

# Anna Sobolewska

---

## Teatr jednego autora : problemy psychologiczne w najnowszej powieści polskiej

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (57), 35-60

---

1981

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.

*Anna Sobolewska*

**Teatr jednego autora  
Problemy psychologiczne  
w najnowszej powieści  
polskiej**

**I. Kłopoty z psychoznawstwem**

Przedmiot moich zainteresowań stanowią utwory charakteryzujące się wzrostem warstwy podmiotowej, sfery niezamaskowanego dyskursu bądź wyobraźni autorskiej oraz mieszczące się w sferze typowych zainteresowań psychologicznych. Dlaczego kłopoty z psychoznawstwem?

Trudności z konstrukcją figur psychologicznych w literaturze stały się utrwalonym elementem świadomości pisarskiej. Od 1956 r. proza czy publicystyka literacka Macha, Konwickiego, Kazimierza Brandysa i wielu młodszych pisarzy jest nieustannie ponawianym wyznaniem niewiary w artystyczną skuteczność i walory poznawcze powieściowych technik odtwarzania świadomości — zarówno tradycyjnych, jak i formalnie awangardowych. Pisze Tadeusz Konwicki:

„Wyczerpały się już chyba wszystkie możliwości incydentów psychologicznych i sytuacyjnych między ludźmi, zużyły się sposoby interpretacji i konwencje komentarzowe, zapisały się do końca wszystkie osobowości” (*Kalendarz i klepsydra*, s. 285).

Dlaczego  
kłopoty?

Świadomość kryzysu tradycyjnej psychologii powieściowej — to przeświadczenie mogło kierować

pisarzy w różne strony — towarzyszyła przemianom prozy narracyjnej od początku wieku. Virginia Woolf dała wyraz podobnym przekonaniom już w 1922 r.:

„Panuje powszechnie uznana opinia, iż polowanie na charaktery jest mocno nadużywane w dzisiejszych czasach. Jakież to bowiem ma znaczenie, że Fanny Elmér była samym uczuciem i wrażliwością, a pani Durrant kobietą twardą jak stal? Że Clara (jak twierdzą tropiciele charakterów) będąc pod wpływem swojej matki nigdy nie miała okazji zrobienia czegoś na własny rachunek (...) mówi się, że szkicowanie charakterów jest rozrywką urozmaicającą siedzenie przy kominku, sprawą igieł i szpilek, subtelnych konturów zamykających pustkę, floresy i bazgraninę...”<sup>1</sup>.

Świadomość  
konwencjonalności

Ostra świadomość konwencjonalności tradycyjnych schematów fabularnych, sprzeciw wobec fikcji powieściowej — „baśniopisarstwa” według określenia Wilhelma Macha — zawsze idzie w parze z poczuciem niewydolności konwencji psychologii postaci literackiej, konwencji motywacyjnych i technik analizy psychologicznej. Najpierw ulega rozchwianiu fabuła, rażąca swym przyczynowo-skutkowym bądź nawet asocjacyjnym uporządkowaniem, potem zaczyna zawadzać bohater o konkretnym wyposażeniu psychofizycznym. Kwestie takie, jak problem dezintegracji osobowości i jej odbicia w konstrukcji postaci czy szerzej: zależność ukształtowania językowego powieści od stanu świadomości współczesnej — były przedmiotem wielu rozważań krytycznych.

Incipitami powieściowymi o lekkim posmaku anachronizmu stały się już nie tylko obiektywizujące komunikaty narratora dawno sparodiowane w zdaniu „Markiza wyszła z domu o piątej”, lecz również początki wprowadzające czytelnika w kameralny krąg psychiki bohatera w trybie mowy pozornie zależnej. Każda technika powieściowa, rów-

<sup>1</sup> V. Woolf: *Jacob's Room*. Harmondsworth 1971, s. 146—147.

niez technika strumienia świadomości, przechodząc do niższego obiegu zaczyna służyć grafomanii, kokieterii lub pustosłowiu<sup>2</sup>. Nawiasem mówiąc, protest przeciwko „fikcjopisarstwu”, dawno przetrawiony przez światową krytykę i prozę, ma u nas charakter odrębny. Konstrukcje fabularne reprezentujące „rzeczywistość” skompromitowały się w latach 1950—1956. Wilhelm Mach w swoim programowym artykule dał wyraz przekonaniom — nie tylko własnym — iż proza niefabularna, dokument, esej, pamiętnik, reportaż stworzy mniej sprzyjające warunki dla rozwoju kłamstwa<sup>3</sup>.

Niemniej tym skrajnie pesymistycznym diagnozom często zaprzecza praktyka pisarska. W *Górach nad czarnym morzem* Mach — jakby na przekór zwątpieniem metodologicznym — układa jedną z najbogatszych fabuł w powojennej powieści polskiej, bogatą w komplikacje związków interpersonalnych i zawięzienia akcji godne Fieldinga czy Dickensa. Konwicki w *Kalendarzu i klepsydrze* chwali „staroświecki, dobrze wygrzany piec bezpiecznej fabuły” (s. 391), który — dodajmy — zwykle przyciąga postacie dobrze wypełnione światem.

Nie jest moim zamiarem tropienie pisarskich kłopotów z psychologią bohatera. Interesują mnie raczej pytania niż odpowiedzi — stawianie problemów psychologicznych, a nie wartość konkretnych rozwiązań. Wydaje się, że tzw. powieść psychologiczną zastąpiła powieść zorientowana bardziej metodologicznie, w której celem strategii autorskiej jest nie tyle unaocznienie procesów psychicznych, ile problematyzacja możliwości narracji o przeżyciach wewnętrznych, a co za tym idzie — problematyzacja wszelkiej narracji, refleksja nad językiem literatury. Równoległe tradycyjną powieść

Kompromitacja  
socrealizmu

Powieść  
warunków  
możliwości

<sup>2</sup> Na ten temat por. T. Burek: *Same konwencje*. W: *Zamiast powieści*. Warszawa 1971.

<sup>3</sup> W. Mach: *Przeciw baśniopisarstwu*. „Nowa Kultura” 1956 nr 7.

historyczną zastąpiła dyskursywna powieść o dziejach, która ma wytrącać czytelnika z utartej koleiny myślenia o historii (utwory Parnickiego, Malewskiej, Terleckiego). Na przykład książki Kuśnierwicz od *Stref* do *Lekcji martwego języka* są nie tylko efektywną próbą rekonstrukcji — mówiąc słowami bohatera *Króla Obojga Sycylii* — „muzyczno-wyobrażeniowych images d'Epinal ze szpalt tygodników ilustrowanych, rycin, fotografii i stalorytów”, ale zapisem autorskich poszukiwań w dziedzinie eksperymentów wyobraźni w stanie wyjątkowym (*Stan nieważkości*) czy sposobów uruchamiania pamięci (*Strefy*). Są one nasycone refleksją metaliteracką ujawniającą sekrety układania fabuły i konstruowania postaci, a nawet przedstawiającą czytelnikowi do oceny sposób prowadzenia narracji (*Król Obojga Sycylii* i *Lekcja martwego języka*).

