

Rozmowa z samym sobą (do potomności)*

ABSTRACT. Jaworski Stanisław, *Rozmowa z samym sobą (do potomności)* [A conversation with oneself (to posterity)]. „Przestrzenie Teorii” 9. Poznań 2008, Adam Mickiewicz University Press, pp. 83-91. ISBN 978-83-232-1917-0. ISSN 1644-6763.

A dialogue of the author with himself/herself, with his/her own text can proceed as an utterance about intentions or about something that has already been written. This is as if a meeting with the Other, and an attempt at understanding him. Or a rejection. What is meant in this work is to look at this on several selected examples. And so in Przyboś theory became rather a testing ground for the new ideas. Since Kundera wrote that a novel introduces “the wisdom of uncertainty” then one might ask, e.g. whether in his *The Art of the Novel* he takes up a polemic with his own texts, just there where they border on certainty? However, *Immortality*, written a little bit later than *The Art of the Novel*, is already a game with this programme, with one’s own past. Here a game of unreality goes with the reader. In Stefan Chwin’s *Kartki z dziennika* [Pages from a Diary] this form of loose pages is a particular form of utterance. Going back to his texts, Chwin clearly shows his reluctance to be subordinated to some one sense; he shows the polyphony of texts (*Złoty Pelikan* [A Golden Pelican]). These voices are even more multiplied along with every utterance of the author or of the critics.

1.

Skłonność, do tego aby porównywać ze sobą dzieła artysty i jego wypowiedzi o sztuce i o własnej twórczości, wydaje się dość naturalna. Może ona jednak zagradzać drogę do tekstu literackiego, stanowić przeszkodę w zrozumieniu jego indywidualnej niepowtarzalności. A w rękach krytyka takie porównywanie może się stać niebezpiecznym narzędziem. Zamiast o tekście powieści czy wierszu mówi się wówczas o wypowiedziach dyskursywnych, które często – jak np. w przypadku awangardy – były nie tyle wyznaniem, ile manifestem. Wtedy łatwo ustawić sobie „chłopca do bicia”; zamiast czytać poezję Desnosa, Eluarda czy Bretona – mówić o *Manifeście surrealistycznym*. Tak było zresztą często z awangardą. Pisząc o Czyżewskim, zajmowano się pewnym konstruktem pojęciowym, świadomością estetyczną formizmu. Podobnie było z przyjęciem poezji Peipera. Sergiusz Kułakowski pisał np.:

Część teoretyczna udała się Peiperowi – poezja to tylko materiał ilustracyjny i zbiór przykładów z poetyki,

zaś Chaim Low stwierdzał, że po trzech „M” Peiper –

* Artykuł jest rozszerzoną wersją referatu wygłoszonego na Interdyscyplinarnej Konferencji Naukowej *Dramatyczność i dialogowość w kulturze* zorganizowanej przez Pracownię Estetyki Literackiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza i Zakład Teorii Literatury i Poetyki Uniwersytetu Warszawskiego, Kołobrzeg 16–19 października 2007.

zaczął tworzyć swoje poezje na melodię teorii, a potem przykrawać teorię, jak stało możliwości twórczych¹.

Joanna Orska przekonująco ukazała wielość możliwości interpretacyjnych wiersza *Kwiat ulicy*, dialogujących ze sobą w lekturze². Sam Peiper zresztą uważał, że w wierszu tym zastosował metodę rozkwitania „częściowo i w sposób niewątpliwie zbyt mechaniczny”³. A więc – już w tym sformułowaniu wprowadzał polemikę z jakimś innym swoim pisaniem, inną metodą. A skoro działanie poezji polega na powodowaniu „zdarzeń wyobraźniowych”, „widzeń wewnętrznych”, to u każdego odbiorcy przebiega to odmiennie, rysują się wyobraźniowe odrębności, jak gdyby następowała „śmierć” intencji „autora”.

Można się temu przyrzeć na kilku wybranych przykładach. Np. w twórczości Juliana Przybośa toczy się ciągle dialog pomiędzy poezją a refleksją (świadomością) programową. W *Słowie wstępnym* poprzedzającym szkice zebrane w tomie *Linia i gwar* pisał on:

Artykuły te powstawały początkowo z gniewu na złą poezję cudzą, a potem albo towarzyszyły moim wierszom jako ich domyślne objaśnienie lub wprost komentarz, albo – przeciwstawiały się temu, co w mojej poezji już mnie nie zadowalało. Powstawały więc także z krytycznego gniewu na własną poezję [...]⁴.

