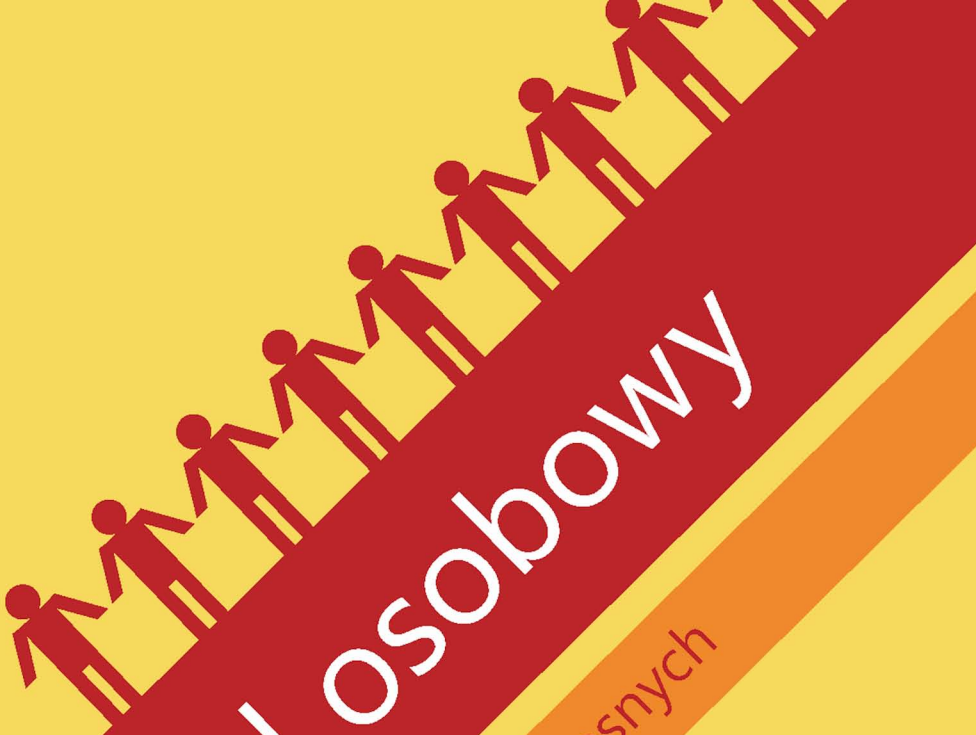


Skład osobowy

Szkice o prozaikach współczesnych

Część 1

WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU ŚLĄSKIEGO
KATOWICE 2014

PRACE
NAUKOWE

UNIWERSYTETU
ŚLĄSKIEGO
W KATOWICACH

NR 3188

Skład osobowy

Szkice o prozaikach współczesnych

Część 1

Redakcja naukowa
Agnieszka Nęcka, Dariusz Nowacki, Jolanta Pasterska

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2014

Redaktor serii Historia Literatury Polskiej
Marek Piechota

Recenzent
Dorota Kozicka

Redaktor Małgorzata Pogłódek
Projektant okładki Aleksandra Gaździcka
Redaktor techniczny Barbara Arenhövel
Korektor Luiza Przełożny
Łamanie Alicja Załęcka

Copyright © 2014 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-8012-146-1
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-8012-147-8
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 39,5. Ark. wyd. 50,00. Papier Alto 80 g, vol. 1.5 Cena 68 zł (+VAT)

Druk i oprawa: „TOTEM.COM.PL Sp. z o.o." Sp.K.
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

Spis treści

Od redaktorów 7

Michał Kłosiński
Melancholia i styl. O twórczości Marka Bieńczyka 9

Piotr Gorliński-Kucik
Światotwórstwo. O prozie Jacka Dukaja 33

Bernadetta Darska
Archiwa różnych odmian inności. O twórczości Izabeli Filipiak 59

Bernadetta Darska
Skandaliczny intelektualizm. O twórczości Manueli Gretkowskiej . . . 77

Bernadetta Darska
Przeszłość nie przemija, a nostalgia trwa. O prozie Pawła Huellego . . 107

Wojciech Rusinek
Horror metaphysicus. O twórczości Ignacego Karpowicza 129

Wojciech Rusinek
Między PRL-em a ponowoczesnością O prozie Zbigniewa Kruszyńskiego 149

Agnieszka Nęcka
Między Erosem i Tanatosem. O twórczości Wojciecha Kuczoka 167

Anna Jamrozek-Sowa
Duch wielkiej literatury. O twórczości Antoniego Libery 199

Sonia Gwóźdź-Rusinek
Gdyby ucho mogło mówić. O twórczości Macieja Malickiego 217

Agnieszka Nęcka
W pogoni za umykającą opowieścią. O prozie Mirosława Nahacza . . . 227

Agnieszka Nęcka
Fascynacja prowincją. O twórczości Daniela Odii 243

Kazimierz Maciąg
Triumf realizmu. O pisarstwie Kazimierza Orłosia 259

Michał Bandura
„Jakim słowem ogarnąć czas…". O twórczości senioralnej Mariana Pankowskiego 283

Arkadiusz Luboń
Futbol i kaznodziejstwo. O pisarstwie Jerzego Pilcha 309

Jolanta Pasterska
Maski i role. O prozie Janusza Rudnickiego 359

Magdalena Boczkowska
Eskapada z muzeum prozy. O twórczości Zyty Rudzkiej 383

Magdalena Boczkowska
Zaczarowane światy. O prozie Mariusza Sieniewicza 395

Agnieszka Nęcka
Zmagania z metafizyką. O twórczości Jerzego Sosnowskiego 417

Elżbieta Dutka
Heterotopie. O twórczości Andrzeja Stasiuka 437

Grażyna Maroszczuk
„umiera przeżyty dzień". O twórczości Piotra Szewca 467

Bernadetta Darska
Między realnością a mitem. O twórczości Olgi Tokarczuk 491

Elżbieta Dutka
Historyjki czy historie? Parabole czy alegorie? O prozie Magdaleny Tulli 525

Agnieszka Nęcka
Melancholijna pętla. O twórczości Krzysztofa Vargi 551

Wojciech Rusinek
Estetyka i rozkład. O prozie Michała Witkowskiego 583

Noty o Autorach 605

Indeks osobowy 609

Summary . . . . .

Zusammenfassung . . . . .

Od redaktorów

Prace zawarte w tym tomie skupiają się wokół twórczości dwudziestu pięciu polskich pisarzy współczesnych, co natychmiast uruchamia pytanie: dlaczego akurat tylu i skąd się wziął taki, a nie inny spis treści?. Zanim odpowiemy, chcemy oznajmić, że przedsięwzięcie zatytułowane *Skład osobowy*… zostało pomyślane jako publikacja otwarta i obliczona na kilka tomów; w przygotowaniu znajduje się część druga o zbliżonej objętości.

