

# Eliza Woźnicka

---

## Fragment jako forma autobiografii : ":Fantomy" i "Natura" Marii Kuncewiczowej

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 93/2, 69-89

---

2002

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

ELIZA WOŹNICKA

## FRAGMENT JAKO FORMA AUTOBIOGRAFII: „FANTOMY” I „NATURA” MARIII KUNCEWICZOWEJ

Pisze się fragmentami. Fragmenty są zatem kamieniami na obwodzie koła... Układam je w krąg: z okruchów składa się mój mały świat.  
[R. Barthes]

Niejednostajność umożliwia stawanie się; nieciągłość zapewnia ciągłość porozumienia. [M. Blanchot]<sup>1</sup>

Fragment i autobiografia – niektórzy uznają zestawienie tych form za kontrastowe. Określenie zaś „fragmentaryczna autobiografia” – za oksymoron. Autobiografię kojarzy się bowiem zwykle z obszerną księgą, w której autor, opowiadając o swoim życiu, dokonuje jego podsumowania i zamyka w ten sposób jakiś jego etap, traktuje je więc – świadomie lub nie – jako pewną całość. Fragment natomiast z definicji nie jest całością.

W rzeczywistości jednak autobiografia nigdy nie opowiada o całym życiu piszącego. Nadanie jej formy ułożonej opowieści rozpoczynającej się w dzieciństwie, a kończącej w chwili pisania, zachowującej w dodatku chronologiczny układ zdarzeń, wydaje się więc niezbyt trafnym posunięciem. Można, oczywiście, odpowiedzieć, że przecież chodzi po prostu o pewną konwencję. Zważywszy jednak, iż jest to wzorzec „pożyczony” od biografii<sup>2</sup>, warto się zastanowić, czy nie istnieją inne, które autobiografia mogłaby bardziej twórczo wykorzystać. Ten szkic jest próbą wskazania takiej możliwości – przedstawienia fragmentu jako formy autobiografii.

### Literatura fragmentu

Szczególnie bliski był fragment romantykom. W monografii *Fragment romantyczny* Anna Kurska pokazuje różne sposoby rozumienia romantycznego pojęcia

---

<sup>1</sup> Roland Barthes *par Roland Barthes*. Paris 1975, s. 96–97. Cyt. za: K. Bartoszyński, *O fragmentcie*. W: *Powieść w świecie literackości. Szkice*. Warszawa 1991, s. 143. – M. Blanchot, *L'Entretien infini*. Paris 1969, s. 107. Cyt. za: J.-L. Galay, *Problemy dzieła fragmentarycznego: Valéry*. Przeł. A. Labuda. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 4, s. 387.

<sup>2</sup> Zwraca na to uwagę J. Sturrock (*Nowy wzorzec autobiografii*. Przeł. G. Cendrowska. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1).

fragmentu, w związku z czym pojawia się np. fragment pojmowany jako „ziarno”, jako „ruina” czy jako polemika z klasycyzmem. Dla naszych rozważań najważniejsze wydaje się ówczesne rozumienie fragmentu jako ekspresji światopoglądu romantycznego i ekspresji „rozbitego człowieka”. Predylekcja do dzieł o kompozycji fragmentarycznej wiązała się z romantycznym sposobem widzenia świata, z kreowaniem go w perspektywie nieskończoności – źródła utworów s t a j ą c y c h s i ę należy szukać w pragnieniu uchwycenia zmiany, ruchu, ciągłych przemian w świecie. Kurska podkreśla, że „poetyka fragmentu idealnie odpowiadała rozdartej świadomości romantyków” i że „z ułamkiem i fragmentem właśnie łączą romantycy przesłanie o kruchości, rozdarciu ludzkiej egzystencji, także o niemożności ogarnięcia wszystkiego”<sup>3</sup>.

Wiele z przytaczanych tu stwierdzeń odnieść można także do utworów współczesnych, w tym do *Fantomów* i *Natury* Marii Kuncewiczowej. Wskazuje to, paradoksalnie, na swego rodzaju uniwersalność i wieczność tej – by użyć określenia Friedricha Schlegla – „formy bez formy”, utrwalającej to, co nietrwałe. Walter Hilsbecher twierdzi, że fragment odgrywa ważną rolę n a p r z e ł o m i e wszystkich „wielkich epok formalnych”, uznając go tym samym za zjawisko w jakimś sensie ponadczasowe, a jednocześnie ponadgatunkowe, umiejscowione gdzieś „między aforyzmem a eposem”. Hilsbecher wskazuje poza tym trafnie jedną z bardziej wyrazistych cech literatury fragmentu: zamiłowanie do paradoksów, które nie tylko są efektem gier intelektu, ale przede wszystkim refleksem określonego światopoglądu czy choćby – określonego stosunku do twórczości. Piszę o tym następująco:

Fragmentaryści [...] są fanatykami absolutu (w tym pokrewni eseistom) – i to do tego stopnia, że nie zadowolają się formą, która tylko udaje całość (i to różni ich od k r e w n i a k ó w). Oni chcą zupełności. [...] [Ale] doskonałość polega dla nas jedynie na tym, by z całym spokojem uprawiać fragment, w sposób możliwie najdoskonalszy być niedoskonałym<sup>4</sup>.

Na paradoksalność, łączenie przeciwieństw, zestawianie opozycji charakterystyczne dla poetyki fragmentu zwraca uwagę także Maria Delaperrière, pisząc o konflikcie wielości i jedności, ogółu i szczegółu, skończoności i nieskończoności czy punktu i wszechświata w twórczości polskiej awangardy<sup>5</sup>. Proponuje wykorzystanie dwoistości fragmentu w badaniach porównawczych nad modernizmem i postmodernizmem. Każda z tych tendencji wiąże się bowiem – zdaniem badaczki – z innym rozumieniem fragmentu. W pierwszym wypadku mamy do czynienia z fragmentem jako formą sprzeciwu wobec wszelkiej całości. Fragment tak rozumiany jest „destrukcją konstruktywną” (określenie Delaperrière), oznacza bowiem bunt przeciw klasycznemu porządkowi w imię nowego. Sam bunt zresztą czasem bywa przecież wyrazem otaczania atakowanych wartości najwyższą czcią, zawsze zaś – wiary w ich istnienie. Inaczej rzecz wygląda w wypadku fragmentu w jego drugiej – właściwej postmodernizmowi – fazie, charakteryzującej się brakiem wiary w jakąkolwiek całość czy jedność. W pierwszym wypadku można

<sup>3</sup> A. Kurska, *Fragment romantyczny*. Wrocław 1989, s. 6, 29.

<sup>4</sup> W. Hilsbecher, *Fragment o fragmencie*. W: *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje*. Wybór i wstęp S. Lichańskiego. Przeł. S. Bławut. Warszawa 1972, s. 154–155.

<sup>5</sup> M. Delaperrière, *Fragment i całość, czyli dylematy nowoczesności*. W: *Dialog z dystansu. Studia i szkice*. Kraków 1998.

mówić o estetyce fragmentaryczności („*fragmentaire*”), która oznacza wielogłosowość i podważanie sensów, ale jednocześnie wykluczenie nonsensu – zachowanie wiary w sens fragmentarycznego świata jako całości. W drugim – o estetyce rozpadu, pokawałkowania świata („*vision fragmentée*”). Już tu można stwierdzić, że dyptyk autobiograficzny Marii Kuncewiczowej sytuuje się bliżej modernistycznego rozumienia fragmentaryczności.

Wieloznaczność i obejmowanie, wyrażanie wielości przejawów życia pojawia się jako domena fragmentu również w tekście *Maksymy, sentencje, fragmenty, aforyzmy* Franza H. Mautnera. Autora zajmuje, co prawda, głównie kwestia terminologii, ale na marginesie roztrząsań jej poświęconych znaleźć można cenne uwagi dotyczące istoty literatury fragmentu. Przykładem niech będzie stwierdzenie, że gatunek ten

gotów jest objąć wielość porządków moralnych i więcej niż jeden system filozoficzny; dopuszcza taką postawę umysłową, która nie zawsze oczekuje jakiejś specyficznej odpowiedzi, na pewno zaś nie oczekuje odpowiedzi opartej na systemie<sup>6</sup>.

Wśród cytowanych i analizowanych przykładów znajdują się utwory Friedricha Schlegla, Novalisa i Paula Valéry’go. Fragmenty romantyczne wiązano – w odróżnieniu od klasycznych maksym i sentencji – z formą otwartą. Jako ich cechy charakterystyczne Mautner wymienia:

nacisk na subiektywność, uwielbienie swobody, ruchliwość i intuicyjność myśli, przekonanie, że prawdę można odnaleźć na drodze eksperymentów intelektualnych i językowych, upodobanie do wieloznaczności języka, w której kryje się wieloznaczność świata, skłonność do formy o t w a r t e j, do prowokowania czytelnika, a wszystko to w odniesieniu do dziedzin daleko bardziej skomplikowanych niż tradycyjne tematy *maxime*<sup>7</sup>.

Nową treścią jest podkreślanie wagi języka – „funkcjonalnie doskonałego” posługiwania się nim. Dbałość o język – jego prostotę i piękno – zbliżałaby fragment do eseju, cecha ta jednak nie jest uznawana za kryterium gatunkowe.