Figury  
psychologiczne

Figury psychologiczne są budowane w interesujący sposób w utworach niejednorodnych gatunkowo — powieściach łączących prozę narracyjną i niefabularną, np. *Stan nieważkości* z fragmentami eseistycznymi, *Kronika wypadków miłosnych* z kroniką gazetową — oraz w formach jawnie „sylwicznych”<sup>4</sup> oscylujących między konstrukcją powieściową a dziennikiem, autobiografią, esejem, między wypowiedzią literacką a paraliteracką, np. *Rynek* Brandysa, *Kalendarz i klepsydra* Konwickiego, *Szumy, zlepy, ciągi* Białoszewskiego, *Teksty małe i mniejsze* Rudnickiego. Autor *Rynku* podaje formułę nowej formy gatunkowej zawieszanej między autentycznym dziennikiem intymnym a powieścią-dziennikiem czy pamiętnikiem — w obrę-

Poetyka  
fragmentu

<sup>4</sup> O sylwach dawnych i współczesnych pisze Stefania Skwarczyńska, por. *Kariera literacka form rodzajowych bloku silva*. W: *Wokół teatru i literatury. Studia i szkice*. Warszawa 1970. Problematyką form sylwicznych w prozie najnowszej zajmuje się Ryszard Nycz, por. *O sylwiczności, czyli kłopot z przedmiotem*. „Teksty” 1979 nr 1.

bie tej prozy poetyka fragmentu zastąpiła całościową poetykę dzieła. Mimo szczegółowych danych personalnych i prawdziwych adresów pisarzy taki dziennik — raczej intelektualny niż intymny, nierzadko zbliżony do wypowiedzi krytycznoliterackiej — nie chce być formą dokumentarną, autobiograficzną, ale zapisem wyrafinowanej gry literackiej z konwencjami zarówno powieściowymi (układanie powieści współczesnej służy w *Rynku degradacji* „życiowych” fabuł), jak i dziennikowymi (obnażenie konwencji intymności i szczerości):

„A można by pójść dalej: złamać umowę, stworzyć rzekomy autentyk samego siebie, wkroczyć ze swymi prawdziwymi personaliami i stać się własną fabułą. Otwierałyby się perspektywy nowej fikcji: konstruowany zapis-pamiętnik, w którym proporcje zmyślenia i prawdy byłyby tylko przesunięte: główną postacią stałby się autor, jego zbeletryzowana świadomość, czyli umiejętnie obnażające się ja. A więc autopowieść, pamiętnik na niby, gdzie pomysł, sen lub wspomnienie byłyby tym, czym dawniej była akcja. Bowiem ja nie ma akcji, ja może jedynie tę akcję wymyślać. Więc nie ukrywać owego wymyślenia, nie uwierzytelniać iluzji, to ja piszę przy moim biurku na Nowomieskiej 5 —” (*Rynek*, s. 15).

Poczucie fikcji powieściowej jako nadużycia jest szczególnie silne na terenie prozy zorientowanej introspekcyjnie. Konsekwencją sprzeciwu wobec utrwalonego w potocznej świadomości czytelniczej stereotypu powieści psychologicznej jest — po pierwsze — nowy aprobowany wzór powieści — „świadomej siebie”<sup>5</sup> i — po drugie — rozkwit prozy, w której konstrukcja podmiotu mówiącego staje się problemem głównym. Utwory te charakteryzuje stopień wszystkich ról osobowych — tożsamość autora, narratora i bohatera. Autor występuje jako podmiot przedstawiony — przybiera sta-

Autor jako  
narrator  
i bohater

<sup>5</sup> W sposób ostentacyjny, gdyż każda powieść „z natury” jest świadoma siebie. Podkreśla to Danuta Danek, por. *O polemice literackiej w powieści*. Warszawa 1972, s. 186.

tus postaci powieściowej<sup>6</sup>. Autobiografizm wyodrębnia całą twórczość Macha, Kuncewiczowej, Filipowicza, Jana Józefa Szczepańskiego, Konwickiego, Białoszewskiego. W konsekwencji psychologia podmiotu autorskiego zastępuje psychologię postaci literackiej (*Rynek, Fantomy, Stan nieważkości, Zawal*). Na plan pierwszy wysuwa się problem maski, kamuflażu podmiotu autorskiego, wyrafinowanych konwencji literackości i na odwrót — kwestie szczerości i samowiedzy. Wydaje się, iż bezpośrednią tradycję tego nurtu stanowi tuż powojenna proza „rozrachunków inteligenckich” — autoironiczne, aż do granic autoparodii książki Dygata, Brandysa, Macha i Hertza.

## II. Stempel autora

Narracje lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych gorliwie realizują postulat Wilhelma Macha z 1956 r. i wcześniejsze zalecenia Nathalie Sarraute<sup>7</sup>, by proza fabularna była zawsze zaopatrzona w czytelny stempel autora, by „ja” autora zostało dopisane do „ja” czy „on” kreowanej postaci:

Obecność  
i odpowie-  
dzialność

„Chodzi mi również o to, by czytelnik znał i ustawicznie sobie uprzytomniał warunek, pod jakim wazę się przekazywać mu swój obraz świata. Niech moja obecność w słowach będzie gwarancją, że ponoszę współodpowiedzialność za sprawy, o których mówię, że nie mówię o nich jako anonimowy uzurpator nieomyślnej wiedzy o współczesności, jako jakowaś bezosobista i bezcielesna «nadświadomość».

<sup>6</sup> Stanisław Eile nazywa tę perspektywę narracyjną „autorskim narratorem personalnym w pierwszej osobie”, por. *Światopogląd powieści*. Wrocław 1973, s. 245.

<sup>7</sup> Natalie Sarraute stwierdziła: „Dzisiaj nie trzeba już mówić «Pani Bovary to ja», każdy i tak się tego domyśla” oraz „pisarz postępuje godziwie mówiąc o sobie samym”, por. *Era podejrzliwości*. Przeł. W. Bieńkowska. „Twórczość” 1959 nr 5, s. 97.

lecz jako człowiek żyjący w tym samym, co i on, rytmie zdarzeń. I że osobistym udziałem w kształtowaniu wątków powieściowych podpisuję zarówno prawdę, którą mi się uda wyrazić, jak i błędy, które w książce znajdę. Pod takim oto warunkiem nie uważałbym powieści za nadużycie czytelniczej dobrej woli i zaufania”<sup>8</sup>.