Zarówno tom niniejszy, jak i kolejne planowane odsłony nie przynoszą monografii polskiej prozy współczesnej, lecz są jedynie zbiorem omówień i interpretacji dorobku poszczególnych twórców. Mamy pełną świadomość, że jest to zbiór, patrząc od strony formalnej, nieco staroświecki, gdyż został zorganizowany wokół osoby autora/autorki i w jakiejś mierze upodobniony do popularnego leksykonu (w układzie holenderskim). Podobieństwa bywają oczywiście złudne, wszak *Skład osobowy*… przypomina także przewodnik po twórczości aktywnych po roku 1989 powieściopisarzy i nowelistów, po trosze jest również repetytorium przygotowanym z myślą o odbiorcach, którzy na doświadczenia prozy lat 90. ubiegłego wieku patrzą dziś wyłącznie historycznie. Tak czy owak, chodziło nam o konstrukcję otwartą, której nie można by obarczyć zarzutem, że nie zostali — tutaj i w kolejnych odsłonach — wyszczególnieni wszyscy prozaicy, którzy na to zasługują. Sam zaś rzut oka na spis treści szybko pozwoli się zorientować Czytelnikowi, że powodował nami lęk przed arbitralnością i obawa przed ciągle jeszcze przedwczesną „kanonizacją", choć nie mamy wątpliwości, że co najmniej połowa bohaterów niniejszego tomu to osobistości, które trzeba widzieć jako zaludniające Parnas.

Przekrojowy charakter tej prezentacji jest, mamy nadzieję, ewidentny. Mamy tu indywidualności prozatorskie należące do trzech pokoleń, a jeśli wziąć pod uwagę czas pojawienia się na scenie literackiej, najstarsze i naj-

nowsze wystąpienia debiutanckie dzieli mniej więcej pół wieku. Aktywność twórczą aż trzech spośród naszych dwudziestu pięciu autorów przerwała śmierć; różne są rozmiary dorobku i zakres pisarskiej sławy, poetyki i pomysły na uprawianie beletrystyki. Owa różnorodność czy „różnojęzyczność" spotyka się z autorskością wypowiedzi badaczy i krytyków, którzy powierzyli nam swoje prace. Warto to zaakcentować — poszczególne szkice przynoszą właśnie spojrzenie autorskie, różnią się co do sposobu prezentacji, a nawet pod względem merytorycznej szczegółowości. Ta ostatnia uwaga odnosi się zarówno do opisów i ocen twórczości pisarek i pisarzy, jak i do zestawień biobibliograficznych, które zostały dołączone do każdego szkicu; one także pochodzą od autorów, którzy zgodzili się wziąć udział w tym przedsięwzięciu.

Melancholia i styl
O twórczości Marka Bieńczyka

Michał Kłosiński

Odrzucenie antyfikcyjności i wytworzenie metafikcji o tendencji albo fabulacyjnej, albo nieepickiej — to, zdaniem Przemysława Czaplińskiego, oznaki przełomu w literaturze po roku 1989[1].

Na przykładzie *Terminalu* Marka Bieńczyka pokazuje Czapliński, że największą siłą „metafikcyjności" nowych tekstów jest ich otwarte wskazywanie sieci własnych powiązań intertekstualnych. Badacz bardzo silnie zarysowuje opozycję antyfikcja — metafikcja, służącą opisaniu zmian stosunku tekstu do rzeczywistości. Jednak, w przypadku tekstów Bieńczyka, ta opozycja wydaje mi się niewystarczająca. Na *Terminalu* charakterystyka Czaplińskiego sprawdza się bez wątpienia, bo tekst Bieńczyka nosi postulowane przez krytyka „ślady przełomu": „wprowadzenie autorskiej świadomości gatunkowej i estetycznej do tekstu oraz budowanie świata przedstawionego z fikcyjnych cegiełek"[2], a także „uznanie świata realnego za fikcję, nadanie rzeczywistości charakteru fikcyjnego"[3]. Trudno nie zgodzić się na wpisanie Bieńczyka w „nieepicki model prozy", który zawiera, powtórzmy za Czaplińskim: „poetyckość, czyli nadorganizację językową, opieranie wypowiedzi narracyjnej na interferencji małych i wielkich figur semantycznych, a także otwartość na trzeci z rodzajów — dramatyczny"[4]. Trudno też odmówić Bieńczykowi miejsca w szufladce z prozą dygresyjną, do której gorliwie wciska go Czapliński. Każdej książce da się, w trybie ankiety czy statystyki, przypisać jakiś zestaw cech czy kategorii — tak wygląda próba sklasyfikowania *Terminalu*,

[1] P. Czapliński: *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976—1996*. Kraków 1997, s. 116—123.
[2] Tamże, s. 122.
[3] Tamże, s. 123.
[4] Tamże, s. 140.

tropiąca w powieści Bieńczyka „ślady przełomu". Najlepszą charakterystykę *Terminalu*, jak i późniejszych książek Bieńczyka, daje Czapliński, kiedy mówi o „traktowaniu prozy jako prezentacji możliwości narracyjnego mówienia". Konsekwencją takiego ujęcia prozy jest narracja „jako następstwo pastiszów oraz jako ciąg przemian stylistycznych", której efektem jest „niejednolitość stylistyczna oraz ontyczna niejasność świata przedstawionego; hybrydyczność gatunkowa i rodzajowa"[5].

◇

W *Terminalu* Bieńczyka szczególnie ciekawa jest właśnie jego hybrydyczność gatunkowa i rodzajowa. Pierwszy akapit rozpoczyna się formułą gawędową: „Coś wam opowiem"[6], ostatnie zdanie akapitu jest deklaracją tematu miłosnego: „Moja historia jest o miłości, od razu mówię". Natomiast na okładce *Terminalu* umieszczony został obraz Harmena Steenwycka *Alegoria marności ludzkiego żywota*, który — zarówno poprzez fascynację malarza, jak i samego Bieńczyka — umiejscawia *Terminal* w orbicie refleksji nad tematem *vanitas*, a w szerszej perspektywie — nad problemem melancholii. W ogóle *Terminal* to jest tytuł obcy, a konotuje z jednej strony słowa takie jak: „koniec", „końcowy", „ostateczny", „graniczny", „śmiertelna choroba" (ang. *terminal disease*), ale „terminal" to przede wszystkim miejsce; miejsce, które wynika z przywołanych wyżej znaczeń, miejsce odlotów i przylotów, granica, miejsce transgresji z jednego państwa do drugiego, z jednego świata do drugiego. I tak funkcjonować będzie w zakończeniu, jako miejsce pożegnania, ale także węzeł komunikacji pomiędzy głównymi bohaterami. *Terminal* to tekst hybrydyczny, podobnie hybrydyczny zestaw rekwizytów przedstawia obraz Steenwycka na okładce: muszla, szabla, kompas, flet, czaszka, książki, lampa, waza, dwie kolorowe szarfy, barokowa trombita. Rekwizyty *vanitas* stanowią odbicie znaczenia „terminalu", potwierdzenie całego repertuaru jego krańcowych znaczeń. Stanowią integralną część pomysłu na wytrącenie czytelnika z lektury komfortowej. Bo jeśli historia w *Terminalu* jest, jak twierdzi autor, historią o miłości, to już okładka ostrzega przechodnia, że treści, z którymi przyjdzie mu się zetknąć, mogą być okraszone trucizną.