Trudno zresztą w wypadku fragmentu mówić o gatunku, chodzi tu bowiem raczej o pewną formę zastępującą w niektórych (granicznych) okresach różne gatunki. Ryszard Nycz podaje następującą definicję:

Jest zatem fragment formą otwartą, całością względną i wielostronnie dwuznaczną, bo zarazem partykularną – jako przypadek wysłowienia formotwórczych możliwości mowy, ale również jako element tworzywa łatwo stapiający się z dowolnym kontekstem, i kategorialem – w tej mierze, w jakiej może być nazwą materiału, a więc agregacji tekstów uprzednich wobec intencjonalnej całości, np. wobec jakiegoś skończonego, zamkniętego utworu, bądź też nazwą pewnej nadformy, zmaterializowanej w wypowiedziach posiadających dowolne cechy gatunkowe<sup>8</sup>.

Dla naszej analizy ważne są dwie z podanych możliwości rozumienia tego pojęcia. Przede wszystkim interesuje nas fragment jako *n a d f o r m a* zmaterializowana w postaci autobiografii. Poza tym jednak objawi się nam on jako element tworzywa, z którego owa autobiografia jest utkana.

<sup>6</sup> F. H. Mautner, *Maksymy, sentencje, fragmenty, aforyzmy*. Przeł. M. Łukasiewicz. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 4, s. 302–303.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 302.

<sup>8</sup> R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Wrocław 1984, s. 22.

Poetyka fragmentu interesuje Nycza ze względu na jej znaczenie dla konstrukcji tekstów sylwicznych, skupiają się w niej bowiem – jak sam pisze – konstytutywne cechy wypowiedzi sylwicznej. Badacz zalicza do nich, charakteryzując przy okazji zajmującą nas formę, np. dwuznaczną autentyczność, niesamodzielną znaczeniową oraz całościowość i częściowość traktowane jako jedna cecha. Autentyczność fragmentu wynika, zdaniem Nycza, bądź z powtórzenia na zasadzie cytatu, bądź z „improwizacyjno-spontanicznego charakteru” właściwego brulionom. Niesamodzielną znaczeniową objawia się jako uzależnienie od kontekstu – zarówno macierzystego (stąd potrzeba odtworzenia nadawczej sytuacji komunikacyjnej), jak i wtórnego (stąd łatwość nadawania fragmentom nowych znaczeń). I wreszcie – jest fragment jednak pewną całością i równocześnie, ze względu choćby na jego otwartość i szkicowość, częścią, urywkiem.

Zarówno definicja Nycza, jak i wcześniej przytaczane prace pokazują, jak różne znaczenia przypisywane bywają pojęciu fragmentu. Na jednym biegunie znajdują się ci interpretatorzy, którzy za fragment uznają konkretne urywki tekstu, cytaty (czasem – poszczególne słowa), na drugim – ci, którzy uważają, że „wszystko jest fragmentem”, gdyż całość, doskonałość, pełnia to właściwości Boga, człowiekowi zaś dostępne są jedynie formy niedokończone, niepełne, niedoskonałe. Próby uporządkowania materiału dotyczącego fragmentu podjął się Kazimierz Bartoszyński. W artykule *O fragmencie* decyduje się on na negatywną definicję fragmentu („Fragment to nie-całość”<sup>9</sup>) – pisze o tym, czym fragment nie jest, w jakim sensie nie jest całością. Albo może raczej: na negatywne definicje, pojawia się ich bowiem sześć – każda uwydatnia inny aspekt fragmentaryczności i całościowości, każda zakłada inne rozumienie tych pojęć. Badacz zaczyna od przedstawienia wybranych znaczeń tekstu jako całości i dopiero w odniesieniu do nich wskazuje różne znaczenia terminu „fragment”. Przyjrzymy się dwom z nich.

Bardzo ważny wydaje się ten rodzaj fragmentaryczności, który autor omawianego artykułu określa mianem fragmentaryczności strukturalnej. Odnosi się ona nie do relacji fragmentu z innymi tekstami, lecz do jego cech immanentnych. Fragmentaryczny jest dzieło nie spełniające warunków „całościowości strukturalnej”, ta zaś opiera się głównie na przestrzeganiu zasad realizacji wzorców gatunkowych. W tym zatem sensie można mówić o fragmencie w wypadku *Fantomów* i *Natury* Marii Kuncewiczowej, gdyż „fragmentaryczność strukturalna wydawałaby się możliwa do rozpoznania wszędzie, gdzie tekst odnoszony jest do określonego gatunku, równocześnie jednak wykracza poza określoność gatunkową”<sup>10</sup>, a wymieniony dyptyk, będąc autobiografią, nie przestrzega zasad gatunkowych *typowej* autobiografii. Czy jednak rzeczywiście wypada używać określenia „nieprzestrzeganie zasad” w sytuacji, gdy owe reguły właściwie przestały obowiązywać lub – co najmniej – stały się „bardzo mało represywne” (określenie Bartoszyńskiego)? Może należy po prostu pogodzić się z tym, że pojęcie fragmentaryczności staje się równie umowne jak np. poszczególne kategorie gatunkowe. Argumentem to potwierdzającym jest fakt, iż uznanie konkretnego utworu za fragment zależy także od przyjęcia określonej zasady interpretacyjnej – ukierunkowanej bądź na ograniczanie sfery fragmentu poprzez operacje strukturalne.

<sup>9</sup> Bartoszyński, *loc. cit.*

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 150.

ralizujące, bądź też – na antystrukturalne odszukiwanie w tekstach fragmentaryczności.

Bartoszyński pisze także o „fragmentcie w znaczeniu semantycznym”, a niecałościowość tego fragmentu rozumie przede wszystkim jako wieloznaczność czy wielointerpretacyjność. Otwartość strukturalna fragmentu implikuje pewne właściwości semantyczne tej formy:

Najczęściej przypisywano fragmentowi zdolność wypowiedzania tego, co niewypowiedalne lub do wypowiedzenia trudne. Pisanie fragmentów miało też wyrażać bezradność podmiotów twórczych wobec poznawczego ujęcia pewnych zjawisk<sup>11</sup>.

Wiązano zatem z fragmentem nadzieję dotknięcia transcendencji. Wydaje się, że takie właśnie spojrzenie na fragment – poprzez pytanie o genezę wyboru tej formy, o jej znaczenie – daje większe możliwości niż ograniczanie się do analizowania jej budowy czy związanej z nią terminologii.

Takie też stanowisko wobec fragmentu zajmuje jego teoretyk i filozof – Maurice Blanchot<sup>12</sup>. Ważne są dla niego nie utwory same w sobie, lecz doświadczenia, które dały im początek. Nie respektowanie reguł formalnych jest więc istotne, lecz to, by literatura była instrumentem odkrycia, wypróbowania siebie i przekroczenia swoich granic. Nic dziwnego zatem, że Blanchot nie ma zbyt dużego poważania dla pojęcia gatunku. Szczególną predylekcję francuski badacz zdradza nie do pisarzy, którzy zostawili po sobie dzieła skończone, takich jak Flaubert czy Balzac, lecz do tych, którzy zostawili wspaniałe fragmenty (Kafka, Nietzsche, Musil). Powtarza za Walterem Benjaminem tezę, że dla historii sztuki fragment jest katastrofą, podczas gdy dla samego artysty mógł być sposobem wyrażenia tego, co chciał on przekazać, bardziej odpowiednim niż niejedno dzieło skończone. Interesuje jednak Blanchota nie tyle niedokończony utwór, ile to, z czym się fragmentaryczność wiąże – dzieło fragmentaryczne uważa on za współbrzmiające z czasami, w których żyjemy. Tę konkluzję warto zapamiętać.

Wskazanej tu przyległości świata i fragmentu towarzyszy homologia, o której pisze Jean-Louis Galay, analizując twórczość Valéry'ego: zbieżność między myślą a fragmentem (między myśleniem a dziełem fragmentarycznym)<sup>13</sup>. Fragment realizuje zatem postulat francuskiego poety dotyczący nadawania dziełu formy determinowanej przez potok myśli, któremu właściwa jest, z jednej strony, spontaniczność, wielokierunkowość i nieprzewidywalność, z drugiej zaś – symultaniczność. Wymienione cechy stają się także cechami utworów fragmentarycznych.

Nie mogąc oddać symultaniczności myśli, twórcy decydują się na ich porządkowanie według kryteriów w stosunku do nich zewnętrznych. Sukcesywność „myśli zapisanych” i uzyskana dzięki niej i innym operacjom porządkującym ciągłość wypowiedzi jest jednak czymś sztucznym i arbitralnym. Więcej nawet – jest w gruncie rzeczy iluzją, kompozycja retoryczna obiecuje zatem coś, czego nie może dać: „Efekty b l o k u, ciągłości, logiczności w konstrukcji są tylko złudzeniem. W rzeczywistości są to zawsze fragmenty kolażu”, „retoryka w swojej pre-

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 154.

<sup>12</sup> Zob. Ph. Beitchman, *The Fragmentary Word*. „Sub-Stance” 1983, nr 39. – M. Blanchot, *Wokół Kafki*. Przeł. K. Kocjan. Warszawa 1996.

<sup>13</sup> Galay, *op. cit.*

zentacyjnej funkcji dezorganizuje więc w nas prawdziwą, nieustannie zmienną konstelację myśli”<sup>14</sup>. Podobnej krytyce poddaje Valéry system filozoficzny, uważając, że kieruje się on prawidłowościami, które sprzyjają tworzeniu symetrii i homologii powierzchniowych, gdyż nie wywoływanych, nie wymaganych przez jego treści, a wręcz je deformujących.

