby toku myśli. Sygnalizują raczej moment zamyślenia, zawieszenia głosu, odmienność intonacji:

— Jeżeli się nie mylę, powiedziałem wczoraj, że w roku 1940 wierzyłem w Boga. To prawda. Ale po wojnie uwierzyłem w Historię.
— Rozumiem przez to pewien stan [...]. [s. 45]

⁶⁵ Jak wykazała dyskusja w kręgu studium doktoranckiego, nazwa „ankieta” jest terminologicznie nieściśła — według ustaleń J. Lutyńskiego (*Analiza procesu otrzymywania informacji z zastosowaniem wywiadu kwestionariuszowego*. W zbiorze: *Wywiad kwestionariuszowy w świetle badań metodologicznych*. Wrocław 1972) forma naśladowana przez Brandysa mieści się między ankietą a wywiadem kwestionariuszowym.

Narrator nie ogarnia całości swej wypowiedzi, tworzy ją równocześnie z wypowiedzianiem, podejmuje przerwane wątki, zapowiada myśli, które mogą pojawić się w innym miejscu. Czasem – rzadko – zawodzi go pamięć, rwie się tok jego myśli, przesłuchuje wtedy fragment taśmy lub podejmuje wysiłek powrotu do zerwanego wątku. W jego spójnej i potocznej relacji można znaleźć sygnały takich działań:

Więc na czym skończyłem? [s. 56]

Na czym staństwo? [s. 72]

Symptomatyczne, że tych sygnałów jest jednak mniej niż stematyzowanych wskazówek dotyczących sposobu opowiadania. Narrator często nawiązuje do tego, o czym mówił poprzednio, komentuje swój język, wiele nowych myśli wprowadza przy pomocy słów sygnalizujących sytuację:

Jeszcze słowo, po natrysku. [s. 65]

Czy słyszy pan szum na taśmie? To jest szum deszczu [...]. Staram się mówić trochę głośniejsze, bo taśma na pewno rejestruje szum ulewy. [s. 112]

Między kształtem narracji, logicznego, erudycyjnego wywodu, a sugerowanym sposobem jego przekazywania zachodzi wyraźna sprzeczność. Silna sugestia mówienia wynika bardziej z ciągłego przywoływania sytuacji narracyjnej niż z kształtu jednolitej stylistycznie i myślowo relacji. Zmęczenie, zdenerwowanie, luki w myślach zostają zakomunikowane, ale nie wpływają one ani na język, ani na spójność wypowiedzi. Narrator informuje o swoich nawykach językowych (s. 40), o swoich wahaniach (s. 26), ale nie wyrażają się one w kształcie utworu. Bohater używa polszczyzny w jej wersji literackiej, tekst jest stylistycznie ujednolicony – nie można w nim znaleźć fragmentów, które ilustrowałyby napięcie emocjonalne czy to przez dobór słownictwa, czy przez zabiegi składniowe. Widoczny jest tu brak równowagi – ośrodkiem wypowiedzi jest określona osoba: „ja” mówiące, równocześnie jednak tworzony przez nią tekst jest, pod względem językowym, pozbawiony osobowości, ekspresja przedstawionego komunikatu jest znikoma, niewiele wiadomości o narratorze przynosi sposób jego wypowiedziania się, który – jako mowa – powinien być dlań charakterystyczny.

Czytelnik musi uwierzyć słowom. Ankieta w utworze Brandysa jest bardziej opowiedziana niż przedstawiona – opisane zostały okoliczności i przebieg nagrania, ale także sam akt wypowiedzi, sytuacja mówienia wynika bardziej z literackiej informacji niż z językowej czy stylistycznej warstwy utworu.