Technika autorskiego nawiasu, wyodrębniająca w utworze poziom metawypowiedzi, została doprowadzona do perfekcji w *Kronice wypadków miłosnych* jak również w *Nic albo nic* i *Wniebowstąpieniu* — utworach, w których można wysledzić praktykę autocytatu<sup>9</sup>, czy w *Królu Obojga Sycylii*, gdzie narrator przybiera wobec własnej wypowiedzi rolę krytyka literackiego: „Należałoby uznać obraz rzeki i pustego nad nią mostu za zakończenie i poniekąd symbol” (s. 269). Nawet w prozie monologu wewnętrznego, którą najczęściej charakteryzuje swoisty iluzjonizm psychologiczny pociągający za sobą roztopienie się figury autora w strumieniu świadomości postaci, natrafiamy nierzadko na czytelnie dopisane „ja” autora, np. w *Snach pod śniegiem* Woroszyńskiego, gdzie ujawniony narrator przytacza *in extenso* monolog wewnętrzny umiarkowanego Sałykowa-Szczedriny. Nawiasem mówiąc, tzw. powieść strumienia świadomości<sup>10</sup> często oscyluje między biegunami iluzjonizmu psychologicznego i poetyckiej organizacji wypowiedzi wymagającej reguł innego rodzaju niż motywacja psychologiczna. W *Snach pod śniegiem* sposób prowadzenia narracji i wybór form osobowych zostaje umotywowany

Dopisanie „ja”  
autora

<sup>8</sup> Mach: *op. cit.*, s. 311—312.

<sup>9</sup> „Las” i „dolina” są — jak się wydaje — kryptocytatami z poprzednich książek Konwickiego. Ostatnio praktyka autocytatu staje się powszechna, por. utwory Brandysa, Rudnickiego, Stachury.

<sup>10</sup> Powieść strumienia świadomości traktuję — za Robertem Humphreym — jako swoistą odmianę gatunkową powieści XX w., a nie tylko technikę narracyjną, która jest strukturalną dominantą tej odmiany, por. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley 1958.



niejako na oczach czytelnika, co obnaża ciche założenie pisarskie, iż sytuacja narracyjna w powieści strumienia świadomości musi być uwiarygodniona podobnie jak w narracji pierwszoosobowej:

„(...) jego ja i nie jego, moje i nie moje zarazem — ja Michała Jewgrafowicza skonstruowane ze świadectw własnych i postronnych, z dokumentów, dzieł, wspomnień, a wreszcie domysłów, tak, skonstruowane, stworzone, ale w konstrukcję tę, zanim jeszcze powstała, wślizguje się ja moje, autora, jednoczy się z nią i utożsamia, nie porusza się z zewnątrz, lecz tkwi w niej — ależ jestem, jestem szlachcicem twerskiej guberni (...)” (*Sny pod śniegiem*, s. 8).

### III. Hipotetyczna analiza psychologiczna

Narrator *Króla Obojga Sycylii*

Warsztatowe  
sekrety

li w podobny sposób zdradza sekrety warsztatowe i zachęca czytelnika do wyboru dogodnego punktu widzenia:

„Wkraczamy zatem na palcach do salonu przy Stubenringu i stajemy w kącie. Możemy zachować własną osobowość, by pod własnym kątem widzenia obserwować wypadki, lub też przybierzemy postać Emila R. Lecz wówczas trudno nam będzie świadczyć obiektywnie o czymkolwiek. W braku czegoś lepszego zawsze pozostaną nam jeszcze domysły wysnute z zapisków oraz niektórych listów (przeważnie nigdy nie wysłanych) Emila. Poza tym zgoła nic” (*Król Obojga Sycylii*, s. 24).

Narracja  
hipotetyczna

Ta autorska deklaracja odstąpienia od zasad narracji personalnej na rzecz swoistej „narracji hipotetycznej” jest charakterystyczna nie tylko dla Kuśniewicza. W odróżnieniu od prozy strumienia świadomości, gdzie nieuchwytny narrator uobecniał treści psychiki postaci przytaczając ich mowę wewnętrzną, powieść najnowsza rzadko symuluje nieobecność podmiotu mówiącego. Obecnie analiza psychologiczna — pozostańmy przy tym nieco staroświeckim określeniu — na powrót posługuje się

streszczeniem, narratorską interpretacją stanu świadomości bohatera i nierzadko rezygnuje z mowy pozornie zależnej — wypróbowanego środka unaoczniającego świat przeżyć wewnętrznych. Niezamaskowana obecność podmiotu mówiącego i pozorny powrót do analizy psychologicznej dawnego typu nie świadczą bynajmniej o kontynuacji jakiejś dawniejszej formy opowiadania. Powieść najnowsza nie przedstawia narratora, zwykle utożsamionego z autorem, w roli kapryśnego władcy świata przedstawionego — narrator zostaje ujawniony po to, by jawność tę sproblematyzować, a jego sądy i posunięcia poddać dyskusji.

Kategorią gramatyczną, która najczęściej określa formę powieściowych obrazów świadomości, stał się tryb przypuszczający: „Jest odległa dal, mógł pomyśleć Wicio, jest dalekie nieznanne życie” (*Kronika wypadków miłosnych*, s. 6) oraz czas przyszły (pomijam w tym miejscu znaczące użycie form drugiej osoby oraz treści marzenia bohatera, które stało się marzeniem pokolenia):

„Wtedy położysz mi się na tym twardym tapczanie z dzieciństwa. Otoczy cię tak dobrze znany zapach starego drzewa, osmolonych garnków, czasu. Coś spadnie miękko na koldrę. To Waśka. Podejdzie skradając się do twojej twarzy, obwącha brwi, nos, usta. Zacznie mruczeć przejmująco i ułoży się na twojej piersi. A ty na granicy snu i jawy, pomiędzy rzadkimi skargami trąby, będziesz z mozołem wracał pamięcią, będziesz wracał pamięcią, będziesz wracał” (*Nic albo nic*, s. 256).

Technika „warunkowej” analizy psychologicznej od dawna charakteryzowała narrację w pierwszej osobie, a zwłaszcza opowiadanie narratora-świadka, np. narratorzy Conrada i Faulknera rekonstruują przypuszczalny, domniemany tok rozumowania i przeżywania bohatera, którego dzieje są przedmiotem ich relacji. Użycie trybu warunkowego, któremu zwykle towarzyszy czas przyszły mający niejako „z natury” odcień warunkowości, kryje

W trybie  
przypuszczającym

w sobie pewne implikacje światopoglądowe, m. in. założenie nieprzejrzystości życia wewnętrznego. Wydaje się, iż niesie on również szczególną informację, metatekstową, która stawia pod znakiem zapytania wartość informacji przedmiotowej i odniesień poznawczych dotyczących świata przedstawionego — podkreśla kreacyjny, a równocześnie modelowy charakter tego świata.

Hipotetycznej analizie psychologicznej zwykle towarzyszy obecność „bocznych pędów” fabuły, wpisanie w tekst kilku wariantów fabularnych. Tekst eksponujący własne możliwości sytuuje się na poziomie modelu gatunkowego, ujawnia poziom *langue* utajony w strukturze utworu. Tekst ten sugeruje możliwość zbudowania innych tekstów na jego podstawie i chce ułatwić czytelnikowi wybór najdogodniejszej strategii lektury. Pozostaje jednak kwestią otwartą, czy tekst projektujący i określający kilka strategii odbioru nie ukierunkowuje czytelnika bardziej niż niejeden schemat tradycyjny:

„Gdzieś w sąsiedztwie ktoś gra na pianinie. Mury, dywany i meble tłumią te dźwięki, niemniej, wsłuchawszy się, można je rozróżnić. Chopin? Może i tak. Lecz kto by wolał przy tej okazji Brahmsa lub fortepianową transkrypcję którejś z arii operowych, na przykład z *Toski* Pucciniego, nikt mu tego nie wzbrania” (*Król Obojga Sycylii*, s. 25).