Poeta nie poprzestaje jednak na krytyce i nazywaniu systemu „generatorem błędów”, wskazuje sposób radzenia sobie z tym problemem. Systemowi filozoficznemu i retorycznej kompozycji przeciwstawia dzieło fragmentaryczne, za którego największy atut uznaje „nieskończoną wielokierunkowość” idei. Zamiast kompozycji fragment wprowadza przechodzenie od jednego do drugiego aspektu wyłożonej myśli, wyzwolonej od wszelkich kategorii. Jak zauważa Galay, jakaś kategorialność (a może – jej świadomość) pojawiałaby się dopiero pod koniec lektury. I – jakaś całość (wiele zależy tu jednak od odbiorcy tekstu). Valéry zwraca także uwagę na paradoks polegający na tym, że każdy tekst istnieje najpierw jako fragment, a dopiero później może osiągnąć ciągłość. Ciągłość wszakże, jak już zostało powiedziane, pozorną –

etyka pisarska powinna więc nakłaniać do rezygnowania z prezentacji retorycznej i pozwolić fragmentom być fragmentami. Powinna zarzucić automatyzmy dyskursywne, składające się na cement spajający szczeliny, i doprowadzić tekst retoryczny do swojej właściwej prawdy, na którą składa się różnorodność fragmentów<sup>15</sup>.

Tymi zatem cechami fragmentu, na które zwracano uwagę najczęściej, są naturalność i spontaniczność tej formy, jej otwartość i ponadgatunkowość, wieloznaczność i łączenie sprzeczności oraz zbieżność zarówno z nieustającym przepływem myśli, jak i z podlegającym ciągłym przemianom światem. Czy fragment spełnia swoją rolę jako forma autobiografii, zastanawiamy się analizując *Fantomy* i *Naturę* Marii Kuncewiczowej.

### Mozaika różnokolorowych strzępków

Dyptyk Kuncewiczowej stanowi autobiografię nietypową. Sama autorka tak ten utwór klasyfikuje: „To hybryda, połączenie romansu z dylizansem; jeżeli wynikł z tego eksperyment, to niezamierzony”<sup>16</sup>, wyrażając w ten sposób, jak się wydaje, dystans wobec wszelkich typologii. Sygnalizuje również, że nie realizowała żadnych założeń genologicznych. Plany dotyczą nie formy, lecz przedmiotu wypowiedzi; forma jest od niego uzależniona, stanowi wynik jego wyboru:

Chciałam dać w *Naturze* i wcześniej w *Fantomach* [...] zapis życia dziejącego się w tej chwili, chwytanego na gorącym uczynku jego stawiania się, życia o niewiadomych jeszcze przyszłych konsekwencjach zdarzeń. [...] S t ą d, obok reportażu z pogrzebu Kennedy’ego, fragmenty zapamiętanych pejzaży, szkice sylwetek konkretnych ludzi obok gazetowego cytatu<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 388, 382.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 388.

<sup>16</sup> B. Kazimierczyk, *Okruchy życia w rzece wiecznej*. [Wywiad z M. Kuncewiczową]. W: *Rozmowy z Marią Kuncewiczową*. Wybór, oprac., posłowie H. Z a w o r s k i e j. Warszawa 1983, s. 189. Kuncewiczowa podzieliła swoją twórczość na „romanse”, „dylizanse” i „eksperymenty” w wywiadzie telewizyjnym udzielonym A. Małachowskiemu.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 188. Podkreśl. E.W.

Realizacja tych zamierzeń sprawiła, że powstał utwór w jakimś sensie amorficzny, składający się z wielu różnorodnych fragmentów. Powodem ich pojawiania się, uzasadnieniem dla nich, a jednocześnie spoiwem łączącym je w całość jest obserwacja teraźniejszości i pamięć przeszłości. Pierwszy z tych „elementów sprawczych” upodabnia omawiany dyptyk do reportażu bądź dziennika intymnego, drugi – do pamiętnika lub typowej autobiografii. Wydaje się, że utwór Kuncewiczowej więcej wspólnego ma z formami dziennika i reportażu. Zarówno specyficzna segmentacja tekstu oraz fragmentaryczność dyskursu, jak i zmniejszenie dystansu między podmiotem a przedmiotem wypowiedzi zbliżają go bowiem, mimo braku zewnętrznych sygnałów w postaci zapisu dokładnych dat, do dziennika intymnego. Różni je zaś przede wszystkim fakt, że czasu wydarzeń nie można w utworze Kuncewiczowej utożsamiać z czasem narracji – bywa, że oddziela je dystans dziesiątek lat. Będzie jeszcze okazja do tego wrócić, gdyż czas jest jednym z bohaterów tej autobiografii.

Na wrażenie pokawałkowania omawianego tekstu wpływa przede wszystkim mnogość i bogactwo występujących w nim elementów, tym bardziej że wiele z nich uznać można za w pewien sposób „pożyczone”, „zacytowane”. Autorka *Fantomów* używa w odniesieniu do owych składników tekstu charakterystycznych sformułowań: „urywek” (N 170), „zapiski”, „notatki” (N 171), „literackie wycinki polskiego losu” (N 168), „odpryski świata” (F 30)<sup>18</sup>, „ułamki i okruchy” (F 200) oraz – „dobrze zakonserwowane słowa, sceny, widoki” (F 29), tym ostatnim określeniem wskazując (świadomie lub nie) wyjście z labiryntu, wprowadzając element porządkujący.

Określenia te dotyczą poszczególnych słów-odsylaczy, np. pojawiających się bardzo często imion własnych bądź motywów literackich oraz inkrustujących tekst wyrazów francuskich czy angielskich. Głównie jednak obejmują większe fragmenty – zarówno c y t a t y: tradycyjne sentencje, a także przytoczenia urywków notatek, artykułów, listów, przemówień i rozmów telefonicznych, jak i pewne o b r a z y: przedstawianie fotografii rodzinnych, zdjęć prasowych lub rysunków, a nawet swego rodzaju s p e k t a k l e: portrety ludzi w akcji, anegdoty czy – by użyć określenia Mirona Białoszewskiego – „donosy rzeczywistości”. Omawianą autobiografię współtworzą zatem połączone w ciągi skojarzeń fragmenty tekstów i fragmenty „z życia”.

W jaki sposób te różnorodne elementy rozczłonkujące, fragmentujące *Fantomy* i *Naturę* łączą się w większe całości?

### M o z a i k a? K o l a ż? M o n t a ż?

W *Naturze* znajduje się anegdota opisująca pewien *patchwork* i jego historię. Ponieważ zaś wydaje się ona dla Kuncewiczowej ważna, warto ją choćby streścić – tajemnicza płachta przyniesiona przez syna pisarki, a przez nią nazwana „mozaiką kolorowych strzępków”, składała się z 36 kwadratów zszytych i wyhaftowanych w więzieniu przez zbrodniarkę, która spędziła tam 36 lat i umarła. „Każdy kwadrat to rok życia” (N 187) – stwierdzenie Witolda nie jest wyłącznie chwy-

<sup>18</sup> Skrót F odsyła do wyd.: M. K u n c e w i c z o w a, *Fantomy*. Lublin 1989; skrót N – do wyd.: M. K u n c e w i c z o w a, *Natura*. Lublin 1989. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.



tem stylistycznym. Śmierć więźniarki sprawiła, że jej „dzieło” nabrało znaczenia, stało się bowiem śladem jej życia, jej swoistym pamiętnikiem, autobiografią. Kuncewiczowa uważnie przygląda się makacie, odczytuje ją jak tekst:

Centralnym marzeniem był jeździec na koniu, kochanek, którego zabiła. Wszystkie pozostałe kwadraty to jej ciche szczęście z nim, złożone z [...] dzbanków, bażantów, kotów, zegarów, drobnych bezimiennych kwiatków, z liter, gwiazd, lichtarzy i komicznych ludzików. [N 187]

Tomy autobiograficzne Kuncewiczowej – *Fantomy* i *Natura* – są pod pewnymi względami podobne do opisanej tkaniny. Życie-wyszywanie zastąpione zostało przez życie-pisanie. Czas odmierzany wyhaftowanymi kwadratami makaty – zamieniony na czas odmierzany zapisanymi stronicami, a bażanty, zegary, gwiazdy *etc.* na „słowa, sceny, widoki”, łączące się w pewne większe całości tematyczne. I w jednej, i w drugiej „autobiografii” wiele różnorodnych elementów, epizodów, fragmentów połączonych zostało niejako na tej samej płaszczyźnie. W odniesieniu do pierwszej z nich jednak umieszczone w tytule tego podrozdziału określenie „mozaika” jest wyłącznie metaforą, kompozycja zaś dyptyku Kuncewiczowej ma istotnie wiele wspólnego z mozaiką; określenie „mozaikowość kompozycji” nie wyczerpuje jednak problematyki połączeń poszczególnych fragmentów w analizowanym dyptyku. Wskazuje pewną zasadę ogólną, ale równocześnie jest zbyt szerokie, a przez to mało precyzyjne.

Bardziej przydatny wydaje się inny termin zaczerpnięty z plastyki, a zaadaptowany przez rozległe obszary sztuki – kolaż. Barbara Kazimierczyk posłużyła się nim do określenia z a s a d y k o n s t r u k c y j n e j obu tomów omawianej autobiografii<sup>19</sup>. Uzasadnienie dla użycia tego pojęcia znalazła w antynomiach dotyczących zarówno formy (antynomia retoryki i liryki), jak i treści (zestawianie rzeczywistości i fikcji, spraw publicznych i prywatnych, życia i śmierci). I rzeczywiście – kolaż, godząc kontrasty, wprowadza nową jakość; przekazuje zarówno idee poszczególnych tworzących go elementów, jak i te wykraczające poza nie, wynikające z tego, co dzieje się p o m i ę d z y owymi składnikami całości. Ryszard Nycz zwraca uwagę na „permanentną dwuznaczność” kolaży literackich:

gra między dosłownością a symbolicznością; między tym, co jednostkowe, subiektywne i oryginalne, a tym, co anonimowe, obiektywne i konwencjonalne; między naturą a kulturą; sztuką a rzeczywistością – należy do strukturalnych cech kolażu<sup>20</sup>.