I w tym tkwi właśnie klucz do pojęcia formy *Nierzeczywistości*. Zakończenie utworu konsekwentnie podtrzymuje fikcję ankiety, narrator przytacza pominięte przez siebie pytania i żegna się z amerykańskim profesorem informując go równocześnie:

W „Studio XX” przerejestrują mi całe nagranie na świeże taśmy. Wczoraj się w nie zaopatrzyłem. Chciałbym je mieć dla siebie, wezmę je do Warszawy. [s. 119]

Tylko tyle; to stwierdzenie jest sygnałem, że ankieta zmieniła swoją funkcję, że pozostała ankietą tylko pod względem formalnym. W miarę rozwoju narracji kształt wypowiedzi ulega zmianie – w coraz mniejszym stopniu wy-

znaczącą go kolejne punkty kwestionariusza, w coraz większym zaś inwencja własna narratora. Pytania stają się pretekstem albo nawet zbędnym balastem, nie ankieta kieruje myślami mówiącego, ale on sam zaczyna tworzyć swoją wizję ankiety, dodaje pytania na temat etyki i śmierci, inne pomija. W początkowej partii powieści narrator wybiera punkty, które następnie omawia, później po prostu przytacza te, które wydają mu się odpowiednie w kontekście jego monologu. Pojawiają się też fragmenty poza pytaniami — jak opowieść o nocy spędzonej w młynie, siedzibie sekty młodzieżowej, relacja ze spotkania z byłym członkiem „Ronda”. Wbrew podziałowi na poszczególne wieczory, na intonacyjne i myślowe fragmenty, monolog przybiera formę całości, coraz dalszej od idei ankiety, coraz bliższej indywidualnej wizji świata — wizji przepełnionej przeszłością, polskimi kompleksami i — najdosłowniej rzecz ujmując — erudycyjnym popisem.

Akt opowiadania, możliwość swobodnego wykreowania swego wizerunku zaczynają władać opowiadającym. Magnetofon i taśmy stają się jego narkotykiem. Nie poznający swego odbicia w lustrze bohater zaczyna podejrzewać:

gdybym przekręcił taśmę i przesłuchał od początku, to byłoby tak samo jak z odbiciem w lustrze: zbyteczne i trochę smutne spotkanie. Z kimś, kto jest mną, ale naprawdę kimś jeszcze, kogo nie odbija lustro ani taśma. [s. 55]

Brnie jednak dalej. Wykreowany wizerunek, jaki zabierze na taśmach do Warszawy — „portret wewnętrzny” człowieka czystego etycznie, wyzwolonego duchowo, świadomego nad miarę — to fikcja. On i jego myśl to jeszcze jedna „nierzeczywistość”. Być może, iż myślowa i językowa nieskazitelnosc to także fikcja. Może powstała ona na skutek wielogodzinnego wysiłku, przesłuchiwania taśm, likwidowania i korygowania nagrań? Może spontaniczność, ustność tej wypowiedzi także jest fikcją...?

Monolog wypowiedziany musi projektować swego fikcyjnego adresata, potencjalnego rozmówcę. Partnerem dla polskiego reżysera jest profesor, reprezentujący inny, niekomunistyczny świat. Istotne jest także i to, że dzisiejszy Amerykanin jest wczorajszym Polakiem, co pozwala narratorowi traktować go równocześnie jak „swojego” i jak „obcego”. Bohater tworzy wizerunek swego rozmówcy na własny użytek, przypisuje mu *a priori* pewien zasób doświadczenia i określone poglądy. Mówiąc do mikrofonu, zwraca się do amerykańskiego socjologa, jego stara się zaciekawic treścią swoich słów:

Wie pan, co mi powiedział? Powiedział, że mu się śniłem. [s. 114]

Tak objawia się pierwsza rola narzucona profesorowi, rola rozumnego słuchacza. W tych fragmentach traktowany jest on jako „swój”. Równolegle narrator wyznacza mu rolę antagonisty, partnera w dyskusji — dzieje się tak za sprawą poglądów, jakie, zgodnie z wyobrażeniami nadawcy, powinien głosić jego bezpośredni odbiorca. Polemika ta jest więc sporem światopoglądowym z wyimaginowanym wizerunkiem naukowca, z jego „amerykańskim” spojrzeniem na rzeczywistość. Bohater powątpiewa, czy człowiek, do którego się zwraca, zdolny jest pojąć sferę jego polskich doświadczeń:

Nie wiem, czy zdaje sobie pan sprawę z fantastycznych nonsensów, do jakich zdolne były wschodnie biurokracje. [s. 84]

Profesor nie jest jednak jedynym adresatem wypowiedzi bohatera, więcej: nie jest odbiorcą najważniejszym. Drugi odbiorca istnieje w ukryciu, poza bezpośrednimi zwrotami do szefa ankietarów. Można odnaleźć takie fragmenty narracji, w których osoba ta się ujawnia, jak na końcu pierwszego nagrania:

