

W stronę mowy pozornie niezależnej, czyli o dialogu w polskiej prozie współczesnej

ABSTRACT. Mizerkiewicz Tomasz, *W stronę mowy pozornie niezależnej, czyli o dialogu w polskiej prozie współczesnej* [Towards reported direct speech (dialogue in the Polish contemporary prose)]. „Przestrzenie Teorii” 3/4, Poznań 2004, Adam Mickiewicz University Press, pp. 239-251. ISBN 83-232-1454-9. ISSN 1644-6763.

Dialogue as a part of Polish prose didn't attract enough attention. Its form changed along with literary conventions, for instance – realistic novels imitated common conversations. Nowadays Polish novelists use dialogues rather incidentally and often stress its unauthenticity. The speech of character is always quotation of phrases heard before. The new form of dialogue can be traced in Polish prose – some sentences seem to be given as direct speech, but close examination of their construction reveals their indirect essence. It should be called „reported direct speech” (as negative of „free indirect speech”). This form of dialogue is part of an important process described by contemporary philosophers as triumph of culture of writing over traditional culture of voice.

Kariera dialogu jako pewnej praktyki społecznej, postawy filozoficznej, perspektywy oglądu różnych znaczeń całości dzieł sztuki, w tym dzieł literackich w szczególności, nie idzie w parze z zainteresowaniem formą dialogu jako elementem kompozycyjnym utworów literackich. Filozofia dialogu, dialogiczność Bachtina, wszelkie odmiany sfetyszyzowanego dialogu jako pożądanej postawy politycznej powodują, że rozmowa ciekawi jako metafora postawy otwarcia na inność. Mamy przeto całkiem niezłe opisy hermeneutycznego znaczenia pytania, etycznego rozumienia odpowiedzi na wezwanie „inności innego”, niezliczone odmiany psychologii interakcyjnych i wszystkimi tymi zjawiskami humaniści ze zrozumiałych względów się fascynują. Jak to się wszak często w takich przypadkach zdarza, nadmierna popularność terminu przenosi rozważania nad dialogiem najczęściej na poziom metarefleksji metodologicznej lub filozoficznej. W efekcie liczba prac literaturoznawczych poświęconych dialogowi jako składowej literackiej kompozycji jest dość skromna. W Polsce prócz artykułu Głowińskiego¹, książki zbiorowej z końca lat 70. *Dialog w literaturze*² oraz pracy Grażyny Borkowskiej o dialogach

¹ M. Głowiński, *Dialog w powieści*, w: tegoż, *Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997.

² *Dialog w literaturze*, red. E. Czaplejewicz i E. Kasperski, Warszawa 1978.

w utworach Orzeszkowej³ uwag na interesujący mnie temat szukać trzeba w opracowaniach innych problemów, gdzie są one formułowane do-
rażnie, bez włączania ich w jakiś ciąg ewolucji form dialogicznych w lite-
raturze.

Na zajęciach z poetyki omawia się przeto przedwojenny artykuł Mu-
kařovskiego⁴ albo ogólny „katalog problemów” dotyczących morfologii
dialogu, który sformułował Henryk Markiewicz w *Wymiarach dzieła
literackiego*⁵. Te dwie prace nie dają wszak wglądu w problem zasadni-
czy dla poetyki – nie uświadamiają dość jasno, czym jest dialog jako
konwencja literacka. Mukařovský opisuje strukturę dialogu jako naszego
„życiowego” zachowania, co nie może zostać tak po prostu odniesione do
fingowanych dialogów literackich, które wprawdzie czasem naśladowują
ową sytuację modelową, ale częściej poddają ją różnym odkształceniom.
„Realistyczne” odwzorowania zachodzących w świecie empirycznym roz-
mów są, rzecz jasna, wynikiem wymogów realizowanej konwencji lite-
rackiej. Markiewicz powiada, że w kompozycji dzieła dialog odgrywa trzy
funkcje: tworzy lub dynamizuje akcję, informuje o świecie przedstawi-
onym, charakteryzuje przemawiające postaci. Dodać jednak koniecznie do
tego trzeba, że sama forma dialogu nigdy nie jest przypadkowa, gdyż wpływa na nią zarówno konwencja literacka, do której
odnosi się poetyka danego utworu, jak i zamysł kompozycyj-
ny, któremu jest podporządkowana w tym jednym utworze.
Inaczej mówiąc, dialog jest znaczącym problemem poetyki utworu, jego
kształt nie wynika tylko z celów, które odgrywa w odniesieniu do ele-
mentów świata przedstawionego, jakimi są uwzględnione przez Markie-
wicza fabuła, postać i składniki „rzeczowe” owego świata. Kształt ten
znaczy także jakby „na zewnątrz” tego świata, czyli możemy go odnosić
do pozostałych chwytów kompozycyjnych analizowanego utworu, odczy-
tywać na tle innych typów dialogów literackich, pytać o miejsce takiego
ukształtowania formy dialogicznej w ciągu historycznej ewolucji tych
form. W tekście poniższym zajmę się wyłącznie formą dialogów w utwo-
rach prozatorskich, ich związkiem ze wspomnianymi kontekstami po-
etyki. Rozważania te spróbuję umieścić na szkicowanym oczywiście
wybiórczo i ogólnie, niemniej jednak bardzo istotnym tle historycznolite-
rackim.