Uderzająca jest przystawalność wymienionych cech kolażu do charakterystyki omawianego dyptyku, obejmującej zarówno sferę formy, jak i np. sposobu kreowania przez pisarkę własnej biografii. Za najbardziej charakterystyczne i podstawowe typy jednostek literackiego kolażu Nycz uznaje cytaty i klisze, jako przykłady podając m.in. „formy piśmiennictwa użytkowego i dokumentalnego (napisy, ogłoszenia, poradniki), spetryfikowane formy informacji prasowej, p r o t o k o l a r n e zapisy potocznych kontaktów językowych itp.”<sup>21</sup>, jednocześnie zaś cytaty

<sup>19</sup> B. Kazimierczyk, „*Fantomy*” i „*Natura*”, czyli sztuka godzenia antynomii. W: *Dyliżans księżycowy. Opowieść o twórczości Marii Kuncewiczowej*. Warszawa 1977, s. 162.

<sup>20</sup> R. Nycz, *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*. W: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1993, s. 215.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 223.

prasowe, bruliony, listy i anegdoty stanowią reprezentatywne grupy składników, których użyła autorka *Fantomów*, pisząc swoją autobiografię. Nie są one jednak jedynym budulcem. Połączone zostały z autorskim komentarzem oraz z elementami lirycznymi, widocznymi w opisach. Przyjrzyjmy się tym drugim.

Szczególnie opisując przyrodę, autorka *Natury* posługuje się środkami, rzecz można, poetyckimi – malarskimi metaforami i epitetami. Sensoryczność opisów jest jednym z przejawów „esencji lirycznej”, którą – jak słusznie zauważył Tadeusz Kłak<sup>22</sup> – proza Kuncewiczowej była zawsze nasycona. W dyptyku pisarka unika wszelkiego rodzaju wyznań i opisywania swoich odczuć wprost – czasem coś przemyci, ale w większości wypadków broni się autoironicznym dystansem lub przemilczeniem. Sprawia to wrażenie obawy przed ześlizgnięciem się w kicz. Jedynie we fragmentach, które można by umownie nazwać pejzażami, swoją postawę liryczną wobec rzeczywistości ujawnia pisarka bez ograniczeń narzuczanych przez rygory intelektu. Dlatego omawiane opisy to wynik i obraz nie tyle rozmyślań, co kontemplacji, czasem wręcz mistycznej. Jej przedmiotem może być np. widok z Kahlenbergu:

właśnie jest lekka, przezroczysta mgła, słońce jak rozplywająca się brzoskwinia sączy zachodnie światło na dolinę [...]. Drzewa, wody, łąki i architektury falują w blasku jak miraż. [F 256]

Warto przyrzeć się temu krótkiemu opisowi. Centralnym jego punktem i najwyrazistszym elementem jest porównanie słońca do brzoskwini – owocu wyjątkowo oddziałującego na wrażenia zmysłowe. Wyobraźnia podsuwa trzymany w dłoni krągły kształt z wyczuwalnym wgłębieniem i przyjemny w dotyku, delikatny meszek skórki. Wzrok przyciąga intensywny kolor dojrzałego owocu. Jeden nieuważny ruch i po palcach spływa ciężki, lepki sok. Czujemy jego słodycz na języku. Mocny zapach dopełnia obrazu. W cytowanym fragmencie znajdujemy bodźce do takich skojarzeń – słońce przypomina „rozplywającą się” brzoskwinie i „sączy” światło jak krople soku. Przeciwwagę dla zmysłowości omówionego elementu stanowią: „mgła” z epitetami „lekka” i „przezroczysta” oraz „blask”, słowo „światło” zostało bowiem osłabione, zneutralizowane określeniem „zachodnie”. Interesujące jest ostatnie zdanie, wykorzystujące dwa znaczenia wyrazu „miraż”. Z jednej strony, sugeruje ono, że chodzi o zjawisko optyczne podwajające obraz wymienionych obiektów, które „falują w blasku jak miraż”, z drugiej zaś – podsuwa myśl, iż ów widok sprawia wrażenie aż nierealnego, jak złudzenie. Opis ten opiera się więc na charakterystycznej dwoistości i kontraście: ciężar i lekkość, jedność i wielość, rzeczywistość i ułuda, zmysłowość i duchowość.

Czy pojawianie się w tekście poetyckich opisów oznacza konieczność rezygnacji z odczytywania go jako literackiego kolażu? Wydaje się, że nie. W odróżnieniu od jednorodnej mozaiki kolaż jest bowiem z założenia heterogeniczny – kubistyczny np. tworzone z „kawałków papieru (gazet, biletów), sznurka, drutu oraz innych materiałów codziennego, praktycznego użytku, naklejanych na płótno i łączonych rysunkiem czy malarstwem”<sup>23</sup>. Z pewnością mo-

<sup>22</sup> T. Kłak, *Ogród świata. O twórczości Marii Kuncewiczowej*. W: M. Kuncewiczowa, *Dwa księżycy*. Lublin 1989, s. 8.

<sup>23</sup> Nycz, *O kolażu tekstowym*, s. 192. Podkreśl. E. W.

żemy mówić o technice kolażu w odniesieniu do tych fragmentów *Fantomów* i *Natury*, w których pojawiają się pozbawione myśli porządkującej zestawienia nagłówków z gazet, pomieszane czasem z komunikatami z codzienności. Można przy ich okazji mówić o swoistej kronikarskiej zachłanności Kuncewiczowej, o jej próbach zanotowania wszystkiego.

Ten swego rodzaju „wszystkoizm” Debora Vogel uznawała za rys charakterystyczny dla kroniki: „Kronika nie zna wydarzeń, które byłyby ważniejsze od innych; dla niej wszystko jest jednakowo ważne i potrzebne, gdyż wszystko należy do życia”<sup>24</sup>, a za jej współczesny odpowiednik uważała fotomontaż. Zamiast „typowej” powieści proponowała więc oparte na elementach malarskich montaż – sekwencje następujących po sobie obrazów. W tomach autobiograficznych Kuncewiczowej również możemy znaleźć ślady tej techniki. Warto jednak zwrócić uwagę, że mimo iż terminy „kolaż” i „montaż” bywają używane wymiennie, różnią się jednak – głównie relacją wydarzeń w czasie. Pierwszy wiąże się z jednoczesnością, równoległością, drugi – z następstwem, sekwencyjnością.

### Kłopoty z chronologią

Fragmentaryczność omawianego dyptyku objawia się nie tylko jako nagromadzenie czy – by tak rzec – pewien nadmiar różnorodnych składników, ale także jako spowodowana brakiem chronologii nieciągłość opowieści. Nie można jednak mówić przy tej okazji o przypadkowości czy chaosie, lecz raczej o współwystępowaniu różnych porządków. Sama autorka ujmuje to następująco:

Narzuciła się dwuplanowość konstrukcji: punktem wyjścia jest przeżycie aktualne, które jak magnes przyciąga opłki przeszłości. Wynika coś w rodzaju podwójnego autoportretu: twarz patrzy na widza, a w tle majaczy profil odwrócony w stronę ludzi i spraw minionych. [F 71]

W wypowiedzi tej pisarka wskazuje dwa porządki czasowe. Pierwszy wiąże się ze swego rodzaju dziennikiem podróży – notatkami dotyczącymi teraźniejszości, opisującymi zdarzenia w konkretnych miejscach i w konkretnym czasie. Wewnątrz tej warstwy mamy do czynienia ze spójną, linearną, chronologiczną narracją wyznaczaną kolejnymi przystankami w podróży. Panuje tu czas obiektywny. Drugi zaś związany jest z zapisem wspomnień z różnych okresów życia bohaterki. Tym razem nie zostaje zachowana kolejność wypadków – czasem sąsiadują ze sobą w tekście zdarzenia, które w rzeczywistości oddzielały dziesięciolecia. Błyskawicznie przesuwane się przed oczami obrazy sprawiają wrażenie zapisu myśli, a kolejność ich pojawiania się jest ważniejsza od kolejności wypadków, których one dotyczą. W drugiej warstwie<sup>25</sup> obowiązuje zatem czas subiektywny. Ten

<sup>24</sup> D. Vogel, *Akacje kwitną*. Warszawa 1936, s. 85 n. Cyt. za: B. Sienkiewicz, *Montaże – kronika widzenia. O poznaniu świata w powieści Debory Vogel „Akacje kwitną”*. W zb.: *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*. Red. E. Balcerzan, S. Wystouch. Warszawa 1985, s. 271 n.

<sup>25</sup> Oczywiście zabieg wypreparowania dwóch omawianych warstw czasowych jest sztuczny, w tekście nie występują one bowiem oddzielnie, w izolacji, lecz nieustannie się spotykają, zazębiają, mieszają.

zaś rządzi się swoimi prawami: „Rok naokoło mnie jest 1968, a wewnątrz mnie z a w s z e t e n s a m, od urodzenia ten sam” (F 17; podkreśl. E. W.) – czytamy już na początku dyptyku. Owo poczucie wiecznego „teraz” wiąże się z przekonaniem, że – jak pisze Bartoszyński –

każdorazowa faza świadomości podmiotu stanowi nawarstwienie faz dawniejszych, a każdy moment zawiera w sobie odpowiednio zmodyfikowane i zgromadzone w żywej pamięci – momenty poprzednie<sup>26</sup>.

