Zbigniew Jelonek

O wybranych odmianach gatunkowych prozy Kornela Filipowicza

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 84/3/4, 75-96

1993

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

Pamiętnik Literacki LXXXIV, 1993, z. 3/4
PL ISSN 0031-0514

ZBIGNIEW JELONEK

O WYBRANYCH ODMIANACH GATUNKOWYCH PROZY KORNELA FILIPOWICZA

Wstęp

Trudno jednoznacznie określać genologiczną jakość współczesnych utworów prozatorskich. Wobec ich rozmaitości, wewnętrznej niejednorodności i różnie ukierunkowanej „specjalizacji" teoria literatury proponuje zestaw pojęć często niewspółmiernych i niewystarczających. Różnorodne formalnie, konkretne propozycje literackie nierzadko znajdują „bezpieczne", choć zaledwie wstępne określenie swojej tożsamości przez terminy takie jak: „nowelistyka", „małe formy narracyjne", „małe prozy" czy chociażby „opowiadania".

Aby nie poprzestać na nazwaniu wielości jednością, analiza i interpretacja tekstów winny m.in. skupić się na poszukiwaniu i wyznaczaniu źródeł i dominant gatunkowych. Michał Głowiński w jednej ze swych prac stwierdza, że „każdy konkretny utwór jest realizacją wybranych możliwości danego gatunku"[1]. Twórczość Kornela Filipowicza poddana interpretacji z punktu widzenia gatunku doskonale świadczy o rozmaitości tych możliwości i o nieadekwatności wielu nazw określających genologiczną przynależność tekstu.

Według Jonathana Cullera naczelną funkcją konwencji gatunkowej

> [jest] zawarcie między pisarzem a czytelnikiem umowy mającej na celu uruchomienie pewnych istotnych oczekiwań, a przez to umożliwienie zarówno zgodności z przyjętymi sposobami stwarzania zrozumiałości, jak i odchylenia od nich [...][2].

Nowelistyka Filipowicza w przeważającej mierze wyłamuje się z konwencji gatunkowych. Większość utworów pisarza mogłaby z powodzeniem stanowić egzemplifikację wskazanej przez Cullera potencjalnej tendencji do odchodzenia czy odchylania się od konwencjonalnych i tradycyjnych form i struktur. Nie oznacza to bynajmniej, iż analiza konkretnych opowiadań pisarza winna pominąć lub zepchnąć na dalszy plan kwestie genologiczne. Przywołany wyżej krytyk stwierdza, iż odbiór tekstu, jego przyswajanie czy „oswajanie" —

---

[1] M. Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*. W zbiorze: *Genologia polska*. Warszawa 1983, s. 92.

[2] J. Culler, *Konwencja i oswojenie*. Przełożył I. Sieradzki. W zbiorze: *Znak — styl — konwencja*. Warszawa 1977, s. 172.

to „odnoszenie go do wzorców zrozumiałości"[3]. Wzorcami są właśnie konwencje gatunkowe. To właśnie one pozostają jedynym kluczem do odkrywania tożsamości konkretnych utworów.

Precyzyjne określenie jakości genologicznej sprawia jednak wiele trudności z powodu ewidentnej nieostrości strukturalnej i wewnętrznego zróżnicowania tekstów. Filipowicz omija konwencje, wykracza poza normy, nie stara się zamknąć treści w określonych ramach kompozycyjnych. Tendencja taka prowadzi, zdaniem Ryszarda Nycza, w kierunku anonimowości genologicznej[4].

Kazimierz Wyka analizując powojenną prozę polską zaznaczał, iż „literatura wysyła improwizowane jednostki, które mogą stanowić podłoże przyszłych strategii gatunkowych"[5]. Właśnie utwory Filipowicza bardzo często sprawiają wrażenie form improwizowanych, stworzonych specjalnie na potrzeby danego przekazu. Obserwacje te zdaje się potwierdzać Stanisław Balbus:

> Filipowicz posiadł szczególną umiejętność tworzenia jakby reguł gatunkowych na jednorazowy użytek, wymyślania gatunków literackich, reprezentowanych przez jeden tylko utwór, wzorców formalnych, które raz tylko, w chwili ich odkrycia, znajdują zastosowanie[6].

Interpretatorowi współczesnej małej prozy pozostaje posłużyć się pojęciem „opowiadanie" i ewentualnie skonfrontować formę danego utworu z konstrukcją klasycznie zbudowanej noweli. Właśnie ta specyficzna, mocno zakorzeniona w tradycji literackiej i teoretycznej „kompozycja literacka" wskazuje kierunki reorganizowania i odschematyzowania krótkich form epickich i stanowi dla nich doskonały punkt odniesienia.

W obrębie twórczości Filipowicza strukturę klasycznej noweli przypominają nieliczne utwory, przede wszystkim z tomu *Krajobraz niewzruszony*[7]. W *Złotym krzyżyku* np. sprawnie skonstruowana akcja prowadzi do przełomu, ostro zarysowanej perypetii. Rozwiązanie do ostatniej chwili pozostaje zagadką. Rytm, napięcie w utworze wzrastają systematycznie aż do momentu „sytuacyjnej niespodzianki", która stanowi swego rodzaju konstrukcyjny wierzchołek akcji.

W *Śniegu* z kolei akcja, choć rozgrywana jakby w zwolnionym tempie, prowadzi do punktu kulminacyjnego. Rozwiązanie przychodzi jednak przy wcześniejszym, dość mocno nagłośnionym, akompaniamencie odnarratorskiego komentarza. Zastosowany tu chwyt retardacyjny, opóźnianie prezentacji kolejnych wydarzeń na rzecz obszernych partii narracyjnych — zmniejsza atrakcyjność utworu.

Rozluźnienie rygorów techniki nowelistycznej nie jest cechą charakterystyczną współczesnej literatury. Krystaliczna postać noweli to zjawisko rzadkie w literaturze polskiej, choć mocno zaakcentowane w twórczości prozaików pozytywizmu. Funkcję formy nowelistycznej przejęło opowiadanie, które przede wszystkim otworzyło ramy monologizującemu podmiotowi. Lecz rów-

---

[3] *Ibidem*, s. 192.

[4] R. Nycz, *Współczesne sylwy wobec literackości*. W zbiorze: *Studia o narracji*. Wrocław 1982, s. 85.

[5] K. Wyka, *Pogranicze powieści*. Warszawa 1989, s. 219.

[6] S. Balbus, *Sztuka małej prozy*. „Pismo" 1981, z. 4, s. 79.

[7] Większość opowiadań z pierwszego zbiorku prozy, wydanego w r. 1947, znajduje się w tomach: *Krajobraz, który przeżył śmierć*. Kraków 1985; *Miejsce i chwila*. Kraków 1986.

nież ono zatraciło i wciąż traci wyrazistość konturów kompozycyjnych i dziś jako termin teoretyczny stanowi nieprecyzyjne uogólnienie. Silna ekspansja elementu dyskursywnego powoduje, iż świat przedstawiony utworów jest prezentowany przede wszystkim przez pryzmat subiektywnych dociekań poznawczych narratora. Stąd szerszy repertuar pomysłów kompozycyjnych i stylistycznych.

Silnie wyeksponowana osoba narratora i rezygnacja z kształtowania przejrzystych i „skończonych" przebiegów fabularnych — według Teresy Cieślikowskiej charakterystyczne aspekty gatunku opowiadania — doskonale przystają do większości utworów Filipowicza[8]. Krzyżują się jednak w nich, mieszają, dominują elementy form, struktur i chwytów, które należą do różnych sfer tradycji prozy.

Filipowicz jest realistą. Materiałem fabularnym opowiadań jest jego własna biografia i losy postaci istniejących w rzeczywistości. Wymyślanie, kreowanie zdarzeń i bohaterów, poza jednym czy dwoma wyjątkami, jest pisarzowi obce. W aforystyczny sposób mówi o tym sam:

> Jestem realistą, w tym sensie, że przerabiam życie na literaturę, a nie literaturę na literaturę[9].

Filipowicz daleki jest od powielania wzorców zarówno tematycznych, inwencyjnych, jak i formalnych. Daleki jest również od prezentowania zagadnień w kontekście historiozoficznym. Nie kreśli szerokich panoram społecznych czy historycznych. Woli konotacje intymniejsze, bardziej osobiste. Nieobca jest mu ironia i autoironia.

Proza Filipowicza jest wielotematyczna. Autor nie dba o spójność treściową poszczególnych tomów opowiadań. Istnieje jednak coś, co łączy całą jego twórczość prozaiczną. Jest to jakaś ledwie wyczuwalna, ale niezwykle mocna nić, wiążąca wszystkie opowiadania. Ich skromność i oszczędność zostaje zrekompensowana przez bogactwo etyczne, oryginalność i świeżość spostrzeżeń.

Filipowicz pisze o tematyce swoich utworów w następujący sposób:

> Nigdzie nie jest powiedziane , że opowiadania moje mają się łączyć tematycznie w jakąś całość. Wszystko, co piszemy, należy do jednego wielkiego tematu: zmagania się nas, ludzi, z otaczającym nas chaosem, z nami samymi, z czasem, na którego działanie wystawieni jesteśmy, byliśmy i będziemy[10].

Niniejsza praca próbuje przybliżyć różnorodne sposoby ukazywania „jednego wielkiego tematu". Dwie różne konwencje gatunkowe, przywołane dla stwierdzenia tożsamości wybranych utworów pisarza, staną się pretekstem do przedstawienia dwóch odmiennych metod, technik przekazywania treści językiem prozy.

Otóż pokaźne miejsce w obrębie małych form narracyjnych Kornela Filipowicza zajmują utwory skupione przede wszystkim w tomie *Profile moich*

---

[8] Zob. B. Pięczka, *Teoria i typologia opowiadania (1945—1963). Z zagadnień struktury i narracji.* Wrocław 1975, s. 177. Krytyk odwołuje się do poglądów T. Cieślikowskiej, zawartych w pracy: *Z problemów współczesnych przemian rodzajowych.* „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego", seria I, z. 20 (1961).

[9] K. Filipowicz, *Z notatników.* „Odra" 1990, z. 10, s. 47.

