

TOMASZ GRUSZCZYK

Ocalające zatracenie.
Rozważania o doświadczeniu, pamięci i pragnieniu w
twórczości Zygmunta Haupta, Stanisława Czycza i
Krzysztofa Vargi

Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem
dr hab. Małgorzaty Krakowiak

Katowice 2016

Spis treści

Wstęp	3
Fragmentaryczność	22
Varga: gry tekstowe i gry literackie.....	23
Fragmentaryczność	23
Gry w realizm i głos pokolenia.....	27
Gry w biografię	45
Gry w fabułę, w dzieło, w tekst	50
<i>Karolina</i> , czyli kulminacja	63
Haupt we fragmentach	67
Kolekcja.....	78
Obrazy, impresje, przewodniki.....	92
<i>Lutnia</i> jako przewodnik... ..	99
... po pamiątkach	105
Czyż: atopia i amorficzność	115
Przeszłość – pamięć – strata.....	129
Haupt: być, czyli rozpamiętywać	130
Niestalość bycia	131
Metaforyzacja pamięci.....	148
Od woskowej tabliczki do powierzchni światłoczułej	154
Fotografia – cytaty z przeszłości	156
Pamięć fotograficzna i jej literacka reprezentacja.....	159
Ocalenie czy oblężenie?	168
Czyż: historie straconej szansy	181
Strata – świadomość braku	181
Pielęgnowanie straty	184
Miasteczko „tangowców” i „artystów”	188

Sorrento – od arkadii do atopii.....	204
Varga: od mierności do marności... i z powrotem	220
Podmiot: autor, pisanie	237
Czycz: wypisywanie	238
Nikt – Ktoś	238
Ja – osoba.....	242
Ja cyniczne	246
Przeciw poetom.....	252
Ja wy-pisujące, ja sarkastyczne	260
Ja cielesne	269
Występowanie, czyli w drodze do (o)sob(n)ości.....	281
Haupt: rozpisywanie.....	303
Ktoś mówi o sobie	303
Podróżnik – przybysz – emigrant	308
Swojskość – obcość	314
Droga jako dom	321
Bycie podobnym.....	327
O rozpisywaniu siebie	334
Varga: popisywanie	339
Zakończenie	356
Ocalające zatracenie	357
Bibliografia.....	363
Streszczenie	382
Summary	385

Wstęp

Trzech pisarzy: Zygmunt Haupt, Stanisław Czycz, Krzysztof Varga. Różni ich niemal wszystko: data urodzenia (odpowiednio: 1907, 1929, 1968), życiowe losy determinowane przez historię, jej różne momenty, przez odmienne warunki rzeczywistości społecznej, politycznej a nawet kulturowej; różni ich i najbliższa tradycja, i wartości, podług których swe życie kształtują czy kształtowali. Z tej racji między innymi ich ścieżki rozchodzą się i zdają nigdy nie stykać także w pisarstwie: interesuje ich odmienna tematyka, nurtują całkiem różne problemy; światy przedstawione w ich utworach zyskują swe kształty na mocy rozbieżnych wyobrażeń o niej oraz aktualnych w danym momencie historycznym modeli ich rozumienia; ich bohaterowie poruszają się w różnorodnych realnościach, próbują w nich odnaleźć swe miejsce na mocy odrębnych i właściwych właśnie tej a nie innej rzeczywistości praw i zasad.

Różnie przedstawia się wreszcie sprawa ich dzisiejszej obecności tak w powszechnej świadomości literackiej, jak i historycznoliterackim dyskursie. Z oczywistych względów inaczej musi się rysować wizerunek pisarza wciąż aktywnego, regularnie publikującego nowe utwory, nie pozwalającego zapomnieć o swym istnieniu literackiej publiczności i tym samym dopisującego kolejne rozdziały czy też otwierającego nowe wątki w rozważaniach czy to historyków literatury najnowszej, czy też śledzących oraz komentujących na bieżąco nowe zjawiska krytyków (przypadek Krzysztofa Vargi); inaczej funkcjonują autorzy, których pisarski dorobek w całości (przypadek Stanisława Czycza) bądź w znaczącej większości (przypadek Zygmunta Haupta) pozostaje dostępny. Inną też kwestią pozostaje samo zainteresowanie daną twórczością.

I tak: mający w momencie śmierci w 1975 roku w dorobku zaledwie jedną pozycję książkową Zygmunt Haupt od kilku lat stanowi przedmiot żywego zainteresowania czytelników i badaczy. Za jeden z najświeższych tego dowodów należy uznać zorganizowany z inicjatywy Andrzeja Stasiuka, admiratora tej twórczości, Festiwal im. Zygmunta Haupta, którego pierwsza edycja miała miejsce we wrześniu 2015 w Gorlicach i Szymbarku. Jak zapewniają organizatorzy:

Festiwal stanowi wspólną inicjatywę osób i instytucji, którym bliski jest

cel promocji twórczości Zygmunta Haupta, największego z niesłusznie zapomnianych polskich pisarzy. [...] Zaplanowane wydarzenie ma dwa podstawowe cele. Pierwszym jest przywrócenie pamięci o wyjątkowym pisarzu, jakim był Zygmunt Haupt, przybliżenie odbiorcom jego sylwetki twórczej i życiorysu wraz z kontekstem historycznym jego czasów. Realizacji tego celu służyć będą spotkania tematyczne z udziałem badaczy twórczości patrona festiwalu. Drugim celem wydarzenia jest udział w rozwoju polskiej sceny literackiej, promocja czytelnictwa i wartościowych zjawisk współczesnej literatury i sztuki.¹

Spotkania tematyczne i panele dyskusyjne ze znawcami prozy Haupta (m.in. Aleksandrem Madydą, Andrzejem Niewiadomskim, Pawłem Panasem), przeplatane czy to pokazami filmowymi, czy głośnym czytaniem opowiadań bohatera festiwalu niech posłużą tu za rzeczony dowód zainteresowania tą twórczością czytelników mniej i bardziej profesjonalnych.

Trudno jednak mówić o renesansie zainteresowania, to raczej jego postępujący wzrost. Po prawdzie bowiem proza autora *Nietoty* była przez lata, owszem, wysoko ceniona, ale tylko w wąskim gronie znawców (za bodaj pierwsze takie grono należałoby uznać środowisko paryskiej „Kultury”, zwłaszcza jej redaktora i stałych współpracowników – Jerzego Giedroycia, Jerzego Stempowskiego oraz Konstantego A. Jeleńskiego, którzy zasiadając w jury nagrody literackiej miesięcznika przyznali ją autorowi za zbiór opowiadań *Pierścień z papieru*), nigdy poza te kręgi się nie przedostała, w szerszej świadomości czytelniczej przez lata pozostając nieobecna. Dość powiedzieć, że pierwszą monografię Haupta otwierają takie słowa:

Bohater tej książki jest pisarzem wysoko cenionym, a jednocześnie zupełnie nieznanym.²

¹ Zob. *O Festiwalu*, <http://www.festiwalhaupta.pl/pl/o-festiwalu/>, dostęp: 27.01.2016.

² A. Madyda, *Zygmunt Haupt. Życie i twórczość literacka*, Toruń 1998, s. 7.

Autorowi tych słów, Aleksandrowi Madydzie, oddać należy, że ma niebagatelny wkład w zmianę tej sytuacji – i to nie tylko za sprawą dokonań historycznoliterackich³, ale również edytorskich. W 2008 roku w jego opracowaniu ukazał się bowiem tom *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże* będący, wedle słów redaktora, zbiorem „wszystkich istotnych z artystycznego punktu widzenia utworów Zygmunta Haupta: opowiadań i reportaży”⁴. Dwa lata później – *Z Roksolanii. Szkice, opowiadania, recenzje, warianty*, w którym pomieszczone zostały „mniej istotne teksty Haupta, zarówno wszystkie opublikowane przez autora, jak i inedita”⁵. W 2014 roku natomiast światło dzienne ujrzał opracowany przez toruńskiego badacza niewielki objętościowo

³ Aleksander Madyda jest autorem dwóch monografii poświęconych autorowi *Lutni*. Ta druga to: *Haupt. Monografia*, Toruń 2012. Prócz tego w hauptologicznym dorobku badacza znajduje się jeszcze kilka szkiców pomieszczonych w czasopismach i publikacjach zbiorowych: *Nieznane opowiadania Zygmunta Haupta*, „Fraza” 1997, nr 4; *Obraz galicyjskich stosunków etnicznych w prozie Zygmunta Haupta*, [w:] *O dialogu kultur wspólnot kresowych*, red. S. Uliasz, Rzeszów 1998; *Kim jest Nietota? O pewnej postaci z opowiadań Zygmunta Haupta*, [w:] *Literatura utracona, poszukiwana czy odzyskana. Wokół problemów emigracji. Studia i szkice*, red. Z. Andres, J. Wolski, Rzeszów 2003; *Skrajna niepraktyczność: o Zygmuncie Haupcie w stulecie urodzin*, „Twórczość” 2007, nr 7; *Co nowego u Haupta?*, [w:] *Proza polska na obczyźnie. Problemy – dyskursy – uzupełnienia*, red. Z. Andres, J. Pasternski i A. Wal, t. 1, Rzeszów 2007; *Krzemieniec w twórczości Zygmunta Haupta*, [w:] *Przedziwne światy. Prace z historii i teorii literatury ofiarowane dr. hab. Jerzemu Z. Maciejewskiemu*, red. K. Ćwikliński, R. Moczko dan i R. Sioma, Toruń 2010; *Obraz wojny w opowiadaniach Zygmunta Haupta*, [w:] *Wojna i postpamięć*, red. Z. Majchrowski i W. Owczarski, Gdańsk 2011; *Najnowsze badania życia i twórczości Zygmunta Haupta (tendencje i postulaty)*, [w:] *Od New Orleans do Mississauga. Polscy pisarze w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie po II wojnie światowej (najnowsze badania)*, red. B. Dorosz, Warszawa 2015.

⁴ A. Madyda, *Posłowie*, [w:] Z. Haupt, *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*, red. A. Madyda, Warszawa 2008, s. 686.

⁵ Ibid.

tom zbierający pisane przez Haupta przez lat trzydzieści tytułowe *Listy do redaktorów „Wiadomości”*. Publikacja całego dorobku prozatorskiego oraz części korespondencji pisarza zaowocować musiała w krótkim czasie wzmocnionym zainteresowaniem badawczym (choć trzeba przecież pamiętać, że go nie zainicjowała – Haupt był już „jakoś” obecny w dyskursie historycznoliterackim, a lista poświęconych mu szkiców i studiów do momentu wydania *Baskijskiego diabła* liczyła niemal pięćdziesiąt pozycji⁶). Obok licznych recenzji ukazały się i kolejne monograficzne opracowania naukowe (Doroty Utrackiej⁷ i Andrzeja Niewiadomskiego⁸), i obszerne studia wchodzące w skład

⁶ Do tych najważniejszych zaliczyć należy wystąpienia: Renaty Gorczyńskiej (*„Mięszkał ubogi szlachcic na Podolu”*, [w:] Z. Haupt, *Szpica. Opowiadania, warianty, szkice*, Paryż 1989), Marka Tomaszewskiego (m.in.: *Nad Seretem, czyli w Europie. O prozie Zygmunta Haupta*, „Teksty Drugie” 1991, nr 1-2), Hanny Gosk (m.in.: *„A gdy to wszystko zapomnę...” O znaczeniu retrospektywnej orientacji temporalnej dla utwierdzenia tożsamości „ja” w prozie Zygmunta Haupta*, [w:] eadem, *A gdy to wszystko zapomnę... Szkice o polskim piśarstwie emigracyjnym XX wieku*, Izabelin 1995; *Rodzimość i uniwersalizm w prozie Zygmunta Haupta*, „Kresy” 1997, nr 3; *Wątek poszukiwania tożsamości w emigracyjnej prozie polskiej (na przykładzie utworów Zygmunta Haupta z tomów „Pierścień z papieru”, „Szpica” oraz Leo Lipskiego „Dzień i noc”, „Piotruś”)*, „Przegląd Humanistyczny” 2000, nr 3), Krzysztofa Rutkowskiego (*Zygmunt Haupt: władca słów i pierścieni*, „Kontakt” 1986, nr 10; *W stronę Haupta*, „Teksty Drugie” 1991, nr 1-2; *Mizdra i lico, czyli o Haupcie*, „Twórczość” 1991, nr 6), wreszcie Stanisława Zajęcia (m.in.: *W poszukiwaniu formy pierwotnej: o strategii fragmentu na przykładzie „Entropii wzrastającej do zera” i „Złotej hramoty Zygmunta Haupta”*, „Fa-Art” 1995, nr 3; *Zygmunt Haupta wędrówka do światów najmniejszych*, [w:] *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 1, red. A. Nawarecki, Katowice 2000; *Jak czytać Haupta? Prowokacja interpretacyjna*, [w:] *Paradygmat pamięci w kulturze. Prace dedykowane Antoniemu Czyżowi*, red. A. Borkowski, M. Pliszka, A. Ziontek, Siedlce 2005).

⁷ D. Utracka, *Strzaskana mozaika. Studium warsztatu pisarskiego Zygmunta Haupta*, Toruń 2011.

⁸ A. Niewiadomski, *Jeden jest zawsze ostrzem. Inna nowoczesność Zygmunta Haupta*, Lublin

większych całości (np. Jagody Wierzejskiej⁹, Tomasza Mizerkiewicza¹⁰, Macieja Jaworskiego¹¹ czy Agnieszki Nęckiej¹²). Ich pobieżna już lektura przynosi trzy ogólne konstatacje – i na temat samego dzieła Haupta, i jego recepcji. Po pierwsze: zgodna opinia panuje co do tego, że Haupt przez długie lata pozostawał pisarzem niesłusznie zapomnianym czy niedocenianym. Po drugie: oryginalność jego propozycji prozatorskiej jest niewątpliwa a świadczyć ma o niej złożoność zawartości problemowej, ideowej oraz estetycznej. Z tego też względu – to po trzecie – recepcja tej twórczości pozostaje niejednorodna, niespójna, niekonkluzywna a jej miejsce w obrębie historii literatury – niejasne. Można to powiedzieć inaczej: proza Haupta wraca dziś w dwojakiej postaci – jako wartościowa lektura i jako problem literaturoznawców. Ci ostatni wpisują ją w rozmaite modele pisarstwa (najczęściej autobiograficznego, nostalgicznego) wspierając się w swych rozważaniach odpowiednią tradycją literacką i zapleczem metodologicznym. Podążają szlakami wyznaczonymi przez samego pisarza w nielicznych autokomentarzach oraz przez jego pierwszych czytelników i komentatorów (np. Jerzego Stempowskiego¹³), bądź wyznaczają nowe¹⁴.

2015.

⁹ J. Wierzejska, *Retoryczna interpretacja autobiograficzna pisarstwa Zygmunta Haupta*, [w:] eadem, *Retoryczna interpretacja autobiograficzna. Na przykładzie pisarstwa Andrzeja Bobkowskiego, Zygmunta Haupta i Leo Lipskiego*, Warszawa 2012.

¹⁰ T. Mizerkiewicz, „Ale będę. Ale będę”. *Proza Zygmunta Haupta a nowoczesna kultura obecności*, [w:] idem, *Po tamtej stronie tekstów. Literatura polska a nowoczesna kultura obecności*, Poznań 2013.

¹¹ M. Jaworski, *Problematyka modernizmu europejskiego w twórczości Zygmunta Haupta*, [w:] *Pamięć modernizmu*, red. M. Gorczyński, M. Mordarska, Wrocław 2011.

¹² A. Nęcka, „To ja sam jestem Emmą Bovary”. *Zygmunt Haupt*, [w:] eadem, *Emigracje intymne. O współczesnych polskich narracjach autobiograficznych*, Katowice 2013.

¹³ Zob. J. Stempowski, *List do Zygmunta Haupta*, [w:] idem, *W dolinie Dniestru i inne eseje ukraińskie*, Wybór i oprac. A. S. Kowalczyk, Warszawa 1993.

¹⁴ „[...] jedne lektury owych dzieł rozwijają, komplikują lub uzupełniają ustalone sądy na temat

Podobnie, choć nie identycznie, przedstawia się kwestia obecności w świadomości literackiej Czycz. Jeszcze w 1995 roku, rok przed śmiercią pisarza, Tomasz Burek przypominając jego dorobek literacki, w tym także ostatnią powieść *Nie wierz nikomu*, notował:

Gdzie są arcydzieła współczesnej prozy polskiej? Oto jedno z nich.¹⁵

Burek w swej jednoznacznie pozytywnie wartościującej opinii nie był odosobniony, choć trzeba przyznać, że komentarze tej twórczości pojawiały się sporadycznie – najczęściej przy okazji niezbyt licznych publikacji krzeszowicko-krakowskiego pisarza¹⁶. Jeszcze raz oddaję głos krytykowi stawiającemu krótko, acz celnie sprawę (nie)obecności tego pisarstwa w świadomości literackiej a przy okazji kreślącemu szlak „literackiej kariery” Czycz:

Czycz wszelako zrobił wiele, żeby o nim zapomniano. Po dobrze wróżących początkach, czego świadectwem jego udział w historycznej *Prapremierze pięciu poetów* na łamach „Życia Literackiego” w grudniu 1955 roku, u boku m.in. Białoszewskiego i Herberta; po *Andzie*, którego publikacja stała się sensacyjnym wydarzeniem o charakterze nie tylko literackim, skandalem w oczach jednych, świętem dla drugich, po owym *Andzie*, o którym bezzwłocznie wypowiadali się z głębokim poruszeniem: redaktor naczelny „Twórczości” Jarosław Iwaszkiewicz w nocy *Gorzki smak brzozy* oraz Paweł Hostowiec (Jerzy Stempowski) na

zagadnień autobiograficznych, kompozycyjnych oraz memorialnych. Inne z lektur [...] nieustannie poszerzają spektrum możliwych odczytań, konceptualizują nowe zadania poznawcze, otwierają coraz bardziej nieoczekiwane perspektywy badań”. T. Mizerkiewicz, „*Ale będę. Ale będę.*”..., op. cit., s. 177-178.

¹⁵ T. Burek, *Ostatni krzyk tamtej młodości. Stanisław Czycz*, [w:] *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej: następne pokolenie*, red. A. Brodzka, L. Burska, Warszawa 1995, s. 43.

¹⁶ Z tego też powodu świadectwem recepcji twórczości Czycz w znacznej mierze są recenzje różnych autorów.

łamach paryskiej „Kultury” w eseju *Gdzie umieścić Czycza* – ten obiecujący pisarz odsunął się na ubocze, nie dbał o popularność, pisał jakby z oporami, oszczędnie i niechętnie, i publikował rzadko.¹⁷

Rzeczywiście, Iwaszkiewicz słyszał w prozatorskim debiucie Czycza wyrazisty głos pokolenia¹⁸ (Stempowski był nieco bardziej powściągliwy, acz młodemu autorowi nie odmawiał talentu¹⁹). Rzeczony głos, tyle że w Czyczowej poezji, bywał słyszany już i wcześniej. A pisali o niej najwięksi, z Kazimierzem Wyką²⁰, Jerzym Kwiatkowskim²¹, Ludwikiem Flaszenem²² i Michałem Głowińskim²³ na czele. Cóż z tego, powiada Burek, skoro sam zainteresowany nieustannie z życia literackiego się wycofywał oraz pozwalał, by jego nazwisko nie zaprzętało zbytnio głowy tak krytyków, jak i historyków literatury. Ale to nie postawa życiowa pisarza przecież ma w tej kwestii znaczenie decydujące. *Wszelka osobność*²⁴ – tak Przemysław Czapliński zatytułował swój szkic w wydany niedługo po śmierci pisarza zbiorowym tomie *Stanisław Czycz. Mistrz Cierpienia*. Osobność życia i osobność twórczości – to miało świadczyć o wyjątkowości Czycza, ale też o problemach, z jakimi stykali się i stykają wciąż jego badacze. W jednym z niewielu gruntownych w ostatnich latach wystąpień na jego temat przeczytać można:

Niekwestionowana wielkość Czycza polegała na tym, że był twórcą,

¹⁷ T. Burek, *Ostatni krzyk tamtej młodości...*, op. cit., s. 33.

¹⁸ Zob. J. Iwaszkiewicz, *Gorzki smak brzoźowych listków*, „Twórczość” 1961, nr 3, s. 127.

¹⁹ Zob. P. Hostowiec [J. Stempowski], *Gdzie umieścić Czycza*, „Kultura” 1961, nr 3, przedr.: J. Stempowski, *Szkice literackie. T. II. Klimat życia i klimat literatury*, Warszawa 2001.

²⁰ Zob. K. Wyka, *Echa katastroficzne*, [w:] idem, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959.

²¹ J. Kwiatkowski, *Od Różewicza do surrealizmu*, „Twórczość” 1958, nr 4.

²² Zob. L. Flaszen, *Stanisław Czycz*, „Życie Literackie” 1955, nr 51.

²³ Zob. M. Głowiński, *Czy neoekspresjonizm?*, „Twórczość” 1960, nr 11.

²⁴ Zob. P. Czapliński, *Wszelka osobność*, [w:] *Stanisław Czycz. Mistrz Cierpienia*, oprac. K. Lisowski, Kraków 1997.

kórego nie sposób było zasufladkować. [...] Wydaje się, że Stanisław Czycz wciąż jest pisarzem nieprzeczytanym.²⁵

Zdanie to dowodzić może, że jeszcze dziś aktualne wciąż pozostaje pytanie, które Stempowskiemu posłużyło za tytuł krytycznego wystąpienia: gdzie umieścić Czycza?

Najobszerniej, jak do tej pory, próbował odpowiedzieć na nie Jacek Rozmus²⁶. Najobszerniej, niekoniecznie jednak wyczerpująco. Jednoznacznej i ostatecznej odpowiedzi w jego pracy na próżno szukać. Autor za to posłużył się licznymi metodami badawczymi (wymienimy chociażby biografizm, mitografię czy hermeneutykę), by wykazać... złożoność problematyki tego pisarstwa na każdym jego poziomie. Najciekawszą bodaj kwestią, jaką poruszył, jest dostrzegana w tej twórczości już wcześniej koncepcja nierozdzielności i nieustannego przenikania się życia i pisania, rzeczywistości i fikcji a jednocześnie świadomość niemożliwości zrównania literatury z życiem²⁷. Podobnie odbierał Czycza przywoływany już Piotr Marecki. We wstępie swej pracy deklarował:

W niniejszej rozprawie zostały omówione wszystkie dzieła autora *Anda*, zaś ambicją piszącego te słowa było zaprezentowanie interpretacji utworów, od tych najbardziej hermetycznych (jak *Ajol* czy *Pawana*) do najlżejszych (drukowanych pod pseudonimem felietonów), oraz udowodnienie, że wszystkie teksty Czycza krążyły wokół tzw. Wielkiej Sprawy literatury.²⁸

Owa „Wielka Sprawa literatury”, mająca uspójniać różnorodną

²⁵ P. Marecki, *Czycz i filmowcy, czyli przyliteracki status kina polskiego*, Kraków 2012, s. 19 i 5.

²⁶ Zob. J. Rozmus, *W okolicach Arkadii Stanisława Czycza*, Kraków 2002.

²⁷ „Akt pisania polegać ma na ciągłym niedotrzymywaniu umowy zakładającej autonomię dwu rzeczywistości: realnej i literackiej. Dla Czycza konstruowanie fikcji jest formą doznawania świata”. Ibid., s. 29.

²⁸ P. Marecki, *Czycz i filmowcy...*, op. cit., s. 6.

twórczość pisarza, to w istocie „zmagania z konwencją i ontologią literatury”²⁹, precyzyjniej zaś: z problemem realizmu. Czytam bowiem:

[...] Czycz (osobowość rozbita, katastroficzna, wyraziciel atomowej apokalipsy) wychodzi z założenia, że świat jest chaosem. Zorientowany w najnowszej, poeinsteinowskiej fizyce, wierzy w złożoną strukturę rzeczywistości. W myśl tej zasady człowiek może sytuować swoją podmiotowość za pomocą nieustającego poszukiwania jedności w nieogarnionej mnogości, nieustającej uwagi w ciągłym rozpraszaniu. [...] „Wszystko jest rozpadaniem” – to podstawa projektu Czycza. Dzieło w swej strukturze ma oddać rzeczywistość, nie może więc różnić się od niej, czyli nie może być zorganizowane, harmonijne, konwencjonalne. Tyko chaosem można oddać chaos, destrukcją – rozpad, rozszczepieniem – wielorakość.³⁰

Takie ustawienie ogniskowej w akcie interpretacji pociągało za sobą konieczność odwoływania się do biografii twórcy celem przeprowadzenia rekonstrukcji procesu twórczego i wskazania miejsc różnorakiego splatania się indywidualnego doświadczenia i tekstu, życia i literatury.

Przyznać należy, że to dominujący (choć niejedyny³¹) tryb lektury tego

²⁹ Ibid., s. 13.

³⁰ Ibid., s. 31, 34.

³¹ Nie sposób nie wspomnieć o tych odczytaniach dzieła Czycza (zwłaszcza zaś *Arwa*), które sytuują je w kontekście liberatury czy literatury nowomiedialnej a w samym autorze upatrują bądź to spadkobiercę dokonań awangardy, bądź prekursora a zarazem patrona nowomiedialnych założeń literatury czy wręcz hiperfikcji. Dla przykładu: Piotr Marecki, redaktor czasopisma i wydawnictwa „Ha!art”, w szkicu włączonym do pierwszego pełnego wydania *Arwa* Stanisława Czycza, który ukazał się w serii *Liberatura*, wskazuje właśnie intermedialny potencjał tego dzieła. Przywołując barthesowską koncepcję „tekstu rozgwieżdżonego” notuje: „W tym pojęciu mieścić się będą utwory zrywające z linearnością literatury, eksplorujące równoczesność, symultaniczność, wielopoziomowość, intertekstualność. Czycz tak konstruuje swoje teksty, że są one rozgałęzione czy – posługując się innymi metaforami z zakresu teorii

działa. Gdy piszący o nim badacze sięgają nawet po odmienne narzędzia metodologiczne, skupiają się na pojedynczych utworach bądź z kilku różnych wykrawają powracające, czasem zaskakujące tematy czy problemy – zazwyczaj ostateczne refleksje kończą się na skonstatowaniu „rozpadu”, „niewyraźności”, „rozproszenia”, „niemożności”, z jakimi mierzyć się w nich ma mniej lub bardziej autorski podmiot³².

Zgoła jeszcze inaczej przedstawia się funkcjonowanie w świadomości czytelniczej i historyczno- czy krytycznoliterackiej trzeciego bohatera niniejszej rozprawy. Z jednej strony niesłabnący potencjał tekstotwórczy (nie tylko w dziedzinie prozy fabularnej, ale i publicystyki) Krzysztofa Vargi sprawia, że jego nazwisko nie przestaje być obecne na rynku czytelniczym, co więcej – jego twórczość bywa doceniana i nagradzana przez kapituły nagród literackich oraz przez samych czytelników³³, co następnie przekłada się na popularność

literatury – słowa w nich prześwitują pod słowami, jedno wynika z drugiego”. Liberackość samego *Arwa* (nierozzerwalna więź tekstu z fizyczną przestrzenią książki) nie przekreśla faktu, że „jest [on] idealnym utworem do zaistnienia w środowisku hipertekstowym, które pojawić się miało kilka lat po jego powstaniu”. (P. Marecki, *Intermedialny potencjał „Arwa”*, [w:] S. Czycz, *Arw*, oprac. D. Niedziałkowska, D. Pachocki, Kraków 2007, s. 71, 76). Anna Kałuża zaś proponuje rozpatrywanie poetyckiej propozycji autora *Słów do napisu na zegarze słonecznym* w kontekście charakterystycznej dla cyfrowych działań artystycznych estetyki glitchowej. (Zob. A. Kałuża, *Sposoby na Czycza*, [w:] eadem, *Pod grą. Jak dziś znaczą wiersze, poetki i poeci*, Kraków 2015).

³² Mam tu na myśli szkice składające się na monograficzny numer krakowskiego czasopisma „Ha!art”, których autorami są w większości młodzi (wówczas) badacze i krytycy: m.in. Grzegorz Jankowicz (*And: niewyraźność*), Jakub Momro (*Pawana – taniec pustyni, rozpad świata*), Agnieszka Skolasińska (*Pawana z piachem w butach. O miłości niemożliwej w „Pawanie” Stanisława Czycza*), Justyna Sobolewska (*Wolność i gra w „Nie wierz nikomu”*) czy Małgorzata Olszewska (*Ostateczna gra – strategia narracyjna Stanisława Czycza*). Zob. „Ha!art” 2002, nr 9-10.

³³ W 1998 Krzysztof Varga otrzymał Nagrodę Fundacji Kultury za *45 pomysłów na powieść*, trzykrotnie był też nominowany do Nagrody Literackiej „Nike”: w roku 2002 za *Tequilę*, w 2008

autora³⁴. Z drugiej jednak – wciąż rozrastający się o kolejne tytuły korpus tekstów oraz brak odpowiedniego dystansu czasowego nie pozwala badaczom na stawianie ostatecznych sądów co do znaczenia i rangi tej twórczości na tle współczesnej produkcji powieściowej czy choćby proponowanie wiążących ustaleń co do jej zawartości problemowej, ideowej czy estetycznej. Nie znaczy to, że takich prób nie podejmowano.

Owszem, próbowano odpowiadać na pytanie „gdzie umieścić Vargę?” – zwłaszcza zaś tego z lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. Czyniono to jednak przy okazji mierzenia się z szerszym i bardziej palącym (wówczas) problemem: wyznaczania pewnego zarysu czy też modelu literatury tamtych lat, „literatury po 89 roku”, której Varga miał być jednym z czołowych reprezentantów. Wobec masowego wręcz dochodzenia do głosu debiutantów w latach dziewięćdziesiątych i wzrastającej produkcji powieściowej krytyka literacka i spisywana na gorąco historia literatury musiały wypracować sobie pewne pojęcia i kategorie, które umożliwiłyby im nie tylko opisanie nowych zjawisk, ale także ich teoretyczne scalenie. Klasyfikowano więc kolejne dzieła literackie w oparciu o punkt widzenia wynikający z obranej metodologii oraz subiektywnych koncepcji modelu prozy. Starano się odnaleźć, czy też wykazać zestaw dominant, które nie tylko cechowałyby nową literaturę, ale rzekomo miałyby determinować twórczość młodego pokolenia. Innymi słowy: pod kopułą literackich dokonań próbowano odnaleźć zwornik, na którym konstrukcja ta miałaby się trzymać, od którego miałyby biec wszystkie linie rozwojowe prozy lat dziewięćdziesiątych. Ową oś konstrukcyjną wyprowadzano z przemian ustrojowych i społecznych, ze zmiany statusu literatury oraz funkcji, jaką miała pełnić w postkomunistycznym społeczeństwie po 1989 roku³⁵.

za *Nagrobek z lastryko*, rok później za *Gulasz z turula*. Za tę ostatnią książkę otrzymał wtedy Nagrodę czytelników.

³⁴ W 2002 roku Dariusz Nowacki określił autora *Karoliny* mianem „popularnego pisarza niszowego”. Zob. D. Nowacki, *Podmianki, przebieranki*, „Polityka” 2002, nr 39, s. 57.

³⁵ Zob. m.in.: J. Jarzębski, *Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej*, Kraków 1997; J. Tomkowski, *Dwadzieścia lat z literaturą. 1977-1996*, Warszawa 1998; P. Czapliński, *Ślady przełomu*, Kraków 1997; P. Czapliński, P. Śliwiński, *Przełom: warunki, oznaki, omamy*, [w:]

Krytyka ta jednakże, jak pisze Robert Ostaszewski:

w dużej mierze zajmowała się pielęgnowaniem pobożnych życzeń i hodowaniem mitów pokoleniowych. Ileż ich było?! Mit *przełomu*, mit *zaniku centrali*, mit całkowitego zerwania młodych z tradycją... [...] Największym jednak mitem okazało się jednak rzekome istnienie czegoś takiego, jak pokolenie trzydziestolatków czy pokolenie *bruLionu* – jak zwał, tak zwał. Dyskutowano wtedy zawzięcie, czy mamy do czynienia z rocznikami na miarę tych, które wchodziły do literatury po roku 1918 (wiadomo, nie ma jak efektowne analogie), pisano sążniste opracowania, w których szczegółowo analizowano fenomen pokolenia trzydziestolatków.³⁶

Ano właśnie. Zdaje się, że zbyt szybko powołano do życia owo pokolenie. Zbyt łatwo chciano dodać nieco wyrazistości, charakteru oraz uwypuklić odrębność ówczesnej nowej prozy przywołując trochę na siłę kategorię, która okazała się ostatecznie „sztucznym bytem historycznoliterackim”³⁷. Twórcy pokolenia „bruLionu” szybko udowodnili, że tym co ich spaja, czyni z nich grupę i prowokuje myślenie o nich jako twórczej wspólnoty, jest tylko i wyłącznie metryka urodzenia. Trudno tutaj mówić o wspólnym przeżyciu pokoleniowym, radykalnych wystąpieniach „młodych” przeciwko „starym”, a co za tym idzie o podobnych wizjach literatury. I znowu

idem, *Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999; P. Czapliński, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001; P. Czapliński, *Ruchome marginesy. Szkice o literaturze lat 90*, Kraków 2002; D. Nowacki, *Dwanaście groszy. Wokół prozy polskiej lat dziewięćdziesiątych*, [w:] idem, *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90.*, Kraków 1999; U. Glensk, *Proza wyzwolonej generacji 1989-1999*, Kraków 2003; K. Dunin, *Czytając Polskę. Literatura polska po roku 1989 wobec dylematów nowoczesności*, Warszawa 2004.

³⁶ R. Ostaszewski, *Dzieci gorszej koniunktury. Szkic (cienką kreską) do obrazu prozy najmłodszej*, „Fa-Art” 2000, nr 3-4, s. 75.

³⁷ Ibid., s. 75.

zawtóruję Robertowi Ostaszewskiemu, który jasno stwierdzał:

Po roku 1989 nie pojawiło się nowe pokolenie, jedynie kilka wyrazistych postaci: Gretkowska, Magdalena Tulli, Tokarczuk, Filipiak, Stasiuk, Krzysztof Varga...³⁸

Wyrazistość propozycji prozatorskiej Vargi dostrzegano tak w planie treści (narracje te miały ogniskować się wokół problematyki śmierci, przemijania, czasu i przyjmować ton melancholijny, nostalgiczny czy nawet sentymentalny³⁹) jak i w planie wyrażania (najczęściej podkreślano dług zaciągany w poetyce i estetyce szeroko pojętego postmodernizmu a przejawiający się między innymi w programowej intertekstualności, eklektyzmie i autorefleksyjności⁴⁰).

Powtórzyć w tym miejscu wypada więc zdanie, od którego wywód rozpocząłem: trzech pisarzy, których nazwiska widnieją w tytule niniejszej pracy,

³⁸ Ibid., s. 75.

³⁹ Zob. m.in.: A. Daczkowski, *Co jest ważne w „Bildungsroman” Krzysztofa Vargi?*, „Dykcja” 1997, nr 7/8; M. Mizuro, *W poszukiwaniu utraconej powieści (pokoleniowej)*, „Odra” 1998 nr 7/8; A. S. Kowalczyk, *Wyznania udręczonego hedonisty*, „Nowy Nurt” 1996, nr 4; M. Kowalski, *„Zostawić po sobie ślad...”*, „Twórczość” 1996, nr 11; P. Przywara, *Sentymentalista Krzysztof Varga*, „Akcent” 1999, nr 1; K. Dunin, *Dachau, Dachau... O rozkoszach nostalgii – recenzja dygresyjna*, „Fa-Art” 1999, nr 1; M. Rabizo-Birek, *Liryczna dekadencja*, „Twórczość” 1999, nr 2; J. Klejnocki, *Maleńka apokalipsa*, „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 2; S. Kusiak, *Nuda świata. O prozie Krzysztofa Vargi*, „Fraza” 2006, nr 3.

⁴⁰ Zob. m.in.: M. Wyka, *Nowe pokolenie, nowe pomysły*, „Dekada Literacka” 1998, nr 4; A. Stawik, *Ponowoczesna Stachuriada*, „Portret” 1999, nr 8/9; Ż. Nalewajk, *Między aktem kreacji a gestem destrukcji. O prozie Krzysztofa Vargi*, „Pracownia” 2000, nr 23; W. Browarny, *Opowieści niedyskretne. Formy autorefleksyjne w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych*, Wrocław 2002; B. Gontarz, *Powieść jako model poznania (przykład Karoliny Krzysztofa Vargi i Trybów Magdaleny Tulli)*, [w:] *Worlds in the Making: Constructivism and Postmodern Knowledge*, ed. E. Lorek-Jezińska, T. Siek-Piskozub, K. Więckowska, Toruń 2006.

różni niemal wszystko. Brak podobieństw, twierdzą, to po prawdzie zaledwie warstwa wierzchnia. Pod nią leży bowiem wspólna im wszystkim zasada, która dzieła te warunkuje.

Pisać fragmentami: są one wtedy kamieniami na obwodzie koła:
rozkładam się kółkiem: cały mój mały świat w kawałkach; a co w
środku?⁴¹

Niech te pochodzące z autobiograficznej⁴² książki Rolanda Barthesa zdania posłużą tu do zilustrowania, do zaledwie wstępnego naszkicowania zasady ujmującej w pierwszej kolejności pewną strategię literacką. Samo pojęcie strategii rozumiem tutaj jako pewien sposób działania – pisanie, uprawiania literatury, narracyjnego wypowiedzania – mający prowadzić do jakiegoś wytyczonego i określonego celu. Strategia determinuje takie a nie inne postępowanie i jest pochodną pewnego przyjętego założenia. U jego podstaw leży i ocena bieżącej sytuacji, i jakiś perspektywiczny plan. Odwołując się do terminologii wojskowej dodać należałoby, że strategia obejmuje tak całość prowadzonej działań, jak i każdy jej aspekt oraz element. I jeszcze jedno: wyraża się ona w działaniu i poprzez działanie.

⁴¹ R. Barthes, *Roland Barthes*, tłum. T. Swoboda, Gdańsk 2011, s. 105.

⁴² Choć trzeba przyznać, że przynależność gatunkowa tego dzieła nie jest jednoznaczna. Pisano bowiem, iż jest ono jedną z części „trylogii autobiograficznej”, z drugiej strony zaś – „prawie powieścią”. W polskiej recepcji *Roland Barthes* to – dla Krzysztofa Kłosińskiego – „patchwork o sobie” (K. Kłosiński, *Patchwork o sobie: Roland Barthes*, [w:] *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan i W. Bolecki, Warszawa 2000) lub też „narracja o sobie” – określenie Adama Dziadka. Ten ostatni dodawał: „Celowo mówię w ten sposób, nie chcąc użyć nazwy gatunkowej ‘autobiografia’, która w odniesieniu do tej niezwyklej książki byłaby zupełnie nietrafna, bowiem autor konsekwentnie stara się wykraczać poza granice tego gatunku.” (A. Dziadek, *Narracja a tożsamość – przypadek Rolanda Barthes’a*, [w:] *Narracja i tożsamość (II). Antropologiczne problemy literatury*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2004, s. 68.)

„Pisać fragmentami” – tak brzmiałaby zatem główna zasada strategii literackiej wyrażonej w twórczości prozatorskiej Haupta, Czycza i Vargi. Wysuwanie fragmentaryczności jako podstawowej zasady tak rozumianej strategii literackiej – z logicznego punktu widzenia – może wydawać się problematyczne. Fragment wszak, którego immanentną i konstytutywną cechą jest niekompletność, szczątkowość, a – jak dodaje Barthes – także wewnętrzna niejednorodność (parataksa), zdaje się wykluczać jakąkolwiek możliwość spójnej i perspektywicznej strategii mającej prowadzić do jakiegoś celu. Zapytać należy jednak o ten cel. Jeśli przyjąć, że „mówienie przekazuje obraz tych, którzy mówią”⁴³, to jednym z celów strategii literackiej ujawniającej się w twórczości narracyjnej, może być wyrażenie się mówiącego podmiotu.

Tym bowiem, co wspólne prezentowanym dziełom, jest ich fragmentaryczność ujawniająca się na każdym ich poziomie: w otwartości kompozycji i konstrukcji zarówno poszczególnych tekstów, jak i całych tomów prozatorskich; w niejednorodności gatunkowej, w niespójności stylistycznej i narracyjnej a także w nieciągłości i szczątkowości tematycznej. Owe własności przekładają się zarazem na charakterystykę nadawcy/mówiącego podmiotu we wszystkich instancjach nadawczych utworu oraz na jego aktywność: począwszy od autora zewnętrznego, przez autora wewnętrznego (podmiot czynności twórczych), narratora aż po bohaterów. Obrana strategia literacka obowiązuje bowiem na każdej płaszczyźnie dzieła, na których rolę mówiącego przejmują różni nadawcy.

Uwydatnianie aspektu podmiotowego interesującej mnie prozy uzasadnione może zostać wstępnie trzema, co najmniej, powodami. Pierwszy obejmuje aspekt genetyczny⁴⁴ dzieła literackiego odnoszący się między innymi

⁴³ Zob.: M. Bachtin, *Słowo w powieści*, [w:] idem, *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 198.

⁴⁴ Pośród podstawowych twierdzeń o przedmiocie badań nauki o literaturze wyłożonych ongiś przez Stefanię Skwarczyńską warto przywołać to mówiące, iż: „Dzieło sztuki jest wytworem konkretnej jednostki, konkretnego człowieka, jego rozumnego działania, jego myśli czerpiącej materiał z zasobu własnych doświadczeń, doznań i z wiedzy – a zatem w sobie tylko właściwy sposób decydującej o treści dzieła, jej ujęciu i sposobach wyrażania. Ta strona genetycznego

do problematyki piętna osobowego w szerokim ujęciu znaczeniowym. Parafrazując słowa François Truffaut'a na temat twórczości filmowej Hitchcocka można wyrazić to w ten sposób: utwory prozatorskie Haupta, Czycza i Vargi są utworami prozatorskimi Haupta, Czycza i Vargi – tylko tyle i aż tyle. Oznacza to, że pomiędzy kolejnymi utworami poszczególnych autorów istnieją jakieś podobieństwa obejmujące „sferę treści i jej ujęcia oraz sferę techniki w zakresie posługiwania się tworzywem słownym, czyli – w węższym i szerszym znaczeniu tego słowa – sferę [...] stylu”⁴⁵. Tym natomiast co zawarte w stylu, jest piętno osobowe⁴⁶. Drugi powód to fakt, iż w znakomitej większości utworów wszystkich trzech autorów mamy do czynienia z narracją pierwszoosobową, w której równie istotny co plan treści jest plan wyrażania. Po trzecie wreszcie, tym, o czym się mówi w narracjach pierwszoosobowych – pośrednio lub bezpośrednio – jest postać narratora-bohatera.

W tym miejscu należy jednak wyraźnie zaznaczyć, że współwystępowanie wszystkich trzech zjawisk w twórczości jednego autora nie jest wystarczającym powodem, by mówić o utożsamianiu autora zewnętrznego z wszystkimi pozostałymi osobami występującymi w tekście – a tym samym, by wyciągać wnioski o autobiograficznym wymiarze dzieła. Tym, na co kieruje uwagę pojęcie strategii literackiej (w tym przypadku jest nią fragmentaryczność) staje się fakt, iż ujawnia się ona na wielu płaszczyznach dzieła, w których nadawcami są instancje o różnych kompetencjach. Wspólna im wszystkim jest właśnie fragmentaryczność jako naczelna zasada strategii wypowiedzeniowej,

aspektu dzieła literackiego, odslaniająca jednostkę twórczą, każe nam w dziele literackim liczyć się z faktem piętna osobowego – niezależnie od tego, czy autor mówi, czy też nie mówi w nim o sobie”. S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, T. I, Warszawa 1954, s. 41.

⁴⁵ Ibid., s. 42.

⁴⁶ We współczesnych, antropologiczno-kulturowych definicjach styl jest rozumiany jak rezultat zajęcia określonej postawy światopoglądowej i poznawczej, ustalenia intencji wobec odbiorcy przez podmiot mówiący. Jerzy Bartmiński wyraził to wprost: „Należy podkreślić, że nadawca tekstu jest przyczyną sprawczą i punktem odniesienia dla wszystkich właściwości tekstu, formalno-semantycznych i pragmatycznych, dlatego pojęcie stylu nie może się bez kategorii nadawcy obejść”. Cyt. za: B. Witosz, *Dyskurs i stylistyka*, Katowice 2009, s. 39.

uobecniająca podmiot dany w postaci fragmentu, resztki, śladu.

Jakkolwiek by definiować samą kategorię śladu⁴⁷, czy sprawdzać jej funkcjonalność w krytycznym działaniu (co będzie miało miejsce na tych stronach), jedno pozostaje pewne: samo już jej przywoływanie wskazuje na **byłość** jakiegoś **podmiotu** a także na jego tekstowe zapośredniczenie. Mówiąc inaczej: ukazujący się w postaci śladu podmiot wskazywać może wyłącznie swą przeszłą obecność. Nawet wypowiadając „jestem”, mówi z konieczności „byłem”. Znakiem tego – sam tekst. To przeświadczenie daje o sobie znać właśnie w prozie Haupta, Czycza i Vargi. Nieprzypadkowo bowiem kwestia przeszłości zapisanej w ułomnych, nietrwałych, niekompletnych obrazach zalegających w indywidualnej i zbiorowej pamięci stała się jednym z wiodących tematów ich twórczości. Rzecz jasna, kształt i treść tej przeszłości u każdego z nich jest odmienny, warunkowany nie tylko indywidualnym doświadczeniem, ale także zapośredniczonymi w różnych uniwersach kulturowych modelami pamięci i jej pracy – zapamiętywania i odpominania. Narracyjne zwracanie się ku temu,

⁴⁷ Co czyniono już po wielokroć na gruncie nauki o literaturze, także polskiej – by przywołać choćby prace Małgorzaty Czerwińskiej (M. Czerwińska, *Wygnanie i powrót. Autor jako problem badań literackich*, [w:] *Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury*, red. M. Lubelska, A. Łebkowska, Kraków 1994), Ryszarda Nycza (R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001) czy Andrzeja Zawadzkiego (A. Zawadzki, *Autor. Podmiot literacki*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2012). W najogólniejszym zarysie przeniesiona na grunt dyskursu literaturoznawczego filozoficzna koncepcja śladu (wywiedziona z pism Heideggera, Noiki czy Vattimo) wskazywać ma przede wszystkim na fragmentaryczny czy szczątkowy związek między rzeczywistością a tekstem, również: między autorem a podmiotem literackim. Przepaść, jaka wytworzyła się w refleksji humanistycznej między realnością świata a realnością tekstu nie zostaje całkiem zasypaana, nie ziele z niej jednak już pustką, która definitywnie i ostatecznie oddzielać by miała oba te światy i wykluczać wszelkie relacje między nimi. Koncepcja śladu ma wypełniać tę przestrzeń. Ma wskazywać, po pierwsze, na istnienie niezależnej od dzieła rzeczywistości pozatekstowej, która wyraża się w znaku, po drugie zaś na sam podmiot autorski, który w dziele zostawia swój ślad.

co byłe, można by rozpatrywać w kategoriach próby ustanowienia fundamentu dla podmiotowej tożsamości – tyle tylko, że grunt ten nie daje żadnego stabilnego oparcia; jedyne, co zaoferować może pamięć, to właśnie niewyraźne, coraz mniej czytelne tropy nie układające się w żaden szlak czy choćby jednoznaczny wzór.

Tekstowe zapośredniczenie obecności jakiegoś podmiotu skutkuje wyodrębnieniem się tego, co chciałbym nazwać głosem samego tekstu. Składają się nań właśnie owe ślady. Głos ten ma różne tonacje i barwy, którym odpowiada aktywność poszczególnych instancji nadawczych, różnych „osób” stawiających w tekście literackie tropy. Głos ten w pierwszej mierze ustanawia jakąś relację komunikacyjną. Wpierw zwraca się do kogoś, w dalszej kolejności zaś stwierdza, informuje, referuje, przedstawia, pyta. Zajmował mnie w tej pracy będzie więc przede wszystkim głos, który nieustannie zdaje się ponawiać jedno pytanie, pytanie o swoje źródło – o osobę. Jest to pytanie tyle o konkretne, autorskie indywiduum, ile o rzecz bardziej fundamentalną: co znaczy być sobą i być osobą.

* * *

Rozprawa składa się z trzech części. Każdą z nich podzieliłem na osobne rozdziały poświęcone poszczególnym autorom. Ich układ uzależniłem od poziomu reprezentatywności danego zagadnienia w danej propozycji prozatorskiej. I tak w części pierwszej – poświęconej strategii i poetyce fragmentu – rozpatruję ich aktualizowanie się wpierw w twórczości Krzysztofa Vargi, następnie Zygmunta Haupta i wreszcie Stanisława Czycza.

Przeszłość, powracanie do niej pamięcią oraz dochodzenie do głosu indywidualnego doświadczenia straty stanowią oś, wokół której rozwijane są rozważania w części drugiej. Otwiera ją problematyka rozpamiętywania jako pewnego sposobu bycia w prozie Haupta. W krzeszowickich opowiadaniach Czycza wskazuję i omawiam fragmenty będące śladem narracyjnego pielęgnowania pewnej szczególnej straty, w prozie Vargi natomiast zajmuje mnie kwestia ocalenia mitu przeszłości zamiast niej samej.

W części trzeciej pytam tak o status i sposób bycia podmiotu

autorskiego, jak o koncepcje podmiotowości w utworach Haupta, Czycza oraz Vargi.

Fragmentaryczność

Varga: gry tekstowe i gry literackie

Fragmentaryczność

Jak rozumieć pojęcie fragmentaryczności? W jaki sposób się ona przejawia? Czym owocuje na poziomie literackiego tekstu?

Przede wszystkim: hybrydyzacją. Kategoria to niezwykle pojemna, obejmująca szereg różnorodnych zjawisk a przez to, jak zauważa Mirosław Lalak, sama jest „określeniem hybrydycznym”⁴⁸. Pod tym pojęciem rozumieć należy heterogeniczność, innorodność ale też współobecność pewnych zjawisk czy też form. W refleksji literaturoznawczej kategorii tej używa się na określenie tekstów, w których dochodzi do przemieszania form gatunkowych i rodzajowych oraz łączenia dyskursu literackiego z elementami dyskursu naukowego bądź publicystycznego⁴⁹.

⁴⁸ M. Lalak, *Hybrydyzacja narracji jako sposób na czytelnika*, [w:] *Formy i strategie wypowiedzi narracyjnej*, red. C. Niedzielski i J. Speina, Toruń 1993, s. 164.

⁴⁹ Zjawisko to więc wcale nie nowe. Wystarczy bowiem przywołać romantyczny synkretyzm rodzajowy, u którego podstaw stała fascynacja wielością i różnością (romantyczny pluralizm) oraz pragnienie odzyskania utraconej jedności (zob. M. Janion, *Estetyka średniowiecznej Północy*, [w:] eadem, *Prace wybrane. Tom IV. Romantyzm i jego media*, Kraków 2001). Idea „poezji transcendentalnej” czy „poezji absolutnej” sytuowała tę ostatnią poza jakimikolwiek wyznacznikami gatunkowymi, czy rodzajowymi. „Stąd zrodziła się próba znalezienia niejako jednego *nadrodzaju/nadgatunku*, jednoczącego w sobie wszystkie rozproszone dotąd formy wypowiedzi poetyckiej” (T. Namowicz, *Wstęp*, [w:] *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, red. T. Namowicz, Wrocław 2000, s. LIX). Hybrydyzację gatunkową i rodzajową (a w dalszej kolejności: estetyczną, tematyczną etc.) poświadczają takie formy romantyczne jak powieść poetycka, poemat dygresyjny czy dramat romantyczny. Co jednak miałoby odróżniać zjawisko romantycznego synkretyzmu od współczesnej hybrydyzacji? Grzegorz Grochowski pisząc o „tekstowych hybrydach” zauważa: „Mamy tu więc pogranicze literackości i publicystyki, literackości i historiografii, literackości i diarystyki, literackości i dokumentaryzmu i wreszcie

O hybrydyzacji można też mówić w odniesieniu i do płaszczyzny fabularnej dzieła, i jego struktury narracyjnej⁵⁰ (tu w grę wchodzi również zmienność pozycji i kompetencji narratora), ale i bogactwa, różnorodności tematów (a także „ostentacyjnej niewspółmierności ich rangi”⁵¹), co skutkować może, dla przykładu, narracją rozpiętą między dyskursem na tematy fundamentalne i ogólnoludzkie realizowanym zgodnie z regułami wypowiedzi pisemnej a drobnymi i błahymi zdarzeniami życia codziennego artykułowanymi na kształt wypowiedzi ustnej⁵².

Autonomiczność i kompletność poszczególnych tekstów ulega także sproblematyzowaniu – jeśli nie zakwestionowaniu – wskutek relacji intertekstualnych, jakie podejmuje utwór. To one wskazują na jego niesamodzielność – a więc częściowość, fragmentaryczność – wynikającą z przynależności do ciągu literackich (bądź, szerzej, kulturowych) wypowiedzi, tekstów.

W ciągu siedmiu lat, od 1996 roku i publikacji powieści *Chłopaki nie płaczą*, którą autor uznaje za swój właściwy debiut (sam konsekwentnie pomija zbiorek próz poetyckich *Pijany anioł na skrzyżowaniu ulic* z 1992 roku⁵³) do

literackości i dyskursu filozoficznego. Warto też zauważyć, że w obrębie komentowanych przez mnie tekstów jako części składowe występują nieraz formy już same w sobie uważane za twory hybrydyczne i synkretyczne, jak na przykład esej czy biografia literacka” (G. Grochowski, *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Wrocław 2000, s. 17).

⁵⁰ M. Lalak, *Hybrydyzacja narracji jako sposób na czytelnika*, op. cit., s. 164.

⁵¹ G. Grochowski, *Tekstowe hybrydy...*, op. cit., s. 17.

⁵² Należy w tym miejscu zaznaczyć, że hybrydyczność stylistyczna, estetyczna i tematyczna właściwa jest nurtowi groteskowemu w prozie początku XX wieku z „patetyczno-groteskowym synkretyzmem” *Nietoty* Tadeusza Micińskiego i „konglomeratem stylistycznym” *Historii maniaków* Romana Jaworskiego na czele. Zob.: M. Głowiński, *Sztuczne awantury*, [w:] idem, *Prace wybrane. Tom V. Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000; M. Kurkiewicz, „*Nietota*” – powieść czy *silva rerum* przełomu wieków?, [w:] idem, *W labiryntach konwencji. (O prozie Tadeusza Micińskiego)*, Bydgoszcz 2004.

⁵³ Na czwartej stronie okładki wydanych w 1998 roku *45 pomysłów na powieść* umieszczona

roku 2002 Krzysztof Varga opublikował sześć autorskich książek, nie licząc napisanego wspólnie z Pawłem Duninem-Wąsowiczem słownika literatury najnowszej *Parnas bis* (1995) i przygotowanej wraz z nim (oraz z Jarosławem Kejnockim) antologii *Macie swoich poetów*⁵⁴. Za czwartą książkę, *45 pomysłów na powieść. Strony B singli 1992-1996*, otrzymał prestiżową nagrodę Fundacji Kultury, która pozwoliła mu na dobre zaistnieć w szerszej świadomości czytelniczej. Po opublikowaniu szóstej – *Karoliny* – w roku 2002, pisarz zamilkł na lat pięć. Powieść ta nie tylko zamyka pewien okres twórczości warszawskiego autora, ale domyka też listę utworów, w których interesująca mnie strategia fragmentaryczności funkcjonowała w sposób radykalny i objawiała się na niemal każdym poziomie tekstu. Piszę „w sposób radykalny”, by zaznaczyć, że w kolejnych utworach jej efekty nie są już tak widoczne: poczynawszy od *Nagrobka z lastryko* z 2007 roku, przez *Aleję Niepodległości* (2010), po *Trociny* (2012) obserwujemy wzrastającą tendencję do uspojniania tekstu poprzez zwiększanie roli oraz stabilizowanie relacji między wielkimi figurami semantycznymi (narratorem, fabułą, bohaterami, czasoprzestrzenią). Ich znaczenia formują się już nie na poziomie globalnym, semantycznym tekstu,

została notka autobiograficzna autora: „Urodziłem się w 1968 roku. Studiowałem polonistykę i zostałem magistrem. Obecnie pracuję w ‘Gazecie Wyborczej’. Wydałem powieści *Chłopaki nie płaczą* (1996) i *Bildungsroman* (1997) oraz wspólnie z Pawłem Duninem-Wąsowiczem słownik literatury najnowszej *Parnas bis*, a także z tymże i Jarkiem Klejnockim antologię wierszy również najnowszych *Macie swoich poetów* (1996). To chyba tyle, no bo cóż jeszcze?”. Zob. K. Varga, *45 pomysłów na powieść. Strony B singli 1992-1996*, Czarne 1998, IV strona okładki.

⁵⁴ Do dziś liczba autorskich książek Vargi liczy czternaście tytułów: *Pijany anioł na skrzyżowaniu ulic*, Warszawa 1993, *Chłopaki nie płaczą*, Warszawa 1996, *Bildungsroman*, Warszawa 1997, *Śmiertelność*, Wołowiec 1998, *45 pomysłów na powieść. Strony B singli 1992-1996*, Wołowiec 1998, *Tequila*, Warszawa-Wołowiec 2001, *Karolina*, Wołowiec 2002, *Nagrobek z lastryko*, Wołowiec 2007, *Gulasz z turula*, Wołowiec 2008, *Aleja Niepodległości*, Wołowiec 2010, *Trociny*, Wołowiec 2012, *Czardasz z mangalicą*, Wołowiec 2014, *Masakra*, Warszawa 2015 oraz zbiór felietonów publikowanych wcześniej na łamach „Gazety Wyborczej” – *Polska mistrzem Polski*, Warszawa 2012.

lecz w porządku linearnym i są wynikiem ciągu następujących po sobie wypowiedzi. Mówiąc inaczej: kohezja poszczególnych tekstów dokonuje się teraz już na poziomie treściowym, linearnym. Jej wskaźniki są wyraźne i mocne. Nie oznacza to, że wypracowana w latach dziewięćdziesiątych strategia została przez Vargę zarzucona. Jej rola w kształtowaniu pojedynczych utworów nie jest już po prostu tak bardzo zauważalna. Warszawski prozaik nie przestał jednak grać: w tekst („zamkniętą i skończoną całość z punktu widzenia treściowego”⁵⁵) i w literaturę.

Gdy mówię o grze, mam na myśli sytuację, w której pojawia się pewne napięcie między strukturą czy też systemem reguł a ich aktualizacją w konkretnym działaniu⁵⁶. Jerzy Jarzębski pytał swego czasu o zakres zastosowania tego pojęcia na gruncie badań literackich. Pisał wtedy:

Gra jest schematem takiej szczególnej interakcji, w której partnerzy realizują wytyczne pewnego systemu, podejmując rozliczne czynności w sztucznie wyodrębnionym środowisku, realizując założone w systemie cele. Reguły systemu tworzą swoisty „język” umożliwiający partnerom wzajemne zrozumienie i prawidłowe działanie. Rola „wypowiedzi” w owym języku nie polega jednak przede wszystkim na komunikowaniu jakichś treści, ale na prowokowaniu określonych reakcji partnera w grze, na organizację współdziałania, przynoszącego rozrywkę, kształcenie praktycznych sprawności, a wreszcie zrozumienie reguł rządzących wszystkimi zjawiskami, które dają się opisać w systemie uprawianej gry.⁵⁷

Ten niezwykle szeroki zakres pojęcia obejmowałby jednak literaturę jako taką – a właściwie byłoby ono synonimiczne z pojęciem literackości.

⁵⁵ *Tekst I*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2008, s. 574.

⁵⁶ Pomijam tu wszelkie wykładnie pojęcia gry i jej teorie, które zrodziły się zarówno na polu nauk humanistycznych jak i matematycznych.

⁵⁷ J. Jarzębski, *O zastosowaniu pojęcia „gra” w badaniach literackich*, [w:] *Problemy odbioru i odbiorcy*, red. T. Bujnicki i J. Sławiński, Wrocław 1977, s. 31.

Dlatego też zawęzę je tutaj⁵⁸ do praktyki przekształcania obowiązujących zasad literatury. Nie zajmuje mnie problem literatury *par excellence* jako makrogru („należące do niej – literatury – wypowiedzi są bowiem szczególnego rodzaju grami językowymi w rozumieniu Wittgensteina”⁵⁹, przekonuje Martuszevska), zajmują mnie konkretne utwory, które można rozpatrywać jako gry między wpisanym w nie nadawcą a zaplanowanym odbiorcą. Przebiegały one będą na poziomie językowym, na poziomie świata przedstawionego (w tym również fabuły) a także na poziomie całego utworu – tu będziemy mówić o grze z kompozycją, grze fikcją i autentycznością, wreszcie o grze konwencjami⁶⁰. Tak rozumiane gry literackie, obok gier tekstowych problematyzujących kwestię spójności i skończoności tekstu, zaliczam w poczet armii podstawowych środków literackiej strategii fragmentaryczności.

Gry w realizm i głos pokolenia

Prozatorski debiut Vargi można odczytywać jako próbę wypełnienia misji, jaką przed polską literaturą stawiała ówczesna krytyka literacka. Zadanie to (jak twierdzą niektórzy – do dziś nie zrealizowane) miało polegać na prozatorskim, najlepiej ujętym w formę powieści, sportretowaniu Polski i Polaków po 1989 roku; na spreparowaniu dzieła, które organizowałoby w sobie rzeczywistość we wszelkich jej przejawach, w całej jej złożoności. Pragnienie takiego utworu artykułował między innymi Jerzy Jarzębski, który w zbiorze szkiców *Apetyt na Przemianę* przedstawił projekt dzieła wielkiego – „jakiejs współczesnej wersji *Przedwiośnia*, *Pokolenia Marka Świdry* czy *Generała Barcza*: książek, które budowały świadomość społeczną generacji wchodzącej

⁵⁸ Za Rafałem Moczkoanem i Anną Martuszevską. Zob.: R. Moczkoan, *Gra z czytelnikiem według Stefana Themersona, czyli o lekturze „Wykładu profesora Mmaa”*, [w:] *Gra z czytelnikiem. Między konwencją a strategią*, red. M. Jakitowicz i R. Moczkoan, Toruń 2001; A. Martuszevska, *Radosne gry. O grach/zabawach literackich*, Gdańsk 2007.

⁵⁹ A. Martuszevska, *Radosne gry...*, op. cit., s. 31.

⁶⁰ Ibid., s. 31–34.

w życie po I wojnie światowej”⁶¹.

Tego rodzaju postulaty pojawiały się w dwudziestowiecznym myśleniu o polskiej literaturze wielokrotnie, z zadziwiającą wręcz regularnością. Już w 1945 roku, w trzecim numerze krakowskiej „Twórczości” Kazimierz Wyka opublikował szkic zatytułowany *Tragiczność, drwina i realizm*. Przyglądając się prozie dwudziestolecia międzywojennego wskazywał dwie postawy (tragiczną i drwiącą), z jakich wyrastała literatura tamtego okresu, by następnie postulować „realizm obiektywnego szacunku”, który pełniłby dwie zasadnicze funkcje – poznawczą i odtwarzającą. Pisał wtedy :

Dziś nade wszystko pragniemy wiedzieć, w prosty, ludzki sposób rozumieć. [...] Powiem prosto: nie widzę innej możliwości dzisiaj, szczególnie dla prozy, jak realizm.⁶²

Wiedzieć, co istotne, nie oznaczało tu widzieć; realizm w rozumieniu Wyki to nie wierność rzeczywistości zewnętrznej, chwilowej⁶³. (Na marginesie dodam tylko, że na obecności w literaturze tego-co-widać – drobiazgów życia codziennego, gadżetów – budował na początku XXI wieku teorię o zaangażowaniu społecznym najnowszej prozy Paweł Dunin-Wąsowicz⁶⁴). Wiedza ta (wpierw autora, potem czytelnika) odnosi się do pewnego „typu duchowego społecznie skończonego, na tle obiektywnego porządku czasu”⁶⁵. Wykształcenie się, uformowanie owego typu to konieczny warunek realizmu.

Jakiś czas później bohatera podobnej powieści konkretyzował Andrzej Kijowski. „Zamawiając powieść” nie zamawiał młokosa nie mającego nic do powiedzenia, bez życiowego doświadczenia, podejmującego dopiero pierwsze próby wykuwania losu. Zamawiał bohatera dojrzałego, który „powinien mieć już

⁶¹ J. Jarzębski, *Apetyt na Przemianę...*, op. cit., s. 23.

⁶² K. Wyka, *Tragiczność, drwina i realizm*, [w:] idem, *Pogranicze powieści*, Kraków 2003, s. 23.

⁶³ „Najgorszy był ten cały pomiot fotografów najniższego rzędu”. Ibid., s. 11.

⁶⁴ Zob. P. Dunin-Wąsowicz, *Oko smoka. Literatura tzw. pokolenia „brulionu” wobec rzeczywistości III RP*, Warszawa 2000.

⁶⁵ K. Wyka, *Tragiczność, drwina i realizm*, op. cit., s. 18.

życie za sobą, to znaczy jego partię najbardziej instruktywną, tę, w której rysują się prefiguracje przyszłości”⁶⁶. Tylko taki bohater – najlepiej zderzony z czymś nieoczekiwanym – może dokonywać rachunków (a może i porachunków), może oceniać, ale nade wszystko: myśleć. Powieść ma bowiem być głosem pokolenia, które (w 1964 roku, w którym artykułował Kijowski swe zamówienie) dojrzało do połowy swej drogi, które ustępuje – jak notował krytyk - „generacji nowej, obcej, innej”⁶⁷. Po co? By doświadczeniom tego pokolenia nadać jakiś wzór, wzór, który będzie ich wykładnią.

Mija dziesięć lat i tę samą kwestię podejmują Julian Kornhauser i Adam Zagajewski w pracy *Świat nie przedstawiony*. Oni także pożądamy realizmu, „solidnej powieści realistycznej”, „nazywania rzeczy po imieniu” – co ma być też i lekarstwem na aluzyjność i enigmatyczność, choroby literatury powojennej, a w szczególności tej z lat siedemdziesiątych. Literatura ma być podstawowym źródłem wiedzy o świecie i o ludziach, ma prezentować doświadczenia współczesnych:

Musi zawrzeć w sobie ten sam świat przeżyć, którym prerefleksyjnie, codziennie żyje czytelnik. [...] A literatura odkrywająca współczesność to taka literatura, która umie odsłonić to, co jest nowego, ale poza nowym materiałem sięga do form starszych, bardziej trwałych. [...] W prawidłowo funkcjonującej kulturze narodowej czyni to powieść realistyczna.⁶⁸

Waga tego problemu wynika z pojęcia sytuacyjności literatury i kultury. Kultura bowiem może być wytworem sytuacji (jej produktem, odwzorowującym nieświadomie cechy owej sytuacji) bądź może uprzedmiotowić ową sytuację, odnaleźć się w niej i objąć ją myślą, zrozumieć. W tym pierwszym przypadku mamy do czynienia ze świadomością fałszywą, w drugim – z autentycznym

⁶⁶ A. Kijowski, *Zamawiam powieść*, [w:] idem, *Arcydzieło nieznane*, Kraków 1964, s. 153.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ A. Zagajewski, *Rzeczywistość nie przedstawiona w powojennej literaturze polskiej*, [w:] J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974, s. 37.

poznaniem, na którym wspierać się może aksjologia, albowiem „literatura, która omija poznawczo własny świat [...] bardziej ilustruje dominujące postawy moralne, zwłaszcza inteligencji, niż autonomicznie zabiera głos w sferze wartości”⁶⁹.

Zastanawiające, że zarówno Wyka jak i Zagajewski (każdy w swoim czasie) wskazują na swego rodzaju niegotowość – brak podstaw lub warunków dla postawy realistycznej. Wyka stwierdza wprost: warunki dla realizmu dopiero powstają a obecny czas to dopiero początek budowy innego typu człowieka. Trzydzieści lat później Zagajewski odnajduje siebie w tym samym miejscu. Realizm dopiero ma nadejść. Notuje:

Pełne ujęcie rzeczywistości możliwe będzie dopiero wtedy, gdy nabierze siły pokolenie widzące ten świat od wewnątrz i traktujące go jako swój świat jedyny, nie gorszy, nie alternatywny. Pokolenie to będzie chciało ulepszyć ten świat, wymościć go wartościami, opisać go bezwzględnie i ostro, ale nie traktować jako prawie-niczego, tylko jako wszystko, co jest. Dojrzy w nim wymiar aksjologiczny i tragiczny.⁷⁰

Czy reprezentant roczników sześćdziesiątych w swym debiucie prozatorskim *Chłopaki nie płaczą* podejmuje taki sam wysiłek?

Mogło by się tak początkowo zdawać. Już sam tytuł (w którym pojawia się postać zbiorowa – chłopaki) sugerować może, że oto czytelnik ma do czynienia z głosem pokolenia, z powieścią, której dyskurs wiodąc przez fabułę mierzenia się bohatera zbiorowego z niepokojącymi doświadczeniami współczesności, przez refleksyjne ich ujarzmianie i racjonalizację doprowadzi

⁶⁹ Ibid., s. 42. Kwestia rozpoznawania i definiowania aksjologicznego porządku jako jednej z powinności literatury podejmowana była również po roku 1989, by wspomnieć choćby wywiad, jakiego Maciejowi Nowickiemu w 2000 roku udzielił Tomasz Burek. Zob. M. Nowicki, *Nowa polska szkoła kiczu*, „Życie” 2000, nr 70.

⁷⁰ A. Zagajewski, *Rzeczywistość nie przedstawiona w powojennej literaturze polskiej*, op. cit. s. 43.

do zdefiniowania tak jego miejsca w świecie jak i samego świata. Ta dana (?) w tytule obietnica jest podtrzymywana na pierwszych kilku stronach utworu, gdzie czytamy:

Sięgam bo butelkę *Sophii*, nalewam zimne wino do kieliszka, biorę w palce papierosa. Szaman coraz bardziej pijany: Zapominam słów, mówi, może mam Alzheimera. Kudłaty coraz bardziej zniecierpliwiony, Matce nawarstwiają się choroby. Zapalam. Właśnie zacząłem o was pisać książkę, chłopaki, mówię, zaciągając się papierosem dla zyskania czasu. Bardzo dobrze, mówi Szaman, przecież jesteśmy młodą inteligencją czasu przełomu. Musimy zostawić po sobie ślad. (CNP, 9)⁷¹

Szybko jednak okazuje się, że nawet jeśli jest to głos pokolenia, to jego reprezentanci (począwszy od bohaterów, przez narratora aż do podmiotu tekstowego a nawet autora rzeczywistego) mają rozmaite wyobrażenia na temat samej literatury i jej powinności oraz możliwości. Dosadniej rzecz ujmując: *Chłopaki nie płaczą* to drwina z postulowanego przez krytykę modelu prozy:

Opisz jak Kudłaty śpiewał *Jest noc, duszna, pełna ciem*, jak Szaman wykopał w Chłapowie znak drogowy, jak Dżaba stał nago u Małego w domu i krzyczał, gdzie są kurwa moje majtki, gdy robiliśmy Helikopter w pokoju a Szaman trzymał listę społeczną, choć Helikopter powiedziała po czwartym, że ma dosyć i jak zwykle nie załapał się Matka, a wszyscy ci co chcieli to zaruchali. Napisz, jak Rybie wydawało się, że ma dwa serca, jak Szaman zjeżdżał na nartach po schodach. (CNP, 9)

⁷¹ Stosuję niniejsze oznaczenia dla książek prozatorskich Krzysztofa Vargi: *Chłopaki nie płaczą* – CNP, *Bildungsroman* – BDR, *Śmiertelność* – Ś, *45 pomysłów na powieść* – 45P, *Tequila* – TQ, *Karolina* – K, *Nagrobek z lastryko* – NL, *Gulasz z turula* – GT, *Aleja Niepodległości* – AN, *Trociny* – TR, *Czardasz z mangalicą* – CM, *Masakra* – M. Lokalizację cytatu podaję bezpośrednio w tekście.

Jedyne życzenia, jakie zostały w powieści spełnione, to te wyartykułowane przez jednego z bohaterów – te przytoczone właśnie. Nie dziwi więc, że debiutancka powieść Vargi była reklamowana (i reklamowana jest do dziś przez wydawcę oferującego jej kolejne wznowienia) jako „kultowa rzecz o piciu, paleniu i pannach”⁷².

Na portret pokolenia składają się tu więc sceny z życia bohaterów – narrator odpomina je i przytacza. Przywołuje je na mocy skojarzeń i prezentuje najczęściej w gramatycznym czasie teraźniejszym, co stwarzać ma iluzję swobodnej wypowiedzi prowadzonej dla i pośród znajomych. Opowiadane zdarzenia nie są wyjątkowe, nie niosą ważkich treści, trudno odnaleźć w nich istotną, stematyzowaną refleksję dotyczącą doświadczenia, egzystencji czy to w wymiarze indywidualnym, jednostkowym, czy też społecznym. Bo też i bohaterowie – „młoda inteligencja czasów przełomu” – są nijacy, bez wyrazu, nieoryginalni, przewidywalni, jednowymiarowi a także bezrefleksyjni:

Siedzimy na tarasie willi Szamana na Mokotowie. Jest dokładnie połowa czerwca. Pachnie jaśmin i kielbaski z grilla. Szaman, Kudłaty, Matka, Antoni, Dżaba, zaraz pojawi się Mister, później przychodzą Hipolity. Nie ma z nami Kaczora, którego z domu nie wypuszczają żona i teściowa, Grześka, który uczy się do egzaminu na aplikację adwokacką, Lewego, który tyje, Milczącego, który czeka na swoje pierwsze dziecko (przez chwilę pojawia się Ryba, który lada moment będzie ojcem bliźniaków, żona już w szpitalu, on od dwóch dni pijany). No, nie ma jeszcze oczywiście Ojca, który właśnie porzucił swoją kolejną pracę, tym razem w modnym i przede wszystkim dobrze płacącym piśmie dla kobiet. Nie ma Małego, który mimo że przyjechał z Anglii ponad pół roku temu, to w czas wolny po pracy Asystenta Dyrektora Do Spraw Finansowych w Jakiejś Dużej Firmie Konsultingowej bierze kwasy i chodzi tylko na techno party. (CNP, 5)

Śledzący i na bieżąco komentujący dokonania polskiej prozy

⁷² Zob. <https://czarne.com.pl/katalog/ksiazki/chlopaki-nie-placza>, dostęp: 16.01.2016.

Przemysław Czapliński, próbując znaleźć jakieś prawidłowości w najnowszej produkcji powieściowej, zaproponował w 1997 roku dla tego typu postaci kategorię bohatera niezakorzonego⁷³. Niezakorzenie to miało wiązać się z wolnością – stanowić wręcz jej konsekwencję. Wolność tę jednak bohater ówczesnej prozy miał pojmować jako brak zobowiązań (wolność negatywna⁷⁴) a nie jako powiększające się pole możliwości. Dodajmy na marginesie, że swego rodzaju apoteozę tak pojmowanej wolności – jako nieprzynależności – prezentował wtedy już od kilku lat Marcin Świetlicki w swej twórczości poetyckiej⁷⁵. Czapliński precyzował, że dla bohatera niezakorzonego „stan, w jakim żyje, to ustawiczne oscylowanie między uniesieniem a przygnębieniem płynącym z poczucia niezależności, to przeciągające się doświadczenie nieważkości powodowanej niemożnością lub niechęcią identyfikacji z jakąkolwiek wspólnotą”⁷⁶. Niezakorzenie, nieprzynależność i nieważkość należy rozpatrywać nie tylko na płaszczyźnie społecznej, ale także aksjologicznej – co skutkuje tym, że bohaterowie powieściowi są niespecjalnie zindywidualizowani a ich biografie, z racji ich nieważności, prezentowane w sposób pobieżny, szkicowy lub fragmentaryczny.

Ten zwrot (lub „przełom”, którego ślady w swej książce prezentował Czapliński) stanowi konsekwencję bardziej fundamentalnej zmiany, jaka dokonała się po 1989 roku w Polsce – zmiany cywilizacyjnej, kulturowej oraz światopoglądowej. Mam tu na myśli proces pluralizacji, za którego symboliczny początek należałoby uznać zniesienie instytucji cenzury⁷⁷. Fakt ten ma tutaj

⁷³ Czapliński zwracał uwagę na generalną zmianę w konstrukcji bohaterów prozy polskiej po 1989 roku, której przyczyną miała być „pospieszna innowacyjność następująca po konwencjonalizacji i dewaluacji” bohatera w literaturze dekady ósmej XX wieku. Jego typologia, obierająca za aspekt różnicujący stosunek do polskości w procedurach identyfikacyjnych postaci, prócz „niezakorzenia” obejmowała jeszcze „obcość” oraz „zadomowienie”. Zob. P. Czapliński, *Ślady przełomu...*, op. cit., s. 225-254.

⁷⁴ Zob. I. Berlin, *Dwie koncepcje wolności i inne eseje*, red. J. Jedlicki, Warszawa 1991.

⁷⁵ Zob. M. Świetlicki, *Zimne kraje*, Kraków 1992.

⁷⁶ P. Czapliński, *Ślady przełomu...*, op. cit., s. 244.

⁷⁷ Główny Urząd Kontroli Publikacji i Widowisk został zlikwidowany 11 kwietnia 1990 roku na

fundamentalne znaczenie, na co zwracano wielokrotnie uwagę. Pisała Maryla Hopfinger:

Nagle okazało się, że można oficjalnie mówić własnym głosem i że głosy te brzmią rozmaicie. Otwarcie na świat niewyobrażalnie poszerzyło granice zdobytej wolności. [...] Wielogłosowość – z wszystkimi jej blaskami i cieniami – stała się cechą charakterystyczną naszej kultury. Upadały dawne hierarchie i autorytety, wartości i wzory zachowań. [...] Zmieniło się również położenie dotychczasowego autora. Wcześniej artykułował nastroje, emocje, żądania szerszych grup społecznych, wypowiadał się w ich imieniu, z ich przyzwoleniem. Był dla swojej publiczności autorytetem. Teraz przede wszystkim mówi swoim głosem, w swoim imieniu i na tym może od nowa budować autorytet.⁷⁸

Obserwacje Hopfinger w wielu miejscach pokrywają się z zanotowaną przez Jean-François Lyotarda dużo wcześniej⁷⁹ uwagą o kryzysie wielkich narracji w kulturze zachodniej *par excellence*, o zmierzchu wielkich opowieści jako mechanizmie przemian⁸⁰. Punktem stycznym są refleksje dotyczące erozji

mocy ustawy o prawie prasowym. Zob. S. Ligarski, *Krótki kurs historii GUKPPIW*, <http://www.rp.pl/artukul/458123,458195-Krotki-kurs-historii-GUKPPIW.html>, dostęp: 10.02.2014.

⁷⁸ M. Hopfinger, *Pluralizacja kultury i rozwój audiowizualności*, [w:] *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*, red. A. Brodzka i L. Burska, Warszawa 1998, ss. 73, 75, 78.

⁷⁹ Praca *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy* ujrzała światło dzienne w 1979 roku.

⁸⁰ „Nauka ze swej natury stoi w konflikcie z narracją. Kiedy, mówiąc o nauce, odwołujemy się do jej własnych kryteriów, okazuje się, że w przeważającej części wywodzi się ona z bajek. Ale, jako że nie ogranicza się do wyrażania użytecznych prawidłowości i że szuka prawdy, musi uprawomocniać własne reguły. Prowadzi więc na temat własnego statusu dyskurs, zwany filozofią, [...] odwołuje się do wielkich narracji, takich jak dialektyka Ducha, hermeneutyka znaczenia, wyzwalać się podmiotu myślącego lub działającego, tworzenie bogactw. [...] Postmodernistyczna nieufność w stosunku do metanarracji jest efektem postępu nauk, ale postęp ten z kolei ją zakłada. Wyjściu z użycia podstawowych metanarracyjnych założeń

spójnych do tej pory fundamentów światopoglądowych oraz ideologicznych, na których wspierały się projekty cywilizacyjne, społeczne i kulturowe zbiorowości⁸¹. W próbach rekapitulacji kondycji społeczeństw postkomunistycznych po roku 1989 uświadamiano sobie także brak jednoznacznej, spójnej wizji przyszłości, wielkiego celu, jak pisał wcześniej Lyotard. W opublikowanym na łamach „Gazety Wyborczej” w 2001 roku artykule noszącym znamienity tytuł *Rewolucja bez utopii* Aleksander Smolar przywoływał słowa intelektualistów podejmujących wątek kryzysu teleologii czy też, łagodniej, niemożliwości znalezienia swojej drogi i celu. Zacytowano też słowa Emmanuela Lévinasa:

Upadek komunizmu ugodził w samo pojęcie praw historii i sprowadza nas do naszej skończoności, do nieprzewidywalności przyszłości. Po 1989 roku nasz czas okazał się nagle pozbawiony przyszłości.⁸²

Ta świadomość ujawniła się i znalazła swe odzwierciedlenie w ówczesnej prozie, także Vargi, aczkolwiek – co trzeba wyraźnie zaznaczyć –

uprawomocnienia szczególnie odpowiada kryzys metafizycznej filozofii [...]. Funkcja narracyjna traci swoje funktory: wielkich bohaterów, wielkie niebezpieczeństwa, wielkie podróże, wielki cel. Rozprasza się ona w obłokach narracyjnych, denotujących, nakazowych, opisowych elementów językowych.” J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, „Literatura Na Świecie” 1988, nr 8–9, s. 280–281.

⁸¹ Pomijam tutaj skalę zjawisk opisywanych przez obojga autorów.

⁸² A. Smolar, *Rewolucja bez utopii*, „Gazeta Wyborcza” 2001, nr 198, s. 9. Warto też przywołać zdania Czesława Miłosza, który w rozmowie z Michaeliem Ignatieffem powiedział: „Patrząc wstecz można widzieć w marksizmie rewoltę przeciwko europejskiemu nihilizmowi, przeciwko wewnętrznej pustce rozpoznanej wprawdzie przez Dostojewskiego i Nietzschego. Aby wypełnić pustkę, komunizm dał kulturze europejskiej wizję człowieka przewyższającego naturę i siebie, przywracającego sens historycznemu czasowi. Teraz, gdy marksizm ponownie pogrążył się w nihilizmie, od którego się oderwał, cóż może zająć jego miejsce? Gdzie mężczyźni i kobiety odnajdą nadzieję?”. Ibid.

wyrażano ją w tonacjach afirmującej i apokaliptycznej. Niemniej przeniesienie na plan literatury powyższych obserwacji pozwala mówić o kilku przynajmniej zjawiskach. Przede wszystkim o porzuceniu przez twórców idei dzieła jako konstrukcji zdolnej objąć złożoną problematykę niespójnej, chaotycznej i bezcelowej rzeczywistości. Innymi słowy: w tekstach tych zaobserwować można zanik całościowego, epickiego przedstawienia oraz niechęć do fabuł uniwersalnych, opartych na doświadczeniach zbiorowości, ukazujących życie współczesnego społeczeństwa. Efektem tego jest dosłowne przejście od wielkich do małych narracji, **stopniowa fragmentaryzacja oraz marginalizacja fabuły**.

Przewartościowaniu uległa także funkcja literatury i jej status w społeczeństwie. Narracje te wyraźnie odcinały się od tradycji uzasadniania światów przedstawionych, wspierania ich odpowiednią postawą ideologiczną czy racjami społecznymi bądź poznawczymi. Inaczej: brak w nich było bezpośredniego odniesienia do „legitymizującej idei wiodącej”⁸³, szerokiego uprawomocnienia, którym miałyby być wspieranie „samoidentyfikujących wysiłków zbiorowości”⁸⁴. Literatura, zdaje się, porzuciła chęć wytyczania dróg, wskazywania prawd i celów a także informowania o świecie. Jej społeczna przydatność okazuje się znikoma a powinności pisarza wobec społeczeństwa czy choćby czytelników – kuriozalne⁸⁵. Tym samym utraciła ona przypisywaną jej od wieków doniosłość w życiu społecznym, choć należałoby raczej powiedzieć, iż sama dobrowolnie z owej doniosłości zrezygnowała⁸⁶.

⁸³ W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, tłum. R. Kubicki i A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998, s. 49.

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Zob. K. Varga, *Pisanie jako choroba*, [w:] *Lekcja pisania*, red. J. Anderman, Czarne 1998, s. 177.

⁸⁶ Podobną konstatację dostrzegam w wypowiedzi Janusza Sławińskiego z 2000 roku, z którym rozmowę przeprowadził Maciej Nowicki: „Przełom 1989, wstrząsająco ważny w historii Polski tego wieku, przeszedł w gruncie rzeczy bez echa w literaturze. Zarówno w sensie, że nie został przez nią wiarygodnie zobrazowany, jak i w tym, że wraz z nim nie pojawiły się żadne uderzająco nowe formy, tematy, idee czy języki twórczości literackiej. [...] Literatura, gdyby

I z tak pojmowaną fragmentaryzacją, marginalizacją oraz dezintegracją (w kolejności: narracji, fabuły, bohatera) mamy do czynienia w debiucie prozatorskim Krzysztofa Vargi.

Na fabułę składa się tu katalog zdarzeń, trywialnych wypadków – najczęściej suto zakrapianych imprez, wakacyjnych wypraw nad morze, codziennych wizyt w knajpie. Jeżeli stanowią one jakąś wartość – to tylko dla tych, którzy brali w nich udział, a dla których teraz się je przywołuje. „Jestem tym, czego doświadczyłem: upływem czasu, niepewnością i nieciągłością, które są pogrążone w biernym trwaniu”⁸⁷ – mogliby powtórzyć za Nicolą Chiaromontem bohaterowie powieści, gdyby tylko stać ich było na jakąkolwiek refleksję. Jedynie narrator – paradoksalnie – zdaje sobie sprawę z nieistotności, pospolitości takiej egzystencji i takich historii. Ma pełną świadomość tandetności, banalności i mierności tych doświadczeń, czemu daje wyraz w tekście, podkreślając zarazem, że ten fenomen właśnie stanowi przyczynę snucia opowieści:

Więc jak tam było, pyta się Szaman, tutaj nic się nie zmieniło, tutaj nigdy nic się nie zmienia. Wiem, wiem, dlatego tu wróciłem, tęskniłem za tym miastem, za jego cudownym zapachem spalin wypuszczanych przez niezgrabne pudełkowate autobusy, drzew, ciepłego asfaltu, ścian domów, za kłopotaniem tramwaj, zatęskniłem za waszymi mordami, za tymi wszystkimi eskapadami, które były zawsze i które zawsze będą, póki my żyjemy, póki nie dopadną nas zawały, marskości, raki, wylewy, zatrucia, póki jelita mają siłę przerabiać na

chciała, mogłaby bez żadnych ograniczeń drążyć zjawiska obecnego życia politycznego. Śmiało włączać się na własną rękę do gry politycznej. A przecież nie czyni tego – wbrew wszelkim spodziewaniom. Nie bardzo wiadomo, z czego wynika jej wstrzemięźliwość. Może cierpi na brak języka pozwalającego powiedzieć coś nowego w stosunku do dziennikarskiej gadaniny. A może w ogóle uważa całą tę sferę doświadczeń za jałową w sensie literackim?”. Zob. M. Nowicki, *Epoka „Parnasów bis”, „Życie”* 2000, nr 37.

⁸⁷ N. Chiaromonte, *Co pozostaje. Notesy 1955-1971*, tłum. S. Kasprzysiak, Warszawa 2001, s. 89.

gównie nasze uniesienia, nim nieszczęśliwe wypadki zamieniają nas w rąbanek. Co w pierwszej kolejności. (CNP, 37)

Narrator zdaje nieciągłą, niespójną, migawkową relację z serii przygodnych zdarzeń z życia bohaterów, którzy są tylko biernymi uczestnikami dramatu codzienności. Ich doświadczenia są trywialne, problemy nieistotne. Wszystko jest przewidywalne, stwierdza. Przewidywalność i powtarzalność podkreślona zostaje w pełniących funkcję puenty ironicznych aluzjach tudzież nawiązaniach do wybranych gatunków literackich czy filmowych oraz do konkretnych obrazów i scen. Do głosu bowiem dochodzą szablony i klisze:

Idziemy korytarzem, jak tajni agenci idą aresztować groźnego przestępcę, mordercę, przemytnika, jak zawodowi mordercy idą wykonać wyrok. Równie, trochę w zwolnionym tempie, filmowo. Chwilę się wahamy, patrzymy na siebie porozumiewawczo i nagle otwieramy drzwi. (CNP, 22)

Ale nic z tego: żaden strzał nie padnie, żadna intryga nie zostanie rozwiązana, nie ma co liczyć na nieoczekiwane zwroty akcji, za to „zaczynają się kolejne magiczne wyprawy, tour de Varsovie, pubs and the clubs, nocne autobusy”, które potem będzie można wspominać jako „szturmy ponurych zamczysk, gotyckie historie, forsowania rzeki” (CNP, 17). Z takich fragmentów utkany jest tu portret pokolenia.

Co istotne, postawa narratora wobec prezentowanych postaci i ich doświadczeń nie jest krytyczna, lecz identyfikująca. Uwydatnione to zostaje dzięki liczbie mnogiej, w której niejednokrotnie się wypowiada:

Mamy już swoje pagery, komputery, samochody. Kupujemy sobie nowe meble, rozszerzamy pamięć operacyjną, zawężamy naczynia wieńcowe, montujemy w samochodach niezwykle udogodnienia. [...] Nasze automatyczne sekretarki zapełniają się pomysłami, których nigdy nie zrealizujemy. (CNP, 122)

Zabieg ten stosowany jest i w opowiadaniu, i w partiach opisowych tekstu. Bo za opis należy przecież uznać powyższy fragment. Owszem, ta decyzja może wydać się problematyczna, gdy ma się w pamięci definicję opisu mówiącą, że są to „zдания zawierające odpowiedzi na pytania o własności rzeczy, miejsc i postaci, w odróżnieniu od zdań współtworzących opowiadanie, które przynoszą odpowiedzi na pytania: co się zdarzyło? komu? gdzie? i kiedy?”⁸⁸. Wszak nagromadzenie czasowników określających działanie postaci („kupujemy”, „rozszerzamy”, „montujemy”) wskazywałoby, że mamy tu do czynienia z opowiadaniem. Pamiętać jednak należy, że opowiadanie to zdaniowy „przebieg o uchwytniej [...] przewidywalności”⁸⁹, którego jedną z głównych funkcji jest narastanie semantyki (przybywanie i transformacja znaczeń) – a w omawianym przykładzie trudno mówić o przyroście treści fabularnej, raczej zaś o kumulowaniu, integrowaniu i porządkowaniu stanów. Wymienione czynności nie układają się w żaden ciąg zdarzeniowy, lecz określają własności bohaterów. Składają się na opis. Opis obierający za przedmiot przedstawienia niezindywidualizowanie postaci z jednej strony, z drugiej – pospolitość, powtarzalność a także nieważność ich doświadczeń życiowych.

Tę, na pozór nieistotną, uwagę wprowadzam tu, gdyż twierdzę, że – w związku z nieobecnością fabuły⁹⁰ oraz przewagą tak właśnie rozumianego opisu nad opowiadaniem – debiutancką powieść Vargi jako zdarzenie komunikacyjne należy rozpatrywać jako rematyzację⁹¹ tematu banalności.

⁸⁸ J. Sławiński, *O opisie*, [w:] idem, *Prace wybrane. Tom IV. Próby teoretycznoliterackie*, Kraków 2000, s. 219.

⁸⁹ Ibid., s. 218.

⁹⁰ Charakteryzującej się „wyrazistą intrygą, ładem kompozycyjnym, dominacją finalizmu, osiągnięciem spójności dzięki ciągowi przyczynowo powiązanych zdarzeń”. P. Czapliński, *Ślady przełomu...*, op. cit., s. 131.

⁹¹ Pisał František Daneš: „Z reguły wypowiadamy się tak, że mówimy coś o czymś, to, o czym mówimy, jest tematem wypowiedzi (*topic*), to, co o owym temacie mówimy jest rematem wypowiedzi (*comment*)”. F. Daneš, *Semantyczna i tematyczna struktura zdania i tekstu*, [w:]

Ujmując to z innej perspektywy powiem, że banalność determinuje tu zawartość tematyczną i znaczeniową utworu oraz jego kompozycję.

Sam temat banału i banalności pojawiał się przy okazji omówień literatury lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku wielokrotnie. Jednym z eksploatowanych terminów w dyskursie historyczno- i krytycznoliterackim był w owym czasie „banalizm” jako określenie jednego z nurtów współczesnej prozy polskiej. Pojawiło się ono także w słowniku *Parnas Bis*, którego, jak już wspomniałem, współautorem jest właśnie Krzysztof Varga. Oto co ma się kryć pod tym pojęciem:

Nurt w literaturze polskiej przejawiający się celowym pisanem tekstów nieinteresujących. [...] Przy próbie usystematyzowania literatury polskiej alternatywy poczynionej przez prof. Michaela Fleischera (*Overground*, Verlag Otto Sagner, München 1994, polski przekład – fragment w *Xerofuria*, SDK, Warszawa 1995) banalizm jawi się jednym z głównych nurtów. *To, co codzienne, banalne i trywialne stanowi centrum wielu tekstów, banalne są zarówno tematy, jak i zastosowane środki, które służą do osiągnięcia celu* – pisze Fleischner.⁹²

Autorzy słownika do sztandarowych przedstawicieli tego nurtu zaliczają członków TotArtu, grupy Zlali Mi Się Do Środka, zwłaszcza Dariusza Brzóske, Lopeza Mausere, Tymona Tymańskiego, Zbigniewa Sajnoga. Ale w poczcie banalistów znaleźć można też Nataszę Goerke, Pawła Dunina-Wąsowicza, Marka Sieprawskiego, Sławomira Burszewskiego, Jana Sobczaka, Cezarego

Tekst i język. Problemy semantyczne, red. M. R. Mayenowa, Wrocław 1974, s. 25. Zagadnieniem rozwoju układu tematyczno-rematycznego i jego dwoma wariantami (tematyzacją tematu i rematyzacją tematu) zajmował się także Jerzy Bartmiński. Zob. J. Bartmiński, *Tekst jako przedmiot tekstologii lingwistycznej*, [w:] *Tekst. Problemy teoretyczne*, red. J. Bartmiński i B. Boniecka, Lublin 1998, s. 17.

⁹² P. Dunin-Wąsowicz, K. Varga, *Parnas Bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*, Warszawa 1995, s. 14.

Domarusa. Inni badacze wpisują w ten nurt także pierwszą powieść Vargi⁹³.

Dla Przemysława Czaplińskiego „paradoks banalizmu polegałby na tym, że znakiem autentyczności czyni on nieomal dokładnie to samo, co dla artystów modernistycznych było znakiem fałszu – formy pospolitości w życiu, w na co dzień przeżywanej i używanej kulturze”⁹⁴. Etykietkę banalizmu, rozumianego jako nurt „popsutej literatury”, trzeba jednak w odniesieniu do debiutanckiej powieści Vargi nie tyle nawet porzucić, co uzupełnić. Banał i banalność bowiem stanowią tu materiał, tworzywo, ale także temat, którego rematyzacja (poszerzanie o kolejne elementy i przedstawienia) przybiera formę rozgrywanego na wielu płaszczyznach tekstu dramatu banalności. Dramatu ufundowanego na samej istocie banału. Czyli czego? Operując tą kategorią pamiętać należy o dwóch jej aspektach: o tym, „co” ze sobą niesie (treść) oraz o tym, „jak” to czyni (forma). O banale mówimy zatem wtedy, gdy do głosu dochodzi to, co zwyczajne, oczywiste, powszednie, codzienne, pospolite, trywialne. Innymi słowy: co jest zawsze występujące, zawsze się pojawiające, to, co zwykło się powtarzać; to, co powtarzalne. Banalne jest to, co nie niesie ze sobą nic szczególnego, a mimo to (a może właśnie dlatego) zawsze się powtarza. Choć można przecież zaryzykować tezę, że każde powtórzenie jest banalne. Nawet rzecz doniosła – zdarzenie, myśl – staje się pospolita po kilkukrotnym jej objawieniu. I nie musi się to zdarzać mnie – wystarczy, że widzę podobieństwo mojego przypadku u innych. Pozbawienie, wypranie z treści, brak głębszego sensu jako istota banału dokonuje się właśnie poprzez powielanie. W samą strukturę banału wpisana jest zatem powtarzalność, kumulacyjność oraz otwartość. „Daj papierosa, powiedział Kudłaty, po raz siedemnasty. Skończyły mi się, powiedział po raz siedemnasty Dżaba” – czytam u Vargi.

Twierdząc, iż banał determinuje zawartość semantyczną i kompozycję

⁹³ Zob.: M. Lachman, *Banał – artystyczny knebel czy drogowskaz? O prozie polskiej lat 90*, [w:] *Literatura polska 1990-2000*, T. II., red. T. Cieślak i K. Pietrych, Kraków 2003; P. Dunin-Wąsowicz, *Oko smoka...*, op. cit.; *Banalizm*, [w:] *Tekstylika. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, red. P. Marecki, I. Stokfiszewski i M. Witkowski, Kraków 2002.

⁹⁴ Cyt. za: *ibid.*, s. 353.

tekstu, zwracam uwagę na narracyjną rematyzację tematu polegającą na wyliczeniu (poetyka enumeracji) powtarzających się scen, zdarzeń i czynności oraz zestawieniu ich w szereg. Szereg ten charakteryzuje się potrójną otwartością⁹⁵: podatnością na amplifikację (potencjalny brak granic rozpiętości umożliwia dołączanie do łańcucha nowych ogniw), na intruzję (pomiędzy dwa ogniwa może zostać włączony trzeci) i wreszcie na inwersję (ich kolejność może zostać zmieniona).

Dwie ostatnie własności ujawniają się w tych fragmentach narracji, w których dochodzi do zachwiania ciągłości przedstawienia (czas, miejsce) przez wprowadzenie i ukazanie różnych sytuacji tylko na mocy ich wzajemnego podobieństwa oraz powtarzalności. Dla przykładu:

W końcu jedziemy do „Hadesu” gdzie ochroniarze konfiskują Kudłatemu gaz łzawiący (Jezu, kosztował bańkę, to specjalny żel używany przez francuską policję), a Kudłaty po pijaku obrażony na narzeczoną znika w bezmiarze Pola Mokotowskiego. Tak jak kiedyś obrażony zamknął się w samochodzie, nad morzem, gdy poszedłem na spacer (direction: Rozewie) z jego ówczesną kochanką, która na tle szumu wody i zachodzącego słońca prosiła żebym ją zabił, i dalibóg, była to propozycja warta rozważenia, ale strach przed karą, naprawdę, tylko strach przed karą nas powstrzymuje. Teraz Kudłaty znów obrażony, Matka obłapia jedną a Szaman drugą z panienek. Jest noc między latem a jesienią. (CNP, 139)

Otwartość szeregu w znaczeniu pierwszym (możliwość rozszerzenia) daje o sobie znać, gdy sięgnąć... po trzecią książkę prozatorską Vargi zatytułowaną *Śmiertelność*. Otwiera ją bowiem takie wyznanie:

Witajcie, kochani, znowu jestem z wami. Wróciłem po tych wszystkich latach, które minęły bezpowrotnie. Wróciłem jak wraca się z dalekich podróży, jak wraca się do życia po stuletniej hibernacji, jak powraca się do ukochanego rodzinnego kraju z bolesnej dalekiej emigracji,

⁹⁵ Zob. J. Sławiński, *O opisie*, op. cit., s. 224.

powraca się niczym szlachetny mściciel, ostatni sprawiedliwy, archetypowy kowboj, waleczny pątnik z krucjaty, oszukany żołnierz z wojny trzydziestoletniej. Przecież najpiękniejsze są powroty, gdy nie ma po co wracać, gdy spalone domy rozkosznego dzieciństwa straszą czarnymi szkieletami, pamięć jest zatarta, ślady dawnych wzruszeń zostały skutecznie wymazane doskonałymi korektorami zapomnienia, zaś kształty rzeczy ważnych zmieniono nie do poznania. (Ś, 5)

Wraz z narratorem-bohaterem pierwszej powieści powracają też pozostałe postaci z *Chłopaków*... – Dżaba, Kudłaty, Hipolit, Kaczor i Szaman. O ile jednak w debiucie akcent położony został na wyrażenie miałości, nijakości, powtarzalności, o tyle w *Śmiertelności*, jak zgrabnie to ujął wydawca, „chłopaki umierają, a mimo to nadal nie płaczą”⁹⁶. Narracyjne obrazy tandetności i mierności egzystencji wypierane są przez refleksje na temat jej marność⁹⁷. Nie zmienia to jednak faktu, że *Śmiertelność* ujawnia otwartość a co za tym idzie, także fragmentaryczność semantyczną *Chłopaków*....

Powtórzę zatem raz jeszcze: narracyjna identyfikacja z bohaterami powieści i ich banalnymi doświadczeniami przekłada się tak na zawartość fabularną utworu (narrator-bohater towarzyszący przyjaciółom w ich pospolitych perypetiach), jak i konstrukcję tekstu (narrator konstruujący powieść o chłopakach). Inaczej: banał z uwagi na swą dwuaspektowość decyduje tu o treści (miałość i trywialność) oraz formie (powtarzalność i potrójna otwartość).

Czy wobec powyższego owo niezakorzenie, ostentacyjnie demonstrowana nieprzynależność oraz poczucie nieważkości bycia a w dalszej kolejności: nieważności egzystencji pojmowanej jako seria powtarzalnych momentów zorganizowanych wokół imprezowania, picia i podrywów – czy te własności miałyby stanowić o pewnym społecznie uformowanym duchowym

⁹⁶ Zob. <http://czarne.com.pl/katalog/ksiazki/smiertelnosc>, dostęp: 12.02.2014.

⁹⁷ Szerzej tym zagadnieniem zajmuję się w innym tekście. Zob. T. Gruszczyk, *Banał-nudarność. Droga od mierności do marność w prozie Krzysztofa Vargi*, [w:] *Świat przez pryzmat JA. T. 2. Studia i interpretacje*, red. B. Gontarz i M. Krakowiak, Katowice 2006.

typie reprezentatywnym dla tego czasu? Czy bohaterowie Vargi widzą swój świat od wewnątrz? Czy warszawski prozaik opisuje ten świat bezwzględnie i ostro, chcąc go tym samym ulepszyć? Czy traktuje go jak wszystko, co jest? Czy – wreszcie – *Chłopaki*... są powieścią realistyczną?

Paradoksalnie na wszystkie te pytania, prócz ostatniego, należałoby odpowiedzieć przecząco. Twierdzę bowiem, że historia Dżaby, Hipolita, Kudłacza i Szamana – owej „młodej inteligencji czasów przełomu” – mimo (albo nawet właśnie dlatego) że nie reprezentuje pewnego spójnego typu duchowego, sięga rdzenia stosunków ludzkich. Zdanie to, na pierwszy rzut oka, może wydawać się pozbawione logiki. Wszak, jak uczy lektura Wyki, powinnością realisty winno być z jednej strony „wejrzenie w motywy psychologiczne [...] dla ukazania wewnętrznej gry tych motywów”, z drugiej – „dokładne widzenie gry sił i klas społecznych, wielkiej gry form zbiorowych”⁹⁸. Ta dwubiegunowa perspektywa pozwoliłaby dopiero spreparować reprezentatywnego bohatera swoich czasów, właśnie ów duchowy typ. W debiucie warszawskiego prozaika trudno jednak dostrzec którąkolwiek z tych perspektyw. Dlaczego? Gdyż w czasie, o którym opowiada, o żadnej z takich gier (czy na poziomie indywidualnym, czy zbiorowym) nie może być mowy. Varga stawia sprawę jasno: nie ma wertykalnie i hierarchicznie uporządkowanego społeczeństwa, są wyłącznie pozostające w mniej lub bardziej luźnych relacjach jednostki, których jedynym motywem działania jest poszukiwanie i konsumowanie przyjemności. Gra sił społecznych i postaw moralnych sprowadzona tu została do dylematu „wódka czy dżin, kwas czy dym”. Nie można jednak powiedzieć, że na sprawy ducha, idei, wartości nie ma w powieści miejsca. Na tę kwestię należy spojrzeć pod innym kątem – ich erupcja z poziomu rzeczywistości na poziom literatury okazuje się niemożliwa, albowiem już na tym pierwszym uległy erozji – nie fundują już indywidualnych postaw, nie polaryzują też zbiorowości. Nową formą społeczną okazuje się bowiem brak formy, który niektórzy po 1989 roku nazywali liberalizmem. Jego główna teza brzmi: nie istnieje społeczeństwo a tylko poszczególni mężczyźni i kobiety, których jedynym obowiązkiem jest zadbać o siebie, by przywołać słowa Margaret Thatcher. Owo liberalne „dbanie o siebie” na gruncie polskim

⁹⁸ K. Wyka, *Tragiczność, drwina i realizm*, op. cit., s. 30.

zwulgaryzowało się i ograniczyło do dbania o dostępność dóbr konsumpcyjnych i przyjemność, jaka płynie z ich posiadania i użytkowania, co wyraźnie podkreślają obserwatorzy życia społecznego oraz historycy idei w 25 lat po przełomie⁹⁹.

W takim trybie lektury i z tak obranej perspektywy należałoby zatem nieco przewrotnie widzieć w debiucie Vargi właściwą postawie realistycznej przenikliwość społeczną autora antycypującego formy społeczne i duchowe kolejnych dwóch dekad. Jeśli klasyczna forma – czy to duchowa, czy społeczna – jest efektem mediacji, sporu, gry sił i motywacji (psychologicznych, ideowych, moralnych), to ta, którą prezentuje Varga, stabilizuje się poprzez powtórzenie. Jej najpełniejszym zaś wcieleniem jest banał – banał egzystencji i banał opowieści.

Gry w biografie

Podobnie jak w *Chłopakach...* podejmowano grę z estetyką i poetyką wyczekiwanej przez krytyków powieści pokoleniowej oraz realistycznej, tak w *Bildungsromanie*, drugiej książce warszawskiego autora, podejmuje się grę z gatunkiem powieści inicjacyjnej i rozwojowej. Czyli z czym? Jak wiadomo, poetyka tego gatunku wyznacza bohaterowi zadanie poznania samego siebie na drodze zrozumienia świata, w obrębie którego funkcjonuje. Cel ów może osiągnąć poprzez wędrówkę, która odbywać się może na dwóch płaszczyznach. Podróżowanie po pierwszej z nich składa się na fabułę utworu – to podróż w świecie bohatera, podróż w wymiarze przestrzennym ale i

⁹⁹ Zob. dyskusję nt. liberalizmu ostatnich 25 lat w Polsce na łamach „Gazety Wyborczej”. M.in.: A. Jajszczyk, *Polski inteligent tęskni za utopią*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 15.02.2014, s. 15; L. Jażdżewski, *Liberałowie - gatunek na wymarciu*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 15.03.2014, s. 30; A. Leszczyński, *Nie zarabiasz? Zdechnij*, „Gazeta Wyborcza”, 22.03.2014, s. 26.

czasowym (introspekcje, sny, marzenia)¹⁰⁰. Wędrówka odbywa się również w przestrzeni symbolicznej. Elementy przestrzeni stają się znaczące, jako że wyznaczają kolejne etapy wtajemniczenia. Poetyka powieści inicjacyjnej albo rozwojowej zakłada przede wszystkim dążenie do usensowienia i nadania ładu oraz porządku biografii postaci¹⁰¹.

Tymczasem w jednej z ostatnich partii powieści Vargi czytamy:

Ta historia zaczyna się nigdzie i tam też się kończy. Między trzecią a czwartą w nocy, na wymuszonym spacerze, wszystko staje się nieważne. Zaprzeszłe miłości, ulotne zapachy minionych wakacji, stosy kolorowych i czarno-białych pism, wydruki komputerowe, zdjęcia artystyczne i amatorskie, naręcza, wydawałoby się, świetnych pomysłów. [...] A więc co jest ważne w tej całej dziwnej historii, której nie warto nawet opowiadać przy piwie? Która nie jest historią inkaskiej księżniczki, zaginionej w południowoamerykańskiej dżungli wyprawy, odnalezionej w tej dżungli tajemniczej świątyni? Nie jest historią załogi statku-widma, kogoś, kto wrócił, skąd się nie wraca, kogoś, kto umarł pięknie lub żył wiecznie. (BDR, 101, 103)

Wypowiedź ta, ujęta w ramy pytania retorycznego, tematyzuje podjętą w utworze strategię dezintegracji i rozczłonkowania tak fabuły, jak postaci (jej historii) oraz samej narracji.

Tytułem wstępu powiem tylko, że dyskurs *Bildungsroman* traktuje o

¹⁰⁰ Maria Janion analizując współczesną powieść inicjacyjną pisała, że „to, co jest dla niej najbardziej charakterystyczne, to poszukiwanie i doświadczanie prawdy w wędrówce – przez jednostkę lub przez niewielką grupę ludzi. Dążenie do wtajemniczenia, życie na pograniczu śmierci, stałe obcowanie ze zmarłymi cechuje drogę, na którą wkraczają bohaterowie powieści inicjacyjnych”. M. Janion, *Tam gdzie rojsty*, „Twórczość”, 1983, nr 4, s. 101–102.

¹⁰¹ „Głównym powodem odnowienia powieści inicjacyjnej staje się to, co Konwicki określił w wywiadzie dla *Argumentów* jako uporczywe szukanie sensu we własnej biografii, szukanie ładu, porządku”. Ibid., s. 102.

niemożliwości okiełznania rwanego, chaotycznego rytmu świata w porządek biografii, a tym samym staje w opozycji do tytułu powieści, który na zasadzie architekstualnej relacji przywołuje konwencję powieści o dorastaniu bohatera i kształtowaniu (a więc historii) jego osobowości¹⁰².

Spójność i ciągłość, jak już wspomniałem, ulega tu rozluźnieniu zarówno na płaszczyźnie fabuły jak i narracji. Mając na uwadze poetykę powieści rozwojowej, do której utwór Vargi się odwołuje, można by oczekiwać, że ośrodkiem uspojnającym obie te płaszczyzny będzie postać bohatera. Tak się jednak nie dzieje, bo trudno zawyrokować sąd, kto w tej powieści jest głównym bohaterem: narrator-bohater (Kristóf), czy Béla (najprawdopodobniej ojciec narratora). Pierwszy powraca do Budapesztu w swym świecie aktualnym, drugi – do przeszłości (także dawnego Budapesztu) w swych wspomnieniach przywoływanych w rozmowach z narratorem-bohaterem oraz w opowiadanych przez tego ostatniego historiach:

Dworzec Keleti o siódmej rano wygląda jak Europa po deszczu. Stalowość, żeliwność, smarowność, jęklivość w każdym calu. Wiek metalu i pary, wiek kolei żelaznych, gwizdów, świstów i skrzypów, czasy podróży, ale przede wszystkim czasy odjazdów i przyjazdów pociągów, bo nie liczą się setki kilometrów pokonywanych w zupełnych ciemnościach lub na tle zaokiennych landszaftów, ale moment, gdy skład powoli zaczyna ruszać, trochę szarpie, trochę szarpie, zanim złapie swój rytm i ta chwila, gdy wytracając szybkość wtacza się na peron. [...] Na Keleti o siódmej zaczyna się świat. Pierwsze kawy, papierosy, pierwsze obrzędy. Zaczynają się gry i przejścia. [...] Waham się. Najpiękniejszy jestem wtedy, kiedy się waham, gdy myślę, co zostanie z tamtych lat, których być może wcale nigdy nie było. (BDR, 8, 15)

Odpowiedź na pytanie o głównego bohatera komplikuje ponadto

¹⁰² Uzasadniając tę wstępną interpretację mógłbym posłużyć się słowami Teresy Dobrzyńskiej: „Metatekstowa funkcja tytułu przesądziła o koherencji znaczeniowej utworu”. Zob. T. Dobrzyńska, *Tekst – styl – poetyka. Zbiór studiów*, Kraków 2003, s. 49.

sposób prowadzenia narracji: w narrację pierwszoosobową będącą monologiem wewnętrznym Kristófa ingerują fragmenty narracji w drugiej („Jesteś starym dziadem, Kristóf, twoje ciało pokrywają plamy rozkładu, gnijesz za życia. W tej chwili, w to popołudnie, zupełnie gdzie indziej, siedzisz i widzisz: wielka ciemna ryba zakryła słońce, które obramowuje na pomarańczowo jej kontury”, BDR, 25), ale – co istotniejsze – także w trzeciej osobie („Coś musi mnie gryźć od środka, myśli Kristóf patrząc z dyskretnym zainteresowaniem na dziewczyny”, BDR, 39) – a wypowiedzi te dotyczą tylko postaci Kristófa. Te trzy plany narracyjne ustawicznie się przenikają, nachodzą na siebie i uzupełniają, czyniąc problematycznym tym samym status ontologiczny świata przedstawionego i akcentując względność, relatywność opowiadanej historii. Wariantowość zdarzeń, obrazów podkreślona zostaje zresztą w samozwrotnym monologu wewnętrznym Kristófa, w którym odbiorca – on sam – jest wyraźnie sygnalizowany:

Twoja głowa, Kristóf, co się w niej dzieje, jakieś zupełnie nieprawdopodobne historie, wspomnienia mieszają się z urojeniami, powstają konfabulacje, miasta nachodzą na siebie i rodzą się molochy, miasta trupów, gigantyczne nekropolie. Metropolis, nekropolis, Kristóf, przekroczyłeś granice rzeczywistości. Może to skutek tych wszystkich urazów głowy? [...] Kristóf, tych miast nie ma, przyśniły ci się, widziałeś coś w telewizji i teraz to przetwarzasz. Obrazy nakładają ci się przed oczami, albumowe fotografie i pocztówki, jakieś stare ryciny, reprodukcje obrazków rodzajowych sprzed stu lat, grafiki, rysunki tuszem, gwasze, akwaforty. Linotypy, dagerotypy, fotografie miejsc nieistniejących, sepia, sepia. (BDR, 51)

W rolę podmiotu wypowiedzi wciela się jednak także Béla (oraz inne postaci), których wypowiedzi w różnych partiach tekstu przywoływane są na zasadzie mowy pozornie zależnej albo niezależnej, acz bez jakiegokolwiek sygnalizacji graficznej. Zabiegi te sprawiają, że hierarchiczne relacje pomiędzy światem Kristófa-narratora, Kristófa-bohatera, Béli-narratora oraz Béli-bohatera ulegają destrukcji.