Te, a nie inne zdarzenia wywoływane są z przeszłości w zależności od wyboru momentu o b j a w i o n e g o.

W tekście Kuncewiczowej znajdujemy wiele przykładów nagłych olśnień. Może je spowodować np. zimowy spacer z wnukiem po wirginijskich łąkach i znaleziony wtedy martwy ptak bez głowy:

Błyskawica! Rozdarcie zasłony... Widzę lalkę Alinę – bez głowy, i słyszę własny płacz na Siennej 19 w Warszawie i słowa babci Sophie: „Nie płacz, nie płacz, onaż stara, pójdzie do nieba, a tam o głowy nie pytają”. I mój uparty krzyk: „Ale ja chcę, żeby ona miała! Teraz! Zaraz! U mnie!” [N 123; podkreśl. E. W.]

Innym razem może to być skrzypnięcie podłogi:

Ktoś wstaje i podchodzi do szklanych drzwi na taras [...]. Podłoga skrzypnęła, przypomina się próżnia, w niej słój zalany woskiem, który w roku 1934 zakopaliśmy pod progiem budującego się domu, a w słoju: „Jerzy Kuncewicz, *Przebudowa. Rzecz o życiu i ustroju Polski*”. I „Maria Kuncewiczowa, *Dwa księżycy*”. [F 174]

Epizody z przeszłości wprowadzane są zatem często na zasadzie magdalenki Prousta. Być może nawet pisarka robi do niej humorystyczną aluzję, stwierdzając:

Trudno się oprzeć górom śmietanki w cukierniach monachijskich. Siadam przy marmurowym stoliku, jem powoli łyżeczką, słodycz napędza łzy do oczu, gardło pulsuje z emocji, jak wenczas, kiedy fundatorem bywał Oleś w sekrecie przed mamą. [F 253]

Błoński napisał o Prouście, że „szło mu o [...] współbrzmienie wspomnienia z teraźniejszym doznaniem” i że pisarz może „nakładając na siebie odległe, lecz analogiczne doznania – nadać każdemu wrażeniu rangę w i e c z n e g o m o m e n t u”<sup>27</sup>. Można zaryzykować – przy świadomości różnic między tymi pisarzami – odniesienie powyższych uwag także do autobiografii Kuncewiczowej.

Fragmenty dotyczące różnych czasów narastają w dyptyku wokół pewnych „hasel wywoławczych” – najczęściej miejsc lub osób. Czasem poszczególne epizody połączone są swego rodzaju refrenem – np. wspominając w Paryżu wiosną 1970 to miasto sprzed półwiecza (z pobytu w nim w roku 1918) narratorka wzdzy-

<sup>26</sup> K. Bartoszyński, *Konstrukcja czasu w literaturze polskiej XX wieku. (Szkic syntezy)*. W: *Powieść w świecie literackości. Szkice*. Warszawa 1991, s. 110. Zob. też R. Humphrey, *Strumień świadomości – techniki*. Przeł. S. Amsterdamski. W zb.: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. Red. M. Głowiński, H. Markiewicz. T. 1. Wrocław 1977.

<sup>27</sup> J. Błoński, *Widzieć jasno w zachwyceniu. Szkic literacki o twórczości Prousta*. Kraków 1985, s. 100.

cha: „*Ou sont les neiges d'antan?*” (F 181, 183), przywołując Villona; częściej jednak uzasadnieniem ich pojawienia się i jednocześnie elementem spajającym jest zasada swobodnych skojarzeń.

### Na przykład Staś...

Prześledźmy mechanizm łączenia poszczególnych epizodów czytając urywek *Fantomów* (F 226–228).

Stanowiący podrozdział fragment rozpoczyna się charakterystycznie: „Znowu Londyn 1970. Wieczorem w hotelu Staś Baliński” (F 226). Z jednej strony, jest to ekspozycja, poznajemy bowiem czas i miejsce akcji oraz sytuację wyjściową (odwiedziny starego przyjaciela), z drugiej – typowe dla omawianej autobiografii zaznaczenie konkretnego punktu na mapie i w czasie, poprzedzające luźne asocjacje oraz związane z nimi dryfowanie w czasie i przestrzeni. Później następuje krótkie przedstawienie gościa – postaci pełniącej w tym fragmencie rolę „magnesu przyciągającego opilki przeszłości”:

Narzeka na reumatyzm, ocięzał, ale w oczach zawsze ten sam wstydlivy unik, jaki dzieci przeciwstawiają dorosłym. Zna harmonię i solfeż, mnóstwo widział, czytał, zna dużo języków, dużo ministrów, chłopów i hrabin, ale nie może pokonać wstydu. [F 226]

W tym momencie pojawia się stwierdzenie pozwalające uznać, iż charakterystyka Stasia zawarta w poprzednim zdaniu dotyczyła także narratorki i że ona będzie co najmniej współbohaterką omawianego fragmentu: „To nas łączy, ten wstyd istnienia, tak samo niepojęty jak miłość” (F 226).

„Co to właściwie jest?” (F 226) – to pytanie otwiera możliwość wprowadzenia dygresji: „Próbowałam ten temat poruszyć w noweli *Diabeł* z tomu *Dwa księżycy*. Chodzi o synka praczki, który ucieka przed identyfikacją. Wstydzi się” (F 226). Następuje prezentacja głównego bohatera, Janka, który „nie znosi, żeby go wołano po imieniu” (F 226), i problematyki przytaczanego utworu, a po niej flaubertowskie wyznanie: „Janek to oczywiście ja” (F 226), rozszerzone przywołaniem pierwszego bohatera: „Ale także Staś” (F 226).

Wraz z jego powrotem pojawiają się wspomnienia sprzed 30 lat:

Ruderę na Forest Hillu kupiliśmy po wojnie do spółki. Mieszkałam wtedy jeszcze w Fowey. Jerzy politykował. Witold pływał, Staś podjął się doglądania robotników. [F 226]

Jak sobie radził z polskimi robotnikami człowiek napiętnowany „wstydem istnienia”, pokazuje wprowadzona w tym miejscu anegdota, opowiedziana zresztą cudzymi słowami z próbą zachowania ich brzmienia:

Oto ówczesna relacja Irène: „ci dzielni Polacy strasznie krzyczeli w sieni [...]. Wychyłam się, a tam Monsieur Staś (brzmiało: Stasz) stoi z bukiecikiem fiołków, ręce mu się trzęsą i coś do nich mówi, i tak wygląda, jakby chciał tym swoim rodakom dać bukiecik fiołków, żeby go nie zbili. Ja się okropnie rozeźmiałam, oni ucichli, popatrzyli na mnie, wzruszyli ramionami i poszli pracować, a Monsieur Stasz został z fiołkami”. [F 227]

Historyjka o Stasiu i fiołkach wywołuje następne skojarzenia, tym razem literackie:

W wierszu o kwiaciarce paryskiej, której sklep został zamknięty *jusqu'à la victoire*, poeta przewidział dzień, kiedy ktoś wejdzie nagle do znowu otwartego sklepu i kupi bukiet, nie wiadomo, dla kogo i po co. [F 227]

Kryptocytat ów jest jednocześnie rodzajem komentarza do opowiedzianej wcześniej anegdoty, co do czego nie pozostawia wątpliwości dołączone do niego zdanie: „Jesienią 1945 Staś kupił taki bukiet w Londynie i próbował go wręczyć” (F 227).

Po wspomnieniach z życia i z lektury następuje powrót do współczesności, a wraz z nim – znowu – charakterystyczne zarysowanie sytuacji oraz zaznaczenie jej czasu i miejsca: „Siedzimy teraz w hotelowym barze, ciągniemy dry martini i wstydzimy się, że ciągle jesteśmy i że mamy imiona i ludzie nas wołają” (F 227). Pojawiają się w tym zdaniu nawiązania do formuły początkowej oraz do Jankowej i dwojga bohaterów „przypadłości”. Nawiązania te pozwalają zachować ciągłość mimo występowania w tym fragmencie różnych czasów i form. Nie chodzi przy tym o ciągłość formalną, ta jest tylko konsekwencją – jedność w wielości dotyczy przede wszystkim ludzkiego istnienia, tego, że „ciągle jesteśmy”, co z kolei widoczne jest zwłaszcza na tle zmieniającego się otoczenia.