Tekstowa trucizna — pod tym pojęciem rozumiem specyficzny sposób zwracania się do czytelnika, rodzaj zapładniania go marazmem. Owo zapładnianie nie może zdradzać trującej treści, musi być tak przeprowadzone, aby nieświadom niczego czytelnik poprosił o dokładkę:

> A jutro, bo teraz chciałbym, abyście spokojnie poszli sobie spać, noc już późna, dzień na pewno mieliście ciężki, w dodatku padało i wiało, jak-

[5] Tamże, s. 159.

[6] M. Bieńczyk: *Terminal*. Warszawa 1994.

> by zasypać miało wszystkie ślady, i pocieszając was, że to niemożliwe, że choćby wyło, dudniło i drżało, zawsze znajdzie się gdzieś fotografia z nieaktualną pieczątką i z uśmiechem nie na temat, jakieś gardło ściśnięte niezależnie od anginy…[7].

Projektowanie ciężkiego dnia, złej pogody, „drżenia i dudnienia" oraz takich obrazów, w których opisie dominują słowa: „nieaktualny", „nie na temat", „ściśnięte gardło", wytwarzanie tej melancholijnej aury i projektowanie jej na modelowego czytelnika, na owych „was", zbiorowość, do której i dla której pisze Bieńczyk, nazywam zatruwaniem, zaszczepianiem czytelnikowi i sączeniem w jego duszę złowróżbnych i przepełnionych marazmem fantazmatów.

W *Terminalu* owa melancholijna aura, owa trucizna, jest jednocześnie — niczym *farmakon* w tekstach Jacques'a Derridy — lecznicza. Lekarstwo, jakie podaje Bieńczyk, polega na wywołaniu poczucia, że wszyscy znajdujemy się w centrum lektury, że nie jest się X-em lub Y-iem, ale jedynym celem tej opowieści. Do hybrydyczności gatunkowej można dodać wyznanie, które wynika ze szczególnego sposobu spoufalania się z czytelnikiem:

> I powiem jeszcze, choć pewnie szczegół ten mógłbym opuścić, lecz z drugiej strony nie chciałbym, abyście dokończyli lektury, niczego z niej nie rozumiejąc, że gdybym miał własnym piórem, choć za wasze pieniądze, rozwinąć wymowę jej spojrzenia rzuconego na talerz…[8].
>
> Miesiąc, cały miesiąc, czy wam też kiedyś oferowano pół, a może i trzy czwarte wieczności bez warunków wstępnych, na piękną twarz?[9].

Terminal działa leczniczo nie tylko na piszącego, ale przede wszystkim na słuchaczy owej miłosnej gawędy. Narracja pierwszoosobowa, wplatane w tekst pytania retoryczne i zwroty do czytelnika sprawiają, że samotna lektura zostaje w mistrzowski sposób zamieniona w dialog, w którym Bieńczyk nawiązuje bardziej osobisty, podmiotowy stosunek autora z czytelnikiem. Truciznę melancholii równoważy intymność spotkania, bliskość doświadczeń.

◇

Nick i Marjorie, dwoje bohaterów *Strip-teasu w domu Podrabinka*, to para, która pojawia się w następstwie miłosnego rozmarzenia głównego bohatera. W ten sposób w *Terminalu* zapisana zostaje historia paralelna do głównego wątku fabularnego. W samym środku powieści Bieńczyka znajdujemy

[7] Tamże, s. 12.
[8] Tamże, s. 17.
[9] Tamże, s. 19.

osiem stron o podróży w miejsce przez Nicka wyparte, miejsce, do którego nigdy nie jeździł. Owo ukryte we mgle miasto — coś na kształt Avalonu — to miejsce fantazmatyczne, które Bieńczyk wpisuje w tekst swojej powieści na prawach konstrukcji szkatułkowej, wprowadzając niezależną opowieść dygresyjną. Jej tytuł przywołuje historyczną postać Aleksandra Podrabinka, rosyjskiego dziennikarza walczącego o prawa człowieka, dwukrotnie aresztowanego w ZSRR za krytykę systemu sowieckiego oraz współpracę z podziemiem.

Hybrydyczne mutacje powieści obejmują powieść szkatułkową i fikcję historyczną (nie dotarłem do informacji o rzekomym odebraniu Podrabinkowi domu czy uczynieniu z niego klubu nocnego). Misterna konstrukcja intertekstualna powoduje, że powieść Bieńczyka zmusza zaangażowanego czytelnika do odsiewania elementów fikcyjnych od opisów konkretnych lub jedynie zaznaczanych miejsc, od nazwisk, od zdarzeń, które można ulokować w realnej topografii czy historii. W ten sposób autor osiąga efekt gatunkowej hybrydy — przez wygrywanie symptomów gatunkowości, przez symulowanie wielu gatunków naraz. Nie jest to już zatem po prostu gatunkowa hybryda, tutaj gatunki się nie krzyżują, autorowi udaje się nadać im taką płynność, że próba wpisania tekstu *Terminalu* w jakikolwiek wzorzec gatunkowy staje się niemożliwa. Można w tym przypadku mówić raczej o tym, jaki cel ma owo upłynnianie granic gatunkowych. Bieńczyk pisze „powieść" (tego terminu używam pretekstowo, aby nazywać *Terminal* inaczej niż za pomocą jego tytułu), której istotą okazuje się zmuszanie czytelnika do wynajdywania różnych wzorców gatunkowych, aby przez ten prosty mechanizm dostarczyć mu przyjemności lektury. Tekst Bieńczyka najbliższy jest powieści profesorskiej[10], której wyznacznik stanowi intelektualna gra z czytelnikiem.

◇

Według Elaine Showalter, jedną z najbardziej wyraźnych cech powieści profesorskiej jest gra z konwencjami literackimi, odwoływanie się do innych książek. Owa gra wiąże się przede wszystkim z satyrycznym i krytycznym podejściem do wydarzeń z życia akademii. Wplecione w tekst *Terminalu* fragmenty doskonale oddają przywiązanie Bieńczyka do sali wykładowej czy szerzej — kampusu:

> Następnego dnia, przeczytajcie to jednak dzisiaj, udałem się ponownie na wykład Słynnego Filozofa. […] Nie ma imienia własnego, konstatował ku mojej uldze. To, co nazywa się powszechnie imieniem własnym,

[10] Na temat powieści profesorskiej (z angielskiego: *academic novel*, *campus novel*), która w polskim literaturoznawstwie nie występuje, zob. w E. Showalter: *Faculty towers: academic novel and its discontents*. Oxford 2005.

> istnieje w systemie różnic; jednostkę określa nie imię, ale odniesienie do imion innych. Aby imię było rzeczywiście własne, musiałoby istnieć tylko jedno imię własne, które nie byłoby już imieniem, lecz czystym nazwaniem czystego bytu[11].

Tego typu refleksji jest w tekście Bieńczyka o wiele więcej i nie są to odwołania — jak w cytowanym przykładzie — jedynie do Jacques'a Derridy, ale także do innych osób, które skrywają się pod pisanymi wielką literą pseudonimami, jak: Sztukmistrz Młodszy, Długi Rzeźbiarz, Duży Pisarz, czy wreszcie rywal — Tango Noir. Nawet bohater-narrator powieści Tango Noir występuje jako Nieprawdopodobny Oszust, Sinawy Prochowiec vel Dziurawe Palto, a zatem już nie Marck/Mark/Marek, lecz przechrzczona na modłę innych postaci karykatura. Bieńczyk doskonale radzi sobie z satyrycznym ujęciem środowiska akademickiego, które opisuje w perspektywie wycieczek, wizyt w bibliotece, wykładów czy w końcu wyjazdu stypendystów nad morze.