Ten wątek pojawia się zresztą wielokrotnie pod jego piórem. W *Tezach* (1938) mowa jest o opozycji poezja/teoria w tym samym duchu:

Spostrzegłem, że zazwyczaj co innego głosiłem w teorii, a co innego praktykowałem w poematach. Czyżby moje świadome wymogi teoretyczne były tylko niechęcią do przyjętej w danej chwili postawy poetyckiej, zabiegiem przeciw skostnieniu? Wbrew tym, którzy budują teorię na przykładzie swoich osiągnięć, budowałem ją przeciw tym osiągnięciom⁵.

Jeszcze w *Zapiskach bez daty*, zapisując obłądną tezę, że sztuka socjalizmu – kiedyś – musi być lepsza niż cała dotychczasowa, stwierdzał jednak:

w żywej tworzącej się sztuce każde teoretyczne stwierdzenie jest zarazem zadaniem i postulatem⁶.

¹ S. Kułakowski, *Sowremiennyje polskie poety*, Berlin 1929, s. 17; Ch. Low, T. Peiper, *Żydzi w poezji Odrodzonej Polski*, Warszawa 1934, s. 47.

² J. Orska, *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Kraków 2004, s. 379-413.

³ T. Peiper, *Tędy. Nowe usta*, Kraków 1927, s. 228.

⁴ J. Przyboś, *Linia i gwar*, Kraków 1959, t. I, s. 5.

⁵ J. Przyboś, *Tezy*, „Pióro” 1938, nr 1, s. 14, teza nr 10. Przedruk w: *Archiwum Literackie. Źródła do historii awangardy*, oprac. T. Kłak, Wrocław 1981.

⁶ J. Przyboś, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 9.

Wydaje się, że Julian Przyboś tak właśnie od początku traktował teorię. Teorię, która stawiała się u niego raczej poligonem nowych pomysłów, raczej szukaniem (i odnajdywaniem) celu, niekiedy przeciw swojej poezji, niekiedy równoległe do niej, aniżeli opracowywaniem skończonego i jednoznacznego programu. Przyboś wielokrotnie odsłaniał się samemu sobie. Pisał w *Zapiskach*:

Bywają wiersze objawicielskie, wiersze, które nagle odsłaniają autorowi – poetę”,. Wiersze – wbrew świadomemu zamiarowi autora – niespodzianki, wiersze – odskocznie w nowość. I tylko takie utwory, zbuntowane przeciw dawniejszemu poecie, liczą się w bibliografii artystycznego samopoznania; one są wyznacznikami w rozwoju stylu⁷.

W odczycie z 1938 roku mówił:

Ileokroć zmuszony okolicznościami brałem się do pisania artykułu teoretycznego, pisałem go przeciw sobie, przeciw własnym poematom⁸.

A w *Zapiskach bez daty* sformułuje to podobnie, nieco szerzej:

Pisanie istotne nie jest „wyrażaniem siebie”, lecz zmienianiem, poszerzaniem, tworzeniem siebie [...] pisanie jest poszerzeniem swojej osobowości⁹.

Albert Camus w swoich zapiskach właściwie od samego początku wyraża przekonanie, że: „Dzieło jest wyznaniem [...] muszę zaświadczyć”¹⁰. I ujawniane tu realia egzystencji, przerażającej biedy (i świadomość tej biedy) zdają się to potwierdzać, dodaje jednak nieco później: „Prawdziwym dziełem sztuki jest takie, które mówi mniej”¹¹ – a więc otwiera całą sferę epifanii, symbolu, innych znaczeń. Te znaczenia rodzą się także dzięki pragnieniu, aby „Widzieć zawsze i wyrażać jednocześnie dwa punkty widzenia”¹². Motyw teatru, umiejętność znajdowania wielu ról – to techniki narracyjne, które ujawnianiu tych zmiennych punktów widzenia skutecznie służą (*Pierwszy człowiek*).

2.

Jeżeli pisarz mówi, w paru zdaniach, które otwierają zbiór jego szkiców – „właśnie idei powieści, w powieściach moich zawartej, udzieliłem tu głosu”, to skłania nas do myślenia, że tak widzi swoje pisanie. A Kun-

⁷ Tamże, s. 18.