³ G. Borkowska, *Dialog powieściowy i jego konteksty (na podstawie twórczości Elizy Orzeszkowej)*, Wrocław 1988.

⁴ J. Mukařovský, *Dialog a monolog*, przeł. J. Mayen, w: tegoż, *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*, Warszawa 1970.

⁵ H. Markiewicz, *Morfologia dialogu*, w: tegoż, *Wymiary dzieła literackiego*, Kra-
ków 1996.

Nie znamy dokładnie historii polskiego dialogu powieściowego⁶. Wacław Borowy w dwóch obszernych przypisach do książki o twórczości Ignacego Chodźki szkicowo przedstawił dzieje tego elementu kompozycyjnego utworów prozatorskich do połowy XIX stulecia⁷. W XVIII-wiecznej powieści pisarze wykorzystywali tyradę, czyli długą, silnie zretoryzowaną wypowiedź postaci („deklamacyjne dialogi w długopłynnych okresach pseudoklasycznego teatru”⁸ – z abominacją kwituje je Borowy) albo wprowadzali dialog rezonerski. Ten drugi typ mowy postaci bliski był monologowi, jako że zdecydowanie dominowała w rozmowie jedna z postaci, reprezentowała ona poglądy autorskie, wykladała obszernie i wprost główne przesłanie ideowe dzieła. Przykładów tak skonstruowanego dialogu dostarczyć mógłby chociażby *Pan Podstoli* Ignacego Krasickiego. Na tym tle Borowy dostrzegł przełomowy charakter pisarstwa Juliana Ursyna Niemcewicza, Józefa Ignacego Kraszewskiego oraz Ignacego Chodźki⁹, którzy nadali dialogom powieściowym znamiona realistyczne.

Opis dialogu w powieści realistycznej zawdzięczamy artykułowi Michała Głowińskiego oraz świetnej pracy Grażyny Borkowskiej o dialogach w utworach Elizy Orzeszkowej. W powieści realistycznej XIX w. dialog stanowił jeden ze sposobów uprawdopodobnienia książkowego świata. Autor starał się stworzyć wrażenie, że na linii narrator-postać zachodzi równowaga, czyli że dialogi stanowią byt autonomiczny, nie podlegający narracyjnym obróbkom. Postaci wydać się przecież miały „jak z życia wzięte”, stąd czytelnik poznawał początek rozmowy, wysłuchiwał nieraz niezbyt istotnych szczegółów dyskusji, konfrontowany był z wypowiedziami postronnych osób nawet wtedy, gdy nie wносиły one niczego nowego do poruszanych kwestii. Jeżeli odbiorcy poznawali tylko fragment dialogu, to bywało to specjalnie uzasadnione. Odwzoro-

⁶ E. Czaplejewicz próbował za to zarysować historię „dialogiczności” (termin przejęty z teorii M. Bachtina) polskiej literatury od renesansu do współczesności. Propozycja ciekawa, ale raczej mało przydatna z powodu nadmiernie obszernej definicji samej „dialogiczności”, która miałaby się objawiać w zjawiskach tak odmiennych jak koncept, poemat heroikomiczny, ironia, satyra itd. Nic dziwnego, że artykuł kończy się przesadzoną pointą: „Cała historia literatury jest w istocie historią dialogu” – E. Czaplejewicz, *Dzieje dialogu w literaturze (próba postawienia problemu)*, w: *Dialog w literaturze*, op. cit., s. 310.

⁷ W. Borowy, *Ignacy Chodźko. (Artyzm i umysłowość)*, Kraków 1914. Chodzi o przypis 34 (s. 101-103) i 60 (s. 114-117).

⁸ Tamże, s. 114. Zob. także M. Siuciak, *„Rozmowa albo dialog...” – wykorzystanie modelu ustnej komunikacji w literaturze XVI i XVII wieku*, w: *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. II, *Tekst a gatunek*, Katowice 2004.