W kulminacyjnym punkcie *Terminalu* środowisko studenckie wybiera głównego bohatera na swojego przedstawiciela. Bieńczyk parodiuje próbę narzucenia studentom utartych schematów kulturowych, bunt jego bohatera jest o tyle komiczny, że w ramach sprzeciwu wobec dyrektyw szefostwa odrzuca kategorie rasy, pochodzenia, regionu jako wyznaczników ról społecznych, obnażając ich funkcję:

> Co naród, to inne danie, poprosili szefowie, oblizując wargi, do tego krótkie objaśnienia, stolica, powierzchnia, dochód narodowy per capita, skądś się tu przecież wzięliśmy, i strój ludowy, jak się da. Nie będę, nie ugotuję, nie da się, pyzy nie, bigos nie i flaczki też nie, upierałem się jak mazowiecki chłop, nie rozróżniać, nie wyszczególniać, nie opisywać i nie porównywać, byt brać bezpośrednio, człowiek, tylko człowiek jako taki, a nie od razu rasa i jej przysmaki, recytowałem pobraną niedawno lekcję, jestem Murzynem, jestem Hindusem, Chińczykiem i Rumunem, przypomniało mi się, i Arabem też mogę być[12].

Przemowa Marka, autoretoryczna i parodystyczna, jest w swej istocie zabawą w wielką improwizację, pastiszem improwizacji w ogóle, prześmiewczym przekształceniem pochwalnego przemówienia, które przerodziło się w dygresyjną logoreę. Stylizacja na język pompatycznego wykładu filozoficznego to tylko jeden z przykładów na to, w jak mistrzowski sposób Bieńczyk adaptuje na potrzeby tekstu właściwości różnych dyskursów.

---

[11] M. Bieńczyk: *Terminal…*, s. 54—55.
[12] Tamże, s. 102.

◇

W zestawieniu z *Melancholią…*, wydaną cztery lata po *Terminalu*, tekst „powieści" Bieńczyka wymyka się prostym próbom wpisania jej w schemat pisarstwa czysto terapeutycznego. Oczywiście, *Terminal* doskonale poddaje się lekturze psychoanalitycznej, szczególnie jeżeli potraktujemy go jako zapis pracy żałoby po utraconej miłości. Niemniej, kiedy powieść porówna się z eseistyczną *Melancholią…*, dostrzec można głębsze relacje, które łączą polskiego pisarza z myślą Jacques'a Derridy. Mam na myśli jego artykuł *Śmierci Rolanda Barthes'a*[13], który wszedł w poczet tekstów żałobnych zebranych w książce *Praca żałoby*[14].

Bieńczyk pisze *Melancholię…* tak, jak Derrida pisze *Pracę żałoby*, poświęcając ją pisarzom, filozofom, poetom, to znaczy wyczytując z ich tekstów świadectwa melancholii. Przez ten pryzmat próbuje sięgnąć do istoty owego zjawiska. Zależy mu także na tym, aby swoim problemem zarazić czytelnika. Dlatego w *Melancholii…* powtarza się model retorycznego kontaktu z odbiorcą sprawdzony w *Terminalu*: „Przechodniu, zatrzymaj się (skoro już przeczytałeś ten wiersz, a to dla mnie ważne) przed nowym Carrousel"[15]; „Dlatego proszę cię, przechodniu, nie wpatruj już się w ten korzeń pod butem"[16]. Gdyby książka Derridy była wcześniejsza, można by się pokusić o stwierdzenie, że Bieńczyk powtarza jego gest, tymczasem te dwie, paralelne, w moim przekonaniu, analizy dwóch bliskich sobie zjawisk — pracy żałoby oraz melancholii — prowadzone są niezależnie i proponują dwa różne rozwiązania. O ile Derrida przepracowuje swoją żałobę w relacji z konkretnym autorem i jego tekstem, o tyle Bieńczyk przedstawia problem melancholii jako rondo, którego zasadą jest tekstualne powtórzenie. W ten sposób odwołuje się Bieńczyk do Sigmunda Freuda w tytułach kolejnych rozdziałów: „IV. Freud i twarz melancholijna"; „X. Freud, odblask i regres"; „XVII. Freud, pożądanie i nierealność". Freud nie jest jednak głównym bohaterem esejów zawartych w *Melancholii…*, trudno byłoby wskazać także jakąś konkretną postać, będącą bohaterem tekstu Bieńczyka. Podtytuł książki wskazuje na „tych, co nigdy nie odnajdą straty". Ów zastępujący imiona zaimek wskazujący ciekawie problematyzuje cały cykl esejów, bo nie wymieniając melancholików na stronie tytułowej, nazywając natomiast ich cierpienie, Bieńczyk zachowuje literacką „tajemnicę" lekarską, stanowiącą tajemnicę lektury. Bohaterką książki jest sama melancholia i jej związki z pisarzami, filozofami, z wielkimi tego świata, których teksty zbiera autor w coś na kształt pamiętnika. Bieńczyk

[13] J. Derrida: *Les morts de Roland Barthes*. „Poétique" 1981, nr 4, s. 269—292.

[14] J. Derrida: *The work of mourning*. Eds. P.-A. Brault, M. Naas. London 2001.

[15] M. Bieńczyk: *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa 1998, s. 138.

[16] Tamże, s. 7.

szkicuje historię mającą swój początek i koniec, to w dygresyjnej narracji tkwi siła jego naukowego pisarstwa:

> Paryż przez kilkanaście lat żmudnych robót odtwarzał dokładnie na tym samym dziedzińcu Luwru przestrzeń melancholijnego doświadczenia, w której spotykały się wówczas, i spotykają nadal, odchodzące gruzami miasto stare i budowane na nim, jeszcze tu niewyraziste, jeszcze fragmentaryczne, miasto nowe[17].

Bez ujmy dla Bieńczyka można wskazać język, który ową refleksję zapładnia. W eseju *Pokolenia jednego miasta* pisał Jacques Derrida: „Pytania w rodzaju: »czym jest miasto« i »czym jest stolica?« mają dziś dodatkowo melancholijny albo eschatologiczny charakter"[18]. Echa cytowanej refleksji znajdują w tekście Bieńczyka swe odbicie; przecież nie jest to jedyne źródło, z którego stylistycznych dobrodziejstw korzysta autor *Melancholii*… Dokładnie stronę dalej przywołany zostanie inny krytyczny analityk współczesności — Jean Baudrillard, którego styl podchwyci z olbrzymim kunsztem Bieńczyk: „Żyjemy, twierdzi Baudrillard, w świecie »po orgii«, w którym wyzwoliliśmy wszystkie możliwości, przebiegliśmy wszystkie drogi, wykorzystaliśmy wszystkie środki produkcji, a nawet wirtualnej nadprodukcji rzeczy, ideologii, przekazów…"[19]. Cała siła tego pisarstwa tkwi właśnie w swobodnym żonglowaniu stylem, nie w zapożyczeniu — takie określenie byłoby krzywdzące — lecz w przenikaniu do niego innych dyskursów, stylów i sposobów myślenia w taki sposób, że dochodzi między nimi w tekście Bieńczyka do komunii, zgody, dialogu. Początkiem owego dialogu intertekstów jest postawione przezeń za Juliuszem Słowackim pytanie o rodowód melancholii. Wśród „tych, co nigdy nie odnajdą straty", do których owo pytanie zostaje skierowane, wymienia autor: cesarzową austriacką Sissi, Zygmunta Krasińskiego, Albrechta Dürera, Charles'a d'Orléans, Gerarda Nervala, Waltera Benjamina, Sørena Kierkegaarda, Antoniego Malczewskiego, Roberta Burtona, Jana Jo Rabendę. Obok tych kochanków melancholii znajduje się także miejsce dla czytelnika-przechodnia, do którego i dla którego pisana jest ta naukowa gawęda.