Londyn wygląda już przecież zupełnie inaczej niż w epoce remontowania „rudery na Forest Hillu”, a „w dodatku wygląda na to, że właściciel hotelu zawstydził się przeszłości” (F 227). Właściciel hotelu zmienia po prostu wystrój wewnątrz, co wydaje się zabiegiem znajdującym uzasadnienie racjonalne i nie wymagającym komentarza, tu jednak pokazane zostaje jako symbol zmierzchu pewnego świata:

Od świtu do zmroku znikają majolikowe słupy, filiterne kozetki, pikowane w atlasie fotele, szanowany luksus sprzed wieku; poupychane po kątach stoją na klatce schodowej fałszywe Boule tak samo zawstydzone jak ja, a na ich miejsce wznoszone są gładkie, płaskie tick-woody. [F 227]

Sprzeciw budzi zwłaszcza to, że wieczorem na suficie hotelowego baru „zjawiają się kolorowe plamy, ruchliwe cienie, abstrakcja świetlna, którą fabrykują i rzucają na białosc jakieś pudełka i reflektory powiązane kablami” (F 227). Sprawca zmian zasługuje więc na drobne uszczypliwości:

Właściciel co chwila zagląda do baru i zamiast na flaszki za kontuarem patrzy na sufit. Feeria najwyraźniej znajduje się jeszcze w stanie surowym, zbyt obraźliwe są jej techniczne źródła, które z czasem z pewnością zostaną ukryte. [F 227–228]

Bohaterowie opowieści również – choć ze zgoła innym nastawieniem – „patrzą w sufit”. Sytuacja ta wywołuje z pamięci sytuację analogiczną:

Siedzimy ze Stasiem z głowami odchylonymi do tyłu, jak kiedyś w Fowey pod letnim księżycem. Przypomina się rozmowa:

On: „Czy ty się nie boisz?” Ja: „Nie, ale się nudzę”. „Czym?” „Życiem”. „Dobrze, ale jaką masz alternatywę?” [F 228]

Po wycieczce w przeszłość komentarz znów dotyczy współczesności: „Z tego, co dotąd zauważyłam, śmierć nie jest zabawną alternatywą, a chyba najmniej zabawna jest śmierć mitów. Zabito nam księżyc” (F 228). Niechęc do opisaną wcześ-

niej zmiany wystroju hotelowego baru wiąże się zatem z patrzeniem na rzeczywistość przez pryzmat symboli. Nie wyjaśniając ich jednak, nie tłumacząc, pisarka niespodziewanie wraca pytaniem retorycznym do nieszczęsnego sztucznego oświetlenia, które ma zastąpić księżyc: „Jak długo można będzie kontemplować bez nudy mobile zawieszono u sufitu i abstrakcje pełgające po ścianach?” (F 228).

Ostatni akapit czytanego fragmentu pozornie tylko rejestruje zaobserwowaną w barze scenkę:

Wchodzi trzech młodych ludzi, z hałasem odsuwają krzesła, żądają ginu z tonikiem, zerknęli na pląsające po suficie meduzy i nachyliwszy ku sobie twarze, wszczęli dyskusję o interesie przewozowym. [F 228]

W rzeczywistości zdanie to stanowi antytezę wobec wcześniejszego: „siedzimy teraz w hotelowym barze, ciągniemy dry martini i wstydzimy się, że ciągle jesteśmy” – oraz wobec rozmowy z Fowey. Zachowanie młodych ludzi i tematyka ich rozmów stanowią ostry kontrast w stosunku do sposobu bycia dwójga bohaterów. Wprowadzają też dystans i inne spojrzenie – to, co dla jednych staje się źródłem katastroficznych skojarzeń i wniosków, według innych jest godne zaledwie zerknięcia. Pointę stanowi westchnienie Stasia: „Ciekaw jestem, co by Julek Tuwim powiedział teraz na ten hotel?” (F 228).

### Fragment a autobiografia

Opowiadając o swoim życiu, wybieramy zawsze tylko jakiś jego wariant – uzależniony od słuchaczy, od celu, a nade wszystko od czasu opowiadania i od tego, kim się wtedy czujemy. Autobiografie zawsze przekazują więc pewien mit, ponieważ – jak twierdzi Carl Gustav Jung –

to, czym się jest zgodnie z doświadczeniem introspekcji i czym człowiek zdaje się być *sub specie aeternitatis*, można wyrazić tylko przez mit. Mit jest bardziej zindywidualizowany i wyraża życie dokładniej niż nauka, która posługuje się pojęciami średniej, zbyt ogólnikowymi, by mogły podoleć subiektywności i różnorodności pojedynczego życia<sup>28</sup>.

W wypadku *Fantomów* i *Natury* opowiedziany przez nie mit jest tym ważniejszy, że wiąże się z fragmentarycznością formy do jego przekazania wybranej, a może ją wręcz determinuje. Kuncewiczowa nie stara się podać prawd gotowych, uładowanych i „jedynie słusznych”. Zamiast nich dzieli się swoimi poszukiwaniami, błędzeniem i wątpliwościami – dotyczącymi także własnej osobowości:

Czy kiedykolwiek znałam siebie? Ponieważ nie znam nikogo, ani z tych, co byli, ani z tych, co są, ponieważ nic nigdy nie rozumiałam i nadal nie rozumiem, pozostaje mi do dyspozycji tylko obserwacja, wyobraźnia, zapis faktów i pamięć. [F 61–62]

Nie ma w omawianym dyptyku nut mentorskich czy choćby – dydaktycznych, nie ma nawet śladu apodyktyczności kogoś, kto „wie lepiej”. Bohaterka zdaje się wciąż dziwić światu i... sobie. I wciąż – b y ć p o m i ę d z y. Owo p o m i ę d z y

<sup>28</sup> C. G. Jung, *Wspomnienia, sny, myśli*. Spisane i podane do druku przez A. Jaffé. Przeł. R. Reszke, L. Kolankiewicz. Warszawa 1993, s. 15.

jest szczególnie istotne. Stanowi wyrazisty rys omawianej autobiografii i przekazywanego przez nią mitu. Mitu – jak pisze Maria Janion – „istnienia rozpiętego między Matką a Ojcem, między Cudzoziemką a Tutejszym, między fantomicznością a zakorzenieniem”<sup>29</sup>.

Jak już zostało powiedziane, dyptyku Kuncewiczowej nie można uznać za typową autobiografię. Czym jest w takim razie autobiografia „typowa”? Bardzo trafnie to ujmuje lapidarne sformułowanie Wayne’a Shumakera: „Autobiografie bardzo charakterystycznie zaczynają się od płaczu dziecka i kończą na fotelu na biegunach na słonecznej ścianie”<sup>30</sup>. Powinna być opowieścią, najlepiej – opowieścią zachowującą chronologiczny układ zdarzeń. Przede wszystkim zaś niezbędną jest w niej tożsamość autora, narratora i głównego bohatera<sup>31</sup>. Ostatni (ów „niezbędny”) warunek *Fantomy* i *Natura* spełniają.

Dotyczą tego dyptyku ponadto pewne zagadnienia charakterystyczne dla autobiografii – do najważniejszych z nich należą problemy pamięci i prawdy.

### Fragmentaryczność pamięci

Obraz, który pokazuje autobiografia, nie jest wyłącznie efektem świadomego wyboru piszącego. Jest on także wyrazem podlegania pewnym koniecznościom. Przeszłość nie zostaje nam bowiem dana gotowa, lecz musi dopiero zostać zrekonstruowana z fragmentów wspomnień:

Przeszłość jednostki nie daje się pojmować jako obecność prosta, przezroczysta i totalna. Przeszłość jako pamięć jest pogrzebana i zrujnowana, jest studnią, w której spoczywają fragmenty niezdolne ukazać się światłu pamięci bez skomplikowanej maszyny konstrukcji językowych i przedstawień [*representations*]<sup>32</sup>.

W omawianym dyptyku bardzo często okrucy przeszłości pojawiają się w tekście poprzedzone charakterystycznymi wprowadzeniami: „pamiętam”, „przypomina się”, „nie pamiętam” – „Kaplic ani bibliotek nie pamiętam, pamiętam haftowane wersety z *Biblii* na ścianach korytarzy” (N 91).

Fragmentaryczność leży w naturze pamięci. Luki w pamięci i jej deformacje determinują widzenie świata i siebie, na co nakłada się jeszcze dokonany przez pisarza wybór spośród ocalałych fragmentów. W autobiografii Kuncewiczowej kryterium wyboru przedmiotu refleksji jest przeżycie. Warto mówić o czymś, co jest „p r e z e n t e m d l a d u s z y, czyli transcendencją” (N 24–25), bez względu na to, czy obiekt ten należy do porządku natury, czy – kultury. Pomieszczenie zatem tutaj różnych fragmentów nie powinno zostać uznane za ułomność, gdyż – paradoksalnie – to narzucenie sztucznego posegregowania, uporządkowania zaciemniałoby obraz. Sztuka i natura mieszają się – na życie pisarka patrzy przez pryzmat sztuki: „wiosna była botticellowska, mgława, świetlista, z pierwiosnkami” (F 219), a spojrzenie na sztukę zmienia się w związku z różnymi doświadcze-

<sup>29</sup> M. Janion, *Świat jako pamięć*. W: *Odnawianie znaczeń*. Kraków 1980, s. 249.

<sup>30</sup> W. Shumaker, *English Autobiography: Its Emergence, Materials and Form*. Berkeley 1954, s. 130. Cyt. za: A. Cieński, *Pamiętniki i autobiografie światowe*. Wrocław 1992, s. 145.

<sup>31</sup> Zob. Ph. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*. Przeł. A. W. Labuda. „Teksty” 1975, nr 5.

<sup>32</sup> E. Donato, *Ruiny pamięci: fragmenty archeologiczne i artefakty tekstowe*. Przeł. D. Gostyńska. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3, s. 319–320.



niami życiowymi: „Mona Lisa wydała mi się teraz bardzo młoda” (N 179). Mieszają się świat rzeczywistości i fikcji. Mieszają się czasy. Tym, co je godzi, jest pamięć.

Pamięć odgrywa ważną rolę nie tylko w omawianej autobiografii, lecz w utworach autobiograficznych w ogóle, we wszystkich pełni funkcję *o c a l a j ą c ą*. Nie we wszystkich natomiast determinuje formę przekazu, mimo że – jak dowodzi John Sturrock<sup>33</sup> – właśnie ta droga wyznacza nowy wzorzec autobiografii. Tę drugą funkcję – powiedzmy: *s c a l a j ą c ą* (paradoksalnie: scalającą przez odświeżenie fragmentaryczności pamięci, przez rezygnację z jej kamuflowania za pomocą pozoru ciągłości) – obserwowaliśmy w *Fantomach* i w *Naturze*. Za podsumowanie mogłoby służyć stwierdzenie Marii Janion, iż w omawianym dyptyku „swobodna pamięciowa asocjacja zostaje podniesiona do rangi wszechpanującej zasady, a świadomość pisarki staje się migotliwym zwierciadłem pierzchającej rzeczywistości”<sup>34</sup>.