⁹ Zdaniem Borowego, pierwszy znaczący krok w stronę zróżnicowania mowy postaci uczynił J. U. Niemcewicz. W powiastce *Dwaj panowie Sieciechowie* pochodzący z początku XVIII i początku XIX wieku bohaterowie piszą odmienną polszczyzną, a w powieści *Lejbe i Siora Niemcewicz* naśladował polszczyznę Żydów.

wywana spontaniczność, udawana chaotyczność rozmów przynosiły zatem szereg wypowiedzi i stwierdzeń niepotrzebnych z punktu widzenia powieściowej akcji. Nadmiar ten doprowadzić miał do Barthes'owskiego „efektu realności”. Redundancja dialogowa, „wata słowna” przekonywać miały, że bohaterowie „potrafią” trochę przynudzać, mówić nie na temat i popełniać krocie innych nie sprzyjających „konstruktywnej” rozmowie niestosowności, czyniąc dokładnie tak, jak to się zdarza samemu czytelnikowi w jego „nieksiążkowym” życiu. Dialog w owych utworach miał nade wszystko uobecniać prezentowany świat. W chwili rozwinięcia sekwencji dialogowej autor przenosił odbiorcę z czasu narracji do czasu fabuły. Ten przeskok czasowy rzadko w prozie realistycznej miał charakter szokowy, narrator raczej stopniowo przygotowywał czytelnika do wystąpienia bohaterów¹⁰. Poprzez opisy otoczenia, wyglądy postaci, zarysowanie sytuacji, w której usłyszymy ich słowa, oczywisty dystans między czasem fabuły i czasem narracji bywał zacierany.

Proza pierwszej połowy XX w. dokonała znaczącego zaburzenia opisanego powyżej stanu rzeczy. Zwrócono uwagę na fakt, że realizm powieści wcześniejszych był konwencjonalny i mistyfikował faktyczne panowanie narratora nad światem przedstawionym. Opowiadający czuł tam przecież, by dialogi nie przedłużały się w nieskończoność, „cenzurował” wypowiedzi bohaterów, np. wymazując z nich wulgaryzmy; kiedy trzeba, streszczał część konwersacji¹¹. Ta kosmetyka narratorska wynikała z tego, że książka stwarzać miała jedynie pozór realizm, poza tym podlegała wymogom atrakcyjności, ciśnieniom społecznych systemów etycznych itd. Dlatego ważne przemiany prozy już na przełomie XIX i XX w. doprowadziły do zakłócenia dotychczasowej równowagi na linii narrator-postać. Narrator był często detronizowany, jego punkt widzenia unieważniany, a pisarze wypracowywali różne metody zbliżania się do postaci literackich. Jedną z nich było rozszerzenie partii dialogowych, co doprowadziło potem do „powieści dialogowych”, takich jak np. utwory Parnickiego. Częściej spotykaliśmy się z sytuacją, gdy znikomym wtrąceniom narratora towarzyszyły liczne odświeżenia świadomości bohatera, rzadziej zresztą przez dialog, a częściej przez strumień świadomości, marzenie senne itp. Słowa formułowane przez bohatera w rozmowie wydawały się dużo mniej interesujące od treści wyłaniających się w monologach wewnętrznych. W takich przypadkach

¹⁰ Czeski badacz dialogów, L. Doležel, rozróżniał dwa typy przejść od mowy narratora do mowy postaci: „zwrot ostry” i „zwrot osłabiony” – *O stylu moderní české prózy: výstavba textu*. Praha 1960. Podaje za: G. Borkowska, op. cit., s. 12.

¹¹ Głowiński dodaje jeszcze: „kolokwialność i potoczność dialogu powieściowego jest następstwem nie reprodukcji żywej mowy, ale wypracowania takiej konwencji, która pozwalała tworzyć złudzenia naturalności, potoczności itp.” – M. Głowiński, op. cit., s. 44.

dialog bywał ograniczany jako jedna z form, nie najdoskonalsza, poznawania psychiki bohatera. Wreszcie możliwe było zachowanie odwrotne – narrator ostentacyjnie ujawniał, że postaci są jego tworamami i że może z nimi czynić, co się jemu żywnie podoba (ta sytuacja miała miejsce np. w powieściach-workach Witkacego). Jeśli podobnie „marionetkowa” postać została dopuszczona na chwilę do głosu, to głównie w tym celu, by narrator mógł zaraz skomentować wypowiedziane przez nią zdania. Analizując podobne przypadki w prozie Gombrowicza, Włodzimierz Bolecki stwierdzał w *Poetyckim modelu prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, że narrator „czyha” tam na kwestie postaci¹².