[10] *Ibidem*, s. 47.

przyjaciół, a przypominające jakby „studia portretowe". Ich genezy będę szukać w charakterze, gatunku powołanym do życia przez Teofrasta.

Znamienna dla twórczości pisarza wydaje się również forma eseistyczna. Spośród opowiadań można wybrać wiele utworów będących autoprezentacją osobowości, sposobu myślenia i przekonań piszącego. Charakterystyczna dla gatunku, jakim jest esej, nieostrość kompozycyjna utrudnia jednoznaczne utożsamienie z nim konkretnych utworów. W przypadku przedstawionych w dalszej części pracy tekstów niezaprzeczalna jest jedność narratora z autorem. Odczuwalna jest również silna dygresyjność przekazu. Charakter refleksyjny, brak ścisłych ram strukturalnych i tradycyjnie rozumianej akcji zbliżają je właśnie do eseju.

Zanim odsłonięta zostanie kurtyna wyobraźni pisarza i odkryte będą techniki kompozycyjne, które złożyły się na dwie wskazane tu jakości, warto naszkicować ogólną mapę gatunków, które Filipowicz wykorzystał. Trzeba jednak zaznaczyć, że przyjęta powszechnie terminologia w przypadku utworów tego autora okazuje się przydatna, ale nie rozstrzygająca.

Obok wspomnianej już, mało reprezentatywnej grupy tekstów zbliżonych budową do klasycznej noweli można w twórczości prozaika odnaleźć formy reportażowe i gawędowe. Specyficznie ukształtowany cykl rybackich gawęd *Mój przyjaciel i ryby* gromadzi intymne, drobiazgowe relacje z połowów, jakby opowiadane dobremu przyjacielowi. Z kolei w wielu opowiadaniach o tematyce wojennej, a także w tych, które rejestrują życie prowincji czy środowisk wiejskich, widać ślady precyzyjnej i faktograficznej techniki reportażu. Utwory takie jak chociażby *Pyłek w oku* (z tomu *Ciemność i światło*, 1959) czy *Prawo łaski* (z tomu *Gdy przychodzi silniejszy*, 1974) rekonstruują faktyczne wydarzenia. Piszącego od opisywanych faktów dzieli dystans czasowy. To, co okazuje się ostateczną wersją, z konieczności musi być selektywnym wyborem. Dlatego „spóźnione reportaże" Kornela Filipowicza, szczególnie te dotyczące okresu wojny, można nazwać za Jackiem Maziarskim „zdawaniem sprawy z faktów zapamiętanych" czy „opowieściami na kanwie prawdziwych faktów"[11].

Za *quasi*-reportaże uchodzić mogą również utwory tytułowe z tomów *Co jest w człowieku?* i *Gdy przychodzi silniejszy*. Fabuła odsłaniająca kryminalną historię stopniowo ujawnia bądź motywację dewiacyjnych zachowań bohaterów, bądź przebieg zbrodni. Tłem dla niecodziennych, brutalnych wydarzeń bywa zamknięty świat wsi lub środowisko podmiejskich lumpów — tak jak u Nowakowskiego czy Hłaski. Relacja reportażowa jest charakterystyczna m.in. dla opowiadania *Świadek, który nie umiał mówić* (z tomu *Rozmowy na schodach*, 1989). Narrator z niezwykłą dokładnością i skrupulatnością pokazuje przebieg śledztwa, rozpraw sądowych, montując tym samym precyzyjną wizję morderstwa. Często bezpieczniej jest nazwać dany tekst po prostu sprawozdaniem. Za takie uznać trzeba m.in. utwory *Scena końcowa* (z tomu *Kot w mokrej trawie*, 1977) i *Jak dmuchawiec* (z tomu *Mój przyjaciel i ryby*, 1963). Rejestracja własnych obserwacji bardzo często ściera się z autotematycznymi dygresjami. Wizyty w konkretnych miejscach stają się pretekstem do ekspresyjnego wyrażenia własnych myśli i skojarzeń. Utwory te sytuują się zatem również na pograniczu eseju.

---

[11] J. Maziarski, *Anatomia reportażu*. Kraków 1966, s. 114, 162.

Prozie Filipowicza nie są obce formy z wyeksponowaną fabularnością, w których m.in. na różne sposoby przedstawia się akcję. Prezentują one rozwikłanie zagadek kryminalnych lub ukazują jakieś wręcz sensacyjne wydarzenie. Opowiadana historia jest często podwójnie zrelacjonowana. Przy tej okazji warto podkreślić typowe dla pisarza przytoczenie czyjejś opowieści w ramach narracji właściwej.

Charakterystyczne dla małej prozy Filipowicza są formy *quasi-pamiętnikowe*. Konkretny utwór często wygląda tak, jakby był fragmentem większej całości, odszukanych i odtwarzanych wspomnień. Autor przywołuje z przeszłości światy na wpół baśniowe, na wpół realne. Oryginalność przekazu wynika z faktu, iż najczęściej łączą się w nim dwie perspektywy narracyjne: fantazyjna wizja dziecka i poważna, zdystansowana refleksja człowieka dorosłego.

Takie opowiadania, jak *Jutro także będzie dzień*, *Fortepian*, *Srebrna łyżka* (z tomu *Biały ptak*, 1960) czy *Szczur* (z tomu *Światło i dźwięk*, 1975), przypominają kartki wydarte z pamiętnika. Rejestrują one i relacjonują zdarzenia z przeszłości tak, jakby rozgrywały się na chwilę przed ich opisaniem.

Często wspomnienia ocierają się o coś, co nazwałbym baśniowością. Wydobyte z dzieciństwa wydarzenia zyskują jakby dodatkowe znaczenia, jawią się jako opowieści z innego świata, bazują na odmiennych systemach wartości. Pozornie błahe problemy urastają do rangi pytań etycznych. Banalne, zdawałoby się, kłopoty i rozterki dziecka otwierają przed czytelnikiem świat pełen magicznych przedmiotów (np. w *Srebrnej łyżce*) i specyficznych norm postępowania, jakby ze specjalnie utworzonego „kodeksu etycznego dziecka" (w opowiadaniu *Nemezis* z tomu *Rozmowy na schodach*). Historia, sprawy ogólne docierają do bohatera tych utworów jak dalekie, fragmentaryczne, migawkowe odgłosy, nie zawsze w porę uchwycone. Świat tych opowiadań pozostaje jakby w zawieszeniu, ponad rzeczywistością.

Inną odmianą gatunkową opowiadania jest coś, co przypomina ściśle dokumentacyjne zapisy z prowadzonego z dnia na dzień dziennika. Taką relacją, utrwaleniem bieżących wydarzeń jest utwór *Dzień poprzedzający* z tomu *Co jest w człowieku?* Skrupulatny, dokładny opis dnia, drobiazgowa kontemplacja czynności i zachowań oraz mocno wyeksponowana postawa „ja" — sprawiają, że utwór ten z powodzeniem mógłby pod odpowiednią datą figurować w notatniku czy dzienniku pisarza. Stanisław Balbus mówi o tekstach tego typu jako o „niby prywatnych brulionach i zapiskach" i „opowiedzeniach"[12].

Ciekawym przypadkiem z punktu widzenia genologii jest utwór o zobowiązującym tytule *Ze wspomnień mojego przyjaciela. Opowieść o kapitanie M.* (z tomu *Rozmowy na schodach*). *Słownik terminów literackich* odnotowuje pod hasłem *Opowieść*, iż jest to gatunek prozy pośredni między dużymi a krótkimi formami epickimi. Przyporządkowuje się takim utworom następujące cechy: jednowątkowość, respektowanie chronologicznego układu zdarzeń, luźną budowę, wprowadzenie sytuacji epizodycznych i możliwość wystąpienia moty-

---

[12] Balbus, *op. cit.*, s. 78.

wów statycznych[13]. Definicja ta doskonale dopasowuje się do kompozycji przywołanego przed chwilą utworu.

Innym gatunkowym fenomenem jest *Ballada* (z tomu *Krajobraz niewzruszony*, 1947). Sam tytuł sugeruje nam, iż należy odwołać się do sfery motywów i struktur balladowych. Dokładna analiza mocno nasyconego fabularnością opowiadania pozwala dostrzec fakt, iż jest ono wyraźną aluzją literacką do ballad poetyckich, a w szczególności do *Lilii* Mickiewicza.

Silniejsze zaakcentowanie fabularności wyczuwalne jest również w utworach, które przypominają umoralniające powiastki czy nowele pozytywistyczne. Zawierają one jakby tezę, przedstawione zdarzenie ma ją egzemplifikować, zakończenie z kolei skonstruowane jest na kształt morału. Niektóre z tych opowiadań mogłyby funkcjonować jako czytanki szkolne. Ich dydaktyczny, przykładowy charakter bardzo często widoczny jest już w dwuczęściowym, wymownym tytule.

Fabuła takich utworów, jak *Formikarium* (z tomu *Między snem a snem*, 1980), *Miód, czyli o nadmiarze* (z tomu *Światło i dźwięk*, 1975) czy *Po Wigilii, czyli o przewrotności uczuć i tęsknocie za ubóstwem* (z tego samego tomu), staje się niejako pretekstem do refleksji i odkrywania pod warstwą wydarzeń — sugestii moralistycznych i filozoficznych. Wiele z nich można określić jako *quasi*-przypowieści. Są to opowiadania, których właściwy sens ujawnia się przede wszystkim przy wkroczeniu w drugą, głębszą sferę odbioru. Pod postacią konkretnych sytuacji, zdarzeń ukrywają się istotne „informacje" natury filozoficzno-moralnej. Dopiero w kontekście interpretacji parabolicznej czytelnik odczuje ich siłę oddziaływania i nieprzeciętną wartość.