Rozluźnienie związków zdarzeniowych a tym samym ciągłości fabuły

dokonuje się także za sprawą stosowanych nader często operatorów ramy modalnej przypuszczenia – „być może”, „możliwe że”, „albo”. Instancjom nadawczym poszczególnych fragmentów tekstu brak bowiem pewności nie tylko co do faktów z życia osób drugorzędnych, przelotnie zjawiających się w ich wypowiedziach:

Potem może wyjechała z tego miasteczka, tak jak większość, tułała się po resztkach monarchii, uchylając się zgrabnie od niechcianych pocałunków brudnych maruderów, ludzkich hycli polujących na młody towar. A może wciąż była pod opieką ciotki, która zmarła tuż po wielkiej wojnie jako jedna z jej ostatnich ofiar, a ona sama wyszła za bankiera średniej klasy. [...] Może potem od niego odeszła z jakimś dobrze zapowiadającym się artystą, bo nagle znów powyłazili z dziur jak szczury, poeci i artyści. (BDR, 20)

Niepewność ujawnia się także we fragmentach narracji prowadzonych w trzeciej osobie, w których bohaterem jest Kristóf – jak mogłoby się zdawać – nadrzędny narrator i bohater utworu:

Kristóf stał patrząc na pole, na horyzoncie toczyło się pudełko traktora, może coś popijał, może trzymał ręce w kieszeniach, żuł gumę, a może go tam wcale nie było. [...] Może właśnie wsiadł na niedalekiej pętli do granatowego autobusu i założył na uszy słuchawki, włączając muzykę i regulując głośność spoglądał przez okno i zobaczył sklep spożywczy, który przed chwilą opuściłeś a obok reklamę gabinetu dentystycznego, skład narzędzi i opon, hurtownię nasion, kiosk z gazetami. Uśmiechnął się i w tym momencie kierowca nacisnął przycisk dzwonka, zamknął drzwi i autobus ruszył w dół. (BDR, 43)

Brak ścisłych i jednoznacznych związków tak między światami poszczególnych podmiotów wypowiedzi, jak i światami przez nich tworzonymi oraz zdarzeniami w nich wszystkich zachodzącymi nie jest jednak tożsamy z chaosem kompozycyjnym, tematycznym i semantycznym. Można bowiem

wskazać pewne zgrupowania wątków i podejmowanych tematów w utworze – podobnie jak to miało miejsce w *Chłopakach*.... Tu o względnej spójności decydują słabe związki tematyczne i asocjacyjne ufundowane na takich częściach semantycznych jak „Budapeszt”, „pamięć”, „dzieciństwo”, „umieranie”.

W tym miejscu, jedynie tytułem dygresji – zagadnienie to bowiem będzie szerzej omawiane w dalszej części pracy, powiedzieć należy, iż taka repetytywność każe szukać uspołnienia tekstu w aktywności wyższych instancji nadawczych. Pisał wszak już Bachtin, że „jedność wszystkich realizujących formę czynników kompozycyjnych, przede wszystkim zaś jedność słownego kształtu utworu – jedność formalna, tkwi nie w tym, co się mówi i o czym, lecz w tym, jak się mówi, w odczuciu czynności sensownego mówienia”¹⁰³. Pytanie o tego, kto dysponuje tym odczuciem zostawiam (na razie) w zawieszeniu.

Tym, co z pewnością da się zaobserwować w *Bildungsromanie*, jest rozpad jednolitości bohatera i jego biograficznej całości. Powieść Vargi – w jawnej opozycji do poetyki gatunku – nie relacjonuje już dziejów postaci od narodzin aż do śmierci (w przypadku tego gatunku – do uformowania się osobowości bohatera), narusza ciągłość jego losów, a tym samym uwalnia się od stałych rygorów kompozycji.

Gry w fabulę, w dzieło, w tekst

Przyglądając się zmianom w poetyce współczesnej polskiej powieści Inga Iwasiów pisała ongiś, że „podstawowym dylematem dzisiejszej literatury jest nieogarnialne (a więc chaotyczne z punktu widzenia próbującego je przyswajać podmiotu) tempo przepływu danych, skorelowane z poczuciem ich apriorycznej względności”¹⁰⁴. Co interesujące, niemal identycznych spostrzeżeń dokonał już w latach sześćdziesiątych XX wieku Michel Butor. Pisał wtedy:

¹⁰³ M. Bachtin, *Problem treści, materiału i formy w artystycznej twórczości językowej*, [w:] idem, *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 72.

¹⁰⁴ I. Iwasiów, *Poetyka i tempo*, [w:] *Szybko i szybciej. Eseje o pośpiechu w kulturze*, red. M. Bieńczyk, A. Nawarecki i D. Siwicka, Warszawa 1996, s. 156.

Jest jasne, że świat, w którym żyjemy, zmienia się z wielką szybkością. Tradycyjne techniki opowiadania nie potrafią zintegrować wszystkich nowych stosunków. Stąd ciągłe poczucie niedostatku; niepodobna nam uporządkować w świadomości wszystkich osaczających ją informacji, ponieważ brak nam adekwatnych narzędzi. Poszukiwanie nowych form powieściowych, których zdolność integracji byłaby większa, odgrywa więc potrójną rolę w stosunku do naszej świadomości świata realnego: oznajmienia, zbadania i adaptacji.¹⁰⁵

Stworzona przez Iwasiów typologia nowych form powieściowych, podejmujących ów problem, obejmuje trzy modele – nie będę ich w tym miejscu przywoływał¹⁰⁶. Tym, co powinno zwrócić naszą uwagę w kontekście prozy Vargi, jest natomiast dyrektywa mówiąca, iż komunikowanie w literaturze musi (dziś) być szybkie. Tę szybkość zaś uzyskuje się poprzez operowanie skrótem,

¹⁰⁵ M. Butor, *Powieść jako poszukiwanie*, tłum. J. Guze, Warszawa 1971, s. 8.

¹⁰⁶ Powiedzmy tylko, że pierwszy z nich, egzystencjalno-ontologiczny, związany jest z literaturą małych ojczyzn, z tekstami sylwicznymi i ogólnie pojętą intymistyką. Wspólnym mianownikiem tych gatunków ma być oswojenie i ujarznienie chaotycznej, nietrwałej rzeczywistości w ramach porządku biografii postaci. Drugi model, epistemologiczny, „rejestruje wszechogarniający współczesność plan bezradności poznawczej”, operuje więc metafikcją i „rwanym rytmem chaotycznych poszukiwań”. Utwory tego modelu starają się ulepszyć zastaną poetykę, w przeciwieństwie do modelu trzeciego, zwanego neorealizmem. Ten bowiem eksperymentuje, stara się wypracować kod mogący zaproponować „nowy obraz świata, jaki jest – względnego, nieoznaczonego, biegnącego w szalonym tempie, ale bogatego swą różnorodnością”, obraz bytu nieliniowego, przypadkowego, arbitralnego, akcydentalnego. Zob. I. Iwasiów, *Poetyka i tempo...*, op. cit. Opatrywanie literackiego eksperymentu etykietką neorealizmu nie powinno dziwić, wszak cytowany już Butor powiadał, że „inwencja formalna w powieści nie tylko nie przeciwstawia się realizmowi, jak zbyt często sądzi krótkowzroczna krytyka, ale jest warunkiem *sine qua non* rozwiniętego realizmu”. Zob. M. Butor, *Powieść jako poszukiwanie*, op. cit., s. 8.

odwołaniami do świadomości literackiej czytelnika, posługiwaniem się szablonami i kliszami literackimi, poprzez zestawianie obrazów:

Tempo jest takie, że nie pozostawia czasu na *opracowanie danych*.

[...] Stąd encyklopedia, rejestr, katalog – w miejsce historii.¹⁰⁷

Przywołuję obserwacje badaczki w tym miejscu, gdyż kolejna książka Vargi, *45 pomysłów na powieść. Strony B singli 1992-1996* stanowić by mogła ich doskonałą egzemplifikację. Składa się na nią czterdzieści pięć numerowanych i opatrzonych tytułami krótkich utworów prozatorskich o trudnej do zdefiniowania przynależności gatunkowej. Mimo niewielkich rozmiarów, nie sposób nazwać je nowelami, brak im przede wszystkim akcji – już nawet nie wyraźnie zarysowanej i skondensowanej, ale jakiegokolwiek akcji: działań i przeciwdziałań bohaterów zmierzających do określonego celu. Bohaterowie – jeśli już jakimś udało się wypłynąć na dłużej (czyli: długość akapitu, strony, rzadziej całego utworu) na powierzchnię narracji, jeśli już powierza się im rolę nośnika znaczeń i pozwala ucześcić się koła ratunkowego fabuły, to albo dryfują bez celu, albo giną z pola widzenia zalewani wzbierającą falą wypowiedzi, albo też – najczęściej – odbiera się im możliwość jakiegokolwiek ruchu przez postawienie ostatniej kropki w utworze. Trudno też mówić o opowiadaniu – z jego epizodyczną fabułą; epizodyczną a więc złożoną z luźno zespolonych wydarzeń bądź sytuacji. Wydarzenia ledwie są tu naszkicowane, sytuacje zdają się niczego nie wnosić a jedynie unosić – narratora i jego wypowiedź. Jako tło dla oczekiwanej fabuły pozostają nie tylko nieukończone, ale także bezużyteczne – ta bowiem nie nadchodzi niemal nigdy. Utwory kończą się nie dobrnięciem do finiszu uporządkowanego szeregu wydarzeń, lecz przerwaniem ciągu wypowiedzeniowego.

„*Back to the old house*” *The Smiths*, trzeci utwór z tomu, otwiera ekspozycja peryferyjnej, willowej dzielnicy miasta:

Granatowy autobus z wyuczoną wysiłkiem wspina się wąską drogą

¹⁰⁷ I. Iwasiów, *Poetyka i tempo*, op. cit., s. 156.

po między schludnymi niskimi domami o bielonych ścianach i eleganckimi willami z ukwieconymi balkonami. Mija pedantycznie przycięte trawniki i tajemnicze, zapuszczone ogrody ze spróchniałymi ławkami i zaśniedziałymi posągami imitującymi mitycznych bożków. Jest koniec sierpnia kąpiącego słodkim, lepkiem sokiem dojrzałych owoców, osiadającego brudnym piaskiem na liściach i chodnikach. Późne popołudnie czerwienieje, by zaraz potem zgranatowieć, upodobnić się do miejskiego autobusu. (45P, 11)

W tej czasoprzestrzeni ewokującej atmosferę zmierzchu (a może nawet schyłku: krańce miasta, koniec sierpnia, spróchniałe ławki, bezwładnie staczający się ulicą w dół „ostatni model luksusowego samochodu”) miną się tylko dwie postaci: podstarzały urzędnik oraz dwunastoletni chłopak na sportowym rowerze. Żaden z nich jednak nie stanie się bohaterem tej opowieści. Będzie nią studentka filozofii. Czytelniczka Henry Millera i Julio Cortáza, miłośniczka Serge’a Gainsburge’a i Nicka Cave’a, żałująca, że „nie przyszło jej tak wspaniale rozkwitać ciałem i umysłem w schyłkowych latach sześćdziesiątych” (45P, 12), najlepiej w zmitologizowanym Paryżu, zamieszkiwanym wyłącznie przez niespełnionych lub obiecujących artystów. Odnajduje siebie na imprezie w akademiku, w zadymionym pokoju, z plastikowym kubkiem wina w dłoni. Jediną jej aktywnością będzie sięgnięcie po leżący na półce miesięcznik o architekturze sprzed dwudziestu lat. Narrator swe zainteresowanie przeniesie wtedy na kolorowe ryciny i fotografie przedstawiające budownictwo przyszłości oraz młodego architekta szkicującego nie tylko dom swoich marzeń, ale także marzenia o szczęśliwym życiu: przy zaprojektowanym budynku zaprojektowana „młoda kobieta zdejmując swój błyszczący kombinezon, podnosi szklankę z syntetycznym napojem, jej atomowy skuter przycupnięty między krzewami układa się do snu, słysząc stłumioną muzykę”. To jednak też nie jest temat na opowieść: przecież „ona wie, że jest tylko projekcją chorego architekta”, on zaś „za dwadzieścia lat umrze śmiercią nienaturalną, mówiąc o swoich projektach, że były nietrafione” (45P, 14).

W „*Play for today*” *The Cure* narrator towarzyszył będzie kroczącemu wąską, wydeptaną alejką mężczyźnie, który prócz rozpiętego płaszcza „ma

przed sobą niewiele życia i pełną tego świadomość”, który patrzy „daleko przed siebie, jakby wyglądając powrotnego statku, wielkiego sterowca, który powinien lada chwila pojawić się na szarym niebie” (45P, 106). Narrator śledził będzie nie jego kroki, lecz właśnie tę świadomość – ale tylko przez długość jednej chwili, na przestrzeni niespełna dwóch stron, bo przecież „myślom, które zwodzą najbardziej”, nie można ufać. Dowodem staje się fakt, że „mężczyzna patrzy w niebo, a tam nikogo, ani wspomnianych kobiet o zieleniejących nocą ciałach, ani wielkiego sterowca, i nie spada właśnie żadna planeta, i żaden krzyk nie rozdziera starego płótna kosmosu” (45P, 107). Tu – w świecie bohatera, na poziomie fabuły – nie wydarza się nic. Bo albo to coś miało już miejsce (mężczyzna już wie, że umiera), albo dopiero nadejdzie – w czasie następującym po sytuacjach ujętych w ramy opowieści.

Jeśli przyjąć, że wydarzenie to „przejście z jednego stanu w inny, spowodowane lub doświadczone przez aktorów”¹⁰⁸, to opowieści narratora/narratorów Vargi nie obejmują wydarzeń. Tym, co zjawia się w polu ich widzenia, są wyłącznie stany. Dostępu do poprzedzających ów stan, lub następujących po nim wydarzeń nie mamy nie tylko wtedy, gdy źródłem opowieści jest narrator zewnętrzny, ale także gdy jest nim narrator-postać (w przypadku narracji personalnej). Wypowiedź wykraczająca poza ów „zamrożony” czas (jego odcinek może być bardzo krótki, ale i obejmujący całe dni a nawet lata) i to, co w nim dostępne poznaniu, opatrzona już być musi modalną ramą przypuszczenia. Innym rozwiązaniem może być ostentacyjne podkreślanie fikcyjności tak skonstruowanej opowieści – mieliśmy z nim do czynienia w opowieści o architekcie. Za inny przykład może posłużyć czwarty utwór zatytułowany *Książka z popularnej serii „Literatura faktu – nie wyjaśnione zbrodnie”*. Odsłania on, zdawałoby się, kulisy dochodzenia, jakie miało miejsce w 1961 roku w sprawie powtarzających się morderstw młodych kobiet. To literackie niby-sprawozdanie z przebiegu zdarzeń prowadzone jest przez narratora, który zaraz okaże się też bohaterem o skomplikowanym statusie ontologicznym:

Dziwny upał. Powietrze stoi jak wylakierowane. Wszystko takie

¹⁰⁸ M. Bał, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, tłum. zbiorowe, Kraków 2012, s. 191.

nienaturalnie suche. Jest rok 1961. Kwadratowe pudła tramwajów ze zgrzytem pokonują główne skrzyżowanie nie istniejącego miasta. Siedzę na brzegu kamiennego klombu, mrużę oczy, słońce kłuje mnie w głowę, mam drewniane gardło i jeszcze ponad dwie godziny, w ciągu których nic nie mogę zrobić – zresztą, co można zrobić, jeśli się nie istnieje. Przecież urodzę się jako pierwsze dziecko jednej z trzech siostr dopiero za siedem lat, a te wieżowce obok zaczną budować, gdy będę nastolatkiem. Kiedy wczesnym latem trzydzieści dwa lata później nie będę mógł znaleźć drogi do domu, ten człowiek przechodzący obok mnie będzie już od lat martwy. (45P, 15)

Zabieg zastosowany tutaj przez Vargę jest pozornie prosty: użycie czasu teraźniejszego w opisie rzeczywistości 1961 roku oraz czasów współczesnych powoduje zderzenie, nałożenie na siebie dwóch czasoprzestrzeni i owocuje opowieścią, której, w przeciwieństwie do tytułowej „literatury faktu”, autentyczną ani realistyczną nazwać nie można. Inaczej mówiąc: daje fikcję, która jest multiplikacją, wypadkową owych dwóch rzeczywistości. Ich współistnienie w utworze, co warto podkreślić, rządzi się zasadami równouprawnienia a nie hierarchii, nadrzędności i dominacji jednego nad drugim. Fikcyjność tak ukonstytuowanego świata podkreślona zresztą zostaje przez samego narratora *explicite*:

Tymczasem w zatłoczonym tramwaju przecinającym skrzyżowanie stojący przy drzwiach morderca wyjmie z teczek gazetę i pobieżnie przeglądając artykuł o swoich wyczynach, skupi się na kolumnie sportowej. Wsiądzie na przystanku i przyciskając teczkę do piersi, nerwowo przebiegnie przez ulicę. Przejdzie obok mnie siedzącego na klombie i zastanawiającego się skąd znam to nieistniejące miasto. (45P, 16)

Czego mają dowieść omówione powyżej przykłady? Po pierwsze, że w poszczególnych „pomysłach na powieść” mamy do czynienia z daleko posuniętą **atrofią nie tylko akcji, ale również fabuły**. Efektem tego jest przesunięcie akcentów: w planie treści – z wydarzeń na sytuacje i stany, w

planie narracji – z opowiadania na opis. To on staje się dominującą formą podawczą, z której wyłaniają się efemerycznie zarysy jakichś sytuacji. Po drugie, że tym, co łączy i spaja poszczególne wydarzenia, sytuacje, stany a nawet światy, jest przede wszystkim postać narratora i jego aktywność. Po trzecie – że ciągłość opowieści fundowana jest na spójności tematycznej i asocjacyjnej (porządek paradygmatyczny). W efekcie tego – to po czwarte – kompozycje te przyjmują formę otwartą. Mówiąc najkrócej: są zogniskowanymi wokół pojedynczych obrazów, tematów i skojarzeń pomysłami domagającymi się rozwinięcia i dopowiedzenia. Dla ich opisu można by użyć określenia opowieści niefabularnych¹⁰⁹. W polu semantycznym tej kategorii znaleźć by się wtedy musiała informacja zarówno o nieciągłości, szkieletowości i niepełności szeregu sytuacji/zdarzeń w nich zawartych, jak i o paradygmatycznych wiązaniach między nimi. Pamiętać należałoby też, że

proza niefabularna jest wielokrotnie niejednorodna, jest agregacją z mowy i opowieści, organizującej swój porządek wedle zasady ciągłości i nieciągłości, kształtującą swój sens równie dobrze na podstawie linearnego następstwa, hierarchicznej kategoryzacji, jak i metaforycznych zestawień¹¹⁰,

co nie oznacza przecież całkowitego wyeliminowania zdarzeń czy sytuacji (załączki, koncepty, szkice) lub postaci (bierni lokatorzy wyłaniającego się z narracji świata), a jedynie podejmowanie gry nadawcy z odbiorcą w planie komunikacyjnym – gry w fabułę.

Ta rozgrywka, inicjowana na poziomie pojedynczego utworu, znajduje swą kontynuację na poziomie całego tomu. Z tym, że tu już gra się w dzieło i w tekst. O 45 *pomysłach na powieść* Marta Wyka pisała, że

są właśnie pomysłami, czymś na kształt konceptu i żaden z nich (lub prawie żaden) nie stanowi materiału na powieść tradycyjną. [...] Ich centrum stanowią nie tyle przypadki fabularne [...] lecz wybrane,

¹⁰⁹ Zob. B. Owczarek, *Poetyka powieści niefabularnej*, Warszawa 1999.

¹¹⁰ Ibid., s. 187.

pozornie chaotyczne doznania wyzwolone przez specyficzne impulsy zewnętrzne – słuchanie płyty, oglądanie telewizji, ale też czytanie książki.¹¹¹

Trudno się z M. Wyką nie zgodzić, ale zgoda ta jest tylko chwilowa i pozorna. Owszem, przytaknąć należy stwierdzeniu, że *Pomysły* nie stanowią materiału na powieść tradycyjną, ale tylko dlatego, że ta książka powieścią już jest. Inaczej: może nią być, jeśli tak się o niej pomyśli. Paradoksalnie bowiem *Pomysły* nie będąc powieścią, odnoszą się do tego właśnie gatunku, co sugerowane jest już w samym tytule. Tym samym chcą być powieścią, chcą być czytane w kontekście reguł, praw, konwencji i tematów, które powieść nazwana przez Wykę „tradycyjną” właśnie realizuje.

Gra w powieść rozpoczyna się w momencie umieszczenia książki Vargi w tej samej „przestrzeni hermeneutycznej”¹¹² co powieść, co teksty realizujące gatunkowe paradygmaty powieści.

Nie po to – zaznacza Stanisław Balbus – żeby się z nimi zasymilować. Po to, aby wejść z nimi w znaczeniorodne korelacje, koincydencje, czy nawet kolizje, w każdym razie w hermeneutyczny kontakt [...] niezależnie od charakteru i jakości swoich faktycznych artystycznych struktur.¹¹³

Umieszczone przez Vargę w tytule kwalifikacje genologiczne stanowią zatem aluzję – wskazują pole odniesień gatunkowych; kontekst, w którym funkcjonować ma utwór. Jako argument przemawiający za takim postawieniem sprawy muszę przywołać w tym miejscu jeszcze jedno spostrzeżenie Balbusa stwierdzającego, iż tym częściej pojawiają się w tekstach wyraźne sygnały określonej przynależności gatunkowej, im bardziej owe teksty nie chcą korzystać z właściwych tymże gatunkom paradygmatów, „albo co więcej –

¹¹¹ M. Wyka, *Nowe pokolenie, nowe pomysły*, op. cit., s. 4.

¹¹² Zob. S. Balbus, *Zagłada gatunków*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 32.

¹¹³ Ibid.

korzystają z nich, aby im zaprzeczyć”¹¹⁴. Varga, nazywając swe utwory „pomysłami na powieść”, proponuje tym samym dwie gry: w powieść jako gatunek oraz w dzieło jako zamkniętą, spójną i zhierarchizowaną całość.

W przybierającym formę epistolarną utworze, zatytułowanym „*Reading, writing and arithmetic*” *The Sundays*, który otwiera cały tom Vargi, narrator snuje taką oto refleksję:

Kpisz sobie ze mnie, że zajmuję się liczeniem akcentów w wierszach i szukaniem średniówek. [...] Myślisz, że ślęczę po nocach, mrużąc i pocierając zmęczone oczy, wertuję grube książki, robię notatki, starannie podkreślam cytaty. Nie, moja droga. Ja wtedy stoję na przystanku, przechodzę przez ulicę, wkraczam pewnym krokiem do sklepu nocnego i składam typowe jak na tę godzinę zamówienie. (45P, 6)

Jeśli ktoś tutaj kpi, to tylko narrator. Jego następne słowa – chciałoby się powiedzieć: nieświadomie – przeczą temu, co zdążył właśnie o sobie powiedzieć, są świadectwem realizacji wszystkich tekstowych, lekturowych działań, procesów, przeciw którym się zastrzega:

Automat telefoniczny na rogu pożera mi ostatni żeton i zastanawiam się, co zrobić z resztą darowanej nagle nocy. Być może właśnie wtedy ogarnia mnie owo (że posłużę się cytatem zaczerpniętym ze skrzydełka książki Joan Didion *Graj jak się da*, w edycji Wydawnictwa Literackiego – swoją drogą ta seria prozatorska już się nie ukazuje) *doświadczenie ostatecznej, egzystencjalnej pustki*. (45P, 6)

„*Reading, writing and arithmetic*” *The Sundays* nieprzypadkowo pojawia się jako pierwszy utwór w tomie. Jego ostatni akapit odczytać można jako sytuacyjną ramę modalną pozostałych 44 opowieści:

¹¹⁴ Ibid., s. 31.

Czasami wieczory spędzam w domu. Włączam magnetofon, tak jak teraz, muzyka zawsze przyciąga wspomnienia. Każda kaseta to kawałek życia nagrany na taśmę. Dotykam przycisków: play, rewind, stop. Rzeczywiście, wtedy mój dom zamienia się w mój zamek. (45P, 7)

Od tego momentu działalność narratora-bohatera sprowadza się już tylko do interpretacji tego, w czym tkwi, do konsumowania tekstów kultury, także tej masowej, popularnej. Świadczą o tym tytuły kolejnych fragmentów – prócz tych już wymienionych będą to jeszcze między innymi: *Wieczorna projekcja* z cyklu „*Nieznane kinematografie*”, „*Girlfriend in a coma*” z płyty „*Strangeways here we come*” *The Smiths*, „*Pretty vacant*” *Sex Pistols*, „*Jumping someone else's train*” *The Cure*, *Reportaż* z cyklu „*Wielkie miasta – Amsterdam*”. I to właśnie ta przestrzeń – kultury i jej lektury – spaja, scala całą książkę, a tym samym pozwala wpisywać ją w przestrzeń hermeneutyczną powieści.

W eseju z 1976 roku, zatytułowanym *Powieści na dłoni*, Danilo Kiš podejmował namysł nad zjawiskiem zanikania klasycznych, krótkich form prozatorskich we współczesnej literaturze europejskiej. Jego przyczyn upatrywał przede wszystkim w dominującej pozycji powieści – „gatunku jedyne i wszechogarniającego, który obejmuje i integruje wszystkie inne, śmiało czerpiąc z zakresu poezji, dramatu a zwłaszcza eseju”¹¹⁵. Tę wszechogarniającą moc powieści serbski pisarz dostrzegał także w procederze przypisywania nazwy gatunkowej „powieść”... zbiorom opowiadań. Z obserwacji wyciągał wnioski – nie tylko na temat samej powieści, ale także małych form narracyjnych, które wyewoluowały do formy „rozbitej powieści”. Pisał:

Zbiory opowiadań w znaczeniu, jakie nadawali im pisarze jeszcze przed dwudziestu-trzydziestu laty [...] ukazują się coraz rzadziej. Jedno z amerykańskich wydań *Armii Konnej* Babla ma podtytuł a *novel*, powieść, i określenia tego nie trzeba uważać za trik

¹¹⁵ D. Kiš, *Powieści na dłoni* (w związku z pewnym hipotetycznym wyborem noweli francuskiej), [w:] idem, *Homo poeticus, mimo wszystko. Eseje*, red. i tłum. D. Cirlić-Straszyńska, Izabelin 1998, s. 54.

reklamowy: opowiadania z *Armii Konnej* nie są „opowiadaniem z obu kieszeni”, ale rozbitą powieścią, z której usunięto staroświeckie spójnia, tworzące fałszywy ciąg czasowy, i stereotypy, tak częste u słabych pisarzy. Gdyby z dawnych powieści powyrzucać wiązania, dzięki którym sztucznie próbuje się uzyskać ciąg tematyczny i scalić rozczłonkowany materiał – a rozczłonkowanie to jest tylko obrazem podzielonego świata – otrzymalibyśmy także szereg nie powiązanych albo luźno powiązanych opowiadań, którym trzeba by jedynie dać tytuły (lub podtytuły) i mieliśmy przed sobą zbiór opowiadań w Babelskim znaczeniu tego słowa.¹¹⁶

Teza, jaką tu stawia autor *Encyklopedii umarłych*, jest jasna: w nielicznych dziś opowiadaniach – zbiorach opowiadań – upatrywać należy przede wszystkim pisarskiego gestu dochowywania wierności zdeintegrowanemu światu; dochowywania wierności, które ongiś stało u podstaw ideowych gatunku powieściowego. Inaczej jeszcze: zbiory krótkich próz to powieści, z których wyjęto to, co zbędne. Zbędne, bo fałszywe. Notuje dalej:

Są to nawet opowiadania osadzone w różnym czasie i miejscu, nie mają wspólnego bohatera, lecz wyraźnie wyczuwa się w nich intencję autora, pragnącego sprowadzić różnorodne wycinki życia do jednego poziomu filozoficznego, zachować przesłanie ontologiczne i egzystencjalny „charakter pisma” jako wspólny mianownik rozbitej opowieści o życiu, która nie jest powieścią, która jeszcze nie jest powieścią (w sensie literackim) lub dokładniej, która już nie jest powieścią (w sensie ontologicznym).¹¹⁷

Z tak rozumianą „rozbitą powieścią” mamy do czynienia – twierdę – właśnie w przypadku *Pomysłów Vargi*.

Powieściowy dyskurs ujęty tu został nie w formę jednolitej, ciągłej

¹¹⁶ Ibid., s. 55.

¹¹⁷ Ibid., s. 57–58.

narracji, lecz szczątkowych, ledwie naszkicowanych impresji uczestnika i konsumenta kultury. Tym samym ów zestaw niejednorodnych konceptów mających utrwalać i artykułować doświadczenie, składa się na swoisty brulion, którego zasadą kompozycyjną – podobnie jak to ma miejsce na poziomie pojedynczego utworu – jest porządek paradygmataczny.

Wydawać by się zatem mogło, że odpowiednią kategorią dla tego utworu jest koncepcja współczesnej sylwy¹¹⁸ z jej polimorficzną i hybrydyczną strukturą oraz genologiczną heterogennością:

Obrazowość jest im [sylwom – przyp. T.G] równie właściwa jak dyskursywność, fikcjonalność tyleż prawdopodobna co referencjalność, nadorganizacja swoista w takiej mierze jak rozmyślnie nieuporządkowanie, indywidualna ekspresja podmiotu charakterystyczna w takim stopniu co mechaniczna realizacja literackich konwencji czy też powtórzenia *gotowych* całości tekstowych, etc.¹¹⁹

Dezintegracja i hybrydyzacja formy oraz przeniesienie nacisku na sam proces powstawania dzieła a nie na ostateczny wytwór (pomysły jako teksty poprzedzające powieść), otwartość na możliwość przyszłych uzupełnień dyskwalifikowałyby go jako obiekt artystyczny i estetyczny. Sylwiczności dzieła Vargi upatrywać należałoby również w napięciu między autonomicznością (wydana publikacja o indywidualnym numerze ISBN) a niekompletnością (pomysły jako pre-teksty oczekujące realizacji w postaci tekstu).

Wypowiedź sylwiczną należy więc traktować jako zapis kolejnych działań podmiotu czynności twórczych:

Istotną funkcję scalającą pełni wewnątrztekstowa konstrukcja podmiotu jako szczególnego medium pośredniczącego w przekazie komunikatu; świadka przedstawionych zdarzeń, słuchacza notującego czyjeś wypowiedzi, czytelnika innych tekstów, pisarza

¹¹⁸ R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problemy konstrukcji tekstu*, Warszawa 1994.

¹¹⁹ Ibid., s. 8.

prezentującego zespół tekstotwórczych możliwości literatury.¹²⁰

Ramowa sytuacja komunikacyjna konstytuująca jedność nadawcy w książce Vargi ujawnia się już, jak wspomniałem, w otwierającym ją fragmencie „*Reading, writing and arithmetic*” *The Sundays*. Wcześniej jednak sygnalizowana była w samym tytule – to przecież czyjeś pomysły na powieść.

Wobec powyższego wydawać by się mogło, że propozycja Nycza odpowiada interesującej mnie prozie, stanowi pewien jej model gatunkowy. Tyle tylko, że omawiane przez badacza współczesne sylwy są odmianą antyfikcji, która wyrasta z „poszukiwania poetyk, które prawdę w literaturze wyrażą w sposób nieliteracki lub zgodny z pozaliterackimi konwencjami porozumienia”¹²¹, a której cechami są afabularność, protokolarność, etyczność i prezentyzm. Narrator Vargi nie unicestwia czy nie demontuje fikcji, ale fikcyjność tego, co wypowiedane celowo podkreśla. Narracje te nie próbują nakładać maski „autentyku”, lecz uwydatniają swoje rysy „literackości” i „fikcyjności”.

Błędem byłoby jednak twierdzenie, że gry Vargi w *45 pomysłach na powieść* posiadają jedynie wymiar ludyczny. Niefabularność, fragmentaryczność i hybrydyczność formy nie eliminują przecież przedstawienia – one je problematyzują. Konsekwencją tego jest fakt, że, jak zanotował przed laty Umberto Eco, „prawdziwą treścią dzieła staje się sposób widzenia i osądzania świata zawarty w sposobie kształtowania”¹²².

Ograniczając w tym momencie pole spojrzenia do problematyki hybrydyczności na poziomie tekstu – jego kompozycji, przynależności gatunkowej oraz zwartości i zawartości tematycznej – powiem tytułem podsumowania tej części wywodu, że **fragmentaryczność *Pomysłów...* ujawnia się zarówno w sensie semantycznym** (otwartość i wieloznaczność tekstu), **jak i strukturalnym**: utwory odwołują się do określonego gatunku jednocześnie nie spełniając jego wymogów.

¹²⁰ Ibid., s. 34.

¹²¹ P. Czapliński, *Ślady przełomu...*, op. cit., s. 120.

¹²² U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg i M. Olesiuk, Warszawa 1994, s. 284.

Karolina, czyli kulminacja

Kwintesencję wszystkich wypracowanych w poprzednich książkach strategii gry z czytelnikiem stanowi *Karolina* z 2002 roku. Po pierwsze więc, jest to powieść, której szkielet fabularny jest dosyć prosty, by nie powiedzieć – banalny: bohater-narrator, prawdopodobnie architekt, wracając któregoś upalnego, letniego wieczora do domu taksówką, stoi w korku i słyszy wezwanie przez radio. Kolejny kurs taksówkarza to zlecenie tytułowej Karoliny – mitycznej, niewidzianej od czasów studiów piękności. Wypowiadane przez dyspozytorkę nazwisko klientki staje się impulsem do snucia wspomnień, przypuszczeń, rozsypywania kłębu fantastycznych wyobrażeń oraz ich zaprzeczeń. Podjęte przez bohatera śledztwo – odszukanie Karoliny – nie dokonuje się bowiem w świecie rzeczywistym bohatera, lecz w świecie jego pamięci i urojeń. Bohater nie działa, lecz mówi.

Czytelnik otrzymuje szczątkowe, niepełne i najczęściej nieprawdziwe (lub opatrzone przypuszczeniem) dane o kobiecie i jej życiu: znanej i nieznannej przeszłości, prawdopodobnej teraźniejszości oraz możliwej przyszłości. Zasada snucia tej opowieści jest prosta i kilkakrotnie wyłożona przez opowiadającego:

Zapewne warto mówić jedynie o tym, co nieoczywiste. Tymczasem niestety nie widzę innego wyjścia, jak tylko używać asekuracyjnych pytańników, może kiedyś uda się odpowiedzieć na te nieprzyzwoicie piętrzące się pytania. Na razie zostają tylko spekulacje. [...] Jestem narratorem niewszystkowiedzącym, dlatego tak często zadaję pytania, jednocześnie nie dając na nie odpowiedzi. [...] Te niezliczone pułapki nierozstrzygnięć, wilcze doły pytań retorycznych, ten pozorowany, kulejący dialog z czytelnikiem, siedzącym w głębokim fotelu, patrzącym uważnie w akapity, pogrążonym w karkołomnej lekturze z niemym pytaniem cisnącym się na usta: o co tu chodzi, czy to kolejna nieudana powieść o pisaniu powieści? (K, 80, 78, 79)

Narrator każe Karolinie zwiedzać europejskie miasta,

śródziemnomorskie kurorty, wylegiwać się na gorących piaskach zamkniętych plaż, wyglądać przez szybę cztero- i pięciogwiazdkowych hoteli ale też snuć się po duktach polskiej wsi, odwiedzać zapomniane i zapuszczone cmentarze, pisać wiersze, referaty i antropologiczne eseje, wreszcie czytać i pisać kilkusetstronicowe powieści, których fragmenty zostają przytoczone.

„A może”, „albo”, „jeszcze inaczej” – tymi zwrotami znów ustalającymi modalną ramę przypuszczenia rozpoczynają się kolejne mikrohistorie, wynurzenia i domysły narratora, który opowiada nie tylko kim była/jest Karolina, ale też kim nie-była/nie-jest. Zdania ufundowane na zaprzeczeniu – paradoksalnie – mają tu też tę samą rangę i znaczenie w gromadzeniu i przywoływaniu śladów, co pewniki i konstatacje.

Ambicją opowiadającego staje się wypowiedzenie świata – nie tyle jednak jego aktualności, faktyczności, ile potencjalności. Stąd też dominująca rola figury *enumeratio*, będącej mechanizmem napędzającym tę prozę. Już na samym początku powieści czytelnik otrzymuje tasiemcowe, kilkustronicowe wyliczenie różnych rodzajów lodów, którymi zajadał, zajada i będzie się zajadał bohater:

Idąc w ślad zbieraczy białej broni i cennych monet, kolekcjonowałem smaki i konsystencję lodów, zachowując je w wiernej pamięci kubków smakowych, tak jak trzyma się na twardym dysku komputera bezcenne pliki. [...] Poznałem lodziarniową topografię miasta, wiedziałem, gdzie są najlepsze lody w klasycznie eleganckich smakach wanilii i czekolady, a gdzie warto próbować smakowych ekstrawagancji o nazwach jak z kiczowatych filmów o romansowych tropikach. [...] Za rogami nie znajdowałem kobiet mojego życia, nie wpadałem w objęcia dawno nie widzianych przyjaciół, nie spotykałem żadnego przeznaczenia, ale natykałem się jedynie na lodziarnie. Wiedziałem, że w następnej lody o nazwie malaga smakować będą jak zimna kawa capuccino z torebki o smaku rumowym, a te o nazwie sułtańskie przypominać muszą capuccino brandy z tej samej fabryki chemicznych erzaców. W innej zaś bananowe rozpływają się zbyt szybko, nim zdąży do nich dotrzeć koniuszek niecierpliwego języka, a z ich smaku na dłużej niż chwilę pozostaje tylko wspomnienie dziecięcej pasty do zębów, tak jak lody miętowe przywodziły na myśl

podobny specyfik z lat dojrzewania. (K, 10, 11)

Figura *enumeratio* organizuje porządek wypowiedzi narratora i tym samym sprawia, że wyliczenie przejmuje funkcję opowieści (rozumianej w tym przypadku jako ciąg zdarzeń). Miejsce fabuły zajmuje katalog tego, co było, ale też tego, co nie było i być mogło.

To pozwala mówić, że – podobnie jak to miało miejsce w poprzednich utworach – zasada ciągłości fabularnej ustępuje tu zasadzie spójności, której centralnym ogniwem jest bohater i jego potencjał narracyjny. Ten zaś rozpina się między chaotycznością skojarzeń, wspomnień i przypuszczeń a porządkiem katalogu, rejestru, kolekcji. Bohater przyznaje przecież:

Wszystko pracownicy segregują, fotografują i numerują, jakby zaraz się miało znaleźć w aukcyjnym katalogu albo na wystawie sztuki współczesnej. Może tylko tyle po niej zostanie. (K, 189)

Zarówno hipotetyczność przedstawień Karoliny (wielość możliwych i niemożliwych faktów i zdarzeń z jej życia) jak i ich nieciągły i niehierarchiczny układ oraz podkreślanie równoważności wszystkich relacji o niej prowadzi do zwielokrotnienia sensu przedmiotu przedstawienia. Karolina pozostaje tym samym nieuchwytna, niewypowiedziana, nieobecna a nawet – jak się okaże w finale opowieści – nieistniejąca¹²³.

Powieść Vargi w planie kompozycyjnym i tekstowym prezentuje zatem bogaty repertuar strategii fragmentaryczności wypracowanych w dotychczasowej twórczości. W *Karolinie* bowiem bogactwo ledwie naszkicowanych, niedomkniętych sytuacji, pomysłów na powieść spotyka się z

¹²³ Nie podejmuję i nie rozwijam w tym miejscu z rozmysłem tego problemu – zajmował mnie on będzie w dalszej części pracy. Zasygnalizuję jedynie, że o Karolinie jako *simulacrum* zajmująco pisała już Beata Gontarz. Zob. B. Gontarz, *Powieść jako model poznania (przykład „Karoliny” Krzysztofa Vargi i „Trybów” Magdaleny Tulli)*, [w:] *Worlds in the Making: Constructivism and Postmodern Knowledge*, ed. E. Lorek-Jezińska, T. Siek-Piskozub, K. Więckowska, Toruń 2006.

dezintegracją postaci i jej historii; narracyjne rozpraszanie przedmiotu przedstawienia oraz jego sensu z ujmowaniem materiału treściowego w karby uporządkowanych rejestrów i wyliczeń; zastępowanie postaci działającej postacią dyskursywną, wreszcie – gra z oczekiwaniami i przyzwyczajeniami czytelnika, gra w literaturę w każdym jej wymiarze: w fikcję, w powieść, w fabułę.

Haupt we fragmentach

Dzieło Zygmunta Haupta dane jest we fragmencie – tak, najkrócej, mogłoby brzmieć zdanie wypowiedziane dziś przez czytelnika zainteresowanego twórczością autora *Pierścienia z papieru*. W zdaniu tym, z jednej strony, pobrzmiewałaby nuta zawodu, rozczarowania a zarazem niecierpliwego oczekiwania, z drugiej – byłoby ono rozpoznaniem i wskazaniem (jeszcze wstępnym, pobieżnym i ogólnikowym) istoty tego pisarstwa jako pewnego projektu ideowego, artystycznego i estetycznego.

Do czego jednak ma się odnosić, czego dotyczyć i co obejmować (a czego nie) ów „fragment” w powyższym zdaniu? Po pierwsze – spuścizny pisarskiej Haupta.

Przez długi czas polskiemu czytelnikowi do dyspozycji lekturowej pozostawała zaledwie niewielka część dorobku literackiego autora *Nietoty*, w dodatku – rozproszona po czasopismach. Ba, jeszcze w lutym 1959 roku, pięćdziesięciodwuletni Haupt, autor już przeszło siedemdziesięciu opublikowanych tekstów (opowiadań, szkiców, reportaży) w odpowiedzi na pytanie redakcji *Słownika Biograficznego Polaków w Świecie* przyznaje, że „publikuje tylko w pismach”¹²⁴. Ta sytuacja uległa zmianie w 1963 roku, gdy nakładem Instytutu Literackiego w Paryżu ukazał się (poprzedzony przyznaniem Hauptowi nagrody literackiej „Kultury” za 1962 rok) tom *Pierścień z papieru* – jedyna książka autora wydana za jego życia. Ten sam Instytut Literacki w 1989 roku wydaje zbiór przygotowany przez Renatę Górczyńską – jest nim *Szpica. Opowiadania, warianty, szkice*, gromadzący rozproszone do tej pory po czasopismach (londyńskich „Wiadomościach” i „Nowej Polsce”, paryskiej „Kulturze” oraz nowojorskich „Tematach”) utwory. Stanowią one miały,

¹²⁴ Zob. list Zygmunta Haupta do Stanisława Lama z 23.02.1959 roku. Jego fotokopię zamieściła Dorota Utracka w swej rozprawie nt. warsztatu pisarskiego Haupta: D. Utracka, *Strzaskana mozaika...*, op. cit., s. 571. Pismami, o których pisał Haupt, były przede wszystkim: przed II wojną światową – „Dziennik Polski”, w jej trakcie – „Polska Walcząca”, „Dziennik Żołnierza” oraz „Nowa Polska”, po wojnie natomiast – londyńskie „Wiadomości” oraz paryska „Kultura”.

jak twierdzi Aleksander Madyda, trzon przygotowywanego przez Haupta na początku lat siedemdziesiątych dla Jerzego Giedroycia tomu opowiadań, który w autorskiej edycji jednak się nie ukazał¹²⁵.

Do 2008 roku czytelnik tej twórczości dysponował zaledwie tymi dwoma zbiorami (kilkukrotnie przedrukowanymi: *Pierścień z papieru* przez lubelską Respublicę w 1988 roku oraz Wydawnictwo Czarne w 1997, *Szpica* – przez krakowską Oficynę Wydawniczą w 1989 roku). Wtedy to żmudna – tekstologiczna i edytorska – praca Aleksandra Madydy owocuje tomem *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże* będącym, wedle słów redaktora, zbiorem „wszystkich istotnych z artystycznego punktu widzenia utworów Zygmunta Haupta: opowiadań i reportaży”¹²⁶. Dwa lata później zaś ukazuje się *Z Roksolanii. Szkice, opowiadania, recenzje, warianty*. Pomieszczone tam zostały „mniej istotne teksty Haupta, zarówno wszystkie opublikowane przez autora, jak i inedita”¹²⁷ oraz kilkadziesiąt reprodukcji rysunków pisarza – ilustracji, jakie zamieszczał w prasie krajowej w latach trzydziestych oraz w londyńskich „Wiadomościach” już po wojnie. Tym samym uzupełniona została rażąca luka w korpusie tekstów polskich „świadków nowoczesności”¹²⁸.

Nie oznacza to jednak, że dysponujemy w tym momencie całym Hauptem – to zaledwie część (owszem, większa, zapewne najważniejsza, najbardziej doniosła z artystycznego punktu widzenia, ale jednak część) spuścizny pisarskiej laureata Nagrody Fundacji im. Kościelskich z 1971 roku. Bo przecież światła dziennego do tej pory nie ujrzała przechowywana wraz z rękopisami utworów w archiwum kolekcji słowiańskiej Uniwersytetu Stanford w

¹²⁵ Zob. A. Madyda, *Posłowie* [w:] Z. Haupt, *Baskijski diabeł...*, op. cit., s. 685.

¹²⁶ Ibid, s. 686.

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ Posługuję się w tym miejscu sformułowaniem autorów oraz redaktorów tomu *Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności* zbierającego szkice poświęcone twórcom urodzonym w latach 1904-1914 i tworzącym pokolenie „fundamentalistów, bądź strażników kodeksu, czyli zwolenników i wykonawców pewnego zespołu imponderabiliów, bądź jeszcze prościej [...] nonkonformistów”, jak pisze Marta Wyka we *Wstępie* do tego właśnie tomu. Zob. *Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności*, red. T. Cieślak-Sokołowski, D. Kozicka, Kraków 2011.

Kalifornii obszerna korespondencja Haupta – z Marią i Józefem Czapskimi, z Jerzym Giedroyciem, Czesławem Miłoszem, Jerzym Stempowskim, Józefem Wittlinem, Kazimierzem Wierzyńskim, Tymonem Terleckim, Teodorem Parnickim, Janem Lebensteinem – o której istnieniu donosiła już w 1989 roku Renata Gorczyńska¹²⁹. O wadze materiału epistolograficznego nie trzeba przekonywać, w tym przypadku można się jedynie domyślać, iż dostarczyć on może poukazywanych i cennych informacji nie tylko o doświadczeniach emigranta w jego codziennym życiu, ale może przede wszystkim o doświadczeniach czytelnika i konsumenta kultury amerykańskiej, a więc o tym obliczu Podolanina, którego w swych tekstach prozatorskich zbyt często nie eksponował. „Listy te – notuje Dorota Utracka, nie popierając jednak swej wiedzy żadnym materiałem źródłowym – dokumentują także niezwykłą samotność i wyobcowanie pisarza, niepotrafiącego się wpisać w model kultury Zachodu, i dostarczają wiedzy o motywach wyboru statusu emigranta”¹³⁰. O wadze i znaczeniu materiałów przechowywanych w kalifornijskim archiwum przekonuje niejednokrotnie Madyda. W swych pracach przywołuje najczęściej fragmenty wspomnianych listów, ale są to także prywatne zapiski i notatki pisarza, mające kapitalne znaczenie dla rozjaśnienia nie tylko jego biografii, ale dopowiadające również tematy oraz sens tej twórczości. Z taką sytuacją mamy do czynienia w drugiej monograficznej książce toruńskiego badacza. W rozdziale zatytułowanym *Historia o Elektrze-Nietocie* podejmuje się analizy tekstologicznej opowiadania *Elektra* (oraz licznych jego wariantów) oraz wysiłku interpretacyjnego problematyki incestu między narratorem-bohaterem a jego siostrą a także – jak zapowiada w pierwszych akapitach – wyjaśnienia „najbardziej skrywanej tajemnicy życia” samego Haupta. Wszystko po to, by po sześćdziesięciu stronach wnikliwego i ugruntowanego zarówno w materiale literackim, historycznym jak i antropologicznym wywodu w całości przywołać

¹²⁹ R. Gorczyńska, „*Mieszkał ubogi szlachcic na Podolu...*”, op. cit. Z anonsowanej przez badaczkę bogatej kolekcji światło dzienne ujrzała do tej pory jedynie korespondencja Haupta z redaktorami „Wiadomości”, głównie – z Mieczysławem Grydzewskim. Zob. Z. Haupt, *Listy do redaktorów „Wiadomości”*, oprac. A. Madyda, Toruń 2014.

¹³⁰ D. Utracka, *Strzaskana mozaika...*, op. cit., s. 14.

zdeponowany w archiwum dokument – zapis snu autora. Zapis ów kończy się słowami:

A więc pomimo trosk o kazirodztwo i bigamię połączonych z niepokojem związków mej siostry-oblubienicy z grobem wrażenie snu nie jest niepokojące, a raczej dające wiele satysfakcji. Tyle.¹³¹

Aż tyle, chciałoby się rzecz, mając na myśli nie tylko ten fragment, ale potencjalną zawartość Hauptowego archiwum.

Mówię o tym w tym miejscu nie dlatego, że chcę wytknąć autorowi dwóch monografii Hapta i edytorowi jego twórczości nierzetelność czy niesumienność w wykonywaniu podjętego zadania (jego aktywność w przywracaniu temu pisarstwu należnego miejsca w świadomości literackiej pozostaje nie do przecenienia); chcę jedynie wskazać i nakreślić sytuację, w jakiej znajduje się wciąż jeszcze dzisiejszy czytelnik, który, powtórzę raz jeszcze, do dyspozycji ma zaledwie część (fragment) tego dorobku pisarskiego.

Fragmentaryczna również – od razu powiedzmy: nie z powodu (albo – nie tylko z powodu) fragmentaryczności materiału badawczego – pozostaje recepcja tej twórczości. Fragmentaryczna, a więc: niejednorodna, niespójna i niekonkluzywna.

Rzecz jasna, dowodzi to nade wszystko bogactwa narzędzi metodologicznych i perspektyw badawczych oraz różnorodności ustaleń interpretacyjnych dotychczasowych badań, ale także – co przecież nie mniej ważne – oryginalności propozycji prozatorskiej samego Haupta i złożonej zawartości problemowej (ideowej oraz estetycznej) jego tekstów. W różnorodności, nieprzystawalności, a czasem we wzajemnym wykluczaniu się poszczególnych interpretacji, nie byłoby niczego wyjątkowego, gdyby nie fakt, że w tym dyskursie krytycznym brak jednolitych ustaleń co do kwestii, zdawałoby się, najbardziej podstawowych. Pisał o tym swego czasu Madyda, przywołam więc w roli przykładów, nie wdając się w szczegółowe rozważania i dociekania, kilka zaledwie zanotowanych przez niego faktów.

¹³¹ Cyt. za: A. Madyda, *Haupt. Monografia*, op. cit., s. 200.

Jeśli wśród komentatorów panuje powszechna zgoda co do wysokiej wartości artystycznej Hauptowego pisarstwa oraz mocnego podłoża autobiograficznego, na którym zostało osadzone; jeśli podkreśla się silną obecność skorelowanego z nim autotematyzmu; jeśli wskazuje się obecność form niefabularnych, epizodyczne o wyraźnie opisowo-dyskursywnym charakterze; jeśli sytuuje się tę twórczość (zwłaszcza zaś *Pierścień z papieru*) na pograniczu literatury fikcjonalnej i paraliteratury, to rozbieżności pojawiają się już przy próbie zdefiniowania techniki tak licznych przecież opisów. Dowodzi się więc zarówno obiektywizmu, jak i subiektywizmu przedstawienia, zaangażowania emocjonalnego narratora i jego zdystansowania, a w efekcie realistycznej (a nawet naturalistycznej) albo też impresjonistycznej proveniencji tych utworów. Podobnie wygląda kwestia ustaleń co do stylu i języka: z jednej strony eksponuje się bogactwo, lekkość, jednoznaczność i precyzję stylu, z drugiej – odstępstwa od norm składniowych, stylistycznych i interpunkcyjnych. I jeszcze – napięcie kompozycyjne wynikające z konfrontacji przeszłości z teraźniejszością ufundowane zostało, na konstrukcji paralelizmu, kontrapunktu, symultanizmu tudzież antytezy¹³².

Pamiętać należy, że praca toruńskiego badacza ujrzała światło dzienne w 1998 roku i nie brano w niej pod uwagę (z oczywistych względów) licznych wystąpień krytycznych, jakie pojawiły się po 1997 roku, kiedy to Wydawnictwo Czarne opublikowało *Pierścień z papieru*. Do dziś biblioteczka hauptologiczna liczy ponad sto wystąpień. W większości są to teksty krytyczne o dominującej funkcji poznawczo-oceniającej (recenzje), ale pośród nich znaleźć można także rzetelne studia analityczno-interpretacyjne, poparte złożonym aparatem naukowym i prowadzące dyskurs krytyczny podług założonej i obranej metodologii. Wedle przywoływanych już na tych stronach słów Tomasza Mizerkiewicza, autora jednego z najnowszych takich wystąpień dokonującego na wstępie swych rozważań krótkiej rekapitulacji głównych kierunków interesujących nas badań,

jedne lektury owych dzieł rozwijają, komplikują lub uzupełniają
ustalone sądy na temat zagadnień autobiograficznych,

¹³² Zob. A. Madyda, *Zygmunt Haupt. Życie i twórczość literacka*, op. cit., s. 63–84.

kompozycyjnych oraz memorialnych. Inne z lektur [...] nieustannie poszerzają spektrum możliwych odczytań, konceptualizują nowe zadania poznawcze, otwierają coraz bardziej nieoczekiwane perspektywy badań.¹³³

Za taką, wpisującą w nowy kontekst problemowy oraz obierającą oryginalną perspektywę badawczą, próbę lektury należy uznać też propozycję poznańskiego badacza, któremu twórczość Haupta (zwłaszcza zaś opowiadanie *Deszcz*) służy do zaprezentowania „w działaniu” Gumbrechtowskiej teorii nowoczesnej kultury obecności przeciwstawianej kulturze znaczenia. Ta ostatnia, pisze autor szkicu,

to nowożytna i nowoczesna kultura stawiająca jednostkę wobec świata wymienionego na znaki, które należy poddawać interpretacji [...]. Wiąże się z tym napięcie „fabularne”, każe się ono pytać [...] o relacje łączące poszczególne elementy, przeżywać dreszcze wywołane przez dramat uspoijniania struktury wyjaśniającej związku składników całego świata. Odmienny charakter ma, zdaniem niemieckiego filologa [Hansa Ulricha Gumbrechta – przyp. T. G.], kultura obecności, którą charakteryzuje na przykładzie świata średniowiecznego oraz nowoczesnego, a także najbardziej nam współczesnego. W kulturze tej nie szuka się znaczeń, lecz pragnie się zaznania obecności, a zamiast napięć fabularnych układających coś według reguły wynikania i porządkowania od początku do końca silniej pociąga możliwość doznawania równoczesności pewnych zjawisk.¹³⁴

Wskazanie przez Mizerkiewicza (z pomocą Martina Seela i jego myśli) w *Deszczu* „nowoczesnej estetyki literackiego szumu” i związanie jej z zaznaniem przez podmiot opowiadania „pobudzającej i dezorientującej równoczesności obecnych naraz wielu zjawisk” pozwala mu w następstwie tej konstatacji ale także dalszego wywodu analityczno-interpretacyjnego) stawiać

¹³³ T. Mizerkiewicz, „*Ale będę. Ale będę.*” ..., op. cit., s. 177-178.

¹³⁴ Ibid., s. 180.

tezę o Hauptowych opowiadaniach jako „zapisach dynamiki czy produkcji obecności”¹³⁵.

Szkic Tomasza Mizerkiewicza dowodzi otwartości recepcji tego pisarstwa, jego niezwyklej rozpiętości interpretacyjnej, aktualizującej modele pisarstwa nostalgicznego, melancholijnego (a więc wysuwającego na plan pierwszy problematykę straty i nieobecności), ale też, jak w powyższym przykładzie, dostrzegającej w nim wręcz przeciwstawne tendencje estetyczne oraz tematy, problemy i znaczenia.

W obliczu mnogości owych ustaleń, wobec otwartości szeregu klasyfikacji i wykładni, braku kluczowych kategorii porządkujących, co przecież zaświadcza tak o niejednorodności metodologii, jak niekonkluzywności hauptologicznego dyskursu, Andrzej Niewiadomski nie tak dawno, w szkicu zawartym w przywoływanym już tomie, wystąpił z następującą propozycją:

Zasugerujmy – na razie wstępnie – że może dałoby się pomyśleć o tej twórczości jeszcze inaczej, to jest widzieć Haupta nie jako pisarza „niepasującego do niczego”, ale wręcz przeciwnie – „pasującego” po trosze do „wszystkiego” albo też – co tylko pozornie stanowi w tym wypadku karkołomną konstrukcję – jednocześnie należącego i nienależącego do „wszystkiego”.¹³⁶

Paradoksalnie, sugestia ta – stanowiąca punkt wyjścia dla rozważań nad „dziwnością” nowoczesności doświadczanej przez podmiot Hauptowych opowiadań; rozważań zmierzających do skonstatowania przez Niewiadomskiego dostrzeżonego w nich „manierystycznego” kontekstu literatury nowoczesnej – znalazła odbicie w praktyce badawczej Doroty Utrackiej już nieco wcześniej. Autorka *Strzaskanej mozaiki* rzeczywiście bowiem zobaczyła Haupta jako pisarza „pasującego do wszystkiego”. W zaproponowanym studium warsztatu pisarskiego autora *Nietoty* mamy do

¹³⁵ Ibid., s. 190.

¹³⁶ A. Niewiadomski, „Dziwna” nowoczesność Zygmunta Haupta, [w:] *Formacja 1910...*, op. cit., s. 244.

czynienia bowiem z aspektowym oglądem poetyk, w planie metodologicznym pracy natomiast ze swego rodzaju synkretyzmem czy też holizmem. Jak tłumaczy Utracka:

Metodologiczną podstawę warsztatu badawczego, na której opieram analizę i opracowuję wyniki badań, stanowią: metoda analizy fenomenologicznej (fenomenologia pamięci, psychosocjologiczne teorie wyobraźni, teorie wynikające z opisu „poetyki marzenia” Gastona Bachelarda; fenomeny bytów reistycznych, eidetyka przedmiotowa, Heideggerowska „ontologia przedmiotu” i teorie „bytów rzeczy materialnych” Emmanuela Lévinasa, kategoria „świadomości subiektywnej” George’a Pouleta oraz elementy krytyki tematycznej).¹³⁷

A to tylko początek. Dalej wznosi się prawdziwa wieża Babel metodologii, literaturoznawczych teorii i modeli interpretacyjnych. Tworzy ją i Bachtinowska metalingwistyka, i jej przedłużenie w postaci koncepcji semiotyczno-psychoanalitycznych (teoria mowy symbolicznej i przedsymbolicznej Barthesa i Lacana). Teorie krytyki mitograficznej i archetypowej sąsiadują tu z Ricoeurowską koncepcją tożsamości narracyjnej („Rozważaniom tym – dodaje autorka – będzie towarzyszyć także narratywistyczne myślenie Martina Heideggera, Davida Carra, Charlesa Taylora, Alasdaira MacIntyre’a, Anthony’ego Giddensa”). Badania Hauptowej formy tekstów odwołują się tak do teorii dzieła otwartego Umberto Eco, jak poststrukturalistycznych i dekonstrukcyjnych koncepcji literatury, tekstu, podmiotu (Foucault, Barthes, Derrida, de Man, Deleuze). Prezentowany pluralizm (a może należałoby powiedzieć: polimorfizm) metodologiczny ma, zdaniem autorki, służyć „odkodowaniu” języka tej prozy „z jego koncepcją gęstości i kumulacji tekstu, retoryką pamięci budującej własną teksturę i architektonikę narracji, przedmiotową nadobecnością szczegółu i antroposferą przestrzeni reistycznych, wielością dyskursów i form obrazowania, sytuujących badaną twórczość między biegunami rozbicia i scalenia”¹³⁸. Trudno oprzeć się

¹³⁷ D. Utracka, *Strzaskana mozaika...*, op. cit., s. 74.

¹³⁸ Ibid., s. 72.

wrażeniu, że praca ta mogłaby stanowić przykład opisywanego ongiś przez Andrzeja Szahaja „literaturoznawstwa postawangardowego”¹³⁹.

Wspomniana wielość dyskursów, jakimi zajmuje się w swej pracy badaczka (egzystencjonalno-tożsamościowy, memoryczny, reistyczny, metatekstualny oraz filozoficzno-kulturologiczny) ma stanowić o właściwym dla tej prozy nieustannym ruchu i napięciu Hauptowej myśli „rządzonej naprzemiennie dialektyką jedności i wielości, totalności-całości i fragmentu-części”:

Opis struktur narracyjnych i tekstowych będzie próbą obrony stanowiska, iż proza Haupta stanowi przykład nowoczesnego modelu operowania modernistycznymi formami dyskursu, metajęzykowej kontemplacji procesu stawania się tekstu (plan przekazu a plan odbioru; dialog z czytelnikiem), realizuje techniki modernistycznego rozbicia: sensualizacji, repetycji, symultanizmu, figuracyjności,

¹³⁹ „Literaturoznawstwo wchodzi więc w okres postawangardowy, co oznacza, że podobnie jak sztuka wyczerpało już ono swój metodologiczny potencjał innowacyjny (wszelkie ruchy metodologiczne i teoretyczne w grze literaturoznawczej zostały już wykonane, a krańcowe podejście Stanleya Fisha wyczerpuje możliwość pójścia dalej w wynajdowaniu awangardowych metod literaturoznawczych, tak jak np. utwór Johna Cage’a 4.33 wyczerpuje możliwość innowacji formalnych w kompozycji muzycznej). W tym (metodologicznym) sensie w literaturoznawstwie wszystko już było, a ono samo wkroczyło w okres ‘literaturoznawstwa wyczerpania’ (termin ukuty oczywiście przez analogię do idei ‘literatury wyczerpania’ Johna Bartha), w którym metodologicznie możliwe będą jedynie repetycje, kombinacje, wariacje na temat lub ironiczne odnoszenie się do swojej przeszłości. Literaturoznawstwo staje się magazynem możliwych metod, z których można dowolnie korzystać, nie obawiając się oskarżeń o wsteczność, akademizm, epigoństwo, nienaukowość, frywolność metodologiczną, nowinkarstwo, uleganie modzie czy chęć oryginalności za wszelką cenę.” A. Szahaj, *Paradygmaty interpretacyjne a narodziny literaturoznawstwa postawangardowego*, „Teksty Drugie” 2011, nr 6, s. 287.

improwizacji, kontrapunktu, poetyki polifonii.¹⁴⁰

Tym samym uspoźnienia szuka się w kategorii podmiotu (podmiot-bohater-narrator) podejmującego w tej prozie wysiłek nazywania, interpretowania, wartościowania i ustalania własnej tożsamości, co przecież wydaje się propozycją ze wszech miar słuszną. Niestety jednak, splot cytowanych, referowanych i przywoływanych fragmentarycznie propozycji metodologicznych oraz koncepcji teoretycznych (literaturoznawczych, psychologicznych, filozoficznych i antropologicznych) przeobraża się w napędzany mechanizmem kontaminacji wywód unicestwiający (czy może nawet: zastępujący) dyskurs (czy jak chce Utracka: dyskursy) samych tekstów Haupta. Inaczej: nadobecność różnorodnych, zaczerpniętych z wielu czasem nieprzystających i wykluczających się metod, teorii oraz szkół badawczych, kategorii i pojęć prowadzi do unieobecnienia samego przedmiotu badań, który staje się co najwyżej materiałem egzemplifikacyjnym. Tak jakby dzieło Haupta było zaledwie pre-tekstem do zaprezentowania sprawności warsztatowej.

Z powyższego można by wywieść wniosek o otwartości, chwiejności i niestałości dzieła Haupta, jego podatności na zmienne odczytania i interpretacje, czy wręcz jego kruchości („zanikanie” jako przedmiot badań – czego dowodem praca Utrackiej).

Twierdzę jednakowoż, że siła tego pisarstwa tkwi właśnie w owej słabości: w słabej ontologii dzieła, na którą składają się wariantywność oraz fragmentaryczność tekstów, rozluźnienie wyznaczników gatunkowych, silna „intertekstualizacja osłabiająca tradycyjne wyznaczniki dzieła, takie jak spójność, całość, doskonałość”¹⁴¹; w jego kruchości i niepewności epistemicznej i estetycznej. Z tego też powodu koniecznym horyzontem filozoficznym i zapleczem pojęciowym wydaje się być Vattimowska „myśl słaba”, zwracająca uwagę na to wszystko, co bytowo kruche, ułomne czy wybrakowane. Nie tylko z powodu kategorii i pojęć sięgać należałoby po projekt hermeneutyki włoskiego filozofa.

¹⁴⁰ D. Utracka, *Strzaskana mozaika...*, op. cit., s. 77–78.

¹⁴¹ A. Zawadzki, *Literatura a myśl słaba*, Kraków 2009, s. 161.

Awizując nieledwie problematykę podejmowaną w dalszej części pracy, powiedzieć należy, że dzieło Haupta będę czytał jako hermeneutyczne doświadczenie, nieustannie ponawiany wysiłek lektury, interpretacji i re-interpretacji (rzeczywistości/nowoczesności i jej „dziwności”, o której pisał Niewiadomski, ale też „podmiotowej inności i dziwności” mających stanowić pokoleniowe doświadczenie roczników 1910¹⁴²) będących modusem bycia-w-świecie, a przybierających postać myślenia jako rozpamiętywania:

Myślenie jako *An-denken* jest więc myśleniem tego, czym myśl w pełni nie dysponuje i czym nie może w pełni zawładnąć, pozostawia ono przeszłość jako to, co przeszłe i minione, nie starając się jej odzyskać ani powtórnie jej sobie przywłaszczyć, uczynić obecną przez próbę zlikwidowania czasowego dystansu. Jest natomiast rozpamiętywaniem, medytacją nad samym byciem, którego konstytutywną cechą jest właśnie fakt, że jest tym, co zawsze przeszłe i dane jedynie w przekazach, przesłaniach, śladach, pozostałościach.¹⁴³

Tak pojmowane myślenie uchyla się od tradycyjnie pojmowanego przedstawienia, ostatecznego przekazu czy przesłania, sensu, bycia, egzystencji i tekstu. Na ten trop wskazuje wspomniana już słaba ontologia samej formy tekstów Haupta, której w tym miejscu poświęcić należy kilka słów. O wariantywności, otwartości (semantycznej i strukturalnej) czy fragmentaryczności (strategii fragmentu) utworów Haupta pisano

¹⁴² „Pokoleniowe doświadczenie roczników 1910 było doświadczeniem podmiotowej inności i dziwności. Pisał o tym wielokrotnie Wyka w swoich wczesnych tekstach krytycznych, a także młody Miłosz-recenzent”, zanotowała Marta Wyka. M. Wyka, *Formacja 1910 – doświadczenia, emocje, horyzonty światopoglądowe*, [w:] *Formacja 1910...*, op. cit., s. 72.

¹⁴³ A. Zawadzki, *Literatura a myśl słaba*, op. cit., s. 111.

wielokrotnie¹⁴⁴. Mając te ustalenia w pamięci, zwrócić chcę uwagę na dwa zjawiska spotykane w tej prozie, które, owszem, dostrzegano, lecz nie poświęcano im należytej uwagi. Po pierwsze, będzie to figura kolekcji odnajdywana tak w warstwie tekstu, struktury, jak i płaszczyźnie tematycznej i semantycznej. Dla Haupta bowiem tekst jest kolekcją fragmentów: gatunkowych, stylistycznych i tematycznych. Tak samo jak temat może zostać ujęty tylko w kolekcji tekstów. Po drugie zaś będzie to praktyka sięgania po określone reguły gatunkowe celem ich osłabienia, przeformułowania i tym samym wykreowania pola tekstowego dla rozpamiętującej myśli.

Kolekcja

W 1969 roku, sześć lat po debiutanckim *Pierścieniu z papieru*, jedynej książce wydanej za życia, Zygmunt Haupt opublikował w paryskiej „Kulturze” opowiadanie *Nietota*. Utwór **niezborny, fragmentaryczny, otwarty**. Stanowić miał on część cyklu poświęconego dziewczęciu o tytułowym imieniu, pensjonariuszce klasztoru Panien Benedyktynek przemyskich, którego pierwowzorem była siostra pisarza. W ciągu następnych dwóch lat na łamach paryskiego miesięcznika ukazało się sześć opowiadań składających się w tematyczną całość: *Nietota*, *Perekotypole*, *El Pelele*, *Baskijski diabeł*, *Balon* i *Trzy*.

Jednakże postać tajemniczej panny, jaką Haupt obrał sobie za przedmiot przedstawienia, nie uobecniła się w żadnym ze wspomnianych opowiadań.

¹⁴⁴ Na szczególną uwagę zasługują prace: A. Madyda, *Zygmunt Haupt. Życie i twórczość literacka*, op. cit.; A. Madyda, *Haupt. Monografia*, op. cit.; J. Tomkowski, „Patchwork”, czyli o prozie Zygmunta Haupta, [w:] *Szkice o polskich pisarzach emigracyjnych*, red. M. Kisiel, W. Wójcik, T. 1, Katowice 1996; D. Utracka, *Aliniowość, rozpad, chaos, czyli o tekstowych figurach entropii w prozie Zygmunta Haupta*, [w:] *Efekt motyla. Humanisci wobec teorii chaosu*, red. K. Bakuła, D. Heck, Wrocław 2009; D. Utracka, *Strzaskana mozaika...*, op. cit.; S. Zając, *W poszukiwaniu formy pierwotnej...*, op. cit.

Wyszukałem w etymologicznym słowniku Brücknera – zwierza się narrator – że „Nietota znaczy <nie to ta>, bo to Lycopodium, roślina czarownicza, a roślin czarowniczych nie nazywa się po imieniu”, [...] nie wymienia się po imieniu i istot potężnych, budzących w nas trwogę, strasznych, a także osób nam drogich. (*Nietota*, BD, 304)¹⁴⁵

Słownik etymologiczny języka polskiego Aleksandra Brücknera to nie jedyne źródło, które przywołuje narrator Haupta. W *Balonie* znajdziemy również Tadeusza Micińskiego i jego *Nietotę. Księgę tajemną Tatr*:

Tenże Tadeusz Miciński napisał coś, co nosiło tytuł nie byle jaki, bo aż *Nietota. Księga tajemna Tatr*. Nigdy tego nie miałem w ręku i nie próbowałem, musiało to być coś na kosmiczną skalę, napisane z wielkimi ambicjami, ale gdzie mnie tam do tego. (*Balon*, BD, 345)

Mimo iż narrator Haupta odżegnuje się tu od jakichkolwiek zapożyczeń z dzieła Micińskiego, to przecież pola semantyczne „Nietoty” u obu autorów zdają się w wielu miejscach pokrywać – zwłaszcza jeśli chodzi o takie cząstki znaczeniowe jak „czar”, „urok”, „tajemnica”. Nie bez znaczenia pozostaje również fakt, że zarówno w prozie Haupta, jak i Micińskiego, Nietota jest tym zjawiskiem/bytem, którego nie sposób zdefiniować, ująć, który nie poddaje się całkowitemu przedstawieniu – powodem tego, jak czytamy w *Księdze tajemnej Tatr*, jest to, iż jej kwiatów nikt nigdy nie widział:

¹⁴⁵ Stosował będę niniejsze oznaczenie dla utworów Zygmunta Haupta: tytuł utworu, oznaczenie tomu, z którego pochodzi (BD – *Baskijski diabeł*, ZR – *Z Roksolanii*), numer strony. Opierał się będę na przygotowanych przez Aleksandra Madydę edycjach dwóch zbiorów: Z. Haupt, *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*, zebr. i oprac. A. Madyda, Warszawa 2008 oraz Z. Haupt, *Z Roksolanii. Szkice, opowiadania, recenzje, warianty*, zebr. i oprac. A. Madyda, Toruń 2009. Lokalizację cytatu podaję bezpośrednio w tekście.

I wejdzie Mag w puszcę lepidodendronów, które skarłowaciawszy przez ciąg milionów lat, nazwane były w Tatrach Nietotą. Każda kosa rozbija się na tym nikłym, pełznącym ziele, którego kwiatu nikt nie oglądał.¹⁴⁶

Nietota pozostała zatem zjawą¹⁴⁷, której portret nie wyszedł nigdy poza fazę pomysłu, niepewnego szkicu; to ulotny, niemożliwy do uchwycenia duch zmarłej oprowadzającej po minionych światach...¹⁴⁸

Narrator Haupta bowiem baczniej przygląda się szczegółom, fragmentom, (nie)składającym się na obraz całości. To za ich pomocą jest w stanie przywoływać przeszłość, aktywizować pamięć, (re)konstruować światy. Zbiera, kolekcjonuje to, co, być może, na pierwszy rzut oka nie niesie ze sobą żadnego znaczenia, wydaje się błahe, nieistotne, niepotrzebne. Ale przecież

można zapomnieć wszystko, zachować tylko jeden szczegół, próbkę do sprawdzenia, szyfr katalogowy, kontramarkę, którą wystarczy pokazać w kontramarkarni, ażeby wydany mi został cały bagaż, skład pozostawiony w niepamięci. (*Meine liebe Mutter, sei stolz, Ich trage die Fahne*, BD, 75)

¹⁴⁶ T. Miciński, *Nietota. Księga tajemna Tatr*, Kraków 2002, s. 43.

¹⁴⁷ Zjawą, widmem tudzież duchem powracającej zmarłej. Takie znaczenie ma bowiem słowo „nosferat”, będące, jak dowodzi Adrien Cremene, zniekształconym rumuńskim „necurat”, którego polskim odpowiednikiem jest właśnie „nietota”: „oznacza ono dosłownie nieczystego i nadawane jest ogólnie złym duchom, których imienia nie chce się wymieniać”. Zob. M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2008, s. 24.

¹⁴⁸ Jagoda Wierzejska cykl opowiadań poświęconych Nietocie określa za autorem mianem „kolekcji folklorów” i dopowiada, że pod pojęciem „folkloru” należy rozumieć wszelkiego rodzaju zapamiętane „głosy” z rodzinnych stron autora. Mają to być: imiona, nazwy własne i pospolite, piosenki ludowe, zaklęcia, podania, przesady – wszystko to, co składa się na specyfikę podolskiej kultury. Zob. J. Wierzejska, *Nietota czyli Melancholia erotica...*, op. cit..

Zauważmy w tym miejscu, że obiekt kolekcjonerski, przedmiot, obraz jest dla kolekcjonera z jednej strony elementem pewnego systemu (kolekcji), z drugiej zaś encyklopedią wszelkiej wiedzy o epoce, z której obiekt pochodzi. Kolekcjoner bowiem nie ujmuje świata, a tylko jego element, fragment. Fragment ten zaś jest tego świata śladem.

Powtórzę raz jeszcze: zainteresowanie Hauptowego narratora skupia się na tym, co zewnętrzne. Nieprzebrana kolekcja obrazów tego, co spotyka na swej drodze, zapisana zostaje w pamięci, ale obrazy te stanowią, jak sam wyznaje, jedynie kontramarki. Posługuje się nimi jak znakami, odsyłającymi do czegoś innego (czyż kontramarka nie jest właśnie pewnym ustalonym znakiem, odsyłającym do tego wszystkiego, czego nie sposób ze sobą wciąż nosić, do pewnego bagażu, balastu a zarazem dopełnienia mnie samego?); jest narzędziem komunikacji w dwustronnych rozważaniach: nad materią pamięci oraz mechanizmem pamięci.

Na ten ślad naprowadza właśnie cykl poświęcony Nietocie. Jakakolwiek próba jego streszczenia zdana jest na niechybną klęskę. Jedynym sposobem przybliżenia poruszanych tematów może być tylko ich wyliczenie, dość długie, dodajmy zaraz: w *Nietocie* czytamy o Salomei Wiśniowieckiej, ksieni panien benedyktynek przemyskich, o lekcjach szermierki, o gafach Nietoty, o inteligencji, letnisku i rozrywkach, o problemach powieści, wreszcie o spisywaniu historii Nietoty:

Historia o Nietocie błąkała mi się po głowie od dawna i nawet myśli, które mi jej temat nasuwał, notowałem rodzajem półstów i hasel, i nazbierało mi się tego nawet sporo, ale teraz nieraz sam własnego szyfru nie mogę rozszyfrować. [...] Alem się rozpędził – jak ów szewc Rozpędek z bajki, który smołował dratwę, klepał skórę i tak walił młotkiem, że żadne buty mu nie wychodziły, bo się zanadto rozpędzał – a ten rodzaj twórczości pisarskiej nazywa się „fleuve”, „stream of conscoiusness”. (*Nietota*, BD, 304, 302)

W *Perekotypole* znów czytamy o Salomei, o jej duchu, o strachach („No bo oczywiście strachy. Jest coś niesamowitego w trwodze, zmorze,

drzeniu i dygocie przed sprawami strasznymi, a zarazem czemuś one pociągają i wabiają, choć dojmują i wstrząsają, i za tym wstrząsem, dreszczem coś ciągnie, porywa, tak jak porywa nas ostrze opartej o ścianę siekiery” – *Perekotypole*, BD, 307), o wspomnieniach narratora z I wojny światowej („Strach w samo południe. Nachodzi mnie o nim wspomnienie z czasów pierwszej wojny” – 308), o smakach, grach i rymowankach z dzieciństwa, o zabobonach, o kartach, na koniec o manii zbierackiej Nietoty i jej zielniku („wielki foliał, którego karty przekładane są arkuszami bibuły, a na kartach systematycznie ponaklejane, porozpinane i sprasowane źdźbła, liście, łodygi, szypułki, kwiatostany, strąki, włochate torebki nasienne, baldaszki, bedłki, pręciki, łuski, kwiaty zasuszone i kolory ich bladziutkie i wypelzłe, tkaneczka liści kruchutka” – 313), w którym trzymała perekotypole („ze ślazowatych, [...] błąka się, nie czepia miejsca, toczy się kulą, po ziemi, czepia płotów i krzaków, wiatr niesie nim” – 314). Salomea i panny benedyktyńskie zjawiają się także następnym opowiadaniu w cyklu, *El Pelele*, gdzie stanowią jedynie kanwę tematyczną dla prób stylistycznych narratora. Posłuży się on narracją historyczną, sięgnie do zachowanych dokumentów, omawiających majątek oraz obowiązki i zadania ihumeny przemyskiej:

Wyrzekając się swych dóbr doczesnych i majątków „z folwarkami, gruntami, budynkami, z tartakami i foluszami, z młynami i ich wymiałem, ze stawami, z bobrowymi gony, ze stawkami i sadzawkami, z prawem łowienia w nich ryb, z sadami, gajami, zapustami, z lasami, borami i dąbrowami, z polami, sianożęciami i ogrodami, z zasiewami, z bydłem wszelakim i innemi pożytkami, z bojarami putnymi i pancernymi (<<putni>> do służby posyłkowej i <<pancerni>> do zbrojnej), z ludźmi ciągłymi (<<tiahłyje ludy>>, to jest tacy, co byli posiadaczami inwentarza pociągowego) i nieciągłymi (<<netiahłyje>>, odbywający swe powinności pieszo), z ich robotami na pańskim, szarwarkami, podwodami, furami, czynszami groszowymi i owsianymi, z daniną miodową, z przysądem, kunicami i innymi, inną daniną wszelaką [...]”, oóż wyrzekając się tego wszystkiego, panna ksieni nie wyzbyła się trosk związanych z materialnymi, doczesnymi sprawami ziemskimi. (*El Pelele*, BD, 317)

Innym zaś razem będzie to opowieść fantastyczna czy wręcz gotycka, przechodząca niespiesznie w narrację ironiczną i autoironiczną. Stąd już niedaleko do komedii *dell'arte*, o której mowa na kolejnych stronach, a także o dziecinadzie oraz wiarygodności literatury:

A czyż nie jest z mej strony dziecinadą zapuszczać się w teren egzotyczny, nie z autopsji? Niejeden już zrobił tego rodzaju pomyłkę, płacąc za to drogo, narażając się na nieporozumienia, krytykę, nierzadko i śmieszność. Trzeba tu stąpać bardzo ostrożnie, wymierzać, przewidywać, domyślać się, odgadywać, obchodzić. (*El Pelele*, BD, 320)

El Pelele kończy się zaś wymyślaniem powieści detektywistycznej oraz sceną strzelania Salomei do narratora-bohatera. Tą samą sceną rozpoczyna się też kolejny utwór cyklu, *Baskijski diabeł*:

Powie ktoś: coś tu się autorowi poplątało. Przecież Salomea Wiśniowiecka, ihumena panien benedyktynek przemyskich, sam autor to już raz napisał, zmarła jeszcze w 1716 roku, więc gdzież tu znowu? A tu nagle ni stąd ni zowąd, wydziwia, że ustrzeliła go z przeciwpancernej rusznicy, porzuconej gdzieś u wstępu drugiej wojny światowej. [...] A bo naprawdę ustrzeliła mnie z przeciwpancernej rusznicy. (*Baskijski diabeł*, BD, 331)

Haupt w *Baskijskim diable* zmieści jeszcze temat wojny i tułaczki, wspomnienie dworskich pól w pobliżu rodzinnego domu, sportretuje odwiedzających go współcześnie przyjaciół, zakończy zaś obrazkiem rodzajowym, grą w bilard. W *Balonie* zabierze czytelnika do Zakopanego, gdzie widział Nietotę po raz ostatni („Przyjechałem tam już jesienią. Do pensjonatu podwiózł mnie fiakier [...], podwiózł mnie do niewielkiego pensjonatu już na stoku Gubałówki” – *Balon*, BD, 343), w *Trzech* zaś przywoła „Wieczory Rodzinne” – „dobrze oprawny w angielskie czerwone płótno tom in quanto o

świetnym papierze i z dobrymi kliszami ilustracji” (*Trzy*, BD, 351), przyzna się, iż wzorem niedoścignionym pozostaje dla niego Jean-Henri Casimir Fabre, entomolog, voyeur, obiektem obserwacji którego były osy, wreszcie sięgnie po pamiętnik pensjonarski Nietoty („Mój Boże, czegoż tam nie było! Prawdziwe silva rerum wierszy, epigramatów, powiedzeń, zaklęć, kuplecików, aforyzmów [...]. A do tego wszystkie rysunekzki piórkiem, czy blade akwarelowe girlandy kwiatków niezapominajek, amorków, gołąbków, wstążeczek – słabo się robi...” – 356), by na koniec zastanowić się, jak zaczynać opowiadanie historii bliskiej mu dziewczyny...

Z tylu wspomnień w najróżniejszy sposób związanych z nastoletnią panną, z tak wielu skrawków, wycinków, śladów, odprysków pamięci, złożenie jednego, pełnego obrazu wydaje się być nieprawdopodobieństwem. Każda z tych miniatur, które narrator odgrzebuje w archiwum (także archiwum pamięci), ma swój koloryt, nastrój, barwę, formę i niesie bogactwo szczegółów, którymi by można obdzielić kilka wybornych płócien. Weźmy dla przykładu opis zawartości owych „Wieczorów Rodzinnych”:

Czego tam nie było! Była tam historia zatytułowana *Ładunek palmowego oleju Hajoty*, pseudonimu pani Szulc-Rogozińskiej, z domu Bujnickiej, secundo voto Pajzderskiej, podróżniczki rodzaju Józefa Conrada w spódnicy, tylko że to ona nie lubiła Anglików. A historia była o wyspie Fernando Po u brzegów Afryki, o internowanych tam przez rząd hiszpański powstańcach z dalekiej Kuby. Była tam inna historia, *Dwaj mali dobosze*, o walkach na Północno-Zachodniej Granicy, historia po kiplingowsku wcale „*jingo*”, ale jakże po majstersku opowiedziana. W lata potem zapoznałem się z nią w oryginale, którego tytuł brzmiał nieprzetłumaczalnie: *The Drums of Fore and Aft*. Historii tej towarzyszyła znowu kolorowa ilustracja (metodą off-setu) na całą stronę: na tle skał Khyber Pass jakiegoś Waziristanu czy Kafiristanu dwie czerwone figurki chłopców, jeden w białym korkowym hełmie, a drugi z gołą głową, idący samotnie naprzeciw zmasowanej gdzieś za brzegiem ilustracji armii Afrydów czy Patanów, i te dzieci londyńskiego rynsztoku dają przykład bohaterstwa i giną. Co może i lepiej dla nich, jako że Afrydzi i Kurdowie byli bardzo łasi na chłopięce pośladki („szkoda, że za

rzeką, a ja nie umiem pływać...” – brzmiała koszarowa piosenka angielskich Tommies). Oczywiście to nie na owe czasy i Kipling, po którym przetrwały jedynie ballady koszarowe, nie posunął się za daleko. (*Trzy*, BD, 351-352)

Pojedynczy obraz, choćby najsprawniej skomponowany, nie jest w stanie tych wszystkich szczegółów uchwycić. Tym bardziej, że one mnożą się z każdym niemal zdaniem, przypomnieniem, które odsyła do kolejnych. Tego bogactwa nie uniesie najlepsza fabuła, urzekająco opowiedziana historia. Portret Nietoty musi zostać rozbity na serie miniatur, w których ona sama niekoniecznie będzie odgrywała główną rolę. Dalekie plany mogą tym samym zyskać należne im pierwszeństwo, błahe i nieinteresujące, zdawać by się mogło, szczegóły będą rozpychać się, pęcznić, puszyć, niczym architektoniczne detale na freskach renesansowych artystów. Postać Nietoty uobecnić się może jedynie w kolekcji pozornie nieprzystających do siebie obrazów. Będą to zarówno obyczajowe miniaturki, architektoniczne studia, impresjonistyczne plenery, jak i realistyczne acz gorączkowe sztychy „barbarzyńcy patrzącego w krajobraz podbitego kraju”. W każdym z tych pospiesznych szkiców (bo obraz zachowany w pamięci rozsypuje się po zetknięciu ze słowem jak kruchy pergamin pod palcami badacza – stąd ta niecierpliwość, chaotyczność narratora), w niepozornym miejscu, w nieistotnym szczególe – w cieniu bramy przemyskiego klasztoru albo parasola słonecznego nad trawiastym brzegiem lipcowego Dniestru – obecny pozostanie ślad, barwna plama, powidok tej, której sportretować *en face* nie sposób:

A potem, kiedy już się tyle zapomniało, to zacząłem odtwarzać ją sobie z fikcji. Pojawiała się, przychodziła w najbardziej realistycznie budujących się sytuacjach – nie we śnie czy marzeniu, ale tak jakby to było naprawdę. W sytuacjach nie z przeżycia, ale wymyślonych uzurpujących sobie prawo do jakiejś rzeczywistości.

Bo czymże jest zapatrzenie się wstecz? Można by to przyrównać do tego, kiedy się prowadzi samochód, a równocześnie patrzy w lusterko, wstecz, ku przejechanej drodze, na której wszystkie znaki, szczegóły uciekają, pomniejszają się, zatracają kształt, a że do tego

odwrócone, więc tym bardziej nas mamia tą swoją odwrotnością.
(*Balon*, BD, 346-347)

Trudno mówić o fabularności tej prozy¹⁴⁹. Na próżno też szukać w niej bohaterów uwikłanych w wielkie wydarzenia, w Historię. Jeśli sięga się do przeszłości, to raczej po to, by eksplorować jej marginesy. Rozpamiętuje się to, co zachowane jako ślad czy pamiątka (sztambuchy, notatki). Mierzy się z pamięcią i jej możliwościami. Zdaje się na jej ułomność: z jednej strony fragmentaryczność i obrazowość, z drugiej – osobisty, subiektywny stosunek do przechowywanej przeszłości. Przywołuje i wywołuje się owe ślady (jak wywołuje się zdjęcia ze znalezionych po latach negatywów), układa w kolekcje poszczególne fragmenty.

I znów – podobnie jak to miało miejsce w przypadku *45 pomysłów na powieść* Krzysztofa Vargi – mówić moglibyśmy o współczesnej sylwie z jej polimorficzną i hybrydyczną strukturą. Przypomnę tylko: sylwę cechować ma wielogatunkowość. Elementy świata przedstawionego zaczerpnięte zostają z różnorodnych obszarów, zarówno literackich, jak i pozaliterackich. W opowiadaniach Haupta obok piśmiennictwa autobiograficzno-pamiętnikarskiego znajdziemy wszak i dyskurs naukowo-krytyczny, i fragmenty eseistyczne.

¹⁴⁹ Cykl opowiadań o Nietocie w niektórych aspektach (czy to strategii narracyjnych, czy traktowania fabuły, zdarzeniowości jako materiału literackiego) mógłby być reprezentatywny dla modelu prozy niefabularnej – jeśli uznać za Bogdanem Owczarkiem, że jego podstawową cechą jest zanikanie literackiej postaci, bohatera, rozpad jego jednolitości, jego biograficznej całości. Proza niefabularna, nie relacjonując już dziejów postaci od narodzin aż do śmierci, naruszać ma bowiem ciągłość jej losów a tym samym uwalniać się od stałych rygorów kompozycji: „Struktura powieści, układ zdarzeń w tym przypadku przypominają mozaikę, zbiór fragmentów lub kolaż z gotowych elementów.” (B. Owczarek, *Poetyka powieści niefabularnej*, op. cit., s. 12). Temu procesowi towarzyszy jeszcze jedno ważne zjawisko: dyskursywizacja narracji. Tematem prozy niefabularnej staje się zatem samo mówienie, praktyka opowiadania. Opowieść ustępuje miejsca czynności narracji. Jeszcze inaczej: bardziej istotny od świata przedstawionego jest obraz przedstawiającego, mówiącego podmiotu.

Jeśli cechą wypowiedzi sylwicznej ma być „dwuznaczna autentyczność”¹⁵⁰, rozumiana tutaj albo jako cytata autentycznej wypowiedzi, faktu językowego, jaki miał miejsce w rzeczywistości, albo jako „improwizacyjno-spontaniczny charakter” takiego zapisu – to doskonale uwidacznia się ona w cytowanych wyżej fragmentach, które utrwalają bądź to jakąś sytuację, bądź obraz, koncept fabularny czy zdarzenie słowne¹⁵¹.

Pisać w ramach sylwicznej koncepcji literatury to poszukiwać dopiero własnych zasad integracji, stwarzać swą określoność, ustanawiać własną substancjalność; to także krytycznie doświadczać konwencji języka, tematyzować układy odniesienia jako warunki konstytucji wszelkiej przedmiotowości. [...] To pisać siebie, pisać poprzez, pisać dla.¹⁵²

Ukonstytuowana tym samym zostaje jedność nadawcy, którym jest osoba twórcy. Wypowiedź sylwiczną należy więc traktować jako zapis kolejnych działań podmiotu czynności twórczych. Wszystkie aktywności/funkcje tak pojmowanego mówiącego podmiotu znajdujemy właśnie w cyklu o Nietocie.

Co istotne jednak i warto jeszcze raz podkreślić: w gęstą sieć zdań próbuje się tu łączyć nie historię – czy to pojedynczą, czy powszechną – lecz historyczność minionego. I nie jest to wyłącznie spisywanie zdarzeń, kronikarstwo, mimo że pisze Haupt: „Nazbiera się sobie szczegółów, autentyków, śmiecia egzotyki i w pocie czoła zabiera do pisania” (*To ja sam jestem Emmą Bovary*, BD, 291). Ostrość spojrzenia reguluje się nie na zdarzenia pierwszoplanowe, historyczne, lecz na przestrzeń, w której one zachodzą. Zarówno przestrzeń historyczną, jak i przestrzeń pamięci. Ścieranie się owych dwóch rzeczywistości – przeszłości świata, do którego się powraca i teraźniejszości tegoż powracania, samego procesu rekonstrukcji – wspomnianą

¹⁵⁰ R. Nycz, *Sylwy współczesne...*, op. cit., s. 22.

¹⁵¹ Czynią to jednak, by posłużyć się sformułowaniem Nycza, „w sposób niepełny, szkicowy, zawsze otwarty na możliwości przyszłych uzupełnień”. Ibid., s. 22.

¹⁵² Ibid., s. 147.

historyczność uwydatnia najpełniej. Dlaczego? Albowiem wyjątkowość, jednostkowość, akcydentalność, a co za tym idzie, poczucie zmienności, doświadczenie przemijalności świata najpełniej uobecnia zestawienie, zderzenie minionego z aktualnym, sensualnym. A nawet nie tyle ich zderzenie, co nałożenie na siebie.

W tym aspekcie pisarstwo Haupta może przypominać projekt mikrologicznych obserwacji innego kolekcjonera, Waltera Benjamina. We fragmencie *Kwestie teoriopoznawcze, teoria postępu* wchodzącym w skład monumentalnych *Pasaży* Benjamin próbował zarysować metodę własnej pracy wpływającą z fascynacji materializmem historycznym. Notował wtedy:

W pracy tej powinna zostać do perfekcji rozwinięta sztuka cytowania bez cudzysłowów. Jej teoria jak najściślej wiąże się z teorią montażu. [...] Pierwszym etapem takiej drogi będzie przejęcie przez historyka zasady montażu, tj. wznoszenia wielkich konstrukcji z najdrobniejszych, powykrawianych wyrażenie i czysto elementów budowlanych. [...] Uchwycić konstrukcję historii jako takiej. Poprzez strukturę komentarza. Odpadki historii.¹⁵³

W Ulicy jednokierunkowej dopowiada zaś:

Pojęcia, o których rozprawia się tylko w ich znaczeniu ogólnym, należy opatrzyć przykładami: gdzie mówi się, dajmy na to, o maszynach, należy wyliczyć ich wszystkie rodzaje. [...] Przeciętne dzieło dzisiejszego uczonego chce być czytane jak katalog. Kiedy jednak książki będą pisane jak katalogi?¹⁵⁴

Niewątpliwie tego rodzaju katalogiem są *Pasaże* utkane z drobnych fragmentów, spostrzeżeń, rozbłysków myśli, cytatów oraz glos i komentarzy do przytaczanych fragmentów. Każdy z zamieszczonych w tym dziele tekstów

¹⁵³ W. Benjamin, *Pasaże*, tłum. I. Kania, red. I. Tiedemann, Kraków 2005, s. 503, 506.

¹⁵⁴ W. Benjamin, *Ulica jednokierunkowa*, tłum. A. Kopacki, Warszawa 1997, s. 27.

konstruowany jest z maleńkich obserwacji, pojedynczych myśli, zogniskowanych wokół danego problemu, czasem bezpośrednio o nim traktujących, czasem jedynie prowadzących z nim daleką korespondencję. Gdy Benjamin pisze *Dawny Paryż, katakumby, wyburzenia, zmierzch Paryża*, notatki z własnych obserwacji czynionych na gorąco w trakcie wędrówek po ulicach miasta uzupełnia niezliczoną ilością fragmentów zarówno klasycznych już utworów traktujących o Paryżu, jak i pośledniejszych dzieł, kronik czy nawet przewodników, po jakie sięgał w Biblioteque Nationale. Znajdziemy tu więc zarówno odwołania do Flauberta, Stendhala, Balzaka, Baudelaire'a, Aragona, ale również fragmenty pism Hessela, Rodenberga, Labedolliere'a, Engländera, Benzenberga czy Nordaua. Moglibyśmy tak wymieniać jeszcze długo. Benjamin wypełnia postulat wyliczeń, katalogowania obrazów tego, o czym się mówi, nie zamykania się w ogólnym ich zarysie i odwzorowaniu ogólnej idei. Jego uniwersalizm bowiem jest uniwersalizmem szczegółu.

W jednym z opowiadań Haupta, pochodzącym z tego samego tomu, co cykl poświęcony Nietocie, znajduję fragment, w którym narrator opowiada, jak to w dalekiej Bretanii czekał z oddziałem na transport koni dla dywizjonu. Przywołuje niezliczone fakty, mikro zdarzenia fabularne, fragmenty rozmów, twarze żołnierzy, by zaraz zatrzymać galopujące wspomnienia otrzeźwiająca myślą: „Ktoś zniecierpliwiony może i zapytać: skąd ta precyzja szczegółów, aż podejrzana ścisłość imion, pedanteria nawet liczb?” (*Meldunek o nieprzybyciu Wełnowskiego*, BD, 405). I zaraz wyjaśnia, że właśnie natrafił na swój kalendarzyk z tamtego okresu, osobisty notes, w którym zapisywał memoranda. Notes ten zaś przywodzi mu na myśl sztambuch Salomei Wiśniowieckiej, „w którym jakaś ręka na odwrocie welinowych kart porobiła także jakieś notatki dotyczące się koni, ich ras, rodów, maści i odmastków” (*Meldunek...*, BD, 405). Konie, z których znajomości i uwielbienia dla nich Haupt był znany, stają się od tego momentu osią opowieści snutej przez narratora, popisującego się wiedzą na ich temat. Sztambuchowe notatki Salomei odsyłają go wreszcie na powrót do własnego notesu: kiedy mowa o czepcach (ozdobnych uzdach końskich) przypomina sobie, iż sam w oczekiwaniu na transport koni przyglądał się innego rodzaju czepcom – „coiffes”, czepkom noszonym przez kobiety w Bretanii. Jego kolekcjonerskie zacięcie teraz ujawnia się najpełniej – bo kolejne akapity traktowały będą wyłącznie o „coiffes”, których rodzajów otrzymujemy

kilkadzieści. Wszystkie skrzętnie opisane, łącznie z okazją, dla której je wkładano. Wyliczenie, katalog, kolekcja tym samym przejmuje funkcję opowieści. Dokładnie tak chciał Benjamin – kiedy mowa o maszynach, należy wyliczyć wszystkie ich rodzaje. Hauptowy narrator idzie dalej i nie poprzestaje na własnych obserwacjach („Skąd mi się to znalazło w zapiskach? Ano z uporem i bezceremonialnością amatora-zbieracza po prostu naprzykrzałem się i rozpytywałem” – *Meldunek...*, BD, 406), ale sięga także do innych źródeł:

Były i czepki przypominające tak zwane „budki” z epoki *biedermeier*, zasłaniające twarz, a nazywały się „quichenotte”. Dopiero później gdzieś wyczytałem, że to przyswojone z angielszczyzny, że „quichenotte” to po prostu przekręcone angielskie „kiss me not”. (*Meldunek...*, BD, 406)

Na tym podobieństwa w metodzie pracy i sposobie kształtowania myśli między Hauptem i Benjaminem się nie kończą.

Theodor Adorno we wstępie do niemieckiego wydania *Pism* Benjamina zwracał uwagę, że z jednej strony – jego propozycje interpretacyjne, filozofia, sprawiają wrażenie ciągu niepowiązanych ze sobą, poddanych działaniom przypadku, błyskotliwych conceptów, z drugiej natomiast – fragmenty te znajdują ugruntowanie w jednolitej świadomości filozoficznej¹⁵⁵. Istotą tej świadomości ma być „wychodzenie na zewnątrz, zyskiwanie siebie poprzez zatracanie się w wielości”¹⁵⁶. To także lokowanie centrum na peryferiach – w przeciwieństwie do tradycji filozoficznej, wywodzącej to, co peryferyjne, z centrum. Uwaga ta stać się może istotna dla niniejszych rozważań, jeśli dodamy, że dla Benjamina jedna komórka obserwowanej przez niego

¹⁵⁵ W innym miejscu zaś dopowiadał: „Benjamin miał zrezygnować ze wszystkich jawnych wykładni i wydobywać znaczenia jedynie poprzez szokujący montaż materiału.” T. W. Adorno, *Charakterystyka Waltera Benjamina*, [w:] idem, *Sztuka i sztuki*, tłum. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 1990, s. 339.

¹⁵⁶ T. W. Adorno, *Wstęp do „Pism” Benjamina*, [w:] idem, *O literaturze. Wybór esejów*, tłum. A. Wołkowicz, wybór i oprac. L. Budrecki, Warszawa 2005, s. 232.

rzeczywistości jest równoważna z całą resztą świata – jak hauptowska kontramarka. Nie mamy tu jednak na myśli przykładu ilustrującego tezę, pojęcie; nie mamy do czynienia także z symbolem. Benjaminowskie miniatury filozoficzne zdradzają skłonność ich autora do myślenia obrazowego (Adorno mówi wręcz o „obrazowym charakterze spekulacji Benjamina, który można by nazwać skłonnością do mityzacji”¹⁵⁷). Obrazy to jednak specyficzne, konstruowane tak, by dać przedstawienie tego, co nowe, minione i wiecznie trwałe. Nazywa je Benjamin dialektycznymi:

Obraz dialektyczny jest niczym błysk. Byłość tak właśnie należy zatrzymać – jak obraz, co rozbłysnął w „teraz” poznawalności. Dokonujące się w ten – i tylko w ten – sposób ocalenie może się dokonać tylko wobec tego, co w następnym okamgnieniu nieodwołalnie ginie.¹⁵⁸

Benjamin we fragmencie tym, jak i w wielu innych, swoje myślenie o przeszłości, pamięci i historii stawia w opozycji do myślenia historii jako nauki, której przedmiotem jest byt idealny – zamknięta przeszłość. Historia-nauka patrzy bowiem na przeszłość z perspektywy pozaczasowej lub z perspektywy „teraz”, o której mówi. Linearne ujęcie historii, ciągła relacja między przeszłością a terażniejszością w koncepcji Benjamina ustępuje miejsca dialektycznemu związkowi między byłością i teraz. Ów związek ujawnia się właśnie w tworzonych przez niego obrazach, będących „sztuką doświadczania terażniejszości na kształt jawy, do której w rzeczywistości odnosi się ów sen, zwany przez nas byłością”¹⁵⁹. Jeśli w pisarstwie Benjamina obrazy te umożliwiały interpretację nowoczesności rodzącej się w XIX-wiecznym Paryżu, umożliwiały przebudzenie się ze zbiorowego snu i aktualizację zapomnianej byłości w terażniejszości, erupcję wypartej nieświadomości w teraz, jak powiedziałby Freud¹⁶⁰, to w prozie Haupta obserwować możemy podobną

¹⁵⁷ Ibid., s. 237.

¹⁵⁸ W. Benjamin, *Pasaże*, op. cit., s. 521.

¹⁵⁹ Ibid., s. 402.

¹⁶⁰ Zob. M. Maron, *Walter Benjamin i surrealizm*, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 68, s. 18-24.

próbę, acz zakrojoną na mniejszą skalę, zawężoną do problemów jednostki, tożsamości i podmiotowości.

Obrazy, impresje, przewodniki

W opublikowanym w 1946 roku na łamach londyńskiego *Almanachu historyczno-literackiego* opowiadaniu „*Kiedy będę dorosły*” Haupt pisał:

Jestem pewnie wzrokowcem i myślę prawdopodobnie obrazami. Jeżeli powstają w mym mózgu skojarzenia, to na podstawie reminiscencji obrazowych. („*Kiedy będę dorosły*”, BD, 445)

Tropem tym podążyli niemal wszyscy krytycy oraz badacze Haupta i, powiedzmy od razu, szlak ów to bodaj jedyne miejsce wspólne tak różnorodnych, niejednokrotnie przeczących sobie i wzajem się wykluczających odczytań. Zgodnie podkreśla się bodaj tylko znaczenie niezwykle szczegółowego i defabularyzującego niemal całkowicie rzeczywistość przedstawioną opisu, w którym upatruje się nadrzędną formę podawczą hauptowskich narracji¹⁶¹. Mają one więc być: obrazami¹⁶², panoramami¹⁶³ bądź pejzażami¹⁶⁴. Fotograficzna precyzja w odwzorowywaniu rzeczywistości ma dotyczyć nie tylko topografii, architektury czy, szerzej, kultury materialnej, ale także obyczajów oraz obrzędów ludowych na Podolu¹⁶⁵. Statyczność obrazów konfrontuje się z dynamiką pamięci, lokalność i rodzimość rzeczywistości

¹⁶¹ Zob.: J. Tomkowski, „*Patchwork*”, czyli o prozie Zygmunta Haupta, op. cit.; D. Mazurek, *Świat Zygmunta Haupta*, „Kresy” 1990, nr 2-3; J. Zieliński, *Ocalić przez wymienienie*, „Res Publica” 1989, nr 7.

¹⁶² Zob. J. Stempowski, *List do Zygmunta Haupta*, op. cit., s. 316.

¹⁶³ Zob. J. Bielatowicz, *Nowy talent emigracyjny*, „Wiadomości” 1963, nr 31.

¹⁶⁴ Zob. M. Danilewicz-Zielińska, *Szkice o literaturze emigracyjnej*, Wrocław 1992.

¹⁶⁵ Zob. J. Wierzejska, *Nietota, czyli Melancholia Erotica...*, op. cit.

przedstawionej z uniwersalizmem podejmowanych tematów. Te wszystkie konstatacje, znajdujące dodatkowo oparcie w fakcie, iż autor *Pierścienia z papieru* parał się także malarstwem i grafiką, z tropu zaproponowanego przez Stempowskiego uczyniły jednak głęboko wyżłobioną koleinę – moglibyśmy ją nazwać „malarskość/obrazowość” – w którą wpadła recepcja Haupta.

W tym miejscu chciałbym się przyjrzeć tylko dwóm takim wystąpieniom: Marka Tomaszewskiego i Hanny Gosk. Tomaszewski podsuwa trop malarski już w pierwszym akapicie swej pracy, posiłkując się uwagą Stempowskiego, poczynioną w liście do autora *Pierścienia z papieru*¹⁶⁶ a zestawiającego linearność Petrarcki i impresjonizm Haupta. Co ma kryć się pod tym ostatnim pojęciem? Nie wyjaśniają ani Stempowski, ani Tomaszewski. Nie wiadomo też, czy ma ono określać technikę, kompozycję czy może pewien szeroko rozumiany wzór widzenia. Hostowiec nazywa to tajemniczo „magią”. Wnioskować jednak wstępnie można, że najistotniejsze w powyższej uwadze pozostaje owo zestawienie tradycji i nowoczesności. Nowoczesna i eksperymentalna byłaby, rzecz jasna, twórczość Haupta, gdyż, jak pisze Tomaszewski, „jego sposób postrzegania świata bliski jest wizjom malarskim naszej epoki”¹⁶⁷.

Spróbujmy w tym miejscu przywołać zaledwie kilka pól znaczeniowych pojęcia „impresjonistyczny” – bez wychodzenia poza warstwę skojarzeniową słowa i wdawanie się w szczegółowe rozważania z zakresu historii sztuki. Zabieg ten podyktowany jest dwiema przesłankami. Po pierwsze, twierdzę, że Tomaszewski przywołuje je tutaj nieprzypadkowo. Oryginalność „ujęć malarskich” Haupta zasadzać się ma bowiem na ich impresjonistycznej proveniencji. Po drugie natomiast, pojęcie to pozostaje w jego pracy niedookreślone i zdaje się odwoływać zaledwie do doksy, do obiegowych informacji, jakimi ma dysponować czytelnik. Cóż zatem wchodzi w ich skład, jakie konotacje wywołuje „impresjonizm”, choć raczej należałoby w tym miejscu

¹⁶⁶ Stempowski nazwał wyobraźnię Haupta „malarską, statyczną, wywołującą oddzielne obrazy [...] nadające się do wędrówek w pamięci”. J. Stempowski, *List do Zygmunta Haupta...*, op. cit., s. 316.

¹⁶⁷ M. Tomaszewski, *Nad Seretem, czyli w Europie*, op. cit., s. 128.

powiedzieć: „impresjonistyczność”?

Pierwsze pole znaczeniowe nazwać można mianem „wrażeniowość/zmysłowość” i kładłbym tu szczególny nacisk na znaczenie doznań postrzegającego podmiotu, które w malarstwie impresjonistycznym zdaje się wysuwać na plan pierwszy. Pamiętamy przecież, że płótna Moneta, Renoira czy Degasa nie ilustrują już tematów biblijnych, mitologicznych czy historycznych, lecz wypełniają je wizje codzienności: anonimowe postaci w trakcie zabawy czy wypoczynku, konkretne miejsca uchwycone przy danym oświetleniu. To, co istotne bowiem zdaje się spoczywać na powierzchni: to nastrój kreowany przez taki a nie inny kąt widzenia i oświetlenia. Zresztą, pamiętamy, „impressio” to z łaciny „odbicie”, „wrażenie”.

Drugie pole – „fragmentaryczność/otwartość” – wiązałoby się z nowatorskimi pomysłami kompozycyjnymi: asymetrycznością, otwartością, silnymi skrótami i zbliżeniami, których efektem było wrażenie fragmentaryczności i przypadkowości tego, co przedstawione. Nie trzeba przypominać jak wielką rolę dla kształtowania się malarstwa impresjonistycznego miało upowszechnienie fotografii, która z jednej strony postawiła sztukę malarską w sytuacji zagrożenia jej estetycznych podstaw, z drugiej natomiast zaproponowała nowy wzór widzenia – tu ogromną rolę odegrała amatorska praktyka fotograficzna z jej niechlujnością, prześwietleniami, aberracjami chromatycznymi a przede wszystkim przypadkową tudzież nieudolną kompozycją kadrów oddającą, paradoksalnie, lepiej nastrój chwili niż klasyczne reguły kompozycji.

W trzecim polu semantycznym „impresjonistyczności”, któremu nadaję nazwę „szkicowość”, umieszczam zjawisko zagubienia modelunku i zatarcia konturów, będące konsekwencją wysuwania na plan pierwszy problematyki kolor – światło kosztem figuratywności.

Które z tych znaczeń ma na myśli Tomaszewski (via Stempowski), gdy wskazuje na impresjonizm jako ważny punkt odniesienia dla Hauptowego postrzegania świata, będzie można ocenić dopiero, gdy przyjrzymy się próbie analizy (choć należałoby raczej powiedzieć: impresji na temat) opowiadania *Lutnia*. Pisze zatem Tomaszewski:

Główna sceneria opowiadań Haupta – to kraj wyniszczony pożogą

wojenną, przemarszami wojsk w czasie I wojny światowej. Nieobce mu są jednak także i dawne wojny, jak np. w opowiadaniu *Lutnia*, będącym swego rodzaju przewodnikiem historycznym po Żółkwi. W centrum miasta znajduje się Fara Żółkiewska, w której mieszczą się nagrobki wielkich rodzin kresowych – Daniłowiczów, Herburtów, Żółkiewskich. W Farze wisi obraz przedstawiający wielką bitwę stoczoną przez wojska hetmańskie. Widać na nim konie zastygłe w hieratycznym skoku, czworoboki pancernych jeźdźców, oraz cały las kopii. Natomiast w czarnym lochu tejże Fary, przy wątłym blasku świec, podróżny może dojrzeć długie szeregi otwartych trumien, a w nich wyschnięte szkielety w zetłanych żupanach, kontuszach, wystawiające na publiczny widok wyszczerzone zęby i piszczele. Po wizycie w lochu wystarczy z powrotem przenieść wzrok na przedstawiony na obrazie poczet sztandarowy, aby zauważyć, że wszyscy są tu naznaczeni śmiercią. Oto jedno z ujęć, jakże typowych dla wyobraźni Haupta, ujęć malarskich z odpowiednim sztafażem i zawartą w nich antytezą.¹⁶⁸

Czy którakolwiek z zaproponowanych wcześniej konotacji „impresjonistyczności” da się odnaleźć w powyższej charakterystyce „malarskiego ujęcia” autora *Lutni*? I tak, i nie. Tak, bo Tomaszewski zdaje się podkreślać Hauptowe zamiłowanie do pozornie chaotycznego gromadzenia obserwacji, postrzeżeń, szczegółów – co wpisywałoby się w pole „fragmentaryczność/otwartość”; pole obejmujące kwestie związane z kompozycją¹⁶⁹. Nie, ponieważ z ostatniego zdania przytoczonej wypowiedzi¹⁷⁰ wnioskować można, że „malarskość” tej prozy miałaby w znacznej mierze opierać się na... barokowym nagromadzeniu szczegółów i przeciwieństw.

¹⁶⁸ Ibid., s. 129.

¹⁶⁹ Zauważa Tomaszewski, że w prozie Haupta „przeważa kompozycja fragmentaryczna, luźny ciąg skojarzeń”. Ibid., s. 128.