◇

Bieńczyk traktuje problem melancholii bardzo osobiście: „Dla melancholii, jak ją widzę, nie chcę szukać ulgi, terapii, czy bogactwa w duchowym przeobrażeniu, które wyprowadza nas siłą tej czy innej wiary poza jej ob-

[17] Tamże.

[18] J. Derrida: *Pokolenia jednego miasta. Efemeryda*. Przeł. W. Szydłowska. „Lettre internationale" 1993—1994, s. 14.

[19] M. Bieńczyk: *Melancholia*…, s. 8.

ręb”[20]. Z terapeutycznego punktu widzenia ten postulat stanowi przykład odrzucenia lekarstwa, buntu przeciwko zastosowaniu jakiejś metody leczenia się z trapiących jednostkę dolegliwości. W ostatnim z esejów zamieszczonych w *Melancholii…* (*W studni melancholii*) Bieńczyk podsumowuje dekonstrukcję tego pojęcia, podważając tezę o konieczności wyleczenia. Melancholia przestaje być w tym rozumieniu stanem czysto chorobowym, jej kulturowe nacechowanie ulega przemieszczeniu, ponieważ Bieńczyk uwalnia ją z opozycji choroba — duchowe przeobrażenie, negatywne — pozytywne, przywracając jej, tym samym, status pośredni; stąd jego niezgoda na wykraczanie „poza obręb” melancholii: „Wolę melancholię, gdyż pozostaje tu nisko, w świecie, który widzi alegorycznie; gdyż nie odnajduje straty, gdyż nie rozpływa się w przypływie tożsamości, która każe nam tak bardzo być sobą i tak bardzo się zajmować własnym kształtem i własnymi pragnieniami”[21]. To zaskakujące rozumienie melancholii, jako stanu, który utrzymuje jednostkę w świecie, jest wymierzone przeciwko „tym, co odnajdują stratę”. Bieńczyk w mistrzowski sposób konfrontuje ją z terapeutyczną pracą żałoby, zmieniając polaryzację tych dwóch biegunów, dwóch sposobów radzenia sobie ze stratą. Staje on po stronie melancholii, a jego sprzeciw wymierzony jest przeciwko narcystycznemu zwrotowi, jaki miałby wieńczyć pracę żałoby. Bieńczyk wybiera nie-do-końca-tożsamość przeciw tożsamości totalnej, spójnej, przywracając tym samym melancholijną „stratę” jako integralną część bycia w świecie. To bardzo odważny i wyjątkowo ważny gest, ponieważ uzmysławia on, że pisarstwo Bieńczyka jest pisarstwem etycznym.

Tekstem, w którym ów etyczny postulat spełnia się najszerzej, jest esej *Przezroczystość*, którego tytułowa bohaterka — podobnie jak wcześniej melancholia — łączy odległe miejsca, postaci i czasy. Nie sposób jednak mówić o jakimś geście etycznym w tym tekście Bieńczyka bez wyraźnego określenia pozycji, w jakiej stawia on siebie wobec obranego tematu. Warto przyjrzeć się tej relacji, bo to w niej widać ową etyczną powinność, która rodzi się z fascynacji różnymi tekstami kultury:

> O przejrzystości i przezroczystości chciałem napisać parę stron od dawna, od wielu lat. Przezroczystość — mówiłem sobie — wzywa mnie, drąży jak sonda, jest moja. W obcych miastach do obiadów wybierałem restauracje z panoramicznymi szybami, wieczorami zatrzymywałem się przy oświetlonych witrynach…[22].

Te słowa z początku *Przezroczystości* mogłyby uchodzić za autorskie wyznanie tłumaczące wybór takiego, a nie innego tematu. Jednak namysł

[20] Tamże, s. 135.
[21] Tamże.
[22] M. Bieńczyk: *Przezroczystość*. Kraków 2007, s. 13.

nad obrazem *Nighthawks* Edwarda Hoppera, zapisany na następnej stronie, pozwala ten sam fragment odczytać jako świadectwo pewnego poczucia wspólnoty doświadczeń. Przywoływany przez Bieńczyka obraz służy autorowi *Przezroczystości* do identyfikacji: „Kiedyś to przeżyłem, tak już kiedyś było; w fantazjach i wierszach stawałem się bohaterem kolejnych obrazów, tym facetem w oszklonej werandzie, wpatrującym się w bezkresny horyzont, tamtym kawiarnianym gościem spoglądającym przez szybę na pustą ulicę”[23]. Identyfikacja jest, być może, najważniejszym mechanizmem, który działa świadomie lub nieświadomie w tekstach Bieńczyka, w tym geście utożsamienia wskazuje on, bez ukrywania się za bezosobowymi formułami, dzieje własnej wrażliwości. Myślę przede wszystkim o wrażliwości Bieńczyka-czytelnika, bo zapisuje on — bodaj najbardziej intymną — historię własnej lektury: „Dlaczego jednak przezroczystość? Dlaczego to słowo, które wydawało mi się piękne zarówno w polskim, jak i w angielskim, francuskim, hiszpańskim brzmieniu?”[24]. Bieńczyk stawia autoretoryczne pytania nie o istotę pojęcia, lecz o istotę własnej fascynacji owym pojęciem, jego brzmieniem, a w szerszej perspektywie — jego ewolucją i przenikaniem do wszystkich sfer życia, od estetyki po politykę, ekonomię, architekturę, literaturę itd. Jednakże rdzeń myśli Bieńczyka stanowi związek fenomenu przezroczystości z życiem bliskich mu myślowo filozofów, pisarzy, artystów. W *Przezroczystości* takich momentów identyfikacji z fikcyjnymi postaciami lub ich autorami jest wiele, od postaci ze *Zmarłych* Jamesa Joyce’a, przez obrazy Hoppera, wspomnienia Jeana Jacques’a Rousseau, pisma Paula Sheerbarta, eseje Jeana Baudrillarda, Petera Sloterdijka czy Waltera Benjamina. Warto zatrzymać się przy dwóch z wymienionych postaci.