Chcę jednak mówić po pierwsze dlatego, aby się przekonać, czy stać mnie na nieskrępowaną wypowiedź. Po drugie: czy jestem zdolny do myślenia o swoim życiu w sposób jako tako racjonalny i zobiektywizowany. I po trzecie, z fabularnej ciekawości: czy dowiem się od siebie czegoś, o czym dotychczas nie wiedziałem. [s. 16]

Prawdziwym, jedynym liczącym się słuchaczem jest dla narratora on sam, to siebie, nie amerykańskiego profesora, pragnie przekonać o prawdziwości tworzonego wizerunku. Nad dobrą wolą, którą wykazuje chcąc odpowiedzieć na pytania socjologów, zaczynają górować jego obsesje, jego nie rozwiane wątpliwości. Przestaje odpowiadać na pytania ankiety, zaczyna na swoje własne – ankieta zatracą swą tożsamość, okazuje się pretekstem wtedy, gdy prawdziwym adresatem staje się narrator. Uwidocznia się to szczególnie, gdy bohaterowi zaczyna „brakować” pytań i snuje swą opowieść obok ankiety lub – jak już wspominałam – potrzebne pytania dodaje.

Teza o podwójnym odbiorcy, o zamkniętym obiegu wypowiedzi znajduje swoje potwierdzenie w ostatnim geście bohatera, który decyduje się przewieźć (przemycić!) nagrane taśmy do kraju. To, co będzie przewoził, to nie materiał ankietarski, ale spowiedź z życia.

Skomplikowana wypowiedź o płynnych granicach, która sytuuje się zawsze „pomiędzy”, nie jest strukturą przypadkową. Została ona sprowokowana. Możliwość mówienia pochłania narratora tak dalece, że przestaje on panować nad swoją relacją, która nie przekazuje już obrazu wnętrza bohatera – polskiego intelektualisty, ale obraz ten stwarza. Kreacja przerasta kreatora. Z prób opanowania rzeczywistości rodzi się nierzeczywistość. Zetknięcie człowieka ze światem zawsze nosi piętno fikcyjności, deformacji, która wynika przeciwieństwo z twórczego stosunku człowieka do życia.

Tytułowa „nierzeczywistość” jest tak wyrazem niezgody, jak i bezradności bohatera, który buntuje się przeciwko polskiej fikcji, objawiającej się nie tylko „w sferze mitu narodowego” (s. 22), ale również w realiach polskiego życia. Jego bunt jest także „nierzeczywistością” – jest nią założenie „Ronda” oraz przekonanie, że organizacja ta ochroni „Mewę” przed kosztami konspiracji. Nierzeczywisty jest wizerunek bohatera kreowany przez niego w ankiecie, która również zostaje zdemaskowana jako fikcja. Od nierealnej rzeczywistości nie ma ucieczki, chyba że w kolejną nierzeczywistość – tworzoną świadomie („Rondo”, teatr, ankieta) i dzięki temu dającą złudzenie bezpieczeństwa, panowania nad własnym światem.

Wykorzystanie ankiety umożliwia nie tylko równoczesne budowanie i demaskowanie fikcji, ale przede wszystkim – ucieczkę od fabuły. *Nierzeczywistość* rezygnuje z fabuły (pojawia się ona w innej powieści podejmującej analogiczne wątki i podobną problematykę – w *Rondzie*) na rzecz dyskursu. To jest właściwy cel przywołania ankiety – upoważnienie mówiącego do koncentrowania wypowiedzi na sytuacji polskiej inteligencji, do eksponowania własnych myśli i rozważań. Równocześnie jednak nadanie dyskursowi pozorów ankiety obraca się przeciwko niemu – podporządkowany całkowicie

fikcyjnej formie staje się niewiarygodny; zamknięty w ramy wypowiedzi postaci fikcyjnej — pozbawiony zostaje autorskiego poręczenia.

Dyskurs jest zatem ujęty w cudzysłów — ocena zasadności tego znaku należy już do czytelnika, podobnie jak odpowiedź na pytanie, czy tytułowa „nierzeczywistość” oznacza jedną czy wiele fikcji...