¹⁷⁰ Ale również z tego: „Tak jak dawnym Sarmatom nie obcy był barok (ten sarmacki oczywiście), tak i Hauptowi bliska jest estetyka zaskoczenia, zręcznej elipsy, metafory, skrótu myślowego, świadomego błysku tego, co Francuzi nazywają *l'art du trait*”. Ibid., s. 128.

Komentarz Marka Tomaszewskiego przywołuję w tym miejscu jako przykład tekstu krytycznego, który grzecznie w refleksyjnej kolejnie zdolnej skonstatować zaledwie obrazowość/malarskość opowiadań Haupta, nie radzącej sobie jednak z określeniem, opisem zjawiska.

Pracy takiej, dodam od razu – z pewnym powodzeniem, podejmuje się w szkicu *Trwanie. (Z problemów twórczości Zygmunta Haupta)* Hanna Gosk¹⁷¹. Podobnie jak inni badacze zauważa, że Haupt, posługując się głównie techniką opisu, konstruuje swe utwory z obrazów. Dla zilustrowania zjawiska przywołuje fragmenty dwóch opowiadań. Są to: *Biały mazur* oraz *Entropia wzrasta do zera*. Pierwszy z nich poddaje Gosk segmentacji numerując te fragmenty (zdania proste wchodzące w skład zdań złożonych), które pełnić mają odrębne funkcje. Jakie to funkcje? Otóż analizowane frazy pobudzać mają kolejne zmysły czytelnika – wpięrk wzrok, którym obejmuje kolejne szczegóły opisywanego w utworze wnętrza, dalej zaś węch oraz słuch. W efekcie tego zabiegu, jak pisze Gosk, w odbiorze „dochodzi do wprowadzenia w ruch zapisanych sekwencji rzeczywistości”¹⁷². Owo wprowadzanie w ruch ma się dokonywać na wzór filmowy – „jak gdyby dzięki przesuwaniu kamery w górę i stosowaniu coraz szerszego obiektywu”¹⁷³.

Interesująca to uwaga, szkoda tylko, że nie została rozwinięta. Co ważne jednak, Gosk w swej pracy sugeruje, że nie tyle opowiadania Haupta są obrazami, ile składają się na nie serie obrazów – szczegółów, detali tudzież, czego badaczka nie mówi wprost, filmowych kadrów oraz ujęć. Pełnić one mają dwojaką funkcję: przede wszystkim budować nastrój, będący zaledwie powierzchnią, do której dociera się za pomocą zmysłów. Pod powierzchnią zaś skrywać mają, jak pisze Gosk, „swoistą architekturę”, której zgłębienie „możliwe jest dopiero dzięki uaktywnieniu wszystkich zdolności do asocjacji i całej posiadanej wiedzy z zakresu historii, kultury, sztuki etc.”¹⁷⁴. Innymi słowy,

¹⁷¹ H. Gosk, *Trwanie. (Z problemów twórczości Zygmunta Haupta)*, „Przegląd Humanistyczny” 1994, nr 4.

¹⁷² Ibid., s. 100.

¹⁷³ Ibid., s. 101.

¹⁷⁴ Ibid.

Hauptowskie opisy konstruowane są za pomocą licznych odwołań architektonicznych i malarskich. Nie tylko zatem uruchamiają zmysły, zwłaszcza zaś wzrok, ale również konteksty kulturowe, jak w opowiadaniu *Entropia wzrasta do zera*, w którym badaczka wskazuje wyraźne inspiracje malarstwem włoskiego *quattrocenta* z jego teorią ruchomego punktu, metodą skrótu linii, silnym światłocieniem czy wreszcie charakterystyczną paletą barw. Haupt wyraźnie zaciąga dług u piętnastowiecznych malarzy, kreśląc taki oto opis chmur:

Nagrzany słońcem słup gorącego powietrza zaczyna znaczyć swój komin wznoszącym się kłębem cumulusu, przeradza się niewidocznie w kształty, które kaprys i wyobraźnia przyodziwca w porównania od banalnych asocjacji wzrokowych do surrealistycznych kompozycji [...] obłoki układające się kompozycyjnie jak dalekoplanowe pejzaże u malarzy *quattrocenta*, wydłużające się w dalekie perspektywy, w dale kłębiące się kopułami i minaretami Bagdadu chmur, stwarzające dantejskie kręgi, przestylizujące się w feerie o klasycznej harmonii.¹⁷⁵

Wyciągając wnioski z obserwacji poczynionych przez Hannę Gosk oraz Marka Tomaszewskiego można w tym miejscu powiedzieć, że w dotychczasowej recepcji prozy Haupta pojęciem „malarskość/obrazowość” określano dwa różne zjawiska, a ściślej – dwa typy opisu charakterystyczne dla autora *Pierścienia z papieru*. Pierwszy z nich to hypotypoza, rozumiana w szerokim znaczeniu jako obrazowe przedstawianie zdarzeń i rzeczy oraz eksponowanie ich plastycznych walorów. To opis sugestywny, niemal namacalny. Jak pisze Pierre Fontanier:

Hypotypoza odmalowuje rzeczy w sposób tak żywy i energiczny, że do pewnego stopnia unaocznia je i sprawia, że opowiadanie lub opis staje się obrazem, czy nawet jakąś żywą sceną. [...] Czasem składa się na nią jedna kreska. [...] Czasami jest tych kresek więcej, ale są one połączone w jednym organicznym kadrze, czasami w jednym

¹⁷⁵ Z. Haupt, *Entropia wzrasta do zera*, [cyt. za:] H. Gosk, *Trwanie...*, op. cit., s. 101.

zdaniu [...]. Czasami w ciągu zdań, w ciągu hypotypoz, czego rezultatem jest mniejszy lub większy czy bardziej lub mniej złożony obraz.¹⁷⁶

Podstawową funkcją hypotypozy jest więc unaocznienie. Doskonałym przykładem takiego opisu jest zatem przywoływany przez Gosk fragment *Białego mazura*, fragment, o którym badaczka pisze, że ma pobudzać zmysły czytelnika.

Drugim typem opisu, który przywołują badacze jako dowód na obrazowość/malarskość tej prozy jest ekfraz. Pod tym pojęciem chcę w tym miejscu rozumieć tekst literacki bądź jego fragment będący jednocześnie opisem i interpretacją jakiegoś dzieła sztuki, reprezentacją werbalną reprezentacji graficznej lub wizualnej¹⁷⁷, sztuką ukazującą inną sztukę. Ekfraz presuponuje zatem oraz ewokuje jakiś fikcyjny lub rzeczywisty obraz, w efekcie czego dochodzi do relacji intertekstualnej, do „wzajemnej interferencji znaczeniowej obrazu oraz tekstu o tym obrazie”¹⁷⁸.

Analizowany przez Hannę Gosk fragment opowiadania *Entropia wzrasta do zera* jest właśnie przykładem ekfrazy, a ściślej – według typologii zaproponowanej przez Balbusa – przykładem ekfrazy synkretycznej, a więc

¹⁷⁶ P. Fontanier, *Les figures du discours*, Paryż 1968, [cyt. za:] A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 77.

¹⁷⁷ Zob. Ekfraz, [w:] *Szkolny słownik wiedzy o literaturze. Pojęcia – problemy – koncepcje*, red. R. Cudak i M. Pytasz, Katowice 2000. Bibliografia na temat ekfrazy jest niezwykle obszerna a problematyka uruchamiana przez samo zjawisko – złożona i uzależniona od samego rozumienia pojęcia (wąskiego bądź szerokiego). O rekapitulację teoretycznych stanowisk nt. ekfrazy pokusiła się w ostatnim czasie Beata Gontarz. Zob. B. Gontarz, *Ekfraz. „Zagłada” Piotra Szewca*, [w:] eadem, *Obrazy świata. Wizualne reprezentacje rzeczywistości w polskiej prozie współczesnej*, Katowice 2014, s. 17-64.

¹⁷⁸ S. Balbus, *Rozwiązywanie ekfrazy. (Prywatna historia interpretacji jednego wiersza Zbigniewa Herberta)*, [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. W. Bolecki i A. Dziadek, Warszawa 2010, s. 117.

takiej, która nie odwołuje się do konkretnego „oryginału”, wzorca plastycznego, lecz do różnych obiektów. Ekfrazą synkretyczną „tworzy z nich sfigowaną całość” bądź też „pozostawia wirtualny obiekt w <kulturowym rozproszeniu>, <rozsianiu>”¹⁷⁹. Dokładnie tak, jak to ma miejsce w Hauptowym opisie chmur, w którym obiektem opisu ekfrastycznego jest, jak zostało wspomniane, malarstwo włoskiego *quattrocenta*.

Przykłady obu typów opisu – hypotypozy oraz ekfrazy – przywoływał w swej pracy krytycznej także Marek Tomaszewski. Nie dostrzegł jednak tego faktu, stąd też pewien brak zdecydowania badacza tudzież nieścisłość w rozpatrywaniu stylistycznej (w sensie malarskim) proveniencji Hauptowych opisów. Hypotypozy w prozie Haupta przyjmują zazwyczaj formę fragmentarycznych ujęć, kompozycji otwartych, rzeczywiście mogących przywoływać skojarzenia z malarstwem impresjonistycznym. Problem jednak w tym, iż *Lutnia*, po którą sięga Tomaszewski, zdaje się być przede wszystkim ekfrazą (bądź ciągiem ekfraz), jej przedmiotem zaś – miasteczko Żółkiew i jej renesansowe oraz barokowe zabytki architektoniczne i malarskie. Taki trop interpretacyjny podsunął zresztą sam Haupt – pierwotny tytuł opowiadania opublikowanego po raz pierwszy w 11 numerze paryskiej „Kultury” z 1966 roku brzmiał *Lutnia albo Przewodnik po Żółkwi i jej pamiątkach, zebrał i do druku podał....* Spróbujmy zatem podążać tym tropem.

Lutnia jako przewodnik...

Po pierwsze – „przewodnik”, po drugie – „pamiątki”. To pierwsze pojęcie sugeruje, że oto mamy do czynienia z literaturą niefikcjonalną, z dokumentem czy też wypowiedzią publicystyczną albo popularnonaukową, której zadaniem jest zorganizowanie i ułatwienie czytelnikowi-turyście orientacji w określonej przestrzeni geograficznej oraz w kulturowym uniwersum, które zostają skatalogowane, wnikliwie opisane i zarekomendowane. Ten przewodnik będzie ekfrastyczny – zawarte w nim opisy będą odsyłać do konkretnego dzieła, najczęściej zabytkowej budowli, płótna malarskiego czy rzeźby. Ów przedmiot

¹⁷⁹ Ibid., s. 118.

istnieje, zdaje się zaświadczać ekfrazą bedekera. Istnieje i w każdej chwili może stać się przedmiotem oglądu turysty. W odróżnieniu od ekfrazy literackiej czy krytycznej, opis w przewodniku przekształca owo dzieło z przedmiotu estetycznego w atrakcję turystyczną¹⁸⁰. Atrakcją będącą, jak zauważa Bożena Witosz, „kulturową pamiątką przeszłości”¹⁸¹.

Czy takim właśnie przewodnikiem jest *Lutnia*? Tekstem adresowanym do czytelnika-turysty zainteresowanego Żółkwią, jej historią i zabytkami? Tekstem, którego autor dołożył wszelkich starań, by informacje w nim zawarte były rzetelne i sprawdzone oraz by znajdowały potwierdzenie w faktach – dokumentach historycznych i kulturowych artefaktach?

Jeśli przypomnieć, że *Lutnia* miała być w zamierzeniu autora pierwszą częścią cyklu *Geografia Polski*; cyklu dokumentalnego mającego na celu, jak to ujął ówczesny wydawca Haupta, Jerzy Giedroyc, „utrwalenie kraju, którego już pewnie nie ma”¹⁸², to wstępna odpowiedź powinna być twierdząca. Nim jednak jej ostatecznie udzielię, chciałbym się wpierw przyjrzeć tym fragmentom utworu, których zdecydowanie pierwszoplanowym bohaterem jest właśnie podolskie miasteczko.

Haupt, w zgodzie z klasycznymi regułami gatunku, najpierw umiejscawia je na mapie i udziela podstawowych informacji na temat geografii, klimatu, flory. Píše:

Leży u stóp Roztocza – wzgórz, garbów zielonych od dębów, buków, grabiny, modrzewi. Kiedyś klimat był tu jeszcze słodszy, poznać to z nazwy przedmieścia Winniki, a wszędzie, gdzie są jakieś Winniki, dowodzi to zaraz, że sadzono tu winną latorośl. Zresztą Winniki były tu przedtem, zanim założono Żółkiew. (*Lutnia*, BD, 255)

¹⁸⁰ Zob. B. Witosz, *Ekfrazą w tekście użytkowym – w perspektywie genologicznej i dyskursywnej*, [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, op. cit., s. 165-182

¹⁸¹ Ibid., 174.

¹⁸² J. Giedroyc, *List do Zygmunta Haupta z 24 września 1966 roku*, [cyt. za:] A. Madyda, *Zygmunt Haupt. Życie i twórczość literacka*, op. cit., s. 55.

Kolejnym zadaniem będzie uczynienie z Żółkwi atrakcji turystycznej i zarekomendowanie jej czytelnikowi. Dokona się to poprzez pieczołowite skonstruowanie wizerunku takiego miasta, które z powodzeniem mogłoby konkurować z europejskimi ośrodkami turystycznymi, słynącymi z licznych unikatowych zabytków. Dlatego też Żółkiew stawiana jest obok bodaj największego w Europie średniowiecznego kompleksu urbanistycznego – francuskiego grodu otoczonego pierścieniami wałów obronnych i wież czy polskich pereł architektury:

Mówiło się o Żółkwi, że jest jak Carcassonne, bo miasto otaczają jeszcze mury i wały i wjeżdża się do niego bramami. Glińską – z klasycznymi hełmami, szyszakami wieńczącymi tympanon i z pordzewiałym łańcuchem brony czy zwodzonego mostu, Zwierzyniecką – z kratami tury nad jej sklepieniem; a na wały miejskie rzucają swój cień drzewa i biegnie ich koroną deptak do spacerów. Rynek z podcieniami, kamienicą, u której w niszy rudy lew położył łapę na ewangelii – tu rezydował kiedyś poseł Wenecji. (*Lutnia*, BD, 255-256)

Odpowiednie wrażenie na czytelniku mają też wyrzeźbić nazwiska architektów, którzy wzniesli miasto:

Budowali ją [Żółkiew – przyp. T.G.] Włosi. Cudowną tu renesansową synagogę – Battista di Quadro di Lugano, ten co i w Ostrogu stawiał. Starą bóżnicę z jej zwieńczeniami fasad, przyporami, muszlami z kamienia, gzymsowaniami, akroteriami attyki, murem, który był złoty od starości, ze sklepieniami, kasetonami, lunetami wnętrza. A zamek, jak ten Gucciego w Baranowie, założony na prostokącie, z czterema kolosalnymi wieżami. (*Lutnia*, BD, 259)

Narrator Haupta znajduje wyjątkowe upodobanie w inkrustowaniu prezentacji licznymi fragmentami źródeł historycznych. Mają one na celu umocowanie w faktach poszczególnych opisów, historii miasta i jego bohaterów. Mają poświadczać autentyczność i zbliżyć narrację do opowieści

dokumentalnej, tak, jak to ma miejsce w ekfrazie przywołującej jeden z monumentalnych obrazów zdobiących żółkiewską farę, obrazu przedstawiającego bitwę pod Kłuszynem: „konie, nie rozbrykane, ale, jak kazał to malować Ucello, zastygłe w hieratycznym skoku, kwadraty i prostokąty, i czworoboki zbrojnych, pancernych ludzi, nad nimi las kopii, gąszcz <drzew> – te u pierwszego szeregu już wachlarzem są zniżane – wpośród tych lanc i kopii proporce i znaki” (*Lutnia*, BD, 256). Ekfrazą tą zaraz znajduje swoje rozwinięcie i dopełnienie („A bitwa? Przepiszmy o niej” – *Lutnia*, BD, 256) w stosownym fragmencie pamiątnika Stanisława Żółkiewskiego, głównodowodzącego wojskami Rzeczypospolitej w uwiecznionej na płótnie bitwie.

Po *Początek i progres wojny moskiewskiej* Hauptowy narrator sięga zresztą kilkakrotnie, czerpie też z niego dość obficie. Wszak autor dzieła to fundator i założyciel Żółkwi, nierozzerwalnie związany z miastem. Jego szczątki spoczywają w krypcie miejscowej fary, której opis (jakże atrakcyjny dla czytelnika-turysty spragnionego wrażeń) także otrzymujemy:

W czarnym lochu, przy blasku świec zapalonych u sarkofagu widać długie szeregi trumien otwartych, a w nich wyschnięte szkielety w zetlałych żupanach, kontuszach, deliach, pasach, w tercjarskich habitach z kapturem nasuniętym na łysę czaszki – posesjonatów i urodzonych, dziesiątki ich, setki (pokapane woskiem z ogarków świec, przy których dziad kościelny za grosze oprowadza nielicznych zwiedzających i przyświeca, by lepiej widać było wyszczerzone zęby i piszczcze). (*Lutnia*, BD, 256)

Pamiątnik hetmana to ni ejedynie źródło, po które się w narracji sięga, bo będą je stanowić i pamiątniki Jana Chryzostoma Paska oraz Samuela Maskiewicza, i list Józefa Budziły czy wreszcie *Skład abo skarbiec znakomitych sekretów oekonomiej ziemiańskiej* Jakuba Kazimierza Haura. Nagromadzeniu szczegółowych opisów historycznych miejsc oraz zabytków, dokumentów, cytatów i portretów postaci zdaje się przyświecać idea pedanterii iście bedekerowskiej. „No to kiedy po baedekerowsku już jesteśmy pedantyczni, to przypomnijmy” (*Lutnia*, BD, 256), proponuje w pewnym momencie narrator. Czy zatem *Lutnia* chce być przewodnikiem, chce być praktyczną encyklopedią

Żółkwi?

Tak by się zdawać mogło. Tym bardziej, że myśl tę wspiera anegdota o reakcji Haupta na list od jednego z czytelników *Lutni*. Przypomnijmy ją tutaj. Otóż autorem rzeczzonego listu był mieszkający w Londynie były oficer stacjonującego w Żółkwi aż do kampanii wrześniowej 6 Pułku Strzelców Konnych im. Hetmana Koronnego Stanisława Żółkiewskiego. Oficer rzeczowo i skrupulatnie wykładał w nim wszystkie pomyłki, przeinaczenia i nieścisłości, jakie odnalazł w opublikowanym w paryskiej „Kulturze” utworze. Nie omieszkął również przedstawić własnej wersji wydarzeń pułkowych, opisywanych przez Haupta, który, co prawda, „jak wielu obywateli miasta Żółkwi, stykał się z żołnierzami naszego pułku”, ale „jak widać, źle zrozumiał lub, być może, po tylu latach zapomniał, o co chodziło”¹⁸³. Jerzy Giedroyc, na którego ręce skarga trafiła, sugerował Hauptowi, by odpowiedział nadawcy, uprzejmie przy tym tłumacząc, że *Lutnia* nie jest wypowiedzią publicystyczną, dokumentem czy wspomnieniem pułkowym, lecz utworem literackim, a literatura rządzi się swoimi prawami (*licentia poetica*). Haupt jednak, zdaje się, daleki był od takiego stawiania sprawy, od ustalania swoistej linii demarkacyjnej w obrębie twórczości pisarskiej i opowiadania się po jednej ze stron. Na list odpisał, ale tylko Giedroyciowi, któremu nie tylko zwierzał się ze wzruszeń, jakie korespondencja żółkiewskiego oficera w nim wzbudziła, ale również wskazywał na nią jak na istotny suplement, czy też erratę *Lutni*:

[List – przyp. T.G.] bardzo czarujący, znakomicie uzupełniający to, co ja sam napisałem. Prawie że splotałem się nad nim.¹⁸⁴

Na to szczególne przywiązanie do faktu, iście kronikarską pieczołowitość w dokumentowaniu rzeczywistości czy to minionej, czy współczesnej, Haupt wskazywał zresztą niejednokrotnie. Przywołać można

¹⁸³ T. Tchorzewski, *List do Jerzego Giedroycia z 31 marca 1967 roku*, [cyt. za:] A. Madyda, *Zygmunt Haupt. Życie i twórczość literacka*, op. cit., s. 151.

¹⁸⁴ Z. Haupt, *List do Jerzego Giedroycia z 11 kwietnia 1967 roku*, [cyt. za:] A. Madyda, *Zygmunt Haupt. Życie i twórczość literacka*, op. cit., s. 152.

choćby autotematyczną dygresję z opowiadania *To ja sam jestem Emmą Bovary*:

Nazbiera się sobie szczegółów, autentyków, śmiecia egzotyki i w pocie czoła zabiera do pisania. (*To ja sam jestem Emmą Bovary*, BD, 291)

Niech to upodobanie jednak nas nie zwiedzie. Zgodziliśmy się wprawdzie, że *Lutnia* chce być przewodnikiem, że autor, umieszczając pierwotnie w tytule utworu kwalifikacje gatunkowe, pragnie uczynić z czytelnika turystę poszukującego atrakcji i wrażeń (wpierw na kartach bedekera, następnie zaś na szlaku turystycznym), ale przecież *Przewodnik po Żółkwi i jej pamiątkach* przewodnikiem po Żółkwi jednak nie jest.

Przemawiają za tym dwa fakty. Pierwszy z nich przywodzi nas do podstawowego ustalenia na temat ekfrazy, ustalenia mówiącego, że przedmiotem takiego opisu będą zawsze te miejsca i przedmioty, których identyfikacja w rzeczywistości pozatekstowej nie nastręcza zbytnich trudności. Bez trudu odnajdziemy je na każdej mapie. Mogą to być na przykład architektoniczne zabytki, choćby i gubiące się pośród współczesnej zabudowy urbanistycznej, ale przecież wciąż oczekujące spojrzenia turysty, który w chłodnych wnętrzach będzie zadzierał głowę urzeczony mistrzowsko wykończonym detalem rozpostartego na ścianie płótna.

Czy Żółkiew takim przedmiotem jest? Czy Żółkiew może być przedmiotem ekfrazy w bedekerze? Zdecydowanie nie. A to dlatego, że w momencie publikacji *Lutni*, w roku 1966, mija 15 lat, od kiedy „Żółkiew” zniknęła z map. Miasta o tej nazwie po prostu już nie ma. W miejscu, gdzie powinna ona widnieć, czytelnik-turysta odnajdzie nazwę „Niestierow”, od nazwiska Piotra Niestierowa, rosyjskiego pilota. We wrześniu 1914 roku ów pionier lotnictwa bierze udział w pierwszej walce powietrznej w historii – taranuje nieuzbrojonym jednopłatowcem samolot przeciwnika, po czym rozbija się o ziemię – dziesięć kilometrów od ówczesnej Żółkwi. O tym wszystkim wie doskonale Haupt – jego narrator sięga i po *Wielką encyklopedię sowiecką* i po współczesne mapy. Na tych ostatnich, jak zauważa, po Żółkwi zostały tylko „nowe białe plamy”. W

owym 1966 roku podobne jasne plamy – ślady po tak drobiazgowo opisanych obrazach Martina Altomontego, Szymona Boguszewicza i Andrzeja Stecha – odnalazłby na ścianach Kolegiaty św. Wawrzyńca czytelnik *Lutni*. Podkreślmy: już tylko „czytelnik”, już nie „turysta”, „widz”. To właśnie drugi fakt, drugi powód, dla którego utwór Haupta przewodnikiem po Żółkwi być nie może – zakładany przez autora w tytule hipotetyczny czytelnik-turysta¹⁸⁵ okazuje się figurą niemożliwą.

... po pamiątkach

Cóż z tego wynika dla niniejszych rozważań? Ano tyle, że *Lutnia* albo nie jest przewodnikiem po Żółkwi, albo jest **przewodnikiem**, ale nie po wskazanym mieście. Po czym więc? **Po tytułowych pamiątkach.**

Od razu muszę jednak zaznaczyć, że pojęcia „pamiątka” nie będę tu utożsamiać wyłącznie z konkretnym przedmiotem, zabytkiem, miejscem, ale również (a może przede wszystkim) ze wspomnieniem, z tym, co się jawi we wspomnieniu, z zapamiętanym obrazem przeszłości, z pamięcią jako taką wreszcie, ale rozumianą nie jako moc przedstawiania, odwzorowania czy przywracania, lecz myślenia o tym, co przeszłe, było.

Pojęcie „**przewodnik po pamiątkach**” chcę w tym miejscu potraktować zatem jako kategorię genologiczną, jako nazwę gatunku zaproponowanego i realizowanego przez Haupta w *Lutni* (i nie tylko – o czym później).

Przywołuję w tym miejscu po raz wtóry ustalenia Stanisława Balbusa z jego *Zagłady gatunków*. Powiada się tam, że liczne w literaturze współczesnej (od romantyzmu poczynając) zabiegi architekstualne (instrukcje autorskie, takie jak umieszczanie nazwy gatunkowej w tytule bądź podtytule utworu) wskazują raczej pole odniesień genologicznych, a nie gatunek, jaki ów tekst realizuje. W tym polu zachodzi zaś „hermeneutyczny kontakt [...] niezależnie od charakteru i

¹⁸⁵ Korzystam w tym miejscu z kategorii czytelnika hipotetycznego, zaproponowanej przez Edwarda Balcerzana. Zob. E. Balcerzan, *Perspektywy „poetyki odbioru”*, [w:] *Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz, T. II, Wrocław 1987, s. 42-55.

jakości swoich faktycznych artystycznych struktur¹⁸⁶.

Te kwalifikacje genologiczne umieszczane przez autora w tytule bądź w podtytule utworu stanowią zatem aluzję – wskazują kontekst, w którym funkcjonować ma utwór. Ale Balbus posuwa się dalej pisząc, iż tym częściej pojawiają się w tekstach wyraźne sygnały określonej przynależności gatunkowej, im bardziej owe teksty nie chcą korzystać z właściwych tymże gatunkom paradygmatów. Jako przykład takich działań wymienia utwory Witkacego (*Nienasycenie* i *Pożegnanie jesieni* jako powieści), Gogola (*Martwe dusze* „za-pod-tytułowane jako poemat”¹⁸⁷) czy Nowaka, który swe, pisane na przestrzeni 15 lat (1965-80), wiersze nazywa w tytule psalmami, choć oprócz aluzji biblijnych z gatunkową formą psalmów nie mają one nic wspólnego. Do tej listy dopisałem już wcześniej 45 *pomysłów na powieść* Krzysztofa Vargi. Przykłady te dowodzą żywotności literatury. Nie na miejscu też, jak chce Balbus, jest mówienie o „zagładzie gatunków”, gdyż

gatunki zanikają, ale gatunki powstają i trwają. Ciągłe, z każdym nowym utworem i w każdym nowym utworze.¹⁸⁸

Co równie istotne: dopuszczalny jest jednoelementowy zbiór gatunkowy – wszak mogą pojawić się jego kolejne realizacje.

Z podobnym zjawiskiem do czynienia mamy w przypadku *Lutni*. Haupt umieszcza bowiem swe opowiadanie w przestrzeni hermeneutycznej obejmującej gatunek przewodnika po to, by zarówno korzystać z właściwych mu paradygmatów, poetyki (mam tu na myśli ekfrazy, faktografię czy kształtowanie i kierowanie spojrzeniem czytelnika-turysty), jak i im zaprzeczać, osłabiać oraz – co równie istotne – twórczo je przekształcać.

Czym miałby zatem być ów „przewodnik po pamiątkach”? Co go miałyby odróżniać od typowego bedekera, co miałyby decydować o jego oryginalności i specyfice jako gatunku? Na samym wstępie powiedzmy tylko, że – po pierwsze – indywidualny, specyficzny stosunek do przedmiotu opisu,

¹⁸⁶ S. Balbus, *Zagłada gatunków*, op. cit., s. 32.

¹⁸⁷ Ibid.

¹⁸⁸ Ibid., s. 27.

swego rodzaju osobiste piętno, jakie ujawnia się w niemal każdym elemencie opisywanej rzeczywistości; po drugie – specyfika samego przedmiotu opowieści. Narrator Haupta oprowadza bowiem po tym, co albo istnieje już tylko jako ruina, resztką, albo wręcz pozostaje nieobecne, nie istnieje w świecie a tylko odcisnęło swój ślad w pamięci i teraz powraca jako obraz.

Czy *Lutnię* będziemy czytać jako przewodnik po Żółkwi, czy jako przewodnik po pamiątkach, za każdym razem będzie to przewodnik po tym, co nieobecne. To nieobecność właśnie będzie najważniejszym, jedynym tematem utworu. Brak czegoś, kogoś w jakimś miejscu, w jakimś czasie. Bo czym przecież jest wspomnienie, przywołany w pamięci obraz, jego świadome wyobrażenie? To widomy znak i ślad tego, czego (już) nie ma; czego nie mam przed oczyma. A nawet jeśli to przed nimi znajduję, na przykład w postaci obrazu, to muszę posiłkować się pamięcią i sprzężoną z nią wyobraźnią. Nieobecność zatem, brak w danym miejscu bądź czasie czegoś lub kogoś – mnie samego również.

Od takiego przecież wyznania – „nie byłem” – rozpoczyna się *Lutnia*:

O „Białokamiennej”, cóż to ja mogę pisać o „Białokamiennej”? Że tam nigdy nie byłem, że to daleko, gdzieś za światami, że nasi nie nazywali jej po imieniu, bo imię odnosiło się do całych obszarów, ale nazywali ją po prostu „Stolicą”. Stolicą, ale czego? Pogranicza tundry brzoźowej i bagien, stepu i władztwa Tatarów. Toteż jeżeli już chcę ją sobie wyobrazić, to mojej wyobraźni pomoże wyobraźnia innych.
(*Lutnia*, BD, 253)

„Białokamienna”, czyli Moskwa, pozostaje dla narratora miejscem „poza światami”, miejscem, które nie istnieje dla niego, o którym informacje czerpie z drugiej ręki. Wyobrażenia Moskwy i terenów Rusi ufundowane są na pamięci dzieł malarskich i filmowych, których była ona przedmiotem¹⁸⁹. I tak opis „zimy

¹⁸⁹ Podobne zjawisko spotykamy nie tylko w dwudziestowiecznej prozie powieściowej (by przywołać choćby małego Marcela z powieści Prousta, który na dźwięk nazwy „Florencja”

rozesłanej śniegiem aż po siny las na horyzoncie i przysadziste wieże, i banie cerkiewne, i częstokół grodu, i biały dym z kominów miejskich na tle czarnego nieba” to nic innego jak ekfrazy przywoływanych w pamięci dzieł „jakiegoś pompiera z XIX wieku z Tretyakowskiej Galerii” (*Lutnia*, BD, 253) tudzież ujęć z *Iwana Groźnego* lub *Aleksandra Newskiego* – epickich filmów kostiumowych Siergieja Eisensteina, na którego twórczość narrator się powołuje.

W tej przestrzeni, która, podkreślę, nie istnieje, gdyż jest tworem zmediatyzowanej wyobraźni i pamięci, umieszczona zaraz zostaje postać jeźdźca na koniu; postać będąca przede wszystkim znakiem nieobecności, sygnaturą nieistnienia. To Tatar, baskak, urzędnik chana ściągający daninę od mieszkańców średniowiecznej Rusi. Rytuał ten został pokazany za pomocą kilku ujęć, na sposób filmowy, eisensteinowski właśnie. W zgodzie z tą poetyką wizerunek dostojnego Tatara, reprezentanta pewnej kultury oraz narodu – szlachetnego ale i okrutnego – zderzony zostaje ostatecznie z wizerunkiem całkiem odmiennym. Ten właśnie zabieg montażowy czyni z jeźdźcą znak upadku, degradacji kultury tatarskiej, jej stopniowego zanikania, aż po nieobecność. Pisze bowiem Haupt:

Minęło lat sto, dwieście, lat trzysta i straszni niegdyś Tatarzy, mówią, stali się najlepszymi kelnerami w najprzedniejszych restauracjach imperium, zawsze podobno taki maître d’hôtel czy „Ober” w eleganckiej restauracji na Kreszczatiku czy na Mojce to był Tatar, kłaniał się i brał napiwki.

Ale „Białokamiennej” nigdy nie oglądałem ani nie dawałem napiwków

tworzył „sobie miasto nadprzyrodzone, zapładniając pewnymi wiosennymi zapachami to, co uważał za geniusz Giotto w samej jego istocie” – M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu. W stronę Swanna*, tłum. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1999, s. 379), ale także w narracjach autobiograficznych *sensu stricto*. W tym drugim przypadku możemy mówić zatem o zjawisku konfabulacji, do czego wprost przyznawał się swego czasu Jan Kott: „Tak łączą mi się ze sobą i mieszają ze sobą różne Paryże, ten przedwojenny i ten drugi zaraz po wojnie. Paryże własne i literackie, zapamiętane choćby w wieczornej mgle i przeczytane”. J. Kott, *Przyczynek do biografii*, Londyn 1990, s. 10.

Tatarom kelnerom. (*Lutnia*, BD, 254-255)

Powinniśmy w tym miejscu zapytać, dlaczego w utworze, który, jak powiedziałem, ma traktować bądź to o Żółkwi, bądź o pamiątkach, wpraw opowiada się o kulturze Tatarów, następnie zaś o Moskwie i jej zabytkach, kreśli się opisy renesansowej architektury, które z powodzeniem mogłyby się znaleźć w bedekerze moskiewskim. Czytam przecież:

„Białokamienną”, co tu mówić, budowali Włosi, szczególnie – Krymgorod. Granowitową Pałac – Marco Ruffo i Pietro Antonio Solari, Sobór Uspieński – Aristotele Fioravanti, Sobór Archangielski, Mauzoleum Carów – Alevino Novi, wieżę dzwonnice Iwana Wielkiego – Marco Bono. [...] Cieniowali ci mistrzowie, uczyli się u Bramantego, kopiowali stare pomniki, trzymali się kanonów i modułów Vignoli, wystrzygali swe cuda w kamieniu, marmurze, granicie, drążyli kartusze, rżnęli w jaspisie i malachicie liście akantu, kanelurowali pilastry, rozpinali łuki, wydmuchiwali kopuły, sklepienia i nisze, lali w formy stiuki, gips, pozzuolę, terazzo, przyozdabiali je w sgraffita, zawieszali na ścianach kobierce, gobeliny i płótna obrazów. (*Lutnia*, BD, 258)

Zabieg ten pełni dwojaką funkcję. Po pierwsze – ustępy te przynoszą obrazy, które mimo że zdają się rozkoszować zmysł wzroku nagromadzeniem szczegółów, detali, ich niekończących się niemal wyliczeń, to mają wyrażać różne formy pojmowania nieobecności, nieistnienia, braku. Narrator niejednokrotnie przecież podkreśla: „nigdy tego nie widziałem”, lub „już tego nie zobaczę”, co oznacza tylko jedno: „tego nie ma”. Po drugie – te zapośredniczone w „wyobraźni innych” wizerunki stanowią punkt odniesienia dla późniejszych obrazów Żółkwi. Zestawienie portretów obu miast, ale także warunków możliwości i sposobów wypowiedzania się na ich temat, ma, pozornie, charakter antytetyczny. Jeśli bowiem o stolicy mówić nie sposób, bo nie da się przedstawić czegoś, czego się nigdy nie widziało (narrator niejednokrotnie

przecież podaje w wątpliwość sens takiej pracy¹⁹⁰), to opowiadanie o rodzinnym mieście wydaje się w pełni uzasadnione i oczywiste („Natomiast o Żółkwi mogę powiedzieć bardzo wiele” – *Lutnia*, BD, 255).

To zestawienie, u podstaw którego leży opozycja byłem – nie byłem, widziałem – nie widziałem, zaraz jednak okazuje się wykazywać cechy paralelizmu. Zarówno bowiem Moskwa, jak i Żółkiew mogą pochwalić się renesansową architekturą, dziełem mistrzów włoskich; w dziejach obu istotną rolę odegrał również hetman Żółkiewski – założyciel miasta Żółkiew oraz pierwszy Europejczyk zdobywający i okupujący stolicę Rosji. Podobieństwa te są zaledwie pretekstowe. Tym bowiem, co istotnie wspólne obu miastom, obu światom (Rusi pod władzą tatarską i Żółkwi lat młodości narratora) jest ich doświadczana i wyrażana przez podmiot nieobecność – poczucie straty, braku.

Jeżeli o tym, czego nie widziałem, mogę opowiadać tylko dzięki wsparciu wyobraźni innych (malarstwo, literatura, film), to o tym, co widziałem, co było częścią mego świata, a czego już nie ma, opowiadam tylko dzięki wsparciu pamięci. Zarówno w pierwszym, jak i w drugim przypadku, jest to zawsze opowieść o tym i o tych, których nie ma. O ich nieobecności właśnie. *Lutnia* jako „przewodnik po pamiątkach” staje się tym samym subiektywną, ale nade wszystko osobistą, encyklopedią świata, który nie istnieje. Owo „nie istnieje”, ów brak, stoi u podstaw opowieści.

Dlatego też obraz tatarskiego jeźdźcy pijącego kumys z czary zestawiony zostaje ze wspomnieniem ojca częstującego mlekiem odciągniętym kłaczy:

Trochę to było dziwne, trochę wstrętne, ale napiłem się i ojciec, zadowolony ze swego pomysłu, patrzył na mnie i uśmiechał się jakby drwiąco, i powiedział mi: „A wiesz, teraz na górnej wardze z jednej strony wyrosną ci trzy takie włosy i z drugiej strony trzy włosy i oczy zrobią ci się skośne, i będziesz całkiem jak Tatar”. (*Lutnia*, BD, 254)

¹⁹⁰ Na przykład w takim zdaniu: „Cóż mi tu opowiadać o *Białokamiennej*: o Kitajgorodzie, o Krymgorodzie, o Bramie Troickiej, o Matce Boskiej Uspieńskiej, o cerkwi Wasilija Błogosławionego i wielkiej armacie, którą zwą Car-Puszka? Nigdy tych cudów nie oglądałem”. (*Lutnia*, BD, 254)

Dlatego osobliwość nazwy żółkiewskiej rzeczulki – już to „niepozornej wody, płynącej głębokim rowem, zarosłym zielenią łopuchów, wikliną, [...] przeciekającej leniwie pod mostami, już „pełnej furii, rozjuszonych lochy” (*Lutnia*, BD, 255), znajduje wyjaśnienie w ojcowskiej etymologii:

Pytałem ojca: dlaczego Świnia? „Widzisz” – powiedział mi ojciec – „ludzie tak zawsze nazwą wodę, jak im będzie robić szkody”. (*Lutnia*, BD, 255)

Dlatego opis bitwy pod Kłuszynem, zaczerpnięty z pamiętników Stanisława Żółkiewskiego sąsiaduje z narratorskim wspomnieniem nabożeństwa w żółkiewskiej farze uświetnionego obecnością pocztu sztandarowego 6 Pułku Strzelców Konnych Imienia Hetmana Wielkiego Koronnego i Koronnego Kanclerza Stanisława Żółkiewskiego; pocztu, którego wizerunek pojawi się w opowiadaniu jeszcze raz:

Ten poczet sztandarowy: podporucznik, wachmistrz i starszy strzelec konny, Ukrainiec, leżą sobie koło siebie na tym samym cmentarzu, gdzie wszyscy tamtejsi się spotkali. I dowódca pułku, i burmistrz doktor Muszkiet, i proboszcz u fary, infułat ksiądz Izydor Kunaszowski, i mój ojciec, i moja młodzianka siostra. (*Lutnia*, BD, 261)

Dlatego wreszcie obok nazwisk wielkich architektów włoskich, których dzieła tworzą zabudowę i Moskwy, i Żółkwi, pojawia się nazwisko Antka Łobosa, żółkiewskiego architekta, miejscowego geniusza podziwianego przez profesorów wydziałów architektury, wielkiego talentu, któremu wróżono międzynarodową karierę, a który po uzyskaniu dyplomu

Z jakiegoś zakurzonego biura konserwatorskiego jeździł do miasteczek i tam dźwigał z gruzów i kleił czerepy starych budowli, mury i wieże, dawne kształty spletał z tym, co zrodziło się w jego

głowie. We Lwowie, w Przemyślu, Rawie Ruskiej, Samborze, w Podhorcach, w Żółkwi. Wieże, fasady, podcienia, przypory, portale, balustrady, tarasy, baszty, bramy, galerie, krużganki – walające się po ziemi kamienie i płyty podnosił i stawiał od nowa. (*Lutnia*, BD, 259-260)

Jego śladami podąży i narrator-bohater opowiadania, i podąża nimi również jego autor. Na każdego z nich u kresu podróży czeka też lutnia. Łobos bowiem wpierw porównany zostaje do lutnika, „który naprawia stary instrument, skleja, pochyla się nad nim i nadśluchuje, czy głos z niego wydobyty brzmi tak samo, prawdziwie” (*Lutnia*, BD, 260), następnie zaś „śladem Łobosa” podąża bohater, który znalazłszy się w czasie kampanii wrześniowej w okolicach Żółkwi, nawiedza odrestaurowany ongiś przez architekta zamek i tam, w jednej z tajemniczych komnat, na stosie książek, „tomisk, foliałów, szpargałów” odnajduje zakurzony instrument.

Zapytajmy w tym miejscu – dlaczego akurat lutnia? Skąd i po co lutnia? Odpowiedzi na to pytanie udziela już narrator i zarazem autor. Lutnia to w tradycji kultury wpierw atrybut pieśniarza/pisarza (trubadura, minstrela czy rybałta) potem zaś symbol sztuki pisarskiej w ogóle:

Lutnia! Skąd tu lutnia? Co za głupie pytanie! Przecież gdzie właśnie, jak nie tu, wpośród książek, jej miejsce? Czyż nie rytują zawsze podobizn poetów z jej wyobrażeniem, czyż to nie ten instrument przyozdabia, wpośród liści bobkowych, konterfektu pisarza w owalu? (*Lutnia*, BD, 266)

W tej perspektywie kolejne uwagi i obserwacje – czy to o wysokich wymaganiach, jakie ów kapryśny i wiecznie rozstrajający się instrument stawia muzykowi, czy o wyjątkowości każdego egzemplarza, czy wreszcie o błazeństwie nierozzerwalnie związanym z grą – wszystkie te refleksje ujrzyć powinniśmy jako autorski namysł nad sensem uprawiania literatury, sztuki pisarskiej oraz nad obowiązkami i powinnościami tego, który się tej działalności oddaje.

Powiedziałem: „podążać śladami Łobosa”, czyli śladami tego, który swego talentu nie poświęcił wznoszeniu wielkich metropolii, tworzeniu nowego świata, lecz skromnej działalności konserwatorskiej, pielęgnowaniu ruin, odtwarzaniu – lub raczej – przetwarzaniu tego, co poddane procesowi unicestwienia. Uprawianie literatury o tyle ma więc sens i staje się sztuką, jeśli ma na celu re-konstruowanie (dialektyka ocalenia i przekształcenia). W innym opowiadaniu Haupta czytam:

Szczęście to jest wspomnienie, nabyty kawałek życia przeżytego na własność, nie do odebrania. A wspomnienie tego staje się marzeniem. Marzy się. W tym świecie marzeń z ułamków, kawałków i odpadków zapamiętanych składa się na nowo inny kształt. Uśmiecha się do tego kształtu, jest to coś własnego, coś, co podnosi nas do bluźnierczej pychy tworzenia z niczego, tworzenia czegoś, czego jeszcze nie było. [...] Powtórzenie i nowość. (*Fragmenty*, BD, 242-243)

Pisanie staje się twórczością, gdy dąży do uobecnienia tego, co nieobecne, co zarażone śmiercią, gdy chociaż próbuje utrwaląć obraz tego, co pozostaje – znaki nieobecności, braku, straty.

Dla narratora-bohatera podążającego „śladami Łobosa” takim właśnie znakiem jest odnaleziona w finale na żółkiewskim zamku lutnia: już nie „śliczne drzewo, dźwięczne struny”, ale „trumna, trumienka, pusta kołyska, [...] pusty grób – *kenotaph*” (*Lutnia*, BD, 267). Na autora, krocącego tym samym szlakiem, u kresu czeka zaś *Lutnia* – już nie opowiadanie, a przewodnik po pamiątkach. Gatunek, który, jak twierdzą, realizowany jest w znakomitej większości Hauptowych utworów.

Czym więc ostatecznie różni się ów gatunek od typowego bedekera? To już nie przewodnik po miejscach i atrakcjach turystycznych, lecz po zalegających w pamięci śladach, okrucinach, fragmentach, które wydobyte na powierzchnię świadomości a następnie tekstu jawią się jako reminiscencje obrazowe. „Przedmiotem” przewodnika po pamiątkach, powiedzmy to wprost, staje się – paradoksalnie – nieobecność, nic. Ale to „nic” ujawnia się tutaj pod postacią obrazów i – kolejny paradoks – tym samym zostaje zaprzeczone. Na

ten problem zwracał już uwagę Platon, dla którego *eikon* to obraz przedstawiający obecność rzeczy już nieobecnej.

Pod pojęciem reminiscencji chciałbym tu rozumieć nie tylko wspomnienie ale także „echo, refleks, oddźwięk innego utworu”¹⁹¹ (literackiego, plastycznego czy filmowego). Właściwa *Lutni* obrazowość to efekt hypotypozy i ekfrazy. Pierwsza stwarza wrażenie naoczności, eksponując przede wszystkim wizualne, plastyczne aspekty opisywanej rzeczy bądź zjawiska; druga zaś nie tylko przywołuje i przedstawia mniej lub bardziej konkretne dzieła sztuki, ale również zbliża do i sytuje pośród innych tekstów kultury. Umożliwia tym samym, mówiąc metaforycznie, ich wzajemne przeglądanie się, odbijanie, ściślej zaś – inicjuje liczne relacje intertekstualne.

W pisarstwie Haupta model „przewodnika po pamiątkach” aktualizuje się nader często. To skłaniać już musi do stawiania pytań o same „pamiątki”: o pamięć, jej pracę, jej zawartość, ale również o znaczenie i funkcje literackich reprezentacji przeszłości.

¹⁹¹ W. Kopaliński, *Reminiscencja*, [w:] idem, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa 1994, s. 435.

Czycz: atopia i amorficzność

„Bo chcę ci powiedzieć moje: sprawa pisania bardzo prosto, przykładowo jeżeli droga, to nie dokąd, a którądy”¹⁹², pisał Stanisław Czycz w swej debiutanckiej książce prozatorskiej, *Ajolu*. Ustanawiał tym samym fundament własnej strategii literackiej: pisanie to swego rodzaju proceder; nieustające kroczenie naprzód (z łac. *procedere*). Jak się jeszcze okaże, to także niestosowne (czy może nawet niecne) postępowanie. Czas i przestrzeń, w których proceder ten zachodzi, wyznacza zaś tekst.

Używam pojęć „pisanie” i „tekst”, gdyż nie na miejscu – a na pewno wysoce problematyczne – byłoby posiłkowanie się w zetknięciu z (niektórymi) utworami krzeszowickiego autora tak użytecznymi (bo usankcjonowanymi w literaturoznawczym dyskursie) kategoriami jak „opowiadanie”, „powieść” czy nawet „proza”. Dobrze o tym wiedziała Helena Zaworska. Już w 1968 roku, tuż po publikacji *Ajola*, pisała:

Gdyby tę książkę chciał nazwać powieścią lub opowiadaniem, gdyby w ogóle mieć pewność, że trzeba nazywać ją prozą. Można te określenia gatunkowe utrzymać lub z nich zrezygnować, dla tej materii językowej, jaką prezentuje Czycz, jest to sprawa bez znaczenia. Pominięte tu bowiem zostały znane konwencje prozatorskie, a także i znane antykonwencje. Właściwie nie tyle pominięte, ile zlekceważone, dowolnie – z punktu widzenia samych konwencji – ze sobą pomieszane, bez troski o ich odrębne i często nawzajem sprzeczne reguły.¹⁹³

Utwory pomieszczone w *Ajolu*, wedle słów badaczki, pozostają poza jakimikolwiek kwalifikacjami gatunkowymi a nawet rodzajowymi. Mówi się o lekceważącym podejściu do uznanych konwencji, zderzaniu i łączeniu nieprzystających do siebie poetyk i reguł, co skutkuje ich zmieszaniem i zmaceniem. W efekcie zaś: wyprowadza to pisarstwo poza uchwytą w

¹⁹² S. Czycz, *Ajol*, Kraków 1967, s. 212.

¹⁹³ H. Zaworska, „...A wszystko jest rozpadanie”, „Twórczość” 1968, nr 2, s. 116.

literaturoznawczym dyskursie przestrzeń; poza „literaturę”.

Przyczyną podobnego zakłopotania komentatorów tego pisarstwa były już dwie wcześniejsze – poetyckie – książki Czycza. Wydane w 1957 roku *Tła* oraz, trzy lata później, *Berenais* nie tylko zwróciły uwagę ówczesnej krytyki i publiczności literackiej na młodego autora, ale sprawiły, że znalezienie dla nich miejsca na literackiej mapie okazało się kwestią tak palącą, jak i trudną. Palącą, gdyż krzeszowski autor nie był postacią anonimową.

Na salony literackie został wprowadzony już w 1955 roku. Jego wiersze, obok utworów Zbigniewa Herberta, Mirona Białoszewskiego, Bohdana Drozdowskiego oraz Jerzego Harasymowicza, złożyły się na zorganizowaną przez „Życie Literackie” *Prapremierę pięciu poetów*¹⁹⁴ – bodaj najważniejsze wydarzenie literackie po wojnie¹⁹⁵. Wiersze Czycza¹⁹⁶ rekomendował Ludwik Flaszen. Dostrzegał w nich wysiłek okiełznania chaosu przedrefleksyjnych wrażeń (krytyk pisał o „magnie wrażeń”) podejmowany przez „wewnętrznie nadwichnięty” podmiot:

Ale wrażeniowość owa nie jest wrażeniowością kameralną, zmysłową reakcją na barwy i głosy widzialnego świata. To reakcja człowieka uczulonego na wielkie sprawy czasu, który wydał faszyzm i Hiroszimę. Opętanie okrucieństwem czasu powołuje do życia groźne, brutalne – często zbyt jaskrawe w swojej brutalności – wizje młodego poety. Nie jest mu obce coś w rodzaju katastrofizmu.¹⁹⁷

¹⁹⁴ Pomysłodawcą *Prapremiery*... był Artur Sandauer.

¹⁹⁵ Bohdan Drozdowski po latach pisał o znaczeniu i randze tego wydarzenia: „Druk u Machejka czynił z poetów od razu światowych! Echa *Prapremiery*... dotarły bowiem do Paryża i Londynu, do Monachium i Pragi, do Sztokholmu i Moskwy, do Amsterdamu i Oksfordu, do Helsinek, Madrytu, Budapesztu, Belgradu etc.” B. Drozdowski, „*Kącik debiutów*” (po pięćdziesięciu latach), „Akcent” 2006, nr 1, s. 68.

¹⁹⁶ Były to dwa utwory (*Gdybym żył w roku 1883* oraz *Szczur*), które potem weszły do debiutanckiego tomiku *Tła*. Zob. „Życie Literackie” 1955, nr 51, s. 5.

¹⁹⁷ L. Flaszen, *Stanisław Czycz*, op. cit., s. 5.

Wskazane przez krytyka proweniencje katastroficzne powróciły w omówieniach dwóch książek poetyckich. Piotr Marecki pisze w związku z tym, że „Czycza uznano za twórcę pokoleniowego, głównego wyraziciela katastrofizmu epoki atomowej”¹⁹⁸ i na dowód przywołuje wypowiedzi Kazimierza Wyki i Jerzego Kwiatkowskiego. Ten pierwszy widział w twórczości Czycza „przede wszystkim zbiorek załączników do ankiety personalnej pokolenia”¹⁹⁹, które „przyszło do gotowego Oświęcimia. Do Oświęcimia pustego, do muzeum, które się zwiedza i w krzakach wódkę pije lub zgoła się parzy”²⁰⁰. Kwiatkowski, prócz katastrofizmu, słyszał w tych utworach dalekie echa przedwojennego ekspresjonizmu, poetyki Różewicza oraz surrealizmu²⁰¹. Michał Głowiński zaś pisał o powrocie poetyki ekspresjonistycznej, w której świat i bohater tych wierszy „dopiero jakby kształtuje się z mgły, wyłania z setek różnorodnych możliwości, by przybrać konkretną, choć zdeindywidualizowaną postać”²⁰².

Sam Czycz natomiast, po latach, tak wypowiadał się na temat literackich nurtów, tendencji czy też miejsc na mapie, w które krytyka próbowała go wpisać:

bo jakieś tendencje, jakieś kierunki i, założmy, że ja mieściłbym się w którymś z tych co aktualnie były uważane za jakieś Najwyższe i Odkrywcze i Nowe nie miały dla mnie znaczenia żadnego, myślę, że zawsze nie mają znaczenia lub mają małe, dla każdego [...], dla każdego oczywiście z tych, którzy nie starają się za wszelką cenę Dołączać, Nadażać, a jeszcze, gdyby się udało, Wyprzedzać, czyli dla tych, co jedyny wzór czy tendencję, czy jak to jeszcze nazwać, mają lub starają się znaleźć wyłącznie w sobie, i może nawet lepiej, gdy to jest dość dalekie od aktualnie cenionej czy wielbionej tendencji [...].²⁰³

¹⁹⁸ P. Marecki, *Czycz i filmowcy...*, op. cit., s. 20.

¹⁹⁹ K. Wyka, *Echa katastroficzne*, op. cit., s. 287.

²⁰⁰ Ibid., s. 288.

²⁰¹ Zob. J. Kwiatkowski, *Od Różewicza do surrealizmu*, op. cit., s. 117.

²⁰² M. Głowiński, *Czy neoekspresjonizm?*, op. cit., s. 129.

²⁰³ S. Czycz, *Samo już to*, „Poezja” 1976, nr 7-8, s. 84.

To bycie „poza”, występowanie „pomimo” (bo raczej nie „przeciw”, jak zauważyła Zaworska) najpełniej doszło do głosu w twórczości prozatorskiej. Jako prozaik Czycz objawił się w 1961 roku, publikując w trzecim numerze „Twórczości” *Anda* – utwór niezwykle osobisty, wręcz intymny, bo będący (także) wyznaniem po utracie przyjaciela, Andrzeja Bursy. *Anda*, paradoksalnie, szybko okrzyknięto manifestem pokolenia 56’. Czynił to już anonsujący w miesięczniku dzieło Jarosław Iwaszkiewicz, gdy pisał, że oto czytelnik otrzymuje „niepodrobiony, autentyczny – zabójczy w swej szczerości – smak młodego życia. To młode życie w zadziwiający sposób urzeczywistnia się w losach – i sposobie reakcji na zjawiska świata – bohaterów noweli. Oni już nie istnieją jako indywidua, istnieją jako przedstawiciele swojego świata, swojego pokolenia, swojej epoki”²⁰⁴. Tomasz Burek pisał zaś, że to „szloch generacji, jej furia, jej spowiedź, największe, jakie jest możliwe przybliżenie i aluzja do arcydzieła”²⁰⁵.

Nie tylko jednak zachwyty krytyków towarzyszyły prozatorskiemu debiutowi Czycza. Ostentacyjne lekceważenie prawideł gramatyczno-logicznych a także nieprzystający do socrealistycznych założeń i wzorów portret środowiska młodoliterackiego stały się podstawą osądzania utworu w kategoriach bełkotu czy nieudanego eksperymentu. Ten drugi głos w dyskusji nad *Andem* znakomicie uchwycił a nawet (dosłownie) zarejestrował Jerzy Stempowski. Pisał na łamach „Kultury”:

Wydaje się, że największą sensacją literacką w Polsce było tej wiosny opowiadanie Stanisława Czycza pt. *And*, ogłoszone w marcowym numerze „Twórczości”. Krytyków pragnących, aby wszystko było jak najlepiej, oburzyły w nim obrazki ze zjazdu młodych pisarzy. W „Polityce” z 29 czerwca 1961 czytamy: „Opowiadanie Czycza wywołało popłoch. Podobno – jak twierdzą świadkowie – zjazd młodych poetów w Poznaniu (jesień ub. roku) rzeczywiście był jakimś nieskoordynowanym galimatiasem wyczynów różnego autoramentu, był sam w sobie bełkotem i wobec tego opowiadanie

²⁰⁴ J. Iwaszkiewicz, *Gorzki smak brzozowych listków*, op. cit., s. 127.

²⁰⁵ T. Burek, *Moment syntezy*, [w:] idem, *Zamiast powieści*, Warszawa 1971, s. 238.

Czyż, ukazujące ten zjazd, jest jakoś adekwatne do tego modelu”. Dla krytyka „Polityki” opowiadanie jest „zwyczajnym bełkotem”, „karykaturą”, nieudanym eksperymentem, wydrukowanym w „Twórczości”, aby czytelnicy mogli się nań wściekać.²⁰⁶

Dla samego Stempowskiego zaś był to utwór, który nie pozwalał się łatwo zaklasyfikować. Bo, pisał, ani to wyłącznie dokument literackiego środowiska, ani rozrachunek autora z samym sobą, ani świadectwo znakomitej techniki pisarskiej, zdolnej wywołać złudzenie rzeczywistości. Gdzie zatem umieścić Czyż? – pytał na koniec.

Pytanie to (jakże istotne) okazuje się bezzasadne, gdy czytać *Anda* jako część, fragment czy też etap wspomnianego na samym wstępie procederu²⁰⁷. Nazwać go można „wypisywaniem-się”. Na proceder ten składają się dwa momenty nierozdzielnie ze sobą powiązane – jednoczesne i komplementarne. Po pierwsze jest to występowanie/wypisywanie się z: literatury, tradycji pojmowanych jako zespół norm i wzorców (społecznych, cywilizacyjnych, kulturowych, językowych) rozpoznanych jako fikcje (albo fikcjonalizacje). Po drugie – to pisanie jako wytyczanie miejsca poza przestrzenią literatury i literackości oraz instaurowanie w nim własnego, jednostkowego istnienia.

Łatwo zauważyć, że owe dwa momenty mają dwie różne wartości. Pierwszy – negatywną, drugi – pozytywną. Pierwszy skutkuje atopią, drugi – amorficznością. Ów proceder zapoczątkowuje właśnie *And*. Píše Czyż:

ja nie o nim nie o Andzie lecz o sobie, no o nim też bo on, pomijając już inne i ważniejsze chyba względy myśląc tylko o tym, on mnie interesuje – on poszedł w tym trochę dalej, – lecz o sobie, nie to że

²⁰⁶ P. Hostowiec [J. Stempowski], *Gdzie umieścić Czyż*, „Kultura” 1961, nr 3, przedr.: J. Stempowski, *Szkice literackie. T. II. Klimat życia i klimat literatury*, op. cit., s. 272.

²⁰⁷ Z właściwą sobie przenikliwością konstatował też Stempowski: „Na pytania nasze odpowie zapewne najlepiej sam autor gdy, po tym zajmującym debiucie, napisze coś ‘naprawdę świetnego’”. Ibid., s. 278.

on lecz ja, ja w tym tkwię [...]. (*And*, A, 72)²⁰⁸

We fragmencie tym mówi się o najbardziej własnym, indywidualnym doświadczeniu, o jednostkowej egzystencji. To o nią tu chodzi. Należy jednak zapytać: tu, czyli gdzie? W czym tkwi And i jego przyjaciel a zarazem narrator opowiadania? Akapit wcześniej wypowiada on (?) takie zdanie:

ale mnie tu w tej historii z Andem idzie między innymi (jak sobie to nagle uświadamiam, czy uświadomiłem przed chwilą) o takie właśnie ramki. (*And*, A, 72)

Utwór ten jest tyle opowieścią o przyjaźni dwóch młodych poetów, z których jeden umiera, czy szkicem do portretu środowiska literackiego, ile rozważaniem nad ontologią literatury. Owo „tu”, pojawiające się i w pierwszym, i w drugim fragmencie, to przestrzeń tekstu, w której zaistnieć może ten, który mówi. Jak jednak, rozpatruje się, może „tu” zaistnieć to, co jednostkowe, idiomatyczne, wyjątkowe, skoro jedynymi narzędziami ku niemu są te zaczerpnięte ze wspólnego uniwersum: język, kultura, wzorce zachowań – tak w życiu, jak w literaturze? To tę właśnie złożoną problematykę uruchamia malarska metafora ramy i obrazu. „Ramą” są wszelkie obowiązujące i przyjęte społecznie wzorce, kody, reguły i konwencje doświadczania (przeżywania, pojmowania)²⁰⁹, ale także literackiej reprezentacji), które niwelują, zamykają

²⁰⁸ Stosuję niniejsze oznaczenia dla książek prozatorskich Stanisława Czyczka: *Ajól*, Kraków 1967 – A; *Nim zajdzie księżyc*, Kraków 1968 – NZK; *Pawana*, Kraków 1977 – P; *Nie wiem, co ci powiedzieć*, Kraków 1983 – NCP; *Nie wierz nikomu*, Kraków 1987 – NWN, Arw, Kraków 2007 – ARW. Lokalizację cytatu podaję bezpośrednio w tekście – gdy jest to opowiadanie, podaję wpierw jego tytuł.

²⁰⁹ Rozważania narratora nad tą kwestią splatają się ze sceną w podziemiach kolejowego dworca; powracający z literackiego Festiwalu Zapowiadających Się bohaterowie czekają na swój pociąg, przechadzają się tunelami, „patrzą i doznają”: „te dwie kobiety: bezbarwne bez zdecydowanego wyrazu twarzy, oglupiałe spojrzenia, twarze jakby zmięte, i patrząc jeszcze na

oraz wykluczają wszelką osobność, ekscentryczność, „obraz”. Ani And (Andrzej Bursa), ani Staszek (jako bohater opowiadania, jego narrator, wreszcie autor, sam Czycz) nie mogą zaistnieć w literackim tekście, gdyż literatura jako taka (a nawet szerzej – „sztuki piękne”) produkują „ramy”, nie „obraz”:

te ramki są puste, – nikną w nich i ich twórcy, są wreszcie wchłonięci,
cali stają się tylko ramkami;
połyskujące pustoszenie, wydrążaniem budujące świetliste otoczenia
wydrążań poprzednich, ten nieprzerwany ciągle kontynuowany i
nawet regulowany, mający stale swoje udoskonalone konwencje,
oblęd, czy po prostu – jak się mawiało niegdyś – gonienie w piątkę.
[...] jego myślenie jest już tylko ramką i już nie to że nie potrafi inaczej
ale nie chce inaczej myśleć [...]. (*And*, A, 73)

And stanowi próbę wypisania się z tak pojmowanej literatury i literackości. Ma być wyjściem poza „ramy” w imię „obrazu”. Dokonuje się to zaś poprzez fragmentaryzację, w tym przypadku dezintegrację: fabuły, postaci, dyskursu, narracji, wreszcie samego języka. Rozprężenie czy też – lepiej – rozproszenie ma miejsce na każdym poziomie literackiego tekstu. Miejsce „dopiętych kompozycyjek, tych cacusiowatych układanek”²¹⁰, jak mówił Czycz, zajmuje formuła „nieselektywnego radia”. W rozmowie z Janem Marxem autor *Anda* posłużył się też metaforą filmową:

ich nogi i piersi i szyje pomyślałem że to wszystko jest doskonałym zaprzeczeniem tego co
wmawiają sobie tamci na powierzchni – [...] te wszystkie podłe upajające fantazje wysnuwane z
widoku fasady, i ileż tam na powierzchni bywa tragedii z powodu tych złożonych ramek
nędznego obrazka, z powodu nagłego odkrywania czegoś zupełnie nędznego pod pysznymi
złożeniami, tam na powierzchni która podobnie jest oprawiona fałszującymi mylącymi
święceniami” (*And*, A, 70-71).

²¹⁰ S. Czycz, *List do Heleny Zaworskiej z 18.06.1968*. List w swym artykule przedrukowała adresatka: H. Zaworska, *Niesamowity Czycz*, [w:] *Stanisław Czycz. Mistrz Cierpienia*, zebr. i oprac. K. Lisowski, Kraków 1997, s. 280.

Oglądam jakiś film, który mnie wciąga (bo nie mówię o jakimś, przy którym bym zasypiał), i przeżywam opowiadaną historię, a ona przeżywana wywołuje we mnie osobną historię, równoczesną z tamtą, nie od razu ją sobie uświadamiam, bo nie chcę, bo śledzić chcę uważnie tamtą opowiadaną, a ta mi ją zakłóca, a zarazem do tych dwóch dołącza już trzecia, jakby wynikła z tamtych?, a też tej próbuję nie zauważyć, odpycham ją, bo mi się wydaje nienormalne, że ja przeżywam na raz jakieś trzy równocześnie... O zaraz, mam i coś chyba już naprawdę wariackiego, nie że w sobie, lecz do opowiedzenia, coś, co może też miało jakiś wpływ... nie wiem... to może później, a teraz jeszcze tamto, że więc jakieś trzy różne, a tu pchają się jeszcze dalsze, czasami tylko jakieś urywki, migoty, które jednak w pewnych momentach są silniejsze niż coś w tamtych całych historiach...²¹¹.

Tymi słowami Czycz ilustrował pracę własnej świadomości. Proponuję jednak, by odczytać je także jako ilustrację dokonującego się w jego tekstach procederu **rozpraszania oraz wyprowadzania poza reprodukowanie istniejących form** pisania, indywidualnej egzystencji, tożsamości i doświadczenia.

Krytycy i badacze tej twórczości pisali w związku z fragmentarycznością oraz polifonicznością tekstów:

Pisanie u Czycza ma charakter ekspresji: podstawowe zadanie literatury to służyć intencji wypowiedzenia czegoś, wygadania się, wysłowienia. Ale równolegle do tego Czycz obciążył literaturę zadaniem mimetycznym, ponieważ chaos wypowiedzania, równoczesność wątków, brak hierarchii, przewagę niepewności nad pewnością, rozpadu nad trwałością uznał pisarz za równoważnik rzeczywistości, a składniowy ekwiwalent świata – za odpowiednik życia w języku zamknięty, raczej uprzytomniony niż nazwany (zdefiniowany, opisany).²¹²

²¹¹ J. Marx, *Rozmowa ze Stanisławem Czyczem*, „Poezja” 1980, nr 7, s. 17.

²¹² P. Czapliński, *Wszelka osobność*, op. cit., s. 302.

W innym miejscu:

Strach przed pułapką literackiej formy wiąże się tu z nieufnością wobec odczuwających rytuałów świata pozaliterackiego. [...] Zamiast rekonstruowania zastanych wariantów świata Czycz przeprowadził ich demontaż [...]. Odkrywanie świata wiąże się z odkrywaniem siebie w akcie pisania. Zapisywanie tego, co uważane jest za rzeczywiste, odsłania to, co powszechnie uchodzi za literackie. Akt pisania polegać ma na ciągłym niedotrzymywaniu umowy zakładającej autonomię dwu rzeczywistości: realnej i literackiej. Dla Czycza konstruowanie fikcji jest formą doznawania świata.²¹³

Skomplikowana problematyka przyległości pisania i doświadczania (a w efekcie – pewna formuła podmiotowości), jaka wyłania się z powyższych wypowiedzi, nie powinna przesłaniać faktu, który w tym miejscu niniejszych rozważań ma znaczenie niebagatelne. Otóż w Czyczowym projekcie literackim tekst stanowi przestrzeń, w której ześrodkowuje się (integruje ale też dezintegruje) świat i świadomość bohatera, narratora oraz autora. Taka sytuacja ma wielokrotnie miejsce w *Ajolu*, w *Nim zajdzie księżyc* i w *Nie wierz nikomu*. To ona i jej literackie, artystyczne, estetyczne ale też ideowe konsekwencje fundować będą projekt ostatnich utworów prozatorskich Czycza: *Pawanę* i *Arwa*. W *Andzie*, wchodzącym w skład debiutanckiego *Ajola*, ujawniła się w już przytaczanych fragmentach. Oto jeszcze jeden przykład z finałowej sceny utworu, w której bohater-narrator przychodzi do mieszkania przyjaciela:

zwykle drzwi otwierał mi And a tam teraz był nie znany mi mężczyzna
– Ach, przepraszam – powiedziałem – to jest wyżej, pomyliłem się.
– A o kogo panu chodzi?
Wymieniłem nazwisko Anda.
– Więc nie, nie pomylił się pan.

²¹³ J. Rozmus, *W okolicach arkadii Stanisława Czycza*, op. cit., s. 17, 29.

– Tak? A on, on pewnie wyszedł; w takim razie ja...
– Nie. Niech pan wejdzie. On jest tutaj – nie żyje.
„nie żyje, nie żyje” powtarzała żona Anda, chwyciła mnie za rękę
prowadziła do drugiego pokoju „chodź, popatrz na niego, no popatrz,
Boże, nie żyje”. Leżał na tapczanie, naprawdę nieruchomy,
najwyraźniej z twarzą trupa, zupełnie nieprawdopodobny
– nie, (myślałem) to jest zupełnie... on, ten... ten diabeł, ten przecież
nieczłowiek... (i równocześnie:) – ten ... Midryga... a ja tu nad nim...
wciornaści... nie, to zupełnie... ależ tak, he he... – nie, przestań, myśl
o minie; ci tutaj ludzie... a właśnie, a gdyby właśnie... nie, nie
możesz, nie o tym myśl, odpowiedz tej kobiecie, powiedz coś... a
właśnie, he he... – he he? zaraz, kto się tu właściwie śmieje? Co tu
jest śmiechem naprawdę? (*And*, A, 82)

Poczynając od *Anda*, większość utworów prozatorskich Czycza przyjmuje formę monologów (wewnętrznych bądź – rzadziej – wypowiedzianych). Co istotne – i dlatego warte powtórzenia – monologi owe nie wypływają z jednej świadomości, lecz kilku, w dodatku usytuowanych na różnych poziomach tekstu: bohatera/bohaterów, narratora/narratorów oraz autora. Stąd te pytania w końcowej partii cytowanego powyżej fragmentu. Tę swego rodzaju hybrydyczność prezentują wszystkie cztery utwory pomieszczone w *Ajolu* – najpełniej jednak ujawnia się w *Ajilu*.

Ajil to niemal w całości monolog głównego bohatera a zarazem narratora utworu: monolog kompulsywny, obsesyjny, ale też konwulsyjny – rwany, szarpany. Narracja, jaką się tu prowadzi, sprawia wrażenie dokonującego się na oczach czytelnika rozszarpywania i ćwiartowania: fabuły i anegdoty, samej struktury wypowiedzi i języka, wreszcie zaś – znaczenia, sensu. Oto bowiem zamknięty w czterech ścianach ciasnego pokoju bohater wspomina swoją niegdysiejszą przygodę miłosną – przygodę nieszczęśliwą, ale przecież nie tragiczną, ot zwykłe, zdawałoby się, młodzieńcze uniesienie, po jakimś czasie ukazujące swą pospolitość i banalność. Wspomnienie to razi wspominającego swą tandetnością a nawet kiczowatością, ale jest też źródłem ożywczego (!) rozrzewnienia a także goryczki:

przyszło mi na myśl ale jeszcze żaden zamiar że gdyby z tej historyjki jakieś wzruszające opowiadanie była ładna i zakończenie ciekawe zacząłem się cofać w jej początek i środek i dalej a może nawet scenariusz filmowy cofałem się dla sprawdzenia czy ładna i rzeczywiście i spostrzegłem że wszędzie się w tym cofaniu rozrzewniam [...]. (*Ajil*, A, 88)

Sytuacja spisywania, przygotowywania tekstu, pracy nad jakąś jego wstępną wersją, sugerowana jest już w pierwszych zdaniach:

była dobrą uczennicą a potem już mniej i matka zakazała jej wychodzić wieczorami z domu i wreszcie biła ją ale ona gdy ją o to pytałem mówiła że to tylko wymysł jej siostry od której to wiedziałem że matka ją bije bo się jednak nadal spotykaliśmy i miała ją dać do pracy w sklepie koniec ze szkołą, to chyba usuniesz jest głupkowate, spotykając się wieczorami najpierw raz w tygodniu a potem codziennie, co mam usuwać gdy mnie rozrzewnia [...]. (*Ajil*, A, 85)

Potem zaś o pisaniu, notowaniu, mówi się już wprost:

pamiętaj że to są tylko takie notatki do rozwinięcia i usuniesz wszystko co się tu wepchnęło niepotrzebnie, przez te miejsca tak niedawno, na przykład to słowo co ma być na zakończenie jest dość świńskie Nieliterackie nigdzie przecież takiego nie czytałeś albo i zostawisz będzie oryginalniej rzecz będzie taka bardziej odkrywczą [...] brałem kartkę lub na ścianie przy łóżku notuj mówiłem sobie co się pcha w widzenie czy myślenie będziesz się z tego już za parę dni może śmiał i trzecia noc czwarta i jednak skupiaj też myśli na tym staraj się dobrze składać zdania to ma być wysiłek dalej [...]. (*Ajil*, A, 91, 105)

Opowiadającego zajmuje możliwość (a raczej – niemożliwość) wyrażenia, wypowiedzenia tego, co chce się powiedzieć. Monologujący narrator, a zarazem spisujący swe słowa bohater, zawieszony zostaje między

potrzebą wypowiedzenia wszystkiego a koniecznością uformowania ze wspomnień wzruszającego opowiadania. Kiedy indziej zaś trwa między rozkoszą rozrzewnienia, jakiej dostarcza mu pamięć, a świadomością kiczowatości samej treści wspomnień. Przeżywa ponownie wywoływaną w pamięci historię, na powrót angażuje go ona emocjonalnie. Jednak podejmowane próby opowiedzenia, wyrażenia i spisania tego, co było w przeszłości wyjątkowe oraz tego, co w teraźniejszym przeżywaniu autentyczne, indywidualne i niepowtarzalne, grożą popadnięciem w nieautentyczność. Zagrożają pisaniem literatury – literatury pięknej. Grożą fikcją oraz reprodukowaniem zastanych, od dawna istniejących i wyeksploatowanych form oraz sensów. Tych, których utwory zostają przywołane (mocą bezpośredniego cytatu czy też aluzji), narrator pogardliwie nazywa hipnotyzerami i treserami. Jest podmiotem ale też przedmiotem szyderstw i drwin – i to w każdym wymiarze ontologicznym, w jakim zjawia się w tekście: jako zakochany, postać z przeszłości, wspominający i piszący, narrator i bohater z teraźniejszości – rozrzewniony literat, który nie pozwala sobie na sentymentalne wzruszenia i punktuje we własnej narracji każdy przejaw „literackości”.

Wszelkie przyswajalne i zrozumiałe formuły, pojęcia, obrazy, metafory czy teksty kultury jako matryce doświadczenia i rozumienia, stają się tutaj wrogiem, obcym, którego należy ugodzić, zniszczyć, rozszarpać, nawet jeśli miałyby to skutkować rozdzieraniem i kawałkowaniem własnej wypowiedzi, historii, wreszcie pisanego tekstu; nawet jeśli one wszystkie miałyby orbitować poza granicami jakiegokolwiek danego raz na zawsze sensu. Efektem jest, jak zostało powiedziane, atopia i amorficzność.

Atopię należy tu rozumieć z greckiego jako „niedorzeczność”, „osobliwość”, „niezwykłość”, a także „obcość”, „nieprawość” i „grzech”. To, mówiąc najogólniej, „bycie nie na miejscu”. W tym momencie odnoszę owe własności do umiejscowienia narracji Czyczowego podmiotu poza miejscem tradycyjnie pojmowanej literatury i literackości. Można przecież mówić także o doświadczeniu atopii:

Doświadczenie atopii łączy się z marzeniem: żyć we wspólnocie i jednocześnie nie dać się usidlić, zachować niezależność poza konwencjami, zwyczajowymi wzorcami zachowań (toposy czy topy).

Oddzielić się od ewidentnej, łatwo postrzegalnej głupoty zbiorowości, która przytłacza, tłamsi, gwałci, zmusza do uległości, jakąś niewidzialną siłą przyspila do miejsca wspólnego, udaremnia jednostkowość i niepowtarzalność.²¹⁴

Jak się jednak okaże, atopia, bądź też doświadczenie atopii, będzie miało także wartość pozytywną – w innym już jednak wymiarze i znaczeniu. Będzie się także wiązało z amorficznością, którą w tym miejscu, wstępnie, odnosić należałoby do indywidualnego doświadczenia, podmiotowości oraz do konkretnego tekstu (tego, który ma być owocem pracy narratora-bohatera, tego, który jest owocem pracy autora) i języka. Jednakże i tu, w momencie, który nazwałem pozytywnym, ujawnia się jakaś negatywność: to nieprzybieranie kształtu, formy, to nienadawanie sensu („to chyba usuniesz jest głupkowate”, „pamiętaj że to są tylko takie notatki do rozwinięcia i usuniesz wszystko co się tu wepchnęło niepotrzebnie” – *Ajil*, A, 91).

To, przed czym wzbrania się narrator *Ajila*, staje się udziałem samego autora. W rok po opublikowaniu prozatorskiego debiutu ukazuje się tom zatytułowany *Nim zajdzie księżyc*. Tworzą go, jak powiedziałyby tamta postać, „wzruszające opowiadania” – prozatorskie powroty do kraju lat dziecińczych, do bezczasu i niemiejsca. Książka ta odkrywa również to drugie znaczenie słowa proceder: *Nim zajdzie księżyc* bowiem to niecny występpek. Czyż sam przyznawał, że te, publikowane wpierw w „Przekroju”, utwory pisane były ze względów finansowych; więcej nawet: stały się podstawą scenariusza filmu fabularnego Andrzeja Barańskiego, *Nad rzeką, której nie ma*.

Tak jak wcześniejsze, tak i te teksty pozostają jednak amorficzne: ześrodkowuje się w nich, jak powiedziałyby Czyż, kilka fal radiowych: różne poziomy rzeczywistości oraz świadomości. Nigdy jednak nie tworzą one spójnego i pełnego głosu czy też świata. Doskonałym tego dowodem jest perseweracja tematów, wątków, postaci oraz samego podmiotu. Do skreślonego w *Nim zajdzie księżyc* Sorrento oraz jego mieszkańców Czyż będzie wracał i w *Pawanie*, i w *Nie wiem, co ci powiedzieć*, i w *Nie wierz*

²¹⁴ A. Dziadek, *Atopia – stadność i jednostkowość*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1-2, s. 242-243.

nikomu. W odautorskiej nocie w jednym z tych tomów sam zresztą napisze:

Włączone tu pewne opowiadania z książki *Nim zajdzie księżyc* podkreślają, że jest tu jej kontynuacja, postacie tych tu nowych opowiadań są te same, tylko parę lat później, choć nie pojawiają się wszystkie z tamtych dość licznych. A dalszym ciągiem – może zresztą zakończeniem – tej i tamtej książki – była, wydana parę lat temu *Pawana*, w której dwie z trzech głównych postaci były wcześniej czasem tylko wspominane. (*Od autora*, NCP, s. 5)

Pojmowanie pisania jako podwójnego procederu – wyprowadzania tekstu poza ramy tego, co społecznie akceptowane oraz formowania za jego pomocą własnej pojedynczości – skazuje tę twórczość (tak w szczególności – na każdym jej poziomie – jak w ogóle) na wieczną niegotowość. Ale przecież: „jeżeli droga, to nie dokąd, a którądy”.

Przeszłość – pamięć – strata

Haupt: być, czyli rozpamiętywać

Nieustanne powracanie Hauptowego narratora-bohatera do pewnych tematów i obrazów, do miejsc i zdarzeń, powracanie w jego monologach imion i noszących je osób, zdające się nie mieć końca uzupełnianie i korygowanie ich historii, dopracowywanie szczegółów do portretów niemal zawsze pozostających w fazie szkicu – wszystko to skłania do takiej lektury tej twórczości, która widziałaby w niej przede wszystkim długie pożegnanie. Narracyjne mówienie, rozwijanie opowieści, mimo że nie zawsze przecież utrzymane w tonie elegijnym, byłoby tu właśnie żegnaniem się. Żegnaniem, które, z wielu powodów, nie może i nie ma prawa się dokonać. Myśl i słowo celowo i z rozmysłem zagarniają tu coraz to nowe obszary wspomnień, skojarzeń i refleksji; fraza staje się rozwlekłą; bywa, że wielokrotnie złożone zdania zmierzają nie do uchwycenia sensu, lecz do jego wyswobodzenia i rozproszenia. I czasem to nie narrator posługuje się językiem, lecz język nim – i daje mu się prowadzić

poprzez froterowane firmamenty posadzek, fornirowane floresy mebli,
fryturę faszerowań kuchennych, fioritury fryzur modnych, fatamorgany
firanek sypialnianych... (*O Stefci, o Chaimie Immerglücku i o
scytyjskich bransoletkach*, BD, 50)

Wszystko po to, by nie powiedzieć ostatniego słowa. Nie pożegnać się ostatecznie.

Z czym i z kim żegna się zatem bohater Haupta? Odpowiedzieć na to pytanie nie jest trudno. Są to odległe już miejsca, czasy oraz ludzie. To Podole (ze szczególnym uwzględnieniem powiatu łatyczowskiego), czasy dzieciństwa i młodości (tej spędzonej w rodzinnych rejonach, ale też na przykład w Paryżu), rodzina (zwłaszcza siostra bohatera), przyjaciele oraz zwykli mieszkańcy tamtych ziem, ich codzienne życie, zachowania, zwyczaje; to pospolite zdarzenia i doświadczenia, których wartość wzrasta w oczach bohatera wraz ze wzrostem odległości (przestrzennej i czasowej), jaka go od nich dzieli. Żegna się z jakimś światem, postrzegany w pewnym oddaleniu, zatracającym swą

obecność. Nie to pożegnanie jednak jest tu wyjątkowe.

Wydawca tomu *Baskijski diabeł* umieścił na czwartej stronie okładki notę, w której mowa, że „nie opis rzeczywistości minionej, lecz autoanaliza, rozważanie natury prawdy, istoty sztuki, miejsca człowieka w naturze i kulturze oraz namysł nad indywidualnymi warunkami poznania – to zagadnienia [...] najistotniejsze”. Zdanie to można poszerzyć i doprecyzować stwierdzając, że w narracjach tych dokonuje się nie tylko pożegnanie jakiegoś bytu (miejsc, rzeczy, ludzi), ale także pożegnanie bytu jako takiego oraz myślenia o nim jako tym, co jest, co obecne w nieziennej postaci, co posiada substancję (w znaczeniu arystotelesowskim²¹⁵), do której da się dotrzeć, skonstatować ją, ująć i przedstawić, zamknąć w znaku i przypisać określone i ostateczne znaczenie.

Niestalość bycia

Konsekwentnie fragmentaryczna oraz niekonkluzywna, unikająca ostatecznych rozstrzygnięć refleksja – ów namysł nad tym co jest oraz nad możliwościami i uwarunkowaniami poznania tego, co i jak jest – wykreśla trudny, kręty szlak, którym prowadzone są te opowieści. Co ważne i warte zaznaczenia już w tym momencie, dla Hauptowego narratora-bohatera istotniejsze lub też bardziej fundamentalne zdają się pytania nie o sam byt, lecz o bycie tego bytu oraz o własne miejsce, to, z którego on sam je stawia i w którym otrzymuje odpowiedź. Właśnie: otrzymuje odpowiedź a nie jej udziela. Przyjmuje on bowiem specyficzną rolę: czytelnika, interpretatora czy powiernika, któremu byt (wielowymiarowa rzeczywistość w swej teraźniejszości oraz przeszłości) daje znaki. On zaś je czyta.

Będę próbował zrekonstruować tu i przedstawić pewien model bycia tej postaci, która w narracjach Haupta jest i narratorem, i (zazwyczaj) głównym bohaterem. Powiedziałem „zrekonstruować”, acz bardziej zasadne byłoby

²¹⁵ Pisze Michał Heller: „Według Arystotelesa pojęcie substancji zawiera w sobie cztery następujące charakterystyki: a) substancja stanowi istotę rzeczy, b) substancja jest podłożem, czyli substratem, c) substancja jest czymś indywidualnym, d) substancja jest czymś oddzielnym (czyli istniejącym samodzielnie)”. M. Heller, *Filozofia świata*, Kraków 1992, s. 35.

powiedzieć „skonstruować”. I to z dwóch powodów. Po pierwsze dlatego, że ów model nigdzie nie został jasno wyłożony; ta konstrukcja wznoszona jest z powykrawianych z różnych i licznych utworów elementów – refleksji, opisów, historii. Po wtóre natomiast dlatego, że doskonale zdaję sobie sprawę, że elementy te równie dobrze mogą posłużyć do skonstruowania zupełnie innego modelu.

Za jeden z podstawowych budulców owej konstrukcji służyć mi będzie pewien powracający w kilku co najmniej opowiadaniach Haupta obraz. Przedstawia on morze. Obraz ten rzadko pełni rolę symbolu o ustalonych, mocno zakorzenionych w kulturze i utartych znaczeniach. Wyobrażeniu temu nie tylko nie jest przypisywana żadna moc oczyszczająca czy przemieniająca, życiodajna czy ożywcza. Trudno znaleźć w nim znaczenia związane z matczynością czy rodzicielstwem; morze Haupta nie konotuje ponadto żadnych innych symboli, nie prowadzi żadnej korespondencji z innymi, licznymi jego reprezentacjami. Nie jest jednak tylko i wyłącznie miejscem, lokalizacją dla działań postaci. Pełni jednak rolę szczególną.

Twierdzę, że ze względu na swą esencjonalną bezkształtność, rozległość, nieograniczoność a także fizyczną nieuchwytność morze staje się znaczącą figurą ujmującą i wyrażającą wspomniany model bycia postaci a także pewnego rozumienia przez ową jednostkę bytu i bycia jako takiego. Na tym – niepewnym przecież – fundamencie chcę też oprzeć rzeczoną konstrukcję.

„Z nowym żywiołem to jest bardzo dziwnie spotkać się”, stwierdza narrator-bohater w pierwszym zdaniu opowiadania *Kawaler z morskiej pianki* (BD, 197). Tym żywiołem jest właśnie morze – nie ulokowane na mapach, nie nazwane morze, po prostu – „fale, bo fale, wiadomo: idą do brzegu i odchodzą, przychodzą nowe”. Zwrócony w tamtą stronę obserwuje ich piętrzenie się i opadanie, zbliżanie się – aż do samych stóp, u których „w największej pokorze, cnocie tej pokory” (*Kawaler z morskiej pianki*, BD, 198) umierają. Nie ma takiej rzeczy, której morze nie byłoby w stanie wyrzucić na brzeg. Patrzący nie dokonuje żadnej selekcji; każda rzecz zagrzebana w piasku czy roztrzaskana na skałach warta jest uwagi właśnie dlatego, że została wyrzucona. Będą to i „jakieś korki, kawałki drzewa, rozdarta skrzynka po czymś tam i oczywiście mętna butelka, zmatowiałe brudne szkło, butelka jak posłanie i sygnał od

zagubionych pośród oceanu nieszczęśników, ze słowami zaklęć”, i „wypłukane i wyblichowane skorupy krabów, muszle morskich szczeżui i szkarłupni i świeżo wyrzucone, śliskie ciało mątwy, sflaczałe już i zwiśnię, kiedy wyniosło je na suchy piasek” (*Kawaler z morskiej pianki*, BD, 197). Narrator notuje nie tylko ruch przewalającej się i rozbryzgującej o ląd wody oraz tego, co ona ze sobą niesie; notuje także „wiele stowarzyszających się myśli o tym” (*Kawaler z morskiej pianki*, BD, 197). Jego uwaga kieruje się nie tylko ku temu, co morze, lecz także co ląd wyrzucił na brzeg – ku sobie samemu:

A że samemu jest się tu wyrzuconym, to przychodzi uparta analogia, pomocniczy mechanizm myślenia, rytm porównania: a co ze mną? czy nie jestem takim samym zewłokiem, wyrzuconym na skraj? czy nie flaczeję i nie rozłażę się w suchej atmosferze księżycowej kraju innego ciśnienia? (*Kawaler z morskiej pianki*, BD, 198)

Te słowa narratora-bohatera można by przypisać samemu autorowi-emigrantowi. Nie będę jednak próbował w tym momencie (możliwej przecież) lektury autobiograficznej, nie będę lokował w tekście faktów z biografii autora. Nie tylko dlatego, że nie miejsce tu na to, ale również dlatego, że lektura taka zaprzeczałaby temu, co zostało już powiedziane: fale, ku którym zwrócony jest bohater opowiadania, nie są falami żadnego konkretnego morza; ląd, choć obcy, nie zostaje nazwany. Nawet opisy wybrzeża wraz z „architekturą przywodną, nadbrzeżną” (*Kawaler z morskiej pianki*, BD, 200) nie zdradzają oznak żadnej przynależności geograficznej. Nie o faktach zatem się tu mówi („To nie jest sedno rzeczy”, jak powiada narrator – *Kawaler z morskiej pianki*, BD, 198), lecz o **egzystencjalnej sytuacji**, w jakiej on się odnajduje. Owszem, jest emigrantem na obcym lądzie, ale emigrantem tyleż z kraju, konkretnego miejsca, co z czasu, z przeszłości. Nie z topografią miejsca tu mamy do czynienia, lecz z filozofią czasu, a raczej czasoprzestrzeni. Morze jest tu przeszłością, która wgryza się w ląd, w teraźniejszość, by zabrać ją ze sobą i wchłonąć w jeden nieodróżnicowany żywioł. Bohater wychyla się ze swojego miejsca w czasie, staje na brzegu by patrzeć, słuchać, rozróżniać, orientować się i nazywać to, co przeszłość przynosi z falą wspomnień:

Grzywy morskie już piętrzą się daleko, rozhojdane fale drążą się i podnoszą. I jednostajny, niesamowity głos nieżyjącej materii, chcącej w swym ponurym ryku, szumie wygadać swój ból i rozpacz bezwładu. Dla czyjej przestrogi? Komu na alarm? Zagubiony u cienkiego wybrzeża, wytrzeszczam swoje nienawyknięte oczy gościa z głębi kontynentu, ambasadora innych utrapień. Ta furia i rozpacz wodna, jaka rozpętała się przede mną, zawstydzą mnie i upokarza. Wydawało mi się, że te właśnie moje własne strapienia miały być bardzo wielkie i furiackie, i przychodzę na obcy brzeg, nastawiam twarz do wiatru i poprzez łzy, wysmagane tym wiatrem z oczu, patrzę na nowy, dotychczas nie znany kataklizm. Łatwo mi opancerzyć się obojętnością, powiedzieć sobie, że to mnie nie dotyczy, że nie należę do tego i nie ma się co zanadto wzruszać. Ale nie da rady. Przecież nie ucieknę z tego świata, należę do niego we wszystkich częściach. (*Kawaler z morskiej pianki*, BD, 199)

Sytuacja egzystencjalna narratora-bohatera wyznaczona tu zostaje podwójnym, a nawet potrójnym ruchem. Jego zapatrzenie w morski żywioł to skutek wyrzucenia na brzeg. Odnajduje siebie jako tego, który przybywa tu z głębi obcego lądu, ale przybywa też od strony wody. Tym jest właśnie „kawaler z morskiej pianki” – dziełem fal rozbijających się o brzeg. Ten ruch „od” (ruch o dwóch przeciwstawnych wektorach) swe przedłużenie znajduje w ruchu „do” – narrator całą swą uwagę poświęca falom, temu co przeszłe, już nieobecne.

W tym obrazie można by upatrywać Hauptowych założeń pewnego modelu narratora, modelu charakterystycznego dla prozy emigracyjnej w ogóle. Opowiadający byłby symultanicznym połączeniem „ja” pamiętającego i „ja” teraźniejszego²¹⁶, nieustannie przekraczającego granicę tego, co obecne (teraźniejszość) i nieobecne (przeszłość). Ale Haupt mówi tu coś ponadto.

Przed wszystkim, wskazuje na inny jeszcze rodzaj ruchu. Jego bohater bowiem zastanym widokiem morskiego żywiołu jest wyraźnie

²¹⁶ Zob. Z. Wasilewska-Lipke, *Pisarz-emigrant we własnym teatrze pamięci na podstawie tekstów drugiej emigracji*, [w:] *Pisarz na emigracji. Mitologie, style, strategie przetrwania*, red. H. Gosk, A. S. Kowalczyk, Warszawa 2005, s. 149.

poruszony. Nie tylko przyznaje się do zawstydzenia i upokorzenia, ale nieustannie powraca na brzeg i z różnych jego punktów i o różnych porach dnia i roku („To jest w spokojny dzień”, „A innym razem stoję u brzegu kamiennego omurowania”, „A trzeci raz pójde wzdłuż stromizn wybrzeża” – *Kawaler z morskiej pianki*, BD, 198, 199, 201) wpatruje się w żywioł, jakby próbował odczytać zawarty w nim komunikat. Nawet jeśli to „tylko obca woda, niezrozumiała i obojętna”, nawet jeśli pamięć „ryczy i szumi w dole” (*Kawaler z morskiej pianki*, BD, 203) a przeszłość wydziera i pochłania kolejne połacie teraźniejszości, brzegu, po którym niepewnie się stąpa, to podejmowanie kolejnych prób zrozumienia staje się jego obowiązkiem, powinnością i potrzebą:

Mam tu stać i patrzeć, jak nieznany żywioł szoruje o ląd, jak łuszczy z niego żwir i pluje weń pianą słoną. [...] tłucze się beznamiętnie i pożera ziemię – ostatnie to, co mi zostało pod nogami. (*Kawaler z morskiej pianki*, BD, 203)

Na brzegu, na skraju, samotnie w swej pojedynczości, w zapatrzeniu i zasluchaniu – w taką egzystencjalną sytuację wpisuje swego bohatera Haupt. Wskazuje ponadto, że jej istotnym momentem jest pewna sytuacja hermeneutyczna.

Czym bowiem, jeśli nie potrzebą wczytywania się w znaki, ich odczytywania i rozumienia, podyktowane są kolejne powroty postaci na brzeg? Za każdym kolejnym razem, przy każdej próbie, z nowego miejsca na brzegu, narrator patrzy, obserwuje i mówi, by zrozumieć. Interpretuje. Wraca, albowiem zdaje sobie sprawę, że to, co ustalone zostało poprzednim razem, nie wyczerpuje znaczenia. Jego widzenia są po prostu ułomne; interpretacje – słabe, niepełne, ale też z tego powodu właśnie są interpretacjami jako takimi; interpretacjami, których praca nigdy nie może ostatecznie się dokonać. Nie oznacza to bynajmniej, że bohater nie potrafi, nie chce, bądź nie może dojść do prawdy. Kwestię tę należy postawić inaczej. Mówi się tu raczej, że „nie ma innej

możliwości dojścia do prawdy niż poprzez akt interpretacji”²¹⁷ i wskazuje się jednocześnie, że coraz to nowe odczytania są „tylko” interpretacjami, a sama „interpretacyjna mediacja nie ma granic”²¹⁸. Interpretacja – wysiłek czytania i rozumienia – zawsze jest bowiem sytuacyjna, historyczna, z czego odwiedzający wielokrotnie brzeg bohater zdaje sobie doskonale sprawę.

Wciela się on tedy w rolę tłumacza – w znaczeniu gadamerowskim – rolę tego, kto jeden znak przekłada na inny próbując, rzecz jasna, dochować mu wierności:

Wierność wymagana od tłumacza nie może usunąć zasadniczej odmienności języków. Nawet chcąc wypełnić ten wymóg wierności stajemy przed koniecznością trudnych decyzji. Gdy chcemy wydobyć w przekładzie jakiś ważny dla nas rys oryginału, możemy to uczynić tylko poprzez zaniedbanie innych rysów lub wręcz całkowite ich ukrycie. Takie właśnie postępowanie nazywamy interpretowaniem.²¹⁹

Owo zaniedbanie czy ukrycie pewnych rysów przybierać może różne formy – także: dopisywania, uzupełniania czy fikcjonalizacji. W innym utworze narrator o takiej praktyce mówi wprost:

A potem, kiedy już się tyle zapomniało, to zacząłem odtwarzać ją sobie z fikcji. Pojawiała się, przychodziła w najbardziej realistycznie budujących się sytuacjach – nie we śnie czy marzeniu, ale tak jakby to było naprawdę. W sytuacjach nie z przeżycia, ale wymyślonych, uzurpujących sobie prawo do jakiejś rzeczywistości. (*Balon*, BD, 346)

Świadomość zaniedbania pewnych rysów kieruje „kawalera z morskiej

²¹⁷ G. Vattimo, *Poza interpretacją. Znaczenie hermeneutyki dla filozofii*, tłum. K. Kasia, Kraków 2011, s. 14.

²¹⁸ Ibid., s. 49.

²¹⁹ H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Warszawa 2007, s. 552.

pianki” ku kolejnym odczytaniom – wizytom nad brzegiem. (O szczególnej formie interpretacji/przekładu ukrywającej pewien rys oryginału przyjdzie mi jeszcze pisać w dalszej części tekstu.) Morze jako przeszłość czy pamięć, powiada Haupt, to nie tylko żywioł podmywający brzeg teraźniejszości i pozostawiający na nim ślady obecności, to nie tylko znak czy głos domagający się odpowiedzi-interpretacji, ale – powtórzę raz jeszcze – taki rodzaj bytu, którego ze względu na jego płynność, zmienność, historyczność, nie sposób zobiektywizować, ująć w karby ostatecznego znaku i przedstawić. Morza-pamięci można tylko słuchać, nie można nad nim panować.

Spotkanie z morzem, wizyta nad brzegiem, staje się doświadczeniem; spotkaniem z zawsze nowym żywiołem albo też zawsze nowym, pierwszym spotkaniem. Doświadczenie bowiem nie jest czymś jednorazowym i ostatecznym, czymś dokonanym. Obowiązuje ono tylko przez pewien czas: „dopóki nie zakwestionuje go nowe doświadczenie (*ubi non reperitur instantia contradictoria*)”²²⁰. Oddaję na dłużej jeszcze głos Gadamerowi, który pisząc o strukturze doświadczenia, o wpisanej w niej nieodzownie negatywności (zaznawać doświadczenia z czymś oznacza tu bowiem, że do tej pory nie widziało się tego czegoś poprawnie), kreśli pewien portret człowieka doświadczającego i doświadczanego. Jego rysy zdają się odpowiadać rysom bohatera opowiadania Haupta:

Prawda doświadczenia zawsze zawiera odniesienie do nowego doświadczenia. Dlatego ten, kogo nazywa się doświadczonym, nie tylko stał się takim *dzięki* doświadczeniu, lecz także jest otwarty *na* nowe doświadczenia. Spełnienie jego doświadczenia, spełniony byt kogoś, kogo nazywamy doświadczonym, polega nie na tym, że ktoś zna już wszystko i wszystko wie lepiej. Doświadczony jawi się raczej jako radykalnie niedogmatyczny, jako ktoś, kto z racji tak wielu doświadczeń i nauki, jaką z nich wyciągnął, jest właśnie szczególnie predestynowany do tego, by robić nowe doświadczenia i na nich się uczyć. Dialektyka doświadczenia spełnia się nie w zamykającej wiedzy, lecz w owej otwartości na doświadczenie, powodowanej

²²⁰ Ibid., s. 477.

przez samo doświadczenie.²²¹

W bohaterze Haupta dostrzegam takiego właśnie człowieka doświadczonego, który przybywa wielokrotnie nad morze, albowiem jest otwarty na nowe doświadczenie. I jest to, powiedzmy od razu, doświadczenie hermeneutyczne. Pojmuję go jako pewne zjawisko rozumienia, które nie sprowadza się tylko do aktu poznawczego, teoretycznego, do abstrakcyjnego poznania poza miejscem i czasem, poznania dokonywanego przez wyabstrahowaną – „pustą i bezdomną”, jak pisze Gadamer – świadomość²²². Doświadczenie hermeneutyczne będę rozumiał jako taki sposób poznania, który, po pierwsze, angażuje całą żyjącą jednostkę, po drugie, zależny jest od miejsca (w przestrzeni, w czasie, żywym ludzkim byciu, a posługując się słownikiem hermeneutycznym można by też powiedzieć: w pewnym horyzoncie kulturowym i egzystencjalnym), które owa jednostka zajmuje. Tym różni się doświadczenie hermeneutyczne od klasycznie rozumianego aktu poznawczego, że „nie ma charakteru transhistorycznego, lecz radykalnie historyczny”²²³. Interpretacji rozumianej jako doświadczenie dokonuje „ten, kto tkwi w historii i w niej działa”²²⁴, ten, kto jest usytuowany. Usytuowanie zaś jest już efektem doświadczenia.

Tak rozumiane interpretowanie uznaję za podstawowy sposób bycia bohatera Haupta. Istnieje on (i jest sobą) o tyle, o ile odczytuje i wczytuje się w znaki. Jest, gdy angażuje się w interpretowanie tego, co napotyka, oraz w odnoszenie tegoż do własnej egzystencji. „Mam tu stać i patrzeć” – mówi dobitnie.

Zarówno ta szczególna egzystencja, jak i jej rozumienie, musi obejmować i to co aktualne, teraźniejsze, obecne, i to – a może przede wszystkim – co przeszłe i nieobecne. Dlatego też właśnie interpretowanie będzie miało charakter doświadczenia: zarówno skutku jakiegoś wydarzenia,

²²¹ Ibid., s. 484.

²²² Por. ibid., s. 487.

²²³ M. Januszkiewicz, *W-koło hermeneutyki literackiej*, Warszawa 2007, s. 153.

²²⁴ H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda...*, op. cit., s. 487.

spotkania, jak i otwarcia, oczekiwania na kolejne, tamte poprzednie znoszące bądź weryfikujące.

Interpretowanie jako doświadczenie – tak więc nazwałbym model sposobu bycia bohatera Haupta, bycia wyznaczanego owym podwójnym a nawet potrójnym ruchem: bycia-z, bycia-ku oraz bycia wewnątrznie poruszonym.

Niezależnie od tego, co jest przedmiotem hermeneutycznego doświadczenia, powiada Gadamer, już sama jego struktura kieruje człowieka ku zrozumieniu pewnej fundamentalnej prawdy. To prawda ludzkiej skończoności:

Doświadczony we właściwym sensie to ten, [...] kto wie, że nie jest panem czasu i przyszłości. Doświadczony zna bowiem granice wszelkiego przewidywania i niepewność wszelkich planów. W nim realizuje się prawda doświadczenia. Jeśli już dla każdej fazy procesu doświadczenia charakterystyczne było to, że doświadczający nabywał nowej otwartości na nowe doświadczenia, to tym bardziej odnosi się to do idei dokonanego doświadczenia. [...] Właściwe jest to doświadczenie, w którym człowiek uświadamia sobie swą skończoność.²²⁵

Podobna świadomość nieobca jest również bohaterowi Haupta – dramatycznie pytającemu:

Tużeśmy zaszli? Tu nam w postaci kruchej piany morskiej ukazane zostały nicość i kruchość wszystkiego?

Zawsze tak będzie? Czy zawsze taka zabawa będzie? Czy z tego się nie wyrasta naprawdę? (*Kawaler z morskiej pianki*, BD, 203)

Bohater pyta tu o celowość i sensowność własnych pielgrzymek nad morze, ale pyta też o samo morze. Pyta o to, co zawsze niestałe a czego zrozumienia próbuje się po raz wtóry podjąć. W tych dwóch następujących po sobie blokach pytań niestałość przedmiotu interpretacji skorelowana została z nietrwałością

²²⁵ Ibid., s. 486-487.

samej interpretacji. Dochodzi tu też do głosu prawda człowieka doświadczonego lub też świadomego własnego „poruszenia” – i tego egzystencjalnego, i hermeneutycznego. Tę prawdę, w filozoficznym uogólnieniu, dobrze ujmują słowa Jankélévitcha:

to, co żyje, jest żywe tylko pod warunkiem, że jest śmiertelne; i jakże prawdziwy jest fakt, że to, co nie żyje, nie umiera: lecz jest tak dlatego, że to, co nie umiera, nie żyje.²²⁶

Za postawionym przez bohatera dramatycznym pytaniem „Czy zawsze taka zabawa będzie?” stoi również świadomość tego, że znaczenie nigdy nie zostanie dane mu w całości; że ono samo, znaczenie, to przydarzające mu się doświadczenie egzystencjalne. W innym miejscu, w opowiadaniu *Fragmenty*, mówi:

wysil się, przypomnij sobie. I przypominam sobie, ale oderwane fragmenciki, jakbym przebierał w palcach paru ocalonymi kosteczkami mozaiki, znalezionymi na miejscu dawnego, rzymskiego, domu, i z tego nie uda mi się odbudować obrazu. (*Fragmenty*, BD, 235)

Zebranie i poskładanie porozrzucanych okruchów znaczeń *Kawalera z morskiej pianki* przyniosłoby portret człowieka odnajdującego siebie wyrzuconym na obcym brzegu, w terażniejszości i zwracającego się nieustannie ku temu co przeszłe. To byłby właśnie jego sposób bycia. Przymiotami, jakimi można by określić to bycie, są kruchość i niestałość. Przeszłość i pamięć o niej – to co morze wyrzuca na brzeg – nie są tym, co kształtowałyby poczucie trwałej obecności bohatera. Jest dokładnie odwrotnie. Przeszłość nie stanowi tu żadnego oparcia czy fundamentu. Morze nie tylko jest niestałe, zmienne; nie tylko domaga się z tej racji kolejnych wizyt i spojrzeń, ale

²²⁶ V. Jankélévitch, *Quoddité jest niezniszczalna. Nieodwołalność nieodwracalności*, tłum. M. Jastrzębiec-Mosakowski, [w:] *Wymiary śmierci*, wyb. S. Rosiek, Gdańsk 2010, s. 343.

wgryza się w brzeg i pochłania kolejne jego połacie destabilizując usytuowanie kroczącego brzegiem człowieka. A jednak on nieustająco tu powraca i śledzi ruch fal. To jego obowiązek. Powtórzmy: „Mam tu stać i patrzeć”. Bohater Haupta mógłby z pełnym przekonaniem powiedzieć za Bolesławem Micińskim notującym w *Portrecie Kanta*:

Teraźniejszość? Nie ma teraźniejszości – jest tylko pamięć i oczekiwanie.²²⁷

Oczekiwanie – musiałby dodać – na to, co odkryje przeszłość. To ona ma bowiem dla niego znaczenie. Ma swoją wagę oraz wartość. Dlaczego? Albowiem widzi, rozumie on bycie – także to szczególne, własne bycie – nie jako pewną stałą, obiektywną strukturę, jako pełną i trwałą obecność, lecz jako wydarzenie, jako bycie w drodze. Przypomnę: „fale, bo fale, wiadomo: idą do brzegu i odchodzą, przychodzą nowe”. Bycie pojmuję on jako to, co się nieustannie wydarza, staje: rodzi i umiera. Będąc istotą historyczną, poruszoną, „zmierzającą z” oraz „zmierzającą ku”, stwierdza wpierw, że zawsze się pochodzi. Chcąc mówić „jestem”, musi mówić „pochodzę”. Dobrze wie, że „jeśli nieustanna interpretacja i autointerpretacja jest budowniczym tożsamości, to pamięć jest jej budulcem”²²⁸. Jego „pochodzę” nie jest jednak tylko prostym zatwierdzeniem porządku przyczynowo-skutkowego czy skonstatowaniem bycia jako czasowego kontinuum, które zaprowadziło go do określonego miejsca. To także czasownik niedokonany. W nim już pobrzmiewa negacja: tego tu usytuowania, tego tu przyjścia, tego „pochodzenia”.

Jeśli w byciu jako wydarzeniu bohater Haupta jest podejmującym nieustanny wysiłek rozumienia interpretatorem – kimś doświadczającym znaczenia w jego czasowym, historycznym wymiarze, w jego kruchości i niestałości, w jego przychodzeniu i obracaniu się w morską pianę – to właśnie w pierwszej kolejności wszystko, co nietrwałe, kruche, skończone czy już właśnie nieobecne winno zasługiwać na jego uwagę, szacunek i współczucie. Tylko tak

²²⁷ B. Miciński, *Portret Kanta*, [w:] idem, *Pisma. Eseje, artykuły, listy*, Kraków 1970, s. 99.

²²⁸ W. Kalaga, *Pamięć, interpretacja, tożsamość*, „Teksty Drugie” 2012, nr 1-2, s. 62.

możliwe jest bycie i rozumienie tego bycia – jako tego, co nieustannie przeszłe. I tylko tak możliwa jest przeszłość i jej rozumienie – jako to, co niestałe, kruche, co nie stanowi oparcia, a jest wszystkim. Wszystkim, co warte uwagi. Bycie jest tu zatem nieustannym rozpamiętywaniem i żegnaniem.

W pewnym momencie człowiek stojący na brzegu dostrzega wspinającą się i ześlizgującą po stromiznach fal skorupę łodzi, w niej ludzi pochylonych nad wiosłami. Nie wie, kim są. Nie jest w stanie nawet dostrzec ich twarzy. A jednak:

w pochylonych grzbietach jest coś takiego z wysiłku śmiertelnej chwili na tle brudnego stoku fali pośród grzmiącego oceanu, [...] wydaje się to tak tragicznie nawołujące o ocalenie naszych dusz, o myśl bliźniego, o sygnał, że chciałoby się coś robić, dusza w nas kręci się w sobie bezradnie jak w popłochu, chciałoby się biec gdzieś, uderzać na alarm, wzywać pomocy, rozsyłać gońców, zagubić się w rutynie, w humanitarnym echu, w poświęceniu, dać coś z siebie, bo dusze ludzkie giną pośród wody, ale nie ma tej ulgi. Można tylko stać, przestępując w kałużach słonej wody, i patrzeć po gniewnej wodzie i srogim obrazie z zawstydzającym, tchórzliwym, nie przyznającym się uczuciem, że jednak ja tu jestem, a nie tam, pośród nich, i wstyd pali policzki, i każe mrugać powiekami pod wiatr, pod ołowiany blask morza, pod krzywy kształt łodzi i garby towarzyszy, ludzi, zgięte nad patykami wiosła. (*Kawaler z morskiej pianki*, BD, 201)

Tyle zrobić może, tyle zrobić musi. A nawet więcej: to jedyne co w ogóle jest do zrobienia. Rozpamiętywanie byłoby zatem świadectwem odpowiedzialności, odpowiadaniem na głosy innego: zarówno siebie z przeszłości (a więc innego siebie), jak i przekazów innych – poszczególnych osób, reprezentantów grup, kultur.

Narrator-bohater Haupta będzie podążał „śladami Łobosa”, będzie pielęgnował ślady, ruiny, głosy, przekazy. Nie po to, by je wskrzesić, przywrócić do życia bądź na powrót uobecnić to, czego są znakiem, pozostałością. Wszak „to, co nie umiera, nie żyje”. Zaświadczenie umierania, wygasania, wyciszenia tudzież rozpadu i rozproszenia, będzie tu zaświadczeniem bycia jako takiego.

W opowiadaniu *Z kroniki o latającym domu* bohater Haupta znowu stanie na obcym, egzotycznym brzegu, w piasku, nad morzem. Jego uwagę przyciągną teraz ruiny zniszczonego przez huragan domu:

Ramy całej budowli są zwichrowane i pokrzywione, przekrzywione na jedną stronę. Okiennice wiszą na pordzewiałych zawiasach i szczeble ich żaluzji wypełzły się od deszczu. Podłogi są jednym rumowiskiem. Wpółśród połupanego tynku, cegieł, drutów walają się resztki jakichś obić i firanek. Fotel z wyprutym siedziskiem szczyrzy się sprężynami. Na wszystko to wypełzła pleśń. Pokrywa zacieki na ścianach i belki pułapu. (*Z kroniki o latającym domu*, BD, 223)

Ten smutny widok niegdysiejszego schronienia przywołuje zaraz obraz domu rodzinnego. Bohater wspomina nawiedzające domostwo szczury, pożary i żołnierzy – obcych, „co tu przychodzili, nocowali jedną noc albo stali tygodniami [...], głosy, głosy niezdarzonego życia, przewalającego się wkoło naszego życia” (*Z kroniki o latającym domu*, BD, 224-225). Przedzierając się przez falę wspomnień dociera do jednego ze zdarzeń z dzieciństwa. Rzecz miała miejsce w kuchni, tym „sanktuarium domowym” (*Z kroniki o latającym domu*, BD, 226), on był jej zaledwie cichym świadkiem:

I wtedy otworzyły się drzwi i stanął w nich człowiek. Zanim miałem czas ujrzeć jego okoloną zarostem, smutną twarz, nie miał na głowie nakrycia, zanim uświadomiłem sobie pojawienie się obcego, stało się coś strasznego. Człowiek ponad głowami nas, dzieci, patrzył na mamę i wyciągnął ku niej rękę. W kuchni rozległ się trzask, nie był to huk ani grzmot, tylko trzask, raz i drugi. W następnej chwili nie było go już. (*Z kroniki o latającym domu*, BD, 226)

Matka bohatera została jedynie postrzelona, przeżyła – narrator-bohater widzi to teraz jak „wyczarowaną” przez nią samą „własną tragedię, dramat groźny i oszałamiający, inny i sięgający ponad bezmyślność i łomot czasów” (*Z kroniki o latającym domu*, BD, 227). Tak jakby uobecniona w tym zdarzeniu matczyna śmiertelność wyodrębniała ją spośród historycznego

zgiełku, nadawała jej indywidualne znaczenie i tym samym przywracała ją pamięci. Śmiertelność, nieustające odchodzenie, jest tu powodem, dla którego w ogóle się pamięta.