⁸ J. Przyboś, *Przygody awangardy, Linia i gwar*, op. cit., s. 59.

⁹ J. Przyboś, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 59.

¹⁰ A. Camus, *Notatki 1935–1939*, wybór i przekł. J. Guze, Warszawa 1994, s. 9.

¹¹ Tamże, s. 49.

¹² Tamże, s. 120.

dera „udzielił tu głosu” przekonaniu, że powieść pełni we współczesnym życiu rolę szczególną – odsłania i ujawnia „wielkie tematy egzystencjalne”, zarzucone przez wąsko specjalizującą się naukę, odkrywa „ogrom prawd sobie przeczących i względnych”, wprowadza „mądrość niepewności” w świecie walczących ze sobą prawd, bezwzględnych i domagających się jedyności¹³.

Nasuwa się tu więc szereg pytań, np.: czy Kundera w swojej *Sztuce* podejmuje polemikę z własnymi tekstami, tam gdzie ocierają się one o pewność? Czy – jeśli wartość „niepewności” dochodzi do głosu, zwłaszcza dzięki polifonii, dzięki łączeniu różnych form wypowiedzi (wprowadzaniu np. elementów eseju), kompozycji, wielogłosowości postaci – to czy można odnaleźć te czynniki także w jego świecie (światach)?

Odpowiadając na to pytanie, można by odwołać się do wielu przykładów przytaczanych przez samego autora (choćby II część *Życia przed sobą* – sen Ksawerego a zarazem, jak się później okaże, młodzieńcza proza samego Jaromila). *Nieśmiertelność* mogłaby zapewne uchodzić za wzór tekstu (powieści) realizującego ten program. Znajdujemy tu i esej, jako nadrzędną formę, której podporządkowane są wszystkie wątki i sekwencje narracyjne (dotyczące zarówno Goethego i Bettiny, jak Agnes, Paula i Laury), jeśli nawet połączone ze sobą tematycznie, to niekoniecznie przestrzennie czy fabularnie; znajdujemy polifoniczność, oniryzm; są całe strony eseistyczno-sentencjonalnych rozmyślań. Jednak *Nieśmiertelność*, nieznacznie późniejsza od *Sztuki powieści*, jest już grą z tym programem, z własną przeszłością.

„Sztuka powieści przyszła na świat jako echo śmiechu Boga”¹⁴ – mówił Kundera w swoim przemówieniu jerozolimskim. Skoro „człowiek myśli, a prawda mu się wymyka”¹⁵, ta okrutna prawda – to absurdalność powieści byłaby najskuteczniejszym środkiem pościgu? Niemal na samym końcu *Nieśmiertelności*, jej główna postać, autor książki *Życie jest gdzie indziej*, a więc stanowiący jakiegoś „wyobraźniowe ja” samego Kundery, dochodzi do zrozumienia:

jeśli nie chcemy przywiązywać wagi do świata, któremu zdaje się, że jest ważny, i jeśli w świecie tym nasz śmiech nie wywołuje żadnego echa, pozostaje nam jedno: wziąć świat hurtem i uczynić go przedmiotem naszej zabawy; uczynić z niego zabawkę¹⁶.

Co znaczy więc: zrobić ze świata zabawkę? Bawić się nim? Tak, tak właśnie jest w *Nieśmiertelności*: „Ja” pojawia się tu jako władca swojego

¹³ M. Kundera, *Sztuka powieści*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1998, s. 14, 16.

¹⁴ Tamże, s. 138.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże, s. 388.

świata, który może tworzyć dzieje postaci – umówiony z profesorem Avenariusem, zwraca uwagę na ćwiczącą na basenie kobietę i jej gest, nadaje jej imię Agnes – nadaje jej całe życie. Tworzy całą jej rodzinę – siostrę, męża, córkę i szwagra, by na koniec kazać jej zginąć w wypadku, nie pozwalając dożyć tych sześćdziesięciu lat, które ma ona, ćwicząc na basenie. Lubi bowiem dysponować przypadkiem, jakby spinającym losy postaci. „Ja” opowiada tę historię jakby normalnie, nie jako prawdopodobny wymysł, lecz tak jakby jakąś zastępczą (możliwą?) rzeczywistość. Tworzy świat, ale z całym jego nacechowaniem, wyposażeniem, z całą jego brzydotą. A w komentarzach do pewnych detali, potęguje ten „napór brzydoty” (przedmiotów, zachowań), wprowadza siebie (narratora) i jego/swoje idiosynkrazje.