Całościowa logika takich utworów, jak: *Święty* (z tomu *Co jest w człowieku?*, 1971), *Dzień wielkiej ryby, czyli o nienasyceniu* (z tomu *Gdy przychodzi silniejszy*, 1974) i *Chwila, w której wszystkie języki świata* (z tomu *Światło i dźwięk*), oraz ich znaczenia nie zamykają się w wymiarze przebiegu zdarzeń, fabuły, która zresztą przeważnie zachowuje tradycyjne wyznaczniki. Jest ona jednak podporządkowana regułom uogólnienia, awansuje jakby na wyższy poziom interpretacji. Czyjś los, czyjeś doświadczenie życiowe pełni rolę swego rodzaju *exemplum*, daje autorowi okazję do przekazania głębszych treści, bez uciekania się do długich etyczno-filozoficznych monologów.

Odrębną grupę stanowią formy mocno nacechowane liryzmem. *Rzadki motyl* (z tomu *Kot w mokrej trawie*), *Zaćmienie słońca* (z tomu *Biały ptak*, 1960) czy utwór tytułowy z tomu *Między snem a snem* to przykłady poetyckich miniatur-obrazków. Ich specyfikę w pewnej mierze oddaje termin „impresja". *Rzadki motyl* to krótki, nastrojowy opis, w którym zderza się ze sobą fascynacja dziecka i wnikliwa obserwacja dorosłego. Utwór bezpośrednio ukazuje subiektywizm wrażeń narratora. Towarzyszy im niepewność i nieostrość konkluzji. W impresji wizja pozostaje niedookreślona, zatarte są wyraźne ramy kompozycyjne.

Znamiona elegijności odnaleźć można w utworze *Matka* (z tomu *Rozmowy na schodach*). Poważny temat, wytworny, spokojny styl oraz tonacja smutku i cierpienia to cechy charakterystyczne właśnie dla elegii.

---

[13] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Wyd. 2, poszerzone i poprawione. Wrocław 1988, s. 329.

Warto przyjrzeć się także innemu fenomenowi gatunkowemu — zapiskom, notatkom sennym. Takie utwory, jak *Z notatnika snów* (z tomu *Światło i dźwięk*) czy *Sen, który mnie jeszcze czasem, coraz rzadziej nawiedza* (z tomu *Śmierć mojego antagonisty*, 1972), przypominają fragmenty jakby „dziennika sennego". Głównie sprowadzają się do zrelacjonowania snów. Ta odmiana prozy obszerniej została omówiona w jednym z artykułów Anny Sobolewskiej[14]. Autorka stwierdza, iż w wielu opowiadaniach natrafić można nie tylko na opisy snu, ale również na trafne uwagi na temat poetyki snu. Sam Filipowicz w jednym z utworów nazywa sny „krótkimi podróżami na tamten świat"[15]. Oczywistą rzeczą jest, iż relacja z takiej podróży nie daje się ująć w sztywne, schematyczne ramy jakiegokolwiek gatunku prozy. Sobolewska dostrzega podobieństwa między onirycznymi zapisami Filipowicza a poetycko-narracyjnymi konstrukcjami Białoszewskiego.

Mówiąc o zróżnicowaniu gatunkowym opowiadań pisarza nie sposób pominąć utworów, w których zasadniczym elementem konstrukcyjnym i zasadą porządkującą kompozycję jest po prostu rozmowa. Już tytuły *Rozmowa w parku*, *Głupia rozmowa* czy *Rozmowy na schodach* informują, że narrator bądź zrelacjonuje nam czyjąś konwersację, bądź sam będzie jej uczestnikiem.

Mimo ujawniania się różnych tendencji, przeważająca liczba utworów Filipowicza nie pozwala się jednoznacznie określić i nazwać. Często są to opowiadania z pogranicza wielu form prozy, pochodne różnych gatunków. Pojawiają się utwory, których nie sposób uznać za reprezentatywne przykłady jakości i terminów określonych i „zarejestrowanych" w tradycji teoretycznoliterackiej. Pozostają więc próby odkrycia wpływów różnych reguł gatunkowych na kompozycję, stylistykę i strategię narracyjną poszczególnych, konkretnych utworów.

Pora zatem bardziej przybliżyć i ujawnić tożsamość wybranych opowiadań Filipowicza. W dwóch kolejnych rozdziałach tej pracy postaram się ukazać szerszą i głębszą motywację tychże wyborów.

Charaktery — kierunki przekształceń

Geneza reprezentatywnej i charakterystycznej dla nowelistyki Filipowicza grupy tekstów skupionych w tomie *Profile moich przyjaciół* (1958)[16] wiąże się, być może, z charakterem — specyficzną, wywodzącą się z prac Teofrasta, prozatorską odmianą gatunkową[17]. Zestawiając charaktery „wzorcowe" ze wspomnianymi wyżej utworami, łatwo odnaleźć i nazwać mechanizmy, które spowodowały zmodyfikowanie tej formy, zanalizować i opisać wewnętrznie złożoną i zupełnie nową jakość genologiczną.

---

[14] A. Sobolewska, *Kornela Filipowicza proza doświadczeń wewnętrznych*. „Odra" 1992, z. 4, s. 37. W tej materii ciekawie prezentują się poglądy R. Nycza zawarte w artykule *Współczesne sylwy wobec literackości*.

[15] K. Filipowicz, *Sprawy na tamtym świecie*. W: *Koncert-moll i inne opowiadania*. Kraków 1982.

[16] Cytaty z utworów *Czesław* i *Ernest* zawartych w tomie *Profile moich przyjaciół* (Kraków 1958) lokalizuję podając w nawiasie (w tekście głównym) skrót P i liczby oznaczające stronice.

[17] Zob. Teofrast, *Charaktery*. Przełożył i opracował M. Brożek. Warszawa 1950.

Z drugiej strony, wskazane byłoby przyjrzeć się tym tekstom, odnosząc ich konstrukcję do klasycznie zbudowanej noweli. Tak więc obok prób wychwycenia formalnych podobieństw i różnic między utworami Filipowicza a starożytnymi charakterami, przedmiotem analizy konkretnych opowiadań będzie ustalanie stopnia ich odmienności od skonwencjonalizowanej formy noweli klasycznej. Przydatna okazuje się również ocena innowacyjności charakterów Filipowicza w kontekście wcześniejszych realizacji tego gatunku, ze szczególnym uwzględnieniem propozycji Zofii Nałkowskiej.

Na początku warto zauważyć, że utwory zgromadzone we wskazanym tomie łączą się w jeden cykl. Dzieje się tak w zasadzie dzięki dwu czynnikom. Pierwszy to jedność narratora (zbliżony sposób prowadzenia narracji). Drugi to jednolitość tytułów. Tytuł to znak identyfikujący utwór. Akcentuje jego inność i odrębność. W omawianym zbiorze tytuły to wyłącznie imiona. Każą one oczekiwać tekstów, które będą się skupiać i organizować wokół jednej postaci o imieniu znanym już czytelnikowi, zanim wkroczy on w świat przedstawiony opowiadania.

Tytuły wyznaczają tu swego rodzaju przedlekturowe „wrażenie", są znaczącą ingerencją w proces poznawania tekstu. Stają się sygnałem, zapowiedzią utworu[18]. Odbiorca zyskuje świadomość tego, iż każda nowela będzie miała swojego bohatera.

Jak zbudowane są *quasi*-charaktery Filipowicza? Wybrany przeze mnie szkic portretowy *Ernest* rozpoczyna się od stwierdzenia o tyle naiwnego i nieodkrywczego, o ile znamiennego dla tej grupy utworów. Pierwsza informacja, jaką czytelnik uzyskuje, to konkret, szczególny rys postaci.

Bardzo rzadko na początku opowiadania pojawia się coś, co można nazwać wstępem. Ale jednak — z eseistyczno-filozoficznym wprowadzeniem spotykamy się w utworze *Zygmunt*. Również *Klementyna* rozpoczyna się odmiennym stylistycznie, mocno spoetyzowanym prologiem. Już przy tej okazji warto zaznaczyć, że w sferze stylistyki charaktery te różnią się jakby stopniem intymności. W zależności od tego, jaka „odległość uczuciowa" dzieli narratora od opisywanej postaci, odpowiednio kształtuje się stylistyczna powierzchnia utworu. Obok „portretów", które wywołują ciepły, liryczny nastrój, pojawiają się utwory w warstwie stylistycznej nieco zdystansowane uczuciowo.

Opowiadanie *Ernest* rozpoczyna się niczym szkolna charakterystyka i do pewnego momentu prawie dokładnie odpowiada schematom tej formy podawczej. Silna dyskursywność tekstu, objawiająca się wyłączną obecnością wypowiedzi narracyjnej i fabularną statycznością, ściśle mówiąc, sprowadza się na tym poziomie utworu do charakteryzowania i opisywania. W dalszej części ciężar z gramatycznego „on" na chwilę przenosi się na „ja". Subiektywizm narracji zostaje objawiony w całej pełni. Na moment zatrzymuje się potok informacji o postaci.

Narrator oznajmia, skąd czerpie wiedzę o bohaterze, jaki jest stopień jego zażyłości z opisywaną osobą. Kolejnym etapem poznawania, charakteryzowa-

---

[18] Zob. M. Pietrowski, *Morfologia noweli*. „Przegląd Humanistyczny" 1972, z. 1, s. 74. Krytyk stwierdza, że między nowelą a jej tytułem zachodzi stosunek synekdochy. Tytuł współogarnia zawartość utworu.

nia jest wgląd w życie rodzinne Ernesta i próba opisu jego stylu bycia. Następuje konfrontacja tego, co już o postaci wiadomo, a co dzięki z lekka ironicznej narracji już po pierwszej części utworu wydawać się mogło nie do końca przesądzone, z nowym bagażem wiedzy, tym razem będącej wynikiem obserwowania konkretnej sytuacji. Niespodziewane wydarzenie daje możliwość oceny i obserwacji prawdziwej. Nikną wówczas pozory. Wskutek odpowiedniej strategii narratora, polegającej na stopniowym wprowadzaniu w wiedzę o postaci, czytelnik już na tym początkowym etapie zostaje jakby dopuszczony do współodkrywania osobowości bohatera.