Dlaczego bohater wspomina dom rodzinny? Bo widzi go w ruinie – w tej ruinie na piasku. Tylko tak może o nim myśleć i go rozumieć. Nie stanowi ona już żadnego schronienia, lecz „szczyrzy swe zęby i dziąsła na urągowisko zaufaniu człowieczemu” (*Z kroniki o latającym domu*, BD, 224). Dlatego też, gdy jego wzrok spocznie ponownie na owym zagrzebanym w piasku rumowisku, pojawi się myśl, by dom ratować, by „postawić go znowu na pion, naciągnąć na dziurawy bezwstydnie dach gałęzi, liścia, poszyć bodaj słomą, okryć tę nagość, pomóc jej, uczynić to znowu schronieniem przed żywiołami, naprawić zło, oddalić zło, pokonać idące z nim opuszczenie i samotność” (*Z kroniki o latającym domu*, BD, 228). Zaraz przychodzi też i druga, przeciwna myśl, by „podeprzeć się u narożników, zepchnąć go z tych węgielnych kamieni, na których się jeszcze chwieje, odebrać mu to nieprawe szczyrbienie się w słońcu parodią zadomowienia, [...] a miejsce zaorać, wygrabić, zrównać, ażeby zarosło palczastymi liśćmi ‘palmety’, bambusu i dzikiego banana” (*Z kroniki o latającym domu*, BD, 228-229). Nie trzeba dodawać, że mowa tu o tej, rzeczywistej i o tamtej ruinie, o restauracji bądź całkowitym zniszczeniu budowli oraz tamtego świata i bycia – własnego „pochodzenia”.

Żaden z pomysłów nie zostanie jednak wcielony w życie: wszystko powinno zostać pozostawione działaniu morza-czasu, podmywającej brzeg przeszłości, wreszcie – powolnemu zapominaniu:

Morze... przyszło z westchnieniem: aaach!... jakby w tej chwili uniesienia i rozpacz opowiadało się za jedyne go sojusznika... (*Z kroniki o latającym domu*, BD, 229)

Bycie jako rozpamiętywanie jest tu odpowiedzialnym zasluchaniem i zapatrzeniem, pamiętaniem o zapominaniu, o obracaniu się wniwecz. Dlatego też jest pożegnaniem.

Rozpamiętywanie jako odpowiadanie na głosy innego, po którym został tylko ślad, ruina, nosi tu znamiona pewnej zasady moralnej, jeśli rozumieć

moralność jako „działanie zgodne z określonym poglądem na świat i na los człowieka w świecie”²²⁹, jak powiada rówieśnik Haupta, Nicola Chiaromonte. Ową zasadą byłoby miłosierdzie oraz troskliwe skłanianie się ku temu, co z definicji nieuchronnie i permanentnie się zatracą, odchodzi – aż do nieobecności²³⁰. Konieczność respektowania śladów tych, którzy byli przed nim, prędzej czy później musi przywieść bohatera do rozpamiętywania pewnego bliskiego mu *ethosu*. Wspominał on będzie nie tylko pewne obyczaje, wskazywał normy, wartości oraz wzory postępowania określające pewną szczególną grupę społeczną, ale będzie także ujmował je jako własne duchowe miejsce zamieszkania, jego własne „pochodzenie” uwarunkowane kulturowo i historycznie, które teraz widziane jest właśnie w ruinie. Za ilustrację tego rodzaju spojrzenia służyć może właśnie opowiadanie *Z kroniki o latającym domu*.

Z owym „pochodzeniem” bowiem nieustająco żegna się narrator-bohater Haupta w większości utworów. W *Inwokacji do powiatu latyczowskiego* – znów zresztą posiłkując się figurą wody, toni – wyznaje:

Każdy z nas wywodzi się z jakiegoś „praiłu”, każdy pozostawił za sobą wody, które kiedyś „czepał w niemowlęce dłonie”, każdy zapatrzy się we wspomnieniach w te dawne tonie. (*Inwokacja do powiatu latyczowskiego*, ZR, 207)

Aleksander Madyda wskazuje, że w jedynym, przypominę, przygotowanym przez autora i opublikowanym za jego życia tomie opowiadań, w *Pierścieniu z papieru*, okresowi wojny poświęconych jest zaledwie pięć lub sześć opowiadań, życiu na emigracji tylko jedno, zaś we wszystkich

²²⁹ N. Chiaromonte, *Notatki*, tłum. S. Kasprzysiak, wyb. i posł. W. Karpiński, Gdańsk 2015, s. 152.

²³⁰ „Szacunek wobec tego, co żyje i żyło, jest tym jedynym, co ‘lepsze’, jakie znamy”, powiada Gianni Vattimo. G. Vattimo, *Al di là del soggetto. Nietzsche, Heidegger e l'ermeneutica*, Roma 1991, s. 11, [za:] A. Kobyliński, *Możliwość zbudowania etyki nihilistycznej*, Warszawa 2014, s. 205.

pozostałych – w sumie szesnastu utworach – naczelne miejsce w pamięci narratora-bohatera zajmują wspomnienia dzieciństwa i młodości²³¹. Owe pamięciowe ślady, po których kroczy, Jagoda Wierzejska nazywa – za samym Hauptem zresztą – „folklorami”. Píše, że to „głosy zapamiętane z rodzinnych kresów: imiona, szczególne nazwy pospolite, piosenki ludowe, zaklęcia, podania, przesady, czyli wszystko to, od czego [...] zaczęło się jego życie i co miało związek z wkraczaniem w dorosłość”²³². Rozpiętość skali tematycznej owych „głosów” wskazywałem już wcześniej przy okazji omawiania Hauptowego zamięłowania do kolekcji.

Trudno jednak zgodzić się z badaczami prozy Haupta, którzy w tym podmiotowym zapatrzeniu wstecz widzą twórczy akt (bohatera, narratora, wreszcie samego Haupta) mający doprowadzić do odzyskania i odtworzenia utraconego świata i harmonijnej całości. Tak czytał Haupta Marek Zaleski notujący, że bohater tej prozy doznaje minionych chwil „przez rozpamiętywanie właśnie, i że w powtórzeniu chwili towarzyszy wychylenie ku przyszłości, to jest oczekiwanie i nadzieja, że ponownie stanie się ona naszym udziałem. Nadzieja usprawiedliwiona, rozpamiętywaniu nie ma bowiem końca i w niej odnawia się nostalgiczna pokusa”²³³. Jeśli zgodzić można się z tym, że mamy w tej prozie do czynienia z podmiotowym doznaniem chwil udostępnianych mocą aktu rozpamiętywania oraz, po wtóre, że sam ów akt jest już wychyleniem w przyszłość, to sprzeciw budzi takie definiowanie rozpamiętywania. Jeśli Zaleski rozpamiętywanie rozumie jako uobecnianie przeszłości, to tu, na tych stronach, rozumie się je raczej jako uobecnianie jej nieobecności lub uobecnianie skończoności jako takiej. Rozpamiętywanie nie może być tedy źródłem nadziei i oczekiwaniem na ponowne nadejście tego co minione – a to z jednego tylko powodu: to jest już właśnie minione i tylko jako takie może być myślane, interpretowane i doznawane. Dlatego też błąd logiczny popełnia Agnieszka Nęcka, dla której Hauptowa „momentami przeważająca sentymentalno-

²³¹ Zob. A. Madyda, *Zygmunt Haupt. Życie i twórczość literacka*, op. cit., s. 135.

²³² J. Wierzejska, *Nietota, czyli Melancholia Erotica...*, op. cit., s. 115.

²³³ M. Zaleski, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Gdańsk 2004, s. 56.

melancholijna dykcja” ma na celu „umożliwienie powrotu do tego, co nieodwracalnie stracone”²³⁴.

Bohater Haupta, powtórzę raz jeszcze, ani nie pragnie powrotu – nie kierują nim bowiem nostalgiczne zapędy unieważnienia czasu i przywrócenia przeszłości, ani nie rozpatruje tego, co przeszłe jako „nieodwracalnie straconego”. Zadaje on i ponawia nieustannie jedno tylko pytanie:

Co zrobić z tym uporem martwych rzeczy? (*Inwokacja do powiatu latyczowskiego*, ZR, 213)

Odpowiedzią jest właśnie rozpamiętywanie – niepozbawione troski i współczucia nawiązywanie relacji z tym, co nieuchronnie należy już do przeszłości, respektowanie śladów tych, którzy byli przed nim i za nim pozostali.

Jeśli bycie ze swej natury rozprasza się, rozpada, by istnieć w postaci zacierającego się śladu²³⁵, który jest zawsze śladem skończoności, to rolą człowieka winno być wpatrywanie się w zawarte w owych śladach przesłania. Tradycja, dziedzictwo kulturowe nie jest wyłącznie tym, co mu zostało powierzone, ale też tym, czemu on został powierzony przez fakt swego „pochodzenia”. Jego bycie zasadza się zatem na gruncie odpowiedzialności. Tę odpowiedzialność za i szacunek do dziedzictwa kulturowego, do zamierających już „głosów innych”, dostrzec można nie tylko w tym, „co”, ale też „jak” jest rozpamiętywane.

Samo pamiętanie jest już przecież uwikłane w tradycję. Myślenie wspomnień, ich interpretowanie, odbywa się w jej świetle – w odziedziczonym języku, w kulturowo zdeterminowanych strukturach i modelach myślenia, także pamiętania, przypominania oraz mówienia, również narracyjnego. Doświadczenie świata, doświadczenie memoryczne, dokonuje się języku, który nie jest wyłącznie medium porozumiewania się, komunikacji, ale także „przekazem różnych form kultury, wartości, znaczeń, modeli, tekstów, dzieł”²³⁶.

²³⁴ A. Nęcka, „*To ja sam jestem Emmą Bovary*”..., op. cit., s. 35.

²³⁵ Zob. A. Kobyliński, *Możliwość zbudowania etyki nihilistycznej*, op. cit., s. 147.

²³⁶ A. Zawadzki, *Literatura a myśl słaba*, op. cit., s. 64

Monologi narratora-bohatera Haupta nieustannie odwołują się do i przywołują pokaźny dość repertuar zakorzenionych głęboko w tradycji modeli pamięci i artykulacji samego doświadczenia memorycznego. W owym repertuarze dominuje przede wszystkim silna metaforyzacja mechanizmu pracy pamięci kulturowa mediatyzacja formy i treści samych wspomnień, przyjmujących postać obrazów przeszłości. W polu samego doświadczenia memorycznego zaś można wyróżnić dwa odmienne procesy: magazynowania oraz pamiętania/przypominania²³⁷. Hauptowe rozpamiętywanie obejmuje również te przekazy.

Metaforyzacja pamięci

Wyobrażenia pamięci i zapomnienia oraz mechanizmów ich funkcjonowania ściśle wiążą się z rozwojem sztucznych pamięci, które mają wspomagać pamięć naturalną. Najstarszą protezą pamięci jest, rzecz jasna, pismo, którego znaki w przeszłości utrwalano na wszelakich powierzchniach. Douwe Draaisma dodaje, że „te same powierzchnie przyjmowały również wszelkiego rodzaju rysunki: pisma obrazkowe, plany, projekty”²³⁸ – i one także miały wpływ na rzeczne wyobrażenia. Rozwój technologiczny (zwłaszcza w ciągu ostatnich 150 lat) dostarczył takich protez dużo więcej, by wymienić choćby aparat fotograficzny, fonograf czy kinematograf. „Od woskowej tabliczki Platona po współczesne komputery język, którym mówimy o pamięci, pełen jest metafor”²³⁹ – konkluduje holenderski badacz. Pośród protez i zarazem synekdoch pamięci pojawiają się również wszelkiego rodzaju przechowalnie (archiwa, biblioteki, piwnice, gołębniki, sejfy), elementy krajobrazu (lasy, labirynty ogrodów, groty, jaskinie) czy budynki (pałace, teatry). Nie miejsce tu, by wskazywać przyczyny powstawania owych metafor oraz źródła, z których

²³⁷ To rozróżnienie wprowadzam za Aleidą Assmann. Zob. A. Assmann, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, tłum. P. Przybyła, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 101-142.

²³⁸ D. Draaisma, *Machina metafor. Historia pamięci*, tłum. R. Pucek, Warszawa 2009, s. 9.

²³⁹ Ibid., s. 10.

biorą one swój początek, czy też by śledzić sposób ich funkcjonowania w kulturowych wizualizacjach mechanizmu pracy pamięci. Interesuje mnie zaledwie kilka z nich: te, które mają wpływ na Hauptowy sposób rozumienia oraz reprezentacji doświadczenia memorycznego.

Wpierw sięgam do *Teajtet*a Platona. Tutaj bowiem ma swe źródło większość metafor pamięci, z tą najbardziej żywotną (wiązącą pamięć i pismo pod postacią tabliczki woskowej) włącznie. Do tego wyobrażenia jeszcze powrócę – teraz interesuje mnie ten drugi model, którym operuje Sokrates w swych rozważaniach. Wyjaśniwszy Teajtetowi fenomen zapisywania wrażeń i myśli w pamięci, poddaje on namysłowi kwestię posiadania wiedzy i posługiwania się nią. Mówi:

Więc znowu tak jak poprzednio umieściliśmy w duszach jakiś tam utwór woskowy, tak znowu teraz zrobmy w każdej duszy pewnego rodzaju gołębnik; w nim różnorodne ptaki. Jedne stadami latają osobno od innych, inne po kilka sztuk razem, a inne pojedynczo pomiędzy wszystkimi latają, któredy bądź.²⁴⁰

Sokratesowi metafora gołębnika (albo ptaszarni) służy do wyraźnego rozdzielenia kwestii posiadania jakiejś wiedzy i robienia z niej użytku, posługiwania się nią. To także sposób na wyrażenie różnicy między możliwością przywołania w pamięci jakiejś rzeczy a samym przywołaniem, przypomnieniem. Ten pierwszy fenomen przyrównany zostaje do trzymania ptaka w klatce, ten drugi – do schwytania go w dłoń. Istotny jest jeszcze jeden aspekt tego modelu. To kwestia samego procesu zdobywania wiedzy, kształtowania pamięci, rozumianej tu jako zapełnianie ptaszarni nowymi okazami. Tłumaczy Sokrates młodzianowi:

Kiedyśmy byli dziećmi, powiemy, był ten gołębnik pusty. Te ptaki to wiadomości, części wiedzy. Jeśli ktoś jakąś wiadomość posiędzie i zamknie ją w tym gołębniku, powiemy, że się nauczył, albo odkrył tę sprawę, której ta wiadomość dotyczyła, i jeśli się coś wie, to na tym to

²⁴⁰ Platon, *Parmenides. Teajtet*, tłum. W. Witwicki, Kęty 2002, s. 173.

polega.²⁴¹

W polu metafory gołębnika/ptaszarni umieszczono więc dwa procesy splatające się w całość doświadczenia memorycznego: kolekcjonowanie czy też magazynowanie wspomnień, wiedzy oraz samo pamiętanie i przypominanie. Obie te aktywności odnajduję w Hauptowym obrazie gołębnika, który pojawia się w przynajmniej dwóch opowiadaniach. Inne jednak, zdecydowanie mniej optymistyczne, co warto może od razu zaznaczyć, będzie przekonanie o wartości poznawczej owych procesów pamięciowych.

Utwór *O Stefci, Chaimie Immerglücku i o scytyjskich bransoletkach* w całości poświęcony został właśnie problematyce pamięci, ściślej – prawdziwości tego, co zapamiętane i przywoływane po latach a także fenomenowi zapomnienia. Narrator-bohater nie tylko rozpamiętuje swoje zawile relacje z tytułową panną Stefcią; nie tylko rozważa przyczyny, dla których młoda podówczas dziewczyna podjęła próbę samobójczą rzucając się pod koła samochodu; nie tylko odtwarza topografię miasta, w którym to wszystko zaistniało, ale – przede wszystkim – wikła się w rozważania nad naturą pamięci i jej zdolności czy też raczej braku zdolności do zaświadczenia o przeszłości:

Ktoś mógłby zapytać: a skądże te pretensje do tego, żeby odtwarzać to, co było? Przecież to naprawdę dziewczyny nie znałeś. Więc jak możesz z taką pewnością sobie mówić: było? (*O Stefci, Chaimie Immerglücku i o scytyjskich bransoletkach*, BD, 44)

Tematyka opowiadania, podobnie zresztą jak poetyka oraz tryb dyskursu, jaki się tu prowadzi (fragmentaryczny, poddany logice skojarzeń, następstwu wspomnień, inspirowany szczegółami topografii miasta, do którego bohater wraca po latach) pozwala stawiać je obok *Lutni* jako jeszcze jeden przykład **przewodnika po pamiętkach**. Jeśli jednak w tym pierwszym utworze mieliśmy do czynienia ze szczegółową mapą wspomnień, to tutaj – z ptaszarnią właśnie. Ostatnie bowiem zdanie narratora brzmi:

²⁴¹ Ibid., s. 173.

Czy zapomnieć mi o królownie scytyjskiej, czy zagłuszyć jej wspomnienie w zgiełku wielkiej i pustej ptaszarni, *aviarium*, jakim jest moja niespokojna świadomość?... (*O Stefci, Chaimie Immerglücku i o scytyjskich bransoletkach*, BD, 51)

„Zgiełk wielkiej i pustej ptaszarni” jest tutaj metaforyczną i gorzką odpowiedzią na pytanie o wartość epistemiczną tego, co zgromadzone w pamięci. Innymi słowy: narrator podaje tu w wątpliwość znaczenie wspomnień dla poznania przeszłości. To właśnie zdaje się wyrażać ów paradoks „zgiełku pustki” – to mnogość wspomnień, które nie dają żadnej wiedzy, żadnej pewności.

Figura ptaszarni, gołębnika, klatki powraca jeszcze w innym opowiadaniu z tomu *Pierścień z papieru* – w *Gołębiach z placu Teodora*. Nie ujmuje ona jednak zagadnienia prawdziwości tego, co dane w przypomnieniu, relacji zachowanych postrzeżeń do faktycznej przeszłości, lecz sam proces nabywania wiedzy, gromadzenia doświadczeń i przeżyć, które mają egzystować w pamięci jako wspomnienia, tak jak ptaki w klatce.

Podobnie jak w *Lutni* i *Stefci*, niebagatelne znaczenie ma tutaj topografia i architektura miasta, w którym rozgrywa się fabuła. Oto bowiem narrator-bohater na prośbę Panny ma się z nią udać na plac Teodora, by na tamtejszym jarmarku zakupić parę gołębi. Jako że na placu nigdy nie był, z tym większą więc ochotą przystaje na propozycję i wyrusza w miasto z nadzieją ujrzenia miejsca, którego obraz podpowiada mu tylko wyobraźnia. Obraz to niezwykle szczegółowy, „po bedekerowsku pedantyczny”, można by powiedzieć:

Więc jeszcze zanim tam wybraliśmy się, stworzyłem ten plac bardzo kunsztownie i precyzyjnie w mojej wyobraźni. Pewnie miał się nie bardzo różnić od innych *marchés aux puces* wielkich miast. A zatem za plecami potrzeba było mieć gmach Teatru Wielkiego i ruch żydowskiej, handlowej dzielnicy, a przed sobą szare i ceglane prostokąty ślepych murów. Ulice zabłocone i zabrukowane, łamiące się w takt występów i cofnięć bezpardonowo wznoszonych ruder.

Sklepy, sklepiki, magazyny, stolarnie, składy wapna i skór, budki z wodą sodową i papierosami, zabłąkane drzewka i skwerki, stajnie i wozownie ciężarowych lor, plakaty kinowe palące się na parkanach, piekarnie i składy masarskie, szyldy: „NAFTA” i „HANDEL ZBOŻA”, furmanki chłopskie przy krawężniku, wozy węglowe, smutne czeluście podwórz, wytwórnie lodów i materacy, rajcujące gromadki handlarzy starzyzny, sutenerów i paserów, składy rupieci i mury unickiego klasztoru, kasztany za ogrodzeniem trzęsące liście na chodnik, i zakurzone szyby bóżnic, szyny tramwajowe i słoma w poprzek ulicy, bele przędzy konopnej, zeszyte stalowymi taśmami, i dykta pudeł z drobnicą, rury kanalizacyjne, złożone obok kup wyprutej przy robotach ziemnych gliny, niebo w kłaczkach chmur, wróble wirujące w spiralach śmieci podnoszonych wiatrem, krzątania i ruch gatunku człowieczego przedmieścia, kramy z lichymi ubraniami i żelastwem, i gratami, i tandetnym naczyniem, papierami, pordzewiałymi lustrami i makulaturą. (*Gołębie z placu Teodora*, BD, 131-132)

Para osiąga cel, ale tylko połowicznie. Napotkany w drodze na plac przypadkowy mężczyzna po krótkiej wymianie zdań proponuje, że sam przyniesie z jarmarku gołębie. Para przystaje na ofertę, a mężczyzna zjawia się następnego dnia w bramie kamienicy z gołębiami w klatce, które wyjątkowo zachwala:

Państwo mają szczęście, żebym się z tego miejsca nie ruszył: królewska para i młode to, i zji niedużo, samo więcej znajdzie, za nic, za bezdurno – z Placu – ja mówił, że z Placu [...]. (*Gołębie z placu Teodora*, BD, 136)

Po krótkiej naradzie i konsultacjach z lokatorami kamienicy, wśród których jest i uznany gołębiarz, pan Szczepaniak, bohaterowie, nie targując się zbytnio, kupują od podejrzanego mężczyzny parkę gołębi wraz z drucianą klatką. Bohaterowi jednak trudno mówić o sukcesie. Gołębie nie dość, że okazują się, owszem, parą, ale samic, to nie zjednują mu ciotki Panny, dla której zostały

kupione. „Zostaliśmy bezwstydnie oszukani” (*Gołębie z placu Teodora*, BD, 138), stwierdza narrator i swą opowieść kończy słowami, którymi ją też rozpoczął:

Na prawdziwy plac Teodora nigdy jednak nie doszliśmy, nigdy tam przedtem nie byłem i nie wiem, czy kiedy będę. (*Gołębie z placu Teodora*, BD, 138)

Tak pokrótce przedstawia się fabuła tego utworu. Co jest jednak jego treścią? A ściślej: jakie znaczenie mają oszukańcze gołębie? Mówiąc najkrócej: zamknięte w klatce ptaki to znaki fałszywej wiedzy – doświadczenia, którego nie było; widoków, których się nie oglądało; przeżyć, które nie miały miejsca. Inaczej: to figura tego wszystkiego, co zamyka się w nazwie „Plac Teodora”, co mogło zostać zachowane w pamięci, opatrzone sygnaturą tych właśnie słów, a co teraz jest tylko i wyłącznie produktem wyobraźni, czego można się już tylko domyślać.

Gdy tajemniczy handlarz zachwala swój towar, bohater ma wrażenie, że „zamknięty z ptakami w klatce plac Teodora wylewa się przez uchylone druciane drzwiczki na pokój, wylewa z okien w podwórze kamieniczne i milczącym zgiełkiem przewala ponad dachy domów” (*Gołębie z placu Teodora*, BD, 136), gdy zaś mężczyzna wychodzi – że „plac zaczyna się powoli ulatniać z naszego domu” (*Gołębie z placu Teodora*, BD, 138). Czy nie o tym samym opowiada Teajtetowi Sokrates?

Prawda, że my, rozwijając ten obraz z posiadaniem gołębi i polowaniem na nie, powiemy, że dwojaki bywa polowanie. Jedno przed nabyciem, aby posiąść. Drugie, kiedy się już posiada, a chce się wziąć do ręki to, co się kiedyś dawniej zdobyło. [...] Nigdy nie zdarza się, by ktoś nie wiedział tego, co wie, ale może się zdarzyć, uchwyci o tym sąd fałszywy, bo może nie mieć o tym wiedzy, tylko mieć inną, zamiast tamtej, właściwej. On polował na wiadomości, one latały, więc chybił i chwycił jedną zamiast drugiej.²⁴²

²⁴² Platon, *Parmenides*. *Teajtet*, op. cit., s. 174, 175.

Dwa różne polowania pojawiają się także w utworze Haupta. Pierwsze to tworząca fabułę przygoda z oszustem, którego gołębie nie pochodzą z placu i nie są parą. Drugie to już samo opowiadanie, retrospektywna narracja spięta klamrą wyznania, że placu nigdy się nie widziało i jego obraz jest dziełem wyobraźni. To, z czym się wraca z owych polowań, nie jest tym, po co się wyruszało, czego się pragnęło. O czym się tu więc tak naprawdę mówi? O nieistnieniu, luce, pustej przestrzeni („milczący zgiełk”), którą trzeba czymś wypełnić. Bo czy rzeczywiście chodzi o same gołębie, o jarmark, o plac? Nie, raczej o jakieś doświadczenie, uniesienie (miłosne), przeżycie (erotyczne), którego się pragnęło, do którego się dążyło, a które nie doszło do skutku, bo w jego miejsce pojawiło się inne, zastępcze, fałszywe.

„Jakby turkawkę złapał zamiast gołębia”²⁴³, powiada Sokrates.

Od woskowej tabliczki do powierzchni światłoczułej

W *Teajtecie*, jak wspomniałem, ma źródło jedno z najżywotniejszych wyobrażeń pamięci: woskowa tabliczka, która ma być ulokowana gdzieś w duszy. Jest to, jak tłumaczy Sokrates,

dar matki Muz, Mnemozyny. Jeśli z tego, co widzimy albo słyszymy, albo pomyślimy, chcemy coś zapamiętać, podkładamy tę tabliczkę pod spostrzeżenia i myśli, aby się w niej odbijały tak jak wyciski pamięci. To, co się w niej odbija, pamiętamy to i wiemy, jak długo trwa ślad w materiale. Jeżeli się ten ślad zatrze, albo nie sposób go wypieczętować, zapominamy i nie wiemy.²⁴⁴

W czasach Platona woskowa tabliczka służy do notowania bądź rysowania i składa się z kilku związanych razem deseczek pokrytych woskiem.

²⁴³ Ibid., s. 175.

²⁴⁴ Ibid., s. 165.

Tak wyobrażana pamięć ma być pewną powierzchnią do pisania²⁴⁵. Na przestrzeni kolejnych kilkunastu stuleci tabliczka zostanie zastąpiona pergaminem, potem papierem, wreszcie opasłą, drukowaną księgą – przypominanie będzie jej przeglądaniem.

Nie będzie bezzasadne twierdzenie, że głęboko zakorzeniony w zbiorowej świadomości platoński wizerunek woskowej tabliczki, w której rzeczy (postrzeżenia, myśli) odbijają się jak pieczęcie, ma również swój udział – poprzez podobieństwo procesu utrwalania – w uczynieniu kolejną metaforą pamięci innego wynalazku, młodszego o przeszło dwadzieścia stuleci. Mowa o fotografii. Uzasadnieniem tego twierdzenia może być zdanie Arystotelesa, notującego w *O pamięci i przypominaniu sobie*²⁴⁶, że doznania zmysłowe pozostawiają w duszy swego rodzaju „malowidło” – *eikon*. Dlaczego tak się dzieje? Albowiem „ruch, który ma miejsce (w osobniku) żłobi rodzaj pewnego odcisku przedmiotu postrzeżonego”²⁴⁷. Można to powiedzieć inaczej: na pamięć składają się kopie doznań zmysłowych, które przedostały się do wnętrza.

Co to jednak ma wspólnego z wynalazkiem Daguerre’a i Niepce’a? Fotografia powstaje dzięki światłoczułej powierzchni, która odbiera, utrwała i odtwarza bodźce optyczne. Dokładnie tak, jak woskowa tabliczka znak pieczęci. Zresztą już sama nazwa wskazuje istotne podobieństwo: fotografia to zbitka greckiego *fos* – światło i *graf* – pisać, i oznacza pisanie (lub malowanie) światłem.

Nic więc dziwnego, że już pierwsi komentatorzy nowego wynalazku nie tylko widzieli w nim kolejną sztuczną pamięć, ale również sugestywną metaforę pamięci naturalnej²⁴⁸, zdecydowanie bardziej przemawiającą do wyobraźni niż zapisana księga. Notuje Draaisma:

od połowy XIX wieku, gdy rozwój fotochemii oraz ulepszenia w

²⁴⁵ Zob.: D. Draaisma, *Machina metafor...*, op. cit., s. 42.

²⁴⁶ Arystoteles, *O pamięci i przypominaniu sobie*, tłum. P. Siwek, [w:] idem, *Dzieła wszystkie*, T. 3, Warszawa 1992.

²⁴⁷ Ibid., s. 450a.

²⁴⁸ Zob.: D. Draaisma, *Machina metafor...*, op. cit., s. 107-108.

budowie aparatów umożliwiły wykonywanie ostrych i już nieblaknących zdjęć, w rozprawach o pamięci wzrokowej pojawiły się rozmaitego rodzaju metafory fotograficzne, zmieniając stopniowo ludzki mózg w powierzchnię światłoczułą, pamięć w album pełen niemych zdjęć, świadomość zaś w galerię, na której ścianach widniały długie rzędy dagerotypów i talbotypów, ambrotypów i kalotypów.²⁴⁹

Podobna figuracja ma miejsce w prozie Haupta. Jeśli bowiem w Hauptowym dyskursie memorycznym mówi się o wspomnieniach jako śladach odciskanych i utrwalanych na jakiejś powierzchni, to modelowi temu bliżej do fotografii niż pisma czy nawet malarstwa. Miniona rzeczywistość odcisnęła w świadomości swój ślad (platoński/arystotelesowski *eikon*) i teraz powraca się do niej jak do obrazu utrwalonego na światłoczułej płytce lub błonie²⁵⁰. Dlaczego właśnie jak do obrazu fotograficznego a nie, na przykład, malowidła na płótnie? Odpowiedzi należy szukać w samej fotografii i w tym, jak rozumie się jej istotę.

Fotografia – cytaty z przeszłości

W mówieniu, że wynalazek ów zrewolucjonizował sztukę, nie ma ani cienia przesady. Dość przypomnieć gorące i żarliwe dyskusje, jakie toczono niedługo po upowszechnieniu się dagerotypu, a w których brały udział najbardziej cenione umysły ówczesnej Europy. Wymienić można choćby Baudelaire'a, który w *Salonie 1859* głośno protestował przeciwko uznaniu

²⁴⁹ Ibid., s. 159.

²⁵⁰ Ta myśl znajduje swą kontynuację także u współczesnych badaczy pamięci, by przywołać choćby Henri Bergsona, który w *Materii i pamięci* pisze: „Wspomnienie, w miarę jak się aktualizuje, dąży do życia w obrazie”. H. Bergson, *Materia i pamięć*, [cyt. za:] P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2006, s. 73.

fotografii za sztukę, a zauroczonych nią „wyznawców” nazywał szaleńcami²⁵¹. Owe historyczne krzyki (niekoniecznie samego Baudelaire’a), w jakie debata się przerodziła, celnie podsumował w 1931 roku Walter Benjamin, gdy w *Małej historii fotografii* notował:

I tu w całej swej rubasznej okazałości występuje tępomóżgie pojęcie sztuki, wskazujące na absolutną ignorancję w sprawach techniki i wobec wtargnięcia nowej techniki przeczuwające swój kres.²⁵²

Takie właściwości nowego wynalazku jak zdolność precyzyjnego utrwalania obiektów oraz automatyczna natura tego procesu w połączeniu z otwarciem nieosiągalnych dotąd dla człowieka perspektyw patrzenia na materialną rzeczywistość musiały przeobrazić także filozofię, naukę czy stosunki społeczne²⁵³. Wynalazek fotografii był zatem przełomowy – i to nie tylko dla sztuki²⁵⁴. Co istotne dla tych rozważań – fotografia już niemal w momencie swych narodzin była pojmowana jako medium umożliwiające

²⁵¹ Zob.: Ch. Baudelaire, *Salon 1859*, [w:] idem, *Rozmaitości estetyczne*, tłum. J. Guze, Gdańsk 2000.

²⁵² W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, tłum. J. Sikorski, [w:] idem, *Twórca jako wytwórca*, tłum. H. Orłowski i J. Sikorski, Poznań 1975, s. 27.

²⁵³ Pisze Zdzisław Toczyński: „Na fotografię można patrzeć różnie: jako na wynalazek techniczny pełniący wielorakie funkcje społeczne i artystyczne oraz wpływający na rozumienie otaczającej nas natury i sztuki; wreszcie jako na medium, które posiada własny język, czytelny system kodów, wchodzący w relacje z rzeczywistością”. Z. Toczyński, *Prawda w fotografii*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej XX wieku*, red. M. Hopfinger, Warszawa 2005, s. 45.

²⁵⁴ O wpływie fotografii na sztuki wizualne, na malarstwo i rzeźbę, które znalazły się w sytuacji zagrożenia ich estetycznych podstaw (takich jak realizm, który stał się prymitywny w porównaniu z realizmem fotografii czy filmu) i były zmuszone do poszukiwań nowych kierunków estetycznych wyczerpująco pisał André Bazin. Zob. A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, [w:] idem, *Film i rzeczywistość*, tłum. B. Michalek, Warszawa 1963.

dotarcie do prawdy²⁵⁵, jeśli prawdę rozumieć jako zgodność obrazu z oryginałem, bycie wiernym obrazem. Jak bowiem pisze Bohdan Chwedeńczuk:

U źródeł klasycznej koncepcji prawdy leży intuicja odwzorowania obrazującego, intuicja poznania jako obrazu.²⁵⁶

Ten sposób myślenia o fotografii wynika z jej ontologii: na poziomie technologicznym jest to czynność niekreacyjna²⁵⁷, na poziomie wizualnym – ekwiwalent rzeczywistości²⁵⁸.

Na tej właściwości medium fotograficznego zasadza się jego atrakcyjność jako metafory i modelu pamięci właśnie. Pisze Barthes:

Malarstwo może udawać realność, nie widząc jej. Wypowiedź słowna może łączyć znaki, które oczywiście mają odniesienia, ale te

²⁵⁵ Choć trzeba pamiętać, że ten sposób myślenia o fotografii reprezentuje tylko jeden z dwóch paralelnych nurtów hermeneutyki fotografii. Jeśli ten pierwszy, ten, do którego w tym miejscu się odwołuję, podkreśla jej właściwości mimetyczne, jej zdolność analitycznego widzenia rzeczywistości, to ten drugi akcentuje podległość obrazu fotograficznego kanonom obowiązującym w sztukach plastycznych. Zob. Z. Toczyński, *Prawda w fotografii*, op. cit.

²⁵⁶ B. Chwedeńczuk, *Spór o naturę prawdy*, Warszawa 1984, s. 34.

²⁵⁷ Za taką uznaje się proces rejestracji i uzyskiwania obrazu. Rudolf Arnheim pisał, że w fotografii „obiekty fizyczne same tworzą swój własny obraz za pomocą optycznego i chemicznego działania światła” (za: Z. Toczyński, *Prawda w fotografii...*, op. cit.), zaś Susan Sontag zanotowała, że „fotografowanie to w gruncie rzeczy akt nieinterwencji, [...] osoba interweniująca w czasie wydarzenia nie może go rejestrować, osoba rejestrująca nie może interweniować” (S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magała, Warszawa 1986, s. 13).

²⁵⁸ Roland Barthes odniesieniem fotograficznym nazywa bowiem „nie rzecz względnie realną, do której odsyłają obraz czy znak, ale rzecz koniecznie realną, którą umieszczono przed obiektywem, a bez której nie byłoby zdjęcia” (R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 135), co sprawia, że zdjęcie nigdy nie odróżnia się od tego, co przedstawia, nie odsyła ku innej rzeczy, zdarzeniu.

odniesienia mogą być i najczęściej są „chimerami”. W przeciwieństwie do tych imitacji, w wypadku Fotografii nigdy nie mogą zanegować faktu, że *ta rzecz tam była*.²⁵⁹

Innymi słowy: fotografia zdaje się przede wszystkim zaświadczać, że to, co widzimy, rzeczywiście istniało (Barthes pisze o noemacie fotografii – „To-było”). Z tego wysnuć zaś można wniosek mówiący, iż fotografia to **cytat z przeszłości**²⁶⁰.

Pamięć fotograficzna i jej literacka reprezentacja

Przywoływanie pogrzebanych w (nie)pamięci obrazów z przeszłości jest więc niczym wywoływanie i podziwianie zdjęć – cytatów z przeszłości²⁶¹. Narrator-bohater Haupta mówi o tym wprost:

Wspomnienie tego bardzo odosobnione, bo to daleko od mych stron,
bardzo wycięte osobno, wspomnienie tak odgraniczone, jak naklejona
w albumie amatorska fotografia. („*Meine liebe Mutter, sei stolz, Ich
trage die Fahne*”, BD, 73)

Problem literackiej imitacji medium fotograficznego doczekał się już całkiem pokażnej biblioteki opracowań²⁶² (także na przykładzie twórczości

²⁵⁹ R. Barthes, *Światło obrazu*, op. cit., s. 135.

²⁶⁰ Potwierdzenie tego znajdziemy w słowach Sontag: „Fotografie można także nazwać cytatem, co sprawia, że album z takimi zdjęciami jest jak zbiór cytatów”. S. Sontag, *O fotografii*, op. cit., s. 68.

²⁶¹ Eugenio Donato pisze o pamięciowym przedstawieniu jako świadomym przypomnieniu tego, co wcześniej istniało biernie i stanowiło rodzaj fotografii dokonanej w pamięci. Zob.: E. Donato, *Ruiny pamięci: fragmenty archeologiczne i artefakty tekstowe*, tłum. D. Gostyńska, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3.

²⁶² By wymienić tylko niektóre: B. Gontarz, *Obrazy świata. Wizualne reprezentacje*

Haupta – tu odsyłam do pracy Marka Zaleskiego) – nie będzie mnie tu, dla uniknięcia wtórności, szczególnie zajmował.

Istotne będzie jednak wskazanie, że w prozie Haupta **fotograficzna metafora pamięci** ujawnia się na kilku poziomach tekstu oraz w różnych znaczeniach. Decyduje o tym figura narratora-bohatera przyjmującego co najmniej podwójną rolę: jest on bowiem zarówno operatorem (tym, który wykonuje „fotografie”, zapisuje w pamięci klatki – cytaty z rzeczywistości), jak i spektatorem (tym, który przegląda zbiory „fotografii” w archiwum pamięci)²⁶³.

Pierwszy rodzaj aktywności ujawnia się już w autorefleksyjnych dygresjach, w próbach zdefiniowania sposobu postrzegania i zapamiętywania zdarzeń, chwil, obrazów. Sposobu, który zbliża się do „postrzegania fotograficznego”: intensywnego, nieciągłego widzenia, zdolnego rejestrować to, co powszednie, acz zwykle niezauważane²⁶⁴ oraz który ma być poddaniem, jeśli nie oddaniem, świadomości temu, co transcendentne. Z taką postawą wobec tego, co na zewnątrz podmiotu, wobec rzeczywistości, mieliśmy już do czynienia w opowiadaniu o Stefci:

rzeczywistości w polskiej prozie współczesnej, Katowice 2014; M. Koszowy, *W poszukiwaniu rzeczywistości – fotografia i literatura*, [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, op. cit.; A. Lubaszewska, „*W daguerotyp raczej pióro zamieniam*”, „Teksty Drugie” 1999, nr 4; B. Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcji polskiej awangardy 1918-1939*, Kraków 2005; U. Weisstein, *Literatura i sztuki wizualne*, tłum. B. Janke-Cabańska, [w:] *Antologia zagadnień komparatystyki literackiej*, red. H. Janaszek-Ivanickova, Warszawa 1997; B. Witosz, *Opis a fotografia*, [w:] *Prace językoznawcze. Studia historycznojęzykowe*, red. O. Wolińska, Katowice 1998, nr 25; S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994; M. Zaleski, *Formy pamięci...*, op. cit.; C. Zalewski, *Literatura i fotografia. Modele reprezentacji wobec kwestii interpretacji*, [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, op. cit.

²⁶³ Posługuję się w tym miejscu propozycją Rolanda Barthesa, który zauważa, że „fotografia może być przedmiotem trzech praktyk (lub trzech emocji czy trzech intencji): robić, czemuś podlegać, oglądać”. R. Barthes, *Światło obrazu*, op. cit., s. 21.

²⁶⁴ S. Sontag, *O fotografii*, op. cit., s. 83 i 149.

Ale przecież ja potrafię wzbudzić w sobie pokorę. [...] Bo czyż nie rozdawałem się, czy nie unicestwiałem się za tamtych czasów? Jak szedłem na przykład wieczorem na głupi spacer podmiejski, jak zapatrzyłem się w mokre pola, w chmury ciężko kładące się o zachodzie, w wierzby rozczapierzone i pokręcone nad miedzami i w kolor rudy, czerwony, lisi, fioletowoczerwony, marchewkowy, asfaltowy jesieni – mogłoby się wydawać, że wchłaniałem to w siebie samolubnie. [...] W jednym mgnieniu oka unicestwiałem się na korzyść, na dobro zewnętrznosci. (*O Stefci, Chaimie Immerglücku i o scytyjskich bransoletkach*, BD, 43)

Podobne zapewnienia pojawiają się w *Szpicy*:

Więc jest to bardzo fortune, bo potrafię wżyć się w otaczający przestwór, odgadnąć myśli, wrażenia tych, których mam napotkać. Wybór mnie jest jednocześnie niefortunny, bo rozprasza mnie i tępi moją uwagę, która powinna być aż bezosobowa, zupełnie płaska, bo wtedy na jej powierzchni każdy szczegół, każdy znak ma odbić się i krzyczeć w szalonym spazmie alarmu. (*Szpica*, BD, 390)

Najdobitniej zaś owo podobieństwo między skupioną uwagą obserwatora a aparatem fotograficznym w pełnej gotowości do uchwycenia rzeczywistości wyrażone zostało w *Zabawie w „zielone”*:

Wypolerować sobie myśl jak srebrne zwierciadło, tak szkliste i czyste, że nie doszuka się skazy, że nie będzie prawie nic w tej gładkości i lustrowatości. Teraz wystarczy chuchnięcie lekkie, cieniutki chuch człowieka w letargu, ażeby skontrolować, zauważyć, spostrzec, uchwycić życie. (*Zabawa w „zielone”*, ZR, 141)

Zwraca uwagę postulat bierności świadomości, która ma być zaledwie płaską powierzchnią odbijającą i utrwalającą to, co wobec niej zewnętrzne – jak błona

fotograficzna.

Taki sposób widzenia wiąże się z porzuceniem przyzwyczajeń w postrzeganiu rzeczywistości. Fotograf lub ten, który posiada zdolność postrzegania fotograficznego, pragnie przecież, jak pisze Sontag, „apoteozy codziennego życia i zmierza do ukazania osobliwego gatunku piękna, dającego się odczuć wyłącznie za pomocą aparatu fotograficznego, uchylającego rąbka materialnej rzeczywistości, której oko w normalnych warunkach nie dostrzega lub nie potrafi odróżnić, a na ogół nie zauważa”²⁶⁵. O pragnieniu tym – twierdzą – niemal w całości traktuje *Biały mazur*:

Jak popatrzeć, to nie widzieć wyuczonego kształtu, tak wygładzonego w swej znajomości, codzienności, tak wyslizganego od patrzenia, jak stopy Chrystusa w kruchcie kościelnej, wyslizgane dotknięciami, pocałunkami i westchnieniami pobożnych. Nie widzieć i nie być oswojonym, popatrzeć inaczej, zmusić się do tego – ciężko to – ale się zmusić, jak potrafili się przymusić impresjoniści, co tak chwalebnie biorą nas za rękę i wyprowadzają w „plener”, i pokazują, że cień, że sito liści, że palisada łodyg, że łuska na wodzie, kiedy wiatr dmie po jej powierzchni, że pokracczne konary drzew, że tu jakaś plama, że tam jakaś plama [...]. (*Biały mazur*, BD, 102)

Odpowiednikiem fotograficznego zbliżenia w prozie Haupta staje się wyczerpujący opis miejsc i rzeczy, hypotypoza, z której przykładami mieliśmy do czynienia i w *Lutni*, i w *Stefci*, i w *Gołębiach z placu Teodora*. Jukstapozycja, drobiazgowo wyliczenia rzeczy, przedmiotów, fragmentów rzeczywistości oraz niecodzienna, wykraczająca poza ramy poprawności składnia²⁶⁶ pozwala Hauptowi uzyskać wrażenie, jak to ujął Marek Zaleski, „czystej naoczności” oraz efekt zatrzymania czasu w kadrze²⁶⁷.

Rola narratora-bohatera nie sprowadza się wyłącznie do utrwalania i

²⁶⁵ S. Sontag, *O fotografii*, op. cit., s. 84.

²⁶⁶ Jej wielkim przeciwnikiem był Mieczysław Grydzewski, publikujący utwory Haupta w londyńskich „Wiadomościach”.

²⁶⁷ Zob.: M. Zaleski, *Formy pamięci...*, op. cit., s. 45.

kolekcjonowania statycznych obrazów przeszłości, fotografii-cytatów, ale również do ich kontemplowania. Mechanizm percepcji obrazu fotograficznego sprzęga się tu już jednak z uczuciowym, emocjonalnym zaangażowaniem widza. Jeśli bowiem utrwalanie bodźców wymaga bierności podmiotu, to przeglądanie utrwalań elementów aktywizuje każdą jego sferę. Dzieje się tak, gdyż fotografia istnieje w dwóch porządkach. Pierwszy to kodowane *studium*, które należy do wiedzy ogólnej, *doksy*. „To niewątpliwie obszar, całe pole, który postrzegam jako coś bliskiego, gdyż związane jest z moją wiedzą, kulturą ogólną, odsyłający zawsze do podstawowej informacji [...] i wszystkich znaków do tego należących”, notuje Barthes²⁶⁸. Drugi porządek ustanawia niekodowane *punctum*, dla którego jedynym odniesieniem są emocje podmiotu: „to *punctum* wywołuje we mnie coś w rodzaju wielkiej życzliwości, prawie rozczulenie”²⁶⁹.

Emocjonalne zaangażowanie spektatora to zatem efekt owego *punctum*, które w Barthesowskiej terminologii oznacza „użądlenie, ukłucie, dziurkę, małe przecięcie”, będące źródłem „podniecenia wewnętrznego, święta, a także oddziaływania, nacisku czegoś niewyraźnego, co chce się wypowiedzieć”²⁷⁰. Doświadczenie *punctum* i jego efektów należy zatem do porządku percepcji – „dorzucam do zdjęcia to, co już tam się znajduje”²⁷¹ – i stanowi katalizator „ożywiania”: zarówno fotografii – cytatu przeszłości, jak i, przede wszystkim, spektatora²⁷². I taką właśnie figurę spektatora nakłuwanego *punctum* można odnaleźć w Hauptowym bohaterze – podmiocie doświadczenia memorycznego, przyglądającym się wspomnieniom jak fotografiom.

²⁶⁸ R. Barthes, *Światło obrazu*, op. cit., s. 49-50.

²⁶⁹ Ibid., s. 83.

²⁷⁰ Ibid., s. 51 i 38.

²⁷¹ Ibid., s. 103.

²⁷² Spektator doświadczający *punctum* zdaje się zbliżać w swym wymiarze psychocieleśnym do innej figury zaproponowanej przez Barthesa w jednej z wcześniejszych prac. Mowa o czytelniku historycznym z *Przyjemności tekstu*, który nastawiony jest w trakcie lektury na osiągnięcie przyjemności, jaką daje mu gra z tekstem i „pogrążenie się w otchłani tekstu”. Zob. R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Warszawa 1997.

Opowiadanie „*Kiedy będę dorosły*” otwierają akapity, które zdają się, jeśli nie zaprzeczać, to prowadzić żywą polemikę z zawyrokowaniem przez Stempowskiego odcięciem się Haupta od literackiego psychologizmu, którego patronem miał być Dostojewski, i skupieniem na obrazowym, malarskim przedstawianiu elementów przestrzennych²⁷³.

Oto bowiem narrator-bohater – niczym Lew Mikołajewicz Myszkina z *Idioty* Dostojewskiego – wraca kolejną do miasteczka Z. („Kiedy się siedzi w ciasnym wagonie 3. klasy, wagonie nieluksusowej edycji Sanockiej Fabryki Wagonów, drganie i stukot kół na złączach szyn wprawiają człowieka w stan hipnozy” – „*Kiedy będę dorosły*”, BD, 445), obserwuje szare twarze podróżnych, które – niemal jak w *Idiocie* właśnie – „zlewają się w jedną masę bezkształtną” („*Kiedy będę dorosły*”, BD, 445), wreszcie podziwia krajobraz przez szybę okna („pejzaż nie jest kalejdoskopowy” – „*Kiedy będę dorosły*”, BD, 445). Nade wszystko jednak wspomina dzieciństwo i młodość, które w owym mieście spędził – „w tej chwili na przykład jazda kolejną przypomina mi pierwsze w życiu wrażenia na ten temat” („*Kiedy będę dorosły*”, BD, 445). Wystarczy tylko, że w archiwum pamięci odkurzony zostanie obraz książki, *Bohaterów* Carlyle’a („w

²⁷³ Nawiązuję w tym miejscu do przywoływanego już w tej pracy listu Jerzego Stempowskiego do Zygmunta Haupta. Zwierzał się w nim, że w stanie melancholii lub nudy zwykł zamykać oczy, by w myślach wędrować zapamiętanymi szlakami swych niegdyśszych podróży. Po literaturę sięgał dopiero w ostateczności, gdy zawodziła pamięć – i zdecydowanie nie była to literatura współczesna, na którą szczerze utyskiwał: „Literatura jest dziś wybitnie omfaloskopiczna, brak jej wizji świata zewnętrznego. Dostojewski, który tyle lat jeździł kolejną, nie wspomina nigdzie, aby widział coś z okna wagonu. [...] Przez pół wieku Dostojewski był ulubioną lekturą elity europejskiej i od niego zaczęła się omfaloskopia w literaturze”. J. Stempowski, *List do Zygmunta Haupta*, op. cit., s. 316. Pisarstwo Dostojewskiego ma być negatywnym punktem odniesienia dla określenia istoty pisarstwa Haupta. Jeśli bowiem w twórczości autora *Idioty* mamy do czynienia z zapatrzeniem we własny pępek i zniknięciem świata zewnętrznego z pola widzenia, to u Haupta – przypomnę raz jeszcze – z wyobraźnią „malarską, statyczną, wywołującą oddzielne obrazy [...] nadające się do wędrówek w pamięci”. Ibid.

wydaniu Paprockiego w Warszawie – czcigodny tomik w szesnastce, na którego okładce wyobrażona była drzeworytem jakaś muza z nieodzownymi akcesoriami wiedzy, jak jakieś pochodnie, laury, ułamek kolumny” – „*Kiedy będę dorosły*”, BD, 450), by zaraz obraz ów „ożywił” pamięć i wyobraźnię narratora rekonstruującego zapomniany świat „z drgającym wzruszeniem i tęsknotą” („*Kiedy będę dorosły*”, BD, 446):

Owych *Bohaterów* Carlyle’a czytałem w przepiękną wiosnę w moim domu, kiedy zieloność drzew i traw bucha jak powódź i kwiaty pienia się poza brzegi naczynia świata, wypełnionego wiosną. Chodziłem z nią do parku, w jego cieniach szmaragdowych i paprociowych nad leniwą rzeką, płynącą w głębokim, gliniastym żłobie, przewracałem jej kartki w rozkoszy i natchnieniu. Albo w odurzających zapachach ogrodu w domu, kiedy kurzem drogi wracały plutony strzelców konnych do koszar i śpiewały:

„Kradną oczka, kradną, za dziewczyną ładną...

Obiecała, a nie dała chusteczkę jedwabną...”

A ja czytałem o Thorze i skandynawskich olbrzymach, których zwojami mózgowymi były chmury, a sklepienie czaszki to pieczary, westchnienie piersi to orkan, krok to trzęsienie ziemi, a głos – piorunem. O prorokach, Chrystusie, Buddzie, Mahomecie, o walkach szyitów i Korejszytów. O bohaterstwie. („*Kiedy będę dorosły*”, BD, 450-451)

Obrazy – w tym przypadku plastyczne wspomnienie książki oraz samego aktu lektury – nie są celem samym w sobie, ale stają się impulsem „ożywiającym” narratora. To nie on nimi dysponuje, lecz one nim. To też już nie wyprawa do jakiegoś miejsca w świecie (miasteczka Z.), lecz do głębi pamięci. Innymi słowy: zewnątrz nie zastępuje tu wnętrza, lecz właśnie mu ustępuje.

Tytułem zaledwie dygresji wspomnieć należy, że na podobnej zasadzie działał mechanizm pamięci – a co za tym idzie – mechanizm opowieści Marcela Prousta. Wystarczy przypomnieć, co Francuz pisał o czytaniu – o uczuciach, wrażeniach, doznaniach, dostarczanych przez dziecięcą lekturę, których zapis bywa czasem odtworzony, gdy sięga się po tę samą książkę po raz wtóry. Nie chodzi wyłącznie o emocje, jakie wzbudza w nas powieściowa historia, w której

– zdawać by się mogło – całkowicie się pograżamy i oddajemy jej się bez reszty:

Wszystko to, co pochłonięci lekturą uznalibyśmy za nieznośne natręctwo, odciska w naszej pamięci tak słodkie wspomnienia (o ileż cenniejsze dziś niż wtedy, gdy namiętnie oddawaliśmy się czytaniu), że jeśli zdarza się nam dziś przerzucać strony dawniej czytanych książek, to zaczynają one przypominać zachowane kartki z kalendarza, na których mamy nadzieję dostrzec odbicie nieistniejących już domów i stawów. [...] Tym, co w nas pozostawiają, jest obraz towarzyszących im miejsc i dni.²⁷⁴

Sięganie do dawnych lektur uruchamia ten sam mechanizm, co smak zmoczonej w naparze z kwiecia lipowego magdalenki. Wspomnienie czaru lektury, fabuły utworów Bergotte’a, którymi mały Marcel się zaczytuje, pozwala dorosłemu narratorowi *Poszukiwania* przywoływać nie tylko „pełne niezwykłych przygód i pragnień życie na łonie krajobrazu” powieściowego, ale również „piękne niedzielne popołudnia pod kasztanem w ogrodzie”. Uzmysławia on sobie przecież w pewnym momencie ich prawdziwą wartość:

Wywołujecie jeszcze dla mnie, kiedy myślę o was, owo życie i zawieracie je istotnie przez to, żeście je stopniowo okoliły i zamknęły – podczas gdy ja tonąłem w swojej lekturze i podczas gdy stygł upał dnia – w kolejnym, lekko zmieniającym się i przerosłym listowiem kryształe waszych milczących, dźwięcznych, pachnących i przejrzystych godzin.²⁷⁵

W kryształach tym mieniają się zastygłe „różne stany duszy, idące od najgłębiej

²⁷⁴ M. Proust, *O czytaniu*, tłum. M. P. Markowski, [w:] idem, *Pamięć i styl*, wybór i oprac. M. P. Markowski, tłum. M. Bieńczyk, J. Margański, M. P. Markowski, Kraków 2000, s. 73, 86.

²⁷⁵ M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu. W stronę Swanna*, op. cit., s. 101.

ukrytych popędów aż do całkiem zewnętrznej wizji widnokregu”²⁷⁶.

Owo „ożywianie” wspomnień, które u Prousta dokonuje się mocą pamięci mimowolnej, u Haupta staje się konsekwencją doświadczenia *punctum*. Jest reakcją na jakiś szczegół bądź całość przypomnienia percypowanego jak obraz fotograficzny i wiąże się najczęściej ze wzniosłym lub traumatycznym doświadczeniem czasu. Ta uwaga koresponduje z obserwacją Rolanda Barthesa, który znajduje inny niż szczegół rodzaj *punctum* – związany z intensywnością, nie z formą, wynikający z noematu fotografii. Jest nim Czas. Autor *Światła obrazu* opisuje zdjęcie Alexandra Gardnera z 1865, portret Lewisa Payne’a, niedoszłego zabójcy amerykańskiego sekretarza stanu, który teraz w celi oczekuje na egzekucję. Tożsamość postaci, okoliczności, piękno zdjęcia i samego chłopaka to *studium* tej fotografii. Ewokowana przez obraz, niepokojąca świadomość, że on niedługo umrze, ale i jednocześnie, że on już umarł, to *punctum* tego zdjęcia: „zauważam ze zgrozą ten czas przeszły-przyszły, którego stawką jest śmierć”, notuje Barthes²⁷⁷.

Drżenie przed nieszczęściem, które ma się dokonać i już się dokonało – to doświadczenie nieobce Hauptowemu bohaterowi. W jego narracyjnym kształtowaniu znowu pomocna okaże się figura morskiego żywiołu. W *Stefci* bowiem przeglądanie jej portretów w pamięci narrator przyrównuje do zapatrywania się w toń, „w ocean przypadkowości” (na marginesie warto wspomnieć, że „Istnieniem Poszczególnym, [...] najwyższą Przyległością i Przypadkowością” nazywa fotografię Barthes²⁷⁸). Co jest przedmiotem (ale też efektem) tego spojrzenia?

Oto wyłaniają się mokre liny i sieci narzędzia mego połowu – niewodu. Oto wpatruję się z drżeniem w zdobycz – wodne zielsko, zatchnąłem się zapachem butwiejących w wodzie szczątków. [...] Czyżby ciężąca sieci topielica o spuchłych wargach i oczach wyjedzonych przez żwir rzeczny, o rękach pocętkowanych trądem wodnym, czyżby to była Stefcia? [...] Stefcia, co oddaje się nie mnie,

²⁷⁶ Ibid., s. 98.

²⁷⁷ R. Barthes, *Światło obrazu*, op. cit., s. 171.

²⁷⁸ Ibid., s. 13.

a księżycowi, i kapryśny satelita, zaglądający niespodziewanie poprzez wieczorne okna, ma więcej z nią do czynienia i przywłaszcza sobie moje prawa małżeńskie... (O *Stefci*..., BD, 50-51)

Szczątki i drżenie. Drżenie przed tym, co ma się wydarzyć a zarazem już się wydarzyło.

Ocalenie czy obłężenie?

Śmierć, nieistnienie, nieobecność – to z nimi mierzy się bohater doświadczający *punctum* – ułucia, uderzenia, ciosu zadawanego przez wspomnienie postrzegane jak fotografia. Ale przecież ta sytuacja ujawniła się w każdym z przedstawionych tu modeli tekstowej reprezentacji doświadczenia memorycznego. Przypomnę: w *Lutni* czytaliśmy o Żółkwi, jej architekturze, zabytkach i mieszkańcach, pośród których była i młodziutka siostra narratora – po tym wszystkim „pozostał tylko pusty grób – kenotaph”. W *Gołębiach*... plac Teodora istnieje, ale tylko jako możliwość i nigdy już, jak podejrzewa narrator, nie zaistnieje w świecie aktualnym. Z równie gorzką konstatacją na temat natury wspomnienia i tego, co ono przynosi, konstatacją, w której najgłośniej brzmi nuta zawodu, mamy do czynienia we *Fragmentach*:

I już jest tutaj, i już jest z nami, ale inne – niby takie samo, a inne, i jednakie, i inne. [...] To tak więc powraca do nas dawne życie? To tyle zostało z tamtego świata? Tylko tyle? (*Fragmenty*, BD, 237)

Odpominanie przeszłego, raz jeszcze należy to powiedzieć, nie jest – paradoksalnie – jego ocalaniem a jedynie (albo aż) **uobecnianiem nieobecności**. Nie tego, co nieobecne, lecz właśnie nieobecności. Odzyskanie i ocalenie całości – przeszłości i zamieszkujących ją postaci – nie jest po prostu możliwe. Pamięć, jak fotografia, i owszem, utrwała oraz przechowuje, ale zaledwie fragment, wyłącznie to, co umieszczone zostało przed obiektywem, co w momencie otwarcia migawki (także migawki pamięci) znalazło się w kadrze. To zawsze tylko pojedyncze ujęcie będące ułamkiem tego, co składało się na

pełnię. O czym się wie, że było. Bo pamięć, jak fotografia właśnie, jedynie co może, to zaledwie zaświadczać: „to było”.

I nawet kolekcja, nieprzebrane bogactwo zachowanych w pamięci spostrzeżeń, szczegółów, znaków nie przybliżą do tak postawionego celu:

Nazbiera się sobie szczegółów, autentyków, śmiecia egzotyki i w pocie czoła zabiera do pisania, i zaraz skrada się ku temu sztaba, coś samo wodzi ręką, by napisać tak, a nie inaczej, i co z tego wszystkiego wychodzi? Nieprawda, na której każdy się pozna, wyczuje instynktownie, że to nieprawda. (*To ja sam jestem Emma Bovary*, BD, 291)

Podobna konstatacja pojawia się w *Balonie*:

[...] pamięć, jakieś sprzężenia myśli, błysk czegoś podobnego do innego, już dawniej poznanego, a do tego, jak zawsze, wysnuwa się z nas nasz własny kłębek myśli, automatyzm doznania, i z tą spontanicznością nowych zjawisk komponuje się to nam w świat osobny, nieprawdziwy, nie istniejący naprawdę. (*Balon*, BD, 347)

I jeszcze w *Stefci*:

A znowu jeżeli spisuję tamto niepowtarzalne, czyż nie łapię się sam na praktykowaniu czarnoksięskich sztuk, wywoływaniu duchów, czyż nie jest to czymś z kategorii jarmarcznego panoptikum i estrady z magikiem i mistrzem autohipnozy na gościnnych występach? (*O Stefci...*, BD, 44)

Wysiłek odpominania i pamiętania cały czas jest podejmowany. Dlaczego? Na to pytanie Haupt odpowiada także pytaniem:

A gdy o tym wszystkim zapomnę, a gdy wypłucze się to ze mnie, wyblichuje, złuszczy, czymże zostanę? (*Światy*, BD, 364)

W powyższych kilku zdaniach zdaje się wybrzmiewać gorzka świadomość tego, że, po pierwsze, jedynym, na czym można się oprzeć w rozważaniach o własnym „pochodzeniu”, o własnym tu oto byciu, są zaledwie ślady, resztki, ruiny, strzępy domagające się interpretacji. Po drugie, mimo że ich wartość epistemiczna (w tradycyjnym sensie) jest mocno nadwątlona, że są jedynie śladami (śladami, nie tropami prowadzącymi do źródła, celu, do jakiejś pełni i całości – znaczenia, bytu), to stanowią żywe dziedzictwo, w którym on, bohater i narrator, ten, który żyje i ten, który mówi, może w ogóle być.

To bycie bohatera rozpięte zostaje między obowiązkiem rozpamiętywania a doświadczeniem obłączenia lub prześladowania. Obłączenie należy rozumieć trojako: po pierwsze, jako napór czegoś złowrogiego i niepożądanego; po drugie – odcięcie od czegoś niezbędnego; po trzecie wreszcie – niemożliwość wyjścia z..., wyswobodzenia się spod..., opuszczenia czegoś.

Tym co napiera są, z jednej strony, wspomnienia, z drugiej zaś, medialne lub – szerzej – kulturowo zapośredniczone sposoby kształtowania pamięci indywidualnej. To one sprawiają, że narracyjna reprezentacja czy to samej przeszłości, czy też jej odpominania, okazuje się „sztaampą”, „jarmarcznym panoptikum” lub po prostu „nieprawdą”. We własnych reminiscencjach narrator przygląda się tyleż obrazom przeszłości, ile refleksom innych utworów oraz wzorów i modeli ich rozumienia. To cytaty z przeszłości, ale i z tekstów kultury.

Owe medialne ramy pamięci odgradzają też, odcinają od tego, co autentyczne i niepodważalnie moje. Pisze Haupt:

Więc jeżeli teraz najskwapliwiej i najzachłanniej zbieram ułamki z tamtych czasów i składam je na nowo, to mam pełne prawo, prawdziwy serwitut na owych czasach: odbieram, co moje, odbieram i odzyskuję ułamki samego siebie. (*O Stefci...*, BD, 43)

Ta nieusuwalna dal (jak pisał Benjamin o fotografii – cytacie z

przeszłości²⁷⁹), oddzielająca bohatera od tego, co stanowi jego bycie, co, zdawałoby się, jest mu niezbędne aby być (w pełni jako Ja, z własną przeszłością, z własnym doświadczeniem); ta dal, to odcięcie sprawia, że wszystko widziane z oddalenia, jawi mu się jako resztką („ułamki samego siebie”). To jego ślad, ale też jego ruina („kosteczki mozaiki”).

Ową dal (która odgradza) należy tu ujmować, rzecz jasna, w kategoriach czasowych, nie przestrzennych. Świadomość jej istnienia bywa bolesna, gdyż jest ukłuciem, ugodzeniem, cięciem²⁸⁰. Jest to też odcięcie.

Oto Hauptowy bohater odnajduje siebie w sytuacji patowej: nie może przedostać się na jakieś zewnątrz, do jakiejś przyszłości, gdyż nie może odwrócić się i porzucić tego, co przeszłe. Bo jak porzucić siebie? Nie może też się z tym scalić. Może tylko stać na brzegu i próbować wypowiadać relację między tamtymi a tym śladem, tamtymi a tym ułamkiem, zdając sobie doskonale sprawę, że nie zespoli, nie wypowie ich nigdy.

Istnienie owych śladów nie sprowadza się wyłącznie do obecności; one nie tylko są czy zjawiają się, ale też prześladują. Stanowią żywy wciąż dowód jego wygnania, świadectwo utraty. Takim śladem jest Elektra/Nietota, młodsza siostra narratora-bohatera, postać powracająca w wielu utworach Haupta²⁸¹. Komentatorzy tej twórczości zgodnie podkreślają, że budzi ona u narratora skomplikowane i osobliwe uczucia. Silna emocjonalna więź, którą tworzy splot fascynacji, urzeczenia, troski, ale też obawy i bojaźni, dochodzi do głosu już w samych imionach, jakimi opatruje ją narrator. Podjęte już wcześniej rozważania na temat Nietoty oraz znaczenia i etymologii jej imienia warto może byłoby

²⁷⁹ Zob. W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, op. cit., s. 29.

²⁸⁰ „Wybiega ze sceny jak strzała i przesywa mnie” – tak doświadczenie czasu określa Barthes. R. Barthes, *Światło obrazu*, op. cit., s. 47.

²⁸¹ A. Madyda wylicza dziewięć przygotowanych przez Haupta do debiutanckiego tomu opowiadań utworów poświęconych tej postaci. Są to: *Co nowego w kinie?*, *W Paryżu i w Arkadii*, *Lutnia albo Przewodnik po Żółtkwi i jej pamiątkach*, *Nietota*, *Perekopytole*, *El Pelele*, *Baskijski diabeł*, *Balon*, *Trzy*. A. Madyda, *Kim jest Nietota?...*, op. cit., s. 234. W tomie *Baskijski diabeł*, zawierającym także utwory niepublikowane za życia przez Haupta, znajdziemy kolejne dwa – to *Elektra [I]* i *Elektra [II]*.

rozpocząć od Elektry – pod takim bowiem imieniem postać ta zjawia się w tomie *Pierścień z papieru* (w opowiadaniu *Co nowego w kinie?*) po raz pierwszy.

Elektra, mitologiczna córka Agamemnona i Klitajmestry, siostra Orestesa oraz Ifigenii i Chryzotemidy wraz z bratem postanawia pomścić śmierć ojca i wspólnie zabijają matkę oraz jej kochankę, Ajgistosa²⁸². Dla komentatorów prozy Haupta imię to ma być znakiem bliskiego związku emocjonalnego między dziewczyną a bohaterem²⁸³. Ale przecież nie tylko tego jest znakiem. U Eurypidesa wszak Elektrą targają wyrzuty sumienia z powodu popełnionej zbrodni. One też prowadzą ją na skraj obłędu. Popełniony czyn, radykalne przekroczenie norm i zasad etycznych przez matkobójczynię, z jednej strony wydaje się spełnieniem moralnego obowiązku i przywróceniem etycznego porządku, zdaje się też zgodny z jej własnym sumieniem, ale z drugiej jest przecież wywłaszczeniem z owego porządku, utraceniem samego siebie jako osoby etycznej. Dzieje się tak, albowiem dokonane zabójstwo to nie jednorazowy akt, którego pamięć mogłaby się zatrzeć. To nieustannie palące piętno, skazujące właśnie na wygnanie – z samego siebie, ze swego bycia, domostwa, „pochodzenia”, także z kultury. Takie konotacje ma też Elektra Haupta.

Radykalna transgresja, z jaką mamy tu do czynienia, nie dotyczy pogwałcenia zakazu zabijania, lecz zakazanej miłości. W *Co nowego w kinie?* obserwujemy bohatera i Elektrę letnim, gorącym porankiem w ogrodzie:

Siedzieliśmy pod baldachimem zielonych liści, czytałem Carlyle’a *Bohaterów*, ale właściwie: nie czytałem, tylko znad kartek książki rzucałem szybkie spojrzenia na jej piersi. Szyła coś i była pochylona, i włosy jej opadały na tę robotę, i ten szlafrok trochę się rozchodził, i

²⁸² Nie wiedzieć czemu Agnieszka Nęcka w swej pracy usilnie próbuje wmówić czytelnikowi, że siostrą Orestesa była... Nietota. Zob. A. Nęcka, *„To ja sam jestem Emmą Bovary”...*, op. cit., s. 90.

²⁸³ Zob.: A. Madyda, *Kim jest Nietota?...*, op. cit.; A. Madyda, *Haupt. Monografia*, op. cit. (tu zwłaszcza rozdział zatytułowany *Historia o Elektrze-Nietocie*); J. Wierzejska, *Nietota, czyli Melancholia Erotica...*, op. cit.

widać było górną część jej piersi i wgłębienie między nimi, i różowe jej policzki. (*Co nowego w kinie?*, BD, 19)

Że owo zapatrzenie nie jest przypadkowe i niewinne, przekonuje samego siebie bohater, gdy w ogrodzie dostrzega... kota:

Siedzącym nam tak w cieniu wydawało się, że zbliżający się po ścieżce kot olbrzymieje, wydawało się, że delikatne nogi o najczulszych poduszeczkach palców puchną w lwie łapy, a okrągły łeb rozewrze się szczękami tygrysa jaskiniowego. [...]

Albo też to lampart! Strzeż się lamparta plamistego! To symbol wyuzdania, trucizny pożądania. Patrz! w jego ruchach cynicznych jest tyle lubieżności, patrz! w miękkim, drapieżnym położeniu łapy, w gotowości przyczajonej do skoku, w migocie sierści, gdy skóra pokrywa grę mięśni, jest skok nagły i koci. Czy w tym plamistym lamparcie, symbolu złego pożądania, czy we mnie samym? We mnie samym drzemał ten symbol w zdradzieckim węźle gordyjskim i oto powstał, i pręży lędźwie, i gotuje się do skoku. (*Co nowego w kinie?*, BD, 23)

„Złe pożądanie”, przed którym wzbrania się bohater, którego nie dopuszcza jeszcze do świadomości, acz już się go domyśla, swe spełnienie znajduje w opowiadaniu *Elektra [I]*, utworze przez samego Haupta nigdy nieopublikowanym. To tu właśnie bohater – ponaglany niepokojącym telegramem Elektry, kuracjuszki sanatorium w Zakopanem – przyjeżdża pod Gubałówkę i zaraz po przekroczeniu progu jej pokoju, wymienia z nią namiętny pocałunek: „całowałem i ssałem gorzką wilgoć jej ust, i pałała mi w twarz tęcza i różowość jej policzków, i nie wiem, jak długo to trwało, i w głowie mąciło mi się” (*Elektra [I]*, BD, 600). Zdarzenie to jest dla niego ostatecznym potwierdzeniem erotycznego charakteru łączącej ich więzi. Sytuacje z przeszłości, z dzieciństwa i wczesnej młodości – np. gdy za dnia on ją podglądał półnagą, a w nocy ona wołała go do swej sypialni – zyskują wreszcie swą wykładnię:

Powoli z podświadomości zaczęła mi napływać myśl, spychana i

unikana, mego stosunku do niej. I potrafiłem już to nazwać po imieniu. Więc – kazirodztwo. (*Elektra [I]*, BD, 603)

Bohater, Żorż, jak zwie go siostra, ma świadomość przekroczenia *tabu*. Próbuje zatem dla własnego występkę znaleźć jeśli nie usprawiedliwienie, to wytłumaczenie. Powołuje się na dawne kultury, w których endogamia nie była niczym zdrożnym ani zakazanym („małżeństwa święte i hieratyczne u faraonów, [...] u Inkasów, [...] u ludzi pierwotnych” – *Elektra [I]*, BD, 603); przypomina sobie stosowne lektury – Tetmajera, Przybyszewskiego, Franka. Pociesza się, że „jeśli to jest, istnieje w naturze – to znaczy, że jest to naturalne” (*Elektra [I]*, BD, 603). Spokoju i czystego sumienia taka argumentacja nie jest jednak w stanie mu zapewnić. Jedynym wyjściem okaże się zrzucenie odpowiedzialności na... siostrę. Czytamy więc, że – mimo że „była jeszcze podlotkiem” – „była bezwzględnie kobieca” (*Elektra [I]*, BD, 602) oraz że – mimo że od niego dużo młodsza – to, jak twierdzi, „seksualnie z pewnością przerastała mnie w dojrzałości” (*Elektra [I]*, BD, 602). Przymioty, którymi opatruje siostrę bohater, czynią z niej aktywny podmiot, osobę działającą, nie tylko podejmującą decyzję, ale także zdolną do uprzedmiotowienia jego samego, a w związku z tym w pełni i całkowicie odpowiedzialną za to, co między nimi się zrodziło:

Ale jak miałem jej uniknąć, kiedy ona sama stwarzała i sprzyjała sytuacjom, które bluzgały krew na moje policzki. (*Elektra [I]*, BD, 604)

I tak oto „dziewczynka, jaką jeszcze była” (*Elektra [I]*, BD, 601), staje się Elektrą – tą, na której ciąży odpowiedzialność; tą, która dokonała haniebnego czynu; tą, dla której nie ma miejsca w tak a nie inaczej uporządkowanym świecie. Żorż-Orestes jest jedynie tym, który poddaje się jej woli. Jest marionetką lub – lepiej – słomianym pajacem, El Pelele z obrazu Goi, „ofiara okrutnej zabawy dziewcząt” (*El Pelele*, BD, 328); figurą, która pojawi się jeszcze w cyklu opowiadań o Nietocie.

Zastanawia niejednoznaczność oceny roli dziewczyny i stopnia jej odpowiedzialności za występki. W *Elektrze [I]* to ona jest aktywna, to ona kusi i inicjuje erotyczne zbliżenia, ona też ponosi całą winę. Inaczej dzieje się w *Co*

nowego w kinie?. Bohater zdaje sobie sprawę, że owo „złe pożądanie” jest jego pożądaniem. Lamparcie cętki – takie jak te na sierści przemykającego ogrodową ścieżką kota – rysuje i wyciska kluczem „na miękkim zamszu spodni do jazdy konnej” (*Co nowego w kinie?*, BD, 23) on sam.

Uświadczenie sobie własnego uwikłania, własnej roli w niegodnym i niezgodnym z normą postępowaniu skutkuje w pierwszej kolejności przejęciem na siebie części win. Tym właśnie jest zmiana imienia bohaterki. Elektra z pierwszego tomu opowiadań staje się Nietotą w tomie drugim. Brzemień grzechu czy też nawet piętno zostaje symbolicznie z dziewczyny zdjęte. Nie oznacza to jednak, że kazirodczy występki zostaje zapomniany. Jego pamięć tkwi również w tym imieniu, aczkolwiek jego rozumienie i interpretacja zdaje się już nieco inna.

Czym bowiem jest Nietota-imię, jakie znaczenia przynosi? Haupt nie daje jednej wykładni, nieustannie mnoży i myli tropy. Byłoby to, po pierwsze, zakłęcie mające chronić przed złymi mocami. Pytanie tylko kogo miałyby ono chronić – dziewczynę czy narratora-bohatera? Pyta Jagoda Wierzejska:

Czyżby siostra, Nietota, była w jakikolwiek sposób zagrożona i potrzebowała ochrony? A może sama stanowi zagrożenie, przed którym należy się chronić?²⁸⁴

Na oba te pytania należałoby chyba udzielić odpowiedzi twierdzącej.

Nietota jest zagrożona. Snuje się nad nią widmo śmierci. Już w *Co nowego w kinie?* mowa jest o tym, jak dziewczyna nagle, zdawałoby się bez żadnego powodu, mdleje i osuwa się z ławki. Wezwany do dziewczyny doktor Goldfisz powie:

To zemdleń? to nic, to takie panieńskie historie; czy ja mówię, że to coś poważnego? Ale, żeby nie urzec, dlaczego państwo nie poślecie Elektry do specjalisty piersiowego? (*Co nowego w kinie?*, BD, 25)

²⁸⁴ J. Wierzejska, *Nietota, czyli Melacholia Erotica...*, op. cit., s. 117.

Śmierć jest w tym opowiadaniu zresztą głównym bohaterem, wielokrotnie i pod różnymi postaciami zjawiającym się w tekście. Żorż pisze wiersz zatytułowany *0,005 cyjankali*. Jego „tematem miało być senne marzenie: sen kogoś, komu się śni, że się otrął cyjankiem potasu – cyjankali. A potem się budzi z tym strasznym wrażeniem” (*Co nowego w kinie?*, BD, 15-16). Pisanie idzie bohaterowi opornie, nie potrafi wyjść poza kilka rymowanych wersów, mnie kartkę papieru w kulę, dorysowuje atramentem oczy i usta i zamieniwszy w ten sposób suicydalny wiersz w *tsantsas*, preparowaną głowę Indian Ameryki Południowej, straszy nim siostrę. Zabawę przerwie strzał z pistoletu – to ojciec zabije zrywającego się z łańcucha i buszującego w ogrodzie psa, Mazgaja. Przed samym zemdleniem siostry zaś Żorż opowiadał jej będzie film Eisensteina, *Niech żyje Meksyk!*, film o „meksykańskich zaduszkach”. Tłumaczył będzie, że to „najweselsze święto na świecie – na temat śmierci” (*Co nowego w kinie?*, BD, 23) i że śmierć nieuchronnie wpisana jest w życie. Nie należy zatem się jej bać:

I widzisz Elektro, ma to sens, to przemieszanie życia i śmierci, bo gdzież jest granica?...Więc nie bój się, Elektro... (*Co nowego w kinie?*, BD, 24).

Jeśli nad Elektrą ciąży groźba śmierci, to o Nietocie mówi się już jako o tej, która odeszła, której nie ma. W *Lutni* narrator wyzna, przypomnę, że w Żółkwi „leżą sobie koło siebie na tym samym cmentarzu [...] i dowódca pułku, i burmistrz doktor Muszkiel, i proboszcz u fary, infułat ksiądz Izydor Kunaszowski, i mój ojciec, i moja młodziutka siostra” (*Lutnia*, BD, 261). W *Nietocie*, w której mnożyć się będą wersje historii o dziewczynie oraz wyjawione zostaną arkana sztuki pisarskiej, narrator sięgnie do własnych notatek i udostępni je w opowieści. Hasła i cytaty jednoznacznie będą przywoływać jej śmierć:

Zapisanie tam miałem skrzętnie także i motto. Teraz to już niemożliwe, nie stawia się go na początku historii. Przepisane z elżbietańskiego dramatu:

„Cover her face...my eyes dazzle...she died young...”

I jeszcze wśród tego śmietnika słów na końcu zapisane: „Pieniążki”. Długo się nad tym słowem zastanawiałem, aż przypomniałem sobie. Już wiem! Na urocznych oczach położone pieniążki, miedziaki, przyciskające na zawsze zamknięte powieki... (*Nietota*, BD, 305)

W *Balonie* wyzna zaś wprost, że jej już po prostu nie ma, że „gdzieś odeszła, zapadła się w nicość, w czeluść, która rozdziawia się przed nami wszystkimi” (*Balon*, BD, 344).

Dlaczego zatem *Nietota*? Przed czym ma chronić to imię, skoro dziewczyna jest już nieodwołalnie martwa? Przede wszystkim przed czasem, jego upływem, nieuchronnie przynoszącym zapomnienie. Bo przecież „tylko oglądnać się wstecz i zacierają się rysy, kształty, cień jej. Może wydawało się tylko, że była, że żyła, oddychała, śmiała się, płakała, marzyła, mówiła” (*Balon*, BD, 344). Po wtóre zaś przed dokonującym się w języku wspominaniem, które – znów paradoksalnie – zawsze jest zaświadczeniem nieobecności. Niejednoznaczne, niezwykle pojemne imię, jakim bohater opatruje swą ukochaną i utraconą siostrę, byłoby tedy próbą przemyślnego oszukania „tamtych zazdrosnych potęg” (*Nietota*, BD, 304).

Mówiąc „*Nietota*” narrator wskazuje za każdym razem, że „to-nie-ta”. Przywołuje ją, by zaprzeczyć, że chodzi właśnie o nią. Gdyby pamięć o niej została zamknięta w jakiejś spójnej, skończonej opowieści, ona sama zaś w jednoznacznym określonym imieniu – byłoby to dowodem i świadectwem pogodzenia się z jej odejściem, z jej nieobecnością. Owszem, istniałaby, ale wyłącznie jako wspomnienie, dowód nieobecności. Tymczasem dla niego ona wciąż pozostaje w jakiś sposób obecna, także dlatego, że wciąż mu zagraża, jest źródłem lęku oraz wstydu.

To, co zaszło między bratem a siostrą wciąż bowiem pozostaje żywe, znaczące i w pewien sposób kształtujące świadomość i tożsamość bohatera. Wciąż jest obecne. Uwikłanie w kazirodczne uczucie nie pozostało wyłącznie odległym wspomnieniem. To tego rodzaju doświadczenie, którego piętno wciąż daje o sobie znać. Jak pisze Jagoda Wierzejska:

Owo uwikłanie tyleż rządzi jego pragnieniem, ile dostarcza mu

przykrości: wpędza w poczucie winy i wywołuje lęk.²⁸⁵

Powołując się na ustalenia George'a Batalille'a wskazującego, że kazirodztwo jest pogwałceniem fundamentalnego zakazu, oddzielającego seksualność zwierzęcą od seksualności ludzkiej, badaczka dodaje, że dla bohatera „Nietota [...] jest tą, której się śmiertelnie boi, bo czuje, że prowadzi go poza ostateczną granicę transgresji, gdzie na powrót zjawia się to, co zwierzęce”²⁸⁶. Daje on wyraz temu strachowi właśnie w owym nie-imieniu. Bo przecież, jak już czytaliśmy, „nie wymienia się po imieniu i istot potężnych, budzących w nas trwogę, strasznych” (*Nietota*, BD, 304).

Nietota-imię określa zatem nie tylko sposób bycia zmarłej, zawieszonej między obecnością a nieobecnością, pamiętanej, lecz nie podległej narracyjnemu wspomnianiu, ale wyraża również niejednoznaczny stosunek bohatera do postaci. Imię dziewczyny symbolicznie zamyka też dostęp i cenzuruje to ich wspólne doświadczenie (i pamięć o nim), na które w życiu, w kulturze, nie może być miejsca. W *Historii seksualności* Michel Foucault notuje:

Zakaz występuje od trzema postaciami: stwierdzenia, że coś nie jest dozwolone; przeszkodzenia, by zostało powiedziane; zaprzeczenia, że istnieje. [...] O zakazanym nie należy mówić, dopóki nie zostanie usunięte z rzeczywistości; nie istniejące nie ma prawa do jakiegokolwiek manifestacji, nawet w porządku słowa oznajmującego jego nieistnienie; a to, co powinno być przemilczane, wygnane zostaje z rzeczywistości niczym coś w pełni zakazanego.²⁸⁷

W opowiadaniach, w których pojawia się już nie Elektra, lecz Nietota, kazirodcza relacja nigdy nie zostaje wyjawiona. O sferze seksualności jako takiej, jeśli się już mówi, to nigdy wprost. Logika cenzury, o której pisze

²⁸⁵ Ibid., s. 120-121.

²⁸⁶ Ibid., s. 121.

²⁸⁷ M. Foucault, *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Warszawa 2000, s. 77.

Foucault, staje się tu logiką autocenzury, pełniąc funkcję mechanizmu obronnego czy też mechanizmu wyparcia, jak powiedziałby Freud. Tym właśnie jest to imię: jednoczesnym przywoływaniem, uobecnianiem oraz zaprzeczaniem istnienia, wypieraniem, ciągłym „to-nie-ta” mówieniem.

Chcąc i pragnąc o niej mówić, bohater zdaje sobie doskonale sprawę z tego, że mówić o niej nie tylko nie może, ale też nie powinien. Już w samym imieniu, w samej decyzji narratora-bohatera, by dziewczynę tak nazywać, ujawnia się zasada czy też prawo regulujące pamiętanie jako takie. Wydobywanie na powierzchnię świadomości jakichś rysów postaci może się dokonać wyłącznie kosztem innych, które muszą pozostać ukryte. Zasada ta, w opowieści o Nietocie najpełniej dochodząca do głosu, warunkuje działanie pamięci w ogóle. Pamiętać po raz wtóry znaczy tu interpretować (w rozumieniu Gadamera). Sposób bycia Nietoty-postaci, utraconej w rzeczywistości a zachowanej w pamięci, byłby taki sam jak sposób bycia morza-znaku, morza-komunikatu, morza-przeszłości: niestały, zmienny, nigdy pełny i w pełni obecny.

Wspominając Nietotę, Żorż skazany zostaje na uprawianie swoistej archeologii pamięci. Odsłaniając kolejne pokłady przeszłości, zachowanych w pamięci wspomnień, odkrywa zaledwie okruchy, ruiny, ślady znaczeń – „kosteczki mozaiki”, jak stwierdza. Niepodobna z nich odbudować obraz, zrekonstruować całość i dotrzeć do istoty. Nietota bowiem to też nie-istota. Pozostałości, okruchy, którymi bohater dysponuje, stają się pamiątkami jego straty. Straty poczwórnej, doświadczanej teraz, gdy już jej nie ma, ale która dokonała się już wtedy, gdy dziewczyna jeszcze była. Co stracił?

Wtedy, w erotycznym związku, w cielesnym zbliżeniu, utracił nieodwołalnie – to po pierwsze – świat dzieciństwa i dziecięcej niewinności. W kazirodczym związku w jakimś stopniu utracił siostrę – to po drugie. W tym samym zaś momencie, gdy zyskał obiekt miłości, musiał go stracić, musiał wyrzec się zakazanego uczucia. To strata trzecia. Czwartą zaś była śmierć dziewczyny, która odeszła „w dziewiętnastej wiosnie życia” (*Elektra [III]*, BD, 608). Ta ostatnia strata – śmierć człowieka – jest też tą, która rozpoznana została jako pierwsza. To warstwa wierzchnia, przez którą bohater musi się przedrzeć, by rozpoznać pozostałe straty oraz by ich doświadczyć. Rozpoznawanie, odsłanianie kolejnych pokładów znaczeń, uzmysławianie sobie kolejnych strat możliwe jest wyłącznie w mówieniu, w narracyjnym

opracowywaniu wspomnień, w uporczywym powtarzaniu: „to-nie-ta”.

Czyż: historie straconej szansy

Strata – świadomość braku

Strata to bodaj centralne, jeśli nie fundamentalne, źródłowe doświadczenie, z którym borykają się bohaterowie dwóch krzeszowickich tomów opowiadań Stanisława Czyża – *Nim zajdzie księżyc* oraz *Nie wiem, co ci powiedzieć*. Właśnie to przeżycie oraz jego ślady zachowane w pamięci decydują o konstrukcji psychicznej postaci, o takim a nie innym sposobie interpretowania świata oraz swego w nim miejsca, wreszcie o krokach podejmowanych w życiu. Strata stracie nierówna – tu z całą pewnością nie należy rozumieć jej jako utraty czegoś już posiadanego. Bohaterowie Czyża – paradoksalnie bowiem – umieją tracić wszystko, mimo że nie posiadają nic. Bodaj jedynym czym naprawdę dysponują, jest czas. Mają go aż nadto i być może właśnie dlatego z upodobaniem trwonią go, marnują, tracą na błahe przygody i banalne opowieści, które serwują sobie nawzajem w „chłopackim” gronie.

Każdy z nich zapewne utracił w swym życiu coś bądź kogoś ważnego – wszak to reprezentanci pokolenia, którego dzieciństwo upłynęło w czasie wojny i pod hitlerowską okupacją, ale to nie te konkretne straty ich naznaczają i kształtują. Tą naczelną i decydującą, a której źródła nie zostają nigdy wyjawione, byłaby – twierdzę – **utrata możliwości** uzyskania czegoś w życiu i od życia. Mówiąc inaczej: byłoby to **bolesne poczucie bezradności i niemożności działania**; poczucie wynikające z rozpoznania utraconej szansy. Jeśli bohaterowie doświadczają straty, to polega ona w znacznej mierze na doskwierającej **świadomości braku** – w tym przypadku braku szans, nadziei i możliwości. Nie rozpaczają, nie chowają też urazy – bo do kogo? Reprezentują raczej Cioranowskich „nieudaczników”, ową kategorię istot będących „zawsze w poszukiwaniu sytuacji, którą porzucają, gdy tylko uda im się ją znaleźć”²⁸⁸. Przegrana lub też strata staje się wręcz ich celem, do którego mniej lub bardziej świadomie dążą. Píše rumuński filozof:

²⁸⁸ E. Cioran, *Pokusa istnienia*, tłum. K. Jarosz, Warszawa 2003, s. 95.

Człowiek tego rodzaju rozkoszuje się niepowodzeniem, doszukuje się we wszystkim tego, co go pomniejsza, nigdy nie realizuje planów na przyszłość ani nie doprowadza do końca jakiegokolwiek przedsięwzięcia. Rywalizując w abulii z aniołami, medytuje nad tajemnicą czynu i zdolny jest do podjęcia jednego tylko rodzaju inicjatywy: tej, która polega na rezygnacji z zamierzeń. [...] Jeśli nie wykorzystuje swych talentów, to tylko dlatego, że z wszystkich sił uwielbia swe znużenie; zwraca się ku przeszłości, cofa się w *imię swych talentów*.²⁸⁹

Rzeczywiście, bohaterowie Czycza zdają sobie doskonale sprawę, że w swym teraźniejszym działaniu (w nieporadnych próbach przekroczenia owej inercji, której zwykle się poddają) tracą swą młodość oraz szanse na lepszą przyszłość; pogrążając się zaś w rozważaniach o utraconych w przeszłości możliwościach, tracą swą teraźniejszość.

Banalne historie, w których każe im uczestniczyć Czycz, czytać by można zatem jako stawiane przed nimi przez autora proste zadania i ćwiczenia, w których ujawnić się ma ich mistrzostwo w dyscyplinie nie-osiągania-niczego (by posłużyć się słowami Sloterdijka o samym Cioranie²⁹⁰). Nie-osiąganie-niczego jako naczelna zasada obowiązywać będzie nie tylko w planie fabuły, historii czy psychicznej kondycji postaci, ale także w planie samego opowiadania. Nie-osiąganie-niczego będzie tedy celem tak tych, którzy działają, jak tego, który o tym mówi. Czycz będzie sięgał po liczne schematy i konwencje literatury popularnej, przygodowej tylko po to, by pokazać **brak**: brak Przygody, brak Sensacji, brak Wydarzenia.

Fundamentalne doświadczenie braku możliwości, braku szans, najpełniejszy kształt przyjmuje w dwóch najczęściej pojawiających się na kartach Czyczowych opowiadań wątkach. Chodzi tu o wątek niespełnionych artystów oraz wątek niespełnionej miłości. Ten pierwszy ogniskuje się wokół

²⁸⁹ Ibid.

²⁹⁰ Zob. P. Sloterdijk, *Musisz życie swe odmienić. O antropotechnice*, tłum. J. Janiszewski, Warszawa 2014, s. 109.

utruty możliwości ekspresji twórczej. Bohaterowie, początkujący artyści, bądź to nie umieją się twórczo wyrazić, bądź to, mimo szczerych ambicji i chęci, nie widzą sensu w uprawianiu sztuki i działalność tę ostatecznie porzucają. Nie przestają jednak o sztuce rozprawiać. Podobnie rzecz się ma z utratą obiektu miłości. Wynika ona najczęściej z ich własnego, świadomego zanegowania uczuć, z nierzadko dobrowolnego poniechania szansy na zawiązanie bliskiej relacji z drugą osobą oraz zbudowanie wspólnej przyszłości. Zamiast tego samotnie i uparcie trwają przy tym, co przeszłe i nieodwołalnie utracone.

Bohaterowie Czycza, zwłaszcza zaś Admirał/Mikado, wykazują w jakimś stopniu cechy postaci melancholicznej, kogoś, kto **piełęgnuje w sobie stratę** wynikłą „czy to z rzeczywistych powodów, czy z doznanej krzywdy, czy też z urojonego rozczarowania”²⁹¹. Jeśli przyjąć, że ów bohater to melancholik w znaczeniu freudowskim, a więc podmiot fatalnie naznaczony jakimś pierwotnym brakiem, to należałoby zaraz zastrzec, że ów fundamentalny brak dotyczy pewnej możliwości bycia: bycia w pełni. Jak to rozumieć? Pisał ongiś Nicola Chiaromonte:

Istnieje człowiek i ma przed sobą jeden z tych światów, jakie mogły mu przypaść w udziale. Przypadł mu ten, ani przez niego niewybrany, ani przez niego niestworzony. I nie ma nic, co mogłoby ten podstawowy fakt unieważnić lub pozwolić o nim zapomnieć.

A ten podstawowy fakt nadaje życiu charakter snu, co zauważyli poeci (i niektórzy filozofowie) – życie ostatecznie nie jest bardziej realne niż sen, ponieważ zarówno świat przeżywany, jak i sen stają się we wspomnieniu czymś tak samo daremnym i widmowym.²⁹²

Z podobnego założenia wychodzi Czyczowy bohater: jego świat jest zaledwie jednym z wielu możliwych, jakie mogły mu przypaść w udziale. Jego życie to realizacja jednego z wielu możliwych projektów bycia, to aktualizacja jednej z wielu możliwości. Jest zatem ów świat (a i on w nim) czymś niepełnym, wybrakowanym, a więc daremnym. Sam bohater zaś to ktoś, kto pozostaje w

²⁹¹ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012, s. 24.

²⁹² N. Chiaromonte, *Notatki*, op. cit., s. 95.

ciągłej relacji do własnego nie-bycia, kto jest swoim własnym brakiem. Historię takiej postaci właśnie tutaj śledzę.

Pielęgnowanie straty

Zamieszkującym Miasteczko – Sorrento – bohaterom opowiadań Czycza nie przydarza się już niemal nic. Z tych niezbyt wymyślnych, by nie powiedzieć – banalnych, fabulek wynieść można przekonanie, że im się już albo wszystko przytrafiło, albo jeszcze nie przytrafiło nic. Nic z tego, co miało zaistnieć. Dlatego przede wszystkim mówią, opowiadają, rozpamiętują. Spotykają się nie po to, by czegoś dokonać, by wziąć udział w jakiejś Sprawie, Historii – choć tego przecież pragną – lecz by mówić i za pomocą słów konstruować i uczestniczyć w tym, co już się wydarzyło, co wydarzyć się mogło bądź jeszcze może.

Z taką rozmową mamy do czynienia już w pierwszym opowiadaniu z tomu *Nim zajdzie księżyc – Wróc do Sorrento*. Prowadzą ją niezidentyfikowane, nieokreślone postaci. Gdzie i kiedy ma ona miejsce? Nie wiadomo. Rozmówcy, a jest ich kilku, wspólnie podejmują wysiłek odtworzenia czegoś, w czym brali udział lub też co było ich udziałem (pozornie tylko znaczenie obu sformułowań jest takie samo):

- ... ale kiedy z tego lasu przyszedliśmy z całym tym garem do miasta,
- bo te ziemniaki były chyba pastewne
- we dwóch nie zjedlibyśmy ich nawet gdyby były dobre, ten gliniany gar miał pojemność prawie wiadra, pamiętasz jak je długo piekliśmy, swoją drogą Kuba nas z tymi ziemniakami chyba przerobił
- albo go źle zrozumieliśmy gdy nam tłumaczył gdzie je mamy kopać
- jakbyśmy go źle zrozumieli tobyśmy nie znaleźli tego garnka i noża co tam były schowane, na pewno dla kawału powiedział nam żebyśmy sobie tych ziemniaków ugrzebali z tej strony pola
- chłopakom jednak smakowały
- i mówił nam żebyśmy tego garnka przypadkiem nie rozbili bo miałby w domu historię i podobnie chodziło mu o ten nóż, pamiętasz to był

taki długi rzeźniczy

- i zaraz jak zjedli te ziemniaki Perry grzmotnął tym garem o ziemię czy o drzewo tam „Pod Twoją Obroną” że poleciały takie drobne skorupy i chciał jeszcze żeby dać mu nóż, koniecznie chciał go mieć
- no i go miał [...]. (*Wróć do Sorrento*, NZK, 5)

Rozmówcy nie tyle rozjaśniają jakąś kwestię, sprawę, zdarzenie, ile oświetlając je z wielu stron – zatracają ich istotę. Sami też chyba nie wiedzą, co w przypomnianym tworzy wartość, z powodu której w ogóle się wspomina. Pozwalają, by w kolejnych spojrzeniach, relacjach, dopowiedzeniach obraz – miast się rozjaśniać – zaciemniał, wreszcie – by wypierały go kolejne. Mówiący nie selekcionują treści godnych zapamiętania i przypomnienia. Nie jest to wyłącznie przypadłość bohaterów, ale również narratora. W pewnym momencie przywołuje nie tyle poszczególne rozmowy z Giocondą (ich temat, przebieg), ile fakt, że się odbyły. Udostępnia zaledwie ich szczątki i zestawia je przy wykorzystaniu rozłącznego spójnika „albo”:

- A zeszłego roku szliśmy też w nocy...

albo:

- aleś mnie draniu wtedy wpakował
- wpakował? To nie lubisz przygód?
- Lubię. Tylko gdybym wtedy wiedział, że to ty... Najgorzej to było z całym tym Jamrozem, tym Old Surehandem...
- ale Ewa mówiła mu zdaje się „wujku”...

albo:

- rozmawiałeś kiedy z tą Martą?
- Przecież wyjechałem wtedy na plener.
- Prawda. A zdawało mi się, że byłeś. Że też mi się wtedy wszystko tak jakoś pozasłaniało. [...]

albo:

- gdy chcesz to ci mogę o tej Inez opowiedzieć
- o Pięknej Inez
- tak mówisz a przecież ona była naprawdę ładną dziewczyną
- była?
- Nie?
- Ale mnie idzie o to że ona przecież nie umarła, i...
- i co?
- Ani nigdy nie wyjechała, i możesz się z nią zobaczyć choćby jutro
- no mogę
- zbrzydła?
- Nie.
- No więc?... (*Wróc do Sorrento*, NZK, 52, 49-50)

Sprawy i wypadki, zaledwie szczątkowo zasygnalizowane, znajdują swe rozwinięcie w kolejnych utworach tomu. Dość powiedzieć, że wokół Pięknej Inez i niespełnionej/utraconej miłości toczą się rozmowy w *I zerwę kwiat pełen rosy* oraz w *Nim zajdzie księżyc*, zatem w utworach, na które składają się wyłącznie dialogi postaci. W tym pierwszym pojawia się nawet sama Inez, której Mikado (namówiony przez Giocondę) przynosi zerwane w lesie fiołki. Nie po to jednak, by ożywić dawną relację, lecz dlatego, że, jak mówi Gioconda, „to przecież fajny kawał” (*I zerwę kwiat pełen rosy*, NZK, 73). Jak zostało bowiem powiedziane, bohaterom Czycza już się wszystko przytrafiło (nawet jeśli nic się nie przytrafiło). „Dawno już z nią skończone” (*I zerwę kwiat pełen rosy*, NZK, 75) – tłumaczy przyjacielowi Mikado. W innej rozmowie, z Paganinim w *Nim zajdzie księżyc*, wyjaśnia, dlaczego cała sprawa jest już zamknięta i jakiegokolwiek próby działania – odzyskania dziewczyny – są w istocie pozbawione sensu:

- I nawet gdyby teraz miało być już wszystko dobrze, gdybyś wiedział, że ona ciebie... no że chce z tobą chodzić i już z Debem czy innym nie będzie żadnych takich
- Już ci powiedziałem.
- Powiedziałeś.
- Musiałaby chyba wrócić do siebie tamtej. A wiesz, że to jest...

– że jest niemożliwe. (*Nim zajdzie księżyc*, NZK, 269)

Przeciw wagą dla inercji postaci w świecie, w życiu jest ich wzmożona aktywność w mowie: „to mówienie, te opowiadania takie; on mnie, albo ja jemu, choć i sobie, czy też mówienie do kogoś innego jeszcze” (*Wróc do Sorrento*, NZK, 52). Nawet gdy pojawia się możliwość choćby pozornego powrotu i odzyskania tego, co zostało w jakiś sposób zaprzepaszczone, odebrane, zamknięte, bohaterowie Czycza nie chcą bądź nie umieją z niej skorzystać. Mikado, zapytany przez Giocondę dlaczego nie chciał, by Inez poszła na spacer razem z nimi (on przecież zaraz by ich zostawił samych), odpowiada:

– Właśnie dlatego że zostawiłbyś nas samych. (*I zerwę kwiat pełen rosy*, NZK, 75)

Woli spacerować z przyjacielem późnym wieczorem, rozmawiać i wspominać: sprawę Maćka, wybryki Magdotki Fiks, które na koniec i tak okażą się kontekstami dla sprawy Inez i przywiodą na powrót do tematu utraconej miłości i niemożliwości odcięcia się, zapomnienia, ostatecznego pożegnania przeszłości.

W prozie Czycza spełnienie przynieść może nie rzeczywista realizacja pragnień, lecz **narracyjne pielęgnowanie straty**. Przyczyn takiej postawy należy szukać w podmiocie (na niemal każdym poziomie instancji nadawczych) i poza nim. Tłumaczy Mikado Giocondzie:

– Bo skończone ale we mnie samym ciągle jeszcze nie tak żeby mi nie zależało na niczym co jest jakoś związane z nią. (*I zerwę kwiat pełen rosy*, NZK, 75)

Narrator *Wróc do Sorrento* dopowiada zaś, że chodzi o smutek i ból, „który byłby stąd że jest już tak oddalone” (*Wróc do Sorrento*, NZK, 53). Z jednej strony byłaby to zatem pewna dyspozycja podmiotu, jego stosunek do tego, co przeszłe. Z drugiej – samo Miasteczko, Sorrento, „co swoją atmosferą jakby przenikało w psychikę, obezwładniało, jakby porażało” (*Wróc do Sorrento*, NZK, 40).

Miasteczko „tangowców” i „artystów”

Scenerią dla wypadków pomieszczonych w omawianych dwóch tomach prozatorskich Czycza jest prowincjonalne, sennie miasteczko – już nie wieś czy wioska, jeszcze nie miasto. Świadczy o tym i powierzchnia miejscowości, i infrastruktura, ale także typ stosunków społecznych i styl życia mieszkańców. Trakt wydarzeń, o których się rozmawia albo w których bierze się udział, wiedzie niemal za każdym razem przez te same miejsca, a działania postaci przyjmują postać rytuałów, których pielęgnowaniu oddają się młodzi bohaterowie tej prozy: a to spotkanie (w Kawiarni Turystycznej, w parku, pod lokalną kapliczką), a to picia alkoholu, nade wszystko zaś – snucia wspomnień czy też marzeń o wyrwaniu się, wyjeździe, wyzwoleniu się z opresji nijakości i miałości oraz przeżyciu czegoś intensywnego.

Choć ta nazwa nie pada ani razu w tekście, literackim Miasteczkiem są podkrakowskie Krzeszowice, rodzinna miejscowość Stanisława Czycza. Jak odnotowała Maria Ostrowska, „jest ono wyraziście topograficznie umiejscowione – na dwudziestym piątym kilometrze od Krakowa, a od strony Katowic – na trzynastym kilometrze od nazwanej wielokrotnie Trzebini”²⁹³. Nie tylko topograficzna lokalizacja świadczy tu o rzeczywistej proveniencji literackiej przestrzeni. Fragment z opowiadania *Jest, było, będzie* z tomu *Nie wiem, co ci powiedzieć* –

Kościół stoi jakiś sto metrów od rzeki, frontem na południe, też na południe, równoległe do wschodniego boku kościoła, płynie w tym miejscu rzeka, wzdłuż zachodniego brzegu kościoła biegnie asfaltowa droga, od niej, więc i od kościoła, prowadzi droga, a raczej najpierw, przed frontem kościoła, placyk obrzeżony klombami, kawałek dalej zwężający się w drogę, do rynku, rynek znajduje się po drugiej stronie rzeki w podobnej od niej odległości, jak kościół, [...] droga od kościoła do rynku, ten najpierw placyk, przechodzi przez mostek na rzece, przed mostkiem, po prawej stronie, w drzewach parku, który ciągnie się tu po obu stronach rzeki, stoi parometrowej wysokości kapliczka,

²⁹³ M. Ostrowska, *Magia miejsca w prozie Stanisława Czycza*, „Ha!art” 2001, nr 9–10, s. 46.

[...] kapliczka jest zarazem studzienką wody zdrojowej (*Jest, było, będzie*, NCP, 109)

– dla monografisty Czycza, Jacka Rozmusa, stanowi „dokładny, rzeczowy opis urbanistycznego założenia Krzeszowic”²⁹⁴. Kapliczka, o której mowa, pojawia się w niemal każdym opowiadaniu z obydwu tomów. Bohaterowie nazywają ją Pod Twoją Obroną a nazwa pochodzi od antyfony *Pod Twoją Obronę*, której pierwsze zdanie rozpisane zostało na trzech ścianach budowli. Tu właśnie, pod kapliczką zazwyczaj się spotykają, stąd wyruszają do „Turystycznej” lub na stację kolejową (z nadzieją, że wreszcie ktoś się zjawi – ktoś, czyli dziewczyny), wreszcie „Twoją Obronę” mijają się, wracając do domu późnym wieczorem. W tej powtarzalnej, literackiej przestrzeni stałymi punktami krajobrazu będzie jeszcze park z Pałacem (Pałac Potockich), drugi Pałac (Sala Herbowa), w którym trzy razy do roku odbywają się zabawy (na Sylwestra, na 1 Maja i na 22 Lipca) czy dom rodzinny bohatera-narratora większości opowiadań (dom Czyczów na Gwoźdźcu). Kwestię ewidentnie autobiograficznych rysów tej narracji podejmę w następnym rozdziale.

Życie w Miasteczku wypełnione jest monotonią i nudą, którą – jak wyznaje narrator *Wróc do Sorrento* – „po sto razy przekleliśmy tak samo jak i to że się urodziliśmy akurat w tej dziurze a nie w jakimś większym normalnym mieście” (*Wróc do Sorrento*, NZK, 37). Powyższe zdanie wskazuje, że marazm prowincjonalnego miasteczka i apatyczne w nim bytowanie doświadczane jest jako **bycie nie na miejscu**. Ci, w imieniu których mówi narrator, to „tangowcy”, jedna z pięciu chłopackich grup, miasteczkowych mikrospołeczności. „Tangowcy”, którym Czycz poświęca najwięcej miejsca, to w większości absolwenci liceum, rozpoczynający z różnym skutkiem studia, pierwszą pracę albo też nie podejmujący się niczego. Charakteryzuje ich (a grupa to dość liczna, bo około dwudziestoosobowa) inteligencja, czytanie i względne obycie w kulturze a także pogoda ducha (bądź też dbanie o jej pozory). Nieco starsi i bardziej dojrzały są „szyfci” – w większości pracujący i zarabiający, a w związku z tym także najlepiej ubrani młodzieńcy z Miasteczka, którzy, jak czytamy,

²⁹⁴ J. Rozmus, *W okolicach arkadii Stanisława Czycza*, op. cit., s. 174.

„starali się zachowywać jakoś godnie, poważnie [...] a więc dość sztywno” (*Wróć do Sorrento*, NZK, 28). „Twistowcy” brak talentu w nauce i myśleniu rekompensują sobie talentem do podrywania dziewczyn, w czym pomagają im spore umiejętności taneczne i doskonałe rozeznanie „we wszystkich tych big-beatowych zespołach i stylach i solistach i nazwach” (*Wróć do Sorrento*, NZK, 29). Grupa czwarta – najmłodsza, najbardziej liczna, a i najniższych lotów, gdy idzie o intelekt, to „dekabryści” miewający problemy z ukończeniem szkoły podstawowej, próbujący sił w wieczorowych szkołach zawodowych i szybko podejmujący fizyczną pracę. Wokół tych mikrospołeczności krążą jeszcze jednostki nazwane „swobodnymi elektronami”; ich reprezentantem może być mitoman Inżynier Rafał Deb zwany też po prostu Debem, co ma być skrótem od debila.

Pośród „tangowców” swoistą podgrupę tworzy czterech bohaterów: Paganini, Gioconda, Gandhi oraz Admirał/Mikado – narrator większości opowiadań. Zwani są złośliwie przez pozostałych „artystami” lub „zapoznanymi geniuszami”, bo też w istocie zajmują się sztuką: albo ją uprawiają (Gioconda i Admirał malują, Gandhi komponuje i gra), albo namiętnie o niej rozprawiają. Sztuka – głównie jednak rozmowy o niej: o artystach, kierunkach, stylach i poszczególnych dziełach – pełni w monotonnym i nudnym życiu bohaterów funkcje eskapistyczne i kompensacyjne.

Takie nazwiska jak Mathieu, Hartung, Mondrian, Poliakoff, Vieira de Silva oraz żarliwe obrony, jak ta:

– Zdanie się na odruch, na gest, jest to malarstwo jakoś spontaniczne, wyrzeczenie się efektów które by były z jakiegoś kombinowania, z aptekarskich odważań, tu jest już tylko ostateczna idea. (*Wróć do Sorrento*, NZK, 16)

tudzież gorączkowe i szydercze ataki, jak ten:

– Koza [...] wyżała mi dziurę w starej kurtce podszytej watoliną pod którą jest jeszcze podszewka w innym kolorze a można by też załatać tę dziurę jakimś na przykład kawałkiem skóry albo gdyby łąta już tam była obok i oprawić to w ramę i już masz tę całą barcelonę. (*Wróć do*

pojawiają się w rozmowie Mikady i Giocondy dopiero w momencie, gdy pewne już jest, że tego wieczora nic już się nie wydarzy. Ostatni pociąg („z Krakowa lub z kierunku przeciwnego, z kierunku Drugiego Miasteczka” – *Wróć do Sorrento*, NZK, 12), którego na dworcu wyczekiwali chłopcy, nie przywiózł upragnionych dziewczyn i teraz pozostaje rozejść się do domów, umilając sobie drogę stosowną rozmową. Niezaspokojenie pragnienia intensywnego przeżycia natury towarzysko-erotycznej kompensuje się relacjonowaniem intensywnych przeżyć estetycznych. Co warto podkreślić, zarówno to, co erotyczne, jak i to, co estetyczne, pochodzi spoza Miasteczka. Są to sfery niedostępne bezpośrednio w zamkniętej przestrzeni małomiasteczkowego bytowania.

W Sorrento bowiem nie ma żadnej instytucji kultury, nie organizuje się tu wystaw artystycznych (dopiero w powieści *Nie wierz nikomu* będzie się mówiło o letnich lekcjach słuchania muzyki klasycznej organizowanych w Pałacu Potockich), a sztuka pełni nikłą rolę w życiu mieszkańców. Wiedza i pasja „artystów” pochodzi skądinąd: Paganini, Gioconda i Mikado studiują w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, o czym wspomina się tylko zdawkowo; Gandhi zaś, nieprzeciętny talent muzyczny, swego czasu podjął studia w Akademii Muzycznej:

gdy się wreszcie dał do tego nakłonić – wziął stamtąd instrument (te instrumenty tam wypożyczali uczniom którzy nie mieli własnych – żeby mieli na czym ćwiczyć w domu) i już się tam nie pokazywał, grał na tym instrumencie (na przykład klarnecie) na tych właśnie zarobkowych imprezach a także sobie samemu dla może przyjemności, znalazł się wtedy też w środowisku jazzowym gdzie przez wybitnych jazzmanów tego środowiska uznany został za talent i za jednego z najbardziej obiecujących, ale wzywany był do szkoły, tam nie umiał jednak nawet udawać że mu zależy na czymś więcej prócz wypożyczenia instrumentu, więc mu go odebrali – tak gdzieś przed upływem roku – i koniec też ze szkołą [...]. (*Wróć do Sorrento*, NZK, 39).

Historia Gandhiego wydaje się tu znamienna. Po pierwsze świadczy o autentycznej pasji „artystów”, o głębokiej potrzebie wiązania swego życia ze sztuką i działalnością artystyczną; potrzebie nie liczącej się z instytucjonalnymi wymogami kształcenia i uprawiania sztuki. Po drugie zaś o destrukcyjnym, porażającym i obezwładniającym, jak już zostało wspomniane, wpływie Miasteczka na jego mieszkańców, także na „artystów”. Gandhi bowiem, autor przeboju *Konik* – „(coś tam o ołowianych żołnierzach, o koniu na biegunach, jakiś taki powrót w dzieciństwo przy pomocy tych rekwizytów zniesionych ze strychu, tekst taki dość poetycki, nie Gandhiego oczywiście, on był autorem tylko melodii) którą zresztą skomponował i jakoś tak do końca doprowadził nieomal zmuszony do tego, bo mu się nie chciało” (*Wróc do Sorrento*, NZK, 38) – zaprzepaścił swe możliwości, których, jak dowodzi narrator, rzeczona piosenka była zaledwie niepełnym wyrazem. Przyczyna owej klęski zaraz zresztą zostaje wyjawiona:

Myślałem nieraz że ten Gandhi [...] taki spokojny i jakby trochę ospały, apatyczny, przez to zresztą jakiś taki żywy wyraz naszego Miasteczka [...] gdyby się urodził gdzie indziej zostałby na pewno – z czego on sam nigdy jakby nie zdawał sobie nawet sprawy – jakąś jazzową czy piosenkarską czy jakąś jeszcze w tym rodzaju sławą [...]. (*Wróc do Sorrento*, NZK, 40).