2. Rondo

„Tom”, narrator i główny bohater *Ronda*, oraz polski reżyser odpowiadający na pytania ankiety socjologa amerykańskiego to ten sam człowiek — świadczy o tym nie tylko zbieżność biografii i postawy wobec życia, ale i bezpośrednia deklaracja:

W roku 1973, w czasie dorocznego Kongresu Sztuki Teatralnej, który odbywał się w jednym ze starych miast nad Morzem Północnym, pewien profesor socjologii uniwersytetu Harvarda, Polak z pochodzenia, zaproponował mi udział w międzynarodowej ankiecie: około 30 pytań wypunktowujących stosunek ankietowanego do siebie, do swego kraju, do świata. [s. 269]

Brandys eksponuje zatem pokrewieństwo obu utworów — drobne niezgodności między nimi są, jak twierdzi narrator *Ronda*, wynikiem celowej mistyfikacji. Obie relacje dotyczą wydarzeń przeszłych, prowadzone są ze stałego punktu widzenia i — w przybliżeniu — w tym samym czasie, w połowie lat siedemdziesiątych. Interesujące jest jednak nie to, co łączy powieści, lecz to, co je dzieli — „kluczem” do porównania staje się forma odwzorowywana, jako że obie należy rozpatrywać w kategoriach mimetyzmu formalnego.

Różnią się one przede wszystkim sytuacją narracyjną implikującą rodzaj wypowiedzi — w *Nierzeczywistości* jest to sytuacja mówiona, w *Rondzie* pisana. Opowieść reżysera nagrywana jest w ciągu niespełna dwóch tygodni, „Tom” poświęca swojemu tekstowi trzy miesiące — i o ile pierwsza, ustna wypowiedź jest w całości dyskursem, o tyle druga posługuje się pełną, sensacyjną fabułą, której scenariusz — jak sugeruje narrator — stworzyło samo życie.

W *Rondzie*, tak jak w *Nierzeczywistości*, wzór stylizacji zostaje zaprezentowany czytelnikowi *expressis verbis*:

Po przeczytaniu artykułu *Kartka z dziejów walki*, jaki się ukazał w numerze 11 redagowanego przez Pana kwartalnika, pozwalam sobie przesłać garść uwag i wspomnień dotyczących organizacji „Rondo”, której działalność w latach 1942–44 omawia autor, prof. W. Janota. [s. 5]

Jest to zatem sprostowanie napisane z myślą o publikacji (choć bez wiary w nią), artykuł prasowy. Ekspozycja powieści konsekwentnie podtrzymuje tę stylizację, narrator odwołuje się do faktów zawartych w *Kartce z dziejów walki*, pojawiają się nawet cytaty z artykułu prof. Janoty. W miarę rozwoju narracji, wzrostu zaangażowania uczuciowego narratora, zwroty do adresata, redaktora kwartalnika, oraz bezpośrednie nawiązania do formy artykułu prasowego stają się rzadsze, funkcjonują jednak na przestrzeni niemal całego tekstu jako sygnały mimetyzmu.

Bezpośrednim impulsem do powstania artykułu stała się publikacja fałszująca obraz wydarzeń, których animatorem był „Tom”. Podejmuje on zatem

wysiłek opisanie prawdziwych dziejów „Ronda”, znanych dotąd w pełni tylko jemu – jego relacja mimo subiektywnego punktu widzenia zyskuje znamiona wiarygodności. Narrator wyposażony został nie tylko w autorską akceptację, obdarzony jest ponadto wysokim stopniem samoświadomości: zdaje sobie sprawę z tego, że powążył się na walkę przegraną – walkę z prawdą obiegową, powszechną – choć... nieprawdziwą, widzi bezcelowość swoich, burzących legendę, usiłowań:

[...] po niedawnej lekturze *Kartki z dziejów walki*, w której po raz pierwszy została spisana opowieść o „Rondzie”. Wszystko w tej opowieści można było uznać za nieprawdziwe, włącznie z nazwiskiem autora, a jednak nie ma i nie będzie prawdziwszej opowieści o „Rondzie”. Nikt nie przekaze innej, to ona stanie się rzeczywistością i obrośnie legendą, ona zamieni się w prawdę, w którą pewnie i ja z czasem uwierzę. [s. 214]

Skoro daremność tego wysiłku jest tak oczywista dla piszącego, to należałoby odpowiedzieć na pytanie: po co pisze? Odpowiedź kryje się w całym tekście – zarówno w jego treści, jak i formie.