◇

Walter Benjamin był jednym z bohaterów *Melancholii…*, a przejmująca historia jego śmierci wypełnia rozdział *Przezroczystości*, w całości poświęcony autorowi *Pasaży*:

> Benjamin jest bohaterem melancholii, ale myślę też o nim jako o jeszcze jednym cichym bohaterze przezroczystości i nie mogę pozbyć się wyobrażeń o 26 września 1940 roku, dniu jego śmierci, o którym nie wiadomo nic prócz faktu, też niesprawdzonego, że po połknięciu trucizny i po tym, jak już zniszczył rękopis kto wie czy nie wielkiej rozprawy albo — niektórzy chcą wierzyć — powieści, mógł się jeszcze ratować, pozwolić, by wpuszczono w niego płukankę, lecz odmówił[25].

[23] Tamże, s. 14.
[24] Tamże, s. 18.
[25] Tamże, s. 111.

Co ciekawe, Bieńczyk nie pisze tu o faktach, właściwie wszystko, co od tego momentu zostanie na temat Benjamina napisane, jest jedynie „wyobrażeniem" na jego temat, próbą zrozumienia, dlaczego historia nie potoczyła się inaczej. Odpowiedzi na tak postawione pytanie nigdy nie było i nie będzie, pozostaje jednakże pamięć, miejsce i wyobraźnia, czyli czynniki niezbędne do przeprowadzenia identyfikacji, do postawienia się w sytuacji bohatera własnej opowieści i wreszcie — do próby odnalezienia choćby strzępów wspólnego doświadczenia. Bo jeżeli w pisarstwie Bieńczyka jakiś gest zasługuje na miano niepowtarzalnego gestu etycznego, to właśnie owo czucie skierowane na inne, całkowicie mu poświęcone doświadczenie, w którym wyczytać można dramatyczną potrzebę wspólnoty:

> Szliśmy za nim i za wszystkim, za nieodpartą iluzją śladów, za hipnozą własnej jasności, do światła, do południa w południe, do światła, którego było coraz więcej, więcej światła, plecaki wrzynały się w ramiona, niczego więcej nie mogliśmy dla niego zatem i dla siebie zrobić, co najwyżej czuć ciężar każdego kroku […]. Dlaczego hiszpański pogranicznik go wówczas nie przepuścił, czy tylko żartował, gdy zaczął stawiać pytania, gdy konstruował swój szantaż, tak na niby, żeby sobie popatrzeć, napędzić stracha, czy może rzeczywiście chciał go oddać w ręce gestapo i francuskiej policji, zawróciliśmy[26].

To pisarstwo nie tylko porusza problem bolesny, dramatyczny, zapomniany, ono usiłuje odtworzyć go w przeżyciu, stąd cała konstrukcja zdań z przewagą równoważnika, które opóźniają lekturę, aby czytelnik mógł się wczuć, zrozumieć ciężar każdego opowiadanego kroku, każdego oddechu, każdego śladu, którego tropem podąża wyobraźnia Bieńczyka. Tak, Bieńczyk tropi doświadczenie Benjamina, aż do spotkania z „hiszpańskim pogranicznikiem", aż do spotkania z barierą w drugim człowieku, z barierą, której Benjamin nie był w stanie pokonać, wobec której musiał zawrócić, odczuwając ową gorycz, którą tak doskonale oddaje Bieńczyk, gorycz wynikającą z poczucia bezsensu wędrówki, ze zmęczenia, i wobec ściany, jaką dla człowieka potrafi być drugi człowiek. I my, czytelnicy, nie mamy złudzeń, że problem nie jest błahy, że w tej czysto wyobraźniowej drodze — już poza prawdą historyczną, której nie ma — my, czytelnicy, mamy pewność, że to doświadczenie oddaje sprawiedliwość Walterowi Benjaminowi.

Drugim, a w zasadzie pierwszym — jeśli przyjąć kolejność wystąpień — bohaterem *Przezroczystości* jest Rousseau, którego Bieńczyk ukazuje przez pryzmat dziecięcej traumy, doświadczenia niesprawiedliwości, tak silnego, że po pięćdziesięciu latach powraca ono w *Wyznaniach*:

[26] Tamże, s. 112.

> Minęło pół wieku niemal, pół wieku, i nic się nie zmieniło, blacha nadal parzy, jest tak, jakby to było wczoraj. Wczoraj grzebień został złamany, wczoraj rzucono na niego fałszywe oskarżenie, wczoraj ukarano, wczoraj zwątpiono w jego niewinność, nie wysłuchano głosu jego serca. Pół wieku![27].

Bieńczyk wraz z Jeanem Starobinskim sięga po to doświadczenie Jana Jakuba, które zachwiało w nim wiarę w możliwość jasnego i przejrzystego porozumienia z drugim człowiekiem, komunii serc. W tym dramatycznym wspomnieniu znajduje Bieńczyk szansę identyfikacji z Janem Jakubem, ale — co najważniejsze — potrzeba refleksji nad tytułowym pojęciem przezroczystości nie wypiera etycznej powinności opisania dramatu francuskiego myśliciela. Dzieje Rousseau nie stanowią zatem pretekstu, aby mówić o przezroczystości, to raczej przezroczystość wysnuwa Bieńczyk ze spisanych doświadczeń swojego bohatera, niczym nić obecną w tkaninie jego tekstów, która w gordyjskim splocie więzi uczucia Jana Jakuba:

> Zaczepia ludzi wszędzie, w salonie, na ulicy, chwyta ich za guzik, czeka na ich uśmiech i zrozumienie, na to, że dadzą mu wiarę i przyjmą go w swym sercu, ale ciemności nadal kryją ziemię i chce się krzyczeć, wierzgać, oddawać ciało wstrząsom konwulsji, a później, gdy siły opadną, już tylko płakać. Płaczą wszyscy najważniejsi bohaterowie jego utworów i płacze wciąż Jan Jakub, i łzy żłobią na ich twarzach ścieżki powrotu do dawnych chwil, pachnącego tymiankiem dzieciństwa, gdy wszystko było widoczne jak na dłoni, szczęśliwie naoczne[28].

Warto zwrócić uwagę na owo zakończenie rozdziału poświęconego dramatowi Rousseau, bo w nim uwidacznia się czytelnicza empatia Bieńczyka, który stawia Jana Jakuba obok bohaterów swoich książek, oddaje sprawiedliwość jego szaleństwu, dewiacji, które powstają z melancholii. Bieńczyk nigdy tego tematu nie porzuci, w tym pisarstwie raz wypowiedziane słowo nie ulega zapomnieniu. Ta konsekwencja wynika z poczucia odpowiedzialności: zarówno mechanizm identyfikacji, jak i potrzeba etycznej refleksji potwierdzają przekonanie, że tekstu od życia oddzielić się nie da, że przez tekst życie manifestuje swoje radości, smutki, żale, swoją — w końcu — melancholię. Eseje Bieńczyka uzmysławiają czytelnikowi jedno: drugi człowiek — podobnie jak Jan Jakub, Marek Bieńczyk i inni — jest na wyciągnięcie ręki, że w akcie lektury spełnia się, może tylko ułamkowo, niedościgniony ideał przezroczystości.

[27] Tamże, s. 22—23.
[28] Tamże, s. 29.