### Nieciągłość świadomości

Sama Kuncewiczowa przedstawia sprawę jeszcze celniej w znakomitym fragmencie rozpoczynającym rozdział 20 *Natury*:

Moja świadomość coraz bardziej staje się stacją węzłową pociągów i przeciągów, mknących z przeszłości w przyszłość i z teraźniejszości we wczorajszość. Tłok aktualnych faktów i odległych wspomnień, dzienniki, periodyki, szmatławe i błyszczące periodyki, komunikaty radiowe plus telewizyjne, na dachach wieżowców nieustannie sunąca w przód taśma ostatnich wiadomości – i na stole resztką wystrzępionych brulionów, gdzie zanotowałam przeloty cieni i kolory światła, myśli niesprawdzone i nieważne sceny. Jak się to dzieje, że latem 1971 roku, w obrębie tej samej czaszki (mojej), król Hassan marokański wychodzi zwycięsko z wojskowego puczu, Sudan zrywa z Irakiem, „Apollo 15” odnosi kolejny księżycowy sukces, dolar zapada na zdrowiu, a jednocześnie Bobby z lat pięćdziesiątych, Bobby, którego ślad dawno ostygł na mojej drodze, ciągle jeszcze się bawi porcelanowym Szkotem? Co sprawia, że czaszki starych ludzi nie pękają? „Alas, poor Yorrick”... Nie, nie mogę się zdobyć na współczucie dla Yorricka, którego czaszka, nareszcie pusta, szczyrzy zęby do istoty tak dobroczynnej jak grabarz. [N 212]

Przytoczony akapit jest przykładem nielicznych w *Fantomach* i w *Naturze* dramatycznych wyznań, uderzającym tym bardziej, że dotyczy nie jakichś spektakularnych wydarzeń z życia bohaterki, lecz jej codzienności. Tyle że w sytuacji, w której bohaterka się znajduje, codzienne problemy nabierają rangi dylematów Hamleta. Problemem staje się samo życie. Czasem tak wielkim, że rozstanie z nim oznacza wybawienie, ulgę. Użycie eufemizmu jest uzasadnione w analogii do cytowanego tekstu, w którym, mimo wszystko, słowo „śmierć” nie pada, powstrzymane w jakimś zabobonnym lęku. Zastępuje je nawiązanie do sceny z grabarzami z tragedii Szekspira oraz sama postać grabarza, której towarzyszą epitety wskazujące możliwość odczytania jej jako metonimii: „istota tak dobroczynna”<sup>35</sup>. Pojawia się jednak inne określenie należące do sfery *tabu*:

<sup>33</sup> Sturrock, *op. cit.*

<sup>34</sup> Janion, *op. cit.*, s. 250.

<sup>35</sup> Nie można wykluczyć, oczywiście, i takiej interpretacji, że stanowiące swego rodzaju pointę określenie „istota tak dobroczynna jak grabarz” nie tylko przedstawia pośrednio obraz śmierci jako

„starzy ludzie”. Nawet pisząc o starości, Kuncewiczowa unika bowiem wyrazu „starość” i pokrewnych, jakby pozbawienie nazwy miało moc unicestwienia samego zjawiska, a przynajmniej – zdyskredytowania go. Tym razem jest inaczej.

Autorka przedstawia kondycję starego człowieka i dramat starzenia się. Dramat rozgrywający się w świadomości. Najbardziej widoczna jest bezradność wobec tego, co się dzieje, a także zdziwienie, że w ogóle do czegoś takiego doszło, i ukryta skarga (skierowana do losu? do Boga?), którą można usłyszeć w pytaniach retorycznych. Wyczuwa się również wyraźne rozdarcie między potrzebą spokoju i ciszy a koniecznością nieustannej koncentracji i podejmowania wciąż od nowa prób zrozumienia siebie i świata. Zadanie to tym trudniejsze, że świadomość codziennie bombardowana jest setkami informacji – zarówno aktualnościami natarczywie domagającymi się uwagi za pośrednictwem mediów, jak i tak samo natrętnymi wspomnieniami. Teraźniejszość i przeszłość mieszają się. Mieszają się sprawy osobiste i ogólnoswiatowe. Rzeczywistość i sztuka.

Fragmety ten dowodzi zatem, że nagromadzenie w *Fantomach* i w *Naturze* wielu różnorodnych elementów oraz pomieszanie porządków jest nie sztucznym udziwnianiem czy manierą, lecz próbą znalezienia formy najbardziej przystawalnej do opisywanych przeżyć, najbardziej dla nich naturalnej. Podobnie rzecz wygląda z rezygnacją z ciągłości narracji opartej na chronologicznym układzie przedstawianych zdarzeń. „Świadomość [...] nie jest sama w sobie ciągła ani w czasie, ani w przestrzeni” – pisze Donato<sup>36</sup>. Jak przekazać tę prawdę? Rozdartej świadomości romantyków – przypomnijmy za Kurską – najbardziej odpowiadała poetyka fragmentu. Wiele wskazuje, że to dobry wybór.

### Wielość prawd

Problem prawdy jest chyba najczęściej poruszonym zagadnieniem dotyczącym autobiografii. Zajmującym i laików, którzy z prokuratorską żarliwością wliczają, ile razy X w swojej autobiografii skłamał, i dociekliwych badaczy, których interesuje raczej to, dlaczego X to zrobił; czy to, co zrobił X, można rzeczywiście nazwać kłamstwem; czy (jeśli to, co zrobił X, można nazwać kłamstwem) kłamstwo X-a nie przekazuje o nim jednak prawdy, *etc.* Poważnie zaś rzecz ujmując, warto by się zastanowić, czy w ogóle pytanie o prawdę w autobiografii ma sens. Przedstawienia tego, co zachowane w pamięci, są przecież ze swej natury czymś innym niż pierwowzór. Odtworzenie nie jest możliwe, możliwa jest tylko interpretacja. Tym bardziej że w grę wchodzi mechanizmy pamięci, których sobie zazwyczaj nie uświadamiamy.

Największą rolę odgrywa mechanizm obronny polegający na wymazywaniu z pamięci tych dramatycznych wydarzeń, które mogłyby obniżyć nasze poczucie własnej wartości. Udowodniono np. istnienie licznych sposobów takiego redagowania przeszłości, by uzasadnić stany teraźniejsze nie naruszając dobrego mnie-

---

wybawienia i próbuje ją oswoić (a może jednak odstraszyć, zamiast zakłęb używając słów na opak?), lecz wprowadza także nutę gorzkiej ironii. Ale nawet sardoniczny śmiech w tle (czaszka szczerząca zębami...) nie zagłusza postawionych wcześniej pytań.

<sup>36</sup> Donato, *op. cit.*, s. 319.

mania o sobie. Wykazano eksperymentalnie, jak łatwo powstają fałszywe wspomnienia. Istnieją więc co najmniej dwie prawdy: prawda podmiotu i prawda obserwatorów, często wykluczające się wzajemnie; ale mogą też zaistnieć dwie prawdy tej samej osoby: prawda z przeszłości i prawda z teraźniejszości, przy czym ta druga jest ważniejsza.

Tak właśnie dzieje się w *Fantomach* i w *Naturze* – o przeszłości (także: o sobie w przeszłości) opowiada Kuncewiczowa z perspektywy teraźniejszości (i – siebie teraźniejszej), po latach, być może, inaczej interpretując zdarzenia niż w chwili ich dziania się. Nietrudno odkryć, że o pewnych sprawach nie pisze, a do innych wraca wielokrotnie. Przemilcza? Zafalszowuje? Ale przecież – warto potwórzyć za Gusdorffem –

autobiografia nie jest prostym streszczeniem przeszłości; jest przedsięwzięciem – i dramatem – człowieka, który usiłuje w pewnym momencie swego życia uformować się na swoje własne podobieństwo.

„Znaczenia autobiografii należy więc szukać poza prawdą i fałszem”, gdyż „w autobiografii prawda faktów podporządkowana jest prawdzie człowieka”<sup>37</sup>. Już teraz zarysowuje się charakterystyczna dwoistość: chociaż autobiografii nie interesuje jedna Prawda, lecz jej wybrane, ważne dla piszącego w chwili pisanja, aspekty, autor poszukuje wszakże jakiejś prawdy o swoim bohaterze, jakiejś j e d n e j jego wizji oraz środków adekwatnych do jej przedstawienia.

W autobiografii można więc mówić o wielości prawd lub ich względności. Takie ujęcie problemu bliskie jest autorce *Fantomów*. Bliskie jest także fragmentowi – formie nacechowanej wieloznacznością.

### Wieczna niegotowość

Opisanie własnego życia musi się wiązać z zadaniem sobie pytania o naturę życia w ogóle. Carl Gustav Jung odpowiada na nie w autobiografii następująco:

Życie człowieka to bardzo problematyczne przedsięwzięcie. [...] Jest tak płynne, tak niedoskonałe, iż jest rzeczą zakrawającą na cud, że coś może istnieć i rozwijać się<sup>38</sup>.

Później przedstawia swoją metaforę życia jako rośliny wyrastającej z kłącza i podsumowuje:

Kiedy się pomyśli o nieustannym powstawaniu i przemijaniu życia i kultur, odnosi się wrażenie, że to nieskończona marność; nigdy jednak nie straciłem poczucia, że jest to coś, co żyje i trwa w ciągu wieczystej przemiany. [...] kwiat przemija. Kłącze trwa<sup>39</sup>.