Czytelnik *Króla Obojga Sycylii* musi się zastanowić wraz z bohaterem, „Czy pociąg wyjedzie po drugiej stronie tego tunelu? czy w ogóle istnieje jakaś druga strona?” (s. 215). Książki Kuśniewicza zdradzają aspiracje do klasy powieści uwzględniających możliwość różnych sposobów odbioru, o które to utwory upominał się Butor:

„Kiedy tyle uwagi poświęca się porządkowi, w jakim następuje prezentacja materiałów, pojawia się kwestia, czy jest to jedyny porządek możliwy, czy nie można i nie trzeba przewidzieć wewnątrz budowli powieściowej róż-

Dzieło jako  
model  
gatunkowy

Projekt  
różnych  
sposobów  
odbioru

nych tras lektury, jak tras zwiedzania w katedrze czy w mieście”<sup>11</sup>.

Niemniej takie praktyki Kuśniewicza, jak rozbudowanie metawypowiedzi, wariantów fabularnych i psychologicznych, ujawnienie, z czego to jest zrobione, co jest dokumentem pamięci, a co popisem wyobraźni, nie mają — w ostatecznej instancji — kwestionować wiarygodności świata przedstawionego i rozbijać spójności tekstu, lecz okazują się — paradoksalnie — chwytem uwiarygodniającym, mającym wzbogacić „szerokoe ekranowy” obraz epoki. Świat ten jest układany na zasadzie kolażu czy mozaiki z elementów niepełnowartościowych, ubocznych, najczęściej z rozmaitych obrazków z pogranicza sztuki użytkowej i kiczu (w *Drodze do Koryntu* są to pudełka po cygarach, w *Strefach* — opakowania czekolady, w *Królu Obojga Sycylii* — „images d’Epinal”, w *Stanie nieważkości* — ilustrowane kalendarze). Równocześnie w sferze psychologii postaci przedmiotem pisarskich zainteresowań nie jest centrum świadomości, ale peryferie, na których znalazły schronienie prywatne symbole mające swe źródło właśnie w owych tandetnych ilustracjach. Typ zmysłowej percepcji świata jest tu przede wszystkim wizualny — metaforyka utworów Kuśniewicza, będąca ważnym czynnikiem ciągłości i spójności tekstu, zawsze aktywizuje kod wzrokowy. Poetyka nieciągłości, symultaneizmu, a niekiedy kolażu tekstowego ma stworzyć możliwość zestawiania fragmentów na kształt fotografii z wyobraźni. Narrator *Stref* sięga do magazynu wspomnieniowego kilku postaci, by zrekonstruować stylizowany na autentyczny dokument pamięci zbiorowej odzwierciedlający wieczne *teraz* pamięci i tradycji:

„Istnieje jeszcze jeden ważny problem: każdy z nas, pamiętających, zachował jakiś jeden oderwany strzęp foto-

Zasada  
kolażu

Dokument  
pamięci  
zbiorowej

<sup>11</sup> M. Butor: *Powieść jako poszukiwanie. Wybór esejów*. Przeł. J. Guze. Warszawa 1971, s. 111.

grafii. Wyrwał go w pośpiechu odjazdu, ucieczki czy gonitwy albo odnalazł w kieszeni dawno nie noszonej marynarki. Do kogo przynależy? Oto skrzydło koguta, a może rożek urwanej chustki? Albo strzęp spódnicy? Ktoś ma przed sobą niespodziewanie odnalezioną prawą nogę Eugenia Łuczki — utrwalił ją bowiem w momencie, gdy nasz kolega wkracza do apteki Markowicza na żydaczowskim rynku, stopę widzialną z boku i od tyłu, nieco od spodu, tak ją bowiem zachowała klisza niepotrzebnej pamięci” (*Strefy*, s. 50).

W *Strefach* i *Stanie nieważkości* narrator jawnie miesza fakty i zmyślenia: zwiedzając „zakamarki pamięci pełne kurzu” uzupełnia brakujące fragmenty, miejsca niegdyś wykropkowane — niedostatki pamięci sztukuje wyobraźnią. Celem tego eksperymentowania — zgodnie z autotematycznym komentarzem autora — ma być „rzeczywistość jakby prawdziwa, na poły zmyślona, wychylona ku prawdzie” (*Stan nieważkości*, s. 34). A przedmiotem analizy — zarówno u Kuśniewicza, jak i u innych współczesnych pisarzy — jest coraz częściej psychologia zbiorowa, społeczna, a nie indywidualna.

Metodologiczne zainteresowania pisarzy

Zainteresowania metodologiczne pisarzy nie muszą ujawniać się w sformułowanych informacjach metatekstowych — najczęściej są utajone w całościowej strukturze utworu. W powieściach Konwickiego często natrafiamy na fragmenty opowiedane jakby z wyższego, autorskiego piętra, nie mieszczące się w dotychczas ukształtowanym obrazie narratora, jak np. wyimaginowany powrót do „doliny” w zakończeniu *Nic albo nic*. Orzekanie, jaki jest status świata przedstawionego w ostatnich utworach Konwickiego — *Zwierzoczekoupiór*, *Nic albo nic*, *Wniebowstąpienie*, *Kronika wypadków miłosnych* — jest utrudnione. Na przykład bohater *Nic albo nic* jest człowiekiem ściganym przez milicję, podejrzanym o liczne zbrodnie, który zresztą odczuwa tajemnicze duchowe powinowactwo z dusicielami kobiet, a równocześnie pisarzem wymyśla-

jącym inne postacie i fabułę oraz przymierzającym do siebie różne życiorysy (co przywodzi na myśl wyznanie autora *Kalendarza i klepsydry* — „Tożsamości mam w nadmiarze”, s. 140).

We *Wniebowstąpieniu* pozornie „twarda” rzeczywistość ujawnia swoją irracjonalną podszewkę — hiperrealistyczna proza współczesna zaczyna wyraźnie skłaniać się ku paraboli. Bohater i narrator *Wniebowstąpienia* to ofiara amnezji, „Bezimienny”, który utracił tożsamość i poszukuje na nowo punktu zaczepienia o rzeczywistość, a niekiedy — w relacji do innych bohaterów — staje się jakby fabulatorem aranżującym spotkanie postaci-widm na szczycie Pałacu Kultury. Ci inni — Lilek, Wiesio, Anna, ciocia Pola — to postacie o niepewnym, niejako podwójnym statusie: wiarygodnego bohatera istniejącego pełnoprawnie w fikcyjnym świecie i figury literackiej *in statu nascendi*. Nostalgia narratora, chęć przebiccia się na „tamtą stronę” — ale na którą? — zyskuje motywację nie tylko psychologiczną (sytuacja Obcego w rojowisku wielkiego miasta i atmosferze fałszywego, zdesakralizowanego świata), ale i specyficzną motywację tekstową w sensie obnażania celowościowych reguł konstrukcyjnych utworu<sup>12</sup>. Elementy fabuły nie mieszczące się w ramach tradycyjnie pojętego prawdopodobieństwa okazują się — w jednym ze swoich wymiarów — wątkami metaliterackimi, a sprzeczności realistycznej motywacji zdradzają napięcie literackości i metaliterackości.