Początkowo cel pisarskiej aktywności „Toma” wydaje się oczywisty: odświeżenie świata prawdy o „Rondzie”. Adresatem swej relacji czyni redaktora kwartalnika historycznego, ale – nie wykluczając możliwości druku – także czytelników owego czasopisma. Artykuł jest formą paraliteracką, jego zaś „cechy gatunkowe nie są ściśle sprecyzowane, tak że w ten sposób określa się różnego typu wypowiedzi, w tym także eseje i rozprawy krytyczne lub naukowe”⁶⁶. Autor sprostowania dysponuje więc dużą swobodą w konstruowaniu wypowiedzi. Swoboda ta oraz silne zaangażowanie uczuciowe (nie tylko miłość do Toli, ale i uraza skierowana przeciwko Janocie) sprawiają, że relacja zaczyna przekraczać samą siebie, wymyka się z ram narzuconych przez sytuację narracyjną. Konieczność sprostowania faktów staje się pretekstem do opisanie i przemyślenia swoich losów, do zwerbalizowania tekstu własnego życia. „Tom” wyłuszcza swoje racje, próbując spojrzeć na nie z zewnątrz. To jemu, nie redaktorowi kwartalnika, zależy na tym, by zrekonstruować dzieje „Ronda”:

Przez te dwa miesiące „Rondo” uzyskało swój obiektywny byt, nazwę. Czy ma to jakiegokolwiek znaczenie? Ma. Dla mnie. [s. 141]

Przemiana ta nie odbywa się poza świadomością narratora – on sam dostrzega, iż zamierzona forma umyka mu, a jego tekst zaczyna żyć własnym życiem, oddala się od pierwotnych intencji swojego autora. Sprostowanie przybiera kształt „*vie romancée*”, a bohater przyznaje: „oczywiście piszę ją dla siebie” (s. 78). Tak jak niegdyś „Rondo”, fikcyjna organizacja podziemna, wymknęło się spod kontroli swego twórcy, tak teraz dzieje się z artykułem. Obok pierwszego adresata, redaktora (reprezentanta czytelników) pojawia się drugi – autor sprostowania. Mnoży to cele wypowiedzi – nie chodzi już wyłącznie o prawdziwe dzieje „Ronda”, ale także o pełny (w domyśle: sprawiedliwy) obraz jego twórcy, o przedstawienie motywów działań bohatera: tak racjonalnych, jak i uczuciowych. Zwroty do redaktora zaczynają miejscami przybierać kształt usprawiedliwień:

Być może zresztą od dawna czułem potrzebę spisania tych wspomnień. [s. 161]

⁶⁶ Głowiński, Kostkiewiczowa, Okopień-Sławińska, Sławiński, *op. cit.*, s. 44.

To już nie sprostowanie, ale autobiografia.

Mogłoby się wydawać, że prawdziwym wzorem, do którego odwołuje się powieść, staje się pamiętnik, relacjonujący zdarzenia *ex post*, z wyraźnie zaznaczoną sytuacją narracyjną i różnicą pomiędzy „ja” wspominającym a „ja” wspomnianym. Byłby to jednak wniosek zbyt uproszczony — obok bowiem relacji o losach „Toma” i Toli Mohoczy pojawiają się długie rozważania o charakterze dyskursywnym. Te, niejednokrotnie obszerne, wywody są uprawomocnione właśnie formą polemicznego artykułu. Powieść zyskuje w ten sposób niejako drugi wymiar. Forma, jaką przywołuje, zmusza narratora do intelektualnego ogarnięcia swoich losów, analizy własnego postępowania oraz — co najważniejsze — do obrony swych racji. Pozwala to „Tomowi” nie tylko wyjaśnić swoje postępowanie sprzed lat, lecz także zaprezentować aktualne poglądy na świat i ludzi, wartości, którym podporządkował całe życie, będąc absolutnie przekonanym o ich słuszności.