Tu warto podkreślić, że Filipowicz bardzo często ukazuje dekompozycję tejże osobowości, tzn. że charakter, wizerunek przedstawionej postaci nie układa się w kształty proste, schematyczne i łatwo poznawalne. Przyjaciele — bo tak, sugerując się tytułem zbioru, można nazwać opisywanych bohaterów — są traktowani często jako istoty podwójne. Zdarza się, tak jak w przypadku postaci tytułowej opowiadania *Ernest*, że przywdziewają oni maski. Na zewnątrz prezentują pewne pozy, które dopiero w nie przewidzianych z góry okolicznościach i w odmiennych warunkach zewnętrznych znikają.

W *Erneście* mamy jaskrawy przykład „wypadnięcia z roli". Niespodziewana scena, nie przygotowany scenariusz i budowana z trudem wizja samego siebie została nagle zachwiana. Jedna sytuacja powoduje zburzenie wizerunku postaci, naruszenie równowagi. Zmienia się również jakość relacji narrator-bohater. Ten pierwszy zaczyna szukać nowych źródeł informacji, uruchamia dodatkowe mechanizmy poszukiwań, stara się usilnie uzupełnić pewne luki, wcześniej nie zauważone, albo pozostające w sferze domysłu.

Pojawiają się nowi dostarczyciele danych. Zarówno w *Erneście*, jak i np. w *Klementynie* czy *Ryszardzie* informatorem jest nowa, trzecia postać, przywołana imieniem, ukonkretniona. Z tym, że dodatkowa wiedza o przyjacielu pojawia się w zupełnie różnych okresach życia opowiadającego. Zastanawiające jest, że często w utworach przywoływany jest sam moment pisania. Z bezpośrednią ingerencją narratora w proces lekturowy odbiorcy, z ujawnieniem sytuacji tworzenia i z „głośnym" informowaniem o ewentualnych wahaniach, zapomnieniach czy uaktualnieniach spotykamy się wielokrotnie, m.in. w noweli *Czesław*:

> czytając jeszcze raz strony poświęcone Czesławowi — przypomniałem sobie zdarzenie, które powróciło do mnie z tamtych czasów. [P 192]

— lub:

> Teraz, gdy ją [tj. historię] piszę [...]. [P 181]

O innych podobnych przykładach będzie jeszcze okazja wspomnieć. Warto nadmienić, że w miarę toku narracyjnego wizerunek postaci staje się coraz pełniejszy, ale u Filipowicza nigdy nie będzie on całkowicie wypełniony. Zawsze pozostaje pewna sfera niedomówień i niedookreśleń.

Kolejny ważny w interpretacji utworu moment dostrzec można, gdy drogi narratora i bohatera szkicu rozchodzą się. Często chwila ta jest wyraźnie zaznaczona. W analizowanej noweli wygląda to tak:

> Nie spotkałem już nigdy więcej Ernesta. [P 31]
> W tym miejscu zamyka się wizerunek Ernesta takiego, jakim go znałem. [P 32]

Z powodu niemożności bezpośredniej obserwacji i rejestracji losu przyjaciela, narrator posiłkuje się informacjami często przypadkowymi, praktycznie z pogranicza plotki. Wówczas to formułowane są charakterystyczne dla omawianych utworów słowa: „dowiedziałem się" (*Ludwik*), „opowiedziano mi pół roku później" (*Czesław*), „dowiedziałem się przed kilkoma laty" (*Felix*). Opowiadający wyznacza sobie prawo do przypadkowego uzupełniania niewiedzy. Chcąc osiągnąć spójność konstrukcyjną i treściową, wprowadza się wtedy w tok narracji informację nieoficjalną i niepewną. Jerzy Speina pisze, że plotka, choć najczęściej jest informacją zniekształconą, spełnia ogromną rolę w konstruowaniu biografii bohatera[19]. W przypadku *Profilów moich przyjaciół* słowa te znajdują doskonałe odzwierciedlenie.

W pracy *Opowiadanie i semiotyka* Bogdan Owczarek mówi o różnych literackich typach modelowania jednostki. Kojarzy on możliwość konstruowania wizerunku postaci z konkretnymi ewentualnymi obszarami realizacji jej osobowości (np.: życie publiczne, rodzina, praca, wojna...)[20].Te, jak je nazywa, pola tematyczne stają się niejako „obszarami decyzyjnymi" w komponowaniu literackiej wizji bohatera. W przypadku charakterów Filipowicza rolę najważniejszą odgrywa wojna. Zewnętrzne okoliczności stają się sprawdzianem dyspozycji duchowych. W wyniku konfrontacji bohaterów noweli z wojną, objawiają się zupełnie nowe ich cechy. Ich osobowość, charakter ulegają przewartościowaniu, inaczej też teraz ich się ocenia. Nowa, straszliwa w skutkach i wszechogarniająca sytuacja daje możliwość odnalezienia właściwego klucza do poznania ukrytych kompleksów, skłonności czy zdolności.

W *Erneście* wojna jest nie tylko cezurą czasową, ważną dla kompozycji utworu i dla biografii postaci. Wojna powoduje koniec tejże biografii, przez narratora ujęty w charakterystyczne, oszczędne i lakoniczne zdanie:

> Po wojnie dowiedziałem się o jego śmierci w czasie powstania warszawskiego. [P 31]

I tu znów rzecz dla charakterów Filipowicza znamienna. Gdy czytelnik spodziewa się, że historia postaci zostanie właśnie zakończona, czeka go niespodzianka. W przypadku analizowanego tekstu ma ona wymiar szczególny. Otóż narrator zastanawiając się nad rodzajem śmierci Ernesta, dołącza jakby aneks do właściwej opowieści, w swoisty sposób ją uzupełnia:

> Ale teraz, kiedy nikt nie zna szczegółów śmierci Ernesta, niech mi będzie wolno wybrać dla niego taką śmierć, jaką uważam za najbardziej stosowną. Czuję się do tego upoważniony jako jego przyjaciel. [P 32]

Napotykamy tu swoisty świat możliwy. Czytelnik ma okazję wspólnie z narratorem tworzyć dalszy ciąg i wypełniać luki, następuje jakby współmontowanie wizerunku bohatera w odmiennej rzeczywistości. Śmierć Ernesta zostaje w praktyce „rozłożona" w czasie, pokazuje się ją metodą podobną do filmowych powolnych zbliżeń, odpowiednio racjonowanych najazdów kamery na postać. Zastosowany tu chwyt retardacyjny, celowe opóźnianie ostatecznego efektu, stopniowe dochodzenie do finału powoduje nie tylko amplifikację, kompozycyjne rozszerzenie utworu, ale daje również nowy dodatkowy zespół informacji o bohaterze. Tym razem jest to charakterystyka pośrednia, przefil-

---

[19] J. Speina, *Rzecz o plotce*. W zbiorze: *Studia o narracji*, s. 180.

[20] B. Owczarek, *Opowiadanie i semiotyka. O polskiej nowelistyce współczesnej*. Wrocław 1975.

trowana przez wyobraźnię narratora. Ta część utworu nie jest oparta na autentycznych, sprawdzonych faktach, świat nie jest tu prezentowany przez pryzmat obserwacji i poznawczych dociekań. Stanowi jedną z możliwości.

Anna Łebkowska dostrzega w takich zabiegach kompozycyjnych element „gry fikcją literacką"[21]. Tym samym szczególną rolę wyznacza odbiorcy, jego czytelniczej wrażliwości. Fikcja uzyskuje tu dodatkowy wymiar, staje się konstrukcją hipotetyczną, nie oznajmia, ale zakłada coś. Domniemana wersja zdarzeń jest fikcją możliwą, ewentualną. Wiedza niedostępna narratorowi została zastąpiona przypuszczeniem. Prawdziwość przedstawionej sytuacji nie daje się w chwili jej relacjonowania sprawdzić.

W *Erneście* można więc wyróżnić dwa poziomy fikcji: pierwszy to zapis autentycznego życia przyjaciela, podporządkowany oczywiście pewnym regułom epickości, drugi — to zapis życia wymyślonego. Obydwa poziomy są mocno zsubiektywizowane narracyjnie. Zarówno tu, jak i w przeważającej ilości opowiadań preferowany jest plan narracyjnego dyskursu.

Jaka jest struktura dołączonego i dopełniającego całości fragmentu? Otóż można go traktować jako zupełnie odrębne, zwięzłe opowiadanie, na które składa się jednowątkowa akcja, obudowana biegiem narracji sprowadzającym się do nakreślenia przestrzeni i tłumaczenia postępowania Ernesta. Z tym że tłumaczenie to objawia się raczej stawianiem pytań, na które nie ma sprawdzalnych odpowiedzi.

Narrator ujawnia się: wyjaśnia motywy i racje, jakimi się kieruje, układając scenariusz ostatniego dnia życia Ernesta. Przełamywanie fikcji literackiej, odzwierciedlone choćby w zdaniu:

> mógłby się ktoś dziwić środowisku, w które pozwoliłem wejść Ernestowi. To nie ja pozwoliłem. Co najwyżej — nie umiałem temu przeszkodzić. [P 33]

— sprawia wrażenie usprawiedliwiania się z podejmowania kolejnych „literackich decyzji" w trakcie pisania utworu.

W pracy *O konstruowaniu postaci literackiej* Aleksander Labuda określa sposób budowania wizerunku bohatera jako sumowanie danych w trzech szeregach: somatycznym, charakterologicznym i prakseologicznym[22].

I właśnie ta dodatkowa część noweli *Ernest* wydaje się realizacją i wypełnieniem tej trzeciej płaszczyzny konstruowania postaci. Czytelnik ma okazję, i to dzięki literackiej inicjatywie autora, śledzić i obserwować bohatera w konkretnym, życiowo ważnym doświadczeniu, sytuacji wymagającej od niego aktywności, działania. Autor sugeruje czytelnikowi, że Ernest zachowałby się właśnie tak. Trudno jest jednak ustalić faktyczny stopień prawdopodobieństwa. Docierając do końca utworu, przekonujemy się na ile, zdaniem autora, sytuacje sterują i manipulują Ernestem, a na ile są jemu podporządkowane.

W *quasi*-charakterach Filipowicza przede wszystkim nie można wyróżnić stałych elementów kompozycyjnych. Nie daje się również określić przejrzystej struktury fabularnej. Trudniej jest ustalić oś konstruującą świat przedstawiony, na pewno nie jest ona oparta na układzie przyczynowo-skutkowym.