W konsekwencji tych przemian w prozie było albo za dużo, albo za mało dialogów w porównaniu z modelem wcześniejszym. Stało za tym dążenie do większej autentyczności prezentowanych postaci, ich usamodzielnienie od widocznych korektur wypowiedzi ze strony narratora miało przydać im psychologicznej wiarygodności i samodzielności. W „powieściach dialogicznych” człowiek istniał jako wynik zderzeń z cudzymi punktami widzenia, rodził się w konfrontacjach z odmiennymi doświadczeniami, był po Gombrowiczowsku „stwarzany” przez rozmowę. W drugim przypadku również chodziło o prawdę ludzkiej psychiki, lecz zakładano, że świadomość ma sferę „głębinową” blokowaną przez socjalizującą rozmowę, stąd ograniczano dialogi na rzecz mowy pozornie zależnej i monologów. Wariant ostatni upodrzedniał dialogi, ale z nieco innych powodów. Zaznaczano mianowicie, że prezentacja postaci, a zatem i ich rzekomych wypowiedzi, to elementy podległe decyzjom autorskim. Nigdy czytelnik nie obcuje z „autentycznymi postaciami” i ich prawdziwymi kwestiami. Podlegają one zmiennym konwencjom literackim i autorskim zamysłom. Dlatego ciekawsze od ich prezentowania jest analizowanie mechanizmów kreacji prozatorskiej. Miejsce dialogów zajmował przeto monolog narratora-bohatera.

Oczywiście nie znaczy to, że nie korzystano w ogóle z takich form dialogicznych, które wypracowała powieść realistyczna. Pojawiały się one i pojawiają nadal, nawet dość często, jednak od opisanego momentu jasne się stało, że miejsce i rola dialogu w utworze prozatorskim zależy od podejmowanej przez pisarza konwencji literackiej. Powroty do realistycznego wyglądu dialogu musiały być jakoś dodatkowo umotywowane.

¹² W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej. Kraków 1996, s. 141. Głowiński raczej pomijał ten trzeci typ dialogu we współczesnej powieści, skoro widział ewolucję owego elementu kompozycyjnego następująco: „W prozie ostatniego stulecia obserwujemy jego [tj. dialogu – T. M.] nieustanną ekspansję, poszerzyły się jego kompetencje narracyjne, ograniczył on nie tylko panowanie, ale nawet samoistość języka narracji” – M. Głowiński, op. cit., s. 52.

Ponieważ brak opracowań opisujących dokładniej późniejszą ewolucję dialogów prozatorskich, spróbuję teraz dokonać wstępnego przeglądu kształtu i funkcji dialogów w prozie współczesnej. Wszystkie zaproponowane poniżej wnioski z konieczności będą miały charakter hipotetyczny. Skupię się tutaj głównie na tych typach dialogów z utworów prozatorskich, które swą kompozycją nawiązują do trzeciego z wyliczonych powyżej typów – dialogu ograniczonego przez narratora, a więc komentowanego, odczuwanego jako słowo sztuczne, cytowane, skonwencjonalizowane.

Rozpocząć chciałbym od omówienia książki Lecha Majewskiego *Metafizyka*¹³. Bohater-narrator wspomina w niej historię miłosną, której był uczestnikiem. Jego nadaktywność słowna powoduje, że dopuszcza partie dialogowe nader rzadko. Na pierwszy rzut oka zorientować się można, że dosłowne przytoczenia wypowiedzi własnych i ukochanej pojawiają się w prezentacjach chwil szczególnie ważnych. Pierwsze wymienione słowa, wyznanie miłości, wiadomość o śmiertelnej chorobie dziewczyny przytoczone zostały w mowie niezależnej. Zabieg ten przypomina nieco tzw. wierzchołkową akcję, tyle że przedstawianie kluczowych scen połączone jest z odtworzeniem równie kluczowych kwestii. Pisarz wykorzystał zatem „punktowo” potencjał przypisywany przez Markiewicza dialogom – ich funkcję zdarzeniotwórczą, ale interesowały go tylko te dialogi, które wyznaczały perypetie, czyli nagłe zwroty w sytuacji kochanków. Zakładał, że czytelnik zechce „naocznie” świadkować przełomowej scenie, dlatego np. opis pierwszego spotkania zawiera krótki dialog o wielkości pływów morskich w Anglii, gdyż na ten temat wtedy przypadkowo bohaterowie rozmawiali. Dialog pełni tu funkcję retardacyjną, zatrzymuje czytelnika przy zdarzeniu ważnym dla książkowych protagonistów. Forma dialogiczna pojawia się w książce Majewskiego na tyle rzadko, że przytoczenie dosłowne ważkiej wypowiedzi często zaskakuje czytelnika. Zamiast spokojnego przygotowania do mowy bohatera czytelnik zostaje jakby na chwilę „wrzucony w świat przedstawiony”, a dokładniej – na moment przeniesiony w czas fabuły. Z tego względu zabieg niespodziewanego przytoczenia kwestii postaci świetnie nadaje się do zastosowania w puencie:

Opowiadałem ci to wszystko nerwowo, a ty położyłaś mi rękę na ustach, powstrzymując potok słów, i powiedziałaś po prostu:

– Jedźmy do Wenecji¹⁴.