Losy Gandhiego stają się reprezentatywne również dla innych „artystów”: jeśli malują, to nie w ramach obowiązków szkolnych (Akademię wcześniej czy później porzucają), lecz z wewnętrznej potrzeby. Ostatecznie zarzucają i tę działalność, by sztuką zajmować się już wyłącznie w dyskusjach. Funkcje eskapistyczne i kompensacyjne owych rozmów nie sprowadzają się wyłącznie do procederu ucieczki z... czy też zastępowania małomiasteczkowej, opresyjnej – jak dziś mówimy – rzeczywistości rewelacjami ze sfery tego, co estetyczne. Bywa bowiem i tak, że rzeczywistość sama uruchamia w bohaterach skojarzenia ze sferą sztuki (z konkretnymi dziełami czy kierunkami malarskimi), a w dalszej kolejności wprowadza model estetycznego

doświadczenia, rozumienia, interpretowania świata i swojego w nim miejsca²⁹⁵.
Mikado pozornie tylko temu właśnie zjawisku zdaje się zaprzeczać:

ten Mathieu może wcale nie przyszedł mi z powodu błysku nad przejeżdżającym pociągiem, błysku na sieci trakcyjnej – taki kłęb zielonkawego ognia z odpryskami drobniejszych iskier – co mogłoby przywołać na myśl jakiś obraz tego malarza [...]. (*Wróc do Sorrento*, NZK, 15).

Admirał i Marta, bohaterowie opowiadania *Gdy nocą pachnie kwiat magnolii*, po przejściu ceglanej bramy na rogatkach miasta i wejściu na wzgórze oglądają rozległą panoramę okolic i przyrównują ów widok do znanych tylko przecież z ilustracji, zdjęć i malarskich dzieł obrazów Neapolu. W opowiadaniu tytułowym z tomu *Nim zajdzie księżyc* Mikado, relacjonując Paganiniemu swą historię z Piękną Inez, raz za razem prezentuje ją zgodnie z romantycznymi konwencjami literackimi, z całym arsenalem romantycznych tropów, obrazów i modeli literackiej prezentacji natury, zjawisk fizycznych oraz uczuć. Gdzieniegdzie wprost przywołuje nawet frazy znane z *Beniowskiego* Juliusza Słowackiego:

– ...w śniegu, a to są też gwiazdy, gwiazdki, jest go dużo tej zimy, białe, i jeszcze bardziej białe, szedł z góry i we wietrze z boków, [...] i cały jestem w tych gwiazdach, idę przez tę zimę rozgwieżdżony, tak, kochanie, może tylko tobą, gwiazdo najjaśniejsza, we mnie tak wielka, [...] wejdziemy w to rozległe świecenie, chcę cię zobaczyć... – aby się bać może jeszcze bardziej, w tym świetle może jakby srebrnego snu, snu, tak cicho, nierealnie ciemnieje policzek [...] policzek zaróżowiony gorączką, moją gorączką, nie mrozem, złoty kosmyk włosów nad czołem, różowo-złota gwiazdo, snu, gorączkowego snu, i cisza jest pewnie żebym się nie zbudził, ...snu i śniegu, gwiazdo, gwiazdko, tak, śniegu... [...] widziałem ją w ciągu

²⁹⁵ Co pozwala stwierdzić, że w planie przedstawiania to hypotypoza oraz ekfrazja warunkują narrację.

całej tamtej zimy jakoś aż baśniowo i świetliście, teraz się to jeszcze jakby zwielokrotniło i stałem nie mogąc wykrztusić słowa, [...] i staliśmy tak naprzeciw sobie jak – no jak to mówi poeta – jak dwa sny, w każdym razie ona... była jak mój sen, jak w tej zimie... (*Nim zajdzie księżyc*, NZK, 208-209, 244-245).

Z wyznaniami i opisami o podobnej, romantycznej proveniencji (w dodatku uzupełnionymi figurami zaczerpniętymi z klasyki literatury europejskiej) mamy do czynienia w opowiadaniach z kolejnego tomu, *Nie wiem, co ci powiedzieć*. W *Gdybyś wiedziała Hermino* znajdziemy na przykład taki fragment:

i już nic, i cicho, i gdy z drzew zsunęły się ostatnie jarzenia zachodu, pełgały przed chwilą u szczytów koron a potem właśnie jakby zsunęły się, lub spadły nagle i tam w mrokach parku zdają się tlić jakimś ciemnym żarem, tlić, pałać, o Hermino, obiecywać, i też tu, w mrokach tej już również ciemniejącej uliczki, i tamtej, nagle Werona, o Julio, będę i kłamał, podżega we mnie tę pustkę, tyle tych wieczorów, i gdy ten jakiś sierpień lub wrzesień... [...] i osiwieję, u końca tej lub tamtej pustej uliczki, żar śpiący w mej krwi... pałać, obiecywać, o noce pełne tajemnic [...]. (*Gdybyś wiedziała Hermino*, NCP, 107).

Sfera kultury i sztuki dla bohaterów Czycza nie pełni roli wyłącznie schronienia przed opresyjną rzeczywistością, ale jest też matrycą doświadczenia przyjmującego niejednokrotnie postać przeżycia estetycznego. Wynika to zaś z samej dyspozycji wzrokowej bohaterów, ukształtowanej przez znajomość kodów widzenia utrwalonych w dziełach sztuki. Bohaterowie – „artyści” – przekształcają w swym widzeniu, a następnie mówieniu, rzeczywiste w estetyczne. Ich opowieści, w których bądź rozpatruje się zdarzenia i wypadki leżące poza obszarem sztuki za pomocą kategorii estetycznych, bądź też upodabnia się je do zjawisk estetycznych, stanowią niejednokrotnie werbalizacje przeżycia estetycznego. Bohaterowie zdają się wychodzić z założenia, że skoro w tym świecie nic nam się nie przydarza, to niech chociaż

to nic będzie zmysłowe, piękne, oryginalne, estetyczne²⁹⁶.

W opowiadaniu *Jest, było, będzie* tak właśnie zobaczony został nudny, niedzielny, letni wieczór w miasteczku, który „nie zarysował się niczym” (*Jest, było, będzie*, NCP, 126). Pierwsze zdania narratora spoglądającego na centrum miasteczka z kościołem, placikiem, asfaltową drogą, kapliczką z obrazem Matki Boskiej Częstochowskiej i innymi elementami krajobrazu przywodzą skojarzenia z obrazem filmowym. Krótkie, fragmentaryczne ujęcia poszczególnych miejsc i rzeczy zestawione zostają w obrębie jednego zdania na zasadzie filmowego montażu równoległego:

zardzewiała puszka albo stary but leży bliżej mostka, z boku drogi,
pod obrazem Matki Boskiej Częstochowskiej jest napis „Pod Twoją

²⁹⁶ Czycz prezentuje tym samym zjawisko nazwane kilkadziesiąt lat później przez angielskiego socjologa, Mike’a Featherstone’a, estetyzacją życia codziennego. Pojęcie to ma dla badacza trzy znaczenia. Pierwsze przypisane zostaje strategiom awangardowych artystów lat dwudziestych XX wieku, które za cel obierają zatarcie granicy między sztuką a życiem. Jako najwyrazistszy przykład takiej strategii, Featherstone przywołuje duchampowskie „ready-mades”, które nie tylko deprecjonowały znaczenie dzieła sztuki jako artystycznego wytworu, ale sugerowały, że sztuką może być dowolna rzecz, element rzeczywistości. Drugim znaczeniem proponowanego pojęcia są koncepcje przekształcenia życia w dzieło sztuki, rozumiane jako próba uczynienia ze swych działań, ciała, uczuć, zachowań – całości egzystencji – zjawiska estetycznego. Strategię tę odnajdziemy choćby w dziewiętnastowiecznej koncepcji dandyzmu z Baudelairem i Wildem jako jego głównymi przedstawicielami. Trzecie znaczenie estetyzacji życia codziennego ma związek z procesem zarówno fetyszyzacji towarów, jak i zalewem obrazów i znaków. Po pierwsze zatem towary nie stanowią li tylko produktu, przedmiotu użytkowego, ale towar-znak, po drugie zaś „rynkowa manipulacja obrazami, dokonująca się za sprawą reklamy, środków masowego przekazu, sklepowych wystaw, przestawień i spektakli wielkomiejskiej struktury życia codziennego sprawia, że obrazy ustawicznie przemodelowują nasze pragnienia, [...] realne i wyobrażone zlewają się, estetyczna fascynacja jest wszędzie”. M. Featherstone, *Postmodernizm a estetyzacja życia codziennego*, tłum. P. Czapliński i J. Lang, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996, s. 307.

Obronę”, teraz ktoś na drodze obok kościoła przechodzi, dalszy ciąg napisu – „uciekamy się” – jest na następnej ścianie kapliczki, pies jakiś biegnie tamtą asfaltową drogą, zatrzymuje się przy ubitym garnku, wacha, „Święta Boża Rodzicielko” jest na ścianie tylnej, południowej, pies obwąchuje garnek, ogląda się, rusza dalej, jest godzina siódma lub ósma wieczorem, maj lub lato, słońce jeszcze złoci rozzielenione drzewa parku, swój matowiejący już blask rzuca też na drogę od kościoła do rynku, na trawę parku, na mostek, w ciszę wsącza się od czasu do czasu śpiew z kościoła, trwa tam nabożeństwo, podobnie złotawe plamy, ze szczelin między drzewami, słońce kładzie na kapliczkę, na ozdobne żelazne poręcze mostka, nabożeństwo już się może kończy, bo słychać śpiew i organy, tamten porcelanowy garnek ma ubite ucho i, zdaje się, cały bok [...]. (*Jest, było, będzie*, NCP, 110)

Przypuszczenia, że mamy tu do czynienia z rzeczywistością widzianą na sposób filmowy, montażowy znajdują swe potwierdzenie w dalszej części opowieści. Narrator, śledzący i relacjonujący spotkanie na Rynku i rozejście się do domów Wodza, Ramzesa i Szprychy, mówi o „szarawym ekranie, na którym zaczynają się poruszać osoby i zdarzenia” (*Jest, było, będzie*, NCP, 119) i że widzi je „jak w kinie [...] w kinie na filmie z egzotycznego kraju” (*Jest, było, będzie*, NCP, 124). Zatrzymuje się także na pojedynczym spostrzeżeniu, by to, co dostępne w akcie percepcji, zobaczyć jako obraz:

rama wieczoru: u dołu ubity porcelanowy garnek, który się nagle okazuje zmiętym papierem, a u góry, okazuje się, sztuczny satelita, szpiegowski, amerykański ma się rozumieć, wypatrują, albo powrót z księżycy, [...] szeroko i od dołu, od tego ubitego garnka co się okazał zmiętym papierem i teraz jedzie drogą, aż po, okazuje się, sztucznego satelitę szpiegowskiego albo powrót z księżycy, wszystkie możliwe kolory [...]. (*Jest, było, będzie*, NCP, 131-132)

Przekształcenie w widzeniu dostępnej rzeczywistości w obraz o walorach estetycznych przynosi, ponowoczesne z ducha, doświadczenie

wzniosłości. Zobaczenie świata – Miasteczka i jego mieszkańców, przyjaciół opowiadającego – jako egzemplarycznego wycinka z rzeczywistości (wycinka czasu oraz przestrzeni), jako obrazu właśnie (a więc reprezentacji rzeczywistości; reprezentacji, która uobecnia to, co reprezentuje a zarazem to odoobecnia – obraz-znak bowiem „pojawia się zamiast owej rzeczy”²⁹⁷) staje się źródłem dojmującego stanu mówiącego podmiotu. Samo widzenie rzeczywistości jako statycznego obrazu, znaku kieruje bowiem uwagę narratora na problem czasu:

za pół godziny ostatni z ubielonych drabiną Wodza zetrze z ubrania gdzieś w swej odległej wsi resztki białego pyłu, na mostku i „Pod Twoją Obroną” zniknie pozostawiony przez ociekającego Szprota ostatni ślad, Szprot będzie już spał siedząc oparty o wózek w sieni domu Ramzesa, Ramzes leżąc przed wózkiem, [...]

za miesiąc o tej porze inaczej padną tu cienie od drzew, kaplicy i mostka, [...]

za rok na drzewach parku pod „Twoją Obroną” ciemnieć będą w wieczorze inne liście, [...]

inny będzie się tlił wierzchołek topoli, za rok w tym wieczorze głos Ramzesa dojdzie cię jak głos Ramzesa-faraona i pod tamtym niebem afrykańskim Wódz [...]

za dwadzieścia lat zdewociała babina zniknie dalej niż w ciemniejących polach za miastem [...]

za pięćdziesiąt lat nie będzie nikogo kto pomyślałby że stał tu Ramzes i brzmiał tu jego głos w wieczorze [...]. (*Jest, było, będzie*, NCP, 126, 127, 128, 129)

Ten sposób widzenia i przekształcania zobaczonego w obraz-znak sytuuje mówiącego również w roli tego, który patrzy i dokonuje interpretacji – tym razem już samego obrazu oraz odnosi go (jego zdolność reprezentacji) do problemu czasowego wymiaru świata. Nie trwalszy niż niknący już pod „Twoją

²⁹⁷ Por. M. P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999, s. 10.

Obroną” „ostatni ślad po ociekającym Szprocie” jest – wyznaje narrator – „ten tu twój, i po co ci jeszcze ten, na tych papierkach, wszystkie możliwe kolory” (*Jest, było, będzie*, NCP, 129). Konstatacja ta nie powinna być odczytywana w kontekście kwestii wiary bądź niewiary w możliwości mimetyczne sztuki oraz przylegania znaku do rzeczywistości. Mówi się tu, że dokonywane w widzeniu uznanie rzeczywistości to wytwarzanie śladów świata, po którym nie został już żaden ślad. Po drugie natomiast, skoro małomiasteczkowe bycie może być cokolwiek warte, jedynie gdy doświadczane jest estetycznie i bycie owo sprowadza się wyłącznie do widzenia i mówienia o tym, co i jak zobaczone, to – paradoksalnie – nie stanowi żadnego wyjścia, ucieczki od nudnej, porażającej rzeczywistości, a jedynie mnoży jej rozproszone wizerunki. „Poddajmy się absolutnej apatii”, jak refren powtarza narrator, „apatii co do następstw” (*Jest, było, będzie*, NCP, 120, 129, 130, 131, 132). Szprota przecież, jak i samego narratora, „jutro czeka to samo lub jeszcze bardziej w pochyleniu” (*Jest, było, będzie*, NCP, 129).

Samo obieranie przez bohaterów Czytacza perspektywy estetycznej w oglądzie rzeczywistości czy też usprawiedliwianie istnienia świata i samych siebie jako zjawiska estetycznego przywodzi dalekie echa filozoficznych koncepcji Fryderyka Nietzschego. Jak doskonale wiadomo, w *Narodzinach tragedii* istota sztuki greckiej, tragedii antycznej, rozpisana zostaje na dwa żywioły, dwie moce artystyczne – apollinijski i dionizyjski, które harmonijnie współistnieją w attyckiej tragedii wywiedzionej ze święta odprawianego ku czci Dionizosa. Oba żywioły źródła mają w samej przyrodzie. Stanowią metafizyczne moce tkwiące w samym świecie. To „artystyczne popędy przyrody”²⁹⁸. Nie człowiek zatem jest twórcą tragedii, ale ścieranie się dwóch żywiołów, z których o wiele większe znaczenie dla poznania ma żywioł dionizyjski – wieczna i pierwotna moc artystyczna:

Bo dla poniżenia i wywyższenia własnego, to przede wszystkim stać się musi nam jasnym, że cała komedia sztuki nie odgrywa się zgoła dla nas, dla naszego polepszenia i wykształcenia, że również **nie**

²⁹⁸ Zob. F. Nietzsche, *Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm*, tłum. L. Staff, Kraków 2003, s. 23.

jesteśmy właściwymi twórcami owego świata sztuki [podkreślenie moje – TG]; wolno nam jednak o sobie samych przypuszczać, że dla prawdziwego jego twórcy **jesteśmy obrazami i projekcjami artystycznymi** i że **w znaczeniu, jakie mają dzieła sztuki, tkwi nasza godność najwyższa** – bo tylko jako zjawisko estetyczne jest istnienie i świat usprawiedliwione na wieki – podczas gdy oczywiście nasza tego znaczenia świadomość nie różni się prawie od tej, którą na płótnie wymalowani wojownicy mają o przedstawionej na nim bitwie.²⁹⁹

Nietrudno zauważyć, że w prozie Czycza Miasteczko (Sorrento, która to nazwa pochodzi przecież z popularnego szlagieru) i życie w nim zyskuje dla bohaterów jakąś wartość dopiero, gdy mówi się o nich jak o dziele sztuki właśnie. Takie widzenie/rozumienie rzeczywistości wynikałoby tyle z niej samej, ile z przyjęcia takiej a nie innej postawy epistemologicznej. Nietzsche mówi o poznaniu tragicznym (estetycznym) przeciwstawiającym się poznaniu logicznemu, naukowemu – sokratycznemu.

Zarys koncepcji poznania estetycznego wywiedziony zostaje przez autora *Zmierzchu bożyszcz* z fragmentu Heraklita z Efezu, w którym *eon*, życie, porównywane jest z grającym dzieckiem³⁰⁰. Owa analogia życia i dziecięcej igraszki przeobraża się w pismach Nietzschego w analogię świata i gry artysty. Stąd już niedaleko do estetycznej wizji świata jako uniwersalnego dzieła sztuki:

Powstawanie i przemijanie, budowanie i burzenie bez jakiegokolwiek moralnej kwalifikacji, z wiecznie tą samą niewinnością cechuje na tym świecie tylko igraszkę artysty i dziecka. I tak jak igrają dziecko i artysta, tak igra wiecznie żywy ogień, buduje i burzy z całą niewinnością – i w tę grę gra sobie *eon*. Przemieniając się w wodę i ziemię buduje, jak dziecko pagórki z piasku nad morzem, wznosi i burzy, a co pewien czas zaczyna igraszkę od nowa. Chwila

²⁹⁹ Ibid., s. 33-34.

³⁰⁰ Zob. G. Wohlfart, *Prepostmodernizm Nietzschego*, tłum. A. Przybysławski, „Sztuka i Filozofia” 1997, nr 13.

nasycenia – potem ogarnia go znów potrzeba, tak jak artystę potrzeba zmusza do tworzenia. Nie odwaga występu, lecz ciągle na nowo budzący się pęd do igraszki powołuje do życia inne światy.³⁰¹

Z doznaniem świata jako właśnie takiej igraszki artysty – nieustającego procesu powstawania i przemijania, tworzenia i niszczenia – mamy do czynienia w omawianym opowiadaniu.

W nietzscheańskiej koncepcji dzieło sztuki jest niczym innym, jak tylko powtórzeniem procesu, z którego wyłania się świat. Dlatego też tak wielkie znaczenie ma poznanie estetyczne, stawiane przez filozofa najpierw obok poznania racjonalnego („Może istnieje królestwo mądrości, z którego wyklęty jest logik? Może sztuka jest nawet koniecznym *correlativum* i dopełnieniem wiedzy?”³⁰²), a potem w opozycji do niego:

Tylko człowiek estetyczny, który doświadczył już artysty i powstania dzieła sztuki, przygląda się światu obserwując, jak spór wielości może mimo wszystko uwzględniać prawo i prawo, jak artysta w refleksji stoi ponad dziełem sztuki, a działając – w nim, jak konieczność i zabawa, rozbieżność i harmonia muszą się połączyć w pary, aby zrodzić dzieło sztuki.³⁰³

W bohaterach Czycza – „artystach”, których jedynym artystycznym działaniem jest już wyłącznie bycie i rozumienie tego bycia na wzór dzieła sztuki, można by zatem dopatrywać się figur człowieka estetycznego. To po pierwsze. Po drugie, owo szydercze określenie: „artyści”, pod jakim występują u Czycza Paganini, Gioconda, Gandhi i Mikado, odzyskiwałoby w tej perspektywie pełnię swego znaczenia i traciło wydźwięk kpiący czy szyderczy. Bo też ci czterej chłopcy w istocie są artystami, już bez cudzysłowu.

³⁰¹ F. Nietzsche, *Filozofia w tragicznej epoce Greków*, [w:] idem, *Pisma pozostałe*, tłum. B. Baran, Kraków 2004, s. 125.

³⁰² F. Nietzsche, *Narodziny tragedii...*, op. cit., s. 66.

³⁰³ F. Nietzsche, *Filozofia w tragicznej epoce Greków*, op. cit., s. 126.

Wskutek powierzchowności naszego intelektu żyjemy wśród iluzji, tzn. aby żyć, w każdym momencie potrzeba nam sztuki. Nasze oko utrzymuje nas przy formach. Jeśli jednak sami stopniowo przyuczaliśmy to oko, to dostrzeżemy, że w nas samych włada artystyczna siła³⁰⁴

– pisze autor *Zaratustry*. O byciu artystą, o artystycznej sile tkwiącej w człowieku, decyduje jego dyspozycja poznawcza, zdolność postrzegania świata w jego wymiarze estetycznym. Na tę samą kwestię zwraca uwagę Mikado w rozmowie z Paganinim. Czyni to wprawdzie nieco ironicznie, ale przecież właśnie postrzeganie, doznawanie, przeżywanie, innymi słowy, takie a nie inne sytuowanie się wobec świata oraz w nim urasta w jego słowach do rangi twórczości. Właśnie to, a nie malowanie, które Paganini zdążył już zarzucić:

– [...] Mówiłeś mi raz, że – twoim zdaniem – każdy artysta jest trochę a może i bardzo kobietą, że te jakieś spostrzegania szczegółików, ulegania nastrojom, refleksyjność, głębokie i rozległe – poszerzone o te właśnie czucia najdrobniejszych szczegółików – przeżywania, co tam jeszcze... wrażliwość [...]. A jesteś przecież artystą. (*Nim zajdzie księżyc*, NZK, 211-212)

Niemniej, jak zostało już powiedziane, sama dyspozycja poznawcza (w powyższym fragmencie zestawiona ze stereotypem „kobiecości”) nie jest w stanie uchronić bohaterów przed Miasteczkiem, przed byciem skazanym na ten właśnie świat (i bierne w nim trwanie), w którym nie dzieje się nic, a i oni nie mogą zaistnieć w pełni. Tłumacząc się jakby z rozmowy z Giocondą, Mikado przyznaje przecież: „lecz schodzę tu na jakieś marginesy, w gruncie rzeczy rzadko o tym malarstwie (lub czasem na odmianę o filmach) rozmawialiśmy, a jeszcze rzadziej – gdy już rozmawialiśmy – zdarzały się te wzajemne zapաły” (*Wróć do Sorrento*, NZK, s. 19).

Bohaterowie podejmują sporadyczne i zawsze zakończone klęską

³⁰⁴ F. Nietzsche, *Fragmenty 1872-1873*, [w:] idem, *Pisma pozostałe*, op. cit., s. 200-201.

próby ucieczki, wyjazdu, wyswobodzenia się i przeżycia czegoś intensywnego, spotkania tego, co inne. Symptomatyczne i reprezentatywne dla owej niemocy są „pożegnania”, które chłopcy urządzą temu, kto po stwierdzeniu, że ma „dość tej tutaj nudy”, podejmuje decyzję o natychmiastowym wyjeździe:

Pożegnanie zaczynało się od butelki wina. W „Kawiarni Turystycznej”. On kładł pod krzesłem wyładowany do wyjazdu worek turystyczny czy plecak i koc i czasem namiot a nas kilku – z początku – siadało wokół niego wypytując o plan całego wyjazdu a nawet doradzając mu jak powinien jechać i w których miejscowościach – bo na przykład ładne – powinien się zatrzymywać. Po jakiejś godzinie on odliczał sobie jeden dzień z pobytu na tym wyjeździe (pożegnanie odbywało się na jego rachunek, żaden z nas pozostałych nie miał forsy). (*Gdy nocą pachnie kwiat magnolii*, NZK, 116)

Po kilku godzinach takiego udzielania wskazówek i przychodzenia z pomocą oraz radą wyjeżdżający „dawał już sobie spokój z tym odliczaniem i zresztą rozpromieniony zastanawiał się skąd mu się wzięła ta myśl o wyjeździe gdy tutaj jest tak miło” (*Gdy nocą pachnie kwiat magnolii*, NZK, 116).

Niekiedy wyjazd, wyprawa dochodzą do skutku. Nigdy jednak nie przynoszą tego, co oczekiwane. W *Górach słabo widocznych* Mikado i Traper wyruszają w wigilię Bożego Narodzenia w stronę pobliskich gór, by, po pierwsze, przekonać się „czy to są już jakieś prawdziwe góry czy tylko pagórki podobne do tego w naszym lesie a tylko trochę większe” (*Góry słabo widoczne*, NZK, 86), po wtóre, by stamtąd ujrzeć w całej okazałości upragnione Tatry. Powoduje nimi „rodzaj tęsknoty”. Chłopcy brodzą w zaspach, w zadymce, w leśnych ciemnościach. Gdy wyrasta przed nimi wieża triangulacyjna, wspinają się niemal na sam jej szczyt, by zorientować się w swym położeniu. Mikado nie wypatruje jednak w zamieci dalekich gór, lecz domu, Miasteczka:

– Widziałeś? – zapytał mnie Traper.

– Widziałem... – odpowiedziałem niepewnie bo on pytał mnie chyba o góry a ja żadnych gór nie widziałem, jeżeli patrzyłem w tak zwane dale to w kierunku akurat odwrotnym – jak też daleko jesteśmy od

domu – ale tam nie było widać nic prócz pól i paru bliższych lasów i zadymki. (*Góry słabo widoczne*, NZK, 91)

Napotkany przy przekraczanej drodze staruszek wpierw wypowie tajemniczą nazwę „Baginia” – jakby dla określenia miejsca, w którym się chłopcy znaleźli a zaraz, gdy tylko ruszą w obranym kierunku, stwierdzi krótko, że „tam nic ni ma” (*Góry słabo widoczne*, NZK, 93). Jego słowa będą wisiały nad podróżnikami jak klątwa. Bo, rzeczywiście, niczego nie zobaczą. Zdobędą co prawda jakiś szczyt, którego potem, w drodze powrotnej, nie będą umieli zlokalizować, stracą z oczu wieżę triangulacyjną oraz sterczące wysoko ponad innymi drzewo, „baobab”, pełniące funkcje punktów orientacyjnych, na koniec zaś, późnym wieczorem, jak im się będzie zdawało, pogubią się już całkowicie, a pogoda zmusi ich do rozbicia obozu, rozpalenia ogniska, ogrzania się. Po mozolnych, długich próbach zagotowania wody na herbatę zorientują się, że marzną na granicy lasu przylegającego do Miasteczka, dwieście metrów od domu Tropera.

Istnienie poza Sorrento pozostanie niedostępne. Próba opuszczenia Miasteczka skutkuje zagubieniem w przestrzeni, w czasie (późna noc jest w istocie godziną ósmą wieczorem), wreszcie nieuchronnym powrotem do punktu wyjścia. Jak gdyby status tego wszystkiego co poza Miasteczkiem był kruchy, niepewny, iluzoryczny, właściwy dla fantazmatu. Innymi słowy, a w zgodzie z uwagą napotkanego staruszka, jedyną dostępną bohaterom rzeczywistością było Sorrento, poza którym nie mogło już nic istnieć. „I gdy nam wtedy tak znikąło jeszcze niejedno, wyznaje na sam koniec narrator, myślałem czasem, że było – łącznie z tą wieżą – jak jakieś dekoracje które ktoś jakby usuwał natychmiast gdyśmy się od nich trochę odwracali, albo – inne – gdy chcieliśmy się do nich zbliżyć” (*Góry słabo widoczne*, NZK, 107).

Tymi samymi współrzędnymi przebiega nocna wyprawa Mikady i Primavera, chcących dojść do Wisły, mającej przepływać dwadzieścia kilometrów od Miasteczka:

Krótko mówiąc, mieliśmy wytknięty pewien konkretny cel, i chcieliśmy go osiągnąć idąc lasami, „dzikimi lasami”, [...] i idąc nocą [...]. (*Nad rzeką, której nie ma*, NZK, 58).

Nad ranem, po pokonaniu kilkunastu strumyków i rzeczulek, po rozwieszeniu między gałęziami płachty udającej namiot, po ulewnej burzy, bohaterowie budzą się tuż przy lokalnej drodze, wychodzą na najbliższe wzniesienie po to tylko, by stwierdzić, że w nocy pobłądzili i krążąc wokół Miasteczka kilkanaście razy pokonywali ten sam strumyk. Primavera ze zdziwieniem stwierdza:

– Jesteśmy teraz prawie w tym samym miejscu, w którym wczoraj weszliśmy w las. A szliśmy przecież w jednym kierunku, na południe.
(*Nad rzeką, której nie ma*, NZK, 66)

Od Sorrento i życia w nim uciec się po prostu nie da, a każda taka próba przywieść może jedynie „nad rzekę, której nie ma”.

Sorrento – od arkadii do atopii

Tropienie śladów rzeczywistej miejscowości i autentycznych postaci w tekście Czycza zaprowadzić nas może ku konstatacji podobnej do tej, jaką poczyniła w swej pracy Maria Ostrowska. Ilustrując swe wystąpienie czarno-białymi fotografiami dzisiejszych Krzeszowic (co w zestawieniu z cytowanymi fragmentami prozy sytuuje już literackie miasteczko w pewnym dystansie czasowym), sięgnęła po kategorię nostalgii oraz jej wykładnię autorstwa Przemysława Czaplińskiego. Nostalgia w tym ujęciu ma być mechanizmem idealizacji tego, co minione a także przetwarzania tamtego czasu, tamtej przestrzeni, tamtych doświadczeń w przedmiot wzruszeń i tęsknot, czynienia z nich młodszej arkadii. Ma także z jednej strony unieważniać czas, z drugiej – wychwytywać ślady przemijania, nade wszystko zaś wytwarzać iluzję czasu znieruchomiałego, zamkniętego, który, jako taki właśnie, daje się odtwarzać. To, co odtwarzane, widziane ma być zaś z pewnym rozczerwieniem³⁰⁵.

Podobne wnioski z lektury krzeszowickich opowiadań wyciąga Jacek

³⁰⁵ Zob. M. Ostrowska, *Magia miejsca w prozie Stanisława Czycza*, op. cit.

Rozmus. Pisze, że Krzeszowice Czycza korespondują ze znanymi z najnowszej literatury „czasoprzestrzeniami spełnionymi” – rodzinną Wisłą Pilcha, Beskidem Niskim Stasiuka czy Prawiekiem Tokarczuk. Są to bowiem:

obszary geograficznie zdefiniowane, pozwalające zachować tożsamość, alternatywne wobec rzeczywistości symulowanych, założonych na podstawie wariantów świata zatwierdzonych przez konserwującą „dobre formy” literaturę, znajdujących się wszędzie, zatem nigdzie.³⁰⁶

Czyczowe literackie Sorrento ma być zatem „efektem eksplorowania obszarów spełnionego czasu”³⁰⁷.

Czy rzeczywiście spełnionego? Krzeszowickie opowiadania Czycza bardziej przecież zdają się nie historiami czasu spełnionego, lecz **historiami straconej szansy**. „To może głównie w jej ruchach było coś wyzywającego gdy szła wtedy a myśmy tylko patrzyli, jakby każdy od razu ocenił że ona jest wyżej jego szans” (*Gdy nocą pachnie kwiat magnolii*, NZK, 108) – rozpoczyna swoją opowieść Admirał, narrator-bohater *Gdy nocą pachnie kwiat magnolii*. Owszem, zainteresuje się Martą a ona nim, spędzą kilka wieczorów na spacerach i rozmowach, być może nawet zakochają się w sobie („ja... ja chciałabym być z tobą... długo... zawsze”, powie ona – *Gdy nocą pachnie kwiat magnolii*, NZK, 122), ale nim te spotkania przerodzą się w choćby przygodę miłosną, on ją straci – wpierw na rzecz Wodza, jak mu się będzie niesłusznie wydawało, potem ona po prostu opuści Miasteczko wraz z pozostałymi studentami Wyższej Szkoły Pedagogicznej, którzy zjechali tu na wakacyjną praktykę w Domu Młodzieży. Ma wrócić wiosną – co pozostanie tylko pustą obietnicą.

Bohaterowie-podróżnicy z *Nad rzeką, której nie ma* wracają do punktu wyjścia i nawet planują podjęcie drugiej próby dotarcia nad Wisłę albo chociaż po nóż pozostawiony w lesie:

³⁰⁶ J. Rozmus, *Odkryć świat, wrócić do Sorrento*, „Ha!art” 2001, nr 9–10, s. 30.

³⁰⁷ Ibid.

- Wiem, że nóż wbitem w drzewo nad dwudziestą, a jak jej nie ma, to nóż jest nad rzeką, której nie ma; i to serce; i trzeba tam kiedy iść...
- Tak... jestem chyba za bardzo zmęczony i nie mogę się teraz w tym wszystkim połapać; może gdy się prześpię... [...]
- Masz. Mnie się tam dość podobało, ale ciągnąć cię tak na siłę...
- ależ skąd? mnie też, i sam miałem ci to zaproponować. (*Nad rzeką, której nie ma*, NZK, 70)

Jak można się domyślać, wyprawa nigdy nie dojdzie do skutku. Podobnie przedstawia się sytuacja w *Górach słabo widocznych* – Mikado i Traper ich nie tylko nie zdobyli, ale nawet nie zobaczyli. Mikadę w całej wyprawie najbardziej intryguje sprawa „baobabu”:

gdy chciałem tam kiedyś jeszcze iść to głównie żeby zobaczyć jego [...] tak mi jakoś stał w pamięci, widziałem te jego wielkie płowe konary tam wzniesione wysoko ponad lasem, i jeszcze długo myślałem że on tam może jeszcze jest i że zobaczę go na pewno gdy tam pójde i że tym razem odnajdę go w tym lesie popatrzę na niego z bliska. (*Góry słabo widoczne*, NZK, 106-107)

Czas przeszły, w jakim mówi się o projektowanej wyprawie, każe o niej myśleć w kategoriach niezrealizowanej możliwości.

W krzeszowickich opowiadaniach mówi się przede wszystkim o tym, co i jak się nie wydarzyło, nie dokonało, nie miało miejsca, nie spełniło. Literackie Sorrento tym samym to nie przestrzeń aktualizowania się, lecz obnażania iluzji arkadyjskiego mitu. Miasteczko i jego mieszkańcy, mimo że do pewnego stopnia ulokowani w jakiejś konkretnej (geograficznie, topograficznie) przestrzeni, istnieją w bez-czasie i nie-miejscu. Miasteczko autora *Pawany* bowiem nie jest Krzeszowicami. Albo raczej: nie jest tylko Krzeszowicami, tak samo jak nie jest wyłącznie młodzieńczą Arkadią. Jak bowiem trafnie zauważył Piotr Marecki, „czytamy nie o Krzeszowicach, ale o wymyślnym Sorrento. [...] To z jednej strony próba opisanie realnego Miasteczka, z drugiej podania w

wątpliwość jego istnienia”³⁰⁸.

Sorrenta nie sposób opuścić, poza nim rozciągają się zaledwie dekoracje, ktoś stamtąd czasem tu przybędzie po to jednak tylko, by po chwili zniknąć. Bohaterowie nie znajdują tu spełnienia, nie mogą tu zaistnieć, być w pełni, ogrywają te same numery, rojąc nieustannie o innym świecie, innym życiu. Nawet ich imiona podkreślają niejednoznaczny, niepełny bądź też nierzeczywisty status bytowania. Czyczowe Sorrento nosi więcej śladów atopii niż arkadyjskiej utopii. Autor jednak powraca wielokrotnie do swych młodzińskich Krzeszowic, mieszkańców, spraw. Na pytanie „dlaczego?” udzielić można trzech różnych odpowiedzi.

Utrzymując tezę, że w tomach *Nim zajdzie księżyc* oraz *Nie wiem co ci powiedzieć* mamy do czynienia z kreowaniem młodzińskiej Arkadii przy wykorzystaniu rozmaitych konwencji i gatunków³⁰⁹, należałoby powiedzieć, że dokonuje się w nich ruch autorskiego ustanowienia schronienia, a następnie ucieczki przed problemami *Ajola*. Tak sprawę postawił swego czasu Henryk Bereza:

Jeśli opowiadania Czycza są piękne, a na swój sposób są, to właśnie dzięki tej odwadze, jakiej potrzeba, żeby zobaczyć piękno w banalności, bogactwo w pustce, wartość w niewiedzy. Nie ma wątpliwości, że narrator Czycza ucieka w raj chłopactwa przed sprawą i postacią *Anda*, przed tą groźną pełnią, jaka w nim się upostaciowała.³¹⁰

Wtóruje mu Piotr Marecki, mówiący, iż pisanie tych opowiadań należy

³⁰⁸ P. Marecki, *Czycz i filmowcy...*, op. cit., s. 122, 119.

³⁰⁹ Piotr Marecki do najbardziej widocznych zalicza te wywiedzione z „nurtu literatury przygodowo-egzotyczno-podróżniczej, [...] literaturę młodzieżową, powieść rozwojową, literaturę erotyczną, literaturę «małych ojczyzn», mały realizm, powieść drogi, literaturę retro”. Ibid., s. 119–120.

³¹⁰ H. Bereza, *Sposoby*, [w:] idem, *Prozaiczne początki*, Warszawa 1971, s. 247.

rozumieć i tłumaczyć w kategoriach eskapistycznych³¹¹. Na dowód przywołuje wypowiedź narratora z końcowych partii opowiadania *Wróc do Sorrento*, w której dostrzega deklarację programową pisarza. Dodać należałoby w tym miejscu, że wyznanie to byłoby też narracyjną ramą wszystkich pozostałych utworów z obu krzeszowickich tomów:

[...] nim zajdzie księżyc wróc do Sorrento, tak, wracajmy, na tę choćby chwilę, odwróćmy się od innych mroków, innych ogni, bo może jesteście i zmęczeni, odwróćmy się na chwilę wejdźmy w te jakieś jasne – lub trochę jaśniejsze – wody, i na tę chwilę poddajmy się nieprzytomnej nadziei że w te jaśniejsze miejsca – a gdy w nich jakieś cienie to jeszcze zielone – powracamy aby w nich już pozostać, w tym – smutnawym ale jeszcze z poblaskami słońca takiego zwyczajnego co ociepla lub rozjaśnia – Sorrento. (*Wróc do Sorrento*, NZK, s. 55)

Tryb lektury krzeszowickich opowiadań autora *Anda*, zgodnie z którym widzieć w nich należałoby schronienie odnajdywane przez pisarza tak w przeszłości, w czasach dorastania i młodości (temat, fabuła), jak w łatwej, niewinnej, a nade wszystko bezpiecznej konwencji pisarstwa nostalgicznego (forma, narracja, relacja podmiot-przedmiot) – uprawomocnia liczba mnoga użyta w powyższym fragmencie. Zrazu zdawać by się mogło, że obejmuje ona tego, który mówi oraz tego, który czyta. „Wracajmy”, „poddajmy się nieprzytomnej nadziei” byłyby zatem słowami zachęty oraz obietnicy, jaką nadawca składa odbiorcy, ale przecież w polu owego „my” odnajdujemy więcej niż dwie osoby. Wypowiadającym te zdania jest bowiem i narrator-bohater, Mikado, i – jak chce Marecki – pisarz, Stanisław Czycz, autor dwóch książek poetyckich (*Tła* i *Berenais*) oraz jednej prozatorskiej – *Ajola*.

W tymże *Ajolu* zaś, w opowiadaniu *Ajil*, mieliśmy do czynienia z bohaterem podejmującym wysiłek przypominania i spisywania swej niegdysiejszej i – dodajmy od razu – niespełnionej miłości. Sytuacja, o której się w *Ajilu* opowiada, miała miejsce właśnie w Sorrento. Bohater wspomina, spisuje

³¹¹ Zob. P. Marecki, *Czycz i filmowcy...*, op. cit., s. 116–118.

spacery z Lilą po lesie, niedzielne popołudnia spędzone wspólnie nad stawem, przypomina sobie również „tępego Inżyniera”:

[...] głównie pamiętam ten mróz i wiatr i uliczki jak wyciosane w przybrudzonym lodzie i bładowe w wieczorze pola za miastem, pola co jakby dęły w nas tym tnącym po oczach śniegiem, [...] i mam jeszcze czas, rozjaśnione zielenie, oho, zielenie, i biegł przez te polany tak niedawno w ciszach i jasnościach a teraz Gdy podeszła z drugą z którą się znałem i prosiła o coś, zapomniałem o co, chciała pożyczyć jakąś książkę [...], gdy podeszła przypomniałem sobie nagle lato, byłem tam z Lilą w tym rojowisku nad stawem w lesie za miastem, [...] i ona była nie jak ją ocenił od razu nawet ten tępy Inżynier lecz jakaś Beatrycze lub Julia [...]. (*Ajila*, A, 85, 86, 87).

Światem odpominanym przez bohatera *Ajila* jest Sorrento z opowiadań krzeszowickich. „Tępy Inżynier” to oczywiście Inżynier Rafał Deb. Nad wspomniany staw ucieka zmęczony oprowadzaniem przyjezdnych, a niesympatycznych i wyniosłych, studentek Mikado, bohater opowiadania *Lady be good* z tomu *Nim zajdzie księżyc*. Okalający niemal ze wszystkich stron Miasteczko las wyznacza jego mieszkańcom granice dostępnego świata. Co więcej, historia, z której literackim formowaniem mierzy się bohater *Ajila* („przyszło mi na myśl ale jeszcze żaden zamiar że gdyby z tej historyjki jakieś wzruszające opowiadanie była ładna i zakończenie ciekawe zacząłem się cofać w jej początek i środek i dalej a może nawet scenariusz filmowy cofałem się dla sprawdzenia czy ładna i rzeczywiście i spostrzegłem że wszędzie się w tym cofaniu rozrzewniam” – *Lady be good*, NZK, 88) swą reprezentację zyskuje w rozmowie Mikady i Paganiniego, którą prowadzi w opowiadaniu *Nim zajdzie księżyc*:

– Będę mówił, jest mi jakoś tak że chcę, księżyc rozbielił te pola, popatrz Paganini, tak białe, jakby spadł śnieg, i spadł z tamtej zimy, i jeszcze prószy, [...] ...i wtedy jest teraz, i to prószy jakby rozmarzenie, i nie trzeba pytać „czy pamiętasz” skoro jest, kłębami

dymu niechaj się otoczę, ale nie masz pojęcia jak wtedy wiało jakie były zadymki, [...] Jeszcze się nie kochałem. Spotkałem się z nią parę razy. [...]

– Mikado, ale nie powiedziałeś mi w końcu kto to był ten twój rywal, gdy idzie o Inez.

– E, jaki tam rywal... mówisz tak jakbyś tego Inżyniera Rafała Deba nie znał, tego pajaca to już przecież żadnym sposobem i nie tylko jako rywala nie można brać poważnie, [...]

– to on? Przecież on zaczął dopiero po tym jak ty już z tą Inez...

– Nie. Wtedy to on zaczął tylko otwarcie. (*Nim zajdzie księżyc*, NZK, 206, 209, 221)

Oba te utwory, czytane pojedynczo, osobno, zdawać się mogą niekompletne, fragmentaryczne i otwarte. Rzecz jasna, ich zestawienie nie tworzy pełnej, spójnej historii, niemniej jednak uruchamia proces uzupełniania zawartości tematycznej oraz – co istotniejsze – przeglądania się w sobie, odbijania i deformowania utworów na każdym poziomie tekstu. Dość powiedzieć, że w *Nim zajdzie księżyc* Mikado wspomina o liście, jaki otrzymał od Inez, gdy ta wyjechała na wakacje w Bieszczady oraz, że na list odpisał. Miał w nim, zazdrosny, wyrzucać dziewczynie, że go ze sobą nie zabrała, że prawdopodobnie liczyła na romans z jakimś „cud-chłopakiem” a teraz, gdy okazuje się, że na nic takiego liczyć nie może, przypomina sobie o nim: „i jeszcze coś tam – co było właściwie na pożegnanie, czyli było – i tym razem spokojnie bez żadnych chamstw – kończeniem tego całego z nią” (*Nim zajdzie księżyc*, NZK, 249).

Zgoła inaczej sprawa z listem przedstawiona została w *Ajilu*. W narratorskim monologu, na którego powierzchni bezładnie i nierozdzielnie dryfuje to, co przypominane, co pisane oraz to wszystko, co w trakcie mówienia doświadczane (co narrator-bohater przeżywa, myśli, czuje), pojawia się zdanie:

było południe miałem czas, przeznaczyłem go na kontemplowanie, i na obmyślanie efektownego zakończenia bo bez słowa trzasnąć raz i drugi w mordę wydało mi się zbyt romantyczne [...]. (*Ajil*, A, 88).

Ta zapowiedź finału znajduje swe urzeczywistnienie w dalszej części tekstu, w zamykającym historię z Lilą *passusie*. Czytamy:

tak, wszystko odbyło się według moich przewidywań, planu, dałem jej tę kartkę, niech to sobie potem przeczyta, powiedziałem, że wzruszony naszą miłością zawarłem tam całe tej miłości oślepiające światło, był piękny wiosenny wieczór i z maską którą ze studiów przed lustrem wydała mi się najodpowiedniejsza na tego rodzaju uroczystość zacząłem recytację: – a teraz mów, no miałaś mi przecież coś powiedzieć; co? potem?, to ja ci powiem już teraz: mam cię w dupie, wypierdalaj. (*Ajil*, A, 91)

„Efektowne zakończenie” – ale czego? Zapamiętanej historii z Lilą/Inez czy też pisanej historii z Lilą/Inez, owego „wzruszającego opowiadania” lub nawet „scenariusza filmowego”, o którym mówi się wcześniej? I – co najistotniejsze – jak się ma do tego opowiadanie, utwór literacki zatytułowany *Nim zajdzie księżyc* oraz wszystkie pozostałe z obu krzeszowickich tomów Czycza? Czy aby to nie one są przypadkiem owymi dziełami, nad którymi pracuje bohater *Ajila*? A dalej: czy byłyby w takim razie rzeczywiście ucieczką od tej właśnie książki, tego problemu, z którym Czycz się w niej mierzy?

Tego, co sugerują powyższe pytania, nie można sprowadzić jedynie do konstatacji na temat fragmentaryczności czy otwartości Czyczowego pisarstwa i perseweracji tematów, wątków oraz swoistej **autointertekstualności**. Twierdzę bowiem, że w polu owego „my” z, jak to nazwał Marecki, deklaracji programowej przywołanej wcześniej, znajduje się także narrator-bohater *Ajila*. Innymi słowy: w mniejszym lub większym stopniu są to dzieła tamtej postaci, tamtego bohatera, i to w *Ajilu* należałoby szukać ramowej sytuacji narracyjnej dla tamtych utworów. To ostatnie nie sprawi większych trudności:

Nie trzeba nic nadzwyczajnego, postawmy dwoje naprzeciw siebie, tak i kogoś naprzeciw jakiejś rzeczy jakiejś czynności gdy to jest mu pierwsze, nie musi zdarzyć się nic nadzwyczajnego, tak jemu z tym jak ci dwoje widują się w jakimś niech będzie sierpniu, dłoń na dłoni mocniej zaciśnie się w jakiejś chwili zetkną spojrzenia na jakiś

moment przyspieszą się trochę oddechy, jakiś dzień z tych kilku lub kilkunastu jakaś chwila niech jest dla nich złotawa powiedzmy jakaś hora aurea, [...] widzieć ich wszystkich tak właśnie, z przesunięcia się w czas w którym ich wszystkich już nie ma już dawno umarli a tylko na chwilę jawią ci się jak w śnie w którym też zresztą wiesz że dawno umarli, wszystkich bo nawet ktoś drogi gdyby był to w tym czasie jak nigdy przedtem i pomińmy to, tak ich widzieć to otworzyć oczy sentymentalne powiedzmy jeszcze możliwa tkliwość dla każdego. (*Ajil*, A, 113, 118)

Samo pamiętanie i przypominanie nie jest waloryzowane negatywnie, dopiero kształt, jaki przyjmuje odpominane – forma arkadyjskiej utopii jako źródła wzruszeń – czyni z niego przedmiot jeśli jeszcze nie pogardy, szyderstwa, to na pewno powątpiewania. Tym, co czyni *Ajil*, jest zatem demistyfikacja zapamiętanego czasu dorastania i młodości jako arkadyjskiej utopii, z którą, zdawać by się mogło, mamy do czynienia w opowiadaniach krzeszowickich. Są one efektem „rozzewnienia i goryczy”, do których ze wstydem przyznaje się narrator-bohater z pierwszej książki. Projektując swe utwory mówi on o bólu, ucisku, w którym „jest się jakby podniesionym” (*Ajil*, A, 119), a co rodzi uczucie błogości, uniesienia i patosu. Ten stan szyderczo zaraz zestawiony zostaje ze stanem, którego źródłem było to, co sztuczne, wykreowane, całkowicie fikcyjne:

ten stan przypominam sobie z pierwszej komunii co był z wzmówień i był w rubinach i złocie monstrancji i ołtarza i muzyce organów i duszne tak właśnie dławiące wonie kadzideł i ich dymy w światłach witraży wznosiły mnie w tę jakąś niebiańskość [...]. (*Ajil*, A, 119).

Opowiadania krzeszowickie Czycza byłyby zatem dla bohatera z tomu *Ajol* „kupą papieru i preparowań” (*And*, A, 25), „tkliwymi rojeniami”, „byłaby to tylko poezja [...] ale te gierki słowne i inne sposoby bzdurzenia są najwyżej jak ćwiartka wódki [...] i większość tych słów, tych i przedtem i jeszcze gdy będą, a ty nie wiesz które, dyktują ci hipnotyzerzy” (*Ajil*, A, 117, 109). „Pobaw się”, mówi on w pewnym momencie i – rzeczywiście – bawi się, gra w tę grę. Wciela

się w rolę podmiotu tekstowego, narratorów i bohaterów *Nim zajdzie księżyc i Nie wiem co ci powiedzieć*.

Bo przecież tylko (auto)ironiczną grą można tłumaczyć jawną sentymentalność a nawet kiczowatość już samych tytułów krzeszowickich opowiadań: *Nad rzeką, której nie ma, I zerwę kwiat pełen rosy, Gdy nocą pachnie kwiat magnolii, Nim zajdzie księżyc, Lady be good, Gdybyś wiedziała Hermino*. Inna sprawa, że są to cytaty bądź parafrazy popularnych i kiczowatych piosenek, które chłopcy nucią czy to dziewczynom, czy sobie nawzajem. Ironicznie i kpiarsko przywołują wspomnienia w swych rozmowach Mikado, Paganini i Gioconda. Nie ukrywają też sztuczności formy, jaką przyjmują ich dialogi inkrustowane cytatami z klasyki literatury czy też otwarcie na nich wzorowane. Mówi Mikado do Paganiniego:

– [...] ...w śniegu, a to są też gwiazdy, gwiazdki, jest go dużo tej zimy, biało, i jeszcze bardziej biało, szedł z góry i we wietrze z boków, – nie przerywaj bo stracę wątek – i cały jestem w tych gwiazdach, idę przez tę zimę rozgwieżdżony, tak, kochanie, może tylko tobą, gwiazdo najjaśniejsza, we mnie tak wielka, jak... jak lęk – czy jesteś? czy naprawdę jesteś? – słuchajże, pytam cię czy jesteś.

– Jestem, kochanie.

– Dobrze... wejdziemy w to rozległe świecenie chcę cię zobaczyć... – aby się bać może jeszcze bardziej, w tym świetle jakby srebrnego snu, snu, tak cicho, nierealnie ciemnieje policzek, – idzie mi to gładko bo sobie to w chwilach nastrojowo wspomnieniowych układałem i starałem się zapamiętać, ekstatyczny poemat któremu dałbym tytuł „Dawnych wspomnień czar” [...]. (*Nim zajdzie księżyc*, NZK, 208-209).

Sam narrator prowadzi zaś swą grę, stapiając w jedno elementy świata rzeczywistego, snów, marzeń i fantazji. W jego enuncjacjach brak niejednokrotnie linearnego rozwoju zdarzeń, za to mamy do czynienia z ich nawarstwianiem się, uzupełnianiem jako skutkiem licznych introspekcji zagarniających i to, co dla historii istotne, i to, co całkowicie zbędne. Ponadto, jak zauważył już Jerzy Z. Maciejewski, w narracjach tych prowadzi się

„niezmiernie ironiczny czy nawet szyderczy flirt z kanonem literatury przygodowo-podróżniczej, która, aby przekupić naiwnego czytelnika, odwołuje się niejednokrotnie, za wszelką cenę, do egzotycznej scenerii i frapującej akcji”³¹². Ów flirt miałby polegać w tym przypadku na budzeniu a następnie niezaspokajaniu oczekiwań czytelnika. Bohaterowie, jak dobrze przecież wiemy, nie są w stanie nawet opuścić Miasteczka.

W tym, co przeszłe, a co powraca jedynie w postaci wspomnienia, istnieje niemniej coś dla powracającego do Sorrento znaczącego. To coś przywołuje go do siebie, nie pozwala się oddzielić, albowiem istotowo do niego należy. Pamięć sprzęga się tu z pożądaniem. „Mixing memory and desire” – tę frazę z *Ziemi jałowej* Eliota przywołuje bohater *Ajila*. I nie chodzi bynajmniej o pożądanie natury erotycznej, którym – trzeba przyznać – podszyta jest niemal każda aktywność Czyczowych postaci.

Na trop tego, czego się pożąda, prowadzi nas opowiadanie *Myszka* z tomu *Nim zajdzie księżyc*. Tytułowa Myszka to przezwisko jednej z nastoletnich dziewczyn, uciekinierki z domu i zakładu poprawczego, które w pewne wakacje zjawiają się w Miasteczku. Poszukiwane przez milicję znajdują schronienie i opiekę w towarzystwie miejscowych chłopaków – Giocondy, Mikady, Ancyparadnego i Paszy. Ci ukrywają je tak przed milicją, jak przed pozostałymi mężczyznami z Miasteczka. Dziewczyny to bowiem nie tylko rozrywkowe, pijące, niekiedy wulgarne, ale – co najważniejsze dla naszych bohaterów – bezpruderyjne. Mikadzie, narratorowi opowiadania, wpada w oko Ewa, ale to z Myszką właśnie przeprowadzi szczerą i intymną rozmowę. Ona opowie mu swą historię uciekinierki i dziwki. On dostrzeże w samej rozmowie, nie w tym, co powiedziane, „jakieś odsłanianie, bez kluczeń, bez zdobiących kłamstewek” (*Myszka*, NZK, 185):

Idzie mi o atmosferę, o to że widziałem tę naszą rozmowę w jakimś szczególnym świetle [...]. (*Myszka*, NZK, 185).

Podobnie jak we wszystkich tych opowiadaniach to, co odsłaniane, nie

³¹² J. Z. Maciejewski, *Opowiadania „przewrotne”*, „Miesięcznik Literacki” 1969, nr 4, s. 129.

odstłoni się jednak całkowicie. „Coś się tu jakby zaczynało” (*Myszka*, NZK, 182) – tylko te słowa pozwalają Mikadzie na określenie tego, co zaistniało. Coś się wyłącznie zaczynało, lecz nie zaczęło, nie mówiąc już o całkowitym upostaciowieniu. Myszka i Ewa, po dwukrotnym aresztowaniu (na posterunek milicji trafił też Mikado), muszą opuścić Miasteczko. Mikado w ostatni dzień ich pobytu nie próbuje nawet, w obawie przed kolejnym aresztowaniem, zbliżyć się do nich na dłużej niż zaledwie chwilę. Dziewczyny obiecują co prawda powrót w kolejną niedzielę, ale, jak zwykle zresztą, już się to nie stanie. Zaczynające się nie stało się czymś, ale przecież nie pozostało niczym. Mikado nie potrafi tego nazwać, ale jednak o tym mówi, nadając mu jakąś wagę, rangę. To, że „nic się nie wydarzyło”, że owo coś tylko się zaczynało i nie przybrało żadnej konkretnej postaci, staje się tutaj wydarzeniem istotnym. O czym więc mowa? O samej możliwości, potencjalności jako takiej. O stosunku możliwości (*dynamis*) do aktu (*energeia*), by posłużyć się słownikiem Arystotelesa.

Giorgio Agamben, czytelnik i komentator między innymi autora *Metafizyki* właśnie, w swych pismach wielokrotnie podkreśla autonomiczny status potencjalnego bycia³¹³. Dowodzi, że potencjalność nie jest tylko możliwością przechodzącą automatycznie w aktualność, w faktyczność. Paweł Mościcki, komentator z kolei myśli Agambena, dodaje:

Aby potencjalność zachowała swój autonomiczny status, musi być zdolna zarówno do przechodzenia w aktualność, jak i do nieprzechodzenia w aktualność. [...] Każda potencjalność pozostaje więc wobec aktualności w relacji zawieszenia, ponieważ jej specyfika polega na tym, że może nie stać się aktualna, może się nie urzeczywistnić. Mieć możliwość pewnego aktu to móc nie tylko go zrealizować, ale także nie zrealizować.³¹⁴

³¹³ Zob. P. Mościcki, *Idea potencjalności. Możliwość filozofii według Giorgio Agambena*, Warszawa 2012.

³¹⁴ P. Mościcki, *Poetyka potencjalności. Agamben, Celan, Walser*, [w:] *W sprawie Agambena. Konteksty krytyki*, red. Ł. Musiał, M. Ratajczak, K. Szadkowski i A. Żychliński, Poznań 2010, s. 52.

Bohaterowie wszystkich krzeszowickich opowiadań Czycza ukazani zostają w sytuacji dysponowania możliwością pewnego aktu. Innymi słowy, ich bycie w Sorrento ujawnia swoją potencjalność. A więc co? Odpowiedź znajdziemy u Agambena:

Być potencjalnie oznacza: być swoim własnym brakiem, *pozostawać w relacji ze swoją własną niemożnością*. Byty istniejące na poziomie potencjalności są *zdolne do swojej własnej niemożności; i tylko w ten sposób stają się potencjalne*. Mogą być, ponieważ pozostają w relacji do własnego nie-bycia.³¹⁵

Inaczej jeszcze:

[...] możliwość działania jest zawsze również możliwością braku działania – to podstawowe twierdzenie teorii potencjalności [...].³¹⁶

Bohaterowie Czycza działając – czy to w swym świecie rzeczywistym, czy w mowie – realizują możliwość działania, a zarazem zachowują możliwość nie-działania. Mówią, lecz w ich wypowiedziach (nawet gdy rozmowę prowadzą dwaj przyjaciele) więcej krygowania się, ukrywania, zaciemniania niż wyjawiania i wyjaśniania. Podejmują wszelkie próby przechodzenia od możliwości do aktu i w samym już tym przechodzeniu zachowują nie-możliwość jego samego. Podejmują wyprawy w góry czy nad Wisłę, które nie są wyprawami w góry ani nad Wisłę, a gdy wychodzi to na jaw, nie podejmują już drugiej próby. Mikado, któremu „coś jakby zaczyna się” z Myszką, ostatecznie jej unika. W byciu potencjalnym prócz aktywności mieści się także pasywność. To zarazem pozytywność jak i negatywność.

³¹⁵ G. Agamben, *On Potentiality*, [w:] idem, *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*, tłum. D. Heller-Roazen, Stanford 1999, s. 182, [cyt. za:] P. Mościcki, *Poetyka potencjalności...*, op. cit., s. 52.

³¹⁶ G. Agamben, *O tym, czego możemy nie robić*, [w:] idem, *Nagość*, tłum. K. Żaboklicki, Warszawa 2010, s. 53.

Czy potencjalny nie jest właśnie także świat Sorrento wraz z jego mieszkańcami? Powiedzieliśmy przecież, że Miasteczko na kartach opowiadań Czycza nosi wszelkie cechy realnie istniejących Krzeszowic, aczkolwiek Krzeszowicami nie jest. Podobnie rzecz się ma z bohaterami. Nie chodzi tu wyłącznie o relacje literackich bohaterów do autentycznych postaci (nietrudno wszak dla przykładu w Gandhim, autorze przeboju *Konik*, wskazać postać krzeszowickiego muzyka Jacka Dybka czy w Giocondzie – Adama Macedońskiego). Imiona Czyczowych postaci (Mikado, Ataman, Wódz, Paganini) sytuują je w i wskazują przynależność nie do jakiegoś (choćby i fikcyjnego) świata o cechach realności, lecz do tego, którego zaistnienie nie dokona się. Sorrento bowiem, prócz tego, że jest i nie jest Krzeszowicami, jest i nie jest także przestrzenią arkadyjską, „czasoprzestrzenią spełnioną”. Z tego samego powodu „artyści” potencjalnie są artystami.

Tym, co się ustanawia w przestrzeni Czyczowego tekstu, jest pewien modus bycia: bycia swoją własną potencjalnością. Byłaby to wiodąca myśl owego trzeciego trybu lektury opowiadań krzeszowickich. Potencjalność jako taka nie ujmowałaby tutaj wyłącznie sfery przedstawionego, utraconego dla mówiącego, a wciąż do siebie przyzywającego świata („oddalałem się od siebie”, powie narrator-bohater powieści *Nie wierz nikomu*, gdy przyjdzie mu niemal ostatecznie porzucić Sorrento i tamtą swoją właśnie postać), lecz także mówienie jako takie i bycie w mowie. Opowieści narratora i bohaterów są, jak już zostało powiedziane, historiami straconej szansy, historiami nieureczywistnienia się. Rzecz jasna, tego, co nie zaistniało w pełni, nie da się przywołać, nazwać, wypowiedzieć, da się jednak ów paradoksalny akt odegrać w literackim mówieniu, w pisaniu; w literaturze, mówiąc ściślej.

Mikado w szczerym wyznaniu Myszkii dostrzega „odślanianie się czegoś”. Czego? – w tym miejscu nie jest to istotne. Ważne, że owo odślanianie dokonuje się w mówieniu, w rozmowie:

To jej mówienie (oczywiście było to czasem też odpowiadanie na jakieś moje pytania, odpowiadanie obszerne, bez pomijania nawet bardzo intymnych, drażliwych – a często nawet dość dla niej smutnych – szczegółów) było, jak myślę, szczerze. Choć właściwie nie jest ważne czy ona rzeczywiście mówiła przez cały czas prawdę a i

co ja teraz mógłbym o tym pomyśleć jakoś głębiej się zastanawiając [...]. (Myszka, NZK, 185).

Intymność, szczerość, niepomijanie niemal niczego, nieliczenie się z opinią słuchacza, z jego poglądami oraz ocenami urasta tutaj do rangi czegoś wyjątkowego, mającego wartość samą w sobie. Pisanie, tworzenie literatury – jak wiadomo – ma być dla Czycza wykreślaniem, wypisywaniem terytorium, na którym ta między innymi wartość mogłaby zostać ulokowana i zachowana. Problem jednak w tym, o czym zresztą Czycz wiedział doskonale już w *Ajolu*, że „oryginalność poezji (czy szerzej – literatury) tkwi w niemożliwości pełnej realizacji możliwości mówienia”³¹⁷. Dodam: także takiego właśnie mówienia.

Odsłanianie (ale jeszcze nie: odsłonięcie) się w mowie – „bez kluczeń, bez zdobiących kłamstewek” (Myszka, NZK, 185), a więc doświadczenie potencjalności bycia przywrócone zostaje w samym akcie pisania, literackiego wysławiania. Pisanie bowiem to realizacja możliwości a zarazem niemożności mówienia. Pisze Agamben:

Jeśli możliwość nie-bycia źródłowo przynależy do wszelkiej możliwości, wówczas prawdziwa możliwość istnieje tylko wówczas, gdy możliwość nie-bycia nie wstrzymuje się przed aktualizacją, ale w całości przechodzi w akt jako taka. Nie oznacza to, że znika ona w aktualności; przeciwnie, zostaje w niej zachowana jako taka. Prawdziwie potencjalne jest zatem to, co wyczerpało całą swą nie-możliwość wprowadzając ją w całości jako taką w akt.³¹⁸

Potencjalność bycia nie zostaje w literaturze przywrócona, odtworzona, nazwana; to przestrzeń odgrywania samego doświadczenia potencjalności. Samo pisanie – co zauważył bohater *Ajila* – to splot aktywności i pasywności, receptywności. Prócz autentycznego mówienia to także „preparowania” – z tego

³¹⁷ P. Mościcki, *Poetyka potencjalności...*op. cit., s. 57.

³¹⁸ G. Agamben, *On Potentiality*, op. cit., s. 183, [cyt. za:] P. Mościcki, *Poetyka potencjalności...*op. cit., s. 52.

i na wzór tego, co istniejące, co „dyktują ci hipnotyzerzy”, a co przedstawia mówiącego w tryb bierny, odbiorczy.

Mimo że w opowiadaniach krzeszowickich nie ma wyraźnie zarysowanej sytuacji pisania, która mogłaby być ramową dla wszystkich pomieszczonych w obu zbiorach tekstów, to przecież, jak zostało już powiedziane, powracającym do Sorrento jest tak narrator-Mikado, jak bohater parający się pisaniem *Ajila* i wreszcie sam Czycz-pisarz. Utwory Czycza – czytane w takiej perspektywie – stanowiłyby zatem przestrzeń doświadczania pisania jako potencjalności mówienia o utraconym byciu w swej potencjalności, a także przestrzeń manifestowania się lub eksponowania możliwości nieurzeczywistnienia się dzieła – raz: jako nostalgicznego powrotu do raju dzieciństwa i młodości, dwa: jako realizacji takich a nie innych konwencji. Powtórzę raz jeszcze za Mareckim: „w tych prostych fabułkach Czycz kpi sobie z konwencji literatury podróżniczo-przygodowej”³¹⁹. W dodatku owe proste fabułki, tak dalekie od *Ajola*, wcale od niego nie uciekają. Nie uciekają bowiem od paradoksu pisania jako takiego: pisania własnej możliwości nie-pisania. Własnej, a zatem czyjej? Jego, tamtego bohatera, tamtego narratora, tego pisarza – Czycza.

³¹⁹ P. Marecki, *Czycz i filmowcy...*, op. cit., s. 120.

Varga: od mierności do marności... i z powrotem

Bohaterowie Vargi posiadli i doprowadzili niemal do perfekcji trudną sztukę tracenia czasu. Umieją trwonić go bezustannie. Dysponują, co prawda, niezbyt bogatą paletą sposobów jego zabijania, ale każdy z nich jest skuteczny. Imprezy w knajpach, zakrapiane koncerty w klubach, chłopackie wygłupy w plenerze – w ich przypominaniu konieczne będzie posiłkowanie się zbiorową acz nigdy kompletną pamięcią współtowarzyszy wypraw. Podobnie z erotycznymi podbojami – pozostaje po nich nierzadko jedynie kac, niesmak, a czasem i wstyd. Wszystkie te ekscesy to mozolne, acz rzadko uświadamiane, próby rozmielenia ogromu czasu, którym się dysponuje, na drobne przyjemności. To z nich, jak im się wydaje, ma być utkane życie. Wspominałem już, że w pierwszych książkach prozatorskich Vargi mamy do czynienia z taką postawą wobec świata, która ukazuje w nim nade wszystko rezerwuuar licznych dóbr konsumpcyjnych. Celem podstawowym bycia w tym świecie ma być czerpanie przyjemności z ich zdobywania, posiadania i konsumowania.

„Po prostu trzeba się przepchać przez tę całą hecę; nie dać się nabrać; nie nudzić się” – mówił nad płonącymi kieliszkami spirytusu Maciek Chełmicki w *Popiele i diamentcie* Andrzeja Wajdy. Wciągnięty w tryby Wielkiej Historii, spętany więzami Tradycji, siłował się z poczuciem Obowiązku wobec Wspólnoty. Tymi właśnie słowami, wypowiedzanymi w obecności Zwierzchnika, sprawdzał zaledwie możliwość odzyskania życia dla siebie. Bohaterowie Vargi, niezakorzeni w żadnej wspólnotie, niezwiązani żadnym istotnym celem, żadną sprawą, powinnością, obowiązkiem, mogliby – paradoksalnie – uczynić z tego zdania swe motto życiowe. Pragną przecież jedynie „przepchać się przez tę całą hecę”. Unoszą się już nie na falach historii, która i tak nie ma dla nich żadnego znaczenia, lecz odciętej od przyszłości i przeszłości teraźniejszości. Dryfują z prądem chwilowych mód i zachłystują się popkulturą. Byle tylko „nie nudzić się”.

O ile jednak *Chłopaki nie płaczą* i *Śmiertelność* ukazują próby ucieczki przed nudą – ucieczki w miałość, nijakość, powtórzenie, tandetność i mierność – o tyle *45 pomysłów na powieść* i *Bildungsroman* są świadectwami zaciskania się pętli znudzenia i nienasycenia. Eksplorują doświadczenie splinu, *l'ennui* i wszelkich związanych z tym stanem konsekwencji. Innymi słowy: obrazy

egzystencji ustępują obrazom esencji, co można rozumieć jako refleksyjne przechodzenie od mierności do marności...

Nuda to stan, który niełatwo poddaje się definicjom. Wydaje się niemożliwym uchwycić jej istotę, złapać w jakąkolwiek siatkę pojęć. Brak jej formy, kształtu, trudno też mówić o treści nudy.

Prowokuje [ona – przyp. T.G] do definiowania jej wyłącznie w kategoriach negatywnych: jako braku, pustki lub nieobecności, a więc tego, co daje się określić jedynie poprzez różnicę.³²⁰

Podążając śladem tej myśli można by zaryzykować twierdzenie, że przyczyną, źródłem nudy jest powtarzalność tego samego; albo inaczej: to, co jednorodne, jednostajne; to, co stałe, to, czego można zawsze być pewnym. Banalność, przewidywalność, jednostajność – oto możliwe źródła nudy i znużenia, które przygniatają swym ogromem. Narrator Vargi niemal na każdym kroku podkreśla siłę przyzwyczajenia, rutynę, niemal **rytuał, w jaki obróciło się życie**. Takim wyznaniem otwiera *45 pomysłów na powieść*:

Moja droga, tutaj czas płynie tak samo jak zawsze. Nawet nie potrafię powiedzieć, czy szybko, czy wolno. Żyję według starego, sprawdzonego schematu, tak samo, jak przed twoim, przyznam to z bólem, nieoczekiwanym wyjazdem. (45P, 5)

I tak rodzi się nuda, która przywdziewa wiele masek, która swą pracą uruchamia osobliwe stany ducha, staje się impulsem wielu doznań, motorem napędowym różnorodnych doświadczeń. Paradoksalnie, praca nudy rozpoczyna się, gdy zatrudnienie traci intelekt; gdy brak mu zajęcia, gdy przez jakiś czas pozostaje bezczynny, niczym nie zainteresowany; gdy nic nie jest w stanie go zaabsorbować. Dlatego też dla Ignacego Krasickiego „nudzić się” oznaczało „czuć jakąś czczość umysłu, nie wiedzącego co czynić, szukającego

³²⁰ M. P. Markowski, *L'ennui: ułamek historii*, [w:]: *Nuda w kulturze*, red. P. Czapliński i P. Śliwiński, Poznań 1999, s. 290.

zabawy, a nie mogącego jej znaleźć”³²¹. Takie sytuacje nieobce są narratorowi *Pomysłów*:

Siedzę przed wielkim akwariem i uważnie przypatruję się dwóm rybom, czerwonej i czarnej, które płyną od lewej bocznej szyby do prawej, od prawej do lewej i od lewej do prawej. (45P, 25)

Oto „nieuchronnie zbliża się Wielkie Zmęczenie” (45P, 46). A wraz z nim wytrącenie, wyobcowanie świadomości z „tu i teraz”, z realności. Albo inaczej: świadomość wzbogacona zostaje o nową perspektywę, z której rzeczywistość jest teraz oglądana. Kierkegaard pisze:

nuda spoczywa na nicości, która wślizguje się w byt i przyprawia o zawrót głowy, podobny do tego, jakiego doznaje się, spoglądając w bezdeń przepaści nieskończony.³²²

Warto być może w tym momencie przypomnieć notkę krytyczną, Stefana Starczewskiego, który na IV stronie okładki *45 pomysłów na powieść* pisze, że:

świat przedstawiony przez Vargę nie jest światem dramatycznych zdarzeń czy intryg, światem wielkiej historii, czy wzniosłych uczuć. Jest to świat potocznych doświadczeń, trywialnych, codziennych przedmiotów i miejsc jak najbardziej współczesnych a zarazem oglądanych z przewrotnego, jakby odległego w czasie dystansu. Z perspektywy surrealistycznie czy lepiej – mitycznie przemienionej. (45P, IV)

Może należałoby raczej powiedzieć: z perspektywy przemienionej przez nudę i melancholię. Wtedy to bowiem znana przestrzeń staje się miejscem

³²¹ I. Krasicki: *Pan Podstoli*, [cyt. za:] M. P. Markowski, *L'ennui: krótka historia...*, op. cit., s. 293.

³²² S. Kierkegaard, *Albo-albo*, tłum. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1982, s. 331.

„powszechnej ekstazy rzeczy”³²³, jak pisał Baudelaire. Znamienne to dla stanu melancholii, apatii, zniechęcenia, że umysł zamiera, siła woli równa jest zeru („Moja inwencja też już się skończyła. Nie ma we mnie siły buldożera, jest tylko niezdecydowanie i perspektywa nadciągających kłopotów natury stomatologicznej” – 45P, 104), bodźce świata zewnętrznego docierają stłumione, wzrok niespiesznie ślizga się po przedmiotach, by raz po raz zatrzymać się na jakimś intrygującym szczególe, fragmencie. W tych momentach istnieje tylko detal – wyodrębniony, wyizolowany z przestrzeni, która teraz stanowi jedynie tło. I niech to będzie zwykły przedmiot codziennego użytku: lampka nocna na stole, półka z książkami obsypana hojnie kurzem, tudzież niezauważalny dotychczas szczegół: pęknięcie we framudze okna, osobliwy kształt, który cień utworzył w kącie pokoju; niech to będzie cokolwiek. W stanie melancholii fascynować może wszystko.

Kiedy mówię „fascynować”, myślę o wyostrzonym zmyśle estetycznym, który dochodzi teraz do głosu. Myślę o skupionym oglądzie, który prowadzi nie tylko do „poznania zmysłowego” (bo tak należy najprościej rozumieć pojęcie estetyki), ale także „pięknego myślenia” (jedno z określeń estetyki Baumgartena) i, co najważniejsze, niesie ze sobą doznanie, uczucie, doświadczenie. Ogląd taki jest w stanie uchwycić to, co estetyczne, jeśli estetykę rozumieć – za Wolfgangiem Welschem – jako „aistetykę: tematyzację wszelkiego rodzaju postrzeżeń, zmysłowych na równi z duchowymi, codziennych i wzniosłych, należących do świata przeżywanego i do sfery sztuki”³²⁴. Przestrzeń wokół nudzącego się jest nieuporządkowanym zbiorem, zasobem przedmiotów, substancji, detali, które ujawniają swój wymiar estetyczny, które dostarczają doznań. Nie może już być mowy o spójności rzeczywistości, o całości, o jej ciągłości, o porządku i zwyczajnych (powszednich) relacjach między przedmiotami w przestrzeni. Każdy z nich bowiem zostaje wyrwany z kontekstu i umiejscowiony w nowym, w którym

³²³ Ch. Baudelaire, *Błazen i Wenus*, [w:] idem, *Paryski splin*, tłum. R. Engelking, Łódź 1993, s. 23.

³²⁴ W. Welsch, *Estetyka i anestetyka*, tłum. M. Łukasiewicz, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996, s. 521.

przenika się realne z wyobrażonym – ustanawiając tym samym specyficzny, bo fantasmagoryczny, (nie)porządek.

U Baudelaire'a tak rozumianą przestrzenią nudy była przestrzeń miasta. Najlepszym dowodem jest *Paryski splin* – zbiór krótkich poematów prozą, stanowiący zapis obserwacji spacerującego labiryntem paryskich ulic *flaneura*. To literacka kolekcja melancholijnych doznań, przeżyć, które ujawniają się w zdekomponowanej, na wpół urojonej rzeczywistości. Ale ów „handlarz obłoków”, jak zostaje nazwany w jednym z utworów narrator Baudelaire'a, doznaje podobnych przeżyć (co istotne) w zamkniętych pomieszczeniach, w przestrzeni buduaru („Pokój podobny marzeniu, pokój prawdziwie metafizyczny, gdzie nieruchome powietrze zabarwione jest lekko różowością i błękitem”³²⁵), gdzie spojrzenie rozbija się o przepyszny wystrój, o niepokojące formy, gdzie nie można pozostać obojętnym na kontrast barw, na subtelną grę półcieni. Podobnie rzecz się ma u Vargi. W obliczu nudy, w krępujących więzach melancholii – paradoksalnie – uwolniona zostaje zdolność postrzegania estetycznego, dostrzegania powszednich, jak najbardziej znanych rzeczy i miejsc w nowych konfiguracjach. Ich obrazy nabierają nowych znaczeń, komunikują (transportują) treści, które wcześniej nie miały dostępu, nie znajdowały drogi do świadomości. Podobnie jak u francuskiego poety, mogą to być epifanijne przebliski w zgiełku miasta:

Keleti o siódmej rano wygląda jak obrazy Paula Delvaux, malarza żelaznych, ciężkich, dyszących z niespełnionego pożądania lokomotyw i nagich kobiet, posągowych, a jednak zwiewnych, o gładkich twarzach, podobnych do neurastenicznych studentek wydziałów filologicznych i filozoficznych.

[...] Keleti o siódmej rano jest ostatnim kręgiem piekielnym, szczególnie o tej albo zupełnie innej porze roku i po trzynastu godzinach podróży przez ciemność, które pokryły Ziemię, przez wilgoć, wiatr, i złe, trujące wyziewy. (BDR, 5,8)

Ujawnia się w takich momentach to, co niewyobrażalne, to, co

³²⁵ Ch. Baudelaire, *Dwoisty pokój*, [w:] idem, *Paryski splin*, op. cit., s. 15.

niewysłowione do tej pory, a co znaleźć może swój wyraz jedynie w skomplikowanej grze porównań, przywołań. Takim, uruchamiającym tę grę, mechanizmem mogą także być artefakty kultury masowej (książki, filmy, obrazy, zdjęcia w katalogach, czasopismach). Jak w *Długo się waham, aż wreszcie sięgam po „Substance” Joy Division*. Już sam tytuł ustanawia modalną ramę sytuacyjną dla całej opowieści, która zostaje dookreślona w pierwszych zdaniach tekstu: „Jesień i niedziela. Ciemno i zimno. Cóż można powiedzieć więcej? I ktoś tego może dokonać?” (45P, 130). Narrator daje się ponieść chłodnej, zimnofalowej muzyce początku lat osiemdziesiątych. Surowość, obcość – takie skojarzenie, takie doznania w nim ona wyzwala. W ten sposób w świadomości uchylona zostaje furtka, przez którą wkrada się fantazmat, a wraz z nim wzniosłe przeczucie ingerencji Innego:

I być może właśnie teraz jesteśmy ostatnimi na tej planecie, może zżera nas popromienna choroba, a w ruinach miasta kryje się Zabójca. [...] Niepokój zaczyna nabierać cech metafizycznych. (45P, 131, 132)

Znamienne jest to również, że „melancholia, tęsknota, smutek, zniechęcenie”, a wraz z nimi owo Inne, przyczajone są w miejscach jak najbardziej znanych, własnych, w ciszy, w samotności, we własnym pokoju – jak u Baudelaire’a – gdzie bohater zaparza kolejną herbatę, sadowi się w fotelu i dokonuje coraz to nowych odkryć:

Pokój jest duży, trochę zaniedbany, choć warstwy kurzu nie da się nigdzie stwierdzić – ani na książkach, ani na kasetach wideo z kreskówkami, liście roślin doniczkowych też są od niego wolne. Panuje tu jednak jakiś ponadczasowy bałagan, symboliczny chaos, nieusuwalny nieporządek, przejawiający się w niezrozumiałej pozycji poduszki na kanapie, niestarannie ułożonym stosie kolorowych czasopism, pozostawionych na stole brudnych szklankach z odciskami ust na brzegach, podręcznym słowniku holendersko-angielskim, leżącym w dziwnej pozycji, jak wykręcone ciało ofiary brutalnego mordu, w nieuważnie porzuconych widokówkach. [...]

Twoje jest to, co widzisz, mówi do mnie tekst piosenki. [...] Te miesiące nie przejdą do żadnej historii, nie zostanie najmniejszy ślad.
(45P, 44-46)

Takie oświadczenia, deklaracje, słone refleksje, w których najgłośniej pobrzmiewają nuty rozczarowania, rezygnacji, zawodu i zubożenia, stanowią rezultat bodaj najbardziej doniosłego doświadczenia, które niesie ze sobą nuda. Nie dość, że pogrąża w przytłaczającej atmosferze samotności, bezwolności, uciążliwego spokoju i smutku, to przede wszystkim nakierowuje świadomość na dojmujący problem czasu i czasowego wymiaru egzystencji. Można powiedzieć, że nuda i melancholia stanowią obiektyw, dzięki któremu czas jako taki może być w ogóle postrzegany, doświadczany i – w następstwie tego – refleksyjnie tematyzowany. Na ową zdolność uwrażliwiania świadomości w stanie głębokiego znudzenia na problem czasu zwracał już uwagę Josif Brodski:

Nuda reprezentuje czysty, nie rozrzedzony czas w całej jego powtarzalnej, jałowej, monotonnej okazałości. [...] Nuda jest, by tak rzec, oknem na czas, to znaczy na naszą w nim znikomość.³²⁶

Warto prześledzić, jak to doświadczenie w opowieściach Vargi jest relacjonowane, jak ów problem temporalny, który zdaje się obsesyjnie zajmować narratora, jest przez niego rozwijany.

Jak już wspomniałem o pracy nudy – jej zdolności do wytrącania świadomości z „tu i teraz”, jej mocy ustanawiania osobnego porządku, w którym na nowo odmalowuje się ukonstytuowane z wyodrębnionych fragmentów otoczenie – unieważnia ona dotychczasowe relacje, jakie zachodzą w przestrzeni, jakich zwykle byliśmy pewni, jakie zazwyczaj miały miejsce. Podobnie rzecz ma się z czasem. Hierarchiczny porządek, ciągłość, następstwo, ukierunkowany ruch czasu zostają zakwestionowane. Albo raczej: wzięte w nawias. Bo **przeszłość zdaje się współistnieć z teraźniejszością i**

³²⁶ J. Brodski, *Pochwała nudy*, tłum. A. Kołyszko i M. Kłobukowski, wybór i oprac. S. Barańczak, Kraków 1996, s. 91.

przyszłością. To, co minione ingeruje w to, co obecne, ucieka w przyszłość, by zaraz znów powrócić. Niektóre wypowiedzi narratora sugerują wręcz istnienie jakiegoś Wiecznego Teraz, swego rodzaju kapsuły, z której dochodzi jego głos. Przywołam tylko niektóre z nich: *Bildungsroman* otwiera nostalgiczny opis Budapesztu, wpierw jego słynnej stacji kolejowej, Keleti, potem wzgórz okalających miasto („Widać stąd całe miasto, jak przed wybałuszonym okiem wyobraźni wrastają nagle krągłe wypukłości wzniesień Budy” – BDR, 8), których obraz powracający w to miejsce narrator porównuje ze wspomnieniami z przeszłości, ekshumuje obrazy jak zmarłych i umieszcza w przyszłości:

Na leżakach będą spoczywali myśliciele, filozofowie, pisarze, eseiści.
Tocząc dysputy zgniłymi wargami o wyższości Kanta nad Lukácsem,
Derridy nad Bachtinem, o esejach Bibó, o spolegliwości Göncza, o
książkach Vargi. (BDR, 9)

Podobna perspektywa zostaje zainstalowana we fragmencie 45 *pomysłów na powieść*, noszącym znamienity tytuł *Reminiscencje*. Pierwsze zdania tej opowieści przynoszą ekspozycję ogródków działkowych w gramatycznym czasie teraźniejszym:

W gorącym drgającym powietrzu przedziwnie mieszają się zapachy
kwiatów, ziemi, przejeżdżających tuż obok, rozgrzanych do
czerwoności autobusów, ścian stojących nieopodal domów, a do nich
dołączają inne – słodkie lukrowane zapachy z pobliskiej cukierni,
dziwny zapach sklepu pasmanteryjnego z punktem repasacji
pończoch oraz ten ciężki, gnilny, ze sklepem z mięsem. (45P, 36)

Mylne jednak okazują się naturalne przeczucia, że gramatyczny czas teraźniejszy służy tu do opisu czasów współczesnych. Pomimo że narrator cały czas powtarza „biegnę”, „przeciskam się przez”, „skręcam”, „mijam”, „wbiegam na czwarte piętro”, to zaraz dodaje: „Jest dopiero upalna połowa lat 70-tych. Nie myślę jeszcze o śmierci, chorobie, pieniądzach ani innych wymiarach samotności” (45P, 37). Wysnuć z tego można wniosek – z owego „jeszcze” w ostatnim zdaniu, z owej wiedzy o myślach, które dopiero przyjdą, o rzeczach,

które dopiero będą miały miejsce – że doszło tu do **intensywnego uobecnienia przeszłości**, dosłownego ożywienia wspomnień. Nabierają one cech realności do tego stopnia, że mówi się o nich, jak o czymś obecnym – w tym właśnie momencie, w tym miejscu. Doświadczenie to staje się wręcz namacalne („Jest tylko to, czego w tym upale dotykam” – 45P, 37), rzeczywiste dla odbierającego je podmiotu. Innymi słowy: przybiera ono formę teraźniejszości, która istnieje obok zepchniętej na dalszy plan faktycznej rzeczywistości, której narrator również jest świadom. Zaraz przecież uzmysławia sobie:

Wrócę tu. Pieszko, autobusem, prosto i drogą okrężną. Dziesięć lat później zdesperowany, choć przestraszony możliwością konsekwencji, ucieknę z lekcji w pobliskim liceum, żeby pić na tej ławce wino owocowe *Atut* [...]. Gdy minie piętnaście lat od tamtego popołudnia, obudzę się nagle w mieszkaniu w jednym z pobliskich domów, w którym nigdy wcześniej nie byłem, a jednak przecież wyda mi się napastliwie znajome. (45P, 37)

Wspomnienie przeszłości jest tak silne, tak intensywne, tak realne, że o teraźniejszości nie można w tych momentach wypowiadać się inaczej, jak za pomocą gramatycznego czasu przyszłego.

Ta koncepcja czasu, która rozwija się na kartach utworów Vargi, zasadza się na uświadamianej na każdym kroku niemożliwości ustalenia jego specyfiki, na niemożliwości ogarnięcia jego ogromu, a co za tym idzie, na permanentnym **doświadczeniu** znikomości, **marności własnej egzystencji**. Nuda zdaje się być stanem, w którym istnienie, byt obnaża całą swą prowizoryczność, tandetność, trywialność, nieistotność, a także brak jakichkolwiek stałych punktów zaczepienia. Zwracał na to uwagę Martin Heidegger, gdy pisał, że:

owo głębokie znudzenie ciągnące się jak milcząca mgła w przepaściach naszej przytomności, pokrywa rzeczy i pokrywa ludzi, i wraz z nimi pokrywa nas samych – sprawiając, że wszystko to po równi staje się nam osobiście obojętne. W znudzeniu tym ujawnia się

Nie twierdzę, rzecz jasna, że stan permanentnego znudzenia, chronicznej melancholii stanowi furtkę do heideggerowskiego bycia-ku-śmierci – chcę podkreślić jedynie, że świadomość czasu i namacalne wręcz jego doświadczanie może budzić grozę – grozę przemijania.

Warto wszakże zauważyć, że w utworach Krzysztofa Vargi czas (zarówno przeszłość, jak i teraźniejszość) składa się z serii nieciągłych momentów, stanowi **katalog zdarzeń, które**, niezakotwiczone w żadnym punkcie, w żadnym centrum, nieuchronnie **zmierzają ku nicości, ku pustce, ku śmierci**. Jest to zresztą naturalna konsekwencja omawianej już równoczesności czasów, owego Wiecznego Teraz, w którym porusza się bohater. Skoro wszystko ma miejsce w tym właśnie momencie, to nic się nie może stać więcej, później, kiedykolwiek, jakkolwiek. Dlatego też każda kolejna historia zostaje nagle urwana, zdaje się być punktem, który zanika nagle w jakiejś wszechogarniającej pustce. Każda postać, każde zdarzenie, miejsce, są w tych opowieściach zarażone śmiercią, zdają się rozpadać na oczach narratora, który relacjonuje każdy z tych przypadków. Najdobitniej ujawnia się to w zakończeniach poszczególnych, porozbijanych fragmentów prezentowanej prozy:

Odkłada słuchawkę, przechodzi po nim rozkoszny dreszcz emocji, zarzuca płaszcz, przez chwilę nie mogąc odnaleźć dłonią rękawa. Wychodzi, zamyka drzwi, zbiega po schodach z palącym się papierosem w ustach. Wyskakuje na ulicę, chce złapać taksówkę, ale żadnej nie ma w zasięgu ręki ani nawet wzroku. Nikt nigdy nie odnajdzie ciała. (45P, 128-129)

Śmiertelność – to zdaje się być podstawowa, wspólna cecha wszystkich postaci, które spotyka czytelnik w utworach Vargi. Ów **ruch ku nicości, ku**

³²⁷ M. Heidegger, *Czym jest metafizyka?*, tłum. K. Pomian, [w:] idem, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, red. K. Michalski, Warszawa 1977, s. 34.

rozkładowi to jedyny wektor, który jest wpisany na stałe w poczynania bohaterów i narratora. Śmierć jest nieuniknionym, jedynym owocem historii – zarówno tej jednostkowej, jak i powszechnej. Dlatego też tak bardzo zajmuje ona narratora, który mnoży jej opisy, obrazy, personifikacje. Udostępnia czytelnikowi swój klaser z najciekawszymi okazami:

Potem wróciliśmy do miasta, te półtorej godziny podróży, wszędzie wciąż mówiono o samobójstwie pięknej nastolatki. Jej śmierć wyglądała zza półek sklepowych, rozsiadała się wygodnie w autobusach i tramwajach, w kawiarniach przy kawie z likierem [...]. Jej śmierć była mistrzem olimpijskim, laureatem Nobla, najwyższym dostojnikiem w państwie, uwalniającym się z więzów Houdinim, kabaretowym aktorem nagrywającym swoje najsłynniejsze skecze na płytach. (BDR, 67)

To doświadczenie, niepokojące poczucie marności, prowizoryczności wykonania, kruchości egzystencji rzutuje w prozie Vargi także na poetykę – dlatego też jego historie nie łączą się w fabularne całości, zmierzają donikąd, urywają się nagle, niespodziewanie. Wychodząc od banalności tak naprawdę powracają do niej, bo jeżeli „jedyną formą naszego pozagrobowego życia będzie pamięć” (45P, 100), to należy ją wypełniać każdym strzępem, szczegółem, najbardziej nawet banalnymi zdarzeniami – stwierdza narrator; tym, co krótkotrwałe, co zmysłowe, co ma szansę zachować się, przetrwać w pamięci, nawet za cenę fatalnej jakości. Fatalnej, bo trudno zweryfikować ich kontekst, tło. Dlatego też nawet wznoszenie biografii, dzięki mechanizmom nostalgii, okazuje się jedynie przechadzką po ruinach historii, z których zionie nicością, których nie sposób zrekonstruować. Pozostaje zatem konfabulować, dopowiadać, operować aluzją, skrótem, porównaniem, nawiązaniem, „werbalnymi slajdami”, w które obfituje kultura, także ta masowa – tandetna, płytka, trywialna. Trzeba unikać ostatecznych rozstrzygnięć, bo te i tak wpisane są już w nasze poczynania, zdaje się mówić narrator Vargi.

Co jednak, gdy owe klisze i slajdy (w domyśle: utrwalone w kulturze i popkulturze zarówno znaki świata, jak i literackie sposoby jego prezentowania) okażą się narzędziami nie tyle przedstawiania rzeczywistości, ile jej

przesłaniania? To, o czym się chce mówić, nie jawi się wtedy jako utrwalone, lecz właśnie **utracone**. Dotyczy to zwłaszcza przeszłości – czasów dzieciństwa, dorastania i wczesnej młodości – do której uporczywie wraca narrator Vargi. Jego sceptycyzm w przywoływaniu, powtarzaniu i powracaniu do tego, co przeszłe, po raz pierwszy dochodzi do głosu już w *Śmiertelności*:

Przecież najpiękniejsze są powroty, gdy nie ma po co wracać, gdy spalone domy rozkosznego dzieciństwa straszą czarnymi szkieletami, pamięć jest zatarta, ślady dawnych wzruszeń zostały skutecznie wymazane doskonałymi korektorami zapomnienia, zaś kształt rzeczy ważnych zmieniono nie do poznania. (Ś, 5)

Zwątpienie w sens pamięciowych wypraw wynikać tu zdaje się przede wszystkim z nieprzystawalności mitu przeszłości do rzeczywistości i to zarówno teraźniejszej – narrator *Karoliny* dopowie, że nostalgiczna pamięć „kłamie i zmienia smaki, myli tropy, wpędza w ślepe uliczki, upiększa brzydotę” (K, 12), jak i bardziej jeszcze może do przeszłej, do jej śladów przechowywanych w pamięci. Wyprawy wstecz są w istocie wyprawami po ów mit – po nostalgiczne wyobrażenie tego, co przeszłe. Niechybnie muszą one zakończyć się niepowodzeniem. Dlaczego? Albowiem realizacja owego „bolesnego pragnienia powrotu”³²⁸, podążanie traktem pamięci i skracanie dystansu to unieważnianie samego mitu. Mit przecież mitem jest nie na mocy zgodności z faktami. Nie zaspokaja potrzeby wiedzy, lecz potrzebę wiary. I ta wiara właśnie – wiara w mit przeszłości, jakkolwiek by on nie był – rujnowana jest **wstecznym ruchem rozpamiętującej myśli**.

To pierwszy z możliwych powodów zwątpienia. Innym może być niereczywistość samej rzeczywistości, do której się wraca. Co należy przez to rozumieć? Jeszcze w *Śmiertelności* czytamy:

Żyjemy w czasach totalnej ściemy, wszystko, czego doświadczamy, okazuje się ersatzem, atrapą albo efektem stosowania grafiki

³²⁸ Jak dowodzi Przemysław Czapliński, tyle pierwotnie znaczyło słowo „nostalgia” utworzone z dwóch słów greckich: *nosteo* i *algos*. P. Czapliński, *Wzniosłe tęsknoty...*, op. cit., s. 6-7.

komputerowej. Tak więc czasami nie wiem, czy miasta, które odwiedzałem, istnieją naprawdę, a kobiety zamieszkujące je naprawdę tak pachną, czy to tylko sztucznie wykreowane efekty, wirtualne zmyłki, Silicon Graphics. (Ś, 216)

Narrator Vargi nie tylko przyjmuje tu pozę melancholicznego podmiotu z wiersza Baudelaire'a, który skarżył się, że „Starego nie ma już Paryża”, ale – podobnie zresztą jak u francuskiego poety – wskazuje, że to nowoczesność jest zagrożeniem. Jeśli Baudelaire'owi zjawiała się ona pod postacią nowości jako takiej, w *Łabędziu* reprezentowanej przez nowy plac Carrousel (przez który „przechodząc nie zwlekał”), to bohater z końca dwudziestego wieku orientuje się, że nowa rzeczywistość w istocie rzeczywistością nie jest. To zaledwie jej symulacja, spektakl nierzeczywistości. Mierzy się on z dwoma w istocie zjawiskami dość dobrze już stematyzowanymi w refleksji socjologicznej i kulturoznawczej. To, po pierwsze, opisana przez przywoływanego już na tych stronach Mike'a Featherstone'a, estetyzacja życia codziennego jako konstytutywna cecha czy też wartość hiperrealnego, postmodernistycznego społeczeństwa:

To właśnie rosnący, gęsty i nieprzerwany strumień wszechobecnych obrazów we współczesnym świecie popchnął nas ku jakościowo nowemu społeczeństwu, w którym zaciera się rozróżnienie na rzeczywistość i obraz, a życie codzienne podlega estetyzacji: to świat symulowany, czyli kultura postmodernistyczna. [...] Miejski pejzaż został poddany estetyzacji i zaczarowaniu dzięki architekturze, plakatom reklamowym, wystawom sklepowym, opakowaniom, znakom ulicznym, a także dzięki ludziom. [...] Towary przybrały charakter obrazu, spełniającego wszelkie marzenia.³²⁹

Owemu zjawisku nadmiaru i dominacji znaków nad samymi przedmiotami, ich poprzedzaniu, precesji rzeczywistości najwięcej zaś miejsca w swych pismach poświęcił Jean Baudrillard. Pojęcie symulacji odczytuje on nie

³²⁹ M. Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, op. cit., s. 307, 323.

jako fałszywe przedstawienie bytu, substancji, ale jako proces generowania hiperrealności – nierzeczywistej i pozbawionej oparcia realności:

Żadnego odtąd zwierciadła natury i zjawisk, rzeczywistości i jej pojęcia. Żadnej wyobraźniowej współbieżności, to raczej genetyczna miniaturyzacja jest przestrzenią symulacji. Rzeczywistość jest produkowana przez mikroskopijne komórki, matryce i moduły pamięci, systemy operacyjne – da się ją zatem powielać w nieskończoność. [...] Nie chodzi już ani o imitację, ani o podwojenie, ani tym bardziej o parodię. Chodzi o podstawienie w miejsce rzeczywistości znaków rzeczywistości, to znaczy o operację, gdzie zamiast realnego procesu na plan pierwszy wysuwa się jego operacyjny sobowtór, homeostatyczna maszyna znakotwórcza, bezgrzeszna, programowalna, która oferuje wszystkie znaki rzeczywistości i w krótkim zwarcu wszystkie jej perypetie. Nigdy więcej rzeczywistość nie będzie miała okazji stwarzać siebie.³³⁰

To drugi aspekt nowoczesności, na który utyskuje bohater Vargi.

Ponowoczesne z ducha doświadczenie współczesności, nowoczesności (w *Śmiertelności* jedynie zasygnalizowane) w kolejnych utworach Vargi decyduje o takim a nie innym doświadczeniu przeszłości. Ich bohater wątpi nie tylko w autentyczność tego, co w przeszłości doświadczane, ale także w autentyczność samego doświadczenia przeszłości. Najbardziej być może wyrazisty przykład owego zwątpienia przynosi *Bildungsroman* z jego licznymi, nieuporządkowanymi, przenikającymi się planami narracyjnymi, za które odpowiedzialne są różne postaci w różnych czasach. Zjawisko to nie tylko czyni problematycznym status ontologiczny świata przedstawionego, ale akcentuje też względność, relatywność opowiadanej historii. Wariantowość zdarzeń, obrazów uwypuklona zostaje w dodatku przez podkreślenie rozchwiania umysłowego głównego bohatera:

³³⁰ J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, tłum. T. Komendant, [w:] *Postmodernizm...*, op. cit., s. 176-177.

Twoja głowa, Kristóf, co się w niej dzieje, jakieś zupełnie nieprawdopodobne historie, wspomnienia mieszają się z urojeniami, powstają konfabulacje, miasta nachodzą na siebie i rodzą się molochy, miasta trupów, gigantyczne nekropolie. Metropolis, nekropolis, Kristóf, przekroczyłeś granice rzeczywistości. Może to skutek tych wszystkich urazów głowy? (BDR, 51)

Przeszłość i terażniejszość (np. Budapeszt, do którego bohater wraca oraz Budapeszt, po którym spaceruje) w powieści nakładają się na siebie, wypełniają wzajemne luki. Chociaż należałoby raczej powiedzieć, że to świat narratora i świat jego pamięci przenikają się wzajemnie. Cały czas bowiem przeszłość opatrzona jest znakiem zapytania. Świadczy o tym przywoływany fragment z zarzutem konfabulacji pod adresem Kristófa oraz eksponowana wariantowość, hipotetyczność opisywanych zdarzeń. Owa hipotetyczność oraz brak jakiegokolwiek uporządkowania (czy to chronologicznego, czy tematycznego) znajduje swe źródło w tym oto stwierdzeniu:

Trzeba się spieszyć, by zapamiętywać jak najwięcej, by nie zapominać kształtów, ich konfiguracji, które muszą zostać w pamięci, zestawienia kolorów. Trzeba zapamiętywać, bo podobno jedynymi zaświatami są nasze myśli, energia naszych wspomnień. [...] Musimy się spieszyć zapamiętywać. [...] Nie ma ucieczki od pewnych obrazów. I [...] to dobrze, niech się te obrazy rozrastają, niech wypełniają nie wykorzystane przestrzenie, niech się mnożą w zastraszającym tempie, niech się na siebie nakładają, zderzają ze sobą, mieszają. (BDR, 92, 93)

Mnogość przypuszczeń, niedopowiedzeń i wielowariantowość wydarzeń fabularnych można by tłumaczyć słabą pamięcią bohatera-narratora i jego przemożną chęcią odzyskania przeszłości choćby za cenę konfabulacji. Sam opowiadający zresztą prezentuje działanie mechanizmów pamięci:

Myślisz kliszami, ktoś mu kiedyś powiedział, klisze są ponoć wytarte. A więc sepia, myśli, bo klisze to zdjęcia, a na kliszach są ludzie,

których już nie ma. Zdjęcia są po to, żeby oglądać umarłych, reprodukować ich, kadrować, retuszować, wpatrywać się w ich uśmiech, o tu, tu, do obiektywu. (BDR, 94)

Narracja wobec powyższego okazuje się być **nie rekonstrukcją, lecz reprodukcją przeszłości**, operacją dokonywaną na bazie pojedynczych obrazów, wspomnień, zdarzeń. To po pierwsze. Po drugie zaś – i dużo istotniejsze – o kształcie przeszłości nie decydują jej ślady, lecz jej znaki, jej kulturowe reprezentacje:

Kristóf, pieprzy ci się w głowie, mówię poważnie, musisz z tym coś zrobić, nie wiem, uporządkować, albo co.

Może za dużo komiksów, książek, tych rzeczy. Mądrzy ludzie mówią: nie czytaj tyle, bo ci się w głowie pomiesza.

[...] Kristóf, tych miast nie ma, przyśniły ci się, widziałeś coś w telewizji i teraz to przetwarzasz. Obrazy nakładają ci się przed oczami, albumowe fotografie i pocztówki, jakieś stare ryciny, reprodukcje obrazków rodzajowych sprzed stu lat, grafiki, rysunki tuszem, gwasze, akwaforty. Linotypy, dagerotypy, fotografie miejsc nieistniejących, sepia, sepia. (BDR, 52)

Jeśli w *Bildungsromanie* to zaplecze kulturowe, którym dysponuje i posługuje się wspominający, stanowi przesłonę skrywającą rzeczywistość (przeszłość), to w *Karolinie* owa przesłona jest tym jedynym, co dostępne poznaniu, a być może w ogóle tym jedynym – wszystkim, co jest. Tropiciel tytułowej kobiety, ten, który pragnie poznać jej przeszłość splatającą się z jego własnymi losami, charakteryzowany jest jako

[...] wierny czytelnik map, pożółkłych skryptów, osamotniony bibliofil, subtelny eseista w pół drogi do rozpacz, melancholijny prozaik bez weny, namiętny kolekcjoner starych zdjęć, ewentualnie fotograf amator obsesyjnie utrwalający rzeczywistość w poszukiwaniu jednej stop-klatki zdolnej uchwycić absolutnie wszystko. (K, 70)

Materiał, którym dysponuje, posłuży mu do skonstruowania niejednoznacznego portretu kobiety oraz jej historii, na którą składać się będzie zestaw wzajemnie się wykluczających epizodów. Epizody te tworzone będą zaś na wzór tychże właśnie kulturowych tekstów i artefaktów, będą powielały tak ich sposób przedstawiania rzeczy, jak i kształt rzeczy samej.

Tropiąca w powieści Vargi autorefleksyjne alegorie (figury przedstawiające czynność konstruowania świata przedstawionego) Beata Gontarz pyta w związku z powyższym:

Cóż zatem można powiedzieć o świecie przedstawionym? Nic ponad to, że został zbudowany z klisz, schematów, gotowych fabuł, odzwierciedlających myślenie o Karolinie uwikłane w konwencje. Poznawać Karolinę to znaczy konstruować Karolinę: z wzorców przeczytanych książek, z obejrzanych filmów, z reklam w czasopiśmie, z sensacyjnych gazetowych czy telewizyjnych doniesień. Poznanie odbywa się tu nie w relacji do rzeczywistości, lecz w relacji do komunikowania, do manifestacji kulturowych, do różnych mediów poznawczych. [...] Karolina w takim ujęciu może być potraktowana jako *simulacrum*, obraz nieodsyłający do niczego poza nim samym [...].³³¹

Kwestię tę w interesującym mnie aspekcie pamięci i jej relacji do przeszłości postawiłbym jednak nieco inaczej. W *Karolinie* Vargi mówi się, parafrazując Baudrillarda, że nigdy więcej przeszłość nie będzie miała okazji stwarzać (sama) siebie.

Jeśli w *Bildungsromanie* i 45 *pomysłach na powieść* następowało refleksyjne przechodzenie od (pop)kulturowej mierności do marności, to *Karolina* byłaby powrotem do owej mierności, acz z pełną świadomością jej marności, jej znikomości w odzyskiwaniu przeszłości. Ale może w tym leży też jej wartość? Nie mogąc sięgnąć przeszłości, ocala jej mit.

³³¹ B. Gontarz, *Powieść jako model poznania (przykład Karoliny Krzysztofa Vargi i Trybów Magdaleny Tulli)*, op. cit., s. 486-487.

Podmiot: autor, pisanie

Czycz: wypisywanie

Nikt – Ktoś

Na początku lat sześćdziesiątych XIX wieku, w miasteczku Amherst w amerykańskim stanie Massachusetts, pewna początkująca i nieznana nikomu – prócz może kilku przyjaciół, których regularnie zasypuje korespondencją z załączonymi wierszami – poetka pisze:

Jestem Nikim! A ty?
Czy jesteś – Nikim – Też?
Zatem jest nas aż dwoje?
Pst! Rozejdzie się – wiesz!

Jak monotennie jest – być Kimś –
Popisującą się Żabą –
Kumkać swe imię – cały Czerwiec –
Stojącym w podziwie Stawom!³³²

Bycie Nikim, bycie bezimiennym, to swego rodzaju wartość i jako taka winna być skrywana przed niepożądanym spojrzeniem. Bo też i bycie Nikim to właśnie skrywanie się, pozostawanie w cieniu, poza zgiełkiem świata, nieujawnianie się. To także nieprzybieranie konkretnej, skończonej postaci, a wraz z nią społecznej roli oraz funkcji. Ci, którzy są Nikim, stanowią mniejszość, w dodatku niechcianą (w tłumaczeniu Artura Międzyrzeckiego mówi się: „Jest więc nas dwoje, ale milcz:/ Skazano by nas na wygnanie!”³³³). Dziś, gdy normą jest upublicznianie każdego powszedniego zdarzenia z życia i każdej, najbanalniejszej nawet myśli w nadziei na wzbudzenie zainteresowania swoją osobą, gdy to przemożne pragnienie zaistnienia i pokazania się przybiera wręcz

³³² E. Dickinson, 288 (*Jestem Nikim! A ty?...*), [w:] eadem, *Wiersze wybrane*, tłum. S. Barańczak, Kraków 2000, s. 65.

³³³ E. Dickinson, *Jam jest nikt*, tłum. A. Międzyrzecki, „Tygodnik Literacki” 1990, nr 4, s. 5

postać jakiejś nowej choroby cywilizacyjnej – nazwałbym ją famoholizmem – bycie Nikim urasta nieomal do heroizmu, na który stać niewielu. Pośród tych, którzy są Nikim, istnieje – z racji ich nikłej liczebności – pewna zażyłość. W wierszu zawiera się ona w poufałym „Pst! Rozejdzie się, wiesz!”.

Pewna intymność kontaktu oraz komunikacji (rozmowy) przeciwstawiona zostaje popisywaniu się – ogłaszaniu wszem i wobec swego imienia oraz istnienia i liczenie na poklask. Nieprzypadkowo bycie Kimś, a więc bycie rozpoznawalnym, bycie osobą posiadającą imię a wraz z nim – jak można się domyślać – pewien status społeczny, przyrównane tu jest do żywota żaby w stawie. Jej kumkanie jest li tylko objawianiem swego istnienia. Nieprzypadkowo, albowiem nadymającą się żabę odnajdziemy choćby w jednej z bajek Fedrusa: zwierzę, chcąc dorównać wielkością wołowi, nadyma się aż do pęknięcia. Ten wizerunek posłuży później Marcjalisowi dla zobrazowania powiedzenia o pisarzach pękających z zazdrości o jego sławę.

Dlaczego o tym wspominam? Albowiem autorka wiersza, Emily Dickinson, o sławę bynajmniej nie zabiegała. Za życia opublikowano zaledwie dziesięć jej wierszy, w dodatku anonimowo i bez jej wiedzy. Dopiero po śmierci poetki w 1886 roku jej siostra odnalazła zeszyty zawierające 1775 utworów. Dickinson pisała je w ciągu ćwierćwiecza i hojnie nimi obdarowywała swych przyjaciół. Ten, który przytoczyłem, można by czytać w świetle powyższego jako wyraz zarówno pewnej postawy twórczej, jak i postawy życiowej. Ich wspólnym mianownikiem byłoby wycofanie z życia publicznego, swoista bezimiennność, pozostawanie w ukryciu. W ukryciu bowiem dopiero można prowadzić autentyczną, intymną i intensywną rozmowę – taką, jaką Dickinson prowadziła w swej korespondencji.

Podobną strategię życiową dostrzegam u bohaterów Czycza z jego krzeszowickich opowiadań. Oni także pragną i usilnie próbują pozostać Nikim – nikim konkretnym i skończonym. Nie chcą być osobami, chcą być bezimienni – również w sensie dosłownym. Bo jakie znaczenie mogą mieć ich wydumane, infantylne przezwiska? Stanowią jedynie powód do kpin i powątpiewania w dojrzałość i odpowiedzialność noszących je postaci. „Ataman, owszem, pamiętam”, mówi Marta w rozmowie z Admiralem w *Gdy nocą pachnie kwiat magnolii* i zaraz dodaje:

taki wysoki blondyn, wyście się tak do niego zwracali, lecz Wódz... –
zaraz, zaraz, – zaczęła się śmiać – wódz, ataman, admirał – bawicie
się w wojsko? (*Gdy nocą pachnie kwiat magnolii*, NZK, 111)

Bycie Nikim to także bycie nieuformowanym, niedojrzałym, nieukończonym, innymi słowy: to bycie w stanie potencjalnym. Do tego właśnie sposobu bycia tęskni powracający do Sorrento narrator oraz autor. Opowiadania krzeszowickie wyrastają ze świadomości straty tej właśnie możliwości bycia (bycia jako możliwości). W dorobku prozatorskim Czycza odnaleźć można jednak także utwory ukazujące samo tracenie. Jak się ono dokonuje? Poprzez stawanie się Kimś, poprzez uspołecznianie ja i stawanie się osobą w pełnym tego słowa znaczeniu. Czyczowy Nikt stający się Kimś dostrzegał będzie nie tylko monotonię tego nowego sposobu bycia, ale także jego nieautentyczność. Będzie też musiał coś z tą świadomością uczynić.

Na kolejnych stronach próbował będę naszkicować, jak na kartach prozy Czycza rozmaicie rozumiany (a podejmowany przez osoby na różnych poziomach dzieła) **proceder wypisywania** prowadzi do ustanowienia świadomego siebie Nikogo. Czym, kim i w jaki sposób ma być ten Nikt? Jak rozumieć to pojęcie? To, po pierwsze, pewna koncepcja podmiotowości. Głównym wyznacznikiem bycia Nikim, jak go rozumiem, jest rezygnacja z uczestniczenia w rytuałach i dramatach życia społecznego oraz cyniczne z ducha kwestionowanie prawideł, zasad i norm niezbędnych jednostce do zaistnienia w świecie jako osoba społeczna przyjmująca rolę oraz znaczenie. Z tego też powodu Nikt będzie bytem atopicznym (niedorzecznym, egzystującym poza wspólnotą, w nie-miejscu) oraz amorficznym (nieuchwytnym w żaden ostateczny kształt i znaczenie). Jako taki bywa on narracyjnie tematyzowany – reprezentują go piszący a zarazem wypisujący się z uczestniczenia w życiu literackim bohaterowie *Anda*, pragnący stać się pełnoprawnym uczestnikiem i aktorem socjalistycznej rzeczywistości bohater *Nie wierz nikomu* czy sprowadzający swą egzystencję zaledwie do nieartykułowanego życia cielesnego bohater *Ajila*.