---

[21] A. Łebkowska, *Fikcja jako możliwość*. Kraków 1981, s. 6.

[22] A. Labuda, *O konstruowaniu postaci literackiej*. W zbiorze: *Studia o narracji*, s. 115.

Omawiane opowiadania Filipowicza to kompozycje luźne, poddające się operacjom selekcji na innych zasadach niż w klasycznej formie noweli. Kiedy tam następuje szybkie nawarstwianie zdarzeń, tu każde wydarzenie jest tylko pretekstem do szukania charakterystycznych rysów postaci. Gdy czas w tradycyjnej noweli jest zintensyfikowany i wyraźnie poddany ciążeniu ku końcowi, to w charakterach czas nie jest podporządkowany prawom funkcjonalnej kondensacji, nie jest również sukcesywny. Nie prezentuje się na zasadach kolejnego występowania i przedstawiania zdarzeń.

Opowiadania z tomu *Profile moich przyjaciół* to konstrukcje fragmentaryczne, łączone z dużą dozą swobody i dowolności. Często zwykły układ czasowy ulega odwróceniu. Działa wówczas mechanizm inwersji. Klasyczna nowela ma przeważnie strukturę formalnie i tematycznie zamkniętą, a *quasi*-charaktery Filipowicza przeciwnie, często stanowią formę niedookreśloną, pozostają strukturami otwartymi. Doskonałym przykładem może tu być nowela *Stanisław*, która kończy się pytaniem skierowanym bezpośrednio do bohatera.

Gdy w klasycznej noweli plan przeszłości ulega skróceniu, kondensacji, to w przypadkach omawianych *quasi*-charakterów przeszłość stanowi stały, przywoływany punkt odniesienia. Tak dzieje się przy odwoływaniu się do dzieciństwa — krainy przez pisarza szczególnie umiłowanej i eksponowanej w całej twórczości. Gdy tradycyjna nowela eksponuje najczęściej jeden konkretny, zamknięty wątek fabularny związany z jakąś postacią, to utwory Filipowicza są poszukiwaniem, poznawaniem, otwartym wizerunkiem postaci.

Charaktery według zamysłu ich twórcy — Teofrasta — miały prezentować określone typy ludzkich zachowań, stawały się tym samym odpowiedzią na obyczajowo-charakterologiczne zainteresowania retoryki i etyki czasów Arystotelesa. Były jednocześnie odzwierciedleniem dążeń do porządkowania, klasyfikowania i tworzenia katalogów kategorii myślowych, moralnych i literackich.

Praźródeł należy tu szukać w studiach charakterologicznych autora *Retoryki*. Przedstawił on „różne typy ludzkich charakterów w zależności od usposobienia, wieku, efektów, myślenia i losu szczęścia"[23]. Zaznaczył przy tym, że są one istotnym składnikiem struktury fabularnej utworu literackiego. Stwierdził m.in., że to, jak dana postać mówi, i to, jak się zachowuje, powinno wynikać z prawdopodobieństwa i konieczności.

Charaktery Teofrasta przedstawiają w krótkiej, zwięzłej formie wybraną cechę. Jest to gatunek o wyraźnych cechach formalnych. Przejrzysta i schematyczna kompozycja sprowadza się do następowania po sobie trzech już graficznie wyróżnionych elementów. Część pierwsza, wstępna, to definicja znamiennego dla danego typu zachowań — przymiotu. Potem następuje, przekazana w płaszczyźnie abstrakcyjnej, argumentacja, która ma rozwinąć tezę wysuniętą na początku. Przedstawia się cały szereg rysów, charakterystycznych detali zachowania „anonimowego reprezentanta" danej cechy. Trzecią część stanowi rozwinięcie, kontynuacja egzemplifikacji, ale bardziej uszczegółowionej, prezentującej konkretniejsze obrazki z życia i przykłady postępowania osoby obdarzonej zdefiniowaną wcześniej cechą charakteru.

---

[23] Arystoteles, *Retoryka. — Poetyka.* Przełożył, wstępem i komentarzem opatrzył H. Podbielski. Warszawa 1988, s. 184.

Z czasem te „szkice typów ludzkich" urosły do rozmiaru portretów obyczajowych — szerszego opisu głównych cech wyróżniających określony typ ludzi. Warto tu wspomnieć choćby XVIII-wieczne *Charaktery i anegdoty* Chamforta czy XVII-wieczne szkice La Bruyere'a. Na gruncie literatury polskiej wymienić trzeba XIX-wieczne *Charaktery rozumów ludzkich* Michała Wiszniewskiego. Nie były one wiernym odbiciem pierwowzoru. Klasyfikowały poszczególne typy ludzkie, rejestrowały różne odcienie skłonności, wad czy zdolności. Obserwacje, bogato egzemplifikowane, miały ukazać hierarchię wpływów czynników osobowościowych na charakter, sposób bycia, jak również oddzielały strefy wpływu serca i rozumu na wizerunek jednostki. Przy okazji szkice charakteryzowały poszczególne nacje według przeróżnych kryteriów.

Nieco bliżej antycznej tradycji był — również XIX-wieczny — *Teofrast polski* Henryka Rzewuskiego. Ten obszerny, przeładowany stylistycznie zbiór umoralniających pseudogawęd przynosi ogromną ilość wskazówek i przykładów postaw i zachowań. Elementem wprowadzającym do poszczególnych szkiców są nazwy cech. Od nich rozpoczynają się rozwlekłe dywagacje, które mocno akcentują kwestie narodowościowo-religijne.

Współczesne charaktery czy utwory w jakiś sposób łączące się z tym gatunkiem utraciły jednak dydaktyczny i uniwersalny, ogólny wymiar.

Tytuły — w *Charakterach* Teofrasta nazwy cech, a u Filipowicza imiona — sytuują oba rodzaje tekstów w zupełnie innych płaszczyznach realizacji i zamierzeń twórczych. Klasyczne charaktery informują o cechach typowych, reprezentatywnych dla jakiejś grupy ludzi, Filipowicz zaś opowiada o konkretnych jednostkach, które są nosicielami jakichś cech.

Objętościowo utwory Filipowicza są zdecydowanie większe, poszerzone o warstwę fabularną, której brak u Teofrasta, o wydarzenia i sytuacje konkretne, związane z doświadczeniami narratora.

Statyczna, stabilna kompozycyjnie forma starożytnego charakteru została poddana rozproszeniu, utraciła duży stopień skondensowania na rzecz rozbudowanego planu narracji. Charaktery zyskały oparcie w konkretnym czasie, wzniosły się ponad abstrakcyjną płaszczyznę formułowania opinii o człowieku. Wkroczyły w kolejną fazę rozwoju, zrezygnowały z anonimowości. Ważnym ogniwem w tym łańcuchu przeobrażeń gatunkowych będą przedwojenne charaktery Nałkowskiej, które stawiając w centrum zainteresowania rzeczywiste istnienie i skomplikowane wnętrza ludzi, utorowały drogę późniejszym szkicom portretowym, m.in. Filipowicza, jak również takich pisarzy, jak Rudnicki, Breza czy Iwaszkiewicz. Zakres poszukiwań i obserwacji zmniejszył się — ograniczył się do wybranych jednostek. Teksty uzyskały większy stopień intymności i realności. To właśnie u Nałkowskiej imiona awansowały do rangi tytułów.

W porównaniu z charakterami XVIII- i XIX-wiecznymi utwory Filipowicza nie są poddane etyczno-religijnym uwarunkowaniom ani nie usiłują pretendować do rangi psychologicznych wyroczni czy do przekazywania prawd o człowieku. Ich treść jednak pozwala wysuwać wnioski i uogólnienia o wiele bogatsze i prawdziwsze.

Gdy tamte charaktery cechuje jakby „dośrodkowość" myślenia, te współczesne mają tendencję do odśrodkowego rozbijania wizerunku danej osoby.

U autora *Profilów* szukanie dominujących w postępowaniu postaci cech psychicznych, rozstrzygających o jej obliczu duchowym, nie oznacza wcale ich ostatecznego odnalezienia i zarejestrowania. Charaktery Teofrasta są bardziej syntezą, utwory Filipowicza — analizą, próbą, obserwacją.

Quasi-charaktery współczesne utraciły również retoryczny wymiar, nie starają się porządkować i klasyfikować wyznaczników osobowościowych. Utwory Teofrasta były strukturami zamkniętymi, stanowiły logicznie skonstruowaną obudowę jednego hasła-definicji. W przeciwieństwie do nich szkice Filipowicza to struktury — jak już powiedziano — otwarte, pełne niedomówień, domysłów i pytań.

U twórcy charakterów ocenianie, weryfikowanie i wartościowanie dokonuje się bezpośrednio, u Filipowicza o postaci mówi się nie tylko przez wymienianie jej cech, ale również przez ukazywanie bohatera w scenach, zdarzeniach, które pozwalają także czytelnikowi ustosunkować się do niego.

Warto na chwilę jeszcze zatrzymać się przy charakterach Nałkowskiej. Wspomniano już o ich nieprzystawalności do dzieła Teofrasta. Jak trafnie zauważyła Lucyna Napiórkowska, idą one w kierunku indywidualizacji i konkretyzacji[24]. *Charaktery dawne i ostatnie* to skróty biografii, mocno skondensowane szkice portretowe, dalekie jednak od stabilności formalnej. Urozmaicenia kompozycyjno-narracyjne to m.in.: przytoczenie wypowiedzi bohatera, wprowadzenie dialogów, posiłkowanie się plotką. Dodatkowy walor utwory te zyskują dzięki specyficznej stylistyce. Oszczędność słów współgra z jednej strony z impresyjnym tonem całości, a z drugiej z ekspresją wypowiedzi. Każdy wizerunek daje przy okazji sposobność do sformułowania swego rodzaju point.