W rozmowie o swoich powieściach z Christianem Salmonem mówi Kundera: „nie są one powieściami psychologicznymi”. Oczywiście, „powieść psychologiczna” to pojęcie względne. Ale istnieje możliwość czytania w ten sposób *Życia* – tak np. proponuje czytać je Francuz Hubier, łącząc z psychoanalitycznym ujęciem problematyki matki¹⁷. Główną sprawą jest tu zresztą niechęć do codzienności. Mały Jaromil, który już na szóste urodziny, dostając własny pokój, widzi, że wypowiada znaczące słowa (skoro te jego „dziecięce powiedzonka” wypisała na ścianie matka – to, że narrator ciągle mówi „matka” nie jest przypadkowe, uwydatnia ten sposób widzenia relacji postaci) i tak jakby zobaczył, że wypełnia cały świat, a więc przeciwstawia się całemu światu. To, że jeszcze później postrzega swoje życie jako „beznadziejnie małe”, „nijakie i szare” można oczywiście także interpretować jako odczucie związane ze stresami okresu dojrzewania. Wiersz niezależny od codzienności to dla Jaromila „pożądana możliwość drugiego życia”; nie lubi swojego odbicia w lustrze, ale „na szczęście istniało lustro, które wynosiło go do gwiazd” – to „jego wiersze”¹⁸. W tej pustce codzienności jego młodzieńcza proza odgrywa pewną rolę w pomnożeniu jego osobowości, sen otwiera możliwość wieloistnienia. Tylko poezja umożliwia pełne życie, poza codziennością – a więc

życie jest gdzie indziej – tam na dole ręce pocily mu się z tremy i przyspieszał oddech; tu *na górze*, w wierszu był wysoko ponad swa słabością [...] nie był już opanowany przez to, co przeżył, lecz to, co przeżył, było opanowane przez to, co napisał¹⁹.

Odpowiada to w pewien sposób pragnieniu przewyciężenia własnej subiektywności, o czym pisał Nietzsche w *Narodzinach tragedii*. W liryce

¹⁷ S. Hubier, *Le roman des quetes de l'ecrivain (1890-1925)*, Dijon 2004, s. 49.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże.

wszystko staje się prawdą – jest to prawda przeżycia, powiedziałbym (to słowo tu nie pada) – prawda pragnienia²⁰. Ale także – przypomnijmy postać matki – droga do męskości oznacza tu wygnanie z bezpiecznej zagrody dzieciństwa, co – jeśli chłopiec chce być „dojrzałym”, konsekwentnym aż do końca, prowadzi do denuncjacji. Opozycja życie/sztuka, pragnienie życia kończy się klęską (donos na własną przyjaciółkę). Klucz psychologiczny (pisanie wierszy jako choroba okresu dojrzewania) nie jest tu niemożliwy. Toczy się gra z czytelnikiem w nierzeczywistość, równocześnie jednak jest to gra nieco sztuczna, już choćby w tym, że owa narracja skrótowa służy tworzeniu świata, jak się chce.

3.

Karcki z dziennika Stefana Chwina – kiedy weźmiemy książkę do ręki, zobaczymy fotografię autora, a także szczegółowo opisane zdjęcie z okna jego mieszkania („19 czerwca. Godzina 4.11. Wschód słońca nad morzem. Widok z okna na Amundsena”²¹), może nawet zajrzemy tu i ówdzie do tekstu – wydają się zapowiadać książkę niezwykłą, bez fikcji, gdzie autentyczna egzystencja zderza się ze światem, z historią, z losem.

Ale równocześnie autor rozpoczyna z nami grę – już od pierwszej strony, tak, jest to gra intertekstualna (gra z tradycją?):

Kiedy miałem przyjść na świat, wręczono mi dokładny program pobytu, pytając, czy się zgadzam. Cóż, przebudzono mnie z nicości nagle i chyba niezbyt uprzejmie, więc nie bardzo wiedząc, co czynię, warunkowo wyraziłem zgodę²².