Zacytowane zakończenie pierwszej części utworu zwraca uwagę z kilku powodów. Streszczeniu wypowiedzi bohatera-narratora towarzy-

¹³ L. Majewski, *Metafizyka. Powieść*, Kraków 2002.

¹⁴ Tamże, s. 42.

szy *oratio recta* bohaterki. Wybrzmiewa ono w zakończeniu i wywołuje efekt zbliżenia do postaci, jaki wydać się może podobny do podobnych chwytów filmowych, kiedy to ujęta w zbliżeniu osoba wygłasza do kamery ważne słowa. Ten „zwrot do kamery” wynika m.in. z tego, że cała książka to opis scen zarejestrowanych przez bohatera na ręcznej kamerze. Jest jednak i inny powód – wygłoszona jakby „do kamery” riposta jest zarazem zdaniem kierowanym do odbiorcy, który w czasie następującej potem pauzy ma czas na to, by przemyśleć wagę usłyszanych słów, czyli zorientować się, że estetyzująca swe przeżycia dziewczyna pragnie przeżyć to samo, co bohater opowiadania Tomasza Manna *Śmierć w Wenecji*.

Dialog pojawia się w *Metafizyce* także wtedy, gdy jego treść dąży do anegdoty. W czasie wystawiania *Odysei* na brzegu londyńskiej Tamizy aktorzy posługiwali się mikrofonami, z tego powodu doszło do incydentu, który poznajemy z dialogu reżysera z głównymi bohaterami:

– Czytaliście w gazetach, jaką przygodę mieliśmy tu w zeszły piątek?

Ja czytałem, ale ty pokręciłaś przecząco głową.

– Nie? – zmartwił się i zdziwił. – Cały Londyn o tym mówi.

– O czym? – zapytałaś.

– Margaret Thatcher. Przemawiała na przyjęciu w ogrodzie Parlamentu.

Byli wszyscy. I kiedy wznosiła toast, interferencja fal radiowych z mikrofonu Circe sprawiła, że Maggie opowiedziała, jak zamieniała ludzi w wieprze¹⁵.

W takich przypadkach dialog jest pozorny, wyzwała jedynie aktywność jednego z rozmówców, by zaprezentował anegdotę. Podobny typ wstawek minidialogicznych przypomina nieco różnego rodzaju żarty, gry słów (np. angielskie *conundrums*), w których uobecniony, zwykle pytający lub potakujący bohater, sprowokować ma partnera do wypowiedzenia gotowego wicu, zaczepki czy wyzwiska.

Niemniej w *Metafizyce* spotykamy i kilka dłuższych dialogów. Zdarzają się one w scenach, w których bohaterowie rozmawiają o własnych *New Age*’owych fascynacjach. Na zmianę jeden z nich jest rezonerem, któremu rozmówca potrzebny jest do wygłoszenia przydługiego wykładu na dowolny temat. Czasem zdarzają się też obszerniejsze wymiany zdań, które przypominają niemal antyczne sympozjony – pozbawione ważnych odniesień do tła sytuacyjnego rozwlekłe rozmowy światopoglądowe. Obecność tego ostatniego typu rozmów również została szczególnie umotywowana. Otóż główny bohater stał się dzięki ukochanej na nowo ciekaw świata empirycznego. Książka Majewskiego to historia współczesnego człowieka, którego miłość wyrwała ze świata wirtualnego telewizji i internetu, by zmusić go do zadawania tzw. fundamentalnych pytań

¹⁵ Tamże, s. 27-28.

o świat i człowieka. Obszerne partie dialogów zaznaczyć mają pragnienie narratora-bohatera, by prowadzić autentyczne czy „istotne” rozmowy i kontaktować się niewirtualnie z drugim człowiekiem.

W książce Majewskiego można przeto znaleźć różne przejawy ostrożności czy podejrzliwości współczesnych prozaików wobec dialogu. Dialog grozi słowną watą, zbytciem słów koniecznych, stąd wykorzystuje się go w ograniczonym zakresie. Zdaje się on świetnie spełniać rolę niespodziewanego przerywnika w narracyjnym słowotoku, wciąż budzi zaufanie jako chwyt uobecniający szczególnie ważne sytuacje, nadaje się do wprowadzenia dowcipu czy puenty. Detronizacja dialogu ma i tę zaletę, że wprowadzenie obszernej partii rozmów zmusza każdorazowo odbiorcę do zapytania o funkcję tak „anachronicznego” zachowania autor-skiego.