Podwójny  
status postaci

#### IV. Rekonstrukcje świata pamięci

W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych problematyzacja rekonstruowania przeszłości, a więc również kwestia wyobraźni

<sup>12</sup> Pojęcie „motywacja tekstowa” używane jest w tym znaczeniu, jakie zaproponowali formaliści rosyjscy, por. V. Er-

Pamięć,  
wyobraźnia  
i rzeczywistość

twórczej artysty znalazła się w centrum zainteresowań pisarskich np. w *Zmierzchu świata* i *Wyspie ocalenia* Odojewskiego, w *Dolinie Hortensji* Żakiewicza, w *Kronice wypadków miłosnych* Konwickiego. „Kręcę się w kółko jak kot Iwan za ognem” — pisze autor *Kalendarza i klepsydry* (s. 382). Ta autoironiczna fabuła mogłaby patronować wielu współczesnym próbom odzyskania przeszłości. Bohaterowie są zwykle skazani na wieczne krążenie między światem pamięci i wyobraźni a rzeczywistością:

„(...) gdy wracał jak po ciężkiej chorobie wiedząc, że na tym wcale się to nie skończy, że będzie tak krążył pomiędzy tamtym krajem a dzisiejszością jeszcze wielokrotnie (choć inni sądzą, że to nie ma sensu i że trzeba z tym skończyć) i z takim samym pożytkiem, a więc z żadnym, pomyślał, bo ta historyjka, oczywiście nie trzyma się kupy, tak pomyślał, i że innym razem musi wykombinować coś dowcipniejszego, żeby się zabawić, nie wiedział, dlaczego ją sobie opowiedział, być może pragnął jedynie udowodnić, że nie można wyrwać się z pewnego kręgu (obojętnie, czy jest on prawdziwy, czy nie), w który już raz zostało się wciągniętym i że jest się od początku do końca określonym” (*Chwila gatązki wawrzynu* z tomu *Zmierzch świata*, s. 24).

W późniejszej powieści Odojewskiego *Czas odwrócony* motyw „czyśca pamięci” ulega udosłownieniu jako przymusowy powrót bohatera w lata okupacji albo — niepożądane wtargnięcie konspiracyjnej przeszłości we współczesność lat sześćdziesiątych. Rzeczywistość okupacyjna rekonstruuje się na jego oczach w swojej faktyczności — rolety w oknach, strzały, godzina policyjna. *Czas odwrócony* sytuuje się na skraju fantastyki i tego, co nieprawdopodobne, niesamowite, a jednak możliwe.

Strategią pisarzy współczesnych jest świadoma i celowa konstrukcja (nie tylko rekonstrukcja) przeszłości oraz zacieranie granicy między pamięcią

Zacieranie  
granic

lich: *Russian Formalism. History — Doctrine*. The Hague 1955, s. 194—195.

a imaginacją, między wspomnianiem a pracą wyobraźni, a nawet czynnością układania fabuły. W prozie strumienia świadomości, np. *Bramy raj*, *Sny pod śniegiem*, *Miejsca nawiedzone*, tok asocjacji bohatera przenosił go niejako automatycznie na różne tory przeszłości — sprzed lat lub z wczoraj. Natomiast w *Wyspie ocalenia*, *Strefach* czy *Kronice wypadków miłosnych* sposób istnienia zarówno postaci, jak i narratora jest określony przez systematyczne eksperymentowanie z własną pamięcią i pogoń za nie zrealizowanymi, niegdyś porzucenymi możliwościami:

„To drugie życie biegało jak sąsiednie tory obok mego właściwego życia i ogarnęło mnie raptowne przerażenie, że te tory mogły się wielokrotnie pomylić i że mogą jeszcze pomylić się w przyszłości. Potem w głębi nocy w słabo rozpędzonym pociągu przyszła jakaś zła ochota, żeby się wszystko pomyliło i żeby pożyć jakby w swojej, ale przecież i nie swojej skórze, żeby pożyć swoim, ale przecież nie swoim, bo pominiętym wariantem życia” (*Kronika wypadków miłosnych*, s. 57—58).

„Znowu byłem tam, gdzie mi dobrze, gdzie zawsze składam się we śnie, w pamięci, w raptownej tęsknocie. Dobrze jest uciekać przed codziennym trwaniem w jakąś wymyśloną przeszłość, w nie spełnione nigdy warianty losu, w odrzucenie rozwydrzonej wyobraźni, ale najlepiej jednak pójść znajomą drogą wstecz, wrócić do starego gniazda, wmieszać się między ludźmi, którzy nie znają jeszcze swego przeznaczenia, przebrać się w skórę młodości, przeinaczyć wypadki i zdarzenia, zanurzyć się w tajemniczym, niepokojącym tunelu praprzyszłości nie szukając sensu, logiki, usprawiedliwień, pragnąc jedynie szybko mijającej godziny ukojenia” (*ibidem*, s. 239).

„Znajoma droga wstecz” prowadzi bohaterów prosto do „doliny” czy „wyspy” dzieciństwa. Rzecz charakterystyczna, iż w prozie współczesnej ogólna awersja wobec „analizy psychologicznej” nie obejmuje — tak się wydaje — przedstawień dzieciństwa. Wspomnienia czy wyobrażenia dzieciństwa i młodości zostały jakby wyjęte spod powszechnie obowiązującej anatemy psychologizmu. Niemniej

Strefa  
chroniona



w wielu utworach werystyczna psychologia bohatera stoi w sprzeczności z tendencją do mitologizacji rekonstruowanego świata pamięci.

W powieściach Macha, Odojewskiego, Konwickiego, Żakiewicza topografia krainy dzieciństwa jest niemal identyczna — izolowana od świata dolina, bocznicą kolejowa, a w centrum — dom rodzinny (por. zwłaszcza *Zwierzoczekoupiór*, *Wyspa ocalenia*, *Zmierzch świata*, *Dolina Hortensji*). Stosunek bohatera do utraconej doliny, spoza którego prześwituje demitologizujące stanowisko autora, jest jednak zawsze ambiwalentny — zazwyczaj rekonstrukcja wymarzonej przestrzeni dzieciństwa nie wiąże się z odzyskaniem raj, lecz z przymusowym zejściem w głąb koszmaru własnej pamięci. Przekorna pamięć najchętniej uruchamia obrazy „zmierzchu świata” i naprowadza narratora na trop ponurej tajemnicy. W tych utworach na centralnym miejscu znalazł się motyw dziecka o rozszerzonej świadomości, znającego zło z doświadczenia wewnętrznego (*Wyspa ocalenia*, *Zwierzoczekoupiór*), a także motyw bratobójstwa, mit Kaina.