Jest to język Stanisława Jerzego Leca²³, z dodatkowym odwołaniem do *Autobiografii* Johna Bartha. A koniec całej opowieści jest także stylizacją, z innym „ja”, wbitym w inną rolę, inne realia współczesne (imażysty od populisty – bardzo przypominającego Leppera). Jeśli wśród myśli o literaturze pojawia się także i ta: „literatura polega na mówieniu cudzymi głosami”²⁴, to nie dziwi np., że scena posiłku po nagrodzie Kościelskich w Szwajcarii opowiedziana jest głosem Gombrowicza²⁵.

²⁰ Tamże, s. 162.

²¹ S. Chwin, *Karcki z dziennika*, Gdańsk 2006 (fragment z okładki).

²² Tamże, s. 5.

²³ S.J. Lec, *Z tysiąc i jednej fraszki*, Warszawa 1959 (na skrzydełku): „Zanim się urodziłem, byłem na tyle przezorny, że zapytałem: / Kto teraz panuje? / Franciszek Józef I, / Wtedy odważyłem się przyjść na świat, lekkomyślnie zapomniawszy zapytać: / – A ileż latek liczy sobie monarcha? / – Liczył ich sobie wówczas siedemdziesiąt dziewięć. / Co się stało później, wiecie dobrze sami”.

²⁴ S. Chwin, *Karcki z dziennika*, op. cit., s. 147.

²⁵ Tamże, s. 195.

W jednym z miejsc autor pisze:

Wierzyć w rzeczy całkowicie sprzeczne? Zdarza się to częściej niż myślimy. [...] Biegają w nas równoległe linie myśli, które tylko w chwilach panicznej żądzы spójności chcemy w sobie uzgodnić²⁶.

Być może ta właśnie forma – kartek, jakby luźnych i niepodporządkowanych jakiemuś Centrum sensu – notatek, jest formą wypowiedzi szczególnie. I wtedy można podjąć dialog z samym sobą „Literatura nie jest komunikacją. Nie jest rozmową. Nie jest żadnym dialogiem” – pisze autor kilkanaście stron dalej, by dodać zaraz, w następnym akapicie: „pisanie jest komunikacją. Literatura jest zawsze listem”²⁷. „Tu, na terenach mieszanych, wszystko miało podwójny sens”²⁸ – stwierdzi jeszcze dalej, tak jakby mówiąc o pobranej lekcji historii. Temat dialogu pojawia się w sposób mocny jeszcze i później, gdy mowa jest o dążeniu pisarza do podobania się, gdy padają słowa o monochromatyczności Zagajewskiego²⁹.

Między początkiem i końcem rozwija się opowieść autora, prawda, że potwierdza się tu jakby tożsamość przestrzeni autobiograficznej (z *Hannemannem* czy *Krótką historią pewnego żartu* – Gdańsk, dzieje rodzinne, upodobanie do przedmiotów, rozważania dotyczące przedmiotów jako „widomych znaków kruchości naszego istnienia na ziemi, rozterki pomiędzy dobrem a estetyką”³⁰). Poświadczą to w pewnym sensie nasze czytanie tych tekstów. Mamy tu także tło wydarzeń równoczesnych (jak w niektórych encyklopediach).

A pisanie (i ta książka) jawi się jako próba przeniknięcia tajemnicy egzystencji (istnienia, losu), to spotkanie ze światem („pojednanie ze światem”³¹), wielka przygoda moralna – przeżycie. Także poszukiwanie bogactwa istnienia – jak w myśleniu o odbiciach wciąż trwających w hotelowym lustrze. Pisanie może też być ucieczką od niepokojów egzystencji, jak w „tych chwilach, w których uciekając trzeba decydować, co zabrać, co zostawić”³².

W *Kartkach* Chwin wraca do swoich tekstów (*Kartki* nie są datowane, nie są także ułożone chronologicznie – uzyskanie pełnego obrazu wymagałoby prześledzenia jeszcze wszystkich wypowiedzi Chwina upublicznionych w TV czy czasopismach). Autor wyraźnie ujawnia swoją niechęć do tego, żeby być przyporządkowanym.

²⁶ Tamże, s. 128.

²⁷ Tamże, s. 144.

²⁸ Tamże, s. 277.

²⁹ Zob. A. Zagajewski, *W cudzym pięknie*, Kraków 2002, s. 481.

³⁰ S. Chwin, op. cit., s. 260.

³¹ Tamże, s. 28.

³² Tamże, s. 79.

Ale i tak mojego *Hanemanna*, który od pierwszej do ostatniej strony jest dość ryzykowną powieścią o samobójstwie, wepchnięto do szlachetnego polityczno-liberalnego worka „małych ojczyzn”³³.