Charaktery Nałkowskiej to miniatury, które okazują się niezwykle pojemne. Tytuły bardzo często obok imienia zawierają nazwę cechy, która jest dla danej osoby znamienna i — zdaniem autorki — godna przybliżenia. Na ich tle utwory Filipowicza przedstawiają się wyjątkowo ciekawie. Podobieństwo tkwi zasadniczo w samym pomyśle prezentacji pojedynczej sylwetki. Teksty z tomu *Profile* są objętościowo większe. Powtarzają się tu i tam techniki charakteryzowania i opisu postaci. U Filipowicza jednak wizerunek postaci jest bardziej precyzyjny, rozłożony w czasie. W charakterach Nałkowskiej informacje, często o dużym ładunku wartościującym, nawarstwiają się, tworząc w sumie spójny portret obyczajowy. Fabuła występuje tu w postaci szczątkowej. Z reguły wspomniane jest jedno zdarzenie z życia bohatera. Szczególnej wagi nabiera ono, gdy rzecz dotyczy osób, które zetknęły się z odmienną, brutalną rzeczywistością wojny (*Charaktery ostatnie*, 1948).

U Filipowicza wydarzenia uzyskują więcej autonomii. Kwestie wartościujące czy oceniające są przemycane dyskretniej niż u autorki *Granicy*. W porównaniu ze zwięzłymi opisami Nałkowskiej teksty Filipowicza wzbogacone są dodatkowymi zabiegami i komponentami strukturalnymi. Są rozbudowane kompozycyjnie, urozmaicone narracyjnie i bardziej nasycone fabularnością.

Bystre obserwacje, umiejętne zastosowanie techniki skrótu, zręczne i nieskomplikowane konstrukcje składniowe, dystans wobec opisywanych proble-

---

[24] L. Napiórkowska, *Charakter jako gatunek literacki w koncepcji Zofii Nałkowskiej*. „Litteraria" t. 3 (1971).

mów, specyficzna organizacja czasu wypowiedzi, bezpośredniość relacji — to cechy, które sprawiają, iż charaktery Nałkowskiej mimo skromnej objętości niosą ogromną wiedzę psychologiczną o bohaterze, najczęściej o jego słabościach i namiętnościach.

U Filipowicza wizja rozpływa się, więcej jest szczegółów, poszukiwań i wahań. Charakter tworzy się jakby na bieżąco. Poza tym jest bardziej epicki. Narrator opowiada o kimś, relacjonuje konkretne zdarzenia, konfrontuje postępowanie bohaterów z różnymi czynnikami zewnętrznymi, kształtując ich wizerunki korzysta z własnych bezpośrednich i dokładnie opisanych kontaktów z postaciami. O wiele precyzyjniej nakreśla się tu przestrzeń świata przedstawionego i drobiazgowe relacje między narratorem, innymi bohaterami a postacią pierwszoplanową.

Utwory Nałkowskiej są z kolei bardziej wysublimowane, okrojone z narracyjnych dłużyzn i fabularnych powikłań. Zdarza się również, iż autorka udziela rad opisywanym postaciom (np. w utworze *Eutyfron, albo obrzydliwość*), a nawet uprzedza ich ewentualne reakcje po przeczytaniu tekstu (np. w utworze *Klemens, albo nieporozumienia*). U Filipowicza nad funkcją dydaktyczną zdecydowanie dominuje funkcja poznawcza.

Obydwu realizacjom gatunku na pewno nie można odmówić wartości estetycznej. Zarówno utwory Nałkowskiej, jak i Filipowicza przynoszą dużą wiedzę o człowieku. Odznaczają się przy tym nieprzeciętną jakością stylistyczną i oryginalnością inwencyjną.

U Nałkowskiej cechy charakterystyczne postaci są przeważnie bezpośrednio wskazane i nazwane. Bohaterowie *Profilów* również reprezentują pewną dominantę charakterologiczną. Jej odkrycie wymaga jednak od odbiorcy większej „pracowitości". Filipowicz częściej sugeruje niż kategorycznie oznajmia. Tak więc w bohaterze noweli *Jan* rozpoznajemy ideowca, Zygmunt to jakby współczesny Judym, Ernest to uosobienie przeciętności, Klementyna to subtelność, Wiktor to pozory ideału. I właśnie ta możliwość wyróżnienia tej jednej — szczególnie istotnej dla postaci — cechy zbliża utwory Filipowicza do pierwowzoru.

Ślady formy charakteru odnaleźć można również w opowiadaniach spoza tomu *Profile moich przyjaciół*. Elementy znamienne dla omawianego gatunku wnikają w obręb innych całości. Stają się komponentem, jednym z budulców konstrukcji bardziej złożonych, których jednoznaczne określenie wydaje się niemożliwe.

Filipowicz nie szuka za wszelką cenę formy, którą mógłby ogarnąć zagmatwane koleje losu czy złożoność psychiki swoich literackich przyjaciół. W dużej mierze to właśnie sylwetka portretowanego wyznacza kompozycyjne i gatunkowe ramy opowiadań. Każda postać, każda biografia jest inna i znamienna, stąd w twórczości Filipowicza duże zróżnicowanie *quasi*-charakterów. Podobnie też jest w propozycjach innych pisarzy jemu współczesnych.

Konwencja eseju: twórcze wykorzystanie możliwości gatunku

W pytaniu „*Que sais je?*" skumulował się światopogląd sceptyków, którzy uznali, iż nic nie jest w stanie wyrazić ludzkiej podmiotowości, a zarazem podmiot-człowiek nie jest w mocy wyjaśnić do końca niepojętej wieloznacz-

ności i wieloznaczeniowości świata. Niemiecki krytyk literacki Walter Hilsbecher stwierdza, iż założeniem filozoficznym gatunku eseju jest teza, że „człowiek nie ma do dyspozycji całej prawdy"[25]. Podąża jedynie za podnietą, próbuje odsłonić choćby jej rąbek.

Wojciech Głowala omawiając gatunkowe cechy eseju kluczową, fundamentalną rolę przyznaje słowu „refleksja"[26]. Refleksyjne myślenie, w tym rozumieniu, nie prowadzi do konkretnych wniosków, nie podaje jednoznacznych rozwiązań; próbuje się raczej rozważyć i zaprezentować jakiś problem czy zjawisko. Eseista zaledwie odsłania możliwości spojrzenia na jakąś kwestię, dotyka jej z różnych stron. Nie rości sobie prawa do ostatecznych rozstrzygnięć; zgłasza jednak, co podkreśla Głowala, pretensje do wieloaspektowego i wielokierunkowego oglądu rzeczy. Hilsbecher dodaje, iż autor eseju nie rozwija tematu w linii prostej, raczej oświetla go z różnych stron.

Krążąc wokół tematu, cieniując go, eseista przyznaje się do niemocy rozstrzygania. Pozostaje mu poszukiwanie, śledzenie, wskazywanie ewentualnych dróg dojścia do tajemnicy danego zjawiska czy problemu. Autor eseju to człowiek, który chciałby więcej, niż może mieć. Jego umysł i postrzeganie są nienasycone i takie pozostają do końca.

Odbiorcy esejów z kolei pozostaje rola świadka rozważań, wątpliwości i wahań autora. To tak, jakby odczytywał kolejne zdania listu skierowanego właśnie do niego. Godna podkreślenia jest intymność tej formy, jej skrajny subiektywizm i osobisty stosunek autora do omawianego przedmiotu. Trafnie oddaje to Hilsbecher notując, iż język eseju to raczej mówienie niż pisanie.

Czytelnik chcąc nie chcąc musi poddać się ustalonej przez pisarza intensywności mówienia, które odsłania niezwykle szybkie, zmienne, oparte na skojarzeniach, przypuszczeniach, domysłach, gwałtownych uskokach, myślenie. Tak właśnie skonstruowana jest większość esejów Michela Montaigne'a.

Esej daleki jest od wszechstronnej, poddanej rygorom logiki, analizy. Jej kierunki szybko się zmieniają. Podmiot utworu daje się ponieść wyobraźni, zdarza się, że wycofuje się z wcześniej osiągniętych pozycji. Nagle może przyglądać się omawianej rzeczy z zupełnie innego, często diametralnie odmiennego punktu widzenia. Esej niczego nie dowodzi. Pozostaje formą otwartą. Rejestruje, próbuje ogarnąć i zrozumieć to, co Umberto Eco w „Dziele otwartym" nazywa „światem żyjącym życiem niewyczerpanym, odchodzącym i powracającym"[27].

Bliski konwencji eseistycznej jest wyjęty z tomu *Między snem a snem* utwór *Opowieść nie dokończona*. Najwygodniejsze dla określenia jego gatunku byłoby powołanie specjalnego terminu: „esej autobiograficzny". Pośrednio wskazuje na taką możliwość Małgorzata Czermińska. Stwierdza bowiem, że dla „relacji eseizujących" charakterystyczne są elementy autobiograficzne[28]. Krytyk zakłada, iż postawa autobiograficzno-eseistyczna sprawia, że autor staje się jedyną

---

[25] W. Hilsbecher, *Esej o eseju*. Przełożył S. Błaut. W: *Tragizm, absurd, paradoks. Eseje*. Wybór i wstęp S. Lichańskiego. Warszawa 1972, s. 127–137.

[26] W. Głowala, *Próba teorii eseju literackiego*. „Prace Literackie" t. 7 (1965). Fragmenty pracy opublikowane w antologii: *Genologia polska. Wybór tekstów*. Kraków 1983.

[27] U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Tłumaczyła J. Gałuszka. Warszawa 1973, s. 39.

[28] M. Czermińska, *Postawa autobiograficzna*. W zbiorze: *Studia o narracji*, s. 223.

instancją weryfikującą treść, a jej wiarygodność zagwarantowana jest wyłącznie na obszarze życia wewnętrznego pisarza.

Przywołany utwór Filipowicza odwołuje się do literatury wyznań osobistych, charakterystycznej chociażby dla Jeana Jacques'a Rousseau. Dla *Wyznań* znamienny jest olbrzymi ładunek emocjonalny narracji. Intymność graniczy tu z obnażaniem własnej osobowości. Sobowtór autora w tekście zdaje się mówić: „pokazuję siebie". Próbuje on uporządkować to, co przeżył, szuka motywacji dla swoich czynów i stanów psychicznych. Pragnie siebie odkryć sobie samemu.