◇

Tworki można czytać jako tekst poddany zasadom anagramu, przestawiania znaków, odwracania wartości, przesuwania akcentów. Jest to opowieść o — nie tylko — miłosnych relacjach między pracownikami szpitala psychiatrycznego i ludźmi spoza. Akcja powieści rozciąga się na wydarzenia z czasów II wojny światowej, jest ponadto przeplatana przedwojennymi reminiscencjami bohaterów oraz wtrętami narratora-autora z czasów nam współczesnych. Milan Kundera w swojej recenzji *Tworek* pisze:

> U Bieńczyka (a jest to kolejne jego odkrycie egzystencjalne) tajemnicy nie da się oddzielić od egzystencji. Jesteśmy przyzwyczajeni do tego, że narracja odsłania tajemnice, wyjmuje ukryty sekret, który je wyjaśnia. Bieńczyk odrzuca te pozory. Wie, że tajemnica nigdy nas nie opuszcza. Pozostaje przyklejona do każdej tragedii jak groza[29].

Owa „tajemnica", której nie można odkleić od tragedii, ustanawia między *Tworkami* i *Przezroczystością* pomost emocjonalnej więzi, którą pisarz kreuje między swymi bohaterami i czytelnikiem za sprawą pytań bez odpowiedzi: dlaczego podejrzenie za połamany grzebień padło na Jana Jakuba? (*Przezroczystość*); co takiego zdarzyło się podczas ucieczki Benjamina, że zawrócił? (*Przezroczystość*), wreszcie — dlaczego Sonia postanowiła oddać się w ręce gestapo? (*Tworki*). Bieńczyk odwołuje się do naszej empatii, ale pisarstwo to zarazem, niczym fotografie opisywane przez Barthes'a, kłuje, przeszywa do głębi, nie pozwala trywializować życia, przywraca egzystencji ten wymiar, który czyni ją jednostkową — poczucie czasu, nieubłaganego, bezsensownego, czasu, który należy do nikogo i do każdego z osobna, który można dzielić z innym i który będzie mimo nas, po nas. Kundera stawia pytanie o to, dlaczego Sonia igrała z życiem, podczas gdy całą istotą szaleństwa *Tworek* jest właśnie anagramatyczne, egzystencjalne odwrócenie, bo jak Żyd w placówce zarządzanej przez Niemców w czasie II wojny może z życiem nie igrać, czy zresztą mówienie tu o igrzysku, zabawie z życiem jest w ogóle do przyjęcia? Tajemnica nie dotyczy życiowego igrzyska, tajemnica w przypadku *Tworek* jest tajemnicą szaleństwa w ogóle, ale nie szaleństwa Soni. To czas, w którym się znalazła, był szalony, nie ona, i to tak bardzo kłuje, boli — bezradność wobec czasu.

Kundera zauważa bardzo ważne cechy narracji *Tworek.* Podlega ona tym samym prawom co ludzka pamięć — jest wybiórcza i fragmentaryczna, pewne zdarzenia obfitują w szczegóły, inne nie, bardzo często nie można wskazać pomiędzy nimi ciągu przyczynowo-skutkowego, bo są też tylko

[29] M. Kundera: *Idylla w domu wariatów*. Przeł. A. Dziadek. „Literatura Copernicana" 2000, nr 1, s. 170.

reminiscencją przyjemnego lub bolesnego czasu. Dopowiedzmy do obserwacji Kundery, że Bieńczyk prowadzi tu bardzo ciekawą grę z konwencją postpamięci[30], czemu w *Tworkach* wyraźnie służy rozgraniczenie czasowe: „Na tej samej ławce, w każdym razie czwartej na lewo od głównego budynku, lecz już żelaznej, usiadłem wczoraj i ja z komputerem dwadzieścia pięć centymetrów na dwadzieścia i samozasilaniem na trzy godziny, mówią nań Pentium Texas 2000"[31]. Tego typu sygnałów jest w tekście Bieńczyka o wiele więcej, przecież konwencja postpamięci zostaje przełamana: narrator (pisarz, autor…) tej opowieści nie jest podmiotem jakoś szczególnie straumatyzowanym, wyraźnie narcystyczny opis modelu komputera, na którym swą opowieść spisuje, mówi, że to nie jego trauma. Nie traumatyczny przekaz postpamięci jest w tej powieści najistotniejszy. Zagłada w *Tworkach* nie odbywa się wprost, ale podporządkowana jest tej samej zasadzie, o której pisze Kundera — tajemnicy. Zagłada jest — podobnie jak fakt przynależności do narodowości żydowskiej — przedmiotem tajemnicy. Przeciw tajemnicy występuje Sonia, i ona jest w powieści Bieńczyka tą osobą, która zagładzie ulega — jeśli można tak powiedzieć — na własne życzenie. Kiedy podobne słowa przychodzą do głowy, w czytelniku rodzi się najważniejsze uczucie, czyli bunt. Sonia zostaje zamordowana dlatego, że zagłada jest możliwa, że jest jedynym porządkiem świata, który w tym czasie zagraża każdemu, kto nie utrzymuje swojego żydostwa w tajemnicy. Autor *Tworek* zdaje sobie sprawę z tego paradoksalnego wyboru, skoro pisze: „Dlaczego S., zwana dalej, podobnie jak wówczas, Sonią, w chwili tak ostatecznej, gdy gardło wypełniała jej stalowa kula, gdy w przegubach dłoni zagnieździło się mrowisko i usta drżały niczym poruszona woda, nie zapomniała o swych dwóch podpisach, jeden pod drugim, tak równo na samym środku kartki?"[32]. Z perspektywy opisywanych wydarzeń to postawione na pierwszych kartach książki pytanie Bieńczyka okaże się retoryczne, dla pierwszej lektury jest jedynie wskazówką, zdradza zakończenie: już wiadomo, że ktoś umarł, napięcie dotyczące losów jednej z kluczowych postaci zostaje od razu rozładowane. W miejsce tego napięcia Bieńczyk wprowadzi inne, bardziej skomplikowane, wywołane ciągiem pytań o gramatyczną i stylistyczną dokładność ostatniego listu bohaterki: „Dlaczego pamiętała o interpunkcji?"[33]. Przez tę fabularną czy problemową transakcentację Bieńczyk staje obok czytelnika w tym sensie, że głównym problemem nie czyni jakiejś opcji fabularnej: zginie czy nie zginie,

[30] Zob. na ten temat: K. Bojarska: *Historia Zagłady i literatura (nie)piękna. „Tworki" Marka Bieńczyka w kontekście kultury posttraumatycznej*. „Pamiętnik Literacki" 2008, nr 2, s. 89—106. Wnikliwa analiza Bojarskiej w dużej mierze wyczerpuje temat postpamięci, niemniej z kilkoma tezami tego tekstu warto polemizować.

[31] M. Bieńczyk: *Tworki*. Warszawa 1999, s. 14.

[32] Tamże, s. 8.

[33] Tamże.

ale zaczyna od problemu gramatyki ludzkiej egzystencji, gramatyki, stylistyki, składni, interpunkcji tekstu pisanego w chwili pożegnania z życiem. Jako czytelnik tego ostatniego listu, anagramatycznie otwierającego całą powieść, Bieńczyk pozostanie — tak jak jego czytelnik — bezradny. A może *Tworki* są powieścią o bezradności?