Nikt Czycza ujawni się, to po drugie, nie tylko jako pewien model personalizowany w trybie literackiej, fabularnej narracji, ukazującej perypetie

mniej lub bardziej fikcyjnych bohaterów, ale także jako zindywidualizowany byt manifestujący się we wszystkich warstwach dzieła. Tym konkretnym już Nikim jest bowiem pewne Ja jako punkt styczny wszystkich płaszczyzn nadawczych: autora, podmiotu tekstowego, języka, konwencji, kreacji, rzeczywistości. W prozie Czycza bowiem granice pomiędzy poszczególnymi podmiotami wypowiedzi zdają się niejednokrotnie zacierać: fakty z życia autora stanowić mogą materiał fabularny narratorskich opowieści (np. *And* czy *Nie wierz nikomu*), zaś parający się pisaniem bohaterowie i narratorzy – wypowiadać metajęzykowe i metatekstowe sądy, opinie i postulaty, realizowane następnie w utworze przez wyższe instancje nadawcze (np. *Ajil*). Wspólna im wszystkim jest wspomniana awersja, organiczna wręcz niechęć do tego, co wspólne i konwencjonalne, a rozpoznane przez nich jako aparat ujarzmiania. Będzie to tak tradycja literacka oraz reguły literackiej komunikacji, jak i rozmaite formy społecznej egzystencji. Wspólna jest im każdorazowo również potrzeba zawiązywania autentycznej relacji z sobą samym jako tym, co osobne, wiecznie niegotowe a przez to umykające stabilnemu znaczeniu.

W tym podmiotowym aspekcie pisarstwo Czycza może być interpretowane jako pewna szczególna forma foucaultowskiego „sobąpisania”³³⁴ – pisania jako ukazywania się, wystawiania na spojrzenia, przedkładania innym własnego oblicza. Rozszerzone rozumienie tego pojęcia prezentuje, podejmujący się próby zarysowania rozmaitych literaturoznawczych koncepcji obecności autora w nowoczesnym tekście literackim, Andrzej Zawadzki. Różne formy „sobąpisania” dostrzega on w utworach,

w których akt pisania, czy szerzej – opowiadania, narracji, jest traktowany nie jako anihilacja <ja> w bezosobowej i anonimowej przestrzeni tekstu, lecz przeciwnie – jako akt konstytuowania podmiotowości i budowania tożsamości. [...] tu relacje porządku tekstowego i pozatekstowego nie są rozumiane dualistycznie, jako opozycja niezależnego od kulturowych mediacji <życia>, biografii, doświadczenia i będącego ich neutralnym i przeźroczystym

³³⁴ Zob. M. Foucault, *Sobąpisanie*, [w:] idem, *Szaleństwo i literatura*, tłum. zbiorowe, Warszawa 1999, s. 310-311.

przekaznikiem tekstu, lecz są traktowane jako konieczny i nieuchronny splot obu tych porządków: bycia sobą i pisania o sobie, tożsamości i opowieści o niej.³³⁵

Podobnie relacje między autorem, światem i tekstem przedstawiał Ryszard Nycz:

Autor przedstawia coś, jednocześnie przedstawiając siebie i swoje przedstawianie; jest częścią świata, który opisuje i, w pewnym sensie, tekstu, w którym się wypowiada. Bowiem osoba opowiadająca staje się tu zarazem osobą opowieści; ta zaś nie daje się oddzielić ani od swoich doświadczeń, ani od snucia opowiadania, za sprawą czego zapewnia sobie poczucie ciągłości i integralności własnej osoby, swą empiryczną tożsamość.³³⁶

Twierdzę, że to przypadek prozy Czycza, w której (jako narracyjnie opracowywany temat) i poprzez którą (jako dokonywany akt) pisanie pełni funkcję autoteleologiczną. Celem tego pisania jest właśnie Nikt.

Ja – osoba

Zaistnieć jako osoba, stać się osobą można wtedy jedynie, gdy jest się rozpoznawanym przez innych, wydanym dla czyjegoś wzroku, oglądu i oceny; gdy osobę we mnie widzą inne osoby. Pisał ongiś Ronald David Laing:

Doświadczam siebie, tj. osobę tożsamą w odczuciu moim i innych z Ronaldem Laingiem, jako obiekt postrzeżeń i działań innych osób, które mówiąc o osobie, nazywanej przeze mnie „sobą”, używają formy „ty” lub „on”, czy też, w kontekście grupy, określenia „jeden z

³³⁵ A. Zawadzki, *Autor. Podmiot literacki*, op. cit., s. 242.

³³⁶ R Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości...*, op. cit., s. 69.

nas” lub „jeden z nich”, lub „jeden z was”.³³⁷

Bycie osobą to **występowanie** w swoim (acz nie tylko – o czym za chwilę) imieniu, to reprezentowanie siebie. Etymologia słowa „osoba” przywodzi do łacińskiego *persona*, co znaczyło pierwotnie „maska”. W jednym ze szkiców przypomina Agamben:

W starożytnym Rzymie każdą jednostkę identyfikowano imieniem wyrażającym jej przynależność do określonego *gens* – rodu, ten z kolei identyfikowała woskowa maska przodka, którą wszystkie patrycjuszowskie rodziny przechowywały w atrium swojego domu. Stąd już mały krok do uczynienia z „osoby” „osobowości”, określającej miejsce jednostki w dramatach i obrządkach życia społecznego: słowo „osoba” zaczęło oznaczać zdolność prawną i polityczną godność człowieka wolnego.³³⁸

Bycie osobą to reprezentowanie – wpierw rodu, potem dopiero siebie; maska umożliwia rozpoznanie przynależności, pozwala umiejscowić jej dysponenta w świecie społecznym. Być osobą bowiem to mieć zdolność prawną, to pełnić/odgrywać rolę (posiadać i użytkować, zakładać maskę), jaką społeczeństwo przyznaje jednostce.

Do tego rodowodu pojęcia „osoby” i „osobowości” sięgać będzie w jakimś stopniu między innymi dwudziestowieczna koncepcja interakcjonizmu symbolicznego. George Herbert Mead za warunek konieczny dla funkcjonowania i rozwoju ludzkiej osobowości uzna społeczną aktywność człowieka. W znacznej mierze polegać ma ona na odgrywaniu ról innych osób. Przyjmowanie ról (ang. *role-taking*) – przywdziewanie maski – to mechanizm kształtowania się świadomości, jaźni, osobowości (ang. *self*):

³³⁷ R. D. Laing, *Osoba a doświadczenie*, tłum. G. Musiał, [w:] *Osoby*, red. M. Janion i S. Rosiek, Gdańsk 1984, s. 195.

³³⁸ G. Agamben, *Tożsamość bez osoby*, [w:] idem, *Nagość*, tłum. K. Żaboklicki, Warszawa 2010, s. 56.

Człowiek ma osobowość, ponieważ należy do jakiejś wspólnoty, ponieważ wciela instytucje tej wspólnoty do swego postępowania. Używa języka jako środka osiągnięcia osobowości; następnie przez proces przyjmowania różnych ról, których dostarczają wszyscy inni, dochodzi do przyjęcia postawy członków wspólnoty. Taka jest – w pewnym sensie – struktura osobowości człowieka.³³⁹

Mead rozróżnia dwa aspekty tak rozumianej osobowości: „ja” podmiotowe (ang. *I*) oraz „ja” przedmiotowe (ang. *me*). Najkrócej rzecz ujmując, ja przedmiotowe to tożsamość uspołeczniona, to ta część osobowości, w której dokonuje się wprowadzanie, przyjmowanie i przyswajanie postaw społecznych, ról zgodnych z normami funkcjonującymi w danej wspólnocie. Z kolei ja podmiotowe to tożsamość prywatna – określana przez spontaniczne, autentyczne potrzeby, pragnienia i emocje.

Doprowadzenie koncepcji interakcjonizmu do radykalnych wniosków przynosi goffmanowską perspektywę dramaturgiczną, w której jednostka to aktor odgrywający rolę na scenie życia, aktor niedysponujący osobistą tożsamością. Bo też Goffman nie przywiązuje większej wagi do tego, kim owa jednostka jest w istocie oraz jaka pozycja zawczasu przypisana jest jej w dramatach i obrządkach życia społecznego. Interesujący dla niego jest wyłącznie sposób, w jaki aktor przybiera swoją maskę, jak realizuje swój występ³⁴⁰. Owo „jak” określają tu wiarygodność gry oraz siła oddziaływania na publiczność. Maska, jej przywdziewanie i odgrywanie roli, nie łączy się już nijak z tym, co zawsze-już przynależne jednostce i ją określające. Różne maski zakłada się w różnych sytuacjach, aby dopasować je do roli, jaką jednostka powinna odegrać w danym miejscu i czasie:

Kiedy jednostka gra jakąś rolę, oczekuje od obserwatorów, że

³³⁹ G.H. Mead, *Umysł, osobowość, społeczeństwo*, tłum. Z. Wolińska, Warszawa 1975, s. 224.

³⁴⁰ Zob. E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Warszawa 1981.

wrażenie, jakie pragnie w nich wywołać, odbiorą zgodnie z jej zamysłem. Wymaga od nich, by uwierzyli, że oglądana przez nich postać rzeczywiście posiada cechy, które zdaje się posiadać, że wykonywane przez nią zadanie będzie miało efekty zgodne z zadeklarowanym zamiarem oraz że w ogólności rzeczy mają się tak, jak je przedstawia.³⁴¹

Rzymski aktor – przypomina powołując się na rozważania Epikteta Agamben – nie powinien utożsamiać się ze swą rolą, z odgrywaną postacią; maska nie powinna ściśle doń przylegać. Ów ambiwalentny stosunek aktora do maski w filozofii stoickiej staje się wzorem dla etyki. Aktor (człowiek) nie ma prawa/możliwości wpływania na to, jaka rola (społeczna) zostanie mu przypisana, ma natomiast prawo a nawet obowiązek nieutożsamiania, niepokrywania się z maską. Dystans między aktorem a maską, człowiekiem a osobą (społeczną), to ta przestrzeń i ta relacja, w której i która kształtuje osobę moralną:

Osoba moralna jest zatem wynikiem pogodzenia się ze społeczną maską, a zarazem uchylecia się od niej: akceptuje ją bez zastrzeżeń, a jednocześnie prawie niedostrzegalnie się od niej dystansuje.³⁴²

Tymczasem w goffmanowskim teatrze życia codziennego jednostka, która nie utożsamia się z rolą, której brak zaufania do owej społecznej maski oraz brak troski o to, w co wierzy publiczność, posądzana jest o postawę cyniczną. Cynizm ma tu być opozycją dla szczerości. To ostatnie pojęcie Goffman rezerwuje „dla ludzi, którzy wierzą we wrażenia, jakie wywołują swymi występami”³⁴³. Dystans wobec gry, roli, maski, cynizm właśnie, może być źródłem „pewnego rodzaju złośliwej satysfakcji”³⁴⁴. Aktor cyniczny „bawi się”

³⁴¹ Ibid., s. 54.

³⁴² G. Agamben, *Tożsamość bez osoby*, op. cit., s. 58.

³⁴³ E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, op. cit., s. 55.

³⁴⁴ Ibid.

bowiem czymś, co publiczność traktuje serio. Nie byłby to więc ten rodzaj dystansu, ten rodzaj relacji, o którym wspomina Agamben. „Cynizm” ma tu, rzecz jasna, wydźwięk pejoratywny – bo i oznacza, by posłużyć się definicją słownikową, otwarte, wyzywające i lekceważące podejście do ogólnie szanowanych praw i zasad.

Postawa cyniczna to postawa niemoralna. Cynik, co prawda, notuje Goffman, może oszukiwać publiczność nie tylko z powodu niskich pobudek. Bywa bowiem i tak, że dokonuje tego „w imię tego, co uznaje za jej dobro, dobro ogółu”³⁴⁵. Problem jednak w tym, że goffmanowskie przykłady takich zachowań, takich postaw, nijak nie wykazują śladów cynizmu – jawnego, otwartego dystansowania się do tudzież lekceważenia praw i zasad. Czy w postawie cynicznej zatem, tak jak ją rozumie Goffman, to nieutożsamianie się, odklejanie się człowieka od społecznej maski, może znamionować osobę moralną?

Interesuje mnie przyczyna, znaczenie i wartość owego różnie pojmowanego odchylenia od roli albo osoby społecznej. Pytam więc o osobę – w jej wymiarze jednostkowym, społecznym i moralnym. Pytam o konkretną osobę: o bohatera-narratora debiutanckiej prozy Czycza, ale pytam też o samego autora. Obaj bowiem, wkraczając na scenę literatury, rozpoznani zostali jako cynicy i oszuści.

Ja cyniczne

W 1954 roku dwudziestopięcioletni Stanisław Czycz, pracownik kamieniołomów w Krzeszowicach, absolwent technikum elektrycznego, przedkłada w krakowskim oddziale Związku Literatów Polskich zestaw wierszy. Chce, by zostały wydrukowane, a on przyjęty do Koła Młodych. Wiersze, w większości, nie są jego autorstwa. Kandydat na poetę znalazł je w domu kolegi, w walizce, na strychu. Do tej pory nie miał żadnej styczności z literaturą, z poezją, nie może więc wiedzieć, że to *Głosy biednych ludzi* Czesława Miłosza. Członkowie komisji od razu rozpoznają oszustwo. Czycz staje się autorem, ale

³⁴⁵ Ibid.

wyłącznie szeroko komentowanego skandalu. Skandaliczne jest bowiem nie tylko dopuszczenie się plagiatu, ale także i to, że jako własne przedstawił utwory zakazanego podówczas w kraju dysydenta. Występek komentuje się różnie: „uznano go za manifestację polityczną [...], efekt świetnego rozeznania młodego twórcy w literaturze, wreszcie jako gest cyniczny, próbę przemyślanej kreacji legendy pisarza-abnegata jeszcze przed debiutem”³⁴⁶. Czyż do Koła Młodych ostatecznie zostaje przyjęty. Tam poznaje Andrzeja Bursę, ten zaś umożliwia mu debiut, jeszcze przed *Prapremierą pięciu poetów*. Dwa wiersze Czycza ukazują się w redagowanym przez Bursę „Od A do Z”, literackim dodatku do „Dziennika Polskiego”³⁴⁷.

Do sprawy plagiatu Czycz powraca w *Andzie*. Tym zdarzeniem właśnie otwiera opowiadanie osnute wokół historii ostatnich dni życia Andrzeja Bursy:

ja z tego miasteczka na wpół wsi i gdzie wtedy tuż po skończeniu szkoły pracowałem, który o ile myślałem o artystach o twórcach [...] to widziałem ich w obcym mi świetle, – i że ci świetliści będą oszukani więc wydrwieni przeze mnie, tego prawie wiejskiego parobka, i [...] że gdy ten numer przejdzie sprawdzę jaki ma smak cała ta sława (musiałem ją widzieć z niczym więcej jak wydrukowanie mojego nazwiska i gdziekolwiek i przy czymkolwiek, nie ja jeden), myślałem że autor tych wierszy nie ma kopii tych maszynopisów albo że nie żyje – z Oświęcimia przecież mało kto wracał, kolega mówił że jego ojciec znalazł tę walizkę w oświęcimskim potransportowym pociągu – ze względu i na tę moją logikę numer nie był świetny jak mógł go widzieć And, czystego blasku nabrał ten numer od świetlistych, więc nie widziałem ich źle, powiedzieli mi „cynizm”, cynizm mi się podobał, był zawsze gdy czytałem coś czy słyszałem rozmowy namiętnie potępiany i oburzał [...] „zdumiewająca bezczelność” też mnie ucieszyła, „oszusta” już sam brałem pod uwagę, wiersze były znanego (ale nie mnie) i wybitnego poety i żyjącego (choć nie w kraju bo uciekł – to dodawało mi w ich oczach (wyglądało że sobie takiego wybrałem) naiwności lecz i jeszcze cynizmu) pokazali mi książkę w

³⁴⁶ P. Marecki, *Czyż i filmowcy...*, op. cit., s. 14.

³⁴⁷ „Od A do Z” 1955, nr 12, s. 3.

której były te wiersze [...]. (*And*, A, 9-10)

Bohater, „prawie wiejski parobek”, jak o sobie mówi, chce zaistnieć. Pod swoim nazwiskiem, w pewnej społecznej roli. Pragnie być poznanym i rozpoznanym, pragnie sławy, ale przede wszystkim pragnie przywdziać maskę, być osobą.

Czy to oznacza, że do tej pory osobą nie był? Parobek to robotnik najmowany do – najczęściej – ciężkich prac w gospodarstwie wiejskim lub we dworze; zazwyczaj niskiego pochodzenia; zazwyczaj na usługach bogatego chłopca. Parobkami dawniej zwano także młodzieńców, kawalerów. Co najistotniejsze, w polu semantycznym słowa „parobek” znajdziemy też „niewolnika”. Czytamy w *Słowniku etymologicznym języka polskiego* Aleksandra Brücknera:

robotnik, robotnica, parobek, parobczak; robienie i robione, 'czeladnik', dawniej (w biblji) 'dzieci' (nazwy dzieci, czeladzi, niewolników, spływały stale w jedno, por. otrok dla 'niemowlęcia' i 'niewolnika').³⁴⁸

Niewolnik nie jest i nie może być osobą. Niewolnik nie ma przodków, nie reprezentuje rodu, przynależy wyłącznie do pana. Nie ma imienia, godności, nie ma maski, „osoby”. Nie pełni żadnej roli społecznej, nie ma zdolności prawnej. *Servus non habet personam*, mawiali Rzymianie. Taki też jest bohater-narrator opowiadania. Jest znikąd i jest Nikim. By stać się osobą, musi mieć imię i musi mieć rolę; stać „w świetle”, w obcym mu świetle. Bycie pisarzem w pierwszym rzędzie jest przez niego pojmowane jako pełnienie społecznej roli, jako bycie osobą społeczną. Pisarzem jest ten, kogo nazwisko zostało wydrukowane. Dopiero potem ten, kto pisze, kto tworzy.

Występek bohatera opowiadania (i samego Czycza) czyniłby z niego aktora iście cynicznego. Kogoś kto dystansuje się do roli, do maski, i czyni to ze względu na własne, partykularne interesy; kto czerpie z tego korzyści, ale i przyjemność. Ba, Czycz powtarzałby, niemal dosłownie cytował, gest jednego z

³⁴⁸ A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1985, s. 459.

twórców szkoły cynickiej, Diogenesa z Synopy. W szóstej księdze *Żywotów i poglądów słynnych filozofów* Diogenesa Laertiosa czytamy, jak to pełniąc funkcję zarządcy mennicy namawiany był przez współpracowników do podrabiania pieniędzy:

Wtedy miał udać się do Delf czy też do Delos, [...] aby zapytać, czy ma uczynić to, co mu doradzają. Gdy zaś wyrocznia dała odpowiedź przyzwalającą, w której jednak mowa była «o tym, co jest przyjęte w państwie», nie był pewny, co oznacza odpowiedź. Ostatecznie podrobił obiegową monetę, a gdy to wyszło na jaw, został według jednych świadectw skazany na wygnanie, a według innych, w obawie przed karą sam dobrowolnie uciekł. Inni wreszcie opowiadają, że podrabiał pieniądze [...], które otrzymywał od ojca, i że ojciec jego umarł w więzieniu, Diogenes zaś zdołał uciec do Delf i tam nie pytał o to, czy może fałszować pieniądze, lecz o to, co ma uczynić, aby osiągnąć największą sławę, i na to pytanie otrzymał odpowiedź.³⁴⁹

Delficka wyrocznia zezwoliła Diogenesowi na *politkhon nomisma*, co oznacza i fałszowanie monety, i zmienianie obowiązujących praw i zasad. Niedługo po sprawie z monetami Diogenes zostanie uczniem Antystenesa, twórcy teoretycznych podstaw doktryny cynickiej. Nie bez znaczenia dla dalszych rozważań będzie przywołanie jej założeń. W zakresie ontologii odrzuci ona realność bytów ogólnych, poznawanych umysłowo, a oprze się na nominalizmie, głoszącym że istnieją tylko byty jednostkowe, podległe poznaniu zmysłowemu. Dlatego w epistemologii do głosu dojdzie sensualizm, w myśl którego źródłem poznania mogą być wyłącznie postrzeżenia zmysłowe. Cynicy głosić będą, że zdobytą na tej drodze wiedzę można wyrażać jedynie w sądzie tautologicznym lub porównawczym. Próby konstruowania czy to sądów ogólnych, ujmujących abstrakcje, czy też definicji mających sięgać istoty rzeczy, będą tylko „rozwickłym nagromadzeniem słów” – bowiem „jeśli mówimy o

³⁴⁹ Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, tłum. I. Krońska, K. Leśniak, W. Olszewski, Warszawa 2006, s. 321-322.

czymś więcej, to o słowach, a nie o rzeczywistości”³⁵⁰.

W zakresie etyki za prawdziwe uznane zostaną wartości duszy, za najwyższą zaś cnota, wewnętrzna umiejętność niepodlegania ani własnym namiętnościom czy popędom, ani naciskom społecznym i konwenansom; cnotą będzie „obojętność dla pozornych dóbr i niezależność wobec losu”³⁵¹. Obowiązkiem jednostki stanie się absolutna szczerłość – parezja. Owa szczerłość, a także emocjonalne, osobiste zaangażowanie mówiącego poddającego krytyce również siebie, będzie gwarantem prawdy. Mowa parezjasty niejednokrotnie wyślizgiwać się będzie z pęt retoryki, o jej wartości decydować będzie nie poprawność, a autentyczność – nierozzerwalny związek z tym, co dane bezpośrednio, zmysłowo mówiącemu. Wypowiadał się on będzie z czystego poczucia obowiązku; czasem te wypowiedzi narażać go będą na niebezpieczeństwo. Jego odwaga będzie też dowodem jego uczciwości.

Powiedziałem, że idee te nie pozostaną bez znaczenia w trakcie lektury niektórych utworów Czycza, gdyż – twierdzę – rozwijany w tej prozie projekt podmiotowości wywodzi się z podobnych, jeśli nie takich samych, założeń i refleksji. Być sobą i być osobą moralną oznacza dostrzegać i punktować każdy przejaw nieautentyczności, przede wszystkim własnej. Fałszowanie monety przez Diogenesa było jego pierwszym krokiem na drodze do cynizmu – do zyskiwania autentycznej, niezafałszowanej relacji z własnym z życiem, do zyskiwania siebie. Występek bohatera *Anda* (i samego Czycza) z wierszami Miłosza nie jest niczym innym. To powtórzenie tamtego gestu.

Poezja w życiu Czycza (i tego literackiego, z kart opowiadania, i tego rzeczywistego) pojawia się przypadkiem:

gdyby ten dureń nie schował rewolweru tak że potem sam nie mógł znaleźć [...] schował ten rewolwer u siebie na strychu pożyczyłem mu (koledze z lat szkolnych) z miesiąc przedtem i chciałem odebrać i szukając go znaleźliśmy walizkę a w niej przyrządy do sztuk magicznych i parę plakatów zapowiadających – z wyliczeniem

³⁵⁰ W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii. T. I. Filozofia starożytna i średniowieczna*, Warszawa 1978, s. 79.

³⁵¹ Ibid.

sztuczek i tych różnych numerów – znanego i wybitnego magika – Występy wybitnego i znanego w kraju i za granicą magika-iluzjonisty – i te wiersze w maszynopisach o których myślałem że to jakieś teksty magiczne (zaklęcia?) inaczej by mnie nie zainteresowały żadne wiersze mnie wtedy nie obchodziły [...]. (*And*, A, 10)

W tę historię członkowie komisji nie chcą uwierzyć. „To zbyt poetyczne jak na prawdziwe” (*And*, A, 11), mówi jeden z nich. Warto przy tym zdaniu przystanąć.

Oto przedstawiciel, reprezentant instytucji literackiej, ale także strażnik literatury (jako instytucji), stawia na jednej szali literackość opowiedzianej historii, na drugiej – jej autentyczność. Poetyczność przeciwstawia prawdzie. „Poetyczne” znaczy tu: bliskie poezji, literackie, nastrojowe, efektowne, piękne, ale znaczy też: wykoncypowane, konwencjonalne, obliczone na efekt, sztuczne, nieautentyczne i – w efekcie – nieprawdziwe. Cynizm (w znaczeniu filozoficznym) kandydata na poetę teraz dopiero dochodzi do głosu:

gdy dorzucił to „poetyczne” zachciało mi się nagle udowodnić im że żadne poetyczne [...] zdenerwowało mnie przypisywane mi obiecałem im przywieźć coś z tej walizki, [...] gdy przywiozłem magiczną butelkę i rozerwałem ją i gdy przy tym wyskoczył z niej jakby wybuchł bukiet kwiatów to cofnął się nieomal odskoczył – [...] żadna ich poetyczność poezja ta ich nawet super-głębinowo-surmowa by go tak nie poruszyła [...]. (*And*, A, 11-12)

Bohater mówi prawdę. Jego słowa są szczerze: to on, jego osobiste przeżycia fundują autentyczność wypowiedzi. On jest jej gwarantem. Nie jest w stanie przedstawić przekonywających dla umysłu dowodów prawdy (wszak historia w istocie wydaje się nieprawdopodobna, by nie rzec: naiwna i śmieszna), dlatego jedynym sposobem poświadczenia prawdziwości słów może być przedstawienie dowodu dla poznania zmysłowego. Tym jest magiczna butelka wybuchająca kwiatami. Opowiadając o walizce iluzjonisty i magicznych przyrządach, bohater naraża się na niebezpieczeństwo śmieszności i zarzut oszustwa. Przekonany o nadrzędnej wartości prawdy, przedstawia dowód, który przecież z definicji ma uchylać się racjonalnemu oglądowi i poznaniu oraz

jednoznacznemu rozstrzygnięciu: prawda-fałsz, złudzenie-rzeczywistość. Magiczny rekwizyt, źródło iluzji, paradoksalnie, staje się gwarantem prawdy słowa. Słowa, które ujmuje, wyraża i poświadcza prawdę.

Przeciw poetom

Gest bohatera-narratora-autora należałoby czytać jako deklarację składaną tak przed strażnikiem i reprezentantem literatury, jak przed czytelnikiem. Kandydat na poetę deklaruje, że będzie szczery, że szczerowość określać będzie relację słowa do prawdy, a więc, że za prawdę uchodzić będzie to, czego on sam, jego historia, jego doświadczenie jest świadectwem oraz gwarancją; wreszcie, że prawdziwe jest to, co wywiedzione z bezpośredniego kontaktu, autentycznego poznania opartego na doświadczeniu zmysłowym.

Gest ów jest także manifestacją. Bohater postawiony zostaje przez członka komisji przed paradoksalnym, zdawałoby się, wyborem między „poetycznością” a „autentycznością” tej właśnie opowieści, ale przecież i przyszłych, literackich. W szerszej perspektywie jest to też wybór między artystyczną wartością słowa, między przynależnym mu pięknem, dostępnym na drodze poznania estetycznego, a prawdziwością jako własnością i wartością, wynikającą z odniesienia do dziedziny faktów. Bohater deklaruje to drugie. Czy znaczyć ma to, że to, co artystyczne, piękne, estetyczne, nie ma dla niego żadnego znaczenia? Absolutnie nie. I dowodem tego jest właśnie ów magiczny rekwizyt. Nie dlatego, że jest maszyną do wytwarzania iluzji, lecz dlatego, że jest źródłem, jak czytamy, „poruszenia”.

Owo poruszenie – odczucie, wrażenie, przeżycie – to następstwo zmysłowego kontaktu z tym, co prawdziwe (mimo że wytwarzające iluzję). Innymi słowy: to, co prawdziwe, jest estetyczne, albowiem jest źródłem poruszenia. Bo cóż znaczy, że coś jest estetyczne? Prócz tego, że związane ze sztuką (artystyczne), to przede wszystkim – zmysłowe, postrzegalne:

U Baumgartena, ojca estetyki i twórcy terminu „estetyka”, jej przedmiotem bynajmniej nie była sztuka. Punkt odniesienia estetyki stanowiła zdolność poznawania. Znaczenie związane ze sferą

zmysłów – znaczenie **aistetyczne** (od grec. *aisthetos*, „zmysłowy, postrzegalny”) – w historycznym porządku było pierwsze.³⁵²

To również Czyczowy punkt widzenia:

poezja – żadna z tej ich ze słów
– nie ze słów lecz robiona tymi którzy (w nawet zdychającym człowieku (nie zajmując się zwierzętami jak one nie zajmują się sztuką) jest więcej krwi jest życia i ogarniania niż w jakimś ze słów rodzącym się najświetniejszym poemacie poezji – w ze słów czy dźwięków czy form i kolorów najświetniejszym dziele sztuki) formowaliby ją jak dźwięki symfonię mieć ich przy choćby miernych udołnościach [...]. (*And*, A, 12).

Deklarując swe przywiązanie do tego, co autentyczne (do prawdy jako indywidualnego doświadczenia³⁵³), nie odżegnuje się od i nie spycha na plan dalszy piękna jako wartości, lecz podkreśla, że *conditio sine qua non* piękna stanowi, na cyniczny sposób pojmowana, prawda.

Diogenes sprzymierzeńca odnalazł w osobie Antystenesa, bohater Czycza – w Andzie. Zarówno ci pierwsi i ci drudzy wspólnie będą już nie dokonywać fałszerstw, ale zmieniać, podważać obowiązujące zasady i normy. Jeśli Diogenes z Synopy „z wielką pogardą odnosił się do innych, szkołę Euklidesa nazywał żółciową, a naukę Platona – marnowaniem czasu, konkursy dramatyczne na Dionizjach – wielkim widowiskiem dla głupców, a demagogów

³⁵² W. Welsch, *Estetyka poza estetyką*, op. cit., s. 78.

³⁵³ Tu należy zauważyć, że doświadczeniem nie nazywam li tylko biernego przyjmowania i przeżywania tego, co przydarza się jednostce, ale również, by użyć sformułowania Ryszarda Nycza, „dążenie do-świadczania: świadczania o tym, czego się doświadczyło, a co bez próby artykulacji pozostawałoby niepojęte, niewyraźne, nieuświadomione”. R. Nycz, *Od teorii nowoczesnej do poetyki doświadczenia*, [w:] *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 52.

– sługami pospólstwa”³⁵⁴, to bohaterowie Czycza z takim samym niemal gniewem i pogardą występują przeciw poetom z Koła Młodych – tym „ryjącym w słowach dźwiękach kolorkach” (*And*, A, 12). Kpią i szydzą zwłaszcza z Wiczuszka:

ten gen (gen – od geniusza, zamiast genialny Wiczuszek czy Wiczuszek-Geniusz mówię gen Wu, jest to poetycki skrót, najmniej słów, według lekcji Odrzutowca) ten Książę Poezji przez jakiś czas nawet nas bawił, nagle Anda przestał – „wyjdź przyjacielu” któregoś dnia gdy ten wpadł z codzienną porcją zapisanego papieru czytać to podniesionym i piskliwym głosem (a And i ja gdy akurat byłem – słuchać i adorować), [...] „skądże, on to przecież poważnie” mówił And, czytaliśmy wiersz gen W w jakimś piśmie, wydawał mi się nie najgorszy, pleciugowatość brałem za zamierzoną, brałem za ironię, myliłem się, And miał rację „nie - mówił - nie, ja tego już, to już przechodzi wszystko, jeżeli ten Profesor ma wszystkie klepki w porządku to mnie klepki już się rozsypały lub nie miałem ich w porządku nigdy” (ten Profesor (polonistyki) był preparatorem nr 1 Wiczuszka w gena i był w pewnych kręgach Autorytetem i Świetnym absurdalność jaśniała świetnie) [...]. (*And*, A, 23-24).

W postaci Wiczuszka Czycz utrwalił Jerzego Harasymowicza, którego pierwsze utwory poetyckie zyskały pochlebne oceny i Jerzego Kwiatkowskiego, i Kazimierza Wyki. Ten ostatni określił je jako „baśń animacyjno-antropomorfizacyjną”³⁵⁵ – i to Wyka właśnie występuje w opowiadaniu jako Profesor, „preparator gena W”. Dowodem – poniższy fragment:

gen W [...] klecił budki dla krasnoludków i tym podobnych zwierzątek [...] słyszałem niedawno że mówi iż jest wilkiem jakimiż więc zwierzątkami są jego preparatorzy w gena wleźli tak samo w te budki [...] ich gen W nie wynurzając się z papieru porósł tak baśniowo sierścią i zwidziały mu się wilcze kły [...]. (*And*, A, 25, 17)

³⁵⁴ Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, op. cit., s. 323.

³⁵⁵ K. Wyka, *Echa katastroficzne*, op. cit., s. 196.

„Kupa papieru i preparowań” Wiczuszka to może rzecz „poetyczna”, ale „sztuczna”. Ona i jej twórcy będą przedmiotami kpin i szyderstw bohaterów.

Na festiwalu Zaczynających Pisać i Zapowiadających Się czynią oni wszystko, by nie być tym, kim są inni, by nie wpisywać się w model Poety. Ich występowanie na festiwalu dla młodych twórców to w istocie występowanie z festiwalu i życia literackiego. Trzydniowe spotkanie wypełniają im zajęcia niewiele związane z Wydarzeniem: grają nieustannie w karty (w pokera, w oko, wreszcie w wojnę), śpiewają *W krzyżu cierpienie*, rozglądają się za „dziwami” i – przede wszystkim – piją. Jeśli już opuszczają pokój hotelowy, to po to tylko, by prowadzić cyniczną grę z jego organizatorami i uczestnikami, grę obliczoną na „skompromitowanie świetlistych”. Z Zapowiadających Się szydzą i ich prowokują. Bo też, przyznać trzeba, młodzi poeci zostali przez Czycza ukazani tak, że nie szydzić z nich nie sposób:

gdy już byliśmy w tym pokoju i Szczeniak rozebrał się do naga prężył
przed lustrem swoje dość żałosne mięśnie „Apollo, panowie, co?”,
And powiedział że jeżeli idzie o kolor to owszem kolor marmuru,
„choć nie; tasiemiec bardziej, cera i skóra tasiemca” dodał [...].
(*And*, A, 35)

Szczeniaka, rzecz jasna, wieczorem do pokoju już nie wpuszczą. Gdy jeden z uczestników festiwalu proponuje im wstąpienie w szeregi nowo powstającego pisma o niewyczerpanych funduszach, ci każą mu recytować swój wiersz. Potem – kolejny:

nie, on nie chciał mówić nic nowego, powtarzał nam jeszcze parę
razy ten sam; „bo chciałbym, abyście to, panowie, zrozumieli”;
powtarzał też jakieś fragmenty tego wiersza, „rozumiecie, panowie?”
pytał, – i nagle na środku pokoju stanął na rękach [...]. (*And*, A, 61)

Jeśli chce się skompromitować „świetlistych”, nie można pominąć siebie. Wszak, jak powiada narrator, „bawiąc się innymi i całym faktem tej

imprezy nie mogliśmy nie mieć świadomości że przecież jesteśmy jednymi z nich stanowimy część składową imprezy jesteśmy członkami tej cyrkowej trupy, a zresztą może i to może nawet właśnie to bawiło nas najbardziej” (*And*, A, 34-35). W ankiecie, którą mają wypełnić uczestnicy festiwalu, w rubryce „hobby” And wpisuje „samoudręczanie się i gra w guziki” (*And*, A, 37). W trakcie przemówień festiwalowych narrator-bohater zapragnie nagle się do nich włączyć:

nie żeby coś mówić lecz szminką wymalowałem sobie na dłoniach stygmaty i chciałem wejść na trybunę pokazać je Zebrany, ale zatrzymano mnie i musiałem tam siedzieć spokojnie i zdaje się już pod koniec tych przemówień grałem z Andem w pokera [...]. (*And*, A, 37-38)

Zdawać by się mogło, że te i podobne zachowania bohaterów obliczone są na wywołanie skandalu, nieodzownego przecież atrybutu outsiderów i nonkonformistów. Ale to tylko poza, w dodatku niezbyt udana, by nie powiedzieć – wykoślawiona. Ich zachowania są bowiem przede wszystkim żałosne. To po pierwsze. Po drugie zaś, jak zauważył już Tadeusz Kłak, główną zasadą postępowania obu bohaterów jest w istocie perwersja:

Robią oni wyłącznie to, na co nie mają ochoty, a co prowadzi do nieustannej świadomej, wzajemnej udręki.³⁵⁶

Za dowód może posłużyć poniższy fragment:

Po obiedzie robiliśmy w naszym pokoju hotelowym próbę śpiewu, *W krzyżu cierpienie* na dwa głosy, potem gdy uznaliśmy że śpiewamy już dobrze graliśmy w pokera, bo na pewno i on nie miał żadnej ochoty na grę w pokera [...]. (*And*, A, 38)

³⁵⁶ T. Kłak, *Głosy do „Anda” Stanisława Czyczka*, [w:] *Opowiedzieć historię. Prace dedykowane Profesorowi Stefanowi Zabierowskiemu*, red. B. Gontarz i M. Krakowiak, Katowice 2009, s. 262.

„Każda przyjemność jest wadą, gdyż szukanie przyjemności jest czymś, co wszyscy czynią w życiu, a jedyną fatalną wadą jest czynić to, co robią wszyscy”³⁵⁷, czytam w *Księdze niepokoju* Fernando Pessoa. W perwersyjnym samoudręczaniu się bohaterów Czycza (nie tylko na pokaz, bo przecież głównie w zaciszu pokoju hotelowego, bez spojrzeń innych) dostrzegam ponadto wykrzywione odbicie cynicznej zasady nieuczestniczenia i nieczerpania korzyści z tego, co proponuje i ofiarowuje instancja wyższa, dominująca. Na zaproszenie Kraterosa, wodza Aleksandra Wielkiego, sprawującego funkcję diadocha w Macedonii i Grecji, Diogenes z Synopy odpowiedział: „Wolę raczej w Atenach sól lizać niż ucztować przy wspaniałym stole Kraterosa”³⁵⁸. U Czycza ową wyższą instancją byłaby Literatura – z jej instytucjami, oficjelami, prawami i zwyczajami literackiego życia. Z poczuciem dumy a może i – znowu paradoksalnie – wyższości narrator wraz z Andem ostentacyjnie gardzą: jej ludźmi oraz ich dziełami. Źródła przyjętej przez bohaterów (a i samego autora, jak już wspomniałem) strategii skandalu, prowokacji oraz pogardy dla „światlistych” znajdziemy... w literaturze.

Tadeusz Kłak zanotował:

Myślę, że postawa ta była pochodną lekcji wyniesionej z lektury *Ferdydurke*, powieści Gombrowicza wznowionej w 1956 roku.³⁵⁹

W dziele Gombrowicza należałoby też szukać źródła śmiechu bohaterów Czycza jako „podstawowego wyrazu ich stosunku do ludzi i świata”³⁶⁰, głównego sposobu ich reakcji i zachowań. Śmiech to jednak specyficzny – nie przynosi ulgi ani uspokojenia czy rozluźnienia, a jedynie zmęczenie.

Istnieje wszak jeszcze jedno powinowactwo Czycza (jego narratora i

³⁵⁷ F. Pessoa, *Księga niepokoju napisana przez Bernarda Soaresa*, tłum. J. Z. Kławe, Warszawa 2004, s. 166.

³⁵⁸ Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, op. cit., s. 340.

³⁵⁹ T. Kłak, *Głosy do „Anda” Stanisława Czycza*, op. cit., s. 256.

³⁶⁰ Ibid., s. 261.

bohaterów) i Gombrowicza. To niechęć do „prefabrykowanego piękna” w literaturze oraz do tych, którzy wyrzekają się samych siebie w imię Dzieła. Wyraz tej niechęci autor *Pornografii* najpełniej dał w szkicu *Przeciw poetom*. Pisał:

Śpiew jest bardzo odświętną formą wypowiedzi... Ale oto, w ciągu wieków, mnożą się śpiewacy – którzy, śpiewając, zmuszeni są przyjąć postawę śpiewaka – a ta postawa z biegiem czasu staje się coraz sztywniejsza. I jeden śpiewak podnieca drugiego, jeden drugiego utwierdza w coraz bardziej nieustępliwym zapamiętaniu w śpiewie, ha, już nie śpiewają oni dla tłumu, już jeden śpiewa dla drugiego; i między nimi, na drodze nieustannej rywalizacji, ciągłego doskonalenia się w śpiewie, wytwarza się piramida której szczyt dosięga niebios i którą podziwiamy z dołu, z ziemi, zadzierając nosy. To co miało być chwilowym wzlotem prozy, stało się programem, systemem, profesją – i dziś jest się Poetą, tak jak się jest inżynierem lub lekarzem. Wiersz urósł nam do potwornych rozmiarów i już nie my nim rządzymy, ale on nami. Poeci stali się niewolnikami – i moglibyśmy określić poetę, jako istotę która już nie może wypowiadać siebie, gdyż musi wypowiadać Wiersz.³⁶¹

Śpiewak, by być śpiewakiem, musi kosztem samego siebie, własnej osobowości i wewnętrznej wolności, przyjąć postawę śpiewaka – tak brzmieć mogłaby główna teza powyższego fragmentu. Konsekwencją wyrzeczenia się siebie jest, jak to ujął Konstanty A. Jeleński, opieranie wypowiedzi literackiej na „kokietowaniu pseudowartościami” czy też wyzyskiwaniu li tylko wartości dekoracyjnych.

Esej Gombrowicza *Przeciw poetom* jest – pisze Jeleński – oczywiście, pozornie tylko i dla uproszczenia, atakiem na „poezję wierszowaną”. Jest on zwrócony przeciw literaturze przeglądającej się w lustrze, wspierającej się na kulach minionej szlachetności, minionego piękna, literaturze żerującej na zgranym obrazie,

³⁶¹ W. Gombrowicz, *Przeciw poetom*, [w:] idem, *Dziennik 1953-1956*, Kraków 2005, s. 342.

obracającej metaforą jak kalejdoskopem, sądzącej, że wystarczy „nowy” i „ładny” zestaw słów, aby nadać nowy zapach słowu „róża”, nową nostalgię czy nowe bohaterstwo słowu „Polska”, nowe upojenie słowom „uda ukochanej”... Przeciw literaturze klajstrującej burżuazyjne kompartymenty życia, gaworzącej w odpowiednich i wzruszających chwilach z Sokratesem czy z Beatrycze i przenoszącej się chętnie nad Niemen, aby pomarzyć.³⁶²

Czyż, niezależnie od Gombrowicza, którego szkicu w czasie pisania *Anda* raczej nie mógł znać³⁶³, nie mówi nic innego, gdy rozprawia o „ramkach” – jedynym i najważniejszym efekcie pracy „światlistych”:

A z początku, jeszcze z początku twórca tego sądzi że to – ten obłęd te ramki – że te ramki mu służą podlegają jego władzy; skoro je przecież zrobił sam, tak, stworzone są jego własnym i – jak wtedy, z początku, może powiedzieć – niewielkim i może nawet bezwiednym wysiłkiem; one, ta jego jak sądzi lekka zdobiąca go trochę oprawa, a później gdy ona zaczyna go już wchłaniać i gdy on próbuje się jej czy im – tym ramkom – wymknąć to jednocześnie nie przestaje ich złocić jest mu ich żal i jednocześnie wątpi czy uda mu się z nich wydostać a ta jego wątpliwość wzmacnia jego złoceniowy zapał [...] jego myślenie jest już tylko ramką i już nie to że nie potrafi inaczej ale nie chce inaczej myśleć [...]. (*And*, A, 73)

„Ramki”, „fantazje wysnuwane tylko z fantazji” nie ujmują żadnego „obrazu”; są

³⁶² K. A. Jeleński, *Bohaterskie niebohaterstwo Gombrowicza*, [w:] Idem, *Chwile oderwane*, Gdańsk 2010, s. 37.

³⁶³ Aczkolwiek wypowie się o Gombrowiczu i rzeczonym szkicu wiele lat później, w jednym z listów do Andrzeja Wajdy: „[...] pogardzał wierszami np. Gombrowicz a jest on dla mnie wielki – wielki, poeta – poezja to przecież nie wyłącznie wiersze (kupa zresztą wierszy nie ma nic wspólnego z poezją) – wielcy poeci to i Faulkner i Joyce [...]” S. Czyż, *List do Andrzeja Wajdy z 27.X.1975 roku*, [w:] P. Marecki, *Czyż i filmowcy...*, op. cit., s. 242.

puste – „nikną w nich i ich twórcy, są wreszcie wchłonięci, cali stają się tylko ramkami” (73). Biorący udział w festiwalu Zapowiadających Się i Zaczynających Pisać bohaterowie Czycza konstatują, że – by posłużyć się sformułowaniem Gombrowicza – msza poetycka odbywa się w próżni.

Ja wy-pisujące, ja sarkastyczne

Narrator-bohater *Anda*, jak i sam Czycz, zostaje poetą, zostaje przyjęty do Koła Młodych. Obaj piszą, a pisanie staje się tym aktem, tym procederem i tym doświadczeniem, które wiedzie do przywdziewania maski społecznej, a zarazem nieutożsamiania się: tak z nią, jak z tym, co ona reprezentuje. Pisanie to scalanie i jednocześnie dystansowanie: indywiduum i osoby, prywatnego i publicznego, życia i literatury. W wywiadzie-rzece, jaką z Czyczem przeprowadził Krzysztof Lisowski, autor *Pawany* przytoczył doskonale to ilustrującą historię:

raz jadąc pociągiem... jechałem z Krakowa do tych moich Krzeszowic [...] siedzieli tam jacyś młodzi, dziewczyna i dwóch chłopaków, jacyś studenci, i... nie wiem czy mi uwierzysz... rozmawiali o mnie... nie o tym stojącym nad nimi, ale tym, wiesz... poczułem się... no poczułem się przede wszystkim głupio...³⁶⁴

W tej przestrzeni między piszącym a pisarzem, między prywatnym a społecznym, idiomatycznym a instytucjonalnym, Nikim a Kimś, wreszcie „autentycznym” a „poetycznym”, dochodzi do głosu osoba moralna. Myślę tu o pewnej funkcji bycia, funkcji odpowiedzialnej za uprzytamnianie i zatwierdzanie wiedzy o nieautentyczności. Nieautentyczności czego? – należałoby zaraz zapytać. Przede wszystkim może – nieautentyczności siebie samego. Osoba moralna dyskredytuje odrębność, osobność oraz obecność Ja jako podmiotu – tego, który ma podejmować świadomy, odpowiedzialny wysiłek i w sposób

³⁶⁴ Stanisław Czycz. *Mistrz Cierpienia*, red. K. Lisowski, Kraków 1997, s. 42.

czynny kształtować osobiste i kulturowe doświadczenie. Cyniczni bohaterowie-narratorzy prozatorskich utworów Czycza zdają relację ze swego zanurzenia w „potoku rozwlekłego języka”, za jakie uważają porządki i procesy – kulturowy, polityczny czy społeczny.

Zdając relację, równocześnie zdają sobie sprawę, że zanurzeni w nich są od zawsze i już na stałe, w związku z czym to one po części ich konstytuują, a nawet immanentnie do nich przynależą. Debiut prozatorski Czycza to relacja pierwsza, być może nawet najpełniejsza, ale też przez to najbardziej złożona. Jest bowiem *And* swego rodzaju projektem pisania: **pisania jako bycia**, bycia zaś jako występowania. Inaczej mówiąc, jest to projekt wy-pisywania. Poprzez **wy-pisywanie** rozumiem tu uprzytamnianie sobie własnego „zaprogramowania”, by posłużyć się sformułowaniem Sloterdijka³⁶⁵.

W *Ajilu* świadomość tę zyskuje narrator-bohater, wspominający w zamkniętym pokoju swą miłosną przygodę. Przypomnę: tandetność i banalność pamiętanej historii razi go, ale też przynosi ukojenie. Chce tę historię spisać, ale obawia się, że narracyjne jej opracowanie skutkować będzie nieautentycznością – „poetycznością”. Świadomość tego zagrożenia pojawia się już na pierwszych stronach opowiadania, przy pierwszych próbach sięgnięcia i wydobycia na powierzchnię narracji tego, co jako przeżycie wstrząsnęło kiedyś bohaterem, zapadło głęboko w pamięć, a co teraz może okazać się wstydlive. Narrator wspomina bowiem spacery nad staw czy po lesie, jakie swego czasu odbywał z dziewczyną, z Lilą. Brodzili wtedy – w rozmowie, w śniegu, w wiosennym listowiu:

³⁶⁵ „W jaki sposób ja określa siebie? Co kształtuje jego ‘charakter’? Co tworzy materiał jego samopoznania? Odpowiedź brzmi: ja jest rezultatem pewnych programowych działań. Formuje się za sprawą emocjonalnej, praktycznej, moralnej i politycznej tresury. [...] Czy to w doznaniach, uczuciach czy też myślach zawsze mówi się przede wszystkim: oto jestem ja! To jest moje uczucie, to jest moje nastawienie. Jestem taki, jaki jestem. Na poziomie refleksji rodzi się świadomość faktu, że tak a nie inaczej zostałem zaprogramowany, takie są moje cechy, tak zostałem wyćwiczony, wychowany; taki się stałem; w taki oto sposób funkcjonują moje ‘mechanizmy’; tak pracuje we mnie wszystko to, czym jestem i zarazem wszystko, czym nie jestem”. P. Sloterdijk, *Krytyka cynicznego rozumu*, tłum. P. Dehnel, Wrocław 2008, s. 94-95

Zielenie, kwiecień, tak, april, prima aprilis, april is the cruellest month,
otóż poezja, o, to jest jak powrót na ojczyzny łono, no popatrz powrót,
ale pozwólmy sobie bo i ona – poezja – włóczyła mnie po tych
śniegach, była królową tej bajki, - i z jak już daleka ona ze mną aż
dotąd, Sztuki Piękne [...]. (*Ajil*, A, 86)

Przywoływanie wspomnień, konkretnych obrazów, okoliczności czasowych i przestrzennych, w jakich rozgrywały się zdarzenia, szczegółów składających się na ten właśnie obraz zachowany w pamięci, prowadzi do przywoływania literatury, do jej cytowania. W tym krótkim fragmencie mamy do czynienia z dwoma takimi cytatami. Pierwszy to Mickiewiczowski, zaczerpnięty z *Pana Tadeusza*, „powrót na ojczyzny łono”. Takiego powrotu – do ojczyzny, do krainy lat młodości, ale też do wspomnień, dokonuje właśnie bohater. (W jednym z wcześniejszych rozdziałów pisałem już, że w bohaterze *Ajila* można doszukiwać się autora narracyjnych powrotów do Sorrento). Drugi cytat, drugie odwołanie – do *Ziemi jałowej* T.S. Eliota, jednego z najsłynniejszych poematów XX wieku rozpoczynającego się właśnie słowami „Najokrutniejszy miesiąc to kwiecień” – także wydaje się w pełni uzasadnione. I nie chodzi tu wyłącznie o zwykłe skojarzenie miesiąca, o którym mówi i poemat, i bohater Czyczka. Jeśli u Eliota kwiecień „Płodzi/ Bzy z martwej ziemi, miesza/ Pamięć i żądzę, wiosennym/ Deszczem podnieca ospałe korzenie”³⁶⁶, to Czyczkowy bohater też przecież mierzy się właśnie i z pamięcią, i z pożądaniem.

Mickiewicz i Eliot pełnią tu jeszcze jedną funkcję. Będąc autorami utworów arcydzielnych, powszechnie znanych i cenionych, stają się synekdochami poezji czy też sztuk pięknych w ogóle. Ich przywołanie można by zrazu odczytywać jako narratorską próbę powoływania się na i odwołania do jakichś utrwalonych form mówienia o pamięci i pożądaniu właśnie, sztuk balansowania między konkretnym przedmiotem a duchowym faktem, realnością a przeżyciem psychicznym. Byłaby to też może próba dowartościowania się

³⁶⁶ T. S. Eliot, *Ziemia jałowa*, [w:] idem, *W moim początku jest mój kres*, tłum. i oprac. A. Pomorski, Warszawa 2007, s. 55.

bohatera, znajdującego w literaturze takie przykłady, które potwierdzałyby nieprzeciętność a także istotność – tak jego własnych przeżyć, jak tworzonego przezeń dzieła.

Ale nie, Mickiewicz i Eliot nie zjawiają się tu jako mistrzowie, a ich utwory jako majaczący gdzieś na horyzoncie cel, niedościgły wzorzec, do którego należy się zbliżać z każdym postawionym zdaniem. Literatura, sztuki piękne – *par excellence* – są tutaj negatywnym punktem odniesienia. To, by przywołać tę formułę raz jeszcze, ów „potok rozwlekłego języka”, przeciw któremu musi wystąpić cynik. Ano właśnie – wystąpić. Cyniczne występowanie/wy-pisywanie w *Ajilu* przybiera formę podobną do tej, którą obserwowaliśmy już w *Andzie*. Podobnie jak tam, tak i tu opiera się ono na sarkazmie. Mówiący wyrażają za pomocą zjadliwej, złośliwej ironii, drwiny i szyderstwa swe negatywne nastawienie wobec pewnego stanu rzeczy, opinii oraz postaw. Ale także, jak się okaże, wobec tego, co im generalnie obce, nieprzychylne, czasami też wrogie. Mówienie sarkastyczne, zgodnie z etymologią słowa, staje się „rozdzieraniem mięsa jak psy”, zapamiętałym atakiem, godzeniem ostrzem w przeciwnika.

Kto tego w *Ajilu* dokonuje? Bohater, narrator, podmiot czynności twórczych (zindywidualizowany użytkownik konwencji literackiej)³⁶⁷ oraz – mając w pamięci autobiograficzne czy też autograficzne podłoże opowiadań Czycza – sam autor. Ten który pisze, występuje tu przeciw pisarstwu. Pisząc – wypisuje się z Literatury, jak ją pojmuje. Drwi z Niej i szydzi, zestawiając chociażby jej przykłady czy też samo pojęcie dzieła, dzieła sztuki, z tym co wulgarne i obsceniczne:

sztuki piękne – mówił kierownik kamieniołomu mój szef pokazując mi zdjęcia nagich dziw swoich kochanek – o ta sztuka z tą grzywą ta jest szczególnie piękna, ale nie przesadzajmy, gdy jesień obryzgiwała deszczem i błotem i one przemykały i te piękne i wśród nich oczywiście te jakieś Julie [...]. (*Ajil*, A, 87)

³⁶⁷ Zob. A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, [w:] *Problemy teorii literatury*, T. II, red. H. Markiewicz, Wrocław 1987.

To cięcie pierwsze. Jemu podobne zadaje się w *Ajilu* niemal na każdym kroku; czasem na oślep, chaotycznie, byle tylko ugodzić:

jak się tak dobrze rozejrzeć to wszędzie metafory, i może wszystko jest kupa metafor, ale metafor czego, i byłyby to metafory metafor, sam jesteś też metaforą, do tych wszystkich, a jak jeszcze nie uniwersalną to potwór już na pewno byłby tą wszechobejmującą – jak cała ta – ta ich filozofia – nędzna poezja – produkowana na ogół przez już potwory – więc to produkt już na kształt metafory myśli – [...] może nazwać siebie miłośnikiem głupoty kto poważnie brał te kierunki tej poezji co mają podrywać czy zwracać w światło czy prowadzić gdzieś tam w jasne, [...] gdyby ona cokolwiek mogła, więc bawcie się dzieci ale dlaczego z takim strojeniem min i hałasowaniem [...]. (*Ajil*, A, 115-116)

W innym jeszcze miejscu:

Cokolwiek innego mówić byłaby to tylko poezja pobaw się ale te gierki słowne i inne sposoby bzdurzenia są najwyżej jak ćwiartka wódki po której się na chwilę zmaca we łbie cokolwiek więc bzdurzyć śmierć jest czymś największym i wszystko wszystko pod słońcem i nawet ze słońcem i nawet pod wszystkimi i ze wszystkimi słońcami wszystko co ktoś widział ogromne jest przy niej małe [...]. (*Ajil*, A, 117)

Mówienie Czycza, w sposobie z całą pewnością zdecydowanie bardziej dosadne, bo przepełnione szaleńczą niemal pasją demaskatorską, znowu nie odbiega aż tak daleko od sądów Gombrowicza. Sięgam ponownie do *Przeciw poetom*:

W poezji czystej, wierszowanej, nadmiar męczy; nadmiar poezji, nadmiar poetycznych słów, nadmiar metafor, nadmiar sublimacji, nadmiar, wreszcie, kondensacji i oczyszczenia ze wszelkiego

elementu antypoetyckiego, co upodabnia wiersze do chemicznego produktu. [...] Zapamiętane doskonalimy sztukę, ale niewiele się przejmujemy pytaniem, do jakiego stopnia zachowała ona jeszcze jakiś związek z nami. [...] Jeżeli więc chcemy, aby kultura nie straciła wszelkiego związku z jednostką ludzką, musimy od czasu do czasu przerwać naszą pracowitą twórczość i skontrolować, czy to co wytwarzamy, nas wyraża.³⁶⁸

Obaj, Czycz i Gombrowicz, w Poezji (a szerzej – w Literaturze czy może nawet w Sztuce) może i widzą wyspecjalizowaną, ale już niemal bezosobową, nie zorientowaną na człowieka i jego świat, samowystarczalną działalność. Jej produktami są, czasem co prawda wzniosłe, ale puste, niezamieszkane Pałace Poezji. Niezamieszkane, gdyż nie ma w nich miejsca na, jak pisze Gombrowicz, „wewnętrzną suwerenność”³⁶⁹. A przecież, jak przekonuje autor *Ferdydurke*, w sztuce najważniejszym zadaniem jest: wypowiadać siebie. Tego próbuje się w *Ajilu* – stworzyć Literaturę i ulokować w niej swoją osobność. W jaki sposób? Szydząc z Niej. Przedstawiając Ją jako sztuczne uniwersum społecznych mitów, obiegowych fraz i opisowych systemów. To zaledwie „gierki słowne i inne sposoby bzdurzenia” – nie umożliwiają żadnej sensownej komunikacji, sensownej, a więc polegającej na wydobyciu i przekazaniu sensu. Zamiast niego orbitują w niej sztuczne a zarazem banalne konstrukcje znaczeniowe, jak choćby ta na temat śmierci – ufundowana na frazesie i prowadząca stylem wywodu daleką korespondencję z Anzelmem z Cantenbury i jego ontologicznym dowodem na istnienie Boga.

Czy w związku z powyższym, należy zapytać, mamy tu do czynienia z jakąś wariacją na temat typowo modernistycznego (nowoczesnego) toposu niemożności adekwatnej i satysfakcjonującej (auto)reprezentacji? Topos ten ufundowany jest na przekonaniu, że – z jednej strony – istnieje jakiś byt (prawda/istota świata bądź samego podmiotu), z drugiej – jest język (literatura) jako narzędzie nieskuteczne w docieraniu do owego bytu i w jego wyrażaniu. Z tego przeświadczenia wypływają oskarżenia pod jego – języka (i jej, literatury) –

³⁶⁸ W. Gombrowicz, *Przeciw poetom*, op. cit., s. 342, 343.

³⁶⁹ Ibid., s. 342

adresem. Stąd też biorą się utyskiwania na ich zawodność i moc alienującą. Czy tak jest też i w tym przypadku? Czy *Ajil* jest wyrazem tej świadomości oraz wspomnianych supozycji, które leżą u jej podstaw?

Chcąc odpowiedzieć na to pytanie powrócić musimy do sarkazmu. W opowiadaniu Czycza jest to miecz obosieczny. Mówiący wymierzają go w Literaturę – rezerwuar kłamstwa, udawania i sztuczności – ale godzą też w siebie samych. Są podmiotami, a zarazem przedmiotami szyderstw i drwin – i to w każdym wymiarze ontologicznym, w jakim zjawiają się w tekście/na każdej płaszczyźnie nadawczej utworu.

Tę podwójną rolę pełni przede wszystkim narrator jako bohater własnych wspomnień – naiwny marzyciel, romantyk zakochujący się w dziewczynie, wierzący w bezgraniczną miłość, ubierający podówczas to rodzące się uczucie w formuły doświadczania znane z tekstów kultury. W dziewczynie, jednej spośród wielu miejscowych uczennic, widział postać nietuzinkową, ideał piękna i dobra wyjęty wprost z kart wielkiego dzieła. Na samym niemal wstępie czytamy już, że

ona była nie jak ją ocenił od razu nawet ten tępy Inżynier lecz jakaś
Beatrycze lub Julia [...]. (*Ajil*, A, 87)

Teraz, w akcie wspomnienia, widzi ją całkiem inaczej i drwi – tak z niej, jak i z siebie, poddanego tresurze wyobraźni, „zaprogramowanego”:

gorzej niż przeciętna była ta dziwa gdybyż przynajmniej lecz żadna
boska piękność gatunek kategoria trzecia ale tresura wyobraźni
Beatrycze Julia czy i zmysłów ta Sztuki Piękne tresura wreszcie wiem
ma sens [...]. (*Ajil*, A, 108)

We wspomnieniu nazywa ją też Titiną. Imię to pochodzi z dawnego, międzywojennego szlagieru wykonywanego między innymi przez Eugeniusza Bodo:

Titina och Titina, jest to inwokacja, powtórz, powtarzam jest to

inwokacja powtarzam powtórz zajmijcie się swoimi inwokacja powtórz
dobranoc jest to powtarzam, tym sposobem mógłbyś dużo napisać
coś może całkiem wielkiego [...]. (*Ajil*, A, 127)

Tutaj ostrze ironii i drwiny sięga tak zakochanego, postać z przeszłości, jak wspominającego i piszącego, narratora i bohatera z teraźniejszości – rozrzuconego literata, który nie pozwala sobie na sentymentalne wzruszenia i punktuje we własnej narracji każdy przejaw „literackości”. Ale przecież odnosić się może również do samego autora. Nieokielznana, żywiołowa dialogiczność narracji pozwala snuć i takie przypuszczenia³⁷⁰.

Nadawcy komunikatu, z godną uwagi zapalczywością, oddają się tu rozszarpywaniu wszelkich formuł, konwencji i stylów literackiego mówienia, a także wyrastających z tradycji kultury matryc rozumienia i doświadczania świata. Narrator-bohater ćwiartuje swą historię z przeszłości i zszywa jej kawałki w obrębie poszczególnych niby-zdań z tym wszystkim, czego doświadcza w trakcie mówienia i pisania. Deregulacja systemu poprawności językowej i sabotowanie wszelkich konwencji literackich to dzieło autora wewnętrznego. W efekcie, pisany przez narratora-bohatera oraz samego autora, tekst staje się nieczytelny. Jak pisała Helena Zaworska:

Są strony w *Ajolu*, których odbiór jest możliwy w istocie poprzez
zgodę na niezrozumienie, poprzez poddanie się niewyrażalnej

³⁷⁰ Ich potwierdzeniem niech będą obserwacje Jacka Rozmusa: „Dzięki *Ajilowi* można więc śledzić sytuację, w jakiej powstawał znany z literackich czasopism, umieszczony w *Tłach* liryk *Marzenie miłosne*. Jednocześnie *Ajil* ujawnia projekt innego, niezrealizowanego utworu [...]. W rozwijającej się tym sposobem sytuacji intertekstualnego wywodu referowane zostają także wydarzenia, które zainspirowały wydany siedem lat przed *Ajolem* drugi tomik poezji *Berenais*. [...] Formuła pisarska Czycza [...] umożliwia orientowanie się w spartańsko urządzonym wnętrzu mieszkania na Krupniczej, gdzie powstawały pewne partie *Ajola*. Orientuje także czas w taki sposób, by ten, który uświadamia bicie wawelskiego zegara zestroił się z czasem aranżowanej właśnie narracji.” J. Rozmus, *Odkryć świat, wrócić do Sorrento*, op. cit., s. 27.

poetyckiej emanacji słów istniejących w sferze doznań nieprzekładalnych na adekwatny wobec nich komunikat językowy.³⁷¹

Operujący sarkazmem cynik (*kynos*) jak pies (*kynes*) rozdziera mięso tekstu i pilnuje, by jego strzępy leżały poza granicami jakiegokolwiek, danego raz na zawsze, sensu.

Pytanie tylko: czym powodowana jest ta (auto)destrukcyjna pasja? Skąd wypływa owa namiętność? Odpowiedź brzmi – z poczucia zagrożenia. Zagrożenia ze strony tego, co zewnętrzne – kulturowego kodu, wzorca przeżywania, doświadczania i rozumienia świata oraz własnego istnienia. Wzorca, który tyle obejmuje i wyraża to, co jednostkowe, idiomatyczne, ile zamyka je i więzi w istniejących uprzednio, uniwersalnych formułach i kliszach. Czyczowy Nikt nie godzi się na uArzmienie, by posłużyć się sformułowaniem Michela Foucaulta, na poddanie się władzy dyskursu, w którym dopiero mógłby jako „ja”, osoba, zaistnieć.

Czycz, metaforycznie rzecz ujmując, podejmuje się tu rozwiązania problemu kwadratury koła: jak w tym i poprzez to, co uniwersalne i wspólnotowe (język, literatura) zachować własną osobność i pojedynczość, jak w pisaniu wyrazić Kogoś, kto jest i chce pozostać Nikim. W rozmowie z Janem Marxem wyjawiał kiedyś:

[...] w chwilach odrętwienia, [...] gdy robić nic nie potrafiłem, rysowałem sobie kółka i te różne kombinacje z nimi, tak dla zajęcia się czymś, dla jakby zabawy, ale też z tą głupią iskierką nadziei, że rozwiążę problem kwadratury koła.³⁷²

Propozycją rozwiązania jest **wy-pisywanie**. Składa się ono, przypomnę, z dwóch momentów nierozzerwalnie ze sobą powiązanych – jednoczesnych i komplementarnych. Po pierwsze jest to występowanie/wypisywanie się z: literatury, tradycji pojmowanych jako zespół

³⁷¹ H. Zaworska, „...A wszystko jest rozpadanie”, op. cit., s. 192.

³⁷² J. Marx, *Rozmowa ze Stanisławem Czyczem*, op. cit., s. 20.

norm i wzorców społecznych, cywilizacyjnych, kulturowych, językowych, rozpoznanych jako fikcje (albo fikcjonalizacje). Po drugie – to pisanie jako wytyczanie miejsca poza przestrzenią literatury i literackości oraz ustanawianie w nim i poprzez nie własnego, jednostkowego istnienia, jakiejś, mówiąc Gombrowiczem, „wewnętrznej suwerenności”, a być może i owego Nikogo. Nikim, powtórzę raz jeszcze, jest ten, kto nie chce w czyichś oczach stać się Kimś, kto nie chce przybrać określonej postaci, kto pragnie egzystować w bezczasie i nie-miejscu, w stanie potencjalności istnienia. Jak „artyści” z Sorrento.

Wypisuje się i chce pozostać Nikim tak autor (jako twórca znaczącego Dzieła³⁷³), jak narrator (źródło, medium i gwarant Opowieści), wreszcie i bohater (podmiot i przedmiot Historii, jednostka zamieszkująca swój Świat, rządzony określonymi prawami i zasadami). Sarkazm i cynizm są tym, co umożliwia im nieprzywieranie do maski, odklejanie się od osoby, dystansowanie do bycia Kimś, bycie osobą moralną.

Ja cielesne

Figurą zawieszenia między Kimś a Nikim, pozytywnością a negatywnością, między formą a bezformiem, między konkretnością, historycznością, sensownością a niesprecyzowaną potencjalnością, nieobecnością i bez-sensem Czycz wielokrotnie czyni ciało. „Boję się swego ciała [...] i strachu przed nim” (*Ajil*, A, 129), wyznaje bohater *Ajila*. Wyznanie to ma tutaj znaczenie niebagatelne.

W jego pierwszej części ujawnia się głos tradycyjnej, dualistycznej filozofii: ciało wpisane zostaje w porządek przedmiotowy, istnieje na zewnątrz podmiotu, umysłu, o którym można powiedzieć, że jest autonomiczny i wolny. Nie zmienia tego nawet fakt zagrożenia płynącego z zewnątrz, ze strony ciała.

³⁷³ Piotr Marecki notuje: „Nie bez powodu *Ajola* nazwany zostanie największym eksperymentem w polskiej literaturze powojennej i właściwie skaże jego twórcę na banicję. [...] Po opublikowaniu *Ajola* Czycz znalazł niewielu zwolenników”. P. Marecki, *Czycz i filmowcy...*, op. cit., s. 29.

Załączki takiego myślenia znajdujemy już u presokratyków, ale bodaj pełny wyraz dał mu Kartezjusz, wyraźnie rozgraniczając materię od umysłu, czucia i podmiotowości. Ciało zatem to surowa (nierozumna, bezrefleksyjna oraz bierna) materialność, *res extensa*; umysł – *res cogitans* – to myśl, wolność i aktywność. Podmiotem zdania „boję się swego ciała” jest więc jakieś Ja dostrzegające zagrożenie dla własnej autonomii, wolności, zagrożenie płynące ze strony ciała – tego, co radykalnie inne, nietożsame z nim samym, będące na zewnątrz. Banalne doznanie i skonstatowanie własnej cielesności jest tu przyczyną rozbicia poczucia całości oraz identyczności mówiącego. Od teraz dzieli się on na to, co ma być nim i na ciało³⁷⁴. To rozbicie zostaje wzmocnione czy też zwielokrotnione przez drugą część zdania – „boję się strachu przed nim”. Bohater boi się, ale już nie swego ciała, lecz siebie wobec, w relacji do ciała. Boi się sytuowania siebie jako siebie poza ciałem oraz myślenia o nim jako czymś/kimś obcym.

Doświadczenie to w zbliżony sposób, używając nawet tych samych sformułowań, przedstawił swego czasu Guy de Maupassant w opowiadaniu pod znamienym tytułem *On?*:

Nie lękam się niebezpieczeństwa. Gdyby wszedł tu jakiś człowiek, zabiłbym go bez zmrużenia oka. Nie lękam się duchów; nie wierzę w nadprzyrodzone. Nie lękam się umarłych; wierzę, że przechodzi w nicość każda istota, która gaśnie. Zatem?... Właśnie, zatem?... Cóż, lękam się samego siebie! Lękam się swego lęku; lękam się udręk umysłu, gdy się gubi, lękam się tego strasznego doznania, które jest niepojętą obawą. [...] A przede wszystkim lękam się przeraźliwego zakłócenia mej myśli, mej racji, która ucieka w chaos, rozbita tajemniczym, niewidzialnym niepokojem.³⁷⁵

Źródłem tajemniczego niepokoju jest, w przypadku Czyczowego bohatera, właśnie ciało. Stanu niepokoju ufundowanego na paradoksie (moje a

³⁷⁴ Zob.: B. Skarga, *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Kraków 2009, s. 295.

³⁷⁵ G. de Maupassant, *On?*, [za:] *Historia brzydoty*, red. U. Eco, tłum. zbiorowe, Poznań 2007, s. 320.

zarazem nie moje ciało; ja a zarazem obcy) doświadcza on przy każdym kolejnym spojrzeniu w lustro:

Przechodziłem obok lustra zachciało mi się tam popatrzeć, czy
widziałeś kiedy upiora [...]. (*Ajil*, A, 128)

Ciało jest upiorne, ciało nie odpowiada temu, co się myśli, gdy mówi się „ja”. Spojrzenie w lustro, dostrzeżenie i skonstatowanie własnej cielesności przez bohatera jest i spotkaniem z sobą samym, i z obcym. Obcym, bo: upiorem, pajacem i kabotynem, o czym czytamy w innym miejscu.

Pozornie Czycz zdaje się tu, delikatnie rzecz ujmując, wyważać drzwi uchylone już przez Husserla w drugiej księdze *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii* oraz w *Medytacjach kartezjańskich*, potem zaś otwarte na oścież przez Merleau-Ponty'ego w *Fenomenologii percepcji*. Mam tu na myśli problematykę dwojakiego sposobu doświadczania ciała. Gwoli przypomnienia: zdaniem Husserla ciało może być postrzegane, po pierwsze, jako materialny obiekt, cielesna bryła (*Körper*). W tym ujęciu ciało to obiekt zewnętrzny o określonym kształcie, położeniu, rozmiarze, teksturze, który może być postrzegany zmysłami. Na przykład w lustrze. Po drugie, ciało to pole wrażeń. Piszemy Husserl:

Ciało, naturalnie, jest także widziane jak każda inna rzecz, ale ciałem staje się ono tylko przez to, że jakby włożone są w nie wrażenia [powstające] przy dotykaniu, włożone są w nie wrażenia bólu itd., krótko mówiąc, przez zlokalizowanie [w nim] wrażeń jako wrażeń.³⁷⁶

Tak rozumiana cielesność to żywe ciało (*Leib*) – już nie statyczny obiekt postrzeżenia, ale „dynamiczne samo-przejawianie się ciała”³⁷⁷. W *Medytacjach*

³⁷⁶ E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, T. II, tłum. D. Gierulanka, Warszawa 1974, s. 214.

³⁷⁷ M. Pokropski, *Ciało. Od fenomenologii do kognitywistyki*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2011, nr 4, s. 121.

kartezjańskich żywe ciało staje się istotnym składnikiem, materialnym podłożem samej istoty *ego* wyłaniającej się w rezultacie zastosowania nowej wersji redukcji. Teraz to psychofizyczna całość, a nie wyłącznie czysta struktura świadomości, będąca wynikiem redukcji transcendentalnej:

[...] rezultatem redukcji jestem ja sam, ujęty jako jedność psychofizyczna, jedność zawierająca Ja osobowe, które działa w tym ciele, a za jego pośrednictwem w świecie zewnętrznym, Ja, które tego świata doznaje i które w ten sposób, dzięki stałemu doświadczeniu takich jedynych w swoim rodzaju [bo wyłącznie moich] egologicznych i życiowych odniesień, konstytuuje się w ogóle w psychofizycznej jedności z posiadającym materialne podłoże żywym ciałem (*körperlicher Leib*).³⁷⁸

Podmiot poznania nie tylko dysponuje tu ciałem, ale to właśnie ciało, dzięki lokalizacji w nim wrażeń i czuć, staje się tak terytorium, jak i narzędziem poznania. To doświadczenie i rozumienie ciała również pojawi się u Czycza.

Wpierw jednak narrator-bohater *Ajila* dostrzeże, że jego ciało nie jest do końca jego, wymyka mu się, nie jest mu posłuszne. Dlaczego? Bo jest poddane biologicznym procesom, które nie są od niego zależne. Bo jest żywe. Co znaczy: przeistaczające się, pochłaniające, wydzielające, starzejące się. Na tym właśnie zasadza się jego potworność, jego monstrualność. Monstrualność rozumiem tu w zgodzie z etymologią pojęcia: łacińskie *monstrum* wywodzone jest od czasownika „pokazywać”, „pouczać”, ale też „ostrzegać”. Przypomina o tym choćby Nietzsche, gdy w *Zmierzchu bożyszcz czyli Jak filozofuje się młotem* pisze, że brzydotę pojmuje się jako zapowiedź i oznakę zwyrodnienia³⁷⁹. Tak pojmowana potworność ujawnia się najpełniej w wyobrażeniach przyszłości i przyszłego, zmarniałego ciała, które już czyha i nadchodzi:

³⁷⁸ E. Husserl, *Medytacje kartezjańskie*, tłum. A. Wajs, Warszawa 1982, s. 142-143.

³⁷⁹ Zob. F. Nietzsche, *Zmierzch bożyszcz czyli Jak filozofuje się młotem*, tłum. P. Pieniążek, Kraków 2004.

on podchodzi szczynowato i popierdując i kłapiąc bezzębnymi lub sztucznymi szczękami co mi je ma wetknąć w moje, i swój oklapły tyłek w mój, i niekiedy już słyszę w moich krokach jakieś jego człapnięcie w moich flakach burknięcie jakiegoś już jego flaka czuję w jego oddechach jakiś jego cuchnący poświst, i wetknąć mi swój wydęty bandzioch w mój brzuch i swój zasrany tak absolutnie już gnojowaty strach w moje lęki, ten pięćdziesięcio- sześćdziesięcio- ten już i czterdziestoletni, ten rozklekotaniec ten kutas oklapły obraz własnego kutasa co mu oklapł i tak zostanie [...] on wszystko twoje ma oblepić sobą, [...] już ja go przyjmę wlezie on we mnie wleziesz we mnie ty grzybie sparszywiały już ja ci siebie dam [...]. (*Ajil*, A, 114)

Tę obcość i potworność – zarówno ciała, jak i wpisanej weń i ujawniającej się w jego wizerunku przyszłości – narrator-bohater Czycza podkreśla, stosując zaimek „on” (ten, inny, obcy), a nie „ono” (to, ciało, moje). To opis groteskowy – w rozumieniu Bachtina. Rosyjski literaturoznawca „groteskowym ciałem” nazywa pewien model reprezentowania cielesności. Model ten nie tylko różni się od kanonu estetyki nowożytnej, ujmującej ciało uformowane, ucywilizowane i higieniczne, ale również wnosi odmienne sensy, sytuje cielesny byt w odmiennym polu znaczeń:

Groteskowe ciało nie jest wyodrębnione z reszty świata, jest niezamknięte, nieukończone, niegotowe, samo siebie przerasta, wykracza poza swoje granice. Podkreślone zostają albo te części ciała, które są otwarte na świat zewnętrzny – którędy świat wchodzi w ciało lub jest z ciała wydalany – albo też te, za których pośrednictwem ciało samo wystawia się niejako na świat; a zatem – otwory, wypukłości, wszelkie odgałęzienia i wyrostki: rozwarte usta, genitalia, piersi, fallus, gruby brzuch, nos. Ciało odsłania swą istotę, to, co w nim rośnie i przekracza własne granice.³⁸⁰

³⁸⁰ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. i A. Goreniewie, Kraków 1975, s. 87.

Najistotniejsza w tego typu reprezentacji jest zatem wieczna niegotowość ciała, jego otwartość jako formy oraz jako materii. Na tym też zasadza się jego potworność, która nie jest już kwestią li tylko przyszłości. Jeśli bowiem monstrualność to znak wskazujący i ostrzegający, to dodać należy jeszcze, że nie jest on czymś zewnętrznym wobec tego, co oznacza, lecz pochodzi z samego wnętrza oswojonego, zdawałoby się, ciała. W *Ajilu*, mimo że mamy do czynienia z anonsovaniem potworności, która dopiero ma nadejść, ona sama daje o sobie znać tu i teraz. Nie gnieździ się w jakimś obcym, przyszłym ciele, lecz w tym tu-oto. Śladem tego są włosy i paznokcie:

to, to włosy, potworne, coś martwe, wrośnięte w moją głowę tak silnie
nie mogę zerwać utkwione w żywym [...]. (*Ajil*, A, 128)

Obumarłe komórki wyrastające z żywego ciała – ono samo, ciało, poświadcza teraz tyle życie, ile śmierć. Albo inaczej: jest zarazem tym, co żywe, jak i martwe. I dlatego właśnie jest potworne.

W znanym szkicu *Niesamowite* Freud, powołując się na Schellinga, wykazywał, że tytułowe pojęcie odnosi się do tego, co się ujawniło, a co powinno zostać ukryte. Za Jentschem zaś dodawał, że niesamowite to coś niezwykłego, co powoduje „niepewność intelektualną”, czego wprost „nie da się pojąć”. Co jednak najciekawsze, że „niesamowite” nie jest tym, co „nieznajome”; że należy wyjść poza utożsamianie tych dwóch, całkiem różnych pojęć. Dlaczego? Albowiem to, co niesamowite, owszem, „należy do dziedziny tego, co przeraźliwe, wywołujące grozę i lęk”, ale także „sprowadza się do tego, co od dawna znane, znajome”³⁸¹. Na dowód Freud przywoływał tak przypadki z własnej praktyki psychoanalitycznej, jak utwory literackie (m.in. *Piaskuna* E.T.A. Hoffmanna), ale również etymologię niemieckiego *unheimlich* („niesamowite”) jako przeciwieństwa *heimlich* („samowite”). Wyjaśniając, czym „samowite” jest, sięgał zarówno do słownika Jakuba i Wilhelma Grimmów z 1877 roku, jak i do słownika Daniela Sandersa z 1860 roku, z którego przytoczył przeszło

³⁸¹ Zob. S. Freud, *Niesamowite*, [w:] idem, *Pisma psychologiczne*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 235, 236.

dwustronicową definicję pojęcia wraz ze źródłami potwierdzającymi jego użycie w danym znaczeniu. Nie będę go w tym miejscu przywoływał, także dlatego, że w języku polskim „samowite” nie ma tak bogatych znaczeń. Pozwolę sobie jednak zacytować tłumacza tekstu Freuda, który w stosownym przypisie proponuje:

poprzestańmy na stwierdzeniu, że neologizm „samowite” (w przeciwieństwie do słowa „niesamowite”) rozumiemy tu jako „to, co należy do *samej* istoty osoby lub rzeczy”, co stanowi o jej „*samoistności*”, co sprawia, że osoba lub rzecz czuje się „u siebie” (jest u siebie = „heim”, „heimlich”).³⁸²

We wspomnianym słowniku Sandersa Freud odnajduje też takie znaczenie słowa „samowite”, które jest zbieżne z jego przeciwieństwem, z „niesamowitym”. Co z tego wynika? Po pierwsze, że słowo „samowite” należy do dwóch kręgów wyobraźniowych, „do kręgu tego, co znajome, swojskie, i do kręgu tego, co zakryte, trzymane w ukryciu”³⁸³. Po drugie natomiast, że „niesamowite” obejmuje wszystko to, co miało pozostać w ukryciu, pozostać tajemnicą, a co wyszło na jaw. W tym miejscu można dodać jeszcze trzecią konstatację, która, odwracając perspektywę, głosiłaby, że niesamowite gnieździ się i wywodzi z tego co samowite, swojskie, znajome, okiełznane, przytulne; że niesamowite w pewien paradoksalny sposób konstytuuje samowite, że jest jego istotną częścią, która może, ale wcale nie musi się ujawnić.

Wspominam tutaj o tym dlatego, że niesamowite – jako to, co powinno pozostać w ukryciu, a ujawniło się w samowitym i poprzez nie – jest właśnie groteskowe ciało bohatera Czycza. Jego własne, doskonale znane mu, ciało odkrywa swoją obcość i potworność. Wywołuje nie tylko intelektualny niepokój, ale również poczucie zagrożenia. Zwłaszcza, gdy ono pragnie i gdy ono boli:

o, co za ból, głowa jakby zaraz miała trzeszczeć bo jest jak przed pęknięciem nie pamiętam nigdy tak rozsadzanej, i równocześnie jak

³⁸² Ibid., s. 236, przypis tłumacza.

³⁸³ Ibid., s. 239.

w rozgrzanych filcowych pierścieniach wciskanych mi na skronie i oczy ktoś to, o szarawe ciemno, rozjaśnienie, ciemno, pierścienie węglowo ciche, i jeden dwa, i teraz już kilka płatów przesuwa się od lewej skroni w prawo i trochę w górę, owalne, ich fiolet szarawo świeci, w środku otwory obrzeżone żółtym jarzeniem, przesuwały się szeregiem, zatrzymują się, ruszają znowu, co za ból [...]. (*Ajil*, A, 124)

Na marginesie nadmienię tylko, że długa, uciążliwa choroba (rak skóry oraz depresja) i związane z nią fizyczne i psychiczne cierpienie nieobce były samemu Czyczowi. W nekrologu po jego śmierci wspominał Leszek Długosz:

[...] wiele wcześniejszych lat jego życia to ustawiczne zmaganie się z chorobą (a właściwie z całym „stadem” dręczących go chorób). Choroba była piętnem drugiej połowy jego życia, cieniem, który tragicznie kładł się na codzienności i jego pracy.³⁸⁴

Żona pisarza, Barbara Sommer-Czycz, dopowiadała:

Rak skóry, który dopadł go w latach sześćdziesiątych, zupełnie go złamał. Kiedy choroba się rozwinęła, przestał właściwie wychodzić na ulicę.³⁸⁵

Sam Czycz ujawnił szczegóły choroby w korespondencji z Andrzejem Wajdą. W styczniu 1979 roku pisał: „teraz idę do szpitala, co poprzedzone było oczywiście, jak zawsze, korowodami z badaniami przeróżnymi, cały więc ten czas stracony, mają mi usunąć w tym szpitalu taki nowotwór tym razem operacyjnie”; w kwietniu: „wyszedłem stamtąd parę dni temu, jestem bardzo osłabiony, przeszedłem tam trzy operacje dość ciężkie i najgorsze że nie jest

³⁸⁴ L. Długosz, [nekrolog Stanisława Czycza], „Rzeczpospolita” 1996, nr 156, s. 12.

³⁸⁵ Cyt. za: M. Olszewski, *Człowiek bez skóry. Portret Stanisława Czycza*, „Gazeta Wyborcza”

04.07.2003, dodatek „Magazyn Krakowski”,

<http://krakow.wyborcza.pl/krakow/1,42699,1558622.html>, dostęp 13.09.2015.

jeszcze wszystko dobrze i chyba będę musiał tam wrócić, na razie dochodzę tam i pewnie zabiorą mnie ponownie gdy tylko zagoją się pooperacyjne rany”; w styczniu 1980 roku: „przez ponad już rok szpital, przebywałem tam cztery razy z krótkimi przerwami, cztery operacje”³⁸⁶.

Banalnym i nie sięgającym istoty rzeczy byłoby stwierdzenie, że cielesność w ten sposób doświadczana przez bohatera *Ajila* – z dominującą rolą bólu jako niesamowitego ujawniającego się w tym i poprzez to, co znane – staje się świadectwem wypartego, zapomnianego, usuniętego z codziennego życia, a teraz ponownie dającego o sobie znać: świadectwem śmiertelności. Owszem, fragmenty traktujące o potworności ciała rzeczywiście można odczytywać w tej perspektywie. Są przecież świadectwami strachu oraz nieumiejętności radzenia sobie z myślą o śmierci. To somatyczne opisy doświadczania jej niemal namacalnej obecności. O niej samej, o śmierci, nie da się niczego konkretnego powiedzieć, niczego ponad popadanie w banał i powielanie utartych, stereotypowych wyobrażeń i opinii, które po prawdzie nie mówią nic. Jak w przywoływanym już fragmencie, w którym mowa, że „śmierć jest czymś największym i wszystko wszystko pod słońcem i nawet ze słońcem i nawet pod wszystkimi i ze wszystkimi słońcami wszystko co ktoś widział ogromne jest przy niej małe” (*Ajil*, A, 117).

Nie śmierć czy śmiertelność są w tym utworze Czycza najistotniejsze. Raczej konkretność, jednostkowość a także fizyczność istnienia, którego nie sposób ująć w system pojęć i idei. Tym jest ciało, które pragnie i które boli. Bohater, co prawda, próbuje je nazwać, opisać, ale zawsze są to określenia, które uwydatniają wyłącznie jego – ciała – semantyczną bezkształtność. Amorficzne, groteskowe, otwarte i wiecznie niegotowe ciało może być ryzykownym schronieniem dla Nikogo – tego, który pragnie wyzwolić się ze świata konwencji i nie przybierać ostatecznego kształtu, znaczenia i roli; tego, który chce wieść anonimowe życie. Ciało jako kryjówka życia, schronienie tak przed światem, jak sobą samym jako osobą – to miał, zdaje się, na myśli Merleau-Ponty, gdy pisał:

³⁸⁶ S. Czycz, *Listy* [w:] idem, *Arw*, oprac. D. Niedziałkowska, D. Pachocki, Kraków 2007, s. 118, 119.

[...] pogрузьć się w jakiegę przyjemności lub w bólu, zamknąć się w tym anonimowym życiu, które podbudowuje moje życie osobowe.³⁸⁷

To terytorium ciała, dopowiada Czycz, wyznacza przestrzeń doznawania elementarnej i autentycznej obecności. Autentycznej w sensie: nie zafałszowanej, nie skrywającej się za ułudami intelektu, kulturowych kodów ujmowania, interpretowania, rozumienia. Doznawane stany, cielesne odczucia i wrażenia zmysłowe – ból ale także strach, wstręt i obrzydzenie na widok własnego ciała – to zdarzenia najbardziej własne również i z tego powodu, że nie dają się nazwać, ująć za pomocą słowa, znaku, tego co wspólne. To po pierwsze. Po drugie, doznawanie ciała i własnej cielesności wiąże się z uświadomieniem sobie istnienia maski, pozy, którą zwykło się przyjmować nie tylko wobec i dla innych, ale nawet wobec samego siebie:

Zaraz stanę przed tym lustrem, dla dobrania właściwej interpretacji, miny pozy głosu, w znoszonej marynarce i starej koszuli i raptem zobaczyłem w lustrze żałosnego pajaca. (*Ajil*, A, 129)

Dla bohatera Czycza nieznośne, a nawet przerażające okazuje się tak przybieranie konkretnej i znaczącej postaci, jak i jej nieprzybieranie, bycie sobą w tym najpierwotniejszym, przedosobowym wymiarze. O tym przerażeniu pisał ongiś Leo Lipski. Fragment, po który w tej chwili sięgam, pełnić może rolę soczewki, w której rozbite, rozproszone refleksy Czyczowej myśli splatają się w wiązkę refleksji. W opowiadaniu zatytułowanym *Piotruś* Lipski pisze:

Strasznie trudno dojść do prawdziwych źródeł życia, o ile w ogóle istnieją. Do człowieka, co już nie udaje. [...] Tysiące póz, tysiące ról, jedna nałożona na drugą, zazębiające się, sprzeczne. [...] Gdy pozbywamy się jednej, wpadamy automatycznie w drugą, równie

³⁸⁷ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 185-186.

nieprawdziwą jak pierwsza. I tak szukając tego, co istotne, jeżeli chcemy szukać, a mało kto ma ochotę, przewracamy się we wszystkich swoich stu tysiącach póz, aby wreszcie pod jedną odkryć pulsujące życie. Lecz zamiast życia, ku naszemu zdziwieniu, znajdujemy doskonale pulsującą rolę, na której siadamy okrakiem. A gdy po wielu koziołkach ociera się o coś trochę prawdziwego, gdy widzi się, że nie ma się czego grać, że w ogóle ta możliwość zostaje odjęta, jest się przerażonym – sztywnieje. [...] Prawda istnienia jest nie do wytrzymania, cokolwiek o tym by się mówiło.³⁸⁸

Prawda istnienia bohatera Czycza dochodzi do głosu w tych momentach, gdy staje on przed lustrem lub gdy skupia swą uwagę właśnie na ciele (ściślej: gdy dochodzą do niego wrażenia świadomego ciała³⁸⁹). Kotary intelektu, wspomnień, wyobrażeń, marzeń i projektów, za którymi istnienie się skrywa, oto właśnie opadają i na scenie pozostaje ono samo. W całej swej

³⁸⁸ L. Lipski, *Piotruś*, Olsztyn 1995, s. 88–89.

³⁸⁹ Korzystam tu z pojęcia, którego znaczenie jasno wyłożył Richard Shusterman: „Istnieją świadome, wyraźne i dostępne w doświadczeniu percepcje naszych własnych ciał, które obejmują: różne odczucia, obserwacje, wizualizacje oraz inne mentalne przedstawienia naszych własnych ciał, jego części, zewnątrz i wewnątrz. [...] Chociaż owe wyraźne postrzeżenia zawierają bardziej zmysłowe odczucia głodu, przyjemności i bólu, termin <wrażenie zmysłowe> ma tu być rozumiany wystarczająco szeroko, aby objąć postrzeżenia stanów cielesnych, które wyróżniają się bardziej jako poznawcze i nie posiadają nadmiernie afektywnego charakteru. Intelektualne skupienie uwagi lub wizualizacja nastroju, ruchu, orientacji lub stanu napięcia pewnych partii naszego ciała mogłyby być zaliczone do świadomych wrażeń zmysłowych ciała nawet wtedy, gdyby nie posiadały znaczącej emocjonalnej jakości lub wyraźnych danych wejściowych z zewnętrznych zmysłowych organów ciała. Wrażenia świadomego ciała nie są zatem w żadnym wypadku przeciwstawione myśli, pojmując się je natomiast jako te, które obejmują świadome, płynące z doświadczenia oraz skoncentrowane na ciele, myśli i przedstawienia.” R. Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, tłum. W. Małecki, S. Stankiewicz, Kraków 2010, s. 82.

postaci: jako to, co elementarne, konkretne, absolutnie jednostkowe, ale też nieprzekładalne. Ciało bowiem, pisze Merleau-Ponty, konstryuuje „niewysłowione *cogito*, [...] świadomość milczącą, [...] nieartykułowane ujęcie świata”³⁹⁰.

Jak powiedziałem, do tego miejsca praca Czyczowej myśli nie wykracza ponad to, co w humanistycznej refleksji wyłożono już po wielokoroć. Jednakże w *Ajilu* ciało – rozumiane jak przedstawiłem powyżej – jest nie tylko narracyjnie tematyzowanym sposobem bycia Nikogo (jako pewnej koncepcji podmiotowości), jest także **figurą samego utworu jako komunikatu, w którym i poprzez który ustanawia się jakieś zindywidualizowane Ja**. Innymi słowy, w *Ajilu* podejmuje się próbę nie tylko przedstawienia ciała, ale także jego wyrażenia, wyartykułowania czy zamanifestowania. Czycz, jego narrator i bohater, próbują czynić to poprzez rozrywanie literackich zasłon na każdym poziomie opowieści, narracji, dyskursu i formowanie swej wypowiedzi na kształt otwartego, przyobleczonego jedynie w strzępy (sensu) ciała.

Ajil ma być, niczym groteskowe ciało, monstrualnym polem niesemiotyzowalnych wrażeń, „słów istniejących w sferze doznań nieprzekładalnych na adekwatny wobec nich komunikat językowy”³⁹¹, by posłużyć się raz jeszcze określeniem Zaworskiej. Ma być monstrualny w znaczeniu: wiecznie niegotowy, wskazujący, zapowiadający i ostrzegający. To podpowiada już tytuł utworu, który można czytać podobnie jak słowo „And”. Prócz tego, że And to skrót imienia Bursy, to przywołuje – nieprzypadkowo, twierdę – angielski spójnik „i”: już to jako wyraz niepełności i szczątkowości historii opisanej przyjaźni, już jako znak przerwanego nagle i przedwcześnie życia poety. Słowo „Ajil” również można czytać jako (tym razem fonetyczny) zapis angielskiego „I’ll”, formy ściągniętej „I will”, wyrażającego czas przyszły w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Tak czytany tytuł, a przez jego pryzmat sam utwór, wskazywałby tego, kto ustanawia się w tekście (na każdym jego poziomie) i poprzez tekst. Ten zaś mówiłby: jestem ciałem bez znaczenia, Nikim, który kiedyś może stać się Kimś, osobą: zyskać postać, kształt i

³⁹⁰ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji...*, op. cit., s. 425, 426.

³⁹¹ H. Zaworska, „...A wszystko jest rozpadanie”, op. cit., s. 192.

znaczenie. Kiedy i jak ma się to dokonać? Pod jakimś spojrzeniem, w akcie indywidualnej lektury. Tyle tylko, że wtedy ów Nikt przestanie być sobą-Nikim.

Rzecz jasna, formowanie tekstu oraz sensu na kształt groteskowego ciała czyni z niego – zarówno ciała jak i tekstu – o ironio, kolejny znak, kolejną metaforę. Ale powiedziane zostało przecież, że „jak się tak dobrze rozejrzeć to wszędzie metafory, i może wszystko jest kupa metafor” (*Ajil*, A, 115). Pośród wszystkich innych ta jednak byłaby najbardziej własna. Jestem tym (i tam), kim (i gdzie) nie są inni, manifestuje nadawca komunikatu. A więc kto? Czyż jako autor utworu; ujawniający się w cynicznych relacjach do kodu (języka i tradycji literackiej) podmiot czynności twórczych; wreszcie narrator oraz bohater. Figura ciała jako schronienia dla Nikogo ma być ich miejscem wspólnym. Schronienie to, dodać należy, jest jednak tylko chwilowe. Zaraz bowiem z tego właśnie miejsca dokonują oni kolejnego cynicznego samooskarżenia: „sam jesteś też metaforą, do tych wszystkich, a jak jeszcze nie uniwersalną to potwór już na pewno” (*Ajil*, A, 115).

Występowanie, czyli w drodze do (o)sob(n)ości

Wy-pisywania – procederu, w którym i poprzez który ustanawia się Czyczowy Nikt – nie należy sprowadzać wyłącznie do pracy literackiej. Owszem, pisanem zajmują się Czyczowe osoby na różnych poziomach instancji nadawczych, jest to też ta aktywność, która owe poziomy spaja. Niemniej mówiąc o wy-pisywaniu mam na myśli dużo bardziej złożony akt. To przede wszystkim występowanie jako takie. W polu semantycznym czasownika „wystąpić” bądź „występować” lokują się takie aktywności jak, po pierwsze, wychodzenie przed jakąś grupę osób, na jej przód; po drugie, pojawianie, ukazywanie się na powierzchni czegoś, stawanie się widocznym, odczuwalnym; po trzecie, wypowiedanie się publiczne w jakiejś sprawie, żądanie czegoś; po czwarte, odtwarzanie roli, dawanie się poznać w jakiejś roli, granie; po piąte wreszcie, rezygnowanie z uczestnictwa w czymś, porzucanie, opuszczanie

czegoś, wypisywanie się właśnie³⁹². Te podejmowane jednocześnie działania będą się składały na konstytucję Czyczowej koncepcji jednostki. Jednostka ta, już jako zindywidualizowana persona³⁹³, manifestować się będzie na każdym poziomie tekstu.

Bohater-narrator-autor tej prozy, ten „prawie wiejski parobek”, niewolnik, Nikt, będzie wychodził przed jakąś grupę osób. Bohater *Anda* występuje przed reprezentantami instytucji literackiej, potem – przed literacką publicznością.

³⁹² Zob.: *Występować*, [w:] *Słownik języka polskiego PWN*, oprac. L. Drabik, Warszawa 2006; *Występować*, [w:] *Słownik współczesnego języka polskiego*, red. B. Dunaj, Warszawa 1996.

³⁹³ Używam w tym miejscu kategorii, zdaję sobie z tego sprawę, znaczeniowo niezwykle pojemnej, mimo że (albo właśnie dlatego że) opisywanej wielokrotnie przez badaczy o różnej orientacji metodologicznej. Rozmaitość koncepcji persony jako kategorii literackiej to pochodna bogactwa znaczeniowego samego pojęcia, wywodzonego w wystąpieniach teoretyczno- oraz historycznoliterackich już to z teorii Carla Gustava Junga, już z greckiego i łacińskiego źródłosłowu, bądź też dookreślanego przez badaczy niezależnie od tych pierwszych dwóch źródeł. Dlatego też na gruncie badań literackich (zwłaszcza tych poświęconych poezji) określenie persona funkcjonuje jako maska, jako osobowość tekstowa, „ja liryczne”, „podmiot liryczny”, głos poety. Moje rozumienie tej kategorii bliskie jest znaczeniu persony lirycznej zaproponowanemu przez Katarzynę Wyszzyńską w jej rozprawie doktorskiej. Autorka pisze: „persona liryczna w konkretnych realizacjach, konkretnych tekstowych sytuacjach może być tożsama np. z podmiotem lirycznym, bohaterem, czy pełnić jeszcze bardziej złożone funkcje nadawcze. Jednak w moim przekonaniu nad tymi konkretnymi ‘czasowymi’ rolami nadbudowana zostaje jak gdyby nadrzędna relacja (*autor-persona*), łącząca twórcę i wykreowaną przez niego postać. Persona jest bytem skomplikowanym jeszcze z tego względu, że stanowi ‘twór’ fikcyjny, ale jakby ‘zanieczyszczony’ – raz w mniejszym, raz w większym stopniu – śladami osobowości empirycznego autora. Persona liryczna to postać jednocześnie żyjąca własnym ‘tekstowym życiem’ (i w tym sensie uniezależniająca się od swego twórcy), ale, paradoksalnie, silnie związana ze swym autorem.” K. Wyszzyńska, *Formuły persony lirycznej po 1968 roku. Pan Cogito i jego sukcesorzy*, Katowice 2011, maszynopis pracy doktorskiej napisanej pod kierunkiem dr hab. prof. UŚ Danuty Opackiej-Walasek, s. 32.

Autor *Anda* jako kandydat na poetę uczynić musiał dokładnie to samo. Obaj stali się widocznymi i zostali zauważeni, albowiem wcielili się (choćby na chwilę, bądź w niewielkim stopniu) w pewną społeczną rolę.

Persona Czycza, ów Nikt, musi występować: musi opuścić swe dotychczasowe nie-miejsce i stanąć przed Kimś lub przed Czymś, aby poprzez **nawiązane relacje międzyosobowe zakwalifikować się jako osoba właśnie**; by zyskać/wytworzyć tożsamość osobistą, zawodową, narodową, polityczną, klasową, płciową (męską). Etyka, erotyka, estetyka, polityka – „w tych czterech wymiarach, pisze Sloterdijk, dane mi jest wszystko, co doświadczać będę jako moje, początkowo nie pytając kim (czym) jest ‘ja’: moje normy postępowania, moja moralność zawodowa, moje wzory zachowań seksualnych, moje formy doświadczeń zmysłowo-emocjonalnych, moja ‘tożsamość’ klasowa, moje zainteresowania polityczne”³⁹⁴. Owe wzory, normy, role, rozpoznane zostaną jako arbitralne i fałszywe, doświadczenie zaś – zapośredniczone, iluzoryczne i, w efekcie, nie-moje. O tym traktuje *Pawana* i *Nie wierz nikomu*.

W *Pawanie*, mikropowieści Czycza z 1977 roku, podjęty dziesięć lat wcześniej w *Ajilu*, dyskurs cielesności uzupełniony zostaje o dyskurs płci. Ciało, w *Ajilu* doświadczane i przedstawiane zaledwie jako obiekt (*Körper*) tudzież przed-świadome i przed-osobowe pole wrażeń (*Leib*), w *Pawanie* występuje ze swego nie-miejsca, w którym mogło wieść anonimowe życie, występuje by

³⁹⁴ P. Sloterdijk, *Krytyka cynicznego rozumu*, op. cit., s. 95.

zyskać tożsamość płciową; by stać się jakimś – męskim – ciałem³⁹⁵. Fabuła

³⁹⁵ Zdaniem tym z rozmysłem ustawiam lekturę utworu Czycza w perspektywie teorii performatywności płci Judith Butler. Performatywny charakter płci/rodzaju wskazuje na pewien akt, rezultat tudzież przedstawienie (w znaczeniu odegrania, odtwarzania). Tożsamość (w tym płeć kulturowa/rodzaj) jednostki, powiada Butler, nie istnieje uprzednio, lecz powstaje dopiero w procesie kumulacji aktów performatywnych dokonywanych przez tę jednostkę. W pracy *Uwikłani w płeć* (J. Butler, *Uwikłani w płeć. Feminizm i polityka tożsamości*, tłum. K. Krasuska, Warszawa 2008) ugruntowaniem tej teorii jest model behawiorystyczny zakładający podmiotowość jako sumę przedstawianych ekspresji; w późniejszych natomiast pracach pojęcie „performatywności” związane jest z teorią aktów mowy Johna Austina i teorią interpelacji Louisa Althussera. Nie wdając się w szczegółowe rozważania, nadmienię tylko, że zgodnie z teorią aktów mowy przedstawienie jest dyskursywną praktyką, która ustanawia i wytwarza to, co nazywa. Słowa, gesty, praktyki dokonujące aktów – w tym przypadku aktu ustanowienia tożsamości rodzajowej – sprowadzać się mają, według Butler, do cytowania normy przypisanej „męskości” czy „kobiecości”. Powtarzanie czy też cytowanie stanowi warunek naszego bycia w świecie, zaistnienia w sferze kultury. Ale, wypadaloby w tym miejscu zapytać, kto powtarza, cytuje, skoro nie istnieje żadne przeddyskursywne ja? Odpowiedź Butler brzmi: język, sama dyskursywność, której dopiero efektem jest jakaś możliwość „ja”. Jednostka jest bowiem w stanie powiedzieć o sobie „ja” jedynie w tych granicach, w jakich się do niej wcześniej zwracano. Takim pierwszym zwrotem zakreślającym owe granice są dla filozofki wypowiedzi powołujące rodzaj jednostki już w momencie narodzin: „to jest dziewczynka” bądź „to jest chłopiec”. Zdania te dokonują właśnie interpelacji: przyzywania, wołania ale także wywołania. Inicjują też proces „rodzajowania” rozumianego jako „dziewczęcenie dziewczynki” czy „chłopięcenie chłopca”; proces, który trwa przez całe życie i polega na powtarzaniu normy czy zespołu norm mającym doprowadzić do osiągnięcia ideału płci kulturowej, która została zadana już na samym początku. Pisze Butler: „Na tyle, na ile nazwanie ‘dziewczynką’ jest przechodnie, to jest, na tyle, na ile rozpoczyna proces wymuszania pewnej ‘dziewczęcości’, termin ten, czy też raczej jego symboliczna moc, kieruje formowaniem się cieleśnie odgrywanej kobiecości, która nigdy w pełni nie jest zgodna z normą. [...] Kobiecość nie jest więc wynikiem wyboru, lecz wymuszonym cytowaniem normy, której złożona historyczność jest nierozzerwalnie związana z

utworu jest dosyć prosta: trzech przyjaciół, znanych czytelnikowi Czycza z wydanego w 1968 roku zbioru *Nim zajdzie księżyc* – Mikado, Selavi i Gandhi – peregrynuje do miejsca swego erotycznego spełnienia. Ma to być chata za piaszczystym lasem, w której, jak twierdzi jeden z nich, „czekają na nich dziwy”. Ich wędrówka powodowana jest nieokiełznanym popędem:

A może... może trzeba mieć miejsce jeszcze na inne chcenia... mnie już zdaje się wypełniło całego to jedno: dziwy... mi się chce... (P, 7)

Pożądanie i możliwe sposoby jego zaspokojenia wyznaczają oś, wokół której krążą niekończące się rozmowy bohaterów. Pojawiają się w nich i komentarze samej wędrówki, i wspomnienia, i sny, i wyobrażenia, wreszcie projekcje marzeń maszerujących. Nic tu nie jest pewne: co jest komentarzem bieżącej sytuacji, co wspomnieniem, co snem? Jaki jest status ontologiczny kolejnych opowieści i przedstawianych w nich wydarzeń? Brak pewności doskwiera nie tylko czytelnikowi, lecz także, a może przede wszystkim, samym bohaterom:

- To my tu idziemy, męczymy się, oczy wypatrujemy, a ty sobie, Selavi, śpisz.
- Kiedy?
- I ci się coś chyba śni. To nam może
- A mnie nie trzeba do tego

dyscypliną, kontrolą i karą. Nie istnieje żadne 'ja' przyjmujące normę płciową. Wręcz przeciwnie: to właśnie to cytowanie normy płciowej jest koniecznym warunkiem, aby zakwalifikować się jako <ja>, aby stać się pełnoprawnym 'kimś', a kształtowanie się podmiotu jest uzależnione od wcześniejszej legitymizacji norm płciowych" (J. Butler, *Krytycznie queer*, tłum. A. Rzepa, „Furia Pierwsza” 2000, nr 7, s. 37–58). Co istotne jednak i warte dopowiedzenia – nie mamy tu do czynienia z podmiotem jako deterministycznym wytworem owych norm. Podmiot ma być podmiotem poprzez repetycję, ale równocześnie też poprzez odrzucenie owych norm. Jego sprawcza aktywność polegać ma na ich powtarzaniu i podleganiu nim, ale także na ich kontestacji.

- Spałem?
- może nam opowiesz
- A mnie do tego nie trzeba wojska i zasypiania.
- Do czego?
- Że mi się śni.
- Śni ci się? Co?
- Wszystko. Aż tam po horyzonty.
- Aha...
- Łącznie z tobą, Selavi.
- Tak?
- Śniesz mi się.
- Jestem wzruszony.
- Tak?
- Że tak jesteś do mnie przywiązany, że nawet we śnie nie chcesz być beze mnie.
- Choćbym i chciał...
- No...
- Tak jak ty beze mnie. I Mikada.
- Żaden z was mi się nie śni.
- To z kim w tej chwili rozmawiasz? Sam ze sobą? (P, 89)

Na to ostatnie pytanie można udzielić odpowiedzi twierdzącej i od razu wyjaśnić, że rozmowy stanowiące większą część powieści pochodzą z jednej tylko świadomości, że w istocie mamy do czynienia z monologiem rozpisany na głosy trzech postaci³⁹⁶. Twierdzenie to uzasadniają trzy zjawiska zachodzące w tej prozie. Pierwsze to wypracowana we wcześniejszych utworach autorska strategia narracyjna z dominującą rolą techniki monologu wewnętrznego. Ma ona, przypomnę, ujmować i wyrażać świadomość o strukturze „nieselektywnego radia” odbierającego wszystkie fale jednocześnie.

³⁹⁶ Wskazywała już na to Małgorzata Olszewska: „Toczący się przez większą część powieści dialog to właściwie dialog pozorny, pochodzący z jednej tylko świadomości, a oddający przeplatającą przez nią wielość odczuć i spostrzeżeń”. M. Olszewska, *Ostateczna gra – strategia narracyjna Stanisława Czycza*, op. cit., s. 20.

Owe rozmaite „fale radiowe” czy też „filmowe historie”, o których mówi Czycz, rozbite tu zostają na głosy trzech postaci – Mikady, Gandhiego i Selawiego.

Drugie zjawisko wiąże się z funkcją opowiadacza – narratorami poszczególnych fragmentów stają się bowiem różni bohaterowie. Nie byłoby w tym zabiegu niczego wyjątkowego, gdyby nie to, że bohaterowie myślą się sobie nieustannie. Ich rozmowy niejednokrotnie sprowadzają się wyłącznie do próby ustalenia, który z nich w danej chwili mówi. Po trzecie, gdy wypowiadają się już w partiach narracyjnych, czynią to w formie rozmowy prowadzonej z sobą samym. Efektem tego jest dialog, który jedynie sposobem zapisu różni się od tych, które toczą między sobą. Dla przykładu:

Dokąd? Dalej. Dwie sosenki, trzecia, o, chwieją się teraz trochę, czy mi się zdaje, wietrzyk jakiś albo i nie... wydaje się... poblask jeziorka czy rzeczki, z prawej, i już z tyłu, już dalej... Idźmy, pomyślmy dalej, że masz dziwy, jakie tylko ci się... i ile tylko... myślałem tak, i tyle lat, rozpalaną... co?... wyobraźnią... (P, 69)

W wypowiedziach postaci, czy to narratorskich, czy jako uczestnika rozmowy w świecie przedstawionym, nie tylko ujawniają się ich indywidualne historie, marzenia, fantazje, ale, co ważniejsze, zmysły, które determinują sposób doświadczania świata każdego z nich. W przypadku Mikada będzie to przede wszystkim wzrok – jest przecież malarzem-amatorem, studentem krakowskiej ASP. Selavi, niespełniony klarnecista, uwydatniał będzie wrażenia słuchowe oraz skojarzenia muzyczne. Gandhi wreszcie, przy którym, jak stwierdza któryś z nich, „nie można już mówić o niczym, co jest dalej niż o te pół metra [...], co jest dalej niż na odległość macania” (P, 13), będzie mówił przede wszystkim o wrażeniach dotykowych. Jak w tym fragmencie:

Wzrokiem i słuchem to by było jeszcze pół biedy... Gdy pójdzie dalej tak... [...] jak i dziś, do czego dojdziemy, buty pełne piachu [...]. (P, 47-48)

W proponowanym tu trybie lektury utworu rozmowy postaci składałyby

się na konglomerat rozmaitych prób artykulacji wrażeń zmysłowych, doświadczeń świadomego ciała. To nie wszystko. Wszystkie trzy postaci reprezentują również normy społeczne, pewien usankcjonowany kulturowy obraz męskości, który internalizowany właśnie dochodzi do głosu i sprawia, że ciało targane pożądaniem przyjąć musi jakieś znaczenie, postać – płęć kulturową. Trójka bohaterów peregrynuje przecież do miejsca, gdzie mają zaistnieć jako mężczyźni. Czyli jako kto? – pytają i szukają odpowiedzi przywołując znane im normy i wzorce męskości. Przywołują je, cytują, ale też odgrywają czy może raczej – przymierzają. Ów proces właśnie, proces cytowania, odgrywania, ale także kontestowania norm oraz społecznych wyobrażeń męskości oraz kobiecości, jest jednym z tematów *Pawany*. Znaczenie męskości istnieć może jedynie w relacji, w stosunku do innego, przeciwnego mu znaczenia – kobiecości.