Przejdźmy do innych przykładów literackich. Kurczące się pole zastosowań dialogu i różne gry z konwencją dialogową polegają często na streszczaniu, omawianiu i wtapianiu wypowiedzi bohaterów w narrację. W opowiadaniu Wojciecha Kuczoka *Cobyś widział... czytamy:*

Miałem tedy judasza odkrytego na jasną godzinę, czas kąpieli gaździny; chodziłem więc wierciłem się zaglądałem do kuchni, gdzie w krzyżoka rżnięto i między meldunki dzwonne a winne się wtrącając pytałem: „Tata, a która to gaździna?”, nawet przejęzyczenia nie zauważając z podniecenia, a chłopcy śmiały się i meldowały: „Śtyrdzieści”, „Idźże, nie trza cię tu!”, „Łosimdzieści!”, „E, kruc-caffuks, sto!”...¹⁶

Przytoczone wypowiedzi karciarzy ważne są z powodu swej natężonej wartości ilustracyjnej – narrator nie cytuje przecież dosłownie wszystkich wypowiedzi, zwracają one uwagę jako cytaty z języka karciarzy, a ich osobliwość wzmagają jeszcze elementy gwarowe. Narrator nie wyodrębnił także typograficznie tych wypowiedzi, lecz włączył je w swe wypowiedzenie, podkreślając ich streszczeniowy charakter. Podobne ukształtowanie dialogu zapobiega znużeniu czytelnika.

Streszczanie i omawianie rozmów postaci stanowi rodzaj wyzwania, przed którym staje każdorazowo piszący. Sposób streszczenia wypowiedzi bohaterów świadczy o artystycznym kunszcie, stanowi wręcz sprawdzian inwencyjnych uzdolnień piszącego. W opowiadaniu Kuczoka *Pieron ognisty* znajdujemy przykład minimonologu wypowiedzianego (bohater rozmawia przez telefon):

Nie, Gabryniu, wszystko w porządku, tylko mi w domu mózg cheszą pod włos, mogę przyjść, tak, jak się umawialiśmy, jakie kolo, jak mechana, mój Boże, co za niezgrabna hiperbola, hi-per-bo-la, [...] w łóżku ci wytłumaczę, nic obraźliwego [...]!¹⁷

¹⁶ W. Kuczok, „Cobyś widział...”, w: tegoż, *Szkieleciarki*, Kraków 2002, s. 59.

¹⁷ Tegoż, *Pieron ognisty*, w: tegoż, *Opowieści słychane*, Kraków 2000, s. 18.

Przykład powyższy przypomina ulubiony typ skeczu kabaretowego, w którym aktor figuruje rozmową telefoniczną, tworząc efekty komiczne poprzez nagłe przeskoky ku nowym znaczeniom (wynikające z „pominiętych” kwestii telefonicznego rozmówcy).

Nieco odmienny typ streszczeń dialogicznych polega na igraniu z banalnością skranych wypowiedzi.

Jarek zapytał, czy zjem obiad, ja oczywiście, więc zeszedliśmy na stołówkę [...] ¹⁸

Wszystko, tylko nie to; więc powiedziałem: *dobrze*, dostałem klucze do jej mieszkania – zostałem opiekunem małego krokodyla ¹⁹.

Monika zdziwiona, czemu na jednej nodze mam skarpetkę, więc jej opowiedziałem o elektrokoagulacji, a potem (skracam, skracam) powiedzmy, że już przyszedł Jarek, omiótł sytuację wzrokiem posępnym zza okularów, a ja do niego od razu z tymi słowami: Bo widzisz, Jarku, Monika ma do ciebie taką sprawę, myślę, że powinienes się zgodzić ²⁰.

W następnych przykładach zauważyć można ten sam chwyt, który występował w utworach Gombrowicza. Narrator „czyha” tu na słowa postaci, krótko je przytacza, po czym zagaduje ich banalność lub odkrywa ukryte znaczenia w pozornie zwyczajnej wypowiedzi. Niejednokrotnie ubarwia „drętwą” mowę bohaterów komicznym dopowiedzeniem nadpisującym niespodziewane sensy nad trywialnością cytowanych odezwań.

[...] więc stoimy w tych drzwiach, spieramy się, aż wreszcie chłopczyk przywalił z grubej rury:

– Za młody jesteś – mówi – żeby ze mną dyskutować.

– No coś ty – wyrwało mi się (głupio), ale jednocześnie poczułem, że jako „obrażony” (w rozkosznie podstawówkowym sensie) mam już teraz prawo zamknąć mu te drzwi przed nosem i przestać się nim interesować; kiedy wróciłem na tapczan, Monika powiedziała do mnie:

– Ty smarkaczu – czym objęła niespodziewanie wiele pól znaczeniowych ²¹.

A w ogóle to jak dzień?, zapytałem w końcu drewnianym głosem, z którego miało wynikać, że ogólnie kocham moją żonę, ale nie spodziewam się po jej odpowiedzi szczególnych rewelacji. ²²

Basia studiowała zoologię, co oczywiście fatalnie utrudniało sytuację: z moich słownych czułości musiały zniknąć najdrobniejsze wzmianki o faunie, już nie tylko banalne *piesku* i *kotku*, ale nieco bardziej wymyślne: *foczek*, *lwiczko*, *zają-*

¹⁸ A. Wiedemann, *Gwałtowne pogorszenie słuchu*, w: tegoż, *Sęk pies brew*, Warszawa 1998, s. 37.