Opowieść nie dokończoną można traktować przez analogię jako miniaturowy dziennik intymny, wyznanie, ale przede wszystkim jako filozofujący esej oparty na kanwie biografii wewnętrznej autora.

Interpretację zacznijmy od tytułu, który sugeruje dwie rzeczy. Po pierwsze — pewnego rodzaju narracyjność, po drugie — otwartość kompozycyjną czy inwencyjną. Pora bliżej przyjrzeć się tej „opowieści". Jej początek uświadamia czytelnikowi, że będzie miał do czynienia z przekazem bardzo osobistym, z silnie akcentowaną i wyeksponowaną postawą „ja". Od jakiej zatem „stacji" esej ten rozpoczyna swą intelektualną podróż? Otóż pretekstem do całego ciągu rozważań, które pojawią się w utworze jakby *ad hoc*, jest stwierdzenie: „Od kiedy tylko siebie pamiętam, miałem skłonność do płaczu" (O 37)[29].

Głowala we wspomnianej już pracy o eseju podkreśla, iż bardzo często początkiem refleksji w utworach reprezentujących ten gatunek bywa przypadkowy, nagle powołany do literackiego istnienia fakt z doświadczeń życiowych autora. Charakterystyczne jest natomiast to, iż esej nie wymaga w zasadzie wprowadzenia, wkracza często od razu w środek rzeczy, wielokrotnie zaczyna się od spostrzeżenia marginalnego. Tak też jest w przypadku omawianego utworu. Skłonność do płaczu, do której autor się przyznaje, staje się wstępną, nie zobowiązującą uwagą, która otwiera ogromny, jak się okaże, obszar obserwacji i refleksji.

Któreś z kolejnych zdań: „Pisałem już kiedyś o tym" (O 37) — nie pozwala nam mieć żadnych wątpliwości, co do znamion wskazanego już subiektywizmu wypowiedzi. Utożsamienie podmiotu utworu z autorem nasuwa się automatycznie. Tym samym wkraczamy w bogato ilustrowany przykładami, pełen skojarzeń i dociekań świat eseju. Refleksja jakby porządkuje to, co było w życiu autora istotne. Jednak daleko tu do linearnej, precyzyjnie ułożonej, dziennikowej czy pamiętnikowej relacji. Życie okazuje się zbyt bogatą płaszczyzną obserwacji i poszukiwań, aby dać się zamknąć w równorzędnych, kolejno następujących, wypunktowanych odcinkach.

Autor *Opowieści nie dokończonej* nie segreguje i nie wyodrębnia mechanicznie faktów i zdarzeń. Podana na początku eseju uwaga o tym, że świat wprawia pisarza w zdumienie i „nie przestaje dziwić", staje się doskonałą odskocznią do podjęcia próby przedstawienia przykładów „zdziwienia światem". Światem, którego zmienność, wielopłaszczyznowość i tajemniczość wydają się autorowi niepodważalne. Filipowicz prowokuje siebie do rozważań. Oto dowiadujemy się, iż dziwność świata była powodem pierwszych niepokojów i smutku

[29] Skrótem O odsyłam do tekstu *Opowieści nie dokończonej* (z tomu: *Między snem a snem*. Kraków 1980). Liczby po skrócie oznaczają stronice.

bohatera. Ostatnie słowo tego zdania pojawiło się nieprzypadkowo. Forma eseju niejako automatycznie czyni autora bohaterem utworu.

Wracając do struktury tekstu, mamy także okazję przyjrzeć się luźno zestawionym, przykładowym zjawiskom, przedmiotom i sytuacjom, które to zdziwienie powodowały. Momentami przeobraża się to w drobiazgową analizę, a chwilami wypowiedź zyskuje status luźno sformułowanego spostrzeżenia czy uogólnienia. Dygresyjność utworu jest wielopoziomowa. Obserwacje i skojarzenia dotykają rozmaitych sfer życia, wskazują różne jego rejony, począwszy od najbardziej powszednich, aż po takie, które zahaczają o sprawy wyższe. Jednocześnie esej odsyła nas do różnych poziomów percepcji — od pobieżnego zapoznania się, przez bliższe przyjrzenie się, aż po wytężenie uwagi.

Warto nadmienić, iż pierwszoosobowość „relacji" staje się wręcz natarczywa. Jej nasycenie czasownikami w pierwszej osobie liczby pojedynczej jest niezwykle silne, już graficznie wyraźnie się narzuca. Tak jakby autor co chwila przypominał o sobie, o swojej podmiotowości, jakby potwierdzał swoją obecność.

Świat jawi się jako żywa, nie oswojona istota, która prowokuje do tego, by ją ujarzmić. Esej próbuje ją oswoić i opanować. W rezultacie eseista rejestruje wielowymiarowość świata i zaświadcza o jego zagadkowości. Tak też czyni Filipowicz. Odkrycie obiektywnych praw jest niemożliwe. Stąd jedyną ewentualnością wydaje się przedstawianie własnego punktu widzenia na dany problem czy zjawisko. Pozostaje wyrazić swoją opinię, ustosunkować się, szukać zależności i wpływów — w takiej mierze, w jakiej pozwala autorowi jego doświadczenie życiowe i inteligencja, która pomaga kojarzyć ze sobą rzeczy i zjawiska często odległe, pozornie nie mające związku.

Wyznanie przepełnione jest wątpliwościami, niepewnością co do własnej interpretacji jakichś sytuacji czy kwestii. Czasem przytaczane są drobiazgowe, marginalne wręcz zdarzenia. Ale obok pojawiają się sformułowania na wyższym poziomie abstrakcji. Filipowicz próbuje wyciągać wnioski z nagromadzonych szczegółów. Lecz są to tylko próby. Charakterystyczne jest również powoływanie się na czyjeś opinie. Przytaczane są słowa rodziców czy osób bliskich autorowi. Dodaje to rozważaniom dodatkowego kolorytu.

Nie zawsze w *Opowieści nie dokończonej* refleksja ma charakter oznajmienia. Zdarza się, iż jawi się jako pytanie retoryczne, zwrócone niejako w przestrzeń niewiedzy o rzeczach ostatecznych. Często zdania tego eseju brzmią jak pierwsze olśnienia. Tak jakby odkrywcze, improwizowane myśli zaskakiwały samego autora. Tak jakby w trakcie pisania nadchodziły do niego z różnych stron niespodziewane telegramy, które mogą pomóc w ujawnieniu jakichś szczegółów albo nakierować uwagę na jeszcze nie odszukane w pamięci sytuacje. Esej nigdy nie jest celowo zaplanowanym eksperymentem. Jego treść to przestrzeń otwarta, zaskakująca i niezmierzona. Nieprzewidywalność kolejnych sformułowań, spostrzeżeń jest w omawianym utworze wyraźnie odczuwalna. Każde kolejne zdanie może być dla czytelnika niespodzianką.

Pytanie sformułowane przez Filipowicza: „Czyja to wina, że świat jest taki — wina ludzi czy Pana Boga?" (O 42) — doskonale oddaje kondycję epistemologiczną eseju, jest odbiciem zwątpienia i przyznania się do nieumiejętności ostatecznego rozstrzygania.

Przed wyobraźnią pisarza przesuwają się obrazy, sytuacje i sylwetki ludzi. Ukazywane jest bogactwo i różnorodność form istnienia. Nigdy jednak przywołane wydarzenia czy postacie nie zyskują statusu autonomicznych i obiektywnie istniejących elementów struktury utworu. Stwarzają one podmiotowi utworu pretekst do tego, by bliżej przyjrzeć się sobie, by lepiej wyrazić swój światopogląd, by poszerzyć horyzont, zakres rozważań.

Kolejną myśl autora warto zacytować: „Tymczasem w moim życiu nic się nie wyjaśnia, tylko wszystko komplikuje i gmatwa" (O 45). Po takiej uwadze pozostaje tylko relacjonowanie właśnie tych komplikacji i pogmatwań, nie zaś uporządkowanych faktów. Interpretacja świata, mimo chwilowych fascynacji i zawierzeniu ideologiom, znów przedstawia się jako kwestia otwarta.

Zaznaczona już wcześniej reminiscencja okresu wojny staje się kolejnym pretekstem do ogólniejszych refleksji na temat zabijania i umierania. Konkretne, drastyczne obrazy odtwarzające niektóre zdarzenia tego okresu sąsiadują z rozważaniami natury etycznej.

Teraz z kolei nadarza się autorowi doskonały moment, by przyjrzeć się kontekstom słowa „wolność". Wspomnienie nowej sytuacji – nagle odzyskanej niepodległości – pociąga za sobą nową partię skojarzeń, pytań i prób wyjaśnień. Anna Marzec w książce *Od Schulza do Myśliwskiego*, przy okazji omawiania twórczości Kazimierza Brandysa, stwierdza, iż w przypadku konstrukcji autobiograficzno-eseistycznych „fakty z przeszłości są albo czymś wywołane albo wynurzają się z pamięci spontanicznie, pociągając za sobą inne zdarzenia i inne wątki [...]"[30]. Słowa te doskonale oddają specyfikę refleksji Filipowicza. Tasują się w jego *Opowieści* wydarzenia, które rozgrywały się w różnych miejscach i w różnym czasie. Odzwierciedla się to chociażby w przemienności czasu gramatycznego wypowiedzi. W analizowanym eseju spotkać można wszystkie jego rodzaje.

Sytuacje i obrazy nakładają się na siebie, wzajemnie się ocierają, zbliżają i oddalają. Myśl sformułowana tym razem w czasie teraźniejszym: „Od pewnego czasu jestem człowiekiem dojrzałym" (O 53) – odkrywa nową jakość refleksji. Uwaga ta daje przedsmak kolejnych prób interpretacji, dociekań, dotyczących przede wszystkim sfery egzystencjalnej. Ścisłe odnotowanie danych o sobie pozwala autorowi na jednoznaczne stwierdzenie: „Jestem już stary" (O 54). Otwiera ono ramy głębszym i szerszym rozważaniom na temat starości. Drobiazgowa rejestracja codziennego bytowania, powtarzających się i schematycznych czynności, nagle zamienia się w próbę ustalenia cech własnej osobowości – zarówno tych stałych, jak i podlegających zmianom. Lecz po chwili znowu jesteśmy w konkretnych miejscach i w konkretnych sytuacjach. Następują próby udowodnienia sobie, iż nie wszystko podlega zmienności.