Podstawowym i wszechogarniającym wyobrażnię Czystowej świadomości wzorcem kulturowym jest ten, który wiąże się z imperatywem tudzież zwyczajem posiadania przez mężczyznę kobiety. Kobiety, dodajmy zaraz, wyobrażanej jako przedmiot. Mikado, Selavi i Gandhi wyruszają w ich poszukiwaniu, gdyż w rodzinnej miejscowości, Sorrento, o czym wiemy już po lekturze opowiadań krzeszowickich, kobiet po prostu brakuje:

Od razu byście chcieli pięknych. Dobrze gdy się zdarzy w ogóle jakaś. [...] Tak w tym Sorrento rozpaczliwie pod względem dziw, że człowiek by został nawet kazirodcą. (P, 14, 26)

Proces reifikacji kobiecej postaci najpełniej dochodzi do głosu w partiach widzeń, fantazmatycznych wyobrażeń czy nawet halucynacji, jakich doświadczają bohaterowie wędrujący przez pustynię. Mikado, na przykład, spotyka dziewczynę-psa:

[...] patrzę, a to nie jest pies, lecz dziewczyna, otóż ten stary, ten ze sześćdziesięcioletni ma ją jako psa, psa do rybackich posług, przyglądam się jej, nie jest piękna, to prawda, brzydka jednak też nie, coś zaczynam do niej mówić, nie wiem co, bo nie myślę o tym co mówię lecz myślę o niej i patrzę na nią, coś mi odpowiada, uprzejmie,

jest miła, myślę a może to jej mówiłem i mówię jeszcze „masz być dla tego starego psem, to lepiej bądź dla mnie dziewczyną”, i myślę „gdy jest dla takiego starego psem [...] to zechce chyba być dla mnie dziewczyną” [...]. (P, 98)

Uprzedmiotowana kobieta oznacza tu i odzwierciedla męską władzę. W rozmowach bohaterów, w ich widzeniach, w normach społeczno-kulturowych, które oni reprezentują, staje się wyłącznie obiektem seksualnym. Jednakże to bycie obiektem jest paradoksalne, gdyż z jednej strony potwierdza męską władzę, ale z drugiej jej zagraża. Dlaczego? Albowiem kobieta wyobrażana jest w fantazmatycznym spełnieniu erotycznym jako istota przerażająco cielesna, jako monstrialny, potworny obiekt, *Körper*:

[...] leżały, gdy weszliśmy... w tym baraku podzielonym na izby... po cztery lub pięć w jednej... spały, gdy tam... w ten wieczór, nie całkiem jeszcze ciemny... budziły się... gdy weszliśmy... [...] poruszały się... trochę... żywe... jeszcze... [...] dyszały... wydzielały wonie... nawet mówiły... gdy się do nich zbliżyć... mówiły na przykład „odejdz”... lub „spieprzaj”... lub „kurwa” [...] „spieprzaj”... albo gdy się do jednej wpychałem „odczep się, kurwa, bucu, zwałam dziś wagon węgla, chce mi się spać:... albo mówiły „ciulu”... [...] „i twoja jest też cipulińcia” odezwała się jakaś z innego łóżka „i możesz, chwieju, wsadzić w nią swoją głowinkę, stary capie, jak w baranicę, ty głupi ciulu”... (P, 174-175)

Konstituowanie męskiej tożsamości w relacji do tego co inne, nie sprowadza się jedynie do reifikacji, uprzedmiotowienia kobiety, które zachodzi zresztą wyłącznie w fantazmatycznych opowieściach bohaterów: groteskowych, absurdalnych, często wulgarnych ale także żalonych. To zaledwie jeden biegun możliwości. Społeczny obraz męskości wyznaczają i kształtują tu nie tylko prymitywne, seksistowskie wzorce zachowań, ale także ideały męskości oraz kobiecości wywiedzione z tradycji kultury, z literatury pięknej – jak choćby relacja Romeo-Julia, czy Tristan-Izolda. One także nie będą wystarczające. Praca Czyczowego dyskursu po raz kolejny wyszydza je, ujawnia ich naiwność i

tani sentymentalizm:

Romeo... Tristan... jakie to płaskie figurki... ubogie... i pajacowate... do cyrku... kim albo czym jesteś chłopie, jestem miłującym, a jeszcze?, i miłowanym, i?, i to wszystko, i jest to więcej niż wszystko, dać go do cyrku, to by przynajmniej mógł się poszcz... poszczycić jakimiś... kwalifikacjami... nie myśliciela, czy cieśli, czy zbója, czy żandarma, to błazna... [...] robak... czy inne ma... te wyłączne... uniesienia... robactwo... doznaje tych ogní, wystrzelających mu nade wszystko, gdy, tocząc gównó, napotyka... samiczkę samiec... albo ona gdy jego... jesteś wyżej, nie schodź w robaka... czy psa... i cynicznym jest też, że taki śmie dopuszczać myśl, że on może być wybrańcem jakiejś... chyba że suczo-robaczej [...]. (P, 73-74)

Jeśli zaspokojenie cielesnego pożądania musi zostać poprzedzone kulturową interpretacją własnej cielesności, wpisaniem się w normy męskości poprzez ich odegranie, to w *Pawanie* Czyczowy Nikt inkorporując owe społeczne wyobrażenia, uchyla się od ich dosłownego cytowania. Kontestuje je, wyszydza, poddaje ciśnieniu ironii. W pewnym momencie chłopcy rozmawiają o znalezionym liście miłosnym, napisanym pełnym frazesów stylem. Bezwzględnie rozszarpują go cynicznymi komentarzami. Bohaterowie cytują i testują różne rodzaje męskiego języka/dyskursu po to, by podważać utrwalone w nich stereotypy, zamykające drogę tak indywidualnej ekspresji, jak kształtowaniu w pełni własnego znaczenia. W planie wyrażania prowadzi to do stworzenia własnego idiolektu – w nim utrwala się już tylko rozziw między idiomatycznym doświadczeniem świadomego (acz nieznaczącego) ciała, a kulturowymi wzorcami jego oznaczania, czynienia zeń jednostki-osoby. W planie powieściowych wydarzeń dystansowanie prowadzi bohaterów natomiast... donikąd. Trójka przyjaciół porusza się po piaskach pustyni w rytm pawany, hiszpańskiego tańca dworskiego, chrakteryzującego się powolnymi, uroczystymi krokami, przypominającymi zachowanie pawia. Charakterystyczny dla pawany jest ruch wahadłowy – po kilku krokach w przód, zamykających się we frazie muzycznej, następuje ta sama ilość kroków wstecz:

Przez te piachy, i ileż to już tak, i dokąd, a tutaj jeszcze ci rybacy tak głupio co kawałek, po bokach, może żeby... i na pięć kroków jesteś naprzód o dwa, głupio, ale cóż nowego, ileż to już tak, kiedyś dawniej gdybym, jak to sobie mówiłem?... nic, dalej... żeby może było ciekawiej... pawana...i było, głupio, ale cóż, no... mówiłem? że jak nie dziś... cztery na... to jutro... i cóż chcesz... cztery na... śmierć... a wszystko... pawana... jak chcesz na śmierć infantki... Ravela...podryg, ten... takt... trzy na... czy... li... księżniczki... albo na sen... może Gandhi wie, albo nie wie jeszcze bardziej... hiszpańskiej... nie mogę sobie przypomnieć, żebym kiedy jakąś księż... albo portugalskiej... może żeby ciekawiej... nie dziś, to jutro, a wszystko będzie tak jak... (P, 58)

Będzie „nasermater” – nijak, byle jak – ten zwrot wielokrotnie powtarza się w zakończeniu utworu. Chłopcy nie doszli tam, gdzie mieli dojść. Nie wiedzą, gdzie w tej chwili się znajdują, czy to, co widzą, czego doświadczają, jest rzeczywistością, snem, czy wspomnieniem. Jedynym efektem wyprawy jest pawana, występ na pustyni, którego widzami byli fantasmagoryczni wędkarze. Występowanie staje się udziałem bohaterów także w pozostałych znaczeniach tego słowa. Opuszczają Sorrento, by stać się Kimś. Nie mogą jednak dojść do celu, gdyż występują także przeciw temu, co owo dojście im umożliwia – przeciw normom. Podejmując się wyprawy jako Nikt, pozostają u celu Nikim. „Ciało Gandhiego, Mikady, Selawiego kruszy się nie pochwycone w żadne ramy, pogrążone w neurotycznym ruchu tańca wędnie i zostaje poddane prawom wszechwładnej na pustyni entropii”³⁹⁷, zanotował Jakub Momro. To samo spotyka konstruowane przez Czycza w powieści amorficzne i atopiczne Ja, a być może, za jej pośrednictwem, i jego samego. Przemysław Czapliński po latach napisze bowiem o *Pawanie*, że to „aberracja manierycznego już twórcy”³⁹⁸ i tym samym ulokuje utwór i autora na marginesie Literatury *par excellence*.

Prowadzący namysł nad samym sobą Nikt Czycza stawić musi czoła

³⁹⁷ J. Momro, *Pawana – taniec pustyni, rozpad świata*, op. cit., s. 8.

³⁹⁸ P. Czapliński, *Wszelka osobność*, op. cit., s. 304.

własnej skłonności „do zanurzania się w ciągle nowe formy nieświadomości, nowe automatyzmy, nowe ślepe identyfikacje”³⁹⁹, skutkujące utratą siebie, zerwaniem moralnego kontaktu z samym sobą, z autentycznie swoim byciem. Bohater-narrator powieści *Nie wierz nikomu*, absolwent technikum elektrycznego, podejmujący swą pierwszą pracę w Krakowskich Zakładach Kamienia Budowlanego, wstępujący dzięki niej i poprzez nią na scenę życia zawodowego, społecznego, politycznego oraz erotycznego, stwierdzi:

oddalała mnie ta praca od samego mnie... już nie że od marzeń... czy pragnień... pożegnanych przecież wcześniej... i nawet ten leśniczy... już mi się odsuwał... w pomyłone rojenia... ale że oddala mnie ode mnie, jakim byłem, i staję się... kim?... [...] kimś obcym mi... co byłoby może i ciekawe... odkrywanie w sobie kogoś nowego... nie liczyłem na takie niespodzianki... czy choćby tylko czegoś nowego... lecz ten nowy był dla mnie takim... że... [...] ten inny, którym się stawałem, był dla mnie taki że nie potrafiłbym nim nie pogardzać [...]. (NWN, 149, 151).

Kim jest „ten inny”, Ktoś, którym staje się Nikt? W jaki sposób nim się staje? Zanim odpowiem na te pytania, przywołać muszę kilka faktów dotyczących samej powieści i jej powstawania. Czycz powiedział kiedyś o niej: „wszystko tam autobiograficznie do szczegółu i żadna postać zmyślona”⁴⁰⁰. W liście do Andrzeja Barańskiego, przyszłego reżysera filmu *Nad rzeką, której nie ma*, zrealizowanego na motywach opowiadań krzeszowickich, wyjaśniał:

Gdy idzie o książkę *Nie wierz nikomu* – jest to tylko połowa, ta *Baza*, druga część z podtytułem *Nadbudowa* (jedno i drugie z wypowiedzi Stalina o bazie i nadbudowie, co nawet miałem dać jako motto) wymaga jeszcze przepisywania, poprawiania, ale czekanie tyle lat, tak mnie zniechęciło (i jeszcze to zwodzenie mnie, okłamywanie,

³⁹⁹ P. Sloterdijk, *Krytyka cynicznego rozumu*, op. cit., s. 105.

⁴⁰⁰ K. Lisowski, *Rozmowy ze Stanisławem Czyczem*, [w:] *Stanisław Czycz. Mistrz Cierpienia*, op. cit., s. 29.

mam np. pismo z WL o podpisaniu do druku w 1985), że już nie potrafiłem, dalej jeszcze nie potrafię się do tego zabrać, bo jestem od blisko roku w jakiejś depresji, no nie w jakiejś lecz na pograniczu wariactwa, i w leczeniu w klinice psychiatrycznej (nie jestem tam, tylko chodzę co parę dni), może mi pomogą, nie wiem, czy może sam się jakoś pozbieram, i dokończę pisanie tej książki. I oczywiście chciałbym, żeby Pan zrobił film według tej książki gdy już będzie cała (w tej pierwszej części – *Bazie* – są np. zarysowane wątki mające sens jedynie gdy będą rozwinięte w *Nadbudowie*).⁴⁰¹

W grudniu 1992 roku dodawał jeszcze:

[...] zacząłem ją pisać w późnych latach 70 czy na przełomie 70/80, [...] niestety nie dokończyłem tego, to znaczy nie przepisałem tej drugiej części, miałem napisane całe, lecz pośpiesznie i niechlujnie i zobaczyłem że tę drugą część trzeba pisać na nowo, zacząłem więc ale mnie zniechęciło że tak dużo tego [...] a ta książeczka, którą Panu dołączam – powody są dwa: jeden to opowiadanie *Nie wiem co ci powiedzieć*, gdzie bardzo skrótowo jest cała ta historia, która rozwinięta w *Nie wierz nikomu* (w pierwszej i tej drugiej części), rozwinięta i poszerzona o całe tło tamtych czasów, rzeczywistość i życie narratora itd.⁴⁰²

Daleki jestem od uprawiania literaturoznawczego biografizmu, nie przywołuję wyznań Czycza, by nimi rozświetlić dzieło, nie chcę też dziełem dopowiadać biografii. Chcę jedynie zwrócić uwagę na trzy fakty. Po pierwsze, *Nie wierz nikomu*. *Baza* to zaledwie pierwsza część nigdy nieukończonych całości. Po drugie, za materiał fabularny posłużyły tu autentyczne wydarzenia i przeżycia autora. Ta sama historia fundowała już wcześniej utwór *Nie wiem co*

⁴⁰¹ S. Czycz, *List do Andrzeja Barańskiego z lipca 1988 roku*, [w:] P. Marecki, *Czycz i filmowcy...*, op. cit., s. 224.

⁴⁰² S. Czycz, *List do Andrzeja Barańskiego z 18.12.1992 roku*, [w:] P. Marecki, *Czycz i filmowcy...*, op. cit., s. 229.

ci powiedzieć, wchodzący w skład jednego z dwóch zbiorów opowiadań krzeszowickich. Tyle tylko, to po trzecie, że tamta idylliczna niemal historia chłopaka zakochującego się w pięknej, mieszkającej za lasem dziewczynie o imieniu Lena, do której przyjeżdża regularnie na rowerze, poszerzona została w *Nie wierz nikomu* o społeczno-polityczną panoramę PRL-u lat pięćdziesiątych i stała się punktem orientującym narratora-bohatera w postęпах dokonującej się alienacji i depersonalizacji. Po latach bowiem wydarzenia z młodości – wchodzenie i lokowanie się w socjalistycznym systemie społecznym – rozpoznane zostały przez niego jako proces izolowania się od siebie samego.

Podtytuł powieści – *Baza oraz Nadbudowa* – odwołuje się nie tylko, jak chce Czycz, do przemówienia Stalina, ale do teorii Karola Marksa. W największym skrócie: baza to społeczeństwo wraz ze sposobami produkcji i technikami pozyskiwania środków niezbędnymi do utrzymania, nad nią dopiero nadbudowuje się system wierzeń oraz ideologia jako pochodna bazy. W *Bazie* Czycza ukazany został jednak nie tylko socjalistyczny system pracy, ale także nadbudowane nad nim odczłowieczające formy życia zbiorowego, kultywowane w propagandowych dekoracjach. Pozwala to czytać utwór Czycza jako powieść produkcyjną *à rebours* i śledzić, jak to uczynił Piotr Marecki⁴⁰³, mechanizmy rozkładu tego koronnego gatunku prozatorskiego realizmu socjalistycznego⁴⁰⁴.

⁴⁰³ P. Marecki, *Czycz i filmowcy...*, op. cit., s. 45-51.

⁴⁰⁴ Pierwszym, który „rozpracował” model powieści produkcyjnej, był oczywiście Ludwik Flaszen (L. Flaszen, *Nowy zoil, czyli o schematyzmie*, „Życie Literackie” 1952, nr 1). Od tamtej pory założeniom ideowym i poetyce utworów socrealistycznych poświęcono już wiele studiów. Warto wskazać tu na dwa interdyscyplinarne tomy: *Realizm socjalistyczny w Polsce z perspektywy 50 lat. Materiały z konferencji naukowej zorganizowanej przez Instytut Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w dniach 19-20 października 1999 roku w Katowicach*, red. S. Zabierowski, współprac. M. Krakowiak, Katowice 2001; *Socrealizm. Fabuły – komunikaty – ikony*, red. K. Stępnik, M. Piechota, Lublin 2006. W tym miejscu, dla wyjaśnienia istoty produkcyjniaków, posłużę się jednak bardzo czytelnym tekstem Tadeusza Lubelskiego. Pisze on co prawda o kinie, ale rozpoznania krytyka zwięźle ujmują także sedno gatunku powieściowego: „Zawsze mamy w tych utworach do czynienia z czterema grupami bohaterów, to cztery

Nie będę powtarzał tej drogi lektury, zacytuję jedynie wnioski krakowskiego badacza, który notuje, że „w *Nie wierz nikomu* pojawiają się wszystkie elementy świata przedstawionego powieści produkcyjnej: awans społeczny, panorama społeczna, przenosiny do większego miasta, zakład produkcyjny, robotnicy”⁴⁰⁵. Gdy zaś idzie o zawartość ideową przewidzianą dla tego rodzaju produkcji powieściowej (wyraźne przesłanie dydaktyczne, jednoznacznie zakreślona granica między bohaterami pozytywnymi i negatywnymi, budowanie konfliktu wokół przeszkód produkcyjnych i sposobów ich przezwyciężania, wreszcie ukazywanie dojrzewania ideowego bohatera), Marecki stwierdza:

Właściwie każdy z powyższych postulatów, punkt po punkcie, biegunowo nie pasował do konsekwentnie realizowanej postawy i twórczości Czycza.⁴⁰⁶

Nie wierz nikomu jest powieścią produkcyjną *à rebours*, gdyż już sama praca – baza socjalistycznego systemu społecznego – jawi się w niej jako fikcja. I to w kilku znaczeniach.

socrealistyczne ‘typy’: mistrz, adept, satelita, wróg. Na jednym biegunie: ‘mistrz’, autorytet, gwarant trwałości świata – sekretarz partii albo funkcjonariusz UB, czasem i jeden, i drugi (wtedy ten drugi stoi wyżej, jest ostatnią moralną instancją). Na drugim: ‘wróg’, przypadek beznadziejny – dywersant, szpieg, kułak, bumelant, lekkoduch. Pośrodku zaś, bliżej autorytetu: ‘adept’, czyli główny bohater, od początku skłonny do znalezienia się po stronie dobra, jednak na skutek pewnych okoliczności (zwykle wynikających z braku doświadczenia), nie od razu zdolny do udowodnienia tej dyspozycji i czyniący to dopiero w toku akcji; jego przemiana – słynny proces ‘ideowego dojrzewania’ – stanowi z reguły tematyczne centrum filmu. W pierwszej części utworu w pobliżu wroga znajduje się ‘satelita’, człowiek wahający się, najczęściej ‘obarczony inteligenckim bagażem’. Pod koniec filmu zbliża się on z reguły do bieguna dobra i również, choć przychodzi mu to z większą trudnością, ‘dojrzewa’”. T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Chorzów 2009, s. 150.

⁴⁰⁵ P. Marecki, *Czyż i filmowcy...*, op. cit., s. 48.

⁴⁰⁶ Ibid.

Po pierwsze, praca jest fikcją, gdyż niczemu nie służy, do niczego się nie przyczynia, nie prowadzi do przeobrażeń rzeczywistości, niczego – może poza wysiłkiem – nie jest w stanie wytworzyć. Jej bezcelowość i bezsensowność to skutek obowiązującej organizacji i systemu pracy. Czyż w *Nie wierz nikomu* nie proponuje żadnych teoretyzujących ujęć socjologicznych czy makrospołecznych obserwacji. Niewydolność socjalistycznego systemu pracy ilustrują obserwacje i doświadczenia głównego bohatera, będącego teraz jednym z jego elementów. Pierwsze wrażenie nowego członka klasy pracującej wiąże się z tym, że nikt i nic nie jest na swoim miejscu. Również jego wyobrażenia nijak nie przystają do ponurej rzeczywistości. Wpierw bowiem chciał pracować w Aleksandrowicach pod Bielskiem – tylko dlatego, że wiedział, iż zakład znajduje się w pobliżu lotniska sportowego. W nim samym wciąż pokutowały młodzieńcze wyobrażenia latania jako wyrazu wolności i spełnienia. Gdy z nakazem pracy trafia do upragnionego miejsca, wielka fabryka („coś włókienniczego... szmaty, czy sznurki, albo nici... czy co oni produkowali?... w tych Aleksandrowicach...” – NWN, 42) przywodzi skojarzenia z obozem pracy, w którym panuje nieustanny ruch. Ten ruch przejawiający się w chaotycznym bieganiu („lataniu”, jak on sam mówi) ludzi w identycznych, robotniczych kombinezonach nie jest znakiem pracowitego zabiegania, lecz maskowaniem braku – braku organizacji, braku koordynacji, nade wszystko zaś – braku celu:

przekrzykiwali jeden drugiego... wlatywali do tego pokoiku...
widziałem przez otwarte drzwi że i do innych... wlatywali, wylatywali,
wlatywali dalsi... jakiś urzędujący tam?... czy któryś z
przelatujących... złapał mój papier... ten Nakaz Pracy... i...
„towarzyszu!”... Jezus Maria, pomyślałem... „towarzyszu! gdzie wy
się podziewacie! szukamy was, a wy! prędkiej! stanął silnik na
oddziale”... którymś tam... „a gdzie wasz kombinezon! jeszcze nie
pobraliście! ale teraz pędźcie! zgłosicie się tam do towarzysza...”,
wyszedłem... na trzęsących się nogach... i zaraz znów w pokoiku
podobnym... nie w hali fabrycznej gdzie mi kazał... i podobnie chyba
wepchnięty przez wlatujących, czy porwany z nimi... tu złapał mój
papier... kto?... i zaczął wrzeszczeć coś... zdaje się, co tamten...
mało słyszałem... „ale ja...” zacząłem, jękając się, „ja przecież
dopiero... i gdzie będę mieszkał... i jadł... ja dziś nic jeszcze...”,

„towarzyszu! teraz praca! silnik na oddziale... trzeba natychmiast! mieszkać będziecie w hotelu robotniczym, stołówki nie mamy, jedzenie będziecie załatwiać we własnym zakresie, na mieście, ale to po pracy, teraz prędko! gdzie wyście się do cholery podziewali od rana! czekajcie! gdzie wasza ankietą!”, „ankieta?”... spytałem... „toście nie wypełnili jeszcze ankiety?!... macie tu, prędko wypełnijcie! ale teraz pędźcie tam! ankietę potem, nie, teraz! potem tam, nie, teraz tam! a ankietę”... przerwał mu któryś z tych wlatujących i zaczynałem rozróżniać... słyszeć co mówili, wykrzykiwali... „towarzyszu... oddział piąty melduje o wykonaniu...”, „towarzyszu, na oddziale drugim...”, popatrzyłem na ankietę co mi wetknął... gęsto zadrukowane... mało co widziałem... tak mi latało przed oczami... (NWN, 43-44)

Po ucieczce z Aleksandrowic (kolejny dowód fatalnej organizacji i nadzoru) oraz zmianie nakazu pracy trafia do Krakowskich Zakładów Kamienia Budowlanego. Jego pierwszym zadaniem jest naprawa w jednym z podległych Bazie zakładów silnika piły tnącej kamienne płyty. Dlaczego maszyna nie działa? Powodem jest nie tyle zużycie elementów, wadliwa instalacja elektryczna, co brak fachowej obsługi:

Załogę stanowił kierownik i dwie... jak by to powiedzieć... damy... no tak, jedna miała wylakierowane paznokcie i wymalowane usta, druga ondulację i też wymalowana, jak na wesele... on zajmował się dozorem i papierkami, one obsługą dwóch traków rozcinających kamienne bloki na płyty, a tej karborundowej piły używali dorywczo i obsługiwał ją ona sam, „te cipy gdyby nawet chciało im się ruszyć do czegoś więcej niż muszą toby mi połamały piłę i wylądowałbym w kryminale za sabotaż”, gdy go spytałem czy to nie one cięły jakąś płytę i tak uszkodziły silnik, „nadają się najwyżej do pegieeru buraki plewić, ale demokracja i równouprawnienie, i masz pan, dają mi tu do roboty takie szantrapy, no ale poza tym dziewczuchy eleganckie: kurwy z zawodu”, i eleganckie było całe to towarzystwo... (NWN, 16)

Płyty te, jak się okaże, tworzyć mają fasadę wznoszonego w stolicy

Pałacu Kultury i Nauki („to panu powiem, jak może jeszcze nie mówiłem, na co te płyty... dla Rosjan... co budują ten pałac... Kultury i Nauki... wie pan o nim jak wie każdy... bo bębnią o tym bez przerwy w radiu i we wszystkich gazetach... tu od razu bezpieka i cholera wie kto jeszcze, gdy się spieprzył ten silnik”, wyjaśni bohaterowi kierownik zakładu – NWN, 17). Na młodym elektrotechniku ciąży spora odpowiedzialność, pokłada się w nim też wielkie nadzieje. Dowodem tego samochód z kierowcą, który co rano czeka na niego pod dworcem: „dyrektor KZKB dał mi ten swój samochód służbowy z szoferem do dyspozycji, bym mógł jeździć po Krakowie bez tracenia czasu szukać gdzie się da co będzie potrzebne do naprawienia tego silnika za wszelką cenę i prędko jak to tylko możliwe...” (NWN, 17).

Praca to fikcja, gdyż – to po drugie – jest wyłącznie pozorowaniem pracy. Bohater przekonuje się o tym już po pierwszym dniu w zakładzie i pierwszym kursie samochodem:

nawet najprostszej śrubki czy nakrętki do tabliczki silnika czy miedzianej linki na te przewody do styków czy koszulki izolacyjnej do tych przewodów szukać można by lata, i w sklepach, i w centralach zaopatrzenia nie wyłącznie Krakowa, ale całej Polski Ludowej, połapałem się w tym już w dwu czy trzech godzinach jeżdżenia po Krakowie w pierwszym dniu, niczego do silników nawet nowych... o ile były gdzie jakie nowe... a ten był przedwojenny... [...] telefonowałem z rana, że dalej szukamy, i puszczałem szofera... [...] niech jedzie gdzie chce, do domu czy zarabiać kursując po mieście jako lewy taksówkarz, a sam siadałem w kantorku, z kierownikiem i z paniami, a gdy słońce wyszło wyżej wychodziłem na podwórko, pełne połamanych płyt, ale miejscami porośłe trawą, kładłem się... (NWN, 19-20, 21)

Bohater będzie swój czas pracy wypełniał leżeniem w trawie jeszcze nieraz. W nowym miejscu pracy, w zakładanej przez inżyniera Niechała Bazie Remontowo-Produkcyjnej, którą tworzyć będzie zagracona zdezelowanymi maszynami hala przedwojennego zakładu produkcyjnego, przysłuchiwał się będzie i przyglądał z poziomu trawnika nudzącym się, a czasem i z nudów

plądrującym halę pracownikom: wpierw murarzowi i stolarzowi, potem jeszcze cieśli, ślusarzowi, kowalowi, chłoporobotnikowi bez specjalizacji, na koniec wreszcie sekretarce i kierownikowi-ignorantowi z ramienia partii.

Alternatywą dla nudnej i nużącej beczynności, dla pozorowanej pracy i pozorowanego życia staną się (prócz pracy „po godzinach” wykonywanej w domu) wyprawy do dziewczyny, do Leny. Wartość i wyjątkowość tej relacji na tle codziennych zdarzeń wyraża i podkreśla właśnie to nie-imię dziewczyny. Narrator-bohater Czyczka stosuje tu ten sam zabieg, co narrator Haupta. Nie posługuje się prawdziwym imieniem dziewczyny, ponieważ jego pospolitość niczego nie jest w stanie powiedzieć o jej wyjątkowości:

w ten pierwszy wieczór... noc... ani w dalsze nie wiedziałem jak ma na imię, ona też nie pytała o moje, jakbyśmy zapomnieli że mamy jakieś... nie było nam potrzebne, i gdy raz odkryliśmy, ze zdziwieniem, że nie wiemy... trochę rozbawieni powiedzieliśmy je sobie... a mnie to moje gdy je wypowiedziałem zabrzmiało tak głupio i jak nie moje... powiedzieliśmy je... i dalej ich nie używaliśmy, i też później gdy już jej nie będę widział a tylko myślał o niej, w tych potem latach, nie podesunie mi się... nie pomyślę o niej nigdy: Lena, mówię o niej i imię mi potrzebne i gdy czasem też dawniej... odczuwałem to przypinanie jej imienia jak jakiś gwałt, wpychanie w pospolity uniform, profanację... chamską... (NWN, 28)

Z czasem jednak i te spotkania nabierają znamion już tylko i wyłącznie fikcji. Wpierw stają się coraz rzadsze – oboje nie mają dla siebie czasu. Ona, młoda nauczycielka, całe dni spędza w szkole, on, permanentnie zmęczony codziennymi dojazdami do pracy i udawaniem zaangażowania, nie znajduje w sobie dość siły i chęci, by w dzień wolny jechać do niej na rowerze. To raz. A dwa – sama już możliwość innego życia, innego świata, podsycana we wspólnych rozmowach, nabierać zaczyna znamion ułudy, młodszej iluzji. Nijak nie przystaje do rzeczywistości a tkwi w świadomości jak bolesna rana, pamięć straty, która jeszcze się nie dokonała, a z którą należy się jak najszybciej i ostatecznie pożegnać:

Lena... myśl o niej... nie pomagała mi... stale jasna, ale tym bardziej ciemne to wszystko... i kto ja jestem i będę... i co ja z nią... (NWN, 191)

Dlatego przyglądając się sprawie z Leną z oddalenia, w pewnym dystansie czasowym, nie będzie umiał o niej myśleć inaczej niż w kategoriach fikcji:

i jeszcze po latach gdym się w to wszystko odwracał...
nierzeczywiste... zjawiskowe... i myślałem nieraz, że nie musiało się
nawet rozwiewać bo naprawdę nie było... (NWN, 10)

W rzeczywistości podporządkowanej systemowi pracy oraz narzuconym odgórnie formom zbiorowego oraz indywidualnego życia, bohater nieustannie traci kontakt z samym sobą. Najboleśniej doświadcza tego tuż po upragnionej seksualnej inicjacji, która dokonała się nie za sprawą Leny czy nawet Jaśki czy Zośki, obsługujących maszynę tnącą, lecz przypadkowej bufetowej z małej stacyjki kolejowej:

chcę być sam... a tu ta... jak widzę nagle czy mi się wydaje...
wstrętna... która mnie w dodatku jeszcze całuje... nie wiem co
powiedzieć, jak ją odepchnąć, lub wstać i odejść... pomyślałem nagle
o Lenie... czy z nią też byłoby to tak...i po tym... czybym zobaczył ją
też tak samo... czy inaczej, i tuliłbym się do niej... jak w płaczu...
nie... nie chcę... tak mi źle i boleśnie i rozpaczliwie... nie chcę przy
sobie nikogo... co powiedzieć lub jak ją odepchnąć lub jak odejść,
chcę być jak najprędzej sam, i gdy ona mnie dalej jeszcze całuje
przelatuje mi myśl o uduszeniu jej i nawet rozglądam się jak daleko
jesteśmy od domów czy ktoś usłyszałby gdyby zdążyła krzyknąć,
usłyszałem daleko od strony Krakowa pociąg muszę iść bo jedzie
ostatni mój pociąg powiedziałem. (NWN, 261)

Dziękuję, jak nazywają go współpracownicy, utracił poczucie siebie samego w każdym wymiarze życia. Brak mu poczucia własnej sprawczości, nie dysponuje własnym czasem, a więzi z innymi ludźmi widzi jako arbitralne i

nieautentyczne. Praca jest fikcją, pustą, bezwartościową formą aktywności, nie służącą niczemu prócz zabijania czasu i paraliżowaniu tego, co w człowieku indywidualne i wyjątkowe. Problem w tym, że pracy podporządkowane jest wszystko inne, każdy aspekt życia, dlatego też życie samo jawi się jako fikcja. Świadomość własnej nieautentyczności i podległości odczuwającym normom i rytuałom doskwiera mu właśnie najbardziej. Uprzymiśnienie sobie owego „zaprogramowania” skutkuje rezygnacją, wycofaniem, wypisaniem się: Dzięki! nie buntuje się, nie występuje przeciw, ale występuje z, uchyla się od, rezygnuje z zaliczania go w poczet „swoich” – pracowników Bazy, członków socjalistycznego społeczeństwa a nawet narodu.

W długiej, obejmującej kilkadziesiąt stron utworu, rozmowie między pracownikami Bazy Czycz kreśli portret potocznej świadomości Polaka. Ukazuje jego utkaną z propagandowych strzępów wiedzę o bliższej i dalszej historii narodu, o współczesnym świecie, świadomość polityczną wzniesioną na frazesach, stereotypach oraz kłamstwach, wreszcie mętną tożsamość religijną, ufundowaną w znacznej mierze na uprzedzeniach wobec Żydów, którzy „zabili Pana Jezusa” a on „to przecie katolik nie Żyd” i „mówił po naszemu, nie po żydosku” (NWN, 111). W tej rozmowie Dzięki! zachowuje się w sposób cyniczny – w potocznym, tym razem, rozumieniu tego słowa. Przedstawi się jako agent amerykański:

- [...] i teraz doniosę Anglikom i Amerykanom, co wyście tu o nich...
- ... a my to mamy w dupie... bo co nam tu zrobisz?
- zobaczcie,
- już nam, skurwysyny, zrobili... wszystkiemu... tobie, dziwności, tyż... a ty jym gupi służysz... płacom ci choć za co?... czy jym to robisz tak za wyliż jaja?
- zrobią wam, zobaczcie...
- jak zrobię?
- mają tu przecież pełno swoich agentów... gazet pan nie czytuje?, albo nie słyszał pan w radiu?... wymordują was ukradkiem... po kolei...
- gównie prowadzi,
- tak?...
- tak... to co piszecie w gazetach albo gadajecie... i to co ty pieprzysz...

a zreśtom my cie tu teraz zakatrupiymy zaniym będziesz móg jym
powiedzieć,
– już im powiedziałem,
– jak?
– mam tu tajną radiostację... tego pan też nie słyszał? jak my
jesteśmy wyposażeni?... (NWN, 131)

Będąc częścią tego świata, należąc do niego, Dziękił nieustannie
próbuję się od niego oddzielić, próbuję pozostać Nikim. Wypisywanie, jak je
rozumiem, okazuje się przede wszystkim świadomym, cynicznym
poniechaniem, porzuceniem, rezygnacją, **wycofaniem w owego Nikt – z tym,
że teraz już w pełni siebie świadomego.**

Być podmiotem, autentycznym źródłem aktów poznawczych i
etycznych, można jedynie w momencie uświadomienia sobie własnej
zależności, własnej podległości, w chwili, gdy to, co do tej pory uważało się za
swoje, rozpoznane zostaje jako nie-swoje, jako efekt tresury, zaprogramowania:
tak biologicznego, jak kulturowego i społecznego. Być podmiotem w tej prozie
znaczy świadomie wypisywać się, występować: jednocześnie manifestować się
i rezygnować z uczestnictwa w tym, co nie-moje; być Kimś i zarazem Nikim. To
być osobą moralną – podmiotem cynicznym. Diogenes z Synopy przecież
„chwalił tych, którzy zamierzają się żenić, ale się nie żenią, i tych, którzy
zamierzają wyruszyć w morze, ale nie wyruszają, i tych, którzy zamierzają się
zając polityką, ale się nie zajmują, i tych, którzy zamierzają założyć rodzinę, ale
nie zakładają, i tych, którzy gotowi są obcować z możnymi, ale się do nich nie
zblizają”⁴⁰⁷. Chwaliłby zapewne również i tego, który zamierza napisać *Nie
wierz nikomu*, a pisze wyłącznie pierwszą część, *Bazę*.

⁴⁰⁷ Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, op. cit., s. 325-326.

Haupt: rozpisywanie

Ktoś mówi o sobie

Rozpaczynam od trzech cytatów, trzech fragmentów z prozy Haupta.
Pierwszy:

Przecież nie ucieknę z tego świata, należę do niego we wszystkich częściach. (*Kawaler z morskiej pianki*, BD, 199)

Drugi:

Przecież nie jestem sam, nigdy nie byłem sam, a to, czym jestem, zawdzięczam temu wielkiemu tłumowi, który jest naokoło mnie, który był, a nawet: który będzie, bo to, co się ze mną dzieje, dzieje się także za jakimś nakazem na przyszłość. („Światy”, BD, 362)

Trzeci:

Są sprawy niezrozumiałe i tak pozbawione początku i końca, sensu, tak wyzbyte nawet cech zagadki, aluzji, że nie ma o co się zaczepić i wprowadzić jakiś ciąg dalszy. A gdy przymusić się do pójścia w jedną stronę, to wychodzi się na inną albo kręci w koło, jak podróżny, który, zabłąkany wpośród zadymki śnieżnej, natrafia na własne ślady. (*Więzień z Isle of Ely*, BD, 417)

Jedno nie powinno budzić żadnych wątpliwości: **ktoś mówi tu o sobie**. Nie opowiada o tym, czym jest, ale raczej **w jaki sposób jest kimś**. W jaki sposób jest tym, kim jest – sobą. Powiada więc, że należy do świata, należy do niego we wszystkich częściach. Nic, zdawałoby się, bardziej oczywistego. A zarazem – nieoczywistego. Czy ma to znaczyć, że: należy do świata w całej jego rozciągłości (czasowej i przestrzennej), w jego wymiarach – fizycznym, społecznym, kulturowym? Czy może też: należy do świata (ale którego?) we

wszystkich swych częściach, wymiarach samego siebie? Biologiczno-cieleśnym – jako istota żyjąca, rozumowo-afektywnym – jako istota poznająca, społecznym – jako człowiek pośród ludzi, wreszcie językowo-symbolicznym – jako byt mówiący? Jakkolwiek próbować by odpowiedzieć na te pytania, pewne jest jedno: ów ktoś nie istnieje bez świata. Nie może bez niego istnieć. To warunek jego bycia. Trudno przypuszczać, by ów ktoś raczył nas tu banalnym stwierdzeniem, że czas i przestrzeń (tak samo jak i powietrze, woda, pokarm) są koniecznym warunkiem jego egzystencji jako istoty żyjącej. Tak samo – by utożsamiał się z którąś z żelaznych prawd wulgarnego egzystencjalizmu (w innym miejscu ów ktoś zresztą powie: „Martwię się, ale na złość egzystencjalistom przypominam sobie Kandyda: ‘Wszystko to bardzo ładnie – ale wróćmy do pracy w naszym ogrodzie’” – *Luizjana*, BD, 629). Ktoś mówi tu o sobie, że nie istnieje bez świata – tylko tyle i aż tyle.

Można z tego wyciągnąć dwa wnioski. Po pierwsze, ów Ktoś żywi przekonanie, że nie sposób mówić o sobie jako kimś całkowicie niezależnym, odrębnym, wyabstrahowanym z tego, co istnieje poza nim, w czym on istnieje. Sugeruje więc, że ja jako Ja jest zawsze jakoś umocowane. Zanurzone bądź też ulokowane w przestrzeni, czasie, historii, języku, kulturze. Po drugie zaś – owo Ja to nie zamknięta, samowystarczalna, niezależna i autonomiczna monada. Bo przecież: „Nie jestem sam, nigdy nie byłem sam, a to, czym jestem, zawdzięczam temu wielkiemu tłumowi” („*Światy*”, BD, 362). Ktoś jest sobą, jest tym, kim jest, w wyniku spotkania i relacji z innymi. Tymi, którzy go otaczają, którzy byli przed nim i po nim będą. W jaki sposób, dlaczego inni mają kształtować oraz współdecydować o tym, kim się jest oraz skąd wypływa ta zależność? – te pytania na razie pozostawiam w zawieszeniu. Istotne w tej chwili pozostaje jedno: ów ktoś uznaje a nawet afirmuje własną zależność i relacyjność. Uznaje i przystaje na to, że nie jest w stanie o sobie myśleć i mówić poza historycznym kontekstem oraz bez obecności drugiego, innego podmiotu. Inny go współkształtuje i współdecyduje o jego własnej podmiotowej obecności. Ujawnia się w przeszłości (jako twórca tradycji, z której się wyrasta, w której jest się zakorzenionym); w teraźniejszości (jako inni ludzie, których spotyka na swej drodze życiowej), wreszcie w przyszłości (o tym za chwilę).

Ze względu na oczywistość faktu łatwo przeoczyć, że ów ktoś dociera do siebie na drodze refleksji. O tym przecież mowa w trzecim fragmencie – o

drodze refleksji. Tym, co pozwala mieć siebie jako kogoś na myśli jest refleksyjność i refleksywność jako sposoby zwracania się – a w tym przypadku wręcz zawracania – ku sobie. Jawi się on tedy sobie jako rzecz – rzecz do pomyślenia i do powiedzenia. Tyle tylko, że poprzez mówienie – i mówienia szczególny rodzaj, pisanie – on nie tylko siebie przedstawia, ale się i przejawia. Jakiegokolwiek przecież mówienie zawsze jest czymś mówieniem i przekazuje ono obraz tego, kto mówi. Refleksywnym mówieniem i pisanem zawsze rządzi dialektyka odtwarzania i stwarzania. Wreszcie – mówienie i pisanie to także jeden ze sposobów bycia wobec i dla innego; dla siebie oraz dla czytelnika. Ten ostatni – czytelnik – zdaje się właśnie być owym przyszłym innym, który dopiero będzie czytać to, co właśnie jest pisane. Który będzie obcować z tym, kto w piśmie się przejawia. Hauptowy Ktoś tego tekstowego sposobu własnej obecności również jest świadom. Nie dowodzą tego może przywołane już fragmenty, ale ten poniżej – z całą pewnością:

Jakie są impulsy, które mną kierują w wypisywaniu tych bądź co bądź ekshibicjonizmów? [...] Mam nieprzemogłą ochotę przetworzyć to, co stanowiło dla mnie treść myśli (czy myśli – czy to, co czułem, da się wszystko wyrazić w myśli?), przez wiele miesięcy, uporządkować i stworzyć dla czegoś tak nie powtórzonego korelację w innej płaszczyźnie. Może to będzie tylko schematem nieudolnym tego, nie pozwoli mi to opanować całości, ale posłuży mi jak grafikon, ukaze mi samego siebie tak mechanicznie, jak rachunek statystyczny, może mi ukazać nicość tego, co przeżyłem, albo tego naturalność, może mnie wyprowadzić z błędnego koła kompleksów, fetyszyzmów, uwarunkowań i może także wyrzucić moje wyplute i przeżute resztki na pastwę nudy i nicości. (*Wyjazd o świecie*, BD, 478-479)

Pisanie, mówi się tu, pozornie tylko jest ekshibicjonizmem, odślanianiem i obnażaniem siebie. Pozornie, gdyż to zaledwie droga do celu, do stworzenia „korelacji w innej płaszczyźnie” i ukazania sobie (ale przecież nie tylko, bo także czytelnikowi) samego siebie. Po co? W jakim celu? By sobą być. By siebie zrozumieć. Zrozumieć a może i zmienić. Także w wyniku zawiązania z tym innym, z czytelnikiem, relacji.

Jak nazwać tego kogoś z prozy Haupta, jak rozumieć ten szczególny rodzaj świadomości siebie jako tego, kto nie dysponuje substancjalnym podłożem samego siebie, a jest wielostronnie uwarunkowany i relacyjny? W dodatku przejawia się tak w samej swej egzystencji, jak w refleksji i w mówieniu, także literackim? Kto jest z innych, pośród innych i dla innych?

Za jedno z teoretycznych ujęć mogłaby posłużyć koncepcja podmiotu jako tego-który-jest-sobą-samym-jako-innym Paula Ricoeura. We wstępie do pracy francuskiego filozofa Małgorzata Kowalska tłumaczy, że tak rozumiany podmiot

nie ujmuje siebie w sposób bezpośredni. Przeciwnie, aby do siebie dotrzeć („powrócić”), musi przejść [...] okrężną drogą analizy i interpretacji. Innymi słowy „ten-który-jest-sobą” jest sobie dany tylko nie wprost, tylko poprzez sposoby, w jakich przejawia się w świecie, w jakich istnieje „poza sobą” – w mówieniu, w praktycznym działaniu, w relacjach z innymi.⁴⁰⁸

Ricoeur proponuje pewną formułę podmiotowości bogatą w wiedzę o dokonanych w nowoczesnej myśli humanistycznej atakach na klasyczną, kartezjańską koncepcję podmiotu. Obejmują one odkrycie nieświadomości (Z. Freud), intersubiektywności, czyli odkrycie „ja” w stałej konfrontacji z innym „ja” (E. Husserl), podważenie możliwości przeprowadzenia *epoché* (np. M. Heidegger) czy uznanie uwarunkowań językowych za znaczące dla konstytucji „ja”. Nie wiem i bezzasadne jest dociekanie czy tą wiedzą dysponował Haupt. Ważne, że jego Ktoś próbuje zrozumieć siebie jako tego, kto żyje, kto myśli i kto pisze. Kto jest nosicielem doświadczenia egzystencjalnego i doświadczenia literackiego. Tak właśnie będę postrzegać podmiot w prozie Haupta – jako koniunkcję podmiotu egzystencjalnego i literackiego.

Podobnie zresztą jak to miało miejsce w lekturze Czycza. Strategie podmiotowe obu pisarzy są przecież, jeśli nie takie same, to podobne. Różnią

⁴⁰⁸ M. Kowalska, *Dialektyka bycia sobą*, [w:] P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, tłum. B. Chelstowski, Warszawa 2005, s. XI.

ich już same koncepcje podmiotowości. Jej znakiem u Czycz, przypomnę, jest wypisywanie prowadzące do atopii, przeznaczeniem zaś – amorficzność, semantyczna bezkształtność, Nikt. Wektor Czyczowego myślenia subiektywności wychyla się z obszaru tego, co wspólne i zrozumiałe, ku temu, co osobne i pozostające poza jakimkolwiek dostępnym znaczeniem. Kierunek Hauptowego wektora podmiotowości jest podobny, biegnie tymi samymi niemal ścieżkami, tyle tylko, że to wektor o przeciwnym zwrocie. Tytułem wstępu zaledwie powiem, że byt ten – niestały, niepewny i nietrwały – dochodzić będzie do i zyskiwać siebie na drodze dialogicznych relacji z innymi, negocjowania tego, co wspólne oraz renegocjowania własnej tożsamości, własnego „pochodzenia”. Innymi słowy: być podmiotem w tej prozie to być poddanym znaczeniu, które, po pierwsze, konstytuuje się w obszarze i za pomocą tego, co wspólne (język, kultura); po drugie zaś, zawsze jest historyczne, niestałe i nietrwałe. Być sobą w tej prozie będzie znaczyło **być nie tylko bytem otwartym, ale też dialogicznym**. Myślenie Ja możliwe będzie dopiero, gdy dostrzeże się i zaakceptuje Ja innego oraz Ja myślącej w obu wspólnoty. Dlatego też mówiąc o podmiocie, będę miał na myśli byt zwielokrotniony i heteronomiczny, nigdy ostatecznie niemogący wyabstrahować się z zajmowanego miejsca (we wspólnocie, życiu, kulturze) czy oddzielić się od tego, co, pozornie tylko, wobec niego zewnętrzne. On sam, ów Ktoś, będzie dostrzegał, że jego bycie nie jest faktem pierwotnym, lecz konstytuującym się w relacji moralnej do innego oraz w dialektyce bycia sobą i bycia innym.

Sztuka podmiotowego bycia w tej prozie to sztuka odnajdywania siebie w tym, co inne i pośród innych; to wykreślanie miejsc wspólnych lub – lepiej – terytorium wspólnoty, jakiegoś My. Z zastrzeżeniem, że owo My „nie odnosi się do grupy ludzi, do której przygodnie należy jednostka będąca składnikiem sumy, lecz do tego, co wytwarza się w interakcji jednostek w postaci reguł myślenia, mówienia i działania występujących łącznie”⁴⁰⁹. Narzędziem ku temu będzie właśnie... myśl i mowa; sama zaś możliwość koncyliacyjnego dialogu pojawiać się będzie jako efekt wyrastającego z moralnej odpowiedzialności

⁴⁰⁹ K. Gurczyńska-Sady, *Człowiek jako słowo i ciało. W poszukiwaniu nowej koncepcji podmiotu*, Kraków 2013, s. 222.

(zobowiązania odpowiadania troskliwym głosem na głosy innego) wysiłku empatycznego rozumienia. To już dziedzictwo pewnego określonego historycznie etosu – etosu inteligenckiego formacji 1910, o którym przyjdzie jeszcze powiedzieć.

Czy możliwe jest wskazanie czegokolwiek stałego, jakiejś zasady, podstawowej dyspozycji czy kondycji owych tworzących nierozzerwalny spłot trzech modalności podmiotu – tego, który żyje, tego, który myśli i tego, który pisze? Owszem. Chciałbym ją widzieć w narażaniu się na ryzyko – ryzyko wystawiania się właśnie na spotkanie z innym, z nieznanym. Trochę podług zasady wyrażonej przez Chiaromontego:

Życ to tyle, co narażać się – poza kręgiem rodziny – na ryzyko. Myśleć, wydawać sądy to tyle, co narażać się na ryzyko poza zasięgiem spraw dobrze znanych i idei powszechnie przyjętych – to zdawać się na nieznanne. Może po to, by w końcu powrócić do tego, co rodzinne i znane, jak Ulisses. Bądź co bądź musimy się jednak na to ryzyko narażać, musimy się zdobywać na akt wyzwania (gdyż nie jest to zwykły akt nieufności, ale wyraz przeświadczenia, że jeśli pojawia się przed nami coś nowego, to musimy odnieść się do tego z uwagą). Życie i myślenie albo jest ryzykiem, albo wcale go nie ma.⁴¹⁰

Podróżnik – przybysz – emigrant

Życiowe losy narratora-bohatera, podobnie jak losy samego autora, wyznacza sekwencja miejsc, zdarzeń i ludzi napotkanych w czasie wędrówki. Haupt dla swego bohatera przeznaczył bowiem rolę podróżnego – wędrowca, przybysza, także wygnańca. Będzie nim dziecko uwożone przez ojca saniami przez rozległe obszary dawnego województwa tarnopolskiego („Od Zborowa, przez Cecowę, Glinę, Płuczę Małą, Płuczę Wielką, Taurów, Kozowę, Końskie, Popławy, kraj leżał płaski jak tarcza, pod łukiem nieba, otwarty i pusty, leżał polem, jednym oddechem – jak ręką zatoczyć, jak okiem zamieść” –

⁴¹⁰ N. Chiaromonte, *Notatki*, op. cit., s. 128-129.

Stypa, BD, s. 8.), przybywające do zapomnianej wsi, w której po raz pierwszy zetknie się ze śmiercią i jej rytuałami, pogrzebem i stypą. Będzie to młody panicz wyprawiający się w okoliczne lub dalsze góry (np. *Poker w Gorganach*), gdzie obserwuje „obłoki południo-zachodu, obłoki układające się kompozycyjnie w daleko planowe pejzaże u malarzy quattrocenta, wydłużające się w dalekie perspektywy, w dale kłębiące się kopułami i minaretami Bagdadu chmur, stwarzające dantejskie kręgi, przestylizowujące się w feerie o klasycznej harmonii” (*Entropia*, BD, s. 432). Składa wizyty znajomym ziemianom, z którymi bierze udział w uroczystym polowaniu, dygocze z emocji, stanąwszy naprzeciw dzika w leśnym zagajniku, podgląda życie wsi, notuje w pamięci egzotykę jarmarków i świąt, wreszcie „przeżywa obok siebie życie tych ludzi na wsi” i podziwia ich humor i filozofię (*Polowanie z Maupassantem*, BD, 94). Jako uczeń czy też student spaceruje ulicami i poznaje topografię miast, w których przyszło mu pobierać nauki. We Lwowie nie będzie umiał trafić na Plac Teodora (*Gołębie z Placu Teodora*), w Paryżu zaś wiedziony raczej głodem niż namiętnością *flâneura* praktykował będzie „dojmująco bolesne wałęsanie się wzdłuż ulic z wystawionymi i odkrytymi na świat boży wiktuałami” (*W Paryżu i w arkadii*, BD, s. 29). „Przygnębiony obcością i nudą” szukał będzie rodaków w okolicy Instytutu Słowiańskiego przy rue Michelet czy przy „rampie biegnącej od Luwru do szarego budynku La Salle du Jeu de Paume, rampie w powszedni dzień pustej, a w niedzielę zaludnionej grupkami Polaków paryskich, którzy tu, jak w Polsce, przed nabożeństwem w pobliskim kościele przy rue de Faubourg St-Honoré, tak jak w Polsce na cmentarzu wiejskiego kościoła, stali grupkami, rajcując, w swych niedzielnych ubraniach, niedzielnemu towarzyskiemu spotkaniu wierni gadulstwem i sentymentem” (s. 30). W ramach obowiązkowej służby wojskowej pozna smak i zwyczaje życia w koszarach we Włodzimierzu Wołyńskim (np. *Lili Marleen*) oraz zwyczaje i język Żydów z Chłądu. Wreszcie weźmie udział w kampanii wrześniowej 39’ jako podporucznik w artylerii motorowej (*Pejzaż ze wschodem słońca i obiektami ze stali*). Szlak bojowy prowadził go będzie w pewnym momencie w rejony rodzinnej Żółtki (*Lutnia*), by po wkroczeniu na teren Polski Armii Czerwonej wieść (nie bez problemów, czego dowodzi *Polonez na pożegnanie ojczyzny*) przez granicę polsko-węgierską.

Jeśli do tej pory bywał podróżnym i przybyszem, to od teraz zawsze już

będzie emigrantem. Jego sposób bycia będzie określało ustawiczne zerwanie z miejscem jego pochodzenia. Będzie próbował odnaleźć się w wojennej Francji: w dolinie Chamonix w Górnej Sabaudii, do której przybędzie z Paryża *via* Lyon, zachłśnie się „od razu innością miejsca”, będzie się włóczył beztrosko i próbował uwierzyć, że ten ogromny masyw to rzeczywiście Mont Blanc (*Marsylianka*). O pobycie w Bretanii powie, że „nie inaczej było, jak tylko strasznie” (*„Dziewczynka z nóżkami na księżycach”*, BD, 176), nie tylko z powodu mniej lub bardziej bezsensownych śmierci, których bywa świadkiem, ale również dlatego, że „dookoła, naturalnie, dzieją się normalne sprawy – tyle, ażeby osłonić samotność każdego z nas” (*Meldunek o nieprzybyciu Wełnowskiego*, BD, 407). W szlaku prowansalskich zamków i warowni będzie tedy próbował odnaleźć jakiś rys swojskości, tego, co znane i bliskie, bo to przecież „jak u nas, na Podolu, regularnie według linii, jak u nas Trembowla, Czortków, Jagielnica, Skała” (*Barbarzyńcy patrzą w krajobraz podbitego kraju*, BD, 184). Opuszczając Francję (na pokładzie, jak można wnioskować, „Batorego”) wyzna, że było mu nijako, a sam „kruchy statek wśród zielonoszarego falowiska wydawał się czymś tak ordynarnie niezdarnym, czymś tak obcym, że gdyby nie istniejące precedensy, to miałbym wrażenie czegoś nietaktownego, jakiegoś [...] zboczonego stosunku” (*W drodze na morzu*, BD, 549). W wojennej Szkocji i Anglii, gdzie trafia po opuszczeniu kontynentu, będzie przede wszystkim obcym:

Jest mi pusto i niedobrze wśród tych tłumów i pod tym ciężkim niebem. Mierzi mnie to, że muszę tak wyczekiwać na widoku, zdaje mi się – wraca stare, towarzyszące mi wrażenie surrealisty, że wszyscy patrzą na mnie, mam wrażenie człowieka nagiego albo o jakimś kalectwie, wystawionego przed krytycznym audytorium. (*Rigor mortis*, BD, 553)

Zagubienie a nawet niechęć do miejsca i ludzi będzie odczuwał też za oceanem, w Luizjanie, która ma stać się jego nowym domem. Jej obraz stworzył sobie zawczasu, jeszcze w czasach dzieciństwa i młodości, gdy zaczytywał się stosowną literaturą przedmiotu:

Więc romantyzm Chateaubrianda i folklor Marka Twaina kazały mi odmalować sobie Luizjanę daleką, inną, Luizjańską, bawełnianą i murzyńską, nieść się parowcom rzeczonym o wielkich obracających się kołach i basowym falsecie gwizdków parowych, kiedy ciągną smugi dymu po nadbrzeżnych koronach drzew i mijają Hannibal i St. Louis, i Cairo, i Memphis, i Natchez, i Baton Rouge – do Nowego Orleanu i delty. (*Zamierzchłe echa*, BD, 636)

Luizjana, i owszem, jest „inna, Luizjańska”, ale nie taka, jakiej by oczekiwał. Także i z tego powodu, że nie przemierza już się jej parowcem sunącym przez fale Missisipi, lecz samochodem. Z autostrady na próżno zaś szukać w niej choć śladów wyobrazonego wcześniej życia:

Już minęliśmy cmentarze, lunaparki, slumsy. Nie jesteśmy sami, bo goni z nami albo naprzeciw nas sznur samochodów o głupich, opływowych liniach, ludzie w nich zapudłkowani, więc wydają się takie martwe, puste i mechaniczne. Inne stadami zaparkowane przed mamucimi sklepami żywności, przed stadionami sportowymi i przed fabrykami. [...] Ameryka poza miastami to jest właściwie jedna olbrzymia pustynia albo śmietnisko zagracone przeżutymi, pordzewiałymi, rozkładającymi się resztkami maszynowej produkcji. (*Luizjana*, BD, 624, 625)⁴¹¹

Przedstawiona tu pobieżnie i wrywkowo sekwencja miejsc, zdarzeń i doświadczeń może sprawiać wrażenie logicznego ciągu, opisu pewnego życia o linearnym przebiegu, tożsamego z biografią samego autora. To skłaniałoby zaś

⁴¹¹ Niemal te same wrażenia i opinie przedstawił Haupt w liście do Mieczysława Grydzewskiego. Pisał: „Bardzo jestem rozczarowany Ameryką i byłbym więcej, gdyby nie to, że byłem mądry i jechałem już z odpowiednim nastawieniem. Ale rzeczywiście, reklama i samochody potrafią obrzydzić nawet Nowy Orlean, który jest jednak poza tym bardzo czarujący i bardzo staroświecki, i bardzo francuski”. Z. Haupt, *List do M. Grydzewskiego z 30 grudnia 1946 roku*, [w:] idem, *Listy do redaktorów „Wiadomości”*, oprac. A. Madyda, Toruń 2014, s. 12.

ku lekturze autobiograficznej, z której nie wyłaniałby się wyjątkowy, a typowy, gdy idzie o doświadczenie historyczne, portret reprezentanta formacji 1910; człowieka, któremu ostatecznie po losie niezamożnego inteligenta z Kresów i żołnierza-tulacza przypadł los emigranta. Takiej lektury już się podejmowano. Dość powiedzieć, że w pierwszej monografii poświęconej Hauptowi Aleksander Madyda czytał zbiór *Pierścień z papieru* jako cykl opowiadań, w którym „kształtowanie autobiografizmu dokonuje się [...] dzięki obecności elementów cyklu, takich jak konwencja narracji pamiętnikarskiej, konstrukcja biograficzna tomu, obejmująca okres dzieciństwa i młodości bohatera [...] oraz powtarzalność elementów”⁴¹². Lista sygnałów postawy autobiograficznej obejmowała ponadto narrację pierwszoosobową, prowadzoną nierzadko przez postać pisarza inkrustującego swą opowieść licznymi wzmiankami autotematycznymi, a czasem wręcz niepozostawiającym „żadnych wątpliwości, że należy go identyfikować z autorem (podmiotem czynności twórczych)”⁴¹³. Ostatnim, a nie mniej ważnym, argumentem przemawiającym za tego rodzaju lekturą były „współczesne realia i autentyczne postacie, identyfikowane na podstawie znajomości klucza personalnego”⁴¹⁴.

⁴¹² A. Madyda, *Zygmunt Haupt. Życie i twórczość literacka*, op. cit., s. 132.

⁴¹³ Ibid., s. 135.

⁴¹⁴ Ibid., s. 139. Badacz zaznaczył, że ten zwiastun postawy autobiograficznej nie przedstawia się okazale, gdyż trudno zlokalizować w tekstach rzeczywiste osoby, jednakowoż już w jego kolejnej pracy monograficznej prezentuje się wręcz imponująco. Zob. A. Madyda, *Haupt. Monografia*, op. cit. Inny, krytyczny lub retoryczny, typ lektury autobiograficznej (także utworów Haupta) prezentuje Jagoda Wierzejska: „Krytyczna lub retoryczna interpretacja autobiograficzna nie rezygnuje z kategorii odniesienia. Przeciwnie, uznaje słuszność zdania Paula Johna Eakina, że bez tej kategorii o autobiografiach mówić się nie da; przynajmniej nie w zgodzie z aktualną pragmatyką ich lektury. Odniesienie traktuje jednak jako efekt wytworzony retorycznie. Efekt ów powstaje nie tyle w punktach odpowiedności utworu literackiego danego autora oraz jego życia, traktowanego jako druga, bardziej stabilna strona dyskursu, ile na styku utworu i autorskiego tekstu życia, definiowanego analogicznie, jak ma to miejsce w koncepcji Edwarda Balcerzana, koncepcji pochodzącej jeszcze z lat 70. i, jak miemam, niewystarczająco wykorzystanej w

Nie przekreślam takiej lektury i takiego właśnie – autobiograficznego oraz autotematycznego – wymiaru prozy Haupta. Co więcej, dostrzegam ich wagę oraz istotność. Tyle tylko, powtórzę raz jeszcze, że postrzegam je nie jako zapis życia Haupta, a jako ślady procesu formowania się, a także sposobu istnienia pewnej szczególnej podmiotowości. Tej, która opisywana i przedstawiana bywa w trybie narracyjnej reprezentacji (Ja egzystencjalne mniej lub bardziej tożsame z doświadczeniem osobowego autora) a manifestowana czy przejawiająca swą obecność w samych literackich gestach Ja tekstowego.

polskim literaturoznawstwie. Za Balcerzanem pojmuję tekst życia pisarza jako wypowiedź, a co za tym idzie jako przekaz o charakterze tropologicznym, na który składają się fakty w znaczeniu przyjętym przez Haydena White'a, czyli zdarzenia opisane tak, aby posiadały atrybuty wątku fabularnego opowieści. Fakty te budują życie-rys twórcy: historię o jego życiu, cechującą się zawsze pewną dozą ikoniczności i schematyczności (tj. operującą określonymi, powtarzalnymi figurami) oraz pewną dozą oryginalności (tj. konfigurującą owe figury w swoisty sposób). Krytyczna interpretacja autobiograficzna wychwytyje momenty nawiązywania się retorycznej gry między utworem a tak rozumianym tekstem życia; momenty, kiedy utwór zdaje się być motywowany przez tekst życia, a zarazem do niego odnosić, takie więc, gdy ten pierwszy generuje wiarygodny efekt lustrzanego odbijania się w drugim. [...] Wychwycenie rzeczzonej gry to ni mniej ni więcej tylko identyfikacja mechanizmów tekstowych (zespołów tropów i figur), które stwarzają wrażenie prawdziwości relacjonowanych przeżyć i wydarzeń oraz służą konceptualizacji autobiograficznego podmiotu, czy precyzyjnie: podmiotu, który w interpretacji jawi się jako autobiograficzny. Jeśli zdać sobie z tego sprawę, jasnym się staje, że krytyczna interpretacja autobiograficzna nie prowadzi – więcej: nie może prowadzić – do weryfikacji dokumentarnej zawartości utworu literackiego". J. Wierzejska, *Identyfikacja tekstu jako autobiografii – o krytycznej interpretacji autobiograficznej*, [w:] *Humanistyka XXI wieku. Badania doktorantów Wydziału Polonistyki UW*, red. A. Pieńkowska, A. Wdowik, Warszawa 2010, s. 12-13. Projekt takiej lektury rozwinięty został przez badaczkę w pracy *Retoryczna interpretacja autobiograficzna. Na przykładzie pisarstwa Andrzeja Bobkowskiego, Zygmunta Haupta i Leo Lipskiego*, Warszawa 2012.

O tym drugim przyjdzie jeszcze mówić. Teraz wracam do Ja egzystencjalnego, do bohatera.

Swojskość – obcość

Przywołane epizody z jego życia układają się tyle w linearny wzór biografii, ile w nielinearny przyrost doświadczenia wyobcowania, wyalienowania czy po prostu wystawienia naprzeciw tego, co inne. Człowiecza inność i obcość w obliczu nowego bądź nieznanego wyrażana bywa przez samego narratora *explicite*. Ujawnia się także w figurze przybysza, którą przybiera bohater. Czytam w *Luizjanie* o jego wyprawie z synem:

Patrzymy obaj po tej wodzie, przepowiadamy sobie nazwiska i imiona włóczykijów ówczesnych: de Soto, La Salle, jak gdzie indziej La Pérouse, da Gama, Balboa, Bougainville, Magalhães, a żeśmy zabłądzili w te strony obce i odległe, zamorskie, to i nam coś z tego odkrywczego dreszczu się udziela. [...] Jedziemy i to jest dla nas esencją życia w tej chwili. Wydaje się nam, że kiedy mijamy drzewa, reklamy, rozlewiska wód w tempie 45 mil na godzinę, że żyjemy podwójnie. Nasz wzrok łakomy cieszy się przemijalnością. Nasza wyobraźnia każe nam upiększać i łaknąć tego, co odwija się przed nami, i dodawać uroku celowi, który statecznie czeka sobie tak samo, jak to, co było zostało za nami równie statyczne i godne pożądania, gdyby nas kto tylko obrócił o 180 stopni. (*Luizjana*, BD, 622, 624)

We fragmencie tym dostrzegam trzy niezwykle istotne, a i złożone, nieoczywiste w swym znaczeniu toposy czy też może figury myśli Haupta. To „**obcość**”, „**dom**” i „**droga**”. Dlaczego piszę, że ich znaczenie jest nieoczywiste, problematyczne?

Wyjaśnić wpierw należy, że *Luizjana* to pierwsza część publikowanego w londyńskich „Wiadomościach” reportażowego cyklu, któremu autor nadał tytuł *Podróż do Luizjany*. O reportażowej kwalifikacji gatunkowej utworów w dużym stopniu przesądził sam Haupt. W liście do swego ówczesnego wydawcy, Mieczysława Grydzewskiego, pisał:

[...] chciałem Pana zapytać, czy interesowałby Pana rodzaj reportażu (ohydne słowo) ze Stanów, a raczej z południa Stanów, które nieźle poznałem w czasie mego już dziewięciomiesięcznego pobytu.⁴¹⁵

Inna kwestia, niegenologiczna, wydaje się tu jednak istotniejsza. Otóż po roku pobytu w Nowym Orleanie, który był jego nowym domem, Haupt (oraz jego narrator i bohater) wciąż pozostaje przybyszem, niemogącym się zakorzenić obcym. Jego narrator-bohater „zabłądził w te strony, obce i odległe” – to raz, a dwa – podróżuje „do”, a nie „po” Luizjanie. Te kwestie nie uszły uwagi monografisty pisarza:

Już sam pierwotny tytuł cyklu wiele mówi o stosunku autora do emigracyjnego świata: *Podróż do Louisiany*, nie zaś – *Podróż po Louisianie*, co z pozoru brzmiałoby o wiele logiczniej. [...] Reportażowe próby obiektywnego opisu przyrody, ludzi i rozmaitych przejawów amerykańskiej cywilizacji są rozbijane erupcjami tłumionych emocji, co nadaje tym tekstom jednolitą posępną tonację, a wrażenie wszechogarniającej i przytłaczającej obcości staje się elementem dominującym. Dla Haupta Ameryka jest krajem niemożliwym przez swą inność do oswojenia i akceptacji; jej egzotyczność na każdym kroku przypomina autorowi, że nie jest on tu i prawdopodobnie nigdy nie będzie u siebie.⁴¹⁶

W domyśle: „u siebie”, czyli „w domu”. W świetle powyższego należałoby zatem rzec, że – przynajmniej w tej części twórczości Haupta – mamy do czynienia z typowo modernistyczną figurą przybysza⁴¹⁷.

⁴¹⁵ Z. Haupt, *List do M. Grydzewskiego z 1 września 1947 roku*, [w:] idem, *Listy do redaktorów „Wiadomości”*, op. cit., s. 19.

⁴¹⁶ A. Madyda, *Zygmunt Haupt. Życie i twórczość literacka*, op. cit., s. 115.

⁴¹⁷ Tę figurę (a może nawet podmiotową postawę) wskazać można w twórczości emigracyjnej w ogóle. Na szczególną uwagę zasługuje w tym miejscu esej Józefa Wittlina z 1942 roku

Kim jest przybysz? Kimś, jak notuje Ryszard Nycz, „zarazem nietutejszym (z perspektywy ‘tuzienców’) i nie u siebie (we własnym przekonaniu); kimś zasadniczo nie na (swoim) miejscu. Nie tylko dlatego, że tego ‘miejsca na ziemi’ został pozbawiony (i spogląda ku niemu z nostalgią i melancholią), bądź że miejsce to obiecuje sobie dopiero uzyskać (i traktuje je w kategoriach ‘zdobycia’ czy ‘zajęcia’ stanowiska). Ale przede wszystkim z tej przyczyny, że ów przybysz jest kimś trwale przemieszczonym, kimś, kto utracił pozycję ‘autochtona w bycie’ (wedle określenia Lévinasa) i wyruszyć musi dopiero na poszukiwanie własnej tożsamości”⁴¹⁸. W polu tak rozumianej figury przybysza odnaleźć można kilka innych, o których w jednym z esejów pisał Tadeusz Komendant. Wymieniał wpierw Wędrowca i Wygnańca. Ich modelowymi przedstawicielami mają być – odpowiednio – Odys i Dante:

Wędrowka pierwszego jest literacką inicjacją w drodze do ściślejszej ojczyzny – Itaki. Wygnanie drugiego, brak ściślejszej ojczyzny, jest podbojem ojczyzny nowej, zbudowanej ze słów. [...] Odys i Dante – dwaj różni podróżnicy. Jednemu przyświeca retrospektywna pewność, drugiemu prospektywna nadzieja.⁴¹⁹

zatytułowany *Mój pierwszy rok w Ameryce*: „My, wojenni uchodźcy w tym kraju, jesteśmy jak rozbitek, któremu niemiłosierny los zsyła ratunek w postaci szlachetnego rybaka. Nasz okręt uległ zniszczeniu wskutek burzy dziejowej. Rozbitek poszedłby na dno, gdyby nie ów szlachetny rybak, który ulitował się nad tonącym [...]. Nie przyjechałem tutaj jako wolny turysta, który ma czas, środki i tzw. głowę do dokładnego zwiedzania nowego i olbrzymiego ‘terenu’, ani jako pisarz, który postawił sobie za cel opisanie Ameryki. Wręcz przeciwnie. Tym tłumaczy się fakt, że tak mało widziałem. [...] I nie wolno również zapominać o tym, że każdy z uchodźców prowadzi tutaj podwójne życie: jest jednocześnie i tu, i daleko, daleko za oceanem.” J. Wittlin, *Mój pierwszy rok w Ameryce*, [w:] idem, *Orfeusz w piekle XX wieku*, postł. J. Zieliński, Kraków 2000, s. 314, 315, 316.

⁴¹⁸ R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, op. cit., s. 71-72.

⁴¹⁹ T. Komendant, *Vincenzowe ziarno*, [w:] idem, *Upadły czas. Sześć esejów i pół*, Gdańsk 1996, s. 104.

To figury modelowe i, jak powiada Komendant, dziś już nieaktualne, albowiem

dzisiejsi kontynuatorzy losów Odysa i Dantego, rzućni gniewem bogów w kolejne kręgi inferalnych wtajemniczeń, są Rozbitkami i Tułaczami. Ich świat przestał być bezproblematyczny, powiedzieć można, że żyją już po końcu świata. [...] Koniec świata zdruzgotał ściślejszą ojczyznę – i tak mimowolny wygnaniec staje się Rozbitkiem [...]. Ale kres świata, czy może przemijanie jednej z jego postaci, podważa wiarę w uniwersalność rozumu – i tak wędrowiec wbrew woli zostaje Tułaczem, którego celem drogi staje się, bo stać się musi, utkana z projekcji i retrospekcji utopijna ściślejsza ojczyzna.⁴²⁰

Czy jest to przypadek bohatera Haupta? Czy należy w nim widzieć Tułacza bądź Rozbitka? I tak, i nie. Tak, gdyż mimowolnie został swego miejsca na ziemi, swej ściślejszej ojczyzny pozbawiony i teraz pozostaje mu tylko przywoływać ją w licznych reminiscencjach. Owszem, bywa wtedy Tułaczem i Rozbitkiem. Doświadcza wyobcowania, nie umie bądź nie chce się zakorzenieć. Czy znaczy to istotnie, że jest kimś „trwale przemieszczonym”? Przemieszczonym względem domu, tego właśnie miejsca „u siebie”, miejsca swego pochodzenia (biologicznego) i przynależności (egzystencjalno-symbolicznej), źródła poczucia trwałej tożsamości? Bycie przybyszem, obcym, musi zawsze wszak być konsekwencją opuszczenia (w różnym znaczeniu i wymiarze) swego miejsca pochodzenia, swego domu. To rzecz jasna. Warto zadać jednak pytanie, czy w przypadku Haupta nie jest czasem tak, że bycie obcym, przybyszem, „trwale przemieszczonym” jest znakiem nie tyle opuszczenia, ile właśnie bycia w domu, zdomowienia? Inaczej: czy jego, by posłużyć się raz jeszcze sformułowaniem Nycza, „pozycję wyjściową wyznacza sytuacja wielostronnej bezdomności (wydziedziczenia, wygnania, wyobcowania...)”? Czy też może już w sama idea domu i zdomowienia w pewien nieoczywisty sposób zakłada szereg: obcość, niestałość, nieprzynależność, nietrwałość, ruch, przemieszczenie i przeistoczenie?

⁴²⁰ Ibid., s. 111.

Zadaję to, z pozoru niedorzeczne, pytanie, albowiem w opowiadaniach Haupta pośród licznych opisów domu jako arkadyjskiej przestrzeni i czasu, jako schronienia, świętego centrum i życiodajnego źródła znajduję też i takie:

Dom stał **na skraju** miasta. Był **odosobniony** i jedynie po drugiej stronie ulicy długim szeregiem parterowych stajen i budynków ciągnęły się koszary x-tego [Pułku] Ułanów. Dom był drewniany, o **dziwacznym** planie i wyglądzie, projekt dyletancki mojego ojca: **kombinacja** szaletu szwajcarskiego, mieszczańskiej willi i dworu empirowego. Nie był szary, ale nisko położony; grunt podmokły, wybujała zieleń ogrodu i atmosfera postarzały go i wydawało się, że toczy go już grzyb i powoli zamienia się, w długie, ciemne noce zjadany przez rozkładające bakterie, **zamienia się w próchno**. (Co nowego w kinie?, BD, 17-18; wszystkie podkreślenia moje – TG)

W innym miejscu:

Ten sam wielki dom był od lat zajazdem wojsk, popasem, koszarami, szpitalem, **dachem dla ludzi, co tu przychodzili**, nocowali jedną noc albo stali tygodniami. (Z kroniki o latającym domu, BD, 224; podkreślenie moje – TG)

Jeśli zgodzić się, że dom to miejsce duchowej egzystencji, wypełnione tak *sacrum* jak i *profanum*, to powyższe opisy ujmowałyby tę drugą sferę. Czym ona ma być? „Przestrzeń *profanum* [...] jest otwarta na gościa, intruza, innego. [...] *Profanum* to drugie dopełnienie domu, które daje możliwości spotkania z innym domem i konfrontacją ze światem”⁴²¹, zanotował Dariusz Kulas. *Profanum* Hauptowego domu wiąże się bezpośrednio z osobnością i osobliwością samego miejsca: usytuowane „na skraju”, staje się otwarte na to, co inne. Ale można tę kwestię postawić i tak: inność nie tylko przychodzi z zewnątrz; jej obecność zaznacza się w samym sposobie bycia „domu” i w jego własnościach. W ulokowaniu i „dziwacznej”, jak pisze Haupt, konstrukcji

⁴²¹ D. Kulas, *Dom – to, co istotne*, „Anthropos?” 2011, nr 16/17, s. 62, 63.

budynku ujawnia się, by posłużyć się innym z ulubionych sformułowań pisarza, dziwność⁴²². Określenie to w słowniku Haupta służy do oznaczania tego, co: „1) bezdyskusyjnie nieznane, obce; 2) hybrydyczne, zwierzęce, potworkowate; 3) ‘sztuczne’, stworzone przez zaskakujące operacje czyjeś lub własne; 4) patologiczne”⁴²³. Dom narratora-bohatera jest „dziwny”, bo swoją dziwacznością tworzy przestrzeń dla obecności innego – nieznanego czy obcego. Zadomowienie czy też bycie w domu, bycie u siebie oznaczałoby tedy wystawianie się na to, co inne.

W znaczeniu symbolicznym dom to pierwotne źródło spoistości kulturowej, moralnej i egzystencjalnej utrwalanej we wzorach kulturowych, obyczajach, języku i mowie – aktualizowanych i praktykowanych przez najbliższych. To właśnie *sacrum* domu, o którym przekonująco pisze cytowany już Kulas:

Sacrum wynika już z samego pojęcia domu jako tego, co uświęcone. Dom jako element kultury jest dla człowieka czymś wyjątkowym – dom jest skałą Piotrową dla człowieka. Dom jest mikroświatem, wiedzą o świecie, co nie znaczy, że jest prawdą o świecie i wobec tego świata. *Sacrum* domu ma wymiar religijny, jest przestrzenią uświęconą dla domownika, a domownik ma być zadomowiony w tej przestrzeni, a nie zasiedlać jej, gdyż Heideggerowskie zasiedlenie odnosi się do całości przestrzeni, a przestrzeń domu jest miejscem wydzielonym i ograniczonym w przestrzeni. [...] Zadomowienie ma wynikać z reguł domu, a reguły te organizują życie domu, wywierają wpływ na hierarchię wartości. Dom w wymiarze *sacrum* jest też azylem, ale nie ma być tylko schronieniem przed złem, ucieczką w bezpieczną przestrzeń, ale ma być zachowaniem indywidualności własnego jestestwa. Dom to przede wszystkim wspólnota i indywidua, które odciskają na domu własne doświadczenia i wyobrażenia, jak faksymile, które będą się powielać w odejściu od domu, by czynić

⁴²² Zob. A. Niewiadomski, „Dziwna” nowoczesność Zygmunta Haupta, op. cit.

⁴²³ Ibid., s. 264.

podobnymi tworzone własne domy.⁴²⁴

W opowiadaniu *Fragmenty sacrum* domu dochodzi do głosu w postaci, jak powiada narrator, „folkloru mamy” czy też „świata uczonego spódnicy mamy” (*Fragmenty*, BD, 238). To właśnie są owe reguły domu, reguły organizujące życie, hierarchię wartości, których przestrzeganie jest znakiem zdomowienia. Co znamienne, podstawową regułą „świata uczonego spódnicy mamy” jest nieustanne otwieranie się na to, co wobec domu zewnętrzne:

Bo potem trzeba znowu wyjść naprzeciw świata przetłumaczonego na folklor mamy. To, czego się domyślam, i tego powiedzianego mi w języku szablonowym, w skrótach, słowach i powiedzeniach. Strach, który ze sobą przyniosłem, niewytłumaczalny, instynktowny strach, zostaje mi wytłumaczony, podany i spreparowany w słowach. Nie dlatego się boję, że mam doświadczenie tego, ale dlatego że ziarno tego przyniosłem ze sobą. Przesiadam się tylko z niewytłumaczalnego w wytłumaczalne, opowiedziane, w słowa, które ubieram zresztą i stroję po swojemu. [...] „Idzie jak z płatka” – mówiła mama i zastanawiałem się, jak to może być, że coś łatwo, składnie idzie jak z płatka. „Tadeuszowa” – to słowo określało cały świat stróżowej, jej dzieci, jej męża pijaczyny i, co tu ukrywać, złodzieja, i nieschludnego mieszkania biednych ludzi, a „Roszlakowscy” to znowu słowo obejmujące całą mieszczańską rodzinę, cały mieszczański świat, cały kosmos obracający się wokół tych samych, ustalonych spraw mieszczańskich, „z domu”, „po mężu” to znowu całe rytuały przyjętego małżeńskiego urządzenia społecznego, sztywnych praw, etyki, porządku społecznego. (*Fragmenty*, BD, 245, 241)

Jakkolwiek narrator przywołuje swe domostwo, swe pochodzenie, pierwszych pięć lat swego życia jako „własny, jedyny, nieprzekraczalny świat”

⁴²⁴ D. Kulas, *Dom – to, co istotne*, op. cit., s. 59.

(*Fragmenty*, BD, 238) to w opowieści jawi się on jako właśnie nie-jedyny i nie-własny, bo koniecznie współtworzony przez bliższe i dalsze otoczenie, ludzi i ich zwyczaje, „głosy i powiedzenia, ogród słów” (*Fragmenty*, BD, 241). Dom ten nie tylko jest otwarty („A panna Albina, Albińcia, to była szwaczka i przychodziła na dniówki. [...] A innym razem przychodził kuśnierz i jego pomocnik. [...] Albo przychodził szklarz Kimmel” – *Fragmenty*, BD, 239, 240), ale jest ulokowany na granicy, a nawet sam w sobie jest granicą, która tyle oddziela to, co inne i obce, ile umożliwia spotkanie. Figura domu jako terytorium granicznego, oddzielającego, a zarazem nieuchronnie stykającego się z tym, co obce i na tę inność czy obcość otwartego, ma kapitalne znaczenie dla Hauptowej koncepcji podmiotowości.

Zmierzam bowiem do tego, że w prozie Haupta być zadomowionym, być u siebie, a także być sobą, to zamieszkiwać tę właśnie granicę (w sensie symbolicznym). To trwać w dialektycznym i dramatycznym napięciu między swojskością a obcością.

Droga jako dom

W poświęconym problematyce domu szkicu Tadeusza Sławka czytam, jakby na potwierdzenie powyższych intuicji:

„Dom” musi zostać „odideologizowany”, co oznacza dwie rzeczy: po pierwsze, odejście od monologicznej kultury domu (ideologia z zasady nie sprzyja dialogowi lub godzi się na niego z konieczności i pod przymusem) w stronę domu wielogłosowego (dom jako Bachtinowska *heteroglossia*), po drugie – rezygnację z uprzywilejowanej pozycji, jaką obdarzony jest dom, a wynikającą z przeświadczenia o trwałości, stabilności i solidności jego konturów (tylko, co trwałe, może być „domem”). Oznacza to niezgodę na politykę operującą podziałem na tych, którzy pojmują „dom” jako uosobienie twardej solidności i tych, którzy dopuszczają jego wędrowną, nomadyczną postać.⁴²⁵

⁴²⁵ T. Sławek, *Gdzie? Rozważania oikologiczne*, „Anthropos?” 2011, nr 16/17, s. 4.

Narrator *Szpicy* wyrazi to wprost. Nie będzie, co prawda, mówił o granicy, ale powie:

Droga jest jak dom. [...] Jestem jak w domu, mam wspaniałe poczucie pewności, że jestem w domu. [...] Jechać drogą to jakby poruszać się po znajomym domu. (*Szpica*, BD, 385, 386, 387).

Zakorzenie w tak pojmowanym domu z konieczności jest otwarciem, wystawianiem się na innych i to, co inne. Z pomocą znowu przychodzi Tadeusz Sławek:

Zakorzenie nie odcina człowieka od innych, nie wyłącza go i wyodrębnia, lecz przeciwnie – wprowadza do całej sieci połączeń i związków. Zakorzenie to forma zrozumienia człowieka jako bytu głęboko relacyjnego, przy czym jedynie część owych relacji bywa przez nas jasno uświadamiana [...].⁴²⁶

Trwałe przemieszczenie, o którym pisał Nycz, okazuje się zadowoleniem. Jeszcze jeden cytat – tym razem już z Haupta:

I znowu droga – droga-dom, znowu popielaty, różowy kurz w słońcu, suche łajno krowie i milowy kamień, mówiący o dystansie jakże nieważnym teraz i nieistotnym, jak gdyby kilometry, jakie dzielą mnie od tego, co było i co będzie, miały się liczyć, jak gdyby miało mi zależeć na tym, jak daleko dom mój jest od miejsc, które przestały być domem, do których, jako do domu, już nie tęsknię. (387)

Gorzkie nieco to wyznanie nie jest wypowiedzią zwykłego podróżnego, pozostającego długi już czas w drodze. To wyznanie kogoś, kto ostatecznie pożegnał się z iluzją substancjalności bytu, także tego szczególnego – siebie

⁴²⁶ Ibid., s. 2.

samego. Dom-*arche*, miejsce, z którego się wyszło, które zapoczątkowało bycie nie jest *arche* w znaczeniu zasady tego bytu. Tym jest bowiem droga. Droga-*arche*. Bycie poruszonym. Dlatego też w innym opowiadaniu narrator powie: „Nie należy wracać do miejsc” (*Krzemieniec*, BD, 586). Będzie miał na myśli powroty rzeczywiste, powroty w znane, a opuszczone strony, które chciałoby się odnaleźć w takim samym stanie, w jakim się je zostawiało. Do miejsc nie należy wracać z tą właśnie nadzieją. Dlaczego? Albowiem nawet powrót jest spotkaniem z tym, co inne:

Z goryczą chodziłem po miejscach, w których kiedyś byłem. [...] Nowy świat, nowe życie podkreślają ich minionność. (*Krzemieniec*, BD, 586)

Figura drogi jako domu i **bycia w drodze jako zadomowienia**, figura – twierdę – prymarnej i fundamentalnej sytuacji ontologiczno-egzystencjalnej przysługującej jednostce, wystawia ją samą (tu: narratora-bohatera) na wielostronne doświadczenie inności. Bycie da Gamą czy Balboą przecież to nie tylko mierzenie się z innym, to także bycie innym, obcym. Haupt zdaje się tym samym powtarzać antropologiczną obserwację Michaiła Bachtina, który w *Estetyce twórczości słownej* zanotował:

Zyskuję świadomość siebie i staję się sobą wyłącznie poprzez otwarcie na innego człowieka, dzięki niemu i z jego pomocą. [...] Wszelkie wewnętrzne przeżycie rozgrywa się na obszarze pogranicznym, w spotkaniu z innym człowiekiem. [...] Człowiekowi nie jest dany żaden wewnętrzny obraz niezależności, zawsze znajduje się on na granicy, a zagłębiając się w siebie, patrzy w oczy innemu lub spogląda na siebie oczami innego.⁴²⁷

W zdaniach tych najmocniej podkreślony i uwydatniony został relacyjny, dialogiczny wymiar tożsamości i podmiotowości człowieka: bym mógł być sobą,

⁴²⁷ M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, op. cit., s. 443-444.

bym mógł pomyśleć i powiedzieć Ja, nieodzowny jest ten inny, ten drugi – jakieś Ty – oraz wspólna przestrzeń. Podobna myśl, by tylko przypomnieć, fundowała dwudziestowieczną filozofię dialogu reprezentowaną – w różnych odmianach – czy to przez Martina Bubera, Emmanuela Lévinasa czy Józefa Tischnera. Ten pierwszy pisał:

Człowiek staje się Ja w relacji do Ty. Naprzeciw pojawia się i znika, wydarzenia relacji zagęszczają się i rozpraszają, a w tej przemienności rośnie świadomość niezmiennego partnera, świadomość Ja.⁴²⁸

W innym miejscu:

[...] Fundamentalnym faktem ludzkiej egzystencji jest człowiek z człowiekiem. Świat ludzi znamionuje przede wszystkim to, że tutaj wydarza się między istotą a istotą coś, czego nie znajdzie się nigdzie w przyrodzie.⁴²⁹

Co konkretnie i w jaki sposób wydarza się między narratorem-bohaterem Haupta a spotykanym w drodze innym? Problematyka związana z pojęciem inności, powiada Tzvetan Todorov w *Podboju Ameryki*, rozwija się wokół trzech osi, na trzech planach: aksjologicznym, prakseologicznym i

⁴²⁸ M. Buber, *O Ja i Ty*, tłum. B. Baran, [w:] *Filozofia dialogu*, red. B. Baran, Kraków 1991, s. 52.

⁴²⁹ Idem, *Problem człowieka*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1993, s. 91.

epistemicznym⁴³⁰. W prozie Haupta proces poznawania (plan epistemiczny) i wartościowania innego (plan aksjologiczny) z istoty nigdy nie może się dokonać. Można jednak proces ten opisać, wskazać jego stałe punkty, przebieg i metodę. Czyni to zresztą sam Haupt:

Najstraszniej jest, kiedy na świeżo, kiedy pierwszy raz, kiedy nagle, zniecka wychynie coś z czeluści świata i skoczy nam do twarzy pierwszą, nigdy przedtem nie znaną, potworną, nie do zniesienia, bo nigdy przedtem nie znaną oczywistością. A że nazywam to oczywistością, to dlatego jest nią, że towarzyszy jej, przychodzi z nią także straszne, dziwaczne wrażenie, że jak gdybym już ją kiedyś poznał, jak gdybym już ją kiedyś przeżywał. Nie było tego ze mną przedtem, przeraża mnie to i zadziwia, ale jak przychodzi, to szereguje się i patrzy we mnie dotychczasowym doświadczeniem. [...] Ale potem to już idzie całkiem gładko. Potem to już jest znacznie łatwiej i niestrasznie. Nazbierać sobie tylko, uskładać mały zapasik jednakowo pulsujących przypomnień, kiedy odbija się w nas echo drobniotkich, takich samych, już słyszanych głosów, jakże już znanych, rodzinnych i znajomych. Już zasadziliśmy wokół siebie ogródek – choćby nawet kolczastych krzaków, szalejów, piołunów i lulejów – i już jest swojo, i już powtarza się. (Strachy, BD, s. 373)

⁴³⁰ „Po pierwsze, mamy do czynienia z sądem wartościującym (plan aksjologiczny): inny jest dobry lub zły, kocham go lub nie [...] jest wobec mnie równy lub w czymś mi ustępuje [...]. Po, drugie, dochodzi do zbliżenia do innego lub oddalenia od niego (plan prakseologiczny): przejmuję wartości tego drugiego, utożsamiam się z nim albo też dostosowuję go do siebie, projektuję na niego mój własny obraz. Oprócz podporządkowania się innemu i podporządkowania innego istnieje jeszcze trzecie wyjście – neutralność lub obojętność. Po trzecie, tożsamość tego innego jest mi znana lub nie (byłby to plan epistemiczny) – oczywiście nie chodzi tu o żaden absolut, lecz nieskończoną gradację – od niższych do wyższych szczebli poznania.” T. Todorov, *Podbój Ameryki. Problem innego*, tłum. J. Wojcieszak, Warszawa 1996, s. 205.

Fragment ten, wydawać by się mogło, ukazuje jakąś ekstremalną („najstraszniej”) formę pierwszego zetknięcia z obcym. Ale czy nie mamy tu przypadkiem do czynienia z rozpoznaną już wcześniej sytuacją hermeneutyczną człowieka doświadczonego? Tego, który z racji swych poprzednich doświadczeń wystawia się na doświadczenia nowe? Którego cechuje niepewność? Który nigdy nie jest w stanie dysponować pełną wiedzą, ale zawsze dysponuje jakąś wiedzą, jakimś poznaniem, jakimś wyobrażeniem? Tym chyba jest ta oczywistość, która „patrzy we mnie dotychczasowym doświadczeniem”. Ona to umożliwia rozpoznanie i zbliżenie, skrócenie dystansu, a nawet przyswojenie inności. Źródła tej wiedzy, tego doświadczenia, tego usytuowania względem innego bywają rozmaite. Będą to i indywidualne przeżycia, i zapamiętane „głosy”, „folklor”, nade wszystko zaś – lektury. W opowiadaniu *Elektra* [I] tak właśnie, z pomocą lektur, narrator rozpoznał i oswoił innego – własną siostrę jako obiekt erotycznego pożądania. To rozpoznanie dopiero stało się oparciem dla takiego a nie innego, trudnego i nigdy tak naprawdę niedokonanego ostatecznie wartościowania dziewczyny.

Pozostańmy jednak w Hauptowej Ameryce. W opowiadaniach-reportażach z Luizjany wiedza wyniesiona z samych lektur nie zdała egzaminu. Nie doprowadziła do oswojenia się, a jedynie do konfuzji, niechęci, doświadczenia obcości. Proces poznania i wartościowania na tym etapie jednakowoż się nie zakończył. Ba, on może się nie zakończyć nigdy; nie ma prawa jednak nie zaistnieć. W innym utworze Haupt notuje, że „obcy”, „przybysz” zawsze „przynosił ze sobą jakąś wieść, posłanie, powierzono mu jakieś szczególne zadanie, sekret, który miał [...] zakomunikować” (Z *Laczczyzny*, BD, 425). Czasem „jakieś zakazy nie pozwalały mu na wypowiedź wprost, być może, że hasło i kod, w jakim [...] to miał przekazać, były zbyt skomplikowane”. Czasem sam adresat był „zbyt tępy, niedomyślny, bez daru zrozumienia języka, jakim [...] mówił” (Z *Laczczyzny*, BD, 425). Nie zmienia to jednak faktu, że słuchanie posłania, by przypomnieć tylko, to powinność i potrzeba.

Bycie podobnym

Operacja, jakiej dokonuje stykający się z obcym, innym narrator-bohater Haupta jest niemal zawsze taka sama. Wkracza na ową granicę, jaka ich dzieli, rezygnuje w pewien sposób ze swojej monadyczności, pojedynczości i wyjątkowości, by dostrzec to, co wspólne. Granica ta nigdy jednak nie zostaje przekroczona, wszystko rozgrywa się w jej obszarze. Jej istnienie warunkuje jakąkolwiek podmiotowość. To ona też umożliwia dialog jako taki:

Człowiek wychodzi światu naprzeciw i nawiązuje dialog, czyniąc swe życie bogatszym o nowe doświadczenia. Pozostaje jednak istotą samodzielną, która tworzy związki z samodzielnymi bytami innych ludzi, wobec czego człowiek dystansuje się w stosunku do nich, uznając ich odmienność.⁴³¹

Tą granicą, tym obszarem dla Hauptowego *subiectum* jest przede wszystkim mowa, literatura, wreszcie – kultura w najszerszym rozumieniu tego słowa. Wywiedziona z własnego doświadczenia czy uzyskana na drodze rozumowego poznania znajomość różnorodnych praktyk kulturowych i komunikacyjnych oraz wykształcona w indywidualnym trudzie, nieustannie pielęgnowana oraz usprawniania umiejętność słuchania przekazów oraz czytania tekstów kultury umożliwia mu właśnie wychylenie się z obszaru swej odrębności i wyjątkowości oraz dostrzeżenie, odkrycie w tym, co inne, lokalne i obce pewnego rysu uniwersalności, rysu tego, co ogólnoludzkie. Tego, co własne a zarazem wspólne.

Wizyta z synkiem w typowym luizjańskim barze to dla bohatera źródło konfuzji:

Jak wpatrzeć się w te twarze, jak podsłuchać mieszaninę gwaru,

⁴³¹ D. Kreft, *Dialog podstawą więzi międzyludzkiej w filozofii Bubera i Bartha*, [w:] *Dialog: idea i doświadczenie*, red. K. Bembennek, I. Krupecka, S. Kruszyńska, Gdańsk 2011, s. 59.

nieartykułowaną, inną, czuje się niesamowite uczucie, kiedy jakby uciekał grunt spod nóg i wszystko wokół staje się płynne i niestatywne. [...] Chciałbym posłuchać, o czym tu mówią, co ich trapi, jakie mają remedia na to, ale gwar jest zmieszany i robi wszystko niezrozumiałym i chaotycznym. (*W barze Harry'ego*, BD, 633, 632)

Gwar i rwetes uniemożliwiały jakiegokolwiek poznanie. Dokona się ono zaraz po opuszczeniu lokalu, gdy idąc skrajem przedmieścia ojciec z synem dostrzegą rodzinę przed jednym z domów i wymienią z nimi spojrzenia. Efektem tego spojrzenia będzie – z jednej strony – konstatacja podobieństwa, z drugiej – uwypuklenie radykalnej odmienności, inności. Wzajemne spoglądanie na siebie inicjuje podmiotową relację i ukazuje tym samym paradoks Ty. Paradoks tego, który jest całkiem inny, ale zarazem niezwykle podobny. Podobny, albowiem jest człowiekiem, jest podmiotem:

Jest dom murzyński: podparte słupy ganku i zbakierowana podcień, i mdłące śmietnisko niedaleko. U podcienia bawią się dzieci murzyńskie – chłopcy w połatanych spodniach i z baseballową piłką – i chowa się za pokrzywiony słup ganku mały Murzynek, żółtka oczu błękitnieją mu w brązowej twarzyczce, i obwodzi nas spłoszonym, ciekawym i głębokim spojrzeniem. Na pace przed domem drzemie w słońcu stary Murzyn – ma pogięty filcowy kapelusz na głowie, koszulę w kratę i wpadnięte doły na skroniach. (*W barze Harry'ego*, BD, 634)

Scena ta, czytana w kontekście opowiadania *Szpica*, zyska dodatkowe znaczenie. Tam narrator w pewnym momencie wyznaje: „Kiedy patrzę w oczy spotykanych ludzi, to widzę swoje własne odbicie w ich oczach jak w wypukłych zwierciadłach” (*Szpica*, BD, 390). Kiedy indziej zaś kreśli obraz poranka i swego przejazdu obok wiejskiej chałupy, z której wyszedł właśnie rozespany chłop:

Patrzył w moją stronę i jakby poprzez mnie, jakbym ja miał być tylko pryzmatem, przez który widział rzeczywistość rozszczepioną moim spektroskopicznym pojawieniem się. [...] Myślałem sobie: to jest

człowiek osobny, a ja jestem tylko środkiem dla zrozumienia rzeczy. Ja w swoim ruchu z zachodu na wschód wykreślam jakąś linię, do której będzie mógł sobie wszystko odmierzać i wreszcie raz, nareszcie, w końcu pojąć. (*Szpica*, BD, 389)

Wymiana spojrzeń to gra, to nieustająca i nigdy nie mogąca się ostatecznie dokonać dialektyka swojskości i obcości, bliskości i oddalenia, bycia podmiotowego i bycia przedmiotowego.

Prawdziwy dialog, powiada Buber, wymaga akceptacji inności⁴³². Ta akceptacja możliwa jest u Haupta na drodze wskazywania minimalnych choć podobieństw. Dlatego też, gdy mowa będzie o specyfice życia domowego w Luizjanie, o domowych rytuałach i sposobach spędzania czasu, to okaże się, że „porównania same się proszą, kiedy kontempluję tutejszość i naszość”:

Bo weźmy chociażby rozmowy ciotek i babek. Obracają się wokoło tych samych problemów, więc: służby domowej i służących. [...] Udzielają sobie nawzajem wskazówek, charakteryzują, rekomendują, tyle że mówi się tutaj i narzeka na niezaradność Mildred czy Rebeki i sprowadza się do tego, że są one z „*backwoods*”, a u nas, że Prakseda czy Małania były z *seła*. (*Zamierzchłe echa*, BD, 636, 637-638)

Podobieństwo odnajdzie się też między „tutejszym” wspomnianiem wojny domowej i „naszym” – powstania styczniowego. W obu przypadkach samo wydarzenie „właściwie odsunęło się i wysublimowało w jakiś inny, nierealny wymiar, jakby nasz wiek nie graniczył z tamtym, jakby była to fantazja drzeworytnika i opowiadanie babci” (*Zamierzchłe echa*, BD, 640), w którego snuciu nieodzowne staje się sięganie po stare albumy fotografii.

⁴³² Choćby w tym fragmencie: „[...] wszystko zależy od tego, czy każdy [...] odnosi się do drugiego jako takiego, kim on jest naprawdę, przy całej chęci wpłynięcia na niego przyjmuje go i potwierdza takim, jaki ów ktoś jest”. M. Buber, *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*, tłum. J. Doktor, Warszawa 1992, s. 135.

Narrator-bohater Haupta w zetknięciu z innym nieustannie wykazywać się musi tym, co Lévinas nazywa inicjatywą kulturową: gestem cielesnym, językowym lub artystycznym, który odsłoni i wyrazi to („konkretne łono całości” lub „kulturowy zbiór”, jak powiada filozof), co stanowi o znaczeniu innego:

Ktoś Inny pojawia się oczywiście od razu zgodnie ze sposobem, w jaki wytwarza się wszelkie znaczenie. Ktoś Inny należy przez swoją obecność do jakiegoś kulturowego zbioru i rozświećla się przez ten zbiór, tak jak tekst przez kontekst. [...] Zrozumienie kogoś Innego jest więc nieodłączne od jakiejś hermeneutyki, jakiejś egzegezy.⁴³³

Skąd jednak to Hauptowe opieranie egzegezy innego na refleksyjnym wskazywaniu i snuciu podobieństw, paraleli między tym, co swojskie i obce, znane i nieznane, własne i inne? Odpowiedź znajduję w opowiadaniu „Światy”:

Ten drugi, niezależnie od płci, charakteru, wzrostu, wieku, sterczy przede mną i zastawia sobą inne. Jest mi aż nieswojo i dziwnie, kiedy uprzytomnię sobie jego zdradzieckie podobieństwo do mnie i łudzącą jednakowość.

[...] Solidarni w myślach, w nawykach, w przesądach. Żyjemy obaj w tej samej cieniutkiej, sprzyjającej życiu błonie – warstewce biosfery i każde oddzielenie się, bodaj na ułamek, każde oddzielenie się, przebicie tej błony w górę czy w dół znaczy dla nas unicestwienie.

[...] Znamy się nawzajem na wylot, przenicowaliśmy się nawzajem, znamy swoje myśli, drogi i jesteśmy sobie nieskończenie obcy i nieznajomi, jakbyśmy byli z innych gwiazd. Ten drugi, ten osobny, jest mi tak nienawistny i nieznajomy i tak samo drogi, jak ja sam. („Światy”, BD, 363-364)

Inny jest mi podobny, powiada tu Haupt, albowiem tak samo jak ja sam jest bytem ułomnym – tak w wymiarze ontologicznym, jak i egzystencjalnym.

⁴³³ E. Lévinas, *Znaczenie a sens*, tłum. S. Cichowicz, „Literatura Na Świecie” 1986, nr 11-12, s. 263-264.

Wspólną ułomnością jest niepewność tożsamości, kruchość, niestałość i nietrwałość, ale także podległość zewnętrznym, biologicznym, historycznym i społecznym procesom. To ona stanowi o podstawowym podobieństwie, jest punktem wyjścia jakiegokolwiek porównywania. Jej dostrzeżenie, wskazanie i nazwanie decyduje o empatii i trosce, jaką wykazuje się patrzący i słuchający. Wymiar etyczny tej relacji jest nie do przecenienia – to na nim buduje się właśnie podmiotowość. Ten drugi jest mi drogi, czytamy, „tak samo drogi jak ja sam”. Z tego też powodu, paradoksalnie, człowiek Haupta sam po prawdzie nie może być nigdy. Nie może bowiem pomyśleć o sobie Ja inaczej niż wobec jakiegoś Ty. **Obecność drugiego warunkuje i gwarantuje jakąkolwiek obecność pierwszego. Moralne zobowiązanie wobec drugiego jest moralnym zobowiązaniem wobec samego siebie.** I odwrotnie:

Drugi człowiek i nie drugi, drugi człowiek to tak jak ja, to ja sam.
Zanim napotkam wzrok, zanim wymienię spojrzenie, już wiem, już mi wiadomo i aż uroczyście od tego stwierdzenia. („Światy”, BD, 363)

W tym ostatnim zdaniu kielkuje już myśl, która przywiedzie bohatera do skonstatowania nieprzejrzystości, nietożsamości siebie samego. Do wskazania siebie jako innego, obcego dla samego siebie, jakkolwiek by to nie brzmiało.

Być sobą, być kimś dla siebie to być otwartym na obecność drugiego. To zamieszkiwać granicę, to być w drodze. **W drodze do drugiego podmiotu**, do jakiegoś Ty, z którym wchodzi się w relację dialogiczną. Inaczej jeszcze: umiejętność bycia sobą w tym i pośród tego, co inne, nie wspiera się ani na sztuce asymilacji, ani podporządkowania, wyodrębniania, odcinania, lecz na empatycznej mediacji i odpowiedzialnym rozumieniu. W tej podmiotowej aktywności utrwala się i wyraża pewne szczególne pochodzenie oraz *ethos*, z którego wyrasta Hauptowe Ja. W tym momencie mam już na myśli konkretne historycznie uwarunkowane idee i przekonania – charakterystyczne dla reprezentantów formacji 1910.

Próbując wskazać jakąś konstytutywną własność owej formacji odróżniającą ją od innych pokoleń literackich Marta Wyka za takową w

pierwszej mierze uznała „szacunek dla imponderabiliów”⁴³⁴. Czym owe imponderabilia miałyby jednak być, pytała zaraz i zaglądała do słownika Kopalińskiego, by wskazać, że to „rzeczy nieuchwytne, niedookreślone, mogące jednak oddziaływać, mieć wpływ i znaczenie”⁴³⁵. Autorowi słownika wypominała, że nie nadmienił „o zawartym w słowie imponderabilia niewyartykułowanym wprost zobowiązaniu etycznym, o formie nakazu, jaka się łączy z tym zasobem, a który miałby stanowić rodzaj nadrzędnego kodeksu”⁴³⁶. O jakim zasobie i jakim zobowiązaniu etycznym jednak tu mowa? Odpowiedź na te pytania czytelnik znajdzie dopiero kilkanaście stron dalej, gdzie przeczyta:

Na poziomie języka – odnoszą się imponderabilia do „rzeczy i zjawisk nieokreślonych”. Na poziomie dyskursu – ich mechanizmem jest mediacja, intuicja i empatia (wyznawca i wykonawca imponderabiliów nie akceptuje zatem sytuacji agonu). Na poziomie etycznych konsekwencji – dyskurs ten projektuje pewien kodeks inteligencji.⁴³⁷

Czy ta odpowiedź cokolwiek wyjaśnia? I tak, i nie. Wciąż pozostajemy wszak w sferze nieokreślonych, trudnych do uchwycenia zjawisk i rzeczy. Nieco bardziej może wyrazistych rysów nabiera sama postawa „wyznawcy i wykonawcy imponderabiliów”. To ona właśnie czyni jednostkę strażnikiem i wykonawcą inteligentnego kodeksu i *ethosu*. Mediacja i empatia – wierność tym sposobom splatania się ze światem oraz innymi to wierność pewnym wartościom, wśród których najdonioślejszą jest, jak rozumiem, ujawniająca się w samym sposobie działania podmiotowa, partnerska i dialogiczna relacja między równoprawnymi acz różnymi jednostkami. Tego rodzaju wiernością – owym szacunkiem dla imponderabiliów – cechuje się narrator-bohater Haupta; czyni go to tym samym spadkobiercą inteligentnych tradycji oraz nosicielem

⁴³⁴ M. Wyka, *Formacja 1910 – doświadczenia, emocje, horyzonty światopoglądowe*, op. cit., s. 69.

⁴³⁵ Ibid.

⁴³⁶ Ibid.

⁴³⁷ Ibid., s. 83.

wartości określonej historycznie formacji. To jego *arche* – w znaczeniu i pochodzenia, i zasady bycia.

Byłby on tedy nosicielem i strażnikiem pamiątek tego, co wspólne, co może nie powszechne, ale też nie wyłącznie indywidualne. Pośród innych ustawicznie dostrzegałby podobnych samemu sobie: tych, którzy to, kim są, zawdzięczają „temu wielkiemu tłumowi” – są z innych, pośród innych i dla innych⁴³⁸.

I właśnie rozsnuwanie tych podobieństw chciałbym tutaj nazwać

⁴³⁸ Akcentowana zarówno waga postawy moralnej jednostki, jak i zależność jej odrębności i неповtarzalności od tego co wspólne, skłaniać może do stawiania tezy o Hauptowym myśleniu podmiotowości jako „wyciągu z postawy personalistycznej”. W Polsce recepcję filozofii personalistycznej w wydaniu czy to Mouniera, czy Maritaina prezentowali w latach trzydziestych XX wieku choćby Kazimierz Wyka i Ludwik Fryde. Ten ostatni krótką rekapitulację założeń tej myśli zawarł w szkicu poświęconym powieści *Noce i dnie* Marii Dąbrowskiej. Pisał wtedy: „Wszyscy mimo najrozmaitszych tysięcznych różnic, które nas dzielą, jesteśmy przede wszystkim ludźmi i więcej nas łączy, niż dzieli. Każdy człowiek powinien to zrozumieć i przewyciężyć swój egoizm, a może nawet egotyzm (pychę i próżność) niż egoizm; niech uczy się patrzeć na świat i oceniać otoczenie z punktu widzenia szerszego niż on sam. Musimy zrozumieć i odczuć głęboką jedność z przerastającym nas życiem. Każdy powinien być i dumny, i pokorny; dumny z ważności i tajemnicy własnego istnienia, pokorny wobec niewyczerpanej wielkości i piękności świata. [...] A jeśli tak, w takim razie przebudowa tego życia musi być przede wszystkim przebudową moralną, polegającą na wychowywaniu w duszach ludzkich prawdziwego, pełnego człowieczeństwa. I znaczy to, że jednostka musi uświadomić sobie swą tożsamość z jednostkami otaczającymi ją i poprzez to uświadomienie niejako wyjść poza siebie, pozostając jednocześnie najgłębiej sobą.” L. Fryde, *„Noce i dnie”*, [w:] idem, *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Biernacki, Warszawa 1966, ss. 290, 292. Na temat polskiej recepcji personalizmu (zwłaszcza w krytyce literackiej) pisała obszernie m.in. Małgorzata Krakowiak. Zob.: M. Krakowiak, *Katastrofizm – personalizm – realizm: o krytyce literackiej Kazimierza Wyki w latach 1932-1948*, Kraków 2001 oraz M. Krakowiak, *Spór (albo dwugłos) w służbie myśleniu*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2015, nr 1.

rozpisywaniem. Będzie to aktywność właściwa zarówno bohaterowi (podmiot egzystencji), narratorowi (podmiot refleksji), jak i autorowi wewnętrznemu (podmiot tekstowy).

O rozpisywaniu siebie

Pośród kilku różnych słownikowych znaczeń „rozpisywania”, przywołujących czynności związane z pisaniem jest i takie, podług którego „rozpisać” to przydzielić coś komuś, rozdzielić coś między kilka osób⁴³⁹. Co można rozpisać? Majątek, zadania, zajęcia. Czy można jednak rozpisać siebie? Rozdzielić coś, czym się jest, między innych? Między kogo?

Bohater Haupta na każdym niemal kroku odnajduje i podkreśla, pomimo wszelkich różnic, jakieś podobieństwo siebie i innych, podobieństwo zasadzające się tak na bytowej ułomności, jak i kulturowo zapośredniczonym sposobie bycia. Kultura jako system różnorodnych praktyk bycia i komunikowania się jest właśnie tą granicą, która oddziela i styka różne podmioty. Samoświadomy narrator Haupta z kolei uprawia, jak sam przyznaje, „sztukę paraleli” (*Oak Alley and Missisipi*, BD, 644) i retorycznie pyta:

Co każe mi powtarzać anegdoty, doszukiwać się porównań, wynajdywać paralele, popisywać się pseudoerudycją, usprawiedliwiać tym wszystkim mój opis wobec mnie samego i innych przywoływanych na świadków? Czy ma to być dopełnieniem szczerości podjętego zamiaru, wierności prawdzie, która to prawda jest tak nieuchwytna, tak względna, tak niepokojąca i tak nie zaspakajająca, ale bez niej świat, jaki mnie otacza, [i] ja sam nie istnieję, bo albo coś jest prawdą, albo nią nie jest, a więc wtedy nie istnieje. (*El Pelele*, BD, 327)

⁴³⁹ Zob. np.: *Rozpisać*, [w:] *Wielki słownik języka polskiego PAN*, red. P. Źmigrodzki, Kraków 2007–, http://www.wsjp.pl/index.php?id_hasla=36639&ind=0&w_szukaj=rozpisa%C4%87, dostęp 04.01.2016.

Tym jest właśnie „sztuka paraleli”. To budowanie opowieści z szeregu mniej lub bardziej, ale jednak podobnych do siebie ogniw – zdarzeń, sytuacji, stanów, obrazów, postaci. Nanizane na łańcuszek narratorskiej wypowiedzi nie tylko mają dopełniać się wzajem, ale też ujmować jakiś wspólny wzór, wyrażać jakąś prawdę, której jednak wyrazić chyba się nie da:

Z chaosu wykładamy sobie pasjanse i wychodzą nam albo nie wychodzą, ale układa nam się ten porządek, jakiś karciany metabolizm wymienia się nam z dreszczykiem satysfakcji i zbliża do ideału, ażeż tu nagle psuje się wszystko i zamiesza, nawraca do chaosu. Ale pozostanie nam satysfakcja popatrzenia wstecz, no i dreszczyk nowego pasjansa, który zaczynamy sobie wykladać. (*Oak Alley and Missisipi*, BD, 645)

Te zdania równie dobrze można przypisać zarówno temu, kto żyje, temu, kto myśli, jak i temu, kto pisze. Każdy z nich pragnie, by pojedyncze karty (doświadczenia, refleksje, strony) złożyły się w kompletny i znaczący wzór. Pragną oni czy to wieść dobre życie, czy zrozumieć siebie w tym życiu, czy wreszcie: **opowiedzieć siebie**.

Narrator zdradza tu też w jakiś sposób praktykę działania i sposób bycia tego, kto w hierarchii instancji nadawczych stoi ponad nim. Podmiot tekstowy też uprawia bowiem sztukę paraleli, też – zazwyczaj bez powodzenia – układa pasjanse. Na to wskazuje omawiana wcześniej fragmentaryczna kompozycja tekstów. Wszystkie te trzy modalności bycia jakiegoś Ja są tu ze sobą nierozzerwalnie związane. Bohater styka się z tym, co inne oraz z innymi, by zaraz w tej inności dostrzec i samego siebie. Narrator, bogaty już w tę wiedzę, wiąże różne anegdoty w jeden łańcuch refleksji podług sztuki paraleli. Autor wewnętrzny zaś komponuje te mniej lub bardziej spójne opowieści w zróżnicowane tematycznie, stylistycznie i gatunkowo utwory prowadzące intertekstualny dialog tak z literackimi tradycjami, jak i pozostałymi utworami autora. Przypomnę tylko to, o czym była już wcześniej mowa: u Haupta tekst jest kolekcją fragmentów (gatunkowych, stylistycznych i tematycznych) tak samo jak pojedynczy temat może zostać ujęty tylko w kolekcji tekstów.