¹⁹ J. Sosnowski, *Wszystko dla Basi*, w: tegoż, *Linia nocna. Singles Collection*, Warszawa 2002, s. 21.

²⁰ A. Wiedemann, op. cit., s. 35.

²¹ Tamże, s. 46.

²² J. Sosnowski, *Mała futrzasta śmierć*, w: *Linia nocna...*, s. 81.

cu, budziło to wszystko protesty: *studiuję życie zwierząt, nie jestem jednym z nich*. Kiedy próbowałem tłumaczyć, że przyroda od dawna dostarczała motywów do miłosnych zaklęć, usłyszałem: *możesz mówić do mnie Sępie*²³.

Znaleźć możemy we współczesnej prozie także nawiązania do „opowieści dialogicznej”:

Tad. Siedzi, oddycha, patrzy na Kryst., która siedzi, oddycha, pije kawę.

– Czy nie przesadzasz z tą zazdrością? – Tad. Pyta.

– Tak uważasz? – Kryst mówi, robiąc łyk.

– Myślisz, że mógłbym cię zdradzić? – Tad. Pyta.

– A nie mógłbyś? – Kryst mówi, robiąc łyk.

– Ale po co miałbym cię zdradzać? – Tad. Pyta.

– A po co w ogóle się zdradza? – mówi Kryst, dopijając²⁴.

Wszystkie zdania wypowiedane tu przez bohaterów rażą i zarazem śmieszą swą trywialnością. Narrator celowo potęguje ich bezznaczenio-wość. Opowiadanie *Trzydzieści trzy pytania* stanowi bowiem realizację bardzo sztucznego założenia – napisać tak utwór, by wszystkie kwestie postaci były pytaniami. Można chyba powiedzieć o konceptystycznym wręcz wyzwaniu postawionym sobie przez piszącego. Zarazem narrator przemycza między komicznie banalnymi słowami protagonistów kolejne zdarzenia, które czytelnik musi rekonstruować na podstawie drobnych tylko sygnałów – układają się one w opowieść o zdradzie miłosnej.

Cały wachlarz pomysłów na uniezwyklenie konwencjonalnych, ła-twych do przewidzenia słów postaci znaleźć można w twórczości Zbi-gniewa Kruszyńskiego. Pisarz ten sięga po formę dialogu dość rzadko i za każdym razem usilnie dąży do zaskoczenia czytelnika sposobem, w jaki zapisał przytaczany dialog. W *Schwedenkräuter* znajdujemy na przykład streszczenie dialogu, którego opowiadający... nie mógł usłyszeć! Bohater podgląda przez lornetkę lokatorów sąsiedniego budynku i tak odtwarza, na podstawie „mowy ciała”, możliwe kwestie kłócącej się mło-dej pary:

Młode małżeństwo na ostatnim piętrze odgrywa swą codzienną pantomimę kłótni. Ona ma tego dosyć, tak, żeby wiedział, dosyć, uderza otwartą dłonią w dzielący ich stół, aż lekko podskakuje przezroczyta szklanka. I proszę bar-dzo, proszę, droga wolna, proszę – pokazują oboje na drzwi do przedpokoju, jak-by to było wyjście z sytuacji. Tak dłużej już nie można – on rozkłada ręce i obej-muje wzorzec metra – przebrał miarę!

– Gdzie, gdzie rozum – próbuje go namacać, stukając wskazującym palcem w czoło²⁵.

²³ J. Sosnowski, *Wszystko dla Basi*, s. 20.

²⁴ W. Kuczok, *Trzydzieści trzy pytania*, w: tegoż, *Opowieści słychane*, s. 54.

²⁵ Z. Kruszyński, *Schwedenkräuter*, Kraków 1995, s. 56-57.

Znajdujemy również u Kruszyńskiego omówienie rozmowy. W tej formie można łatwo poddać wypowiedzi bohaterów obróbce żartobliwej czy kalamburowej. W czasie śnieżnej i mroźnej zimy zdarzyła się rzecz następująca:

Przy kolacji jedna z naszych wciąż obozujących w obozie rodzin obliczyła, że brakuje dwóch dziewczynek.

Policjanci nie wierzyli, sugerowali, by poczekać na roztopy, rozebrali nawet kilka bałwanów, ale w końcu dali się przekonać...²⁶

Jeszcze ciekawsza jest technika dialogu cytowanego wrywkowo. Czytelnik zmuszony jest wtedy rekonstruować przeoczone partie wypowiedzi bohaterów, jak np. w rozmowie ze studentką:

– Jak egzaminy, czy dużo jej zostało?