W świecie tak zmiennym i niejednorodnym pozostają nam własne miary i prawa. Nie sądzę, by można było w inny sposób zgłębić swoje człowieczeństwo, jak tylko własnym pojęciem człowieczeństwa. Kto zaś nie chce ślepo się poddać miarom czasu i miejsca, powinien, moim zdaniem, umieć do siebie dopuścić wszelką najokrutniejszą wątpliwość; po to, by móc zbadać się samemu. Na przykład jedną z owych okrutnych wątpliwości jest pytanie dotyczące winy, po którym siłą rzeczy wyłania się następne pytanie o świadomość. [s. 108]

Świat „Toma” zbudowany został na jednej racji i jednej winie: usiłowaniu ocalenia kobiety, którą kochał. Ocaleniu nie tylko fizycznym, także psychicznym. Nie odniósł życiowego zwycięstwa, ale nie poniósł też klęski. Jego światopogląd niezmiennie opiera się na prostych, jednoznacznych pojęciach: lojalności, prawdy, odpowiedzialności. Poprzez własne losy usiłuje dowieść, że wojenna i powojenna polska rzeczywistość nie zna ludzi niewinnych — tylko tych, którzy swoją winę dostrzegają, i tych, którzy są jej nieświadomi. Tola czuje się winna śmierci Żydów, Cezar obarcza się odpowiedzialnością za wszelkie zło, gdy Władek Szej nie czuje się winny nigdy, nawet gdy obciąża swoimi zeznaniami człowieka uważanego za przyjaciela, podobnie jak Iza Rajewska, nie wina się nawet za śmierć męża.

Faktograficzna warstwa relacji „Toma” koncentruje się na ujawnieniu prawdy o „Rondzie”, skierowana jest więc przeciwko tezom zawartym w artykule prof. Janoty, ale drugim, jeszcze ważniejszym celem sprostowania jest polemika światopoglądowa, walka z postawą reprezentowaną w powieści przez Szeję, Kozłowca, ludzi „w wysokich butach”. „Toma” oburza łatwość, z jaką dają się oni urzec słowom nowych ideologii, zdumiewa go prędkość, z jaką przerzucają się z jednej skrajności w drugą, ich brak namysłu, który powoduje, że ocierają się o zbrodnię i kolaborację. Sprostowanie, wykorzystując tak fabułę, jak i dyskurs, daje możliwość konfrontacji dwóch postaw polskiej inteligencji: jednej opartej na dawnych wartościach — moralnej, i drugiej, opierającej się na doktrynach — koniunkturalnej.

Dawnym pravicowcom udało się doskonale dostosować do nowej rzeczywistości — przeciwstawiając im dzieje i poglądy „Toma” Brandys rozlicza się w ten sposób z inteligenckim akcesem do komunizmu — ta część inteligencji, pozbawiona moralności, bez stałych wartości, poszukująca nie tyle najlepszych, co najwygodniejszych dróg, wyposażona w cechę „konceptualnego wyracho-

wania” (s. 122), bardzo szybko znajduje sobie miejsce (i posadę) w państwie komunistycznym. Bez względu na własną przeszłość.

Rondo rozprawia się z tą postawą za pomocą nie tylko racjonalnych argumentów, ale także uczuciowego zaangażowania. Umożliwia to narracja pierwszoosobowa, która pozwala na zderzenie dyskursu z obrazem, równoczesne działanie emocji i myśli, uzasadnione z jednej strony rodzajem wypowiedzi narratora, z drugiej – jego spontanicznymi reakcjami.

Z rozmowy w „Zachęcie”, gdzie Władek wykladał świeżo przyswojone poglądy narodowców, „Tom” zapamiętał dokładnie... obraz jego nogi:

Stuchając patrzyłem na jego nogę, chudą, kogucią, o sterczącej kostce. Pamiętałem tę nogę z podwórza szkolnego, był niezłym biegaczem na setkę, tydki miał mocno umięśnione, chociaż noga wyglądała patykowato. A teraz raptem pomyślałem, że to już nie jest jego noga. Absurdalna myśl. Gapilem się w szarą skarpetkę Władka Szneja, jakby w niej była ukryta inna, nie jego noga. [s. 42–43]

Opis „koguciej nogi” zastępuje opis uczuciowej reakcji bohatera na agitację Szneja. Słowom zostaje przeciwstawiony obraz, który wyrazić ma więcej niż słowa – ten bardzo literacki chwyt pojawia się często w momentach, gdy siła reakcji bohatera przekracza możliwości ich werbalnego przekazania.