– mówił w rozmowie dla „Tygodnika Powszechnego”.

Złoty Pelikan, łączony przez autora z kwestią odpowiedzialności może być zresztą rozumiany jeszcze inaczej: 1) jako historia człowieka-Narcyza zakochanego w sobie i w swoim porządku (życia, świata); 2) Chwin podsuwa także klucz freudowski (matka). Tekst jest wielogłosowy i te głosy jeszcze się zwielokrotniają z każdą wypowiedzią autora czy krytyki (dobrze o tym wiemy).

Ten dialog autora z sobą, z własnym tekstem, może przebiegać w różny sposób – poprzez wypowiedzi wcześniejsze lub późniejsze, mówiące jeszcze o zamiarach lub o czymś, co już się dokonało. Z punktu widzenia psychologii można tu mówić o wewnętrznej dialogowości. Tak np. w ramach konferencji na temat „polifonii osobowości” zajmowano się autonarracją jako „formą komunikacji w ramach podmiotu”. Główną kwestią był dialog (lub monolog) między „ja” podmiotowym a „ja” przedmiotowym (tym opowiadającym), przy czym „ja” przedmiotowe to wybór z wielu ról pełnionych aktywności (np. zawodowe, rodzinne). Wzór i cel to „ja” idealne³⁴. W procesie twórczym dochodzi do głosu nie tylko „ja” wirtualne, wyłaniające się ze sfery możliwości, lecz również wahania i wewnętrzne sprzeczności: w ich grze ustala się ostateczna postać tekstu. Taki dialog może prowadzić autor z własnym tekstem także poprzez różne dopiski, noty o charakterze redakcyjnym lub autokomentarze (częste np. u Stendhala). Niekiedy świadectwem takiego wewnętrznego dialogu może być korespondencja, gdzie mowa o pierwszych pomysłach; wiele przykładów dostarcza tu zresztą cała krytyka genetyczna.

Sebastien Hubier zwraca uwagę, że w powieściach, gdzie główną postacią jest pisarz/artysta toczy się dialog (porozumienia lub konfliktu) pomiędzy „teoretycznymi rozważaniami postaci a utworami, które są jej przypisane”. Przy odwoływaniu się do książek, także swoich, częste jest posługiwanie się ironią i parodią (np. Mann czy Joyce)³⁵. Niekiedy rodzi się jakby nowy kształt własnego pisarstwa (motywy *Elegii* i *Sonetów* w *Maltem* Rilkego).

To spotkanie z własnym tekstem to jakby spotkanie z Innym i próba jego zrozumienia, albo – odrzucenie. Kundera pisze:

³³ *Polityka jest piękna*, „Tygodnik Powszechny”, nr 38/2002.

³⁴ Zob. np. H. Gasiul, *Monolog czy dialog? Refleksje nad kryteriami oceny jakości rozwoju „ja”*, w: *Polifonia osobowości. Aktualne problemy psychologii narracji*, red. E. Chmielnicka-Kuter, M. Puchalska-Wasył, Lublin 2005.

³⁵ S. Hubier, *Le roman des quetes de l'ecrivain*, op. cit., s. 8-10.

Liryk maluje wierszami swój autoportret; ponieważ jednak żaden portret nie jest wierny, możemy równie dobrze powiedzieć, że sobie wierszami przemalowuje twarz³⁶.

To odrzucenie może dotyczyć niekiedy pewnych ograniczeń (konwencji) gatunkowych tekstu, może dokonywać się pod wpływem określonych zmian poglądów (J.-P. Sartre, *Słowa* – przykład zmieniania nawet pewnych szczegółów faktograficznych swojej biografii); czasem wynika z chęci silniejszego wyakcentowania niektórych wątków czy okoliczności w polemice z odczytaniem tekstu przez krytykę. „Każde dzieło stanowi odpowiedź na dzieła poprzednie” – pisze Kundera w *Sztuce powieści*³⁷. Pisanie to projekt bytu i z tym właśnie projektem toczy się dialog. Pisarz projektuje siebie w porozumieniu i w dystansie do własnych tekstów i do Innych.

³⁶ M. Kundera, *Życie jest gdzie indziej*, Warszawa 2002, s. 163.

³⁷ M. Kundera, *Sztuka powieści*, op. cit., s. 25.