Chwilami refleksje przeobrażają się w intymne zwierzenia, potem następuje nagłe opamiętanie. Zdanie: „To śmieszne, ale jak mam być szczery, to musiałem i o tym powiedzieć" (O 56) – brzmi jak usprawiedliwianie się przed czytelnikiem. To tak, jakby autor uświadomił sobie, iż w pełnym ekspresji i emocji wyznaniu, mogła zostać przekroczona pewna granica. Ale jeśli nawet tak było, jest już za późno. Esej nie cofa wypowiedzianych już słów. Nie buduje

---

[30] A. Marzec, *Od Schulza do Myśliwskiego*. Warszawa 1988, s. 107.

przecież jednotematycznej konstrukcji. Teoretycznie wszystko może być powiedziane.

Pisarz ustosunkowuje się m.in. do kwestii pornografii. Ale już za moment pojawia się zapowiedź kolejnej zmiany kierunku rozważań, kolejnego przejścia od tematu do tematu:

> Ale dajmy spokój tym sprawom. Odgrywają one w życiu znacznie mniejszą rolę, niż im przypisujemy. Powróćmy do rzeczy, które zajmowały i zajmują więcej miejsca w naszym życiu [...]. [O 57]

Jakby z pobocza, z marginaliów przenosimy się zatem w strefę spraw zasadniczych. Padają luźne uwagi, o aforystycznym wręcz zabarwieniu, na temat ludzi pokrzywdzonych przez los i prześladowanych przez bliźnich.

Autor eseju porusza się na obszarze codziennych kontaktów międzyludzkich, ale obok tego dotyka kwestii współistnienia narodów i państw. Dygresja historiozoficzna krzyżuje się z zagadnieniami nawiązującymi do aktualnych sporów narodowościowych.

Kolejne dociekania odzwierciedlają wewnętrzną niepewność autora co do wizerunku samego siebie. Szuka on niejako motywacji dla własnego istnienia. Relacjonuje nam złe i lepsze chwile swej egzystencji. Refleksje znowu zwiększają subiektywną moc i przybierają charakter wyznań osobistych. Autor mówi m.in.:

> Czuję się zmęczony, skołowany, zdezorientowany, zniechęcony, tracę spokój i równowagę ducha — a nawet zdarza się, że tracę nadzieję. [O 59]

Niepewność losu zmusza do wykorzystywania nadarzających się z rzadka chwil nagłego olśnienia. Osobisty ton eseju nabiera dodatkowej mocy. Ostatnie jego słowa to próba wskazania sobie dalszej drogi życia. Tuż przy zdaniu, które mówi o wierze w nadejście chwili mającej przynieść spokój i szczęście, pojawia się fragment, który oddaje niepokój i zwątpienie w sens i doskonałość świata.

Trafne więc wydają się uwagi Anny Sobolewskiej, nazywającej twórczość Kornela Filipowicza „prozą doświadczeń wewnętrznych" i stwierdzającej: „Pisarza dręczy kompleks niedoskonałości — zarówno niedoskonałości formy, jak i niepełnego poznania"[31].

Wątpliwości wyrażone ze szczególną mocą odnoszą się do kwestii zasadniczych. Ale bezpośrednio mogą one być wywołane przez drobiazgi. Wart zacytowania jest fragment: „z powodu mojego uporu o rzecz drobną — cały świat zacznie się znów chwiać, sypać i rozpadać" (O 61). Pozostaje więc próba wypełniania układanki. Można co najwyżej szukać, rejestrować czy utrwalać jej ewentualne elementy. Ale ułożyć całość, pogodzić sprzeczności — to czyn niewykonalny.

W *Opowieści nie dokończonej* z jednej strony obserwujemy dążenie do oswojenia świata, do narzucenia mu swoich poglądów i racji, a z drugiej strony — dążenie do rozłożenia go na pierwotne elementy i przyznanie się do niekompetencji poznawczych. Przeważa w utworze tendencja do dawania świadectwa niejednoznaczności, fragmentaryczności i niepoznawalności świata i istnienia.

---

[31] Sobolewska, *op. cit.*, s. 41.

Autosceptycyzm, charakterystyczny dla formy eseju, nasila się pod sam koniec utworu. W *Opowieści* pojawia się zdanie, które w pełni ukazuje niepokój związany z odczuciem nieadekwatności słowa wobec wielopłaszczyznowej i nieobliczalnej rzeczywistości. Owo zdanie zawiera w sobie olbrzymi ładunek emocji i może być interpretowane nawet jako przekonanie autora o bezcelowości pisania, jako objaw kryzysu twórczego. Ale na pewno fragment ten mówi o zwątpieniu — bardzo szeroko pojętemu. W dużej mierze oddaje on specyfikę rozważań całego utworu, a idąc jeszcze dalej, oddaje myśl, pod którą podpisałby się każdy pisarz wykorzystujący formę eseju. Zycytujmy ów fragment.

> Ale jest coś, co mnie bardzo gnębi, i o tym nareszcie muszę także powiedzieć! Wiem mianowicie, że w tym, co piszę, pisałem i jeszcze napiszę [...], będzie mi towarzyszyło męczące przekonanie, że nie wypowiedziałem wszystkiego, co o sobie i świecie powiedzieć chciałem, że pozostanie jakaś niepokojąca reszta, o której nie potrafiłem ani nie będę umiał nigdy nic powiedzieć. [O 61]

Sformułowanie to, odpowiednio przekształcone, mogłoby doskonale definiować gatunek eseju. Rzeczywistość okazuje się zbyt wieloznaczna, by adekwatnie ją opisać. Coś zawsze musi być pominięte, zawsze pozostaje jakaś nie przedstawiona reszta. I niepokojem napawa myśl, iż może to właśnie ona jest ważniejsza od wszystkiego, co zapisane, powiedziane i zarejestrowane.

Jednocześnie pojawiają się pytania o zasadność i celowość pisania. A więc esej wybiega również w przyszłość, nad którą unosi się wielki znak zapytania. Autor wie jednak, iż przyjdzie mu „ostrożnie zaczynać wszystko od początku, od nowa" (O 62).

Każdy esej jest jakby próbą zaczynania od nowa, próbą odświeżenia, wydobycia czy odkrywczego naświetlenia jakiegoś problemu. To, że *Opowieść nie dokończona* wykorzystuje konwencję tego gatunku, nie ulega wątpliwości. Co prawda, dodać trzeba, iż wyjątkowo nasilona intymność utworu trochę wykracza poza — i tak trudne do określenia — ramy gatunkowe. Na pewno omawiany utwór nie daje się zaklasyfikować jako esej naukowy, publicystyczny czy krytyczny. Adekwatna byłaby tu raczej nazwa: esej wewnętrzny, może — intymny.

W pewnym stopniu analizowany tekst przypomina swobodne liryczne wyznanie, wskazywałem już na podobieństwo z monumentalnym dziełem Rousseau. To, co napisał francuski filozof, sytuuje się na linii przecięcia dwóch gatunków: autobiografii i powieści psychologicznej. Trzeba mieć jednak świadomość, iż mowa o utworze ogromnych rozmiarów, nasyconym konkretem, szczegółowymi relacjami z wybranych zdarzeń i licznymi szkicami portretowymi.

W tym kontekście *Opowieść nie dokończona* przedstawia się jako utwór skromniejszy, jakby nie przygotowany, improwizowany szkic do autobiografii, szkic pozbawiony faktograficznego obciążenia. To esej o samym sobie, o zdziwieniu światem, jego zmiennością i wieloaspektowością. Warta podkreślenia jest ponadto nieprzeciętna jakość stylistyczna wypowiedzi. Lekki i subtelny styl, delikatność brzmienia słów i zdań w połączeniu z ekspresją i „rozrzutnością" myśli dają niepowtarzalny efekt. Tak jakby czytelnikowi dane było płynąć spokojnie i bezkolizyjnie w otchłaniach wzburzonego morza.

Ciekawie i oryginalnie prezentuje się, twórczo wykorzystujący formę eseistyczną, utwór *Przeszkody* z tomu *Śmierć mojego antagonisty*, kierujący uwagę czytelnika w rejony literatury autotematycznej. Dominują tu refleksje dotyczące metod i sposobów konstruowania dzieła. Ujawnione są sekrety warsztatu pisarskiego i trudności, które towarzyszą zmaganiu się z materią literacką. Jednocześnie samo słowo „przeszkoda" staje się doskonałą okazją do spostrzeżeń natury ogólniejszej, do refleksji na wyższym poziomie abstrakcji; do spojrzenia na życie jako na pasmo przeszkód, które nieustannie trzeba pokonywać. Rozważania o tworzeniu okazują się dobrym pretekstem do zastanowienia się nad sensem istnienia, trwania i przemijania, nad statusem ontologicznym rzeczy, nad wartością pracy. Równocześnie autor próbuje dotrzeć „na drugą stronę" literatury, do świata przedstawionego książek, które jeszcze nie zostały napisane, których treść dopiero rodzi się w wyobraźni.

Walter Hilsbecher w swojej pracy o eseju wskazuje na fakt, iż forma ta współcześnie wdziera się w inne gatunki literackie. Sugeruje to obrazowo stwierdzając, iż eseistyczny sposób konstruowania przekazu „przycina wyrosłe formy do stanu próby"[32]. W obrębie małych form epickich Filipowicza przeważają utwory, które miast reprezentować konkretne konwencje gatunkowe, zaledwie je przypominają. W rzeczywistości bardzo często pozostają właśnie w stanie próby. Ich forma okazuje się wewnętrznie zróżnicowana i niejednorodna. Na pewno jednak wiele opowiadań pisarza w swej swobodzie kompozycyjnej, refleksyjności i w eksponowaniu podmiotowego punktu widzenia zbliża się do formy eseju.

---

[32] Hilsbecher, *op. cit.*, s. 136.