„Potem chciałbym doszukać się wątku tej całości aż do tego, że

jesteśmy tutaj, aż do ostatniego momentu, i odnaleźć sens i sekwens tego wszystkiego” (*Luizjana*, BD, 629). Tyle tylko, że pasjans znowu się rozsypuje – ale jego układanie należy ponawiać i czynić to w każdym wymiarze podmiotowego bycia.

Czym miałoby więc być rozpisywanie siebie? Przede wszystkim: rozdzielaniem pewnego Ja między trzy współobecne i podejmujące różne aktywności w tekście aktanty. Po drugie, ciągle ponawianym i nie mogącym się dokonać właściwie nigdy pisanem siebie. Jest i trzecie znaczenie tego pojęcia. O nim też była tu głównie mowa. To zrzekanie się własnej jednostkowości, wyjątkowości, odrębności i oznaczanie jako śladów własnej i cudzej podmiotowości wszystkiego, co wspólne. Tego, co umożliwia, ustanawia i podtrzymuje dialogiczną relację z innym. Mówiąc inaczej: rozpisywanie to również udzielanie podmiotowego głosu i atrybucji (kompetencji) pewnemu Ja myślącej i odczuwającej w jednostce wspólnoty. Jeśli „warunkiem bycia sobą jest możliwość działania; sobą jest ten, kto może działać, zarazem wskazując na siebie (oznaczając siebie) jako sprawcę działania”⁴⁴⁰, to rozpisujący swe bycie wskazuje, że możliwość działania zawdzięcza innym. Dlatego też właśnie **pisanie siebie nie ma prawa nigdy się dokonać**, nie stanie się nigdy napisaniem siebie a będzie zawsze rozpisywaniem:

W jednym mgnieniu oka unicestwiałem się na korzyść, na dobro zewnętrznosci [...]. Więc jeżeli teraz najskwapliwiej i najzachłanniej zbieram ułamki z tamtych czasów i składam je na nowo, to mam pełne prawo, prawdziwy serwitut na owych czasach: odbieram, co moje, odbieram i uzyskuję ułamki samego siebie. (*O Stefci...*, BD, 43)

Ja to pamiątka po innych, pośród innych i dla innych. Przejawiające się w tekście Ja może zaistnieć wyłącznie wobec innego: wobec jakiegoś Ty, wobec czytelnika. Tekst to ślad tego właśnie Ja⁴⁴¹. Pytanie tylko: czy dla

⁴⁴⁰ M. Kowalska, *Dialektyka bycia sobą*, op. cit., s. XIII.

⁴⁴¹ W tym miejscu odwołuję się do koncepcji podmiotowego śladu zaproponowanej przez Andrzeja Zawadzkiego: „Traktowanie podmiotowości w kategoriach śladu – z całym bogactwem

czytelnika przewidziana tu została jakaś konkretna rola? Owszem – i to wcale nie rola pasywna, niesprowadzająca się wyłącznie do milczącego odbioru komunikatu. W utworach Haupta aktywna refleksyjnie i interpretacyjnie współobecność czytelnika bywa zakładana i oczekiwana. Dla przykładu – dwa fragmenty:

Mógłby ktoś powiedzieć, zapytać, czemu jakąś prostą opowieść naszpikowuję dygresjami, które prawie jakby ze sobą nie miały związku. (*Lili Marleen*, BD, 276)

Ktoś zniecierpliwiony może i zapytać: skąd ta precyzja szczegółów, aż podejrzana ścisłość imion, pedanteria nawet liczb? To przyznam się, że ja, który nie mam pietyzmu dla osobistych szpargałów, natrafiłem na ocalały gdzieś na dnie kufra stary kalendarzyk sprzed lat, notes, w którym wtedy zapisywałem konieczne w warunkach służby memoranda ważne. (*Meldunek o nieprzybyciu Wełnowskiego*, BD, 405)

Narrator wielokrotnie powołuje instancję adresata i zwraca się bezpośrednio do niego, dyskursywnie próbuje wpływać na odbiór opowieści, wreszcie dyskutuje z możliwymi interpretacjami. Jak poniżej – w autotematycznym i autoironicznym komentarzu:

Wszystko ma być jak należy, logiczne, niczego nie pozostawi się

tkwiących w tym pojęciu semantycznych odniesień, z których najważniejsze to odcisk, resztki i znak – oznacza zarazem dwie rzeczy: z jednej strony osłabienie podmiotu, zgodę na jego rozproszenie, rozbicie, fragmentaryzację i nietożsamość, [...] podmiot dany w śladach czy też jako ślad to podmiot nie-obecny, zawsze przeszły, naznaczony różnicą, niepełny. Z drugiej jednak strony, śladu nie można interpretować wyłącznie jako jednej jeszcze metafory śmierci czy wygnania podmiotu, jest on bowiem świadectwem jego istnienia, nawet jeśli jest to istnienie słabe i naznaczone permanentnym kryzysem [...]. Ślad więc zarówno wywłaszcza, jak i ustanawia podmiot". A Zawadzki, *Literatura a myśl słaba*, op. cit., s. 235.

czytelnikowi do sztukowania, domyslenia się, odgadywania. (*Trzy*, BD, 357)

Rozpisywanie Haupta to nie tylko mowa dla siebie. To mowa dla i do kogoś. Kogoś, kto może i ma prawo odpowiadać. Bo przecież fundujący podmiotowość dialog nie może wykluczać komunikacyjnej aktywności żadnej ze stron. Tym bardziej, że, jak notował Chiaromonte:

Cokolwiek myślimy, mówimy, czynimy, staje się bezsensowne, jeśli mamy przeświadczenie, że robimy to dla siebie. Na bezsens wskazuje nasza śmierć. Wszystko zaś nabiera sensu, jeśli dokonujemy tego z myślą o innych, o przyszłości, bezinteresownie.⁴⁴²

Być może to nadużycie, ale nie potrafię nie zestawiać tej myśli ze zdaniem z Hauptowych „Światów”, w którym mowa była o tym, że „to, co się ze mną dzieje, dzieje się także za jakimś nakazem na przyszłość” („Światy”, BD, 362).

⁴⁴² N. Chiaromonte, *Notatki*, op. cit., s. 13.

Varga: popisywanie

Rozważania na temat podmiotowości w prozie Vargi chciałbym rozpocząć od wykonania kroku wstecz. Chciałbym powrócić do *45 pomysłów na powieść* i wyrażonej na tych stronach tezy, według której utwór ten „chce” być powieścią, chce być umieszczony w tej samej przestrzeni hermeneutycznej, co powieść – pomimo nawet tego że, jak zauważyła Marta Wyka, z powieścią w tradycyjnym rozumieniu tego słowa ma niewiele wspólnego. Chciałbym zatem wrócić i zdanie doprecyzować: *45 pomysłów...* to powieść utajona. Posługuję się tu sformułowaniem Wilhelma Macha przejętym następnie przez Tomasza Burka. Co ma się pod nim kryć? Mach powieścią utajoną nazwał, wydany w 1957 roku, zbiór publicystyczny Zofii Nałkowskiej *Widzenie bliskie i dalekie*, który czytał jak „nie luźną składankę szkiców, lecz imponujący Pamiętnik Pisarza [...]. Pamiętnik nie drobiazgowej biografii, lecz myśli i idei [...]”⁴⁴³. Rozsądny czytelnik zapyta zapewne, jaki sens może mieć przywoływanie w tym właśnie momencie kolejnej kategorii teoretycznoliterackiej. Do czego miałyby tu posłużyć, w czym pomóc? Z wyjaśnieniami przychodzi Tomasz Burek akcentujący użyte w rozpoznaniach Macha sformułowanie „romans świadomości”. Tłumaczy i dopowiada, że:

Powieść świadomości i pamiętnik przygód intelektualnych, dociekania warsztatowe i autobiografia, liryka wspomnień i relacja o widzialnym świecie nie tylko u późnej Nałkowskiej tworzą **nowe powiązania**.⁴⁴⁴

Powieść utajoną, której znakiem ma być współobecność intymistycznych, eseistycznych i poetyckich konwencji i metod twórczych, Burek odnajduje w tak różnych utworach jak podróżopisarstwo, dzienniki, pamiętniki, biografie i autobiografie, niektóre zbiory felietonów, eseje, szkice historyczne,

⁴⁴³ W. Mach, *Widzenie bliskie i dalekie, czyli powieść utajona*, „Nowa Kultura” 1958, nr 3.

⁴⁴⁴ T. Burek, *Powieść utajona*, „Odra” 1973, nr 10; [przedr. w:] idem, *Żadnych marzeń*, Londyn 1987, s. 149.

wreszcie widzi ją „w innych luźnych kartkach, szkicownikach, rozmyślaniach, glosach, obserwacjach”⁴⁴⁵. Tym, co pozwala mu mówić o tych niejednorodnych, hybrydycznych utworach jako o powieściach, jest spajająca poszczególne fragmenty myśl bądź też strumień myśli wypływający z jednej, konkretnej, autorskiej świadomości. To ona właśnie jest utajona w powieści, to ona też się w niej uobecnia. Już nie jako bezosobowa i bezcielesna nadświadomość kreująca literackie światy, lecz jak najbardziej „autorskie ‘ja’, z jego ludzkimi, historycznymi i biograficznymi ograniczeniami”⁴⁴⁶.

Utwór Vargi nazwałem powieścią utajoną z tego właśnie powodu: uobecnia się w niej i **spaja poszczególne „pomysły” pewna świadomość, obierająca za przedmiot poznania i pisania samą siebie**. Świadomość siebie jest u Vargi świadomością bycia rzeczywistego (jako istota ludzka), a jednocześnie bycia tekstowego (jako bohater, narrator, podmiot literacki). Powieść utajona zatem to powieść będąca zwierciadłem umysłu, umysłu ucieleśnionego i utekstowionego zarazem. Znowu należy się wytłumaczyć. Powieść jako zwierciadło umysłu to mit, który bywał przywoływany przy okazji rozważań nad poetyką literackiego hipertekstu. W największym skrócie powiedzieć można za Mariuszem Pisarskim:

Powieść jako zwierciadło umysłu to utwór, którego fabuła nie stoi w sprzeczności ze sposobem postrzegania świata przez człowieka, lecz stara się ten proces przybliżyć, [...] która myśleniu linearnemu przeciwstawia myślenie asocjacyjne, nad wartości czasowe przedkładające wartości przestrzenne.⁴⁴⁷

W kontekście utworu Vargi najważniejsze w tej definicji wydaje się zwrócenie uwagi na ów asocjacyjny i fragmentaryczny sposób postrzegania i prowadzenia dyskursu, na zależności przestrzenne, które scalają „pozornie chaotyczne” narracje. Twierdzę bowiem, że jest to nie tylko pewna cecha

⁴⁴⁵ Ibid, s. 150.

⁴⁴⁶ Ibid., s. 149.

⁴⁴⁷ M. Pisarski, *Powieść jako zwierciadło umysłu*, „Ha!art” 2002, nr 11-12.

utworów Vargi, ale wręcz ich podstawowa metoda kompozycyjna. W przypadku *45 pomysłów na powieść* ta organizująca przestrzeń jest w dodatku dość specyficzna. Ale o tym za chwilę.

Zaproponowany powyżej trop interpretacyjny, trop prowadzący ku pewnej świadomości jako nadrzędnemu, a i chyba jedynemu spoiwu zebranych w tom fragmentów, wskazuje już sam tytuł. Wszak „pomysły na powieść” są czyimiś pomysłami, tak samo jak „pozornie chaotyczne doznania”, które według Marty Wyki miały stanowić centrum utworu, są doznaniem kogoś.

Chcę więc zapytać: czyje to pomysły na powieść, o kim się tu myśli i kto myśli, czyja świadomość odbija się na kartach książki Vargi? Od razu odpowiem, że nie autora, mimo że ten odbija się na fotografii zamieszczonej na pierwszej stronie okładki⁴⁴⁸, to obecny jest tylko pod postacią sygnatury poprzedzającej tytuł. Żaden fragment tekstu nie odnosi się bezpośrednio do jego osoby. A przecież, jak pisze Małgorzata Czermińska powołując się na refleksje Philippe’a Lejeune’a:

Pakt autobiograficzny, zakładający tożsamość autora, narratora i bohatera (dzięki identyczności nazwiska na okładce i w tekście oraz pierwszoosobowej formie wypowiedzi) stowarzysza się zazwyczaj z punktem referencjalnym (streszczającym się w formule *obiecuję mówić całą prawdę i tylko prawdę*), natomiast wyklucza pakt powieściowy.⁴⁴⁹

Badaczka nieco dalej twierdzi jednak, iż, aby móc mówić o postawie autobiograficznej, wystarczy

minimum rozpoznawalności podobieństwa [autora do narratora i/lub bohatera – przyp. T.G.] albo niepodobieństwo nacechowane autentycznością. Bowiem autentyczność, jeśli istnieje jako wewnętrzna relacja opowiadania pierwszoosobowego, odsyła do pozatekstowej biografii autora poprzez niepodobieństwo, poprzez

⁴⁴⁸ W pierwszym wydaniu książki.

⁴⁴⁹ M. Czermińska, *Autobiografia i powieść*, Gdańsk 1987, s. 11.

zasłonięcia, fantazmat, grę. Jest rodzajem zagadki, którą autor daje czytelnikowi na swój temat. [...] Ów gest [...] jest najmniejszym ale wystarczającym warunkiem zaistnienia postawy autobiograficznej.⁴⁵⁰

Utwór Vargi w pewnym sensie spełnia te wymagania. Jest wyrazem paktu autobiograficznego. Przyznać należy bowiem, iż podobieństwo autora do narratora w niektórych partiach tekstu wyraźnie jest sugerowane (np. gdy narrator pierwszego utworu mówi o liczeniu akcentów w wierszach i szukaniu średniówek, a wiemy, że Varga kończył polonistykę; gdy przyznaje, że urodził się w tym samym co autor, 1968 roku). Nie jest ono jednak nigdy pewne. Gdy wziąć jeszcze pod uwagę kategorię autentyczności, którą Lejeune nazywa „ową wewnętrzną relacją, która jest właściwa opowiadaniu pierwszoosobowemu: nie trzeba jej mylić ani z tożsamością, która odsyła do nazwiska, ani z podobieństwem, które zakłada czyjąś ocenę zbieżności między dwoma odmiennymi obrazami”⁴⁵¹, to wydaje się, że *45 pomysłów na powieść* można czytać jako kolejną grę, tym razem – grę z gatunkami autobiograficznymi.

W tym miejscu wypada przytoczyć jeszcze jedno zdanie, które pozwoli, być może, na postawienie tego problemu w innym świetle. W pracy *Powieść jako autokreacja* Jerzy Jarzębski zanotował pewną ogólną uwagę, dotyczącą współczesnej prozy i jej wyraźnych tendencji autobiograficznych:

Autor kieruje dziś wektor poszukiwań ku samemu sobie, traktując własną osobę jako na poły przedmiot penetracji, niepoznawalny w pełni mikrokosmos, na poły zaś jako *model do składania*, obiekt twórczej manipulacji.⁴⁵²

Owa manipulacja (powoływanie się na jakoby własne przeżycia, a następnie fantastyczne ich wyolbrzymianie, konfabulacja) jest dla twórczości

⁴⁵⁰ Ibid., s. 12-13.

⁴⁵¹ P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, tłum. A. Labuda, [w:] idem, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2007, s. 51.

⁴⁵² J. Jarzębski, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 198.

Krzysztofa Vargi chwytem bardzo charakterystycznym (*Podmianki, przebieranki* – tak zatytułował recenzję jednej z jego książek Dariusz Nowacki⁴⁵³). Trudno zatem zawyrokować ostateczny sąd co do autobiograficznego wymiaru tegoż tekstu, ale też nie relacje zachodzące pomiędzy rzeczywistym autorem, a różnymi instancjami ja literackiego mnie tutaj interesują. Biorąc książkę do ręki, nie trzymam w niej człowieka.

Co zatem trzymam? Dzieło o strukturze otwartej, które odbija pewną świadomość, umysł zdający sobie sprawę, a czytelnikowi relację, z niejasności swego ontologicznego statusu, ze swej – powiedzmy wstępnie i nie do końca precyzyjnie – podwójnej tożsamości, ze swego istnienia zarówno w świecie ludzi, zdarzeń i codziennych doświadczeń, jak i w świecie tekstów kultury, w tekstowym świecie, jak powiedziałby Ryszard Nycz. I jeszcze jedno: utwór ten nie jest historią, lecz histerią tegoż umysłu.

Chcąc się wytłumaczyć sięgam po pewną koncepcję Rolanda Barthesa, który w *Przyjemności tekstu* wyróżnił cztery rodzaje czytelników: fetyszystów, obsesjonistów, paranoików i histeryków. Czytelnik histeryczny, według niego, nastawiony jest podczas lektury na osiągnięcie rozkoszy, jaką daje mu gra z tekstem. Jego celem nie jest odkrycie, odsłonięcie prawdy ukrytej w utworze, nie zmierza on do ustalenia słusznej, tej jedynej interpretacji, lecz ku wolności, jaką daje mu zabawa:

W opowiadaniu smakuje mi zatem nie sama treść i nawet jego struktura, ale ślady paznokciem, jakie zostawiam na powierzchni: tu przebiegam, tu przeskakuję, tu podnoszę głowę, tu zapadam się w otchłań [tekstu – przyp. T.G.].⁴⁵⁴

Jeśli słowo „tekst” potraktować jako synekdochę każdego tekstu kultury (czyli nie tylko dzieła literackiego, ale także muzycznego, filmowego, czy dzieła sztuki plastycznej), to można wtedy powiedzieć, że książka Vargi to powieść utajona, zwierciadło świadomości czytelnika histerycznego właśnie. I świadczyć

⁴⁵³ D. Nowacki, *Podmianki, przebieranki*, op. cit., s. 57.

⁴⁵⁴ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, op. cit., s. 19.

o tym będą już same tytuły poszczególnych narracji, pomysłów na powieść. „*Reading, writing and arithmetic*” *The Sundays*, Książka z popularnej serii „*Literatura faktu – nie wyjaśnione zbrodnie*”, *Wieczorna projekcja* z cyklu „*Nieznane kinematografie*”, „*Girlfriend in a coma*” z płyty „*Strangeways here we come*” *The Smiths*, „*Pretty vacant*” *Sex Pistols*, czy „*Play for today*” *The Cure* – to zaledwie kilka z nich. Tytuły utworów to przestrzeń przejawiania się podmiotu tekstowego – innego od narratora i bohatera, nietożsamego (albo: niekoniecznie tożsamego) z autorem rzeczywistym. Przywoływane zaś mocą inter- i hipertekstualnych⁴⁵⁵ relacji konkretne utwory, fakty kulturowe, stanowią nie tylko świadectwo lektury czy impuls, ale także pre-tekst opowieści snutych już przez narratora. Narracje te powstają, metaforycznie rzecz za Barthesem ujmując, w owych momentach spojrzenia w górę, ponad tekst. Tym samym w ich przestrzeń wpisuje się to, co przeżyte, przesłuchane i przeczytane.

Histerycznym czytelnikiem popkulturowych tekstów w książce Vargi staje się zatem tak narrator-bohater, jak podmiot tekstowy. Uosabiają i uobecniają oni pewien szczególny typ świadomości. To świadomość użytkownika kultury popularnej, który konsumenckimi gestami nie tylko kształtuje, ale nade wszystko manifestuje swą oryginalność, swą jednostkowość, swój stosunek wobec innego. To wszystko, co zwykle się znać podmiotowością. Kultura popularna, w której zanurzona jest ta świadomość, stanowi tym samym system sygnifikowania własnej podmiotowości i odrębności.

Przypomnę tylko, że nieprzypadkowo jako pierwszy utwór w tomie pojawia się „*Reading, writing and arithmetic*” *The Sundays* i że jego ostatni akapit odczytać można jako sytuacyjną ramę modalną pozostałych 44 opowieści⁴⁵⁶. Od tego właśnie momentu aktywność narratora-bohatera oznaczać będzie doświadczanie barthesowskich rozkoszy uczestnika i konsumenta kultury, głównie popularnej.

⁴⁵⁵ Hipertekstualność według G. Genette’a to relacja transtekstualna, która zachodzi, gdy tekst późniejszy wyraźnie ewokuje tekst wcześniejszy. Zob. G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. A. Milecki i T. Stróżyński, Gdańsk 2014.

⁴⁵⁶ Por. s. 58-59 niniejszej rozprawy.

Liczne popkulturowe interteksty funkcjonują w powieści jako budulec i materia świata przedstawionego. Współkonstruuje one świat, w który alienuje się refleksyjna, interpretująca świadomość narratora. Pojęcie „alienacji w coś” rozumiem tutaj w sposób, jaki przedstawił Umberto Eco w zbiorze szkiców *Dzieło otwarte*:

Wyobcować się w coś oznacza utratę siebie samego po to, by poddać się obcej sile, w niej stać się kimś innym.⁴⁵⁷

Narrator Vargi czyni to tak:

Widokówki, koniecznie trzeba kupić dużo widokówek. Doskonałe są te duże, czarno-białe i tak śmiesznie kolorowane jak stare zdjęcia ślubne. Ale najlepsze te, na których widać, że tak naprawdę nieważny jest przedmiot przedstawiany, ale ujęcie, mały wycinek z większej całości, z pozoru nieistotny fragment, że ważny jest niepowtarzalny klimat uchwycony akurat w tym momencie. Gdy wydłuża się cień, tramwaj skrzypi na zakręcie, woda pod mostem wzbiera deszczem. I teraz widzę: przez mały most na zdezelowanym rowerze jedzie mężczyzna w urzędniczym garniturze. Wodny tramwaj płynie prawą stroną kanału, z naprzeciwka rozgarnia wodę dziób małej motorówki. Żadnych błędów. Idealnie gładka szyba oddziela od deszczu. (45P, 60)

Ową obcą siłą, o której wspomina Eco, w cytowanym powyżej *Reportażu z cyklu „Wielkie miasta świata – Amsterdam”* staje się dowolnie wybrany szczegół oglądanego/czytanego tekstu/widokówki. Potraktowany zostaje on przez narratora jako element świata przedstawianego. Momentem rozpoczęcia procesu alienacji jest chwila epifanii: „I teraz widzę.”

Nieco inny wymiar alienacji, poddania się lekturze, przynosi opowiadanie *Niedzielną emisję z cyklu „Stare kino”*. Odbija się w nim bowiem poetyka czarnego filmu z lat czterdziestych, starego kina właśnie, którym

⁴⁵⁷ U. Eco, *Dzieło otwarte*..., op. cit., s. 248.

„zarażony” jest mówiący podmiot:

Skrzyp żwiru pod kołami starego modelu samochodu, niech to będzie czarny citroen DS, ten samochód jest taki tajemniczy, nawet sam Fantomas nim jeździł, starcza za cały podkład muzyczny. Nastął już wczesny zmierzch, reflektory z trudem przebijają się przez gęstniejącą mgłę. Kierownicę mocno i pewnie obejmują szczupłe dłonie w czarnych, ściśle przylegających rękawiczkach. Można przypuszczać, że czarne mankiety łączące rękawiczki z korpusem są częścią czarnej marynarki, pod nią z pewnością kryje się czarny golf. Za zakrętem, pomiędzy drzew wyłania się zarys zamku. (45 P, 57)

Narracja w tej opowieści prowadzona jest z jednego, stałego, ograniczonego punktu widzenia, powołuje konteksty filmowe, z czytelnika czyniąc widza. Opisy zaś to niemal cytaty (tudzież cytaty struktury) filmowych ujęć, które wprowadzić mają aurę tajemniczości. Zaraz jednak owa tajemniczość, budowany niespiesznie nastrój grozy, ulega destrukcji. Dzieje się tak poprzez wyolbrzymienie, przejawskawienie stylu. Obowiązkowa czerni, przypisana tego typu gatunkom filmowym i literackim, w powyższym opisie nadaje mu wymiar parodystyczny.

Podobnie w opowiadaniu „*Pretty vacant*” *Sex Pistols*, w którym punkowe hasło „No future!” wraz z subkulturowym *ethosem* buntu, nieprzystosowania i niezgody na świat zostaje poddane ciśnieniu ironii. Sam styl natomiast to pastisz tekstów piosenek zarówno *Sex Pistols*, jak i innych klasyków gatunku:

Patrzcie, patrzcie, otaczają nas tajni agenci ubezpieczeniowi, funkcjonariusze lotnych brygad policji i straży miejskich, obywatelskie ligi do walki o spokój społeczny, puryści językowi i obyczajowi purytanie, grubi mieszczenie i wysuszeni wieśniacy, w morzu tylko czyhają śledzie-ludojady, atakują nas roje krwiożerczych muszek owocówek, na każdym kroku czai się złe, złośliwe, przewrotne. Kierowcy miejskich autobusów, z psychopatycznymi uśmiechami uwołający ku nieuchronnej zagładzie znudzonych pasażerów, barmani nalewający do szklanek trucizny, kelnerzy ścierający krew z blatów

stołów, bileterki w kinach rozdzierające beznamiętnie skrawki papieru, wszyscy rysujący horoskopy, którzy nagle prostują się znad magicznych rycin i spoglądają gdzieś w ograniczoną ścianą lub przesłoną przestrzeń, za którą znów niekorzystny układ gwiazd spowodował, że ktoś umrze akurat w najmniej odpowiadającym momencie.

Wciąż zagrażają nam alkohole, nieświeże produkty spożywcze, zażywane bez umiaru paraleki, dekadencje wiersze i postmodernistyczne powieści, pewni swego mitomani, nadlatujące z obcych planet nimfomanki, oszaleli nagle na punkcie religijnym sąsiedzi. (45P, 84)

Wobec powyższego utworu bez wahania można twierdząco odpowiedzieć na zadane ongiśprzez Adama Wiedemanna w jednym z wierszy pytanie: „Czy wyliczenie przejmuje funkcję opowieści?”⁴⁵⁸.

O dotychczas przywoływanych próbkach narratorskich można powiedzieć, że stanowią osobiste i osobliwe glosy, dopisywane na marginesach wszelakich tekstów kultury, że są **po-pisami kontemplującej i rekontekstualizującej je świadomości**. To właśnie pisanie przy i po czytaniu chciałbym nazwać **po-pisywaniem**.

O charakterystykę intertekstualnych relacji i zależności, jakie zachodzą między czytaniem a pisaniem utworem, pokusił się niegdyś Salman Rushdie. Pisał wtedy:

Wszystkie opowieści nawiedzane są przez zjawy innych opowieści, którymi mogły się stać.⁴⁵⁹

Z analogicznej potencjalności odczytany narrator Vargi korzysta obficie. Oczywiście samoświadomość literacka ujawnia się w poszczególnych utworach

⁴⁵⁸ Zob. A. Wiedemann, *** (*Atmosfera tabletkowa...*), „Czas Kultury” 1998, nr 3, s. 15.

⁴⁵⁹ S. Rushdie, *Shame*, [cyt. za:] Ch. Brooke-Rose, *Historia palimpsestowa*, [w:] *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, tłum. T. Bieroń, Kraków 1996, s. 122.

na różny sposób, mniej lub bardziej wyraźnie. Zawsze jednak uwypatnia bliskość procesu pisania i czytania, ich wręcz nierozzerwalny związek. Teksty kultury, którym przygląda się narrator, funkcjonują w jego opowieściach przynajmniej na dwa sposoby: albo jako interdyskursywne źródło czerpań (tematów, gatunków, stylów, konwencji), na co wskazują omówione pokrótce fragmenty; albo jako pryzmat, poprzez który narrator dokonuje nie tylko oglądu, ale także analizy i interpretacji rzeczywistości – zarówno tej współczesnej, jak i minionej, historycznej. Ten drugi wariant dominuje zazwyczaj w warstwach opisowych tekstu, na przykład w *Niechcianej podróży*:

Czwarta rano, fioletowość poranka, choroba jak kornik z filmu rysunkowego pożera wszystko, co napotka na swej drodze. Wąskie, nierówne uliczki, legendarne kawiarnie i kolorowe graffiti w przejściu podziemnym.

[...] Metropolia początku stulecia. Słynne zabytki architektury i tłumnie odwiedzane muzea, galerie, kawiarnie i ciastkarnie. Całe miasto wygląda jak scenografia do popularnego serialu na motywach poczytnej książki, której kanwą jest romans z wyraźnie zarysowaną problematyką społeczno-polityczną końca tamtej epoki w przeddzień upadku Monarchii. (45P, 63)

W tak zarysowanej przestrzeni miasta umiejscowione zostają wzajemnie wykluczające się historie – projekcje narratora, które urywają się po kilku zdaniach, wypierane przez kolejne mikrozdarczenia fabularne. „I męczy narracja pierwszoosobowa w zderzeniu z trzecioosobową historią nie napisaną” (45P, 63). Ostatecznie, gdy „kolejne lektury literackich arcydzieł nie wnoszą nic nowego do tej afabularnej sytuacji” (45P, 63), pozostaje tylko autotematyzm.

Tuberkuloza zbiera potworne żniwo okazuje się jednak specyficzną odmianą prozy autotematycznej: to literacka reprezentacja powstawania tekstu i działań twórcy-narratora, a zarazem bohatera. Tenże natomiast nie tylko wyobraża sobie swoją przyszłą książkę, ale czyni jej głównym bohaterem pisarza, zapisującego swe „pomysły na powieść”:

No, tak, tak. Napisać książkę, wstrząsającą, demoniczną, może zbiór

niezapomnianych opowiadań. Coś, co wstrząśnie ludźmi w całym kraju i co sprawi, że poniekórym parszywcom jedynym godnym wyjściem wyda się strzelić sobie w łeb. Imaginujmy sobie – rzecz dzieje się w upalne, długie bezdeszczowe popołudnie. [...] Pochylony nad papierem pisarz tworzy wielowątkową powieść-rzekę, co jakiś czas pokasłuje. (45P, 54)

Efekty pracy tego ostatniego nie są zadowalające. Kolejna próba stworzenia wielkiego dzieła okazuje się realizacją konwencji powieści o artyście i jego dramatycznej niemożności pisania:

Nie, nie, w tym nie ma żadnej ekspresji, martwi się pisarz, patrząc na papier. Tak się nie złapie za łeb czytelnika i nie uderzy jego głową o parapet. Pisarz skreśla wszystko długimi pociągnięciami pióra. Trzeba zacząć jeszcze raz, od początku. (45P, 55)

Wzajemne relacje, jakie zachodzą pomiędzy poszczególnymi światami – światem narratora, światem wymyślonego przez niego pisarza a światem pomysłów fabularnych tego ostatniego – są pastiszem powieści szkatułkowej⁴⁶⁰.

Ironiczny, czy też raczej autoironiczny stosunek do podejmowanego tematu ujawnia się nie tylko na tej płaszczyźnie tekstu. W niemal drwiącym tonie bowiem, w kontekście niemocy twórczej, przywołany zostaje mit artysty – geniusza nękanego wszelakimi chorobami, z tą najbardziej artystowską na czele, tuberkulozą (gruźlicą)⁴⁶¹ właśnie:

⁴⁶⁰ Por. C. Zalewski, *Stworzyć świat najlepszy z możliwych*, [w:] *Światy nowej prozy*, red. S. Jaworski, Kraków 2001.

⁴⁶¹ Podobnie jak raka, gruźlicę w połowie XIX wieku traktuje się jako coś więcej niż chorobę. Zyskuje ona swoją własną mitologię: jej obraz nie jest jednak statyczny, semantycznie pełny – nieustannie nabiera znaczeń, odsyła do nawarstwiających się wyobrażeń na temat tej choroby. Głównie z tego powodu, że pojmuje się ją jako chorobę namiętności. Pisze S. Sontag: „Gorączkę towarzyszącą gruźlicy traktowano jako znak ognia wewnętrznego: gruźlik to ktoś konsumowany, trawiony żarem prowadzącym do rozpadu ciała. Wykorzystanie gruźlicy jako

Och, mieć tę siłę Edgara Allana i tych wszystkich suchotników, alkoholików, narkomanów, plujących krwią, wrzeszczących po nocach, trzęsących się w delirium, myśli [pisarz – przyp. T.G.] a choroba draży jego organizm jak pień drzewa przeznaczony na czółno. (45P, 55)

Nie jest to narracja afirmująca, dopisująca kolejny rozdział mitologii

metafory miłości – obraz miłości *chorej*, namiętności, która *trawi* – na długo wyprzedza narodziny romantyzmu. [...] Sądzone, że gruźlica powstaje z nadmiaru namiętności, dotyka ludzi niepohamowanych i zmysłowych” (S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, tłum. J. Anders, Warszawa 1999, s. 24 i 25). Choroba, a raczej wyobrażenie o niej, jej obraz, zostaje przypisany pewnemu typowi osobowości tudzież określone stanowi psychicznemu. Wedle tej mitologii atak gruźlicy „jest zazwyczaj skutkiem lub objawem jakiegoś namiętnego uczucia. [...] Namiętność ta, choć najczęściej chodzi tu o miłość, może być również politycznej, bądź moralnej natury” (Ibid., s. 26). Nic dziwnego zatem, że szybko stała się nie tylko bogatym, wdzięcznym tematem literackim, ale także dość pojemną metaforą. Począwszy od romantyzmu była kojarzona ze zwiększoną wrażliwością, nadświadomością, złożoną psychiką, melancholią; ów obraz coraz bardziej oddalał się od bolesnej, na ogół nieuleczalnej (w owym czasie) choroby, od cielesnego cierpienia. W momencie, gdy melancholia i smutek, które są jednymi z objawów gruźlicy, czyniły z chorego kogoś wyrafinowanego i szlachetnego, a przez to interesującego – zapanowała wręcz moda na gruźlicę. Chorowity wygląd stał się symbolem elegancji, dostojeństwa, dobrych manier oraz niebanalnej osobowości. Ów mit, to przekształcenie choroby w jej wyidealizowany, zniekształcony obraz, było na tyle silne, że nie dość, iż zaczęto utożsamiać osobowość jednostki z jej wyglądem zewnętrznym, to romantyzacja gruźlicy prowadziła do takich niedorzeczności, jak choćby ta myśl Teofila Gautiera: „Kiedy byłem młody, nie potrafiłem uznać za lirycznego poetę nikogo, kto ważył więcej niż dziewięćdziesiąt dziewięć funtów” (Ibid., s. 30). To bodaj szczytowy okres mitologizacji zarówno gruźlicy, jak i śmierci – konsekwencji choroby, która osłabiając, niszcząc ciało uduchawia osobowość i pogłębia świadomość.

gruźlicy, lecz raczej ją dekonstruująca. W autotematycznym i autoironicznym wyznaniu choroba nie stanowi żadnego warunku powstania literackiego arcydzieła. Gruźlica ulega tym samym demitologizacji, demistyfikacji, czego dowodem jest niezadowolenie twórcy z własnej pracy.

I jeszcze jedno spostrzeżenie odnośnie tegoż tekstu: jest on wyraźnie podobny w warstwie fabularnej do jednego z opowiadań Johna Bartha⁴⁶². Myślę tutaj o *Życio-opowieści z Zagubionego w labiryncie śmiechu*:

Nie wyrzucając tego, co już wcześniej napisał, zaczął swą opowieść od nowa w nieco innym stylu. [...] Tak się złożyło, że w tym czasie znajdował się w swojej pracowni usiłując nakreślić pierwsze strony nowego opowiadania; jego ogólny zarys błąkał się mu po głowie od kilku miesięcy wraz z innymi pomysłami, ale pewne elementy całej koncepcji, bez których nie mógł właściwie posuwać się dalej, pozostawały niejasne.⁴⁶³

Jeśli twierdzenie, że pisarz Vargi i pisarz Bartha to taka sama postać literacka, jest nadinterpretacją, krytycznym nadużyciem wobec któregoś z utworów, to z pewnością uprawomocniona pozostaje inna konstatacja. Okazuje się mianowicie, że nawet twórczość autotematyczna, będąca popisywaniem się autora znajomością reguł, konwencji, warsztatu pracy twórczej, jest zawsze już przepisywaniem cudzych utworów, jest po-pisywaniem. Jest **zainfekowana cudzym słowem**.

W innej książce Vargi, inny narrator sam do tego *explicite* się przyznaje:

A słowa, którym kazałem być literaturą, to nie były moje słowa, mówiłem cudzymi językami, choć wydawało mi się, że oto właśnie z moich ust górskim potokiem wypływają mądrości. [...] Ja jestem

⁴⁶² Być może to wyraz ówczesnego (lata 90 XX wieku) zachłyśnięcia się masowo tłumaczonymi na język polski amerykańskimi postmodernistami.

⁴⁶³ J. Barth, *Życio-opowieść*, [w:] idem, *Zagubiony w labiryncie śmiechu*, tłum. M. Adamczyk-Grabowska, Warszawa 1991, s. 161.

Wszystkie te obserwacje i spostrzeżenia poczynione powyżej można by sprowadzić do problematyki rozbuchanej intertekstualności czy nawet pantekstualizmu, a ową utajoną świadomość zaliczyć w poczet jednej z wielu możliwych wersji świadomości postmodernistycznej. I tym samym zamknąć temat. Można tak uczynić, ale przecież niekoniecznie trzeba. Intryguje bowiem jeszcze jeden sposób funkcjonowania różnorodnych tekstów kultury u Vargi. Prócz tego, że są, jak pisałem, źródłem czerpań pomysłów, motywów, postaci, stylistyk, że stanowią pociągnięty pędzlem nostalgii i melancholii pryzmat, przez który ktoś ogląda rzeczywistość, a i samego siebie, to przede wszystkim są źródłem przyjemności płynącej z ich konsumowania, a to już możliwe źródło wiedzy nie tylko o tożsamości ich użytkownika, ale też o sposobach i procesach tej tożsamości konstruowania, wreszcie – o pewnej koncepcji podmiotowości.

Życie społeczeństw, w których panują nowoczesne warunki produkcji, przypomina olbrzymie zbiorowisko spektakli. Wszystko, co dawniej przeżywano bezpośrednio, oddaliło się, przybierając postać przedstawienia⁴⁶⁵ –

– to pierwsze słowa *Spółeczeństwa spektaklu* Guy Deborda. Francuski teoretyk, pisarz, filmowiec, członek Międzynarodówki Sytuacjonistycznej kreśli portret nie tylko współczesnego społeczeństwa, ale także podmiotowego bycia. W cytowanym fragmencie na uwagę zasługuje owo oddalenie, o którym pisze autor – przepaść rozdzielająca to, co doświadczane bezpośrednio, a co nazwać można by autentycznym byciem oraz bycie zapośredniczone, rzeczywistość spektaklu. Nie ma tu jednak żadnego dychotomicznego podziału. Jest raczej zasygnalizowanie straty, nieobecności realnego. Postać przedstawienia przybrało już wszystko. Wszystko bowiem w rynkowym systemie produkcji

⁴⁶⁴ K. Varga, *Zła książka*, „Studium” 2001, nr 1, s. 46 i 48.

⁴⁶⁵ G. Debord, *Spółeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 33.

koniecznie i nieuchronnie stać się musi towarem, towarem sfetyszyzowanym. Czytam dalej:

Spektakl, pojmowany jako całość, jest równocześnie rezultatem i celem istniejącego sposobu produkcji. Nie jest dopełnieniem realnego świata, jego dekoracyjną oprawą, ale samym rdzeniem nierealności realnego społeczeństwa. We wszystkich swych poszczególnych formach – informacji lub propagandzie, reklamie lub bezpośredniej konsumpcji rozrywek – spektakl wyznacza dominujący **model** życia społecznego. Jest wszechobecną afirmacją wyboru **dokonanego** już w produkcji, a zarazem konsumpcją jej wytworów. Zarówno forma, jak i treść spektaklu służą uprawomocnianiu założeń oraz celów panującego systemu. Spektakl jest również **ustawiczną obecnością** tego uprawomocnienia, jako że wypełnia większość czasu spędzanego poza sferą produkcji.⁴⁶⁶

W takim systemie ekonomiczno-społecznym, który jest systemem spektaklu samonapędzającego się zgodnie z prawem produkcji-konsumpcji, jednostkowe bycie redukuje się do kontemplacji samego spektaklu. Nie jest to wcale bycie niewinne. Kontemplacja nie tylko bowiem opanowuje rzeczywiste, materialne życie, ale nim właśnie się staje. Odtwarza ale i wytwarza ten spektakularny porządek:

Pierwsza faza panowania gospodarki nad życiem społecznym przyniosła niewątpliwą deprecjację: m i e ć zastąpiło być – nie ocenia się już ludzi na podstawie tego, kim są, liczy się tylko to, co posiadają. Obecny okres, kiedy to nagromadzone wytwory ekonomii całkowicie opanowały życie społeczne, to okres powszechnego przechodzenia od **mieć** do **jawić** się, z którego wszelkie rzeczywiste „mieć” winno czerpać swój prestiż i ostateczny cel. Równocześnie rzeczywistość subiektywna uległa uspołecznieniu, jest bezpośrednio podporządkowana potędze społecznej i całkowicie od niej zależna.

⁴⁶⁶ Ibid., s. 34-35.

Wolno jej się ujawniać tylko o tyle, o ile **nie istnieje**.⁴⁶⁷

Bycie jednostkowe to jawienie się uczestnikiem spektaklu poprzez konsumowanie jego wytworów – tak, w największym skrócie, brzmi (nieco ponura, przynajmy) wizja podmiotowego bycia według Deborda.

Dlaczego ją przywołuję? Albowiem rzeczywistość w *Pomysłach*... Vargi przybiera właśnie postać spektaklu. Wszystko, co dawniej przeżywałem bezpośrednio, oddaliło się, przybierając postać przedstawienia – w tym jednym zdaniu można by zawrzeć główną myśl otwierającego książkę utworu „*Reading, writing and arithmetic*” *The Sundays*. Narrator-bohater zamyka się w domu jak w zamku, gra muzykę z kaset. Dlaczego? Gdyż oddaliła się jego miłość. Utracił kobietę i teraz alienuje się w spektakl, w wystylizowane przedstawienia melancholii, doświadczenia straty. Czyta, pisze i liczy, jak podpowiada tytuł. Na co? Na odzew adresata pisanego listu, drogiej mu osoby, do której skierowana zostaje prośba, czy też raczej życzenie:

Powinnaś tu wrócić. Spektakularnie, przy dźwiękach orkiestry i zachwyconym jęku wiwatujących tłumów, a może skrycie, w przebraniu, dopiero przede mną zdejmując kamuflującą maskę. Przecież wiesz, że tak naprawdę stąd nie da się wyjechać. (45P, 5)

Nie da się opuścić rzeczywistości spektaklu, zasypać tej przepaści, bo nie da się wyrugować z umysłu „angielskich płyt, francuskich filmów, bułgarskiego wina, amerykańskich powieści” (45P, 139), nie da się wyzbyć całego brzemienia (pop)kulturowego.

Świat *Pomysłów*... to nie tylko rzeczywistość zmediatyzowana, zapośredniczona przez kulturowe interteksty, to przede wszystkim rzeczywistość spopularyzowana⁴⁶⁸, rzeczywistość przyjemności płynącej z

⁴⁶⁷ Ibid., s. 37.

⁴⁶⁸ Posiłkuję się tu terminem „popularyzacja rzeczywistości” Marka Krajewskiego z jego *Kultura kultury popularnej*: „Popularyzacja rzeczywistości oznacza więc nie tylko, że wszystko stało się towarem i że każde działanie jednostkowe jest, choćby potencjalnie, działaniem polegającym na

konsumowania produktów kultury popularnej. Zwłaszcza zaś tych, które zapośredniczają doświadczenie melancholiczne. To również system gry, gry prowadzonej o podmiotową odrębność za ich, przedstawień, pomocą. Popkulturowe teksty, znaki są tu rekwizytami niezbędnymi do przeprowadzenia procesu nie tyle konstruowania jakiegoś indywidualnego siebie, ale siebie oznaczania, manifestowania, które dokonuje się poprzez upodabnianie i różnicowanie⁴⁶⁹.

Subiektywność ulega uspołecznieniu, spektakularnemu uspołecznieniu. Unikatowość utajonej w *Pomysłach...* świadomości polegać ma na tym, że zna, poddaje historycznej lekturze i kontempluje zapomniane i nieoglądane już niemal przez nikogo filmy, płyty znaczących, acz niemodnych już zespołów punkowych i postpunkowych czy książki wybitnych, acz nieczytanych autorów. Dzięki temu właśnie świadomość ta jawi się, ale jawi w rozumieniu Deborda: alienuje się w spektakl, stając się tego spektaklu uczestnikiem jako prosument – konsument i producent jednocześnie. Znak tej drugiej aktywności widnieje już na okładce książki. Nie, nie chodzi o fotografię autora, chodzi o podtytuł: *Strony B singli 1992-1996*.

Varga proponuje nie tylko pewną koncepcję podmiotowości spektakularnej, ale także konkretną tożsamość pewnego podmiotu popisywania – **popisywania siebie i popisywania się**. Nurtować tylko może wciąż pytanie: czy to tożsamość tego, którego portret zdobi pierwszą stronę okładki? Ale czy to rzeczywiście aż tak istotne?

konsumowaniu produkowanych i dostarczanych przez kogoś innego dóbr i usług, ale przede wszystkim, iż reguły rządzące dotąd kulturą popularną konsumpcją stają się wszechobecne i stają się regułami innych gier". M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2005, s. 90-91.

⁴⁶⁹ Jeszcze raz Krajewski: „Kultura zmienia więc swą funkcję – nie dostarcza podstaw stabilnych tożsamości, wyposażonych w niezmienny rdzeń, ale raczej rekwizytów niezbędnych do procesu konstruowania i manifestowania siebie, rekwizytów, których zbiór nie tylko stale się powiększa, ale które nieustannie zmieniają swoje znaczenia". Ibid., s. 88.

Zakończenie

Ocalające zatracenie

O literaturze można myśleć jak o przedstawieniu. Można wyobrażać sobie, że oto jakiś przedmiot (postać, zdarzenie, historia, świat, idea etc.) został zamieniony na znaki i w takiej właśnie, znakowej postaci przez kogoś jest prezentowany. Pisanie jest wtedy transferowaniem (mniej lub bardziej udanym, trafnym, przekonującym) za czyimś pośrednictwem (narratora, podmiot utworu etc.) jakiejś rzeczy w tekst. Ta rzecz istnieje – istnieje uprzednio, wcześniej niż sam transfer, sam komunikat. I nieistotne, czy istnieje w rzeczywistości (przeszłej czy teraźniejszej), czy wyłącznie w umyśle tego, kto w tekście mówi czy tekst pisze. Ci mają tylko jedno zadanie: zaprezentować tę rzecz. Można też pomyśleć o literaturze jak o... przedstawianiu. Roland Barthes użył ongiś sformułowania „scena pisania”. Prowadząc rozważania nad *Dramatem* Philippe’a Sollersa zanotował:

Dramat stawia nas nie wobec przedmiotu narracji, lecz wobec pracy narracji. Owa cienka linia dzieląca produkt od jego wytwarzania, narrację-przedmiot od narracji-pracy, dokonuje historycznego podziału, przeciwstawiając klasyczne opowiadanie, które wychodzi w pełnym rynsztunku z jakiejś poprzedzającej je gotowni, tekstowi współczesnemu, który ze swej strony nie chce istnieć wcześniej, nim będzie wypowiedzany, i, dając do czytania własną pracę, daje się ostatecznie czytać tylko jako praca. [...] Jego [narratora – przyp. T.G.] praca polega raczej na wędrowaniu; chodzi o to, aby przewertować kody, aby wykleić nimi, niczym kufer podróży, przestrzeń tekstu [...], aby zamienić linię słów w scenę akcji werbalnej.⁴⁷⁰

Barthes, zdaje się, nie proponuje tu niczego odkrywczego; wszak każda rzetelna lektura ujmować winna nie tylko to, co przedstawione, ale też sam akt i fakt przedstawiania. Nie trzeba przecież przekonywać o bogactwie znaczeń

⁴⁷⁰ R. Barthes, *Dramat, poemat, powieść*, tłum. K. Kłosiński, [w:] idem, *Lektury*, oprac. M. P. Markowski, tłum. różne, Warszawa 2001, s. 28.

wypowiedzi ulokowanych właśnie w tej relacji między wypowiadaniem a wypowiedzeniem. Między pracą a przedmiotem narracji. Czy mówiąc o „tekście współczesnym” ma zatem na myśli taką wypowiedź, która akcentuje, uwydatnia a wreszcie wysuwa na plan pierwszy sam akt wypowiadania? Innymi słowy: czy chodzi tu o pisarstwo autorefleksyjne w najszerszym rozumieniu tego słowa? Jeśli tak, to tekstem na wskroś „współczesnym” byłoby, dajmy na to, *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy* Laurence’a Sterne’a: pisana na przestrzeni dziewięciu lat – od 1759 do 1767 roku – narracja o pracy narratora; ironiczna i autoironiczna krytyka (w znaczeniu: analiza, interpretacja i ocena) warsztatu twórczego, problematyki psychologii twórczości a także formuł, konwencji i sposobów artystycznego wypowiadania się. Ktoś mógłby zaproponować i stwierdzić, że przecież mimo że to powieść problematyzująca literackie wypowiadanie, to „tekstem współczesnym” w rozumieniu Francuza nie jest. I podać ów ktoś mógłby argumenty. Po pierwsze: ma ona swój przedmiot, a jest nim samo snucie opowieści. Po drugie: mimo że główny cel, jaki stawia sobie w niej narrator nie został osiągnięty (spisanie swego żywota), to jakiś cel osiągnął, coś przedstawił (nie tytułowe życie, lecz myśli i pracę wędrującego ścieżkami dygresji umysłu). Po trzecie: nie jest „tekstem współczesnym”, jeśli przyjąć, że takim dla autora *Fragmentów dyskursu miłosnego* jest pisarstwo nowoczesne, modernistyczne, którym zajmował się najczęściej. Takie zaś pisarstwo jest, by posłużyć się pojemną, acz funkcjonalną, formułą Richarda Shepparda, wyrazem czy też śladem nowoczesnego kryzysu, wywołanego zmianami w postrzeganiu oraz rozumieniu rzeczywistości, natury ludzkiej oraz relacji między człowiekiem i rzeczywistością. Jest pokłosiem doświadczenia wielostronnego uwarunkowania czasu, przestrzeni, podmiotu, samego postrzegania i rozumienia oraz pojęciowego przyswajania. Jest także próbą tego kryzysu przezwyciężenia⁴⁷¹. Tak fundamentalnego kryzysu w dziele Sterne’a jednak nie widać. Widać za to wystawianą na wszelakie próby ufność w moc ludzkiego rozumu, docierającego do prawdy.

Czym ma więc zatem być ów „tekst współczesny”, o jakiej scenie

⁴⁷¹ Zob. R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, tłum. P. Wawrzyszko, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. i wstęp R. Nycz, Kraków 2004.

pisania mowa i wreszcie: co to ma wspólnego z Hauptem, Czyczem i Vargą?

Na te pytania odpowiem krótko: to kwestia głosu. Chcąc się wytłumaczyć, muszę się uciec do owej metafory scenicznej, do wyobrażenia tekstu jako sceny, z której dochodzi głos. Nie mam tu na myśli, rzecz jasna, fenomenu akustycznego ani żadnego materialnego faktu, raczej zjawisko samego komunikowania, samego kontaktu, którego przejawem jest to wszystko, co dokonuje się w tekście i poprzez tekst, na każdej jego płaszczyźnie formalnej i treściowej. Najpierw jest zatem głos, dopiero później wszystko to, co on ze sobą niesie – komunikat. To jest „co” tego głosu. Oczywiście od razu zjawia się pytanie o „kto” tego głosu. I to pytanie okazuje się tu najważniejsze. Ono jest źródłem, osią, wzdłuż której tekst się rozwija, staje, jest wreszcie jego celem. Kto jednak zadaje pytanie o „kto” tego głosu? Gdy odpowiem, że w omawianych tu utworach trzech pisarzy sam głos, wrócimy do punktu wyjścia. Powiem więc inaczej: tym, co się dokonuje w tych tekstach, jest inscenizacja problematycznej obecności jakiegoś Ja – Ja tego głosu. Nie jest jednak tak, że wpierw istnieje ów ktoś, a potem wydaje z siebie głos. To raczej sama scena pisania powołuje do życia jakiś głos, a ten następnie zapytuje o samego siebie. On jest funkcją samej sceny. Pojęcie scena pisania zakłada bowiem już jakąś relację, relację komunikacyjną. Skoro istnieje scena, istnieć musi i widownia (bez niej nie może być sceny) oraz relacja komunikacyjna. Owszem, wyobrazić sobie można i taką sytuację, gdy na tej scenie nie pojawia się nikt, gdy nikt na scenę nie wychodzi i żaden komunikat nie pada. Tyle tylko, że nawet pusta scena, na którą zwrócone są oczy widowni, jest już komunikatem; to głos uobecniający swe milczenie, swą nieobecność. Nie jest to jednak nasz przypadek.

Głos w prozie omawianych trzech pisarzy należy do kogoś, kto w tekście zaistnieć może wyłącznie jako głos właśnie. „W tym stylu myślenia niepodobna mówić o podmiotowości użytkownika języka jako systemu, gdyż język nie pełni tu funkcji narzędzia poznania, lecz stanowi fundament ujawnienia się bycia”⁴⁷², podpowiada Kazimierz Bartoszyński. Na tożsamość

⁴⁷² K. Bartoszyński, *Podmiot literacki – konstrukcje i destrukcje*, [w:] *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżko, Warszawa 1996, s. 44.

tego kogoś lub, lepiej, na jego obraz składa się i doświadczenie życiowe osobowego autora, strzępy jego biografii, jego świadomość ale i nieświadomość, i normy cywilizacyjno-społeczne oraz kulturowe, i mechanizmy językowe, wreszcie tradycja literacka. Pytanie o „kto” tego głosu jest pytaniem tak o jakąś konkretną, historyczną jednostkę, jak o normy i praktyki: psychospołeczne, językowe a także literackie. I te pytania właśnie padają ze sceny pisania w tej prozie, zaś konkretne na nie odpowiedzi wpisywane są w pole „ja” tego głosu.

Zarówno „kto” tego głosu, jak i jego „co” zasilane jest tu w dużej mierze doświadczeniami samych autorów. Na scenie pisania zjawiają się postaci o cechach zbliżonych bądź identycznych z tymi, które przypisać można osobom ukrywającym się pod nazwiskami autorów. Niejednokrotnie postaci te same wskazują bądź deklarują to właśnie podobieństwo. I opowiadają o sobie. Na przykład – o swej przeszłości przywoływanej mocą pracy pamięci. Mówiąc o niej, mówią też coś ponad to. Mówią o mniej lub bardziej świadomych sposobach kształtowania obrazów przeszłości, o zdeterminowanych kulturowo mechanizmach nie tyle jej reprodukcji ile wytwarzania. Zjawiają się w postaci aktorów oraz narratorów opowieści. I nie omieszkają mówić także o tej drugiej aktywności. O wydarzeniu samego mówienia. Nadaje im to pozory autentyczności, pozory bycia, tyle tylko, że nadal są to wyłącznie pozory. I o tym świadczy właśnie głos. Głos, który podkopuje możliwość tej obecności, głos nieustannie dokonujący aktu deziluzji i sam będący tym aktem.

Dlaczego? Bo znaczy i w znakowaniu nie ustaje. Sposób jego istnienia jest paradoksalny. Nie jest osobowy, a na pewno nie tylko osobowy. Jest efektem czystej produktywności pisania, a ściślej: wypisywania, rozpisywania i popisywania. Głos ten powiada: jestem tu zamiast; znaczę tu dlatego, że ten i ten na scenie pisania nie chce bądź nie może zaistnieć jako on sam; tym mówieniem i znakowaniem zastępuję tu go (to cyniczny głos wypisywania Czycza). Kiedy indziej: nie jestem głosem jakiegoś wyłącznie indywiduum, nawet nie wspólnoty, lecz głosem wspólnotowości, głosem nie tylko przedstawiającym, mówiącym o czymś, lecz głosem samej rozmowy (dialogiczny głos rozpisywania Haupta). Wreszcie: jestem głosem samej sceny, samego pisania, samego przedstawiania (spektakularny głos popisywania u Vargi).

Ta akcja właśnie, akcja werbalna wysuwa się w tej prozie na plan pierwszy. To dyskurs, którego podmiotem i przedmiotem jest jakieś ustanawiające się i kolekcjonujące niespójną i nigdy pełną wiedzę o sobie samym Ja – Ja samego głosu. W literackich projektach Haupta, Czycza i Vargi głos ten daje wyraźne sygnały, że owo ja nie istnieje uprzednio i niezależnie od artykulacji; to nie podmiot w sobie, jakieś wyłącznie Ja empiryczne, które eksterioryzuje się bądź reprodukuje w mowie. To dopiero scena pisania i jej głos umożliwia mu zaistnienie – niepełne, w postaci znaku, śladu. Głos ten próbuje zmierzać do swego źródła, ale jedyne, co mu pozostaje, to znaczyć, śladować tego źródła niemożliwą obecność. Dlatego też można powiedzieć, że w każdym z tych trzech przypadków jest to głos melancholijny. Głos odmowy zerwania kontaktu z wyobrażeniem podmiotu, z własnym nadawcą, jako obiektem stabilnym, spójnym, tożsamym z samym sobą. Zgoda na jego utratę, na jego, by posłużyć się doszczętnie już wyeksploatowanym określeniem, „śmierć” nie zostaje tu nigdy wypowiedziana. Jak powiada Freud, w przeciwieństwie do żałoby melancholia to właśnie odmowa uznania utraty obiektu. Slavoj Žižek zaś dopowiada:

Jeśli praca żałoby ma strukturę znoszenia (*Aufhebung*), dzięki któremu zachowujemy pojęciową istotę obiektu, tracąc go z bezpośredniej rzeczywistości, to w przypadku melancholii obiekt opiera się pojęciowemu zniesieniu. [...] Żałoba jest rodzajem zdrady, powtórным uśmierceniem utraconego obiektu, natomiast melancholijny podmiot pozostaje wierny utraconemu obiektowi i odmawia wyrzeczenia się łączącej go z nim więzi.⁴⁷³

Ta odmowa (przyjmująca w planie literackim postać dyskursywnego kroczenia po śladach tego, co utracone) sytuuje głos w paradoksalnym impasie pragnienia ocalenia, odzyskania utraty w znakach, na scenie pisma (co możliwe jest tylko po uprzednim zaakceptowaniu utraty) oraz negacji utraty, niezgody na oddzielenie, rozpaczliwego przyłgnięcia samego głosu do tego, czego nie

⁴⁷³ S. Žižek, *Melancholia i akt etyczny*, tłum. M. Szaster, „Res Publica Nowa” 2001, nr 10, wersja online: <http://portal.tezeusz.pl/cms/tz/index.php?id=869>, dostęp: 18.01.2016.

sposób wysławić. Świadczy o tym omawiana już niekonluzywność, otwartość, niespójność oraz fragmentaryczność dyskursu ujawniającą się na każdym poziomie literackiej artykulacji. Tak samo jak obsesyjność powtórzeń, przywoływanie strzępów jakiegoś indywidualnego doświadczenia, tego co zapamiętane, wreszcie eksplikowana mniej lub bardziej wyraźnie świadomość utraty jakiejś całości.

Literackie śladowanie oraz lekturowe naśladowanie nie prowadzi do celu (odzyskania straty, przywrócenia obecności, ustanowienia tożsamości oraz wyrażenia ich w skończonym, zamkniętym dziele), gdyż samo już w sobie jest celem. To pozwala zaś powiedzieć, że mamy tu do czynienia z literacką inscenizacją samego pragnienia. „Poszukiwanie i chwiejność właściwe pragnieniu – zauważa Žižek – faktycznie same już są realizacją pragnienia”⁴⁷⁴.

To pragnienie właśnie umożliwia w ogóle jakąkolwiek komunikację, która staje się tu przywoływaniem, korespondowaniem z, a w efekcie ocalaniem wyłącznie śladów tego, co w pełni nieobecne bądź niedostępne.

Ocalające zatracenie – tym w istocie byłby ów proces, z którym mamy do czynienia w twórczości Haupta, Czycza i Vargi. To dokonujący się w samym głosie dochodzącym ze sceny pisania projekt ocalania śladów pewnej obecności poprzez zatracenie i rozproszenie jej w literackiej artykulacji.

Pytanie tylko: czy to, co ma być ocalone, kiedykolwiek obecne było?

Melancholia zaciera fakt, że obiektu brak od samego początku, że jego pojawienie się jest korelatem jego braku, że obiekt ten jest niczym innym, jak tylko pozytywizacją pustki czy braku, bytem czysto anamorficznym, który nie istnieje sam w sobie.⁴⁷⁵

Nawet jeśli tak jest w istocie, to przecież – parafrazując słowa Bogarta z *Casablanki* – zawsze zostaje nam głos.

⁴⁷⁴ Ibid.

⁴⁷⁵ Ibid.

Bibliografia

Bibliografia podmiotowa

- Czycz S., *Ajol*, Kraków 1967.
- Czycz S., *Arw*, oprac. D. Niedziałkowska, D. Pachocki, ze wstępem A. Wajdy, Kraków 2007.
- Czycz S., *Nie wiem, co ci powiedzieć*, Kraków 1983.
- Czycz S., *Nie wierz nikomu*, Kraków 1987.
- Czycz S., *Nim zajdzie księżyc*, Kraków 1968.
- Czycz S., *Pawana*, Kraków 1977.
- Haupt Z., *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*, zebr. i oprac. A. Madyda, Warszawa 2008.
- Haupt Z., *Listy do redaktorów „Wiadomości”*, oprac. A. Madyda, Toruń 2014.
- Haupt Z., *Z Roksolanii. Szkice, opowiadania, recenzje, warianty*, zebr. i oprac. A. Madyda, Toruń 2009.
- Varga K., *45 pomysłów na powieść. Strony B singli 1992-1996*, Wołowiec 1998.
- Varga K., *Bildungsroman*, Warszawa 1997.
- Varga K., *Chłopaki nie płaczą*, Warszawa 1996.
- Varga K., *Karolina*, Wołowiec 2002.
- Varga K., *Śmiertelność*, Wołowiec 1998.
- Varga K., *Tequila*, Warszawa-Wołowiec 2001.

Bibliografia przedmiotowa

- Bazarnik K., Fajfer Z., *„Arw” z perspektywy literatury...*, [w:] S. Czycz, *Arw*, oprac. D. Niedziałkowska, D. Pachocki, ze wstępem A. Wajdy, Kraków 2007.
- Bereza H., *Sposoby*, [w:] idem, *Prozaiczne początki*, Warszawa 1971.
- Bielatowicz J., *Nowy talent emigracyjny*, „Wiadomości” 1963, nr 31.
- Burek T., *Moment syntezy*, [w:] idem, *Zamiast powieści*, Warszawa 1971.
- Burek T., *Ostatni krzyk tamtej młodości. Stanisław Czycz*, [w:] *Sporne postaci*

polskiej literatury współczesnej: następne pokolenie, red. A. Brodzka, L. Burska, Warszawa 1995.

Czapliński P., *Wszelka osobność*, [w:] Stanisław Czycz. *Mistrz Cierpienia*, oprac. K. Lisowski, Kraków 1997.

Czycz S., *Samo już to*, „Poezja” 1976, nr 7-8.

Daczkowski A., *Co jest ważne w „Bildungsroman” Krzysztofa Vargi?*, „Dykcja” 1997, nr 7/8.

Długosz L., [nekrolog Stanisława Czycza], „Rzeczpospolita” 1996, nr 156.

Drozdowski B., *„Kącik debiutów” (po pięćdziesięciu latach)*, „Akcent” 2006, nr 1.

Dunin K., *Dachau, Dachau... O rozkoszach nostalgii – recenzja dygresyjna*, „Fa-Art” 1999, nr 1.

Flaszen L., Stanisław Czycz, „Życie Literackie” 1955, nr 51.

Giedroyc J., *List do Zygmunta Haupta z 24 września 1966 roku*, [w:] A. Madyda, *Zygmunt Haupt. Życie i twórczość literacka*, Toruń 1998.

Głowiński M., *Czy neoekspresjonizm?*, „Twórczość” 1960, nr 11.

Gontarz B., *Powieść jako model poznania (przykład „Karoliny” Krzysztofa Vargi i „Trybów” Magdaleny Tulli)*, [w:] *Worlds in the Making: Constructivism and Postmodern Knowledge*, ed. E. Lorek-Jezińska, T. Siek-Piskozub, K. Więckowska, Toruń 2006.

Gorczyńska R., *„Mięszkał ubogi szlachcic na Podolu...”*, [w:] Z. Haupt, *Szpica. Opowiadania, warianty, szkice*, Paryż 1989.

Gosk H., *„A gdy to wszystko zapomnę...” O znaczeniu retrospektywnej orientacji temporalnej dla utwierdzenia tożsamości „ja” w prozie Zygmunta Haupta*, [w:] eadem, *A gdy to wszystko zapomnę... Szkice o polskim piśmarstwie emigracyjnym XX wieku*, Izabelin 1995.

Gosk H., *Rodzimość i uniwersalizm w prozie Zygmunta Haupta*, „Kresy” 1997, nr 3.

Gosk H., *Trwanie. (Z problemów twórczości Zygmunta Haupta)*, „Przegląd Humanistyczny” 1994, nr 4.

Gosk H., *Wątek poszukiwania tożsamości w emigracyjnej prozie polskiej (na przykładzie utworów Zygmunta Haupta z tomów „Pierścień z papieru”, „Szpica” oraz Leo Lipskiego „Dzień i noc”, „Piotruś”)*, „Przegląd Humanistyczny” 2000, nr 3.

Gruszczyk T., *Banał-nuda-nicość. Droga od mierności do marności w prozie*

- Krzysztofa Vargi, [w:] *Świat przez pryzmat JA. Tom 2. Studia i interpretacje*, red. B. Gontarz i M. Krakowiak, Katowice 2006.
- Haupt Z., *List do Jerzego Giedroycia z 11 kwietnia 1967 roku*, [w:] A. Madyda, *Zygmunt Haupt. Życie i twórczość literacka*, Toruń 1998.
- Hostowiec P. [Stempowski J.], *Gdzie umieścić Czycza*, „Kultura” 1961, nr 3, [przedr. w:] J. Stempowski, *Szkice literackie. T. II. Klimat życia i klimat literatury*, Warszawa 2001.
- Iwaszkiewicz J., *Gorzki smak brzoźowych listków*, „Twórczość” 1961, nr 3.
- Jankowicz G., *And: niewyraźność*, „Ha!art” 2002, nr 9-10.
- Jaworski M., *Problematyka modernizmu europejskiego w twórczości Zygmunta Haupta*, [w:] *Pamięć modernizmu*, red. M. Gorczyński, M. Mordarska, Wrocław 2011.
- Kałuża A., *Sposoby na Czycza*, [w:] eadem, *Pod grą. Jak dziś znaczą wiersze, poetki i poeci*, Kraków 2015.
- Klejnocki J., *Maleńka apokalipsa*, „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 2.
- Kłak T., *Glosy do „Anda” Stanisława Czycza*, [w:] *Opowiedzieć historię. Prace dedykowane Profesorowi Stefanowi Zabierowskiemu*, red. B. Gontarz i M. Krakowiak, Katowice 2009.
- Kowalczyk A. S., *„Zostawić po sobie ślad...”*, „Twórczość” 1996, nr 11.
- Kusiak S., *Nuda świata. O prozie Krzysztofa Vargi*, „Fraza” 2006, nr 3.
- Kwiatkowski J., *Od Różewicza do surrealizmu*, „Twórczość” 1958, nr 4.
- Lisowski K., *Rozmowy ze Stanisławem Czyczem*, [w:] *Stanisław Czycz. Mistrz Cierpienia*, red. K. Lisowski, Kraków 1997.
- Maciejewski J. Z., *Opowiadania „przewrotne”*, „Miesięcznik Literacki” 1969, nr 4.
- Madyda A., *Haupt. Monografia*, Toruń 2012.
- Madyda A., *Kim jest Nietota? O pewnej postaci z opowiadań Zygmunta Haupta*, [w:] *Literatura utracona, poszukiwana czy odzyskana. Wokół problemów emigracji. Studia i szkice*, red. Z. Andres, J. Wolski, Rzeszów 2003.
- Madyda A., *Krzemieniec w twórczości Zygmunta Haupta*, [w:] *Przedziwne światy. Prace z historii i teorii literatury ofiarowane dr. hab. Jerzemu Z. Maciejewskiemu*, red. K. Ćwikliński, R. Moczko dan i R. Sioma, Toruń 2010.
- Madyda A., *Najnowsze badania życia i twórczości Zygmunta Haupta (tendencje i postulaty)*, [w:] *Od New Orleans do Mississauga. Polscy pisarze w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie po II wojnie światowej (najnowsze badania)*, red. B.

Dorosz, Warszawa 2015.

Madyda A., *Nieznane opowiadania Zygmunta Haupta*, „Fraza” 1997, nr 4.

Madyda A., *Obraz galicyjskich stosunków etnicznych w prozie Zygmunta Haupta*, [w:] *O dialogu kultur wspólnot kresowych*, red. S. Uliasz, Rzeszów 1998.

Madyda A., *Obraz wojny w opowiadaniach Zygmunta Haupta*, [w:] *Wojna i postpamięć*, red. Z. Majchrowski i W. Owczarski, Gdańsk 2011.

Madyda A., *Posłowie*, [w:] Z. Haupt, *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*, red. A. Madyda, Warszawa 2008.

Madyda A., *Skrajna niepraktyczność: o Zigmuncie Hauptie w stulecie urodzin*, „Twórczość” 2007, nr 7.

Madyda A., *Zygmunt Haupt. Życie i twórczość literacka*, Toruń 1998.

Madyda A., *Co nowego u Haupta?*, [w:] *Proza polska na obczyźnie. Problemy – dyskursy – uzupełnienia*, red. Z. Andres, J. Pasterski i A. Wal, t. 1, Rzeszów 2007.

Marecki P., *Czyż i filmowcy, czyli przyliteracki status kina polskiego*, Kraków 2012.

Marecki P., *Intermedialny potencjał „Arwa”*, [w:] S. Czyż, *Arw*, oprac. D. Niedziałkowska, D. Pachocki, Kraków 2007.

Marx J., *Rozmowa ze Stanisławem Czyżem*, „Poezja” 1980, nr 7.

Mazurek D., *Świat Zygmunta Haupta*, „Kresy” 1990, nr 2-3.

Mizerkiewicz T., *„Ale będę. Ale będę”. Proza Zygmunta Haupta a nowoczesna kultura obecności*, [w:] Idem, *Po tamtej stronie tekstów. Literatura polska a nowoczesna kultura obecności*, Poznań 2013.

Mizuro M., *W poszukiwaniu utraconej powieści (pokoleniowej)*, „Odra” 1998 nr 7/8.

Momro J., *Pawana – taniec pustyni, rozpad świata*, „Ha!art” 2002, nr 9-10.

Nalewajk Ż., *Między aktem kreacji a gestem destrukcji. O prozie Krzysztofa Vargi*, „Pracownia” 2000, nr 23.

Nęcka A., *„To ja sam jestem Emmą Bovary”. Zygmunt Haupt*, [w:] eadem, *Emigracje intymne. O współczesnych polskich narracjach autobiograficznych*, Katowice 2013.

Niedziałkowska D., *Stanisław Czyż – Barbara Sadowska. Prawda o „Listach”*, [w:] *Problemy edytorstwa, bibliologii i typografii*, red. A. Ptak, K. Baran, Lublin

2011.

Niewiadomski A., *„Dziwna” nowoczesność Zygmunta Haupta* [w:] *Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności*, red. T. Cieślak-Sokołowski, D. Kozicka, Kraków 2011.

Niewiadomski A., *Jeden jest zawsze ostrzem. Inna nowoczesność Zygmunta Haupta*, Lublin 2015.

Nowacki D., *Podmianki, przebieranki*, „Polityka” 2002, nr 39.

Olszewska M., *Ostateczna gra – strategia narracyjna Stanisława Czycza*, „Ha!art” 2002, nr 9-10.

Olszewski M., *Człowiek bez skóry. Portret Stanisława Czycza*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 04.07.2003, dodatek „Magazyn Krakowski”, <http://krakow.wyborcza.pl/krakow/1,42699,1558622.html>, dostęp 13.09.2015.

Ostrowska M., *Magia miejsca w prozie Stanisława Czycza*, „Ha!art” 2001, nr 9–10.

Pietruszewska-Kobiela G., *List jako zapis kreacji autoportretowej – wykresy nastrojów Stanisława Czycza*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Seria: Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury” 2011, z. XII.

Przywara P., *Sentymentalista Krzysztof Varga*, „Akcent” 1999, nr 1.

Rabizo-Birek M., *Liryczna dekadencja*, „Twórczość” 1999, nr 2.

Rozmus J., *Odkryć świat, wrócić do Sorrento*, „Ha!art” 2001, nr 9–10.

Rozmus J., *W okolicach Arkadii Stanisława Czycza*, Kraków 2002.

Rutkowski K., *Mizdra i lico, czyli o Haupcie*, „Twórczość” 1991, nr 6.

Rutkowski K., *W stronę Haupta*, „Teksty Drugie” 1991, nr 1-2.

Rutkowski K., *Zygmunt Haupt: władca słów i pierścieni*, „Kontakt” 1986, nr 10.

Skolasińska A., *Pawana z piachem w butach. O miłości niemożliwej w „Pawanie” Stanisława Czycza*, „Ha!art” 2002, nr 9-10.

Sobolewska J., *Wolność i gra w „Nie wierz nikomu”*, „Ha!art” 2002, nr 9-10.

Stanisław Czycz. Mistrz Cierpienia, red. K. Lisowski, Kraków 1997.

Stawik A., *Ponowoczesna Stachuriada*, „Portret” 1999, nr 8/9.

Stempowski J., *List do Zygmunta Haupta*, [w:] idem, *W dolinie Dniestru i inne eseje ukraińskie*, wybór i oprac. A. S. Kowalczyk, Warszawa 1993.

Tchorzewski T., *List do Jerzego Giedroycia z 31 marca 1967 roku*, [w:] A. Madyda, *Zygmunt Haupt. Życie i twórczość literacka*, Toruń 1998.

Tomaszewski M., *Nad Seretem, czyli w Europie. O prozie Zygmunta Haupta*,

„Teksty Drugie” 1991, nr 1-2,

Tomkowski J., *„Patchwork”, czyli o prozie Zygmunta Haupta* [w:] *Szkice o polskich pisarzach emigracyjnych*, T. 1, red. M. Kisiel, W. Wójcik, Katowice 1996.

Utracka D., *Aliniowość, rozpad, chaos, czyli o tekstowych figurach entropii w prozie Zygmunta Haupta* [w:] *Efekt motyla. Humanisci wobec teorii chaosu*, red. K. Bakula, D. Heck, Wrocław 2009.

Utracka D., *Strzaskana mozaika. Studium warsztatu pisarskiego Zygmunta Haupta*, Toruń 2011.

Wierzejska J., *Nietota czyli Melancholia erotica. O funkcji niektórych motywów folklorystycznych w prozie Zygmunta Haupta*, „Tekstualia” 2010, nr 2.

Wierzejska J., *Retoryczna interpretacja autobiograficzna pisarstwa Zygmunta Haupta*, [w:] eadem, *Retoryczna interpretacja autobiograficzna. Na przykładzie pisarstwa Andrzeja Bobkowskiego, Zygmunta Haupta i Leo Lipskiego*, Warszawa 2012.

Wyka K., *Echa katastroficzne*, [w:] idem, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959.

Wyka M., *Nowe pokolenie, nowe pomysły*, „Dekada Literacka” 1998, nr 4.

Zajac S., *Jak czytać Haupta? Prowokacja interpretacyjna*, [w:] *Paradygmat pamięci w kulturze. Prace dedykowane Antoniemu Czyżowi*, red. A. Borkowski, M. Pliszka, A. Ziontek, Siedlce 2005.

Zajac S., *W poszukiwaniu formy pierwotnej: o strategii fragmentu na przykładzie „Entropii wzrastającej do zera” i „Złotej hramoty” Zygmunta Haupta*, „Fa-Art” 1995, nr 3.

Zajac S., *Zygmunta Haupta wędrówka do światów najmniejszych*, [w:] *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 1, red. A. Nawarecki, Katowice 2000.

Zaworska H., *„...A wszystko jest rozpadanie”*, „Twórczość” 1968, nr 2.

Zaworska H., *Niesamowity Czycz*, [w:] *Stanisław Czycz. Mistrz Cierpienia*, zebrał i oprac. K. Lisowski, Kraków 1997.

Zieliński J., *Ocalić przez wymienienie*, „Res Pullica” 1989, nr 7.

Bibliografia pomocnicza

- Adorno T. W., *Charakterystyka Waltera Benjamina*, [w:] idem, *Sztuka i sztuki*, tłum. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 1990.
- Adorno T. W., *Wstęp do „Pism” Benjamina*, [w:] idem, *O literaturze. Wybór esejów*, tłum. A. Wołkowicz, wybór i oprac. L. Budrecki, Warszawa 2005.
- Agamben G., *O tym, czego możemy nie robić*, [w:] idem, *Nagość*, tłum. K. Żaboklicki, Warszawa 2010.
- Agamben G., *On Potentiality*, [w:] idem, *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*, tłum. D. Heller-Roazen, Stanford 1999, [za:] P. Mościcki, *Poetyka potencjalności. Agamben, Celan, Walser*, [w:] *W sprawie Agambena. Konteksty krytyki*, red. Ł. Musiał, M. Ratajczak, K. Szadkowski i A. Żychliński, Poznań 2010.
- Agamben G., *Tożsamość bez osoby*, [w:] idem, *Nagość*, tłum. K. Żaboklicki, Warszawa 2010.
- Arystoteles, *O pamięci i przypominaniu sobie*, tłum. P. Siwek, [w:] idem, *Dzieła wszystkie*, T. 3, Warszawa 1992.
- Assmann A., *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, tłum. P. Przybyła, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, tłum. zbiorowe, Kraków 2009.
- Bachtin M., *Estetyka twórczości słownej*, tłum. D. Ulicka, Warszawa 1986.
- Bachtin M., *Problem treści, materiału i formy w artystycznej twórczości językowej*, [w:] *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Warszawa 1982.
- Bachtin M., *Słowo w powieści*, [w:] idem, *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Warszawa 1982.
- Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. i A. Goreniewie, Kraków 1975.
- Bal M., *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, tłum. zbiorowe, Kraków 2012.
- Balbus S., *Rozwiązywanie ekfrazy. (Prywatna historia interpretacji jednego wiersza Zbigniewa Herberta)*, [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. W. Bolecki i A. Dziadek, Warszawa 2010.
- Balbus S., *Zagłada gatunków*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6.

- Balcerzan E., *Perspektywy „poetyki odbioru”*, [w:] *Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz, T. II, Wrocław 1987.
- Banalizm, [w:] *Tekstylika. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, red. P. Marecki, I. Stokfiszewski, i M. Witkowski, Kraków 2002.
- Barthes R., *Dramat, poemat, powieść*, tłum. K. Kłosiński, [w:] idem, *Lektury*, oprac. M. P. Markowski, tłum. zbiorowe, Warszawa 2001.
- Barthes R., *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Warszawa 1997.
- Barthes R., *Roland Barthes*, tłum. T. Swoboda, Gdańsk 2011.
- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 2008.
- Bartmiński J., *Tekst jako przedmiot tekstologii lingwistycznej*, [w:] *Tekst. Problemy teoretyczne*, red. J. Bartmiński i B. Boniecka, Lublin 1998.
- Bartoszyński K., *Podmiot literacki – konstrukcje i destrukcje*, [w:] *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżko, Warszawa 1996.
- Baudrillard J., *Precesja symulaków*, tłum. T. Komendant, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996.
- Bazin A., *Ontologia obrazu fotograficznego*, [w:] idem, *Film i rzeczywistość*, tłum. B. Michałek, Warszawa 1963.
- Benjamin W., *Mała historia fotografii*, tłum. J. Sikorski, [w:] idem, *Twórca jako wytwórca*, tłum. H. Orłowski i J. Sikorski, Poznań 1975.
- Benjamin W., *Pasaże*, tłum. I. Kania, red. I. Tiedemann, Kraków 2005.
- Benjamin W., *Ulica jednokierunkowa*, tłum. A. Kopacki, Warszawa 1997.
- Berlin I., *Dwie koncepcje wolności i inne eseje*, red. J. Jedlicki, Warszawa 1991.
- Bieńczyk M., *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012.
- Brodski, *Pochwała nudy*, tłum. A. Kołyszko i M. Kłobukowski, wybór i oprac. S. Barańczak, Kraków 1996.
- Brooke-Rose Ch., *Historia palimpsestowa*, [w:] *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, tłum. T. Bieroń, Kraków 1996.
- Browarny W., *Opowieści niedyskretne. Formy autorefleksyjne w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych*, Wrocław 2002.
- Brückner A., *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1985.
- Buber M., *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*, tłum. J. Doktor, Warszawa 1992.
- Buber M., *O Ja i Ty*, tłum. B. Baran, [w:] *Filozofia dialogu*, red. B. Baran, Kraków

1991.

Buber M., *Problem człowieka*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1993.

Burek T., *Powieść utajona*, „Odra” 1973, nr 10; [przedr. w:] idem, *Żadnych marzeń*, Londyn 1987.

Butler J., *Krytycznie queer*, tłum. A. Rzepa, „Furia Pierwsza” 2000, nr 7.

Butler J., *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, tłum. K. Krasuska, Warszawa 2008.

Butor M., *Powieść jako poszukiwanie*, tłum. J. Guze, Warszawa 1971.

Chwedeńczuk B., *Spór o naturę prawdy*, Warszawa 1984.

Cioran E., *Pokusa istnienia*, tłum. K. Jarosz, Warszawa 2003.

Czapliński P., *Ruchome marginesy. Szkice o literaturze lat 90*, Kraków 2002.

Czapliński P., *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Kraków 1997.

Czapliński P., Śliwiński P., *Przełom: warunki, oznaki, omamy*, [w:] idem, *Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999.

Czapliński P., *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001.

Czermińska M., *Autobiografia i powieść*, Gdańsk 1987.

Czermińska M., *Wygnanie i powrót. Autor jako problem badań literackich*, [w:] *Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury*, red. M. Lubelska, A. Łebkowska, Kraków 1994.

Daneś F., *Semantyczna i tematyczna struktura zdania i tekstu*, [w:] *Tekst i język. Problemy semantyczne*, red. M. R. Mayenowa, Wrocław 1974.

Danilewicz-Zielińska M., *Szkice o literaturze emigracyjnej*, Wrocław 1992.

Debord G., *Spółeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2006.

Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, tłum. I. Krońska, K. Leśniak, W. Olszewski, Warszawa 2006.

Dobrzyńska T., *Tekst - styl - poetyka. Zbiór studiów*, Kraków 2003.

Donato E., *Ruiny pamięci: fragmenty archeologiczne i artefakty tekstowe*, tłum. D. Gostyńska, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3.

Draaisma D., *Machina metafor. Historia pamięci*, tłum. R. Pucek, Warszawa 2009.

Dunin K., *Czytając Polskę. Literatura polska po roku 1989 wobec dylematów nowoczesności*, Warszawa 2004.

- Dunin-Wąsowicz P., *Oko smoka. Literatura tzw. pokolenia „brulionu” wobec rzeczywistości III RP*, Warszawa 2000.
- Dunin-Wąsowicz P., Varga K., *Parnas Bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*, Warszawa 1995.
- Dziadek A., *Atopia – stadność i jednostkowość*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1-2.
- Dziadek A., *Narracja a tożsamość - przypadek Rolanda Barthes’a*, [w:] *Narracja i tożsamość (II). Antropologiczne problemy literatury*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2004.
- Dziadek A., *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004.
- Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg i M. Olesiuk, Warszawa 1994.
- Ekfrazja*, [w:] *Szkolny słownik wiedzy o literaturze. Pojęcia – problemy – koncepcje*, red. R. Cudak i M. Pytasz, Katowice 2000.
- Featherstone M., *Postmodernizm a estetyzacja życia codziennego*, tłum. P. Czapliński i J. Lang, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996.
- Foucault M., *Hermeneutyka podmiotu*, tłum. M. Herer, Warszawa 2012.
- Foucault M., *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Warszawa 2000.
- Foucault M., *Sobąpisanie*, [w:] idem, *Szaleństwo i literatura*, tłum. zbiorowe, Warszawa 1999.
- Freud S., *Niesamowite*, [w:] idem, *Pisma psychologiczne*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1997.
- Fryde L., *„Noce i dnie”*, [w:] idem, *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Biernacki, Warszawa 1966.
- Gadamer H.-G., *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Warszawa 2007.
- Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. A. Milecki i T. Stróżyński, Gdańsk 2014.
- Glensk U., *Proza wyzwolonej generacji 1989-1999*, Kraków 2003.
- Głowiński M., *Sztuczne awantury*, [w:] idem, *Prace wybrane. Tom V. Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000.

- Goffman E., *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Warszawa 1981.
- Gombrowicz W., *Przeciw poetom*, [w:] idem, *Dziennik 1953-1956*, Kraków 2005.
- Grochowski G., *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Wrocław 2000.
- Gurczyńska-Sady K., *Człowiek jako słowo i ciało. W poszukiwaniu nowej koncepcji podmiotu*, Kraków 2013.
- Heidegger M., *Czym jest metafizyka?*, tłum. K. Pomian, [w:] idem, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, red. K. Michalski, Warszawa 1977.
- Heller M., *Filozofia świata*, Kraków 1992.
- Hopfinger M., *Pluralizacja kultury i rozwój audiowizualności*, [w:] *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*, red. A. Brodzka i L. Burska, Warszawa 1998.
- Husserl E., *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, T. II, tłum. D. Gierulanka, Warszawa 1974.
- Husserl E., *Medytacje kartezjańskie*, tłum. A. Wajs, Warszawa 1982.
- Iwasiów I., *Poetyka i tempo*, [w:] *Szybko i szybciej. Eseje o pośpiechu w kulturze*, red. M. Bieńczyk, A. Nawarecki i D. Siwicka, Warszawa 1996.
- Jajszczyk A., *Polski inteligent tęskni za utopią*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 15.02.2014.
- Janion M., *Czas formy otwartej*, [w:] eadem, *Prace wybrane. Tom IV. Romantyzm i jego media*, Kraków 2001.
- Janion M., *Estetyka średniowiecznej Północy*, [w:] eadem, *Prace wybrane. Tom IV. Romantyzm i jego media*, Kraków 2001.
- Janion M., *Tam gdzie rojsty*, „Twórczość”, 1983, nr 4.
- Janion M., *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2008.
- Jankélévitch V., *Quoddité jest niezniszczalna. Nieodwołalność nieodwracalności*, tłum. M. Jastrzębiec-Mosakowski, [w:] *Wymiary śmierci*, wyb. S. Rosiek, Gdańsk 2010.
- Januszkiewicz M., *W-koło hermeneutyki literackiej*, Warszawa 2007.
- Jarzębski J., *Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej*, Kraków 1997.
- Jarzębski J., *O zastosowaniu pojęcia „gra” w badaniach literackich*, [w:] *Problemy odbioru i odbiorcy*, red. T. Bujnicki i J. Sławiński, Wrocław 1977.
- Jarzębski J., *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984.
- Jażdżewski L., *Liberałowie – gatunek na wymarciu*, „Gazeta Wyborcza” z dn.

15.03.2014.

Jeleński K. A., *Bohaterskie niebohaterstwo Gombrowicza*, [w:] idem, *Chwile oderwane*, Gdańsk 2010.

Kalaga W., *Pamięć, interpretacja, tożsamość*, „Teksty Drugie” 2012, nr 1-2.

Kalaga W., *Tekst hybrydyczny. Polifonie i aporie doświadczenia wizualnego*, [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. W. Bolecki i A. Dziadek, Warszawa 2010.

Kierkegaard S., *Albo-albo*, tłum. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1982.

Kijowski A., *Zamawiam powieść*, [w:] idem, *Arcydzieło nieznane*, Kraków 1964.

Kiš D., *Powieści na dłoni (w związku z pewnym hipotetycznym wyborem noweli francuskiej)*, [w:] idem, *Homo poeticus, mimo wszystko. Eseje*, red. i tłum. D. Cirlić-Straszyńska, Izabelin 1998.

Kłosiński K., *Patchwork o sobie: Roland Barthes*, [w:] *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan i W. Bolecki, Warszawa 2000.

Kobyliński A., *Możliwość zbudowania etyki nihilistycznej*, Warszawa 2014.

Komendant T., *Vincenzowe ziarno*, [w:] idem, *Upadły czas. Sześć esejów i pół*, Gdańsk 1996.

Kopaliński W., *Reminiscencja*, [w:] idem, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa 1994.

Koszowy M., *W poszukiwaniu rzeczywistości – fotografia i literatura*, [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. W. Bolecki i A. Dziadek, Warszawa 2010.

Kowalska M., *Dialektyka bycia sobą*, [w:] P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, tłum. B. Chełstowski, Warszawa 2005.

Krajewski M., *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2005.

Krakowiak M., *Katastrofizm – personalizm – realizm: o krytyce literackiej Kazimierza Wyki w latach 1932-1948*, Kraków 2001.

Krakowiak M., *Spór (albo dwugłos) w służbie myśleniu*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2015, nr 1.

Kreft D., *Dialog podstawą więzi międzyludzkiej w filozofii Bubera i Bartha*, [w:] *Dialog: idea i doświadczenie*, red. K. Bembennek, I. Krupecka, S. Kruszyńska, Gdańsk 2011.

Kulas D., *Dom – to, co istotne*, „Anthropos?” 2011, nr 16/17.

Kurkiewicz M., *„Nietota” – powieść czy silva rerum przełomu wieków?* [w:]

idem, *W labiryntach konwencji. (O prozie Tadeusza Micińskiego)*, Bydgoszcz 2004.

Kuźma E., *Opozycja narrator-narracja we współczesnej prozie*, [w:] *Formy i strategie wypowiedzi narracyjnej*, red. C. Niedzielski i J. Speina, Toruń 1993.

Lachman M., *Banał – artystyczny knebel czy drogowskaz? O prozie polskiej lat 90*, [w:] *Literatura polska 1990-2000*, T. II, red. T. Cieślak i K. Pietrych, Kraków 2003.

Laing R. D., *Osoba a doświadczenie*, tłum. G. Musiał, [w:] *Osoby*, red. M. Janion i S. Rosiek, Gdańsk 1984.

Lalak M., *Hybrydyzacja narracji jako sposób na czytelnika*, [w:] *Formy i strategie wypowiedzi narracyjnej*, red. C. Niedzielski i J. Speina, Toruń 1993.

Lejeune P., *Pakt autobiograficzny*, tłum. A. Labuda, [w:] idem, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2007.

Leszczyński A., *Nie zarabiasz? Zdechnij*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 22.03.2014.

Lévinas E., *Znaczenie a sens*, tłum. S. Cichowicz, „Literatura Na Świecie” 1986, nr 11-12.

Ligarski S., *Krótki kurs historii GUKPPIW*, <http://www.rp.pl/artukul/458123,458195-Krotki-kurs-historii-GUKPPIW.html>,
dostęp: 18.02.2016.

Lubaszewska A., *„W daguerotyp raczej pióro zamieniam”*, „Teksty Drugie” 1999, nr 4.

Lubelski T., *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Chorzów 2009.

Lyotard J.-F., *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, „Literatura Na Świecie”, 1988, nr 8–9.

Mach W., *Widzenie bliskie i dalekie, czyli powieść utajona*, „Nowa Kultura” 1958, nr 3.

Markiewicz H., *Autor i narrator*, [w:] idem, *Wymiary dzieła literackiego. Prace wybrane. Tom IV*, Kraków 1996.

Markowski M. P., *L'ennui: ułamek historii*, [w:] *Nuda w kulturze*, red. P. Czapliński i P. Śliwiński, Poznań 1999.

Markowski M. P., *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999.

Maron M., *Walter Benjamin i surrealizm*, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 68.

Martuszevska A., *Radosne gry. O grach/zabawach literackich*, Gdańsk 2007.

- Mead G. H., *Umysł, osobowość, społeczeństwo*, tłum. Z. Wolińska, Warszawa 1975.
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001.
- Miciński B., *Portret Kanta*, [w:] idem, *Pisma. Eseje, artykuły, listy*, Kraków 1970.
- Moczkodan R., *Gra z czytelnikiem według Stefana Themersona, czyli o lekturze „Wykładu profesora Mmaa”*, [w:] *Gra z czytelnikiem. Między konwencją a strategią*, red. M. Jakitowicz i R. Moczkodan, Toruń 2001.
- Mościcki P., *Idea potencjalności. Możliwość filozofii według Giorgio Agambena*, Warszawa 2012.
- Mościcki P., *Poetyka potencjalności. Agamben, Celan, Walser*, [w:] *W sprawie Agambena. Konteksty krytyki*, red. Ł. Musiał, M. Ratajczak, K. Szadkowski i A. Żychliński, Poznań 2010.
- Namowicz T., *Wstęp*, [w:] *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, red. T. Namowicz, Wrocław 2000.
- Nietzsche F., *Filozofia w tragicznej epoce Greków*, [w:] idem, *Pisma pozostałe*, tłum. B. Baran, Kraków 2004.
- Nietzsche F., *Fragmenty 1872-1873*, [w:] idem, *Pisma pozostałe*, tłum. B. Baran, Kraków 2004.
- Nietzsche F., *Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm*, tłum. L. Staff, Kraków 2003.
- Nietzsche F., *Zmierzch bożyszcz czyli Jak filozofuje się młotem*, tłum. P. Pieniążek, Kraków 2004.
- Nowacki D., *Dwanaście groszy. Wokół prozy polskiej lat dziewięćdziesiątych*, [w:] idem, *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90.*, Kraków 1999.
- Nowicki M., *Epoka „Parnasów bis”*, „Życie” 2000, nr 37.
- Nowicki M., *Nowa polska szkoła kiczu*, „Życie” 2000, nr 70.
- Nycz R., *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.
- Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.
- Nycz R., *Od teorii nowoczesnej do poetyki doświadczenia*, [w:] *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012.
- Nycz R., *Sylwy współczesne. Problemy konstrukcji tekstu*, Warszawa 1994.

- Okopień-Sławińska A., *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, [w:] *Problemy teorii literatury*, T. II, red. H. Markiewicz, Wrocław 1987.
- Ostaszewski R., *Dzieci gorszej koniunktury. Szkic (cienką kreską) do obrazu prozy najmłodszej*, „Fa-Art” 2000, nr 3-4.
- Ostrowska M., *Magia miejsca w prozie Stanisława Czycza*, „Ha!art” 2001, nr 9–10.
- Owczarek B., *Poetyka powieści niefabularnej*, Warszawa 1999.
- Pisarski M., *Powieść jako zwierciadło umysłu*, „Ha!art” 2002, nr 11-12.
- Platon, *Parmenides. Teajtet*, tłum. W. Witwicki, Kęty 2002.
- Pokropski M., *Ciało. Od fenomenologii do kognitywistyki*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2011, nr 4.
- Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2006.
- Sendyka R., *Sobąpisanie, ćwiczenia duchowe i Foucault jako parezjasta*, [w:] eadem, *Od kultury ja do kultury siebie. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Kraków 2015.
- Shusterman R., *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, tłum. W. Małecki, S. Stankiewicz, Kraków 2010.
- Skarga B., *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Kraków 2009.
- Skwarczyńska S., *Wstęp do nauki o literaturze*, T. I., Warszawa 1954.
- Sloterdijk P., *Krytyka cynicznego rozumu*, tłum. P. Dehnel, Wrocław 2008.
- Sloterdijk P., *Musisz życie swe odmienić. O antropotechnice*, tłum. J. Janiszewski, Warszawa 2014.
- Sławek T., *Gdzie? Rozważania oikologiczne*, „Anthropos?” 2011, nr 16/17.
- Sławiński J., *O kategorii podmiotu lirycznego*, [w:] idem, *Prace wybrane. Tom II. Dzieło - Język - Tradycja*, Kraków 1998.
- Sławiński J., *O opisie*, [w:] idem, *Prace wybrane. Tom IV. Próby teoretycznoliterackie*, Kraków 2000.
- Słownik języka polskiego PWN*, oprac. L. Drabik, Warszawa 2006.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2008.
- Słownik współczesnego języka polskiego*, red. B. Dunaj, Warszawa 1996.
- Smolar A., *Rewolucja bez utopii*, „Gazeta Wyborcza” 2001, nr 198.
- Sontag S., *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, tłum. J. Anders, Warszawa 1999.
- Sontag S., *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa 1986.

- Szahaj A., *Paradygmaty interpretacyjne a narodziny literaturoznawstwa postawangardowego*, „Teksty Drugie” 2011, nr 6.
- Śniecikowska B., *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcji polskiej awangardy 1918-1939*, Kraków 2005.
- Tatarkiewicz W., *Historia filozofii. T. I. Filozofia starożytna i średniowieczna*, Warszawa 1978.
- Toczyński Z., *Prawda w fotografii*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej XX wieku*, red. M. Hopfinger, Warszawa 2005.
- Todorov T., *Podbój Ameryki. Problem innego*, tłum. J. Wojcieszak, Warszawa 1996.
- Tomkowski J., *Dwadzieścia lat z literaturą. 1977-1996*, Warszawa 1998.
- Ursel M., *Wstęp*, [w:] J. Słowacki, *Beniowski*, oprac. M. Ursel, Wrocław 1985.
- Vattimo G., *Poza interpretacją. Znaczenie hermeneutyki dla filozofii*, tłum. K. Kasia, Kraków 2011.
- Wasilewska-Lipke Z., *Pisarz-emigrant we własnym teatrze pamięci na podstawie tekstów drugiej emigracji*, [w:] *Pisarz na emigracji. Mitologie, style, strategie przetrwania*, red. H. Gosk, A. S. Kowalczyk, Warszawa 2005.
- Weisstein U., *Literatura i sztuki wizualne*, tłum. B. Janke-Cabańska, [w:] *Antologia zagadnień komparatystyki literackiej*, red. H. Janaszek-Ivanickova, Warszawa 1997.
- Welsch W., *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, tłum. K. Guczalska, Kraków 2005.
- Welsch W., *Estetyka i anestetyka*, tłum. M. Łukasiewicz, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996.
- Welsch W., *Nasza postmodernistyczna moderna*, tłum. R. Kubicki i A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998.
- Wielki słownik języka polskiego PAN*, red. P. Źmigrodzki, Kraków 2007–.
- Wierzejska J., *Identyfikacja tekstu jako autobiografii – o krytycznej interpretacji autobiograficznej*, [w:] *Humanistyka XXI wieku. Badania doktorantów Wydziału Polonistyki UW*, red. A. Pieńkowska, A. Wdowik, Warszawa 2010.
- Witosz B., *Dyskurs i stylistyka*, Katowice 2009.
- Witosz B., *Ekfrazja w tekście użytkowym – w perspektywie genologicznej i dyskursywnej*, [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. W. Bolecki i A. Dziadek, Warszawa 2010.

- Witosz B., *Opis a fotografia*, [w:] *Prace językoznawcze. Studia historycznojęzykowe*, red. O. Wolińska, Katowice 1998, nr 25.
- Witosz B., *Opis w prozie narracyjnej na tle innych odmian deskrypcji. Zagadnienia struktury tekstu*, Katowice 1997.
- Wohlfart G., *Prepostmodernizm Nietzschego*, tłum. A. Przybysławski, „Sztuka i Filozofia” 1997, nr 13.
- Wołk M., *Autointertekstualność i pierwsza osoba: przypadek „Nierzeczywistości” i „Ronda” Kazimierza Brandysa*, „Pamiętnik Literacki” 1999, nr 3.
- Wołk M., *Tekst w dwóch kontekstach: narracja pierwszoosobowa w powieściach Kazimierza Brandysa*, Toruń 1999.
- Wyka K., *Tragiczność, drwina i realizm*, [w:] idem, *Pogranicze powieści*, Kraków 2003.
- Wyka M., *Formacja 1910 – doświadczenia, emocje, horyzonty światopoglądowe* [w:] *Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności*, red. T. Cieślak-Sokołowski, D. Kozicka, Kraków 2011.
- Wyka M., *Wstęp*, [w:] *Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności*, red. T. Cieślak-Sokołowski, D. Kozicka, Kraków 2011.
- Wysłouch S., *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.
- Wyszyńska K., *Formuły osoby lirycznej po 1968 roku. Pan Cogito i jego sukcesorzy*, Katowice 2011, maszynopis pracy doktorskiej napisanej pod kierunkiem dr hab. prof. UŚ Danuty Opackiej-Walasek.
- Zagajewski A., *Rzeczywistość nie przedstawiona w powojennej literaturze polskiej*, [w:] J. Kornhauser i A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974.
- Zaleski M., *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Gdańsk 2004.
- Zalewski C., *Literatura i fotografia. Modele reprezentacji wobec kwestii interpretacji*, [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. W. Bolecki i A. Dziadek, Warszawa 2010.
- Zalewski C., *Stworzyć świat najlepszy z możliwych*, [w:] *Światy nowej prozy*, red. S. Jaworski, Kraków 2001.
- Zawadzki A., *Autor. Podmiot literacki*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2012.

Zawadzki A., *Literatura a myśl słaba*, Kraków 2009.

Žižek S., *Melancholia i akt etyczny*, tłum. M. Szaster, „Res Publica Nowa” 2001, nr 10, wersja online: <http://portal.tezeusz.pl/cms/tz/index.php?id=869>, dostęp: 18.01.2016.

Varia

Barth J., *Życio-opowieść*, [w:] idem, *Zagubiony w labiryncie śmiechu*, tłum. M. Adamczyk-Grabowska, Warszawa 1991.

Baudelaire Ch., *Błazen i Wenus*, [w:] idem, *Paryski splin*, tłum. R. Engelking, Łódź 1993.

Baudelaire Ch., *Dwoisty pokój*, [w:] idem, *Paryski splin*, tłum. R. Engelking, Łódź 1993.

Baudelaire Ch., *Salon 1859*, [w:] idem, *Rozmaitości estetyczne*, tłum. J. Guze, Gdańsk 2000.

Chiaromonte N., *Co pozostaje. Notesy 1955-1971*, tłum. S. Kasprzysiak, Warszawa 2001.

Chiaromonte N., *Notatki*, tłum. S. Kasprzysiak, wyb. i posł. W. Karpiński, Gdańsk 2015.

Dickinson E., *288 (Jestem Nikim! A ty?...)*, [w:] eadem, *Wiersze wybrane*, tłum. S. Barańczak, Kraków 2000.

Dickinson E., *Jam jest nikt*, tłum. A. Międzyrzecki, „Tygodnik Literacki” 1990, nr 4.

Eliot T. S., *Ziemia jałowa*, [w:] idem, *W moim początku jest mój kres*, tłum. i oprac. A. Pomorski, Warszawa 2007

Kott J., *Przyczynek do biografii*, Londyn 1990.

Lipski L., *Piotruś*, Olsztyn 1995.

Maupassant G. de, *On?*, [za:] *Historia brzydoty*, red. U. Eco, tłum. zbiorowe, Poznań 2007.

Miciński T., *Nietota. Księga tajemna Tatr*, Kraków 2002.

Pessoa F., *Księga niepokoju napisana przez Bernarda Soaresa*, tłum. J. Z. Kławe, Warszawa 2004.

Proust M., *O czytaniu*, tłum. M. P. Markowski, [w:] idem, *Pamięć i styl*, wybór i

oprac. M. P. Markowski, tłum. M. Bieńczyk, J. Margański, M. P. Markowski, Kraków 2000.

Proust M., *W poszukiwaniu straconego czasu. W stronę Swanna*, tłum. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1999.

Wiedemann A., *** (*Atmosfera tabletkowa...*), „Czas Kultury” 1998, nr 3.

Wittlin J., *Mój pierwszy rok w Ameryce*, [w:] idem, *Orfeusz w piekle XX wieku*, postł. J. Zieliński, Kraków 2000.

Streszczenie

Rozprawa składa się z trzech części. Każda z nich dzieli się na osobne rozdziały poświęcone poszczególnym autorom. Ich układ uzależniony został od poziomu reprezentatywności danego zagadnienia w danej propozycji prozatorskiej. I tak w części pierwszej – poświęconej strategii i poetyce fragmentu – autor rozpatruje ich aktualizowanie się w twórczości Krzysztofa Vargi, następnie Zygmunta Haupta i wreszcie Stanisława Czycza.

Przeszłość, powracanie do niej pamięcią oraz dochodzenie do głosu indywidualnego doświadczenia straty stanowią oś, wokół której rozwijane są rozważania w części drugiej. Otwiera ją problematyka rozpamiętywania jako pewnego sposobu bycia w prozie Haupta. W opowiadaniach Czycza wskazane i omówione zostały fragmenty będące śladem narracyjnego pielęgnowania pewnej szczególnej straty. W prozie Vargi natomiast autora zajmuje próba ocalenia mitu przeszłości zamiast niej samej.

W części trzeciej padają pytania tak o status i sposób bycia podmiotu autorskiego, jak o koncepcje podmiotowości w utworach Haupta, Czycza oraz Vargi.

Zaproponowane w rozprawie rozważania na temat prozy trzech różnych autorów wspierają się na myśleniu o literaturze jak o przedstawieniu i przedstawianiu. Każda rzetelna lektura tak rozumianego dzieła literackiego ujmować winna nie tylko to, co przedstawione, ale też sam akt i fakt przedstawiania. Tekst rozumiany czy wyobrażany jest wtedy jako scena, z której dochodzi głos. To zjawisko samego komunikowania, samego kontaktu, którego przejawem jest to wszystko, co dokonuje się w tekście i poprzez tekst na każdej jego płaszczyźnie formalnej i treściowej.

Głos w prozie omawianych trzech pisarzy należy do kogoś, kto w tekście zaistnieć może wyłącznie jako głos właśnie. Na tożsamość tego kogoś lub, lepiej, na jego obraz składa się i doświadczenie życiowe osobowego autora, strzępy jego biografii, jego świadomość ale i nieświadomość, i normy cywilizacyjno-społeczne oraz kulturowe, i mechanizmy językowe, wreszcie tradycja literacka. Pytanie o „kto” tego głosu jest pytaniem tak o jakąś konkretną, historyczną jednostkę, jak o normy i praktyki: psychospołeczne, językowe a także literackie. I te pytania właśnie padają ze sceny pisania w tej

prozie, zaś konkretne na nie odpowiedzi wpisywane są w pole „ja” tego głosu.

Zarówno „kto” tego głosu, jak i jego „co” zasilane jest tu w dużej mierze doświadczeniami samych autorów. Na scenie pisania zjawiają się postaci o cechach zbliżonych bądź identycznych z tymi, które przypisać można osobom ukrywającym się pod nazwiskami autorów. Niejednokrotnie postaci te same wskazują bądź deklarują to właśnie podobieństwo. I opowiadają o sobie – o swej przeszłości przywoływanej mocą pracy pamięci. Mówiąc o niej, mówią też o mniej lub bardziej świadomych sposobach kształtowania obrazów przeszłości, o zdeterminowanych kulturowo mechanizmach nie tyle jej reprodukcji ile wytwarzania. Zjawiają się w postaci aktorów oraz narratorów opowieści. I nie omieszkają mówić także o tej drugiej aktywności. Nadaje im to pozory autentyczności, pozory bycia, tyle tylko, że nadal są to wyłącznie pozory.

Możliwość obecności podkopyje głos nieustannie dokonujący aktu deziluzji i sam będący tym aktem. Sposób jego istnienia jest paradoksalny. Nie jest osobowy, a na pewno nie tylko osobowy. Jest efektem czystej produktywności pisania, a ściślej: wypisywania, rozpisywania i popisywania. Głos ten powiada: jestem tu zamiast; znaczę tu dlatego, że ten i ten na scenie pisania nie chce bądź nie może zaistnieć jako on sam; tym mówieniem i znakowaniem zastępuję tu go (to cyniczny głos wypisywania Czycza). Kiedy indziej: nie jestem głosem jakiegoś wyłącznie indywiduum, nawet nie wspólnoty, lecz głosem wspólnotowości, głosem nie tylko przedstawiającym, mówiącym o czymś, lecz głosem samej rozmowy (dialogiczny głos rozpisywania Haupta). Wreszcie: jestem głosem samej sceny, samego pisania, samego przedstawiania (spektakularny głos popisywania u Vargi).

Głos ten próbuje zmierzać do swego źródła, ale jedyne, co mu pozostaje, to znaczyć, śladować tego źródła niemożliwą obecność.

Literackie śladowanie oraz lekturowe naśladowanie nie prowadzi do celu (odzyskania straty, przywrócenia obecności, ustanowienia tożsamości oraz wyrażenia ich w skończonym, zamkniętym dziele) gdyż samo już w sobie jest celem. To pozwala zaś autorowi stwierdzić, że w prozie omawianych twórców dokonuje się literacka inscenizacja samego pragnienia. To pragnienie właśnie umożliwia w ogóle jakąkolwiek komunikację, która staje się tu przywoływaniem, korespondowaniem z a w efekcie ocalaniem wyłącznie śladów tego, co w pełni nieobecne bądź niedostępne.

Twórczość Haupta, Czycza i Vargi odczytana zostaje jako projekt ocalającego zatracenia: dokonującego się w samym głosie dochodzącym ze sceny pisania procesu ocalania śladów pewnej obecności poprzez zatracenie i rozproszenie jej w literackiej artykulacji.

Summary

The thesis consists of three parts. Each of them is divided into separate chapters devoted to particular authors. The composition of those chapters is determined by the level of representativeness of a particular issue in a particular prose text. And so in the first part, dedicated to the strategy and poetics of the fragment, the author takes into consideration their updating in the works of Krzysztof Varga at the first place, then of Zygmunt Haupt, and finally, of Stanisław Czycz.

The past, reverting the memory and the rise of importance of individual experience constitute the entity, around of which the considerance is developed in the second part. It is commenced by issues concerning brooding as a particular stock-in-trade in Haupt's prose. Fragments of Czycz's short stories, which show cherishing of a particular loss in the narrative are marked and discussed. In Varga's prose, the author attempts to save the myth of the past, instead of the past itself.

In the third part, the questions about status and stock-in-trade of the authorial subject are raised, as well as about conceptions of subjectivity in works of Hapt, Czycz and Varga.

Consideration of the prose of the three different authors, which is introduced in the thesis, is supported by thinking about literature as both performance and presenting. Every earnest reading of a literary work, which is understood in these terms, should subsume not only what is presented, but also the act and the fact of presenting itself. Then the text is understood, or imagined as a scene, being the source of voice. This is a phenomenon of the communication, of the contact itself, which is indicated by everything what happens in the text and by the text itself on every formal and substantive level.

In texts of those authors, the voice belongs to someone, who can come into existence only as the voice. The identity of such person, or rather his image consists of life experience of the personal author, fragments of his biography, his consciousness, but also his unconscious, social and cultural norms, linguistic devices and the literary tradition. The question about "who" of this voice is in fact a question about a particular, historical unit, but also about

psychosocial, linguistic and literary norms and practices. Just such questions are posed from the scene of writing in this text, and specific answers are given by the “self” of this voice.

Both the “who” of this voice and his “what” are to large extent supported by the experiences of the authors themselves. Characters who appear on the scene of writing have traits similar, or even identical with traits that could describe people hidden under names of the authors. Often enough, those characters show, or even declare this similarity themselves. They narrate stories about themselves, about their past evoked by the power of their memory. By talking about it, they also talk about more or less conscious manners of shaping depictions of the past, about culturally determined devices, that are not reproducing it, but producing. They appear in texts as actors and narrators of the story. They will not refrain from speaking about that second activity. It gives them semblance of authenticity, semblance of being, but still this is just semblance.

The possibility of presence is undermined by the voice, which unceasingly performs the act of disillusion, being the act of disillusion itself. The way of its existence is paradoxical. It is not personal, or certainly, not only personal. It is a result of pure productivity of the act of writing, to be exact, of writing out, writing up and writing to show off. The voice says: “I am here”, instead of: “I am important here because he is not able, or does not want to spring into existence on the scene of writing as himself; By this speaking and marking I am supplanting him here” (that is cynical voice of Czycz's writing out). Some other time: “I am not the voice of any individual, not even of a community, but a voice of collectiveness. I am not only the voice, which presents, speaks about something. I am the voice of the dialogue itself” (dialogic voice of Haupt's writing up). Finally: “I am the voice of the scene itself, of writing, of presenting” (spectacular voice of Varga's writing to show off).

The voice attempts to head to its source, but the only thing it can do is to mark the source's impossible presence.

Literary marking and emulating in texts do not lead to any direction (of retrieving what is lost, restoring the presence, establishing identity and expressing it in a complete work), as it is a purpose itself. That is why the author of the thesis states that in the prose of the authors mentioned above, the literary

demonstration of the desire itself is effectuated there. This desire enables any communication, which becomes here an act of calling, corresponding with, and, as a result, saving only the remnants of what is not present or unavailable.

Works of Haupt, Czycz and Varga are read as a project of the redeeming loss: occurring in the voice which comes from the scene of writing during the process of redeeming the remnants of a particular presence, by destroying and quelling it in its literary articulation.