Narracja rozbita została na dwa obszary: literacki i publicystyczny, odpowiadają one nie tylko grze prowadzonej między powieścią a naśladowaną formą, ale także dwóm planom czasowym. Fabuła i obraz należą do przeszłości, do okresu, który narrator nazwał „naturalnym”; osnute na wydarzeniach przeszłych refleksje (dyskurs) pochodzą z teraźniejszości – okresu „metaforycznego”. W ten sposób zderzenie pierwiastków literackich z nieliterackimi zyskuje w *Rondzie* walor znaczeniowy – funkcjonuje jako element znaczący dzieła.

Artykuł „Toma”, rozrastając się z jednej strony w kierunku autobiografii, z drugiej – polemiki światopoglądowej, wprowadza czytelnika w atmosferę prywatnej rozgrywki, prowokując pytanie o właściwego adresata narracji, wszystko bowiem wskazuje na to, że pełne pasji rozważania nie mogą być kierowane do osoby neutralnej. W miarę rozwoju opowieści „Toma” coraz częściej pojawiają się zwroty kierowane „ponad tekst”, do kogoś trzeciego, kto – jak zaczyna się domyślać przenikliwy czytelnik – jest właściwym odbiorcą narratorskiej relacji:

Co ma zrobić człowiek, który po szoku doznany na wiadomość o czyjejs śmierci, nie wiedząc nawet, gdzie i w jakich okolicznościach nastąpiła, słyszy, że o tę śmierć jego się oskarża. Spotkało mnie to po raz pierwszy w życiu. Trzeba się dobrze postarać, aby zrozumieć, co się wtedy czuje. Ale to nawiasem. [s. 199]

Osoba, do której kieruje swoje słowa bohater, staje się, zgodnie z konwencją sensacyjnej fabuły, kimś tajemniczym, zagadką do rozwiązania. Zagadka zostaje rozwikłana, gdy „Tom” kończy swoją pisarską pracę i zwraca się bezpośrednio do Władka Szneja, obecnie – po zmianie żony i nazwiska – profesora Janoty. Tożsamość tych dwóch osób była sygnalizowana wcześniej – „Janota” to wojenny pseudonim Władka.

Narrator zmienia swój pierwotny zamiar – tekst, który miał być dokumentem, staje się pismem prywatnym, przesłaniem do życiowego adwersarza, rodzajem testamentu:

Napisałem te stronice w jednym egzemplarzu, bez kopii. Osobę, która je przeczyta po mojej śmierci, proszę o wręczenie ich prof. Władysławowi Szejn-Janocie, który z pewnością mnie przeżyje. Postąpi z nimi, jak zechce. [s. 270]

„Punkt ciężkości” tekstu przenosi się z wartości obiektywnej relacji na subiektywną, światopoglądową. Wszystkie opisane rozmowy bohaterów, ilustrujące intelektualną drogę Władka, miały ten sam scenariusz: błyskotliwe wystąpienie Szejna przed powściągliwie milczącym narratorem. Dopiero teraz, stojąc u progu starości, „Tom” decyduje się, i znajduje okazję, by przerwać milczenie i wypowiedzieć swoje argumenty w tej wieloletniej dyskusji, mniej przejawiającej się w słowach, bardziej w sposobie postępowania. Narrator przyznaje nawet, że winien jest swojemu oponentowi wdzięczność — opór wobec racji nazwanej „punktem widzenia diabła” (s. 270) wzmocnił jego moralną determinację. To właśnie w osobie Władka Szejna obserwował „od środka” rozwój obcej mu formacji myślowej — inteligencji koniunkturalnej.

Rondo i *Nierzeczywistość* są dwoma utworami, które w różny sposób starają się przekazać to samo: portret intelektualisty, który zdecydowanie odrzuca wszelkie systemy totalitarne (tak polski komunizm, jak i wcześniej polski faszyzm). *Nierzeczywistość*, rezygnując z fabuły, rysuje stan jego świadomości; *Rondo* — życiową drogę tego człowieka, wszystkie motywy, wątpliwości i powody, jakie zrodziły i umocniły tę postawę. Jednostka — zdaje się mówić Brandys — w obliczu historii może, ale nie musi być bezradna.