Powszechne „podszyście dzieckiem” nie oznacza bynajmniej wskrzeszenia i przewartościowania problematyki niedojrzałości dominującej w prozie „rozrachunków inteligenckich” pierwszych lat powojennych (*Drewniany koń*, *Jeziro Bodeńskie*). W utworach współczesnych hierarchia wartości jest inna, dzieciństwo jest jednak czasem uprzywilejowanym, mimo iż ucieczka do doliny często odstawia psychiczny mechanizm regresji<sup>13</sup>. Wtedy właśnie formuje się pisarz czy poeta; wyzwaniem dla bohatera staje się więc ocalenie wartości dzieciństwa i przeniesienie ich przez życie (co ujawnia się nawet w utworach tak „nietypowych”, jak *Leszno* i *Nanka* Białoszewskiego). Kategoria dziecięcości

Czas  
uprzywilejowany

<sup>13</sup> O postawie regresywnej bohatera prozy współczesnej uciekającego w świat dzieciństwa pisał Tomasz Burek, por. *Zagłada Utopii*. W: *Zamiast powieści*.

jest zresztą znacznie bogatszą figurą psychologiczną niż motyw dziecka i mogłaby być tematem osobnych rozważań.

### V. Role i maski autora: on jako ja

Liczne postacie tych utworów są jakby pozbawione autonomicznego bytu — stanowią upostaciowanie jednej z ról autora-narratora i jednej z warstw jego osobowości. Bohater *Zwierzoczkokoupiora* Piotr występuje w kilku wersjach samego siebie — jego antagonistą Troip jest być może personifikacją złych sił bohatera (to rozszczepienie osobowości narratora staje się obrazem zdialogizowania relacji z samym sobą). *Alter ego* jest zawsze „obcym” i „drogim” równocześnie — motyw spotkania siebie młodego i innego pojawia się np. w *Chwili gałązki wawrzynu* Odojewskiego, *Kronice wypadków miłosnych* i *Dolinie Hortensji*. „Ja” dawno staje się wówczas uprzedmiotowanym „on” o pozycji zbliżonej do statusu innych bohaterów, zaimek „on” sygnuje jedną z dawno odegranych ról autora. Opozycja „ja” bliskiego i „ja” obcego jest niesymetryczna wobec opozycji „ja” i „gęby”, „persony” czy innej formy maski społecznej.

Problematyka *alter ego* w niektórych wypadkach zbliża się do tradycyjnego motywu sobowtóra — np. bohaterowie Konwickiego i Odojewskiego dostrzegają jakąś utajoną możliwość siebie w osobie bandyty — a niekiedy „drugie ja” staje się jakby literackim upostaciowaniem podmiotu utworu. *Alter ego* pełni wówczas funkcję rzecznika autora — wewnątrztekstowego reprezentanta piszącego przedmiotu, a głównym zadaniem tej figury literackiej staje się autoprezentacja zobiektywizowana i krytyczna. Tym samym relacje między składnikami

*Alter ego...*

jako sobowtór..

i podmiot  
utworu

globalnej figury podmiotu mówiącego wydatnie się komplikują.

W *Dzienniku intymnym mego N. N.* Żakiewicz konstruuje postać *alter ego* o biografii i wrażliwości autora, która umożliwi przedmiotowy i w pewnym sensie dialogowy stosunek do siebie. Autor *Rynku*, który swojego N. N. określa nazwą „chłopiec” lub po prostu zaimkiem „on”, tak motywuje praktykę pozorowania cudzego punktu widzenia:

„(...) proszę nie zapominać, że występuję zawsze w postaci niepełnej, że deleguję z siebie niejako część oficjalną, a tamto osadza się gdzieś na dnie, by pędzić swój ciemny i niezrównoważony żywot: doprawdy nie wiem na czyją odpowiedzialność” (*Rynek*, s. 234).

Utwory współczesne — i to zarówno „formy sylwiczne”, jak i powieściowe — charakteryzuje swoje zawieszenie między pierwszą a trzecią osobą — *Sny pod śniegiem*, *Strefy*, *Stan nieważkości*, *Dolina Hortensji* — lub regularne przechodzenie od pierwszej do trzeciej (czasem drugiej) osoby — *Rynek*, *Dziennik intymny mego N. N.*, *Nic albo nic* — sugerujące bliskość semantyczną, a więc daleko posuniętą wymienną form osobowych.

Formy osobowe  
(według A.O.S.)

Formy osobowe — według Aleksandry Okopień-Sławińskiej — są konstrukcjami polisemicznymi, ich znaczenie ma zawsze charakter synkretyczny. Również zaimek „ja”, reprezentujący w tekście zarówno tworzący wypowiedź podmiot, jak i postać przez tę wypowiedź przedstawioną, zawiera w swojej strukturze znaczeniowej odcień sensu przedmiotowego zarezerwowany w języku dla zaimka „on”. Podmiotowe znaczenie „ja” może więc ulegać modyfikacjom na skutek ekspansji czynnika przedmiotowego aż do całkowitego przesunięcia semantycznego — transpozycyjnego użycia „on” jako maski dla „ja”<sup>14</sup>. Rozpowszechniona obecnie praktyka traktowania siebie *per* „on” ma swoją realizację

<sup>14</sup> Por. A. Okopień-Sławińska: *O semantyce form osobowych*. „Roczniki Humanistyczne” t. XXIX 1976 z. 1, s. 43—

doskonałą w *Dzienniku Gombrowicza*. Gombrowicz pisze o sobie w pierwszej lub trzeciej osobie, co uruchamia system napięć między głosem pozornie cudzym a tradycyjną, dziennikową formą „ja”, która zyskuje wówczas nowe walory poznawcze<sup>15</sup>. Podkreślenie przedmiotowego aspektu form osobowych, a zwłaszcza transpozycja *on jako ja* może funkcjonować w ramach odmiennych poetyk i światopoglądów i służyć różnym celom. W prozie młodych autorów — w powieściach Andermana, Pastuszka, Schuberta, a także we wcześniejszych utworach Stachury — rozbicie jedności i tożsamości podmiotu narracji, a więc również podmiotu utworu, wystąpiło w jeszcze jaskrawszej formie. Przemienność pierwszej i drugiej osoby i wielojęzyczność narracji ujawniają stan depersonalizacji „ja”, które już nie potrafi przeciwstawić się — jako integralna osobowość — agresywnym głosom świata zewnętrznego; może jedynie cytować innych i samego siebie również zamienionego w „cudzy głos”.

Depersonalizacja

Natomiast w książce Żakiewicza — zdaniem Krzysztofa Dybciaka — „zdytansowanie się do N. N. (...) ujawnia czystą podmiotowość, oddziela świadomość od maski społecznej”<sup>16</sup>. Strategia Brandysa i Kuśniewicza jest na pozór odwrotna — tutaj autentyzm i dokumentaryzm chce być równocześnie „wyższym szczeblem uświadomionego udawania” (*Stan nieważkości*), a przedmiotowy stosunek wobec „ja” ma służyć nie tyle obiektywizacji własnych doznań, ile konstrukcji „gęby doskonałej”, nie do rozszyfrowania:

Podmiot —

przedmiot

45 oraz *Jak formy osobowe grają w teatrze mowy?* „Teksty” 1977 nr 5—6, s. 57—62.

<sup>15</sup> Pisze o tym A. Okopień-Sławińska: *Jak formy osobowe...*, s. 59—60.