◇

Już na wstępie tej części rozważań warto zaznaczyć, że rzecz nie do końca traktować będzie o zamiłowaniu Bieńczyka do wina. Fetysz enologiczny? Nic bardziej mylnego, ponieważ zarówno *Kroniki wina*, jak i *Nowe kroniki wina* nie są zapisem erotycznych uniesień dewianta-winomana. Są dziennikiem przyjemności pisanym przez fetyszystę słowa: „Usłyszałem: *výběr z bobuli*, i zarechotałem, usłyszałem: *jakostní víno s přívlastkiem*, i znowu zarechotałem, usłyszałem: *kvašeno v láhvi*, i dalej się śmiałem jak głupi do sera”[34]. Dystans jest podstawą wszelkiej przyjemności, i dystans Bieńczyka do wina (jako obiektu pożądania) tylko potęguje poczucie przyjemności płynące z jego tekstu. Chodzi o tę przyjemność, o której pisał Roland Barthes, a która w *Kronikach…* ukazuje się w pełnym słońcu, jak dojrzała winorośl, która swą soczystością zachęca do zerwania. *Kroniki…* czyta się tak, jak powinno się pić wino — inaczej niż wódkę — nie dążąc do otępienia. Tekst Bieńczyka uczy, że można uprawiać *lecture*, jak się uprawia *boire/brevage*. Czym właściwie są te krótkie, często jednostronicowe felietony, które przewrotnie nazywa autor *Kronikami…*? Czy to kolejna gra z konwencją gatunku? Bo przecież kroniki swoją etymologią odsyłają do boga czasu, wszystkowidzącego Chronosa, a nie do roztańczonego Bachusa. Jeżeli gdzieś w tym gatunku wypowiedzi można odnaleźć jawny lub tajny hołd składany bóstwom, to bardziej należy się on strażnikowi dziejów niż boskiemu winiarzowi! Paradoks tytułu: „kronika”, tłumaczy, być może, fakt, że mówiąc o winie, nie sposób — to truizm — nie wspomnieć o jego roczniku. A skoro daty są dla enologów takie ważne, to może należałoby przyznać Bieńczykowi rację, że wino jest opowieścią poczynającą się ze współpracy Dionizosa z Chronosem, dzieckiem ich tajemnego związku. Autor-kronikarz nie spisuje jednak historii wina w ogóle, postawić *Kroniki wina* na półce obok *Kronik opery*, *wojny*, *teatru* — to jakby postawić *Zbrodnię i karę* na jednej półce z kieszonkowym kryminałem kategorii „D”. Bieńczyk wykorzystuje konwencję gatunku, który z końcem XX wieku przeżywał renesans ze względu na stawiane mu wymagania, który służył podsumowaniu pewnego okresu dziejowego. Ponadto jako gatunek dziejopisarski kroniki silnie wiążą się z tożsamością narodową. *Nowe kroniki wina* swym eseistycznym rozmachem uderzają w obie konwencje, nie są ani podsumowaniem dziejów wina w Polsce i na świecie, ani tym bardziej

[34] M. Bieńczyk: *Nowe kroniki wina*. Warszawa 2010, s. 255.

konsolidacją wyobrażeń o wspólnej tożsamości polskich winomanów. Czym więc są *Kroniki*…?

Szeregując i szukając schematu i struktury, z łatwością wpisalibyśmy *Kroniki*… w konwencję miniatur. Ale właśnie ich miniaturowość uniemożliwia wszelkie próby podpięcia *Kronik*… pod określony paradygmat gatunkowy, można natomiast uznać, że tekstem Bieńczyka rządzą zasady rozsiewania, rozpleniania oraz proliferacji znaczeń. Przyjęcie tego założenia pozwala pisać o każdej z blisko stu siedemdziesięciu opowieści zawartych w tych dwóch tomach jako o odrębnym i niepowtarzalnym wydarzeniu. Nie chodzi o wydarzenie w historycznym tego słowa znaczeniu, ale o „wy-darzenie", obdarowywanie, bliższe koncepcji daru w myśleniu filozoficznym Jacques'a Derridy. *Kroniki*… składałyby się zatem z bezzwrotnych darów, darów, które nie są darami, nie są świadomie darowane i nie są odbierane jako dary[35]. Bieńczyk w *Kronikach*… próbuje zatem odpowiedzieć na pytanie o możliwość zapisania „wy-darzeń", w ogóle o możliwość wypowiedzenia tego, co niemożliwe — jak sugerowałby tytuł tekstu Derridy: „Wypowiedzieć wydarzenie, czy jest to możliwe?". W ostatniej *Kronice*… Bieńczyk pisze, że w chwili opowiadania o tym, co się je, ten, kto opowiada, staje się na swój sposób prorokiem. W kontekście daru i „wy-darzenia" postać proroka pełni funkcję kogoś, kto jest w stanie wieszczyć nadejście niemożliwego (nie ma wydarzenia bez proroka i nie ma proroka bez wydarzenia). W świetle tej biblijnej metafory *Kroniki*… przestają być jedynie zapisami wydarzeń (w sensie historycznym), stają się one proroctwami, a więc zapowiedziami przyszłych „wy-darzeń" Bieńczyk przemieszcza jednak akcenty w relacjach pomiędzy prorokiem a wydarzeniem. Najważniejsze jest „wy-darzenie" wypowiedzi, pisania i mówienia o tym, co otrzymało się w darze, co mówiącemu się „wy-darzyło". *Kroniki*… są darem dlatego, że same w sobie są opowieścią obdarowanego. Tak też należałoby odczytać filozofię lektury rozsianą w wielu tekstach Bieńczyka. Wedle tej koncepcji, pismo za każdym razem jest darem, a czytelnik jest zawsze tym, który ów dar otrzymuje. Jednocześnie Bieńczyk zajmuje pozycję, w pewnym sensie, uprzywilejowaną — może on zarówno dawać, jak i otrzymywać. Można zatem mówić o filozofii daru bezzwrotnego i o proroczej powinności darowania pisma, która przyświecałaby tekstom Bieńczyka.

◇

W *Kronikach*… Bieńczyk przywiązuje bardzo dużą wagę do nazw własnych, co podkreśli w drugim rozdziale poświęconym winu i imionom, w którym zapisuje doświadczenie nazewniczego bałaganu, jaki sprzyja przywłaszczaniu sobie nazw rzeczy. Pointą tego rozdziału jest zdanie: „Więc

[35] Zob. J. Derrida: *Une certaine possibilité impossible de dire l'événement.* In: Idem: *l'événement, est-ce possible? Séminaire de Montréal*. Paris 2001.

tak, wina i ich nazwy to są nasze himery”[36]. Bieńczyk wyciąga „himerę” (bez „c”) z anegdotycznej rozmowy z przyjacielem, który w ten nieortograficzny sposób przemianował swój statek, aby podkreślić jego odmienność i wyjątkowość. Porównanie nazw win do tego zabiegu można, oczywiście, odczytywać na kilka sposobów, odwołując się do istoty chimeryczności, do antycznego rodowodu stwora, nazwy miasta, na samym obiekcie językowej manipulacji kończąc. Przełożenie metafory Bieńczyka na zdanie: wina