– Jeden egzamin, jedno zaliczenie, wykład, z którym może być kłopot, bo wcale nie chodziła.

– Wakacje?

– Nie wie, wszystko zależy od pieniędzy.

– Ciastka.

– Tak, sama, nic trudnego, biszkopt, czyli powietrze, które się zapiekło.²⁷

Cytowalność jest tu zaznaczona poprzez paradoksalny chwyt, który należałoby nazwać mową pozornie niezależną. Wydaje się, że cytowane są dosłownie wypowiedzi postaci, gdyż kolejne kwestie wydzielane są poprzez myślniki i przeniesione zostają do nowej linii. Jednak zdania pojawiające się w owym formalnie „niezależnym” kontekście mają oczywiste znamiona mowy zależnej (gramatyczna trzecia osoba czasowników, łatwo uchwytnie zabiegi streszczania wypowiedzi). Przykładów na mowę pozornie niezależną dostarczają również utwory innych pisarzy. W *Wojnie polsko-ruskiej* Doroty Masłowskiej czytamy:

Ja wtedy trochę dostaję nerwów.

Ona zgłupiała do reszty? – krzyczę, bo to już mnie doprowadza do ostateczności, do zupełnej utraty równowagi umysłowej. Zgłupiała całkiem do reszty? Czy ona chce mi koniecznie problemy robić? Suki na chatę sprowadzać? [...] ona sobie raz wreszcie powinna pomyśleć poważnie i uzmysłwić, jaka jest umowa [...] ²⁸.

U Kruszyńskiego zaskakujący chwyt mowy pozornie niezależnej współistnieje często z okazjnymi, jednorazowymi pomysłami na przytoczenie dialogu:

²⁶ Tamże, s. 145.

²⁷ Z. Kruszyński, *Szkice historyczne. Powieść*, [brak miejsca wydania] 1996, s. 62.

²⁸ D. Masłowska, *Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną*, Warszawa 2002, s. 80.

Zaglądała sąsiadka.

– Nie przeszkadza?

– Wcale.

Siadała wśród kanapek i konspiratorów.

– Świetna herbata – zdradzała niechący przygotowane na inny dzień hasło.

– Dwie łyżeczki na kubek, my pijemy mocną – Ewa na poczekaaniu wymyślała odzew²⁹.

Widziałam cię w niedzielę, szedłeś z nimi [...] i ledwie zdążyłam schronić się w cukierni. Nie było kolejki, musiałam coś kupić:

– Sernik – powiedziałam.

– Zapakować?

– Tak, nie będą go przecież nie jadła na miejscu³⁰.

W ostatnim z przypadków domyślamy się, że słowa, które zostały przytoczone, w rzeczywistości powieściowej wcale nie zostały wypowiedziane. „*Nie będą go przecież nie jadła na miejscu*” to słowny paradoks oddający pogmatwanie wewnętrzne zakochanej bohaterki, stanowi ekspresję przeżyć opisywanych w jej narracji, które wdzierają się do przytaczanych przez nią rozmów i wypaczają w streszczeniu ich realny przebieg.

Jeśliby pokusić się o podsumowanie powyższych uwag, to nasuwa się kilka ogólnych obserwacji. Przede wszystkim dialogi we współczesnych utworach prozatorskich są mocno ograniczane. Można w tym dostrzec pewien zabieg mimetyczny – naśladuje się w ten sposób i wyraża przekonanie o dokonującym się zaniku zdolności do towarzyskiej konwersacji, kultury rozmów i pogawędek. Po drugie, większość cytowanych autorów przejawia tendencję do uniezwyklenia formy dialogu, jej konceptystycznego przerabiania, udziwniania. Krańcowym punktem dojścia owych zabiegów jest chwyt mowy pozornie niezależnej. Oddaje on w pełni przekonanie o sztuczności, „nierealistyczności” powieściowych dialogów.

Gdyby odwołać się do szerszego kontekstu filozoficznego, wówczas moglibyśmy powiedzieć, że omawiani pisarze wyjątkowo dobitnie potwierdzają zwrot ku pismu, jaki zainicjował Jacques Derrida. Poczucie, że słowa padające w dialogu są zapośredniczone, że dialog powieściowy to miejsce o szczególnie natężonej cytowalności, intertekstualności, podważają dziewiętnastowieczne przekonanie o zdolności przytoczonych w dialogu słów do uobecnienia głosu i mówiącego. W tym miejscu tekstu retoryka obecności szczególnie boleśnie traci swe uprawnienia. Pisarze współcześni odczuwają słowa swych postaci jako czyjeś, ujawniają ich

²⁹ Z. Kruszyński, *Szkice...*, s. 15.

³⁰ Tamże, s. 196.