<sup>16</sup> K. Dybciak: *Świadomość bycia i to, co je wypełnia*. „Twórczość” 1978 nr 5, s. 245.

„Czasami, bywało, rozumowałem: im więcej wszystko się skomplikuje, stanie trudniejsze do rozwikłania, im bardziej dokoła siebie zagęszczę atmosferę, tym się bardziej odgradzę, odetnę, stworzę z kłamstw, zmyśleń i legend barierę nie do przebycia. Każdy nieproszony — a ich większość, dziś zwłaszcza — uwikła się w to, po paru krokach ugrzęźnie, wreszcie zniechęcony zrezygnuje, by się nie narażać na śmieszność znalezienia się w sytuacji, gdy pełna wiara i powaga są nie do pomyślenia, a cząstkowa jest ryzykiem (...). Jeśli już gęba, bo nie ma rady bez niej, no to w takim wypadku kilka, kilkanaście masek, czyli sztucznych gęb, do wyboru, na każdą okazję, do zmiany jak peruki” (*Stan nieważkości*, s. 20).

A jednak zarówno u Żakiewicza, jak i u Kuśniewicza czy Brandysa trudno orzekać o szansach dotarcia do „czystej podmiotowości”. Celem konstrukcji *alter ego* czy wyszukanych masek jest bowiem ujawnianie skomplikowanych relacji „ja” z sobą i światem oraz określenie wszelkich możliwych relatywizacji tego stosunku. Szereg eksperymentów psychologicznych ma na celu nie tyle odsłonięcie obiektywnej prawdy o „ja”, co w XX w. uznano za równie bezcelowe jak odzieranie cebuli z kolejnych warstw, ile kreowanie sytuacji modelowej, w której wyniki tych eksperymentów — także wyniki negatywne — stają się intersubiektywnie sprawdzalne.

Brandys usiłuje w podobny sposób skonstruować postać autora — „z cudzych strzępków” (*Rynek*), a więc z programowym pominięciem dziennikowej konwencji szczerości i autobiografizmu. Autor *Rynku* wiele uwagi poświęca świadomej i celowej pracy nad własną maską publiczną często pod pozorem walki z nią — „gęba” jest wszakże atrakcyjniejsza literacko od twarzy. Tematem książki staje się obnażenie procesu kunsztownego kreowania „ja” piszącego podmiotu. Strategią autora jest komplikowanie autoprezentacji — „udawanie, że nie udaję. Aby powiedzieć to, co chcę powiedzieć, mówię, że nie mam nic do powiedzenia” (*Rynek*, s. 26) i na

Kreowanie  
sytuacji  
modelowej

odwrót — udawanie, że udaję, pokazowe konstruowanie swego literackiego sobowtóra. U podstaw strategii Brandysa tkwi przeświadczenie, iż jaźń istnieje tylko jako sieć relacji, że wszelkie rewelacje jedynej prawdy wewnętrznej są subtelnymi formami nadużycia czy samooszustwa.

A jednak proza najnowsza podejmuje coraz to nowe próby zdemistyfikowania stosunku ja — inni i ujawnienia gry literackości i szczerości. W szczerości tkwi bowiem zaczątek iluzji. Do czego służy szczerość? Czy nie do tego, aby oddalić się od siebie, zobaczyć siebie z oddalenia, pozbyć się ciężaru „ja”? Ktokolwiek uwierzy w szczerość, tym samym zostaje kupiony. To, co czytelnik uważa chętnie za złapanie autora na wstydlwym uczynku, na szczerości — stanowi zysk piszącego. W tej samej chwili bowiem autor — zdawałoby się — przyłapany ucieka wielkimi susami, jakby na szczudłach, w głąb „ja” wciąż rozszerzającego się, aż do zatrąty konturów.

Wprost z materiału życiowego autora wywodzą się również kolejne utwory narracyjne Białoszewskiego — *Donosy rzeczywistości*, *Szumy*, *zlepy*, *ciągi*. *Zawał*. Relacje osobowe wewnątrz- i zewnątrztekstowe wydają się tu proste. Powieść-notatnik, forma mająca wiernie służyć obserwacji z zapisami rzeczywistości, sprawia wrażenie liryki z życiowym *passe-partout*, liryki z nielirycznym marginesem, który tworzy „życie” wewnątrz utworu. Nawiasem mówiąc, ten sposób opowiadania nie prowadzi wcale do przekroczenia normy intymności akceptowanej przez przeciętnego czytelnika. Paradoksalnie pierwszoosobowa, kolokwialna, najswobodniejsza forma narracji nie przynosi tak bezpośrednich świadectw życia wewnętrznego autora, jak liczne wiersze Białoszewskiego, np. cykl *Wierszy ciotki Anieli* utrzymanych w konwencji liryki-maski oraz *Wiersze egipskie*.

Narracja Białoszewskiego, na pozór ściśle autobio-

Konwencja  
szczerości

Przypadek  
Białoszewski

graficzna i faktograficzna, jest jakby zawieszona między dziennikiem intymnym czy notatnikiem a dyskretnie komponowaną powieścią z Mironem Białoszewskim w roli głównego bohatera. Idea dyskretnej kompozycji, nie kolidującej z niemal reportażowym zapisem, której towarzyszy umiejętna reżyseria własnego życia, zawiera się w wielokrotnie cytowanym obrazie szmaragdu podbitego zieloną bibułą, żeby wyglądał bardziej naturalnie (*Szumy, zlepy, ciągi*). W *Zawale* i wielu krótkich narracjach dyskretna kompozycja utworu, nie przekraczająca nigdy granic ledwie uchwytniej stylizacji, prowadzi w niespodziewanym kierunku — w stronę poetyki kryminału bądź powieści grozy. Tajemnicze wypadki — przewrócenie się wazonu, ubikacje brudzone z premedytacją w wyrafinowany sposób, plotki, np. ożycie trupa w kostnicy — służą budowaniu nastroju i przestrzeni, w której mogłoby się coś nieoczekiwanego wydarzyć. Autor nie pozwala czytelnikowi zapomnieć, że w każdej chwili śmierć może wystąpić w swojej właściwej roli — w roli mordercy.

Czytelnik utworów Białoszewskiego znajduje się w sytuacji świadka permanentnej rozmowy, która zresztą nie zawsze jest dialogiem. Niekiedy osobowość narratora, rozszczepiona pomiędzy własne „ja”, przedmioty i ludzi, zagarnia wszystkie kwestie, także repliki słuchaczy. Status innych postaci, czasem nieomal zredukowanych do głosu, jest jakby podwójny. Uczestniczą, a zarazem współtworzą rzeczywistość liryczną narratora, a równocześnie są jakby odbiorcami umieszczonymi wewnątrz utworu, delegatami czytelnika w świat poetyki Mirona Białoszewskiego. Wpisanie w utwór sytuacji odbioru — kręgu słuchaczy, którzy dają odpowiedni rezonans skrajnie indywidualnemu oglądowi świata — służy również projektowaniu idealnego czytelnika. Czytelnik otrzymuje wskazówkę: tak czytać, jak bohaterowie słuchają.