Kuncewiczowa dochodzi do podobnych wniosków co Jung, obserwując i kruchość życia ludzkiego, i „Nieskończoność, czyli Naturę – wiecznie żywą, strojną Naturę” (N 32). Wieczność objawia się zatem jako powtarzalność cyklu narodzin

<sup>37</sup> G. G u s d o r f, *Warunki i ograniczenia autobiografii*. Przeł. J. B a r c z y ń s k i. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 274, 273.

<sup>38</sup> J u n g, *op. cit.*, s. 16.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

i śmierci. Wokół tych dwóch momentów tworzone są mity próbujące wyjaśnić sens podejmowania trudu życia, pozbawieni bowiem przywileju nieskończoności ludzie podlegają prawu ciągłych przemian.

W jaki sposób przekazać w autobiografii te ciągłe przemiany, ciągłe stawanie się? Czy nie byłaby odpowiednia forma także „stająca się” i niedoskonała? Forma, o której Walter Hilsbecher pisał:

fragment uczy nas znowu zrozumienia płynnej natury naszego świata, przejmuje nas czarem tymczasowości, wstrząsa naszą świadomością budząc jasne przekonanie, że [powtórzmy! – E. W.] doskonałość polega dla nas jedynie na tym, by z całym spokojem uprawiać fragment, by w sposób możliwie najdoskonalszy być niedoskonałym<sup>40</sup>.

### „Nowy wzorzec autobiografii”

Wymienione wyżej jako nagłówki określenia: „fragmentaryczność pamięci”, „nieciągłość świadomości”, „wielość prawd” i „wieczna niegotowość”, sygnalizują problemy, z którymi musi się zmierzyć każda poważna autobiografia. A jednocześnie zawarte w nich wyrazy określane („fragmentaryczność”, „nieciągłość”, „wielość” i „niegotowość”) stanowią nazwy cech charakterystycznych fragmentu. To tylko zewnętrzne przejawy tego, co łączy omawiane formy. Fragment współbrzmi z właściwą ludzkiemu życiu niedoskonałością. Na przykładzie dyptyku Kuncewiczowej widać wyraźnie, że nie jest sztuczną nadbudową, lecz formą dla autobiografii najodpowiedniejszą, najbardziej przystawalną, rzecz można – formą dla autobiografii *n a t u r a l n ą*. Doskonale służy szczególnie takiej autobiografii, której celem jest przedstawienie osobowości bohatera za pomocą nie tyle opowiadania zdarzeń z jego życia, ile przekazywania jego odczuć i przemyśleń. Takiej zatem, którą Beaujour nazywał autoportretem<sup>41</sup>, a Sturrock uznał za realizację „nowego wzorca autobiografii”. Warto przybliżyć tytułowy „wzorzec”.

Sturrock uważa, że występująca w tradycyjnej autobiografii ciągłość oparta na „następstwie wydarzeń przeszłych” jest sztuczna i zwodnicza, gdyż „nadaje życiu, pełnemu niespodziewanych przypadków, fałszywy pozór całości, ukształtowanej w wygodną fikcję literacką”<sup>42</sup>. Zamiast niej proponuje „ciągłość niechronologiczną”, polegającą na łańcuchach skojarzeń opartych na porządku, w jakim myśli i wspomnienia pojawiają się w naszej świadomości, skojarzenia bowiem mówią o ludzkiej psychice więcej niż chronologia. Uważa, że nacisk powinien być położony nie na przeszłość, lecz na terażniejszość, moment pisania, gdyż „osądzanie przeszłych wydarzeń z terażniejszego punktu widzenia, niebezpieczne dla historyka, jest najwyższą cnotą w autobiografii”<sup>43</sup>.

Uderza podobieństwo reguł zalecanych przez Sturrocka i tych rządzących autobiografią Kuncewiczowej. Zważywszy zaś, że jego artykuł jest współczesny *Fantomom* i *Naturze*, wypada zaznaczyć, iż omawiany dyptyk, choć jego

<sup>40</sup> Hilsbecher, *op. cit.*, s. 155.

<sup>41</sup> M. Beaujour, *Autobiografia i autoportret*. Przeł. K. F a l i c k a. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1.

<sup>42</sup> Sturrock, *op. cit.*, s. 341.

<sup>43</sup> *Ibidem*, s. 342.

autorce – jak twierdzi ona sama – na tym nie zależało, okazał się autobiografią nowoczesną.

### Uwagi końcowe

Domeneę fragmentu stanowią wieloznaczność i sprzeczność. Te jego cechy musiały się wydać atrakcyjne Kuncewiczowej, która stara się w *Fantomach* i w *Naturze* uciec od stereotypu miłej starszej pani (teraźniejszość) i grzecznej panienki z dobrego domu (przeszłość), a takie – by użyć za pisarką określenia Gombrowicza – „gęby” zapewne usiłowano jej „zrobić”. Czy udało jej się? Chyba tak, choćby dlatego, że postać Maryłki-Marii jest niejednoznaczna i zbudowana ze sprzeczności. A poza tym – czytelnik musi sobie ten portret sam ułożyć jak puzzle, w których wielu elementów brakuje, a te, które są – nie zawsze do siebie pasują.

Nie można jednak sprowadzać roli fragmentu w omawianej autobiografii do ornamentu czy chwytu stylistycznego. Najważniejsze jest to, że okazał się formą odpowiednią do wyrażenia osobowości bohaterki. Cenne są tu nie tylko takie cechy fragmentu, jak skłonność do paradoksów i wieloznaczność, ale także – niechęć do wszelkich systemów. I ta właściwość mogła zostać wykorzystana do charakterystyki kogoś, kto mówi o sobie: „ja – osoba bez doktrynalnego przydziału” (N 50). Kuncewiczowa wydaje się bowiem w swej kreacji autobiograficznej bliiska romantynom – Friedrich Schlegel pisał w liście do brata: „Nie mogę dać żadnej innej próbki siebie, mojego *ego*, lecz tylko system fragmentów, ponieważ to jest to, czym jestem”, Byron zaś mówił: „Mój umysł jest fragmentem”<sup>44</sup>.

Ale właśnie – paradoksalnie – ta idealna przystawalność treści i formy budzi niepokój i prowokuje do zastanowienia. Zauważyć przy tym wypada, że nie wszyscy krytycy dostrzegli ową koherencję – mówiono o fragmencie, technice kolażu, montażu czy happeningu, nie bardzo wnikając w sens tych eksperymentów. Przytoczę więc wyjątkowo cenne dla tych rozważań słowa Heleny Zaworskiej o dyptyku Kuncewiczowej:

Są to książki złożone z fragmentów, pozornie zupełnie luźnych, a w istocie starannie dobranych i misternie ułożonych. Ta metoda służyć ma ujawnieniu nieustającej przemienności natury ludzkiej i natury świata oraz ciągłej niepewności naszej wiedzy o nas samych i o życiu<sup>45</sup>.

Pierwsza wątpliwość jest następująca: skoro wbrew pozorom omawiana autobiografia okazała się bardzo starannie przemyślaną i „misternie ułożoną” całością, to jaką rolę przeznaczono w niej fragmentowi? Warto zwrócić uwagę na określenie „okazała się” – jest znaczące. Jako całość czytelnik zaczyna odbierać dyptyk dopiero pod koniec lektury<sup>46</sup>. Wtedy też uświadamiamy sobie w pełni zabiegi scalające, którym tekst został poddany, zwłaszcza te dotyczące symboli i mitów. Dostrzegamy, że ważne zadanie pełnią tu dwa symbole: księżyc i dom, przy czym pierwszy patroluje zmienności, a drugi – stałości. Gra podwójności i sprzeczności przestaje być niewinną zabawą. Zauważamy, iż pierwszy tom poświęcony jest

<sup>44</sup> Cyt. za: K u r s k a, *op. cit.*, s. 12.

<sup>45</sup> H. Z a w o r s k a, *Stylizacja życia*. „Twórczość” 1975, nr 10, s. 107. Podkreśl. E. W.

<sup>46</sup> Jest to zgodne z zasadami gry – zob. G a l a y, *op. cit.*

matce, a drugi ojcu pisarki. Uwidacznia się przy tej okazji w pełni – szczególnie gdy znamy powieści *Cudzoziemka* i *Leśnik* – sens tytułów pierwszego i drugiego tomu. Większość z tych spostrzeżeń możliwa jest jednak dopiero *post factum*, z dystansu. Czytając pozostajemy pod urokiem fragmentaryczności. Fragment został więc wykorzystany w autobiografii Kuncewiczowej w dwojaki sposób – jako tworzywo i jako narzędzie.

Wątpliwość druga dotyczy możliwości wykorzystania fragmentu w innych autobiografiach. Dla wyrażenia „rozdartej świadomości” bohaterki *Fantomów* i *Natury* był on formą idealną. Nie musi to jednak stanowić reguły ogólnej. Pewne właściwości ludzkiego umysłu (takie jak fragmentaryczność pamięci) wskazują, iż autobiografia powinna częściej korzystać z usług fragmentu. Np. niewątpliwie niespójna z pozoru narracja oparta na zasadzie swobodnych skojarzeń może pozwolić na oddanie osobowości w większym stopniu niż ta oparta na chronologii. Z całą pewnością jednak nie można traktować fragmentu jako gotowej matrycy. Walorem tej formy jest bowiem spontaniczność, petryfikacja oznaczałaby jej śmierć. Przykład Kuncewiczowej może natomiast stanowić inspirację do indywidualnych poszukiwań.