Publiczność  
przedsta-  
wiona

W niewielkim odstępnie czasu pojawiły się dwie powieści zainspirowane podobnym doświadczeniem życiowym autorów — przeżyciem zawału i przewlekłym leżeniem w szpitalu: *Stan nieważkości* Kuśniewicza i *Zawał* Białoszewskiego. Uwaga narratora *Stanu nieważkości* kieruje się do wewnątrz, sytuacja bieżąca zostaje unieważniona przez potok retrospekcji i wyobrażeń, wymyślanych fabuł i stylizacji. Narrator zawału rejestruje przede wszystkim szpitalne aktualności, nie gubi wszakże z pola widzenia wątków kontemplacyjnych i mistycznych<sup>17</sup>, zawsze obecnych w twórczości Białoszewskiego (tworzą one nacechowaną poetycko liturgię egotyizmu poety). „Mimo diametralnej różnicy stylów i koncepcji literackości obu pisarzy bohaterowie ich książek uosabiają podobny typ pacjenta doskonałego, za którego plecami stoi autor bez pretensji do losu i świata, zmieniający to, co w rzeczywistości było nieszczęśliwym wypadkiem, w literackość. W *Zawale* wszystko, co nieudane w życiu, np. planowana wyprawa na Żoliborz, po opisanu staje się intrygujące literacko, a kaczki i baseny sprawiające najwięcej dolegliwości zyskują rangę obrazów poetyckich. W szpitalu poeta poczuł się jak na zesłaniu, skazany na wspólne korytarze, wychodki i narzucone rytmy. Tylko dzięki pisaniu szpital został oswojony, obłąskawiony niemal jak dom. Modelowa relacja szpital — pacjent intrygowała Białoszewskiego od dawna (np. w *Pani Koch*). „Leżenie”, będące elementem „strategii pacjenta”<sup>18</sup>, wybranej strategii życiowej i poetyckiej autora,

Zawały  
pisarzy

<sup>17</sup> Na swoisty estetyzm Białoszewskiego i rolę kontemplacji w jego twórczości zwrócił ostatnio uwagę Adam Zagajewski, por. *W Warszawie jak na wsi*. „Znak” 1977 nr 281—282.

<sup>18</sup> O „strategii pacjenta” będącej rezultatem powojennych doświadczeń społecznych, strategii rządzącej retoryką wypowiedzi literackiej pisze Edward Balcerzan, por. *Strategia „pacjenta”*. „Odra” 1978 nr 2.



udosłowniło się, zachowując jednak znaczenie metaforyczne, a „sytuacja pacjenta” zyskała sens uniwersalny.

Globalna  
figura  
podmiotu

W powieści najnowszej wewnątrztekstowe relacje podmiotowego „ja” stają się coraz bardziej skomplikowane, zwłaszcza transpozycje *on jako ja* (tu interesowały mnie raczej modele tych relacji, a nie konkretne psychiczne wypełnienie tego „ja”). Relacje między wpisaniem w utwór autorem a bohaterem powieściowym stają się czytelne jako sieć odniesień wewnątrz globalnej figury podmiotu mówiącego. „On” zawarte w „ja”, a równocześnie wyobcowane, może być np. *dzieckiem, artystą, innym lub każdym*. Różne strategie podmiotu autorskiego łączy jednak wspólny zmysł — poszukiwanie zewnętrznego punktu widzenia, który utożsamia się ze spojrzeniem naiwnym (*Zwierzoczektopiór, Wniebowstąpienie*) bądź szczególnie wyrafinowanym (*Lekcja martwego języka*). Zewnętrzny, obcy punkt odniesienia ma umożliwić odsłonięcie skomplikowanych relacji osobowych i rozpoznanie sieci relatywizacji. Model ów można by nazwać „polifonią jednego głosu”: rozchwianie porządku fabularnego pociągnęło za sobą tak zdecydowane zdominowanie bohatera przez autora (wewnętrznego), iż przewaga ta w niczym pozycji autorskiej nie wzmacnia, przeciwnie, staje się znakiem wszechwładnej dominacji zagłuszonych „innych” nad poziomem autorskim.

Polifonia  
jednego  
głosu

Czytelnika prozy najnowszej uderza wielkość i różnorodność literackich kształtów psychologii oraz propozycji problemowych w tym zakresie. Równocześnie przeświadczenie o możliwości odmiennych ujęć problematyki psychologicznej jest powszechne. Dominują ujęcia niepsychologiczne, a w szczególności:

— ujęcia mitologizujące, docierające do kwestii psychologicznych poprzez różnorodne symbolizacje (np. *Strefy*);

— ujęcia behawioralne, gdzie opisy lub przedstawienia życia wewnętrznego uległy redukcji (np. *Nic albo nic*);

— ujęcia autotematyczne, eksponujące metaliterackość utworu, które dopuszczają jedynie „hipotetyczną” odmianę analizy psychologicznej (np. *Król Obojga Sycylii*);

— oraz powieści, w których literackie konstrukcje zdarzeń i osobowości są nieznacznie wychylone ku paraboli (np. *Wniebowstąpienie*).

Strategie te, wielostronnie związane, mogą współistnieć w jednym utworze.

Możliwości

W centrum tych rozważań znalazły się książki, w których problematyka psychologiczna skupia się wokół figury autora występującego jako podmiot narracji i podmiot przedstawiony jednocześnie. W tych utworach, ujawniających ważne tendencje rozwojowe prozy współczesnej, problem stylizowania, „przyrzadzania siebie” znalazł się na pierwszym planie — psychologia w powieści staje się więc formułą egocentryzmu. Miejsce konwencji szczerości, „udawania, że nie udaje”, należących do obowiązkowego wyposażenia warsztatu diarysty czy autora powieści-pamiętnika, zaczęły zajmować skryzalizowane konwencje nieszczerości i znaki literackości („nic tak nie pomaga w obcowaniu z prawdą jak nowa konwencja (...)” — pisze autor *Rynku*). Utrwalone w tradycji gatunku przymierze z czytelnikiem jest ostentacyjnie łamane. Jawnej dyskusji, czasem kłótni naratora z adresatem, takiej jak potok impertynencji skierowanych do czytelnika *Kalendarza i klepsydry*, towarzyszy wyrafinowana gra na poziomie podmiotu utworu — adresat utworu<sup>19</sup>, silnie dyna-

Złamane  
przymierze

<sup>19</sup> Terminów określających wewnątrz- i zewnątrztekstowe sygnały podmiotu autorskiego używam za Aleksandrę Okopień-Sławińską, por. *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*. W: *Problemy teorii literatury*. Seria 2. Pod red. H. Markiewicza. Wrocław 1976.

Maski prawdy

mizująca wypowiedź artystyczną. Celem tej gry ma być obustronna samoświadomość, ku czemu prowadzi badanie antynomii szczerości i sztuczności oraz krytyczna analiza pisarskich technik obnażania czy maskowania mówiącego „ja”. Konstrukcja pozorów, szyfr, maska mają więc — paradoksalnie — umożliwić osaczenie prawdy wewnętrznej.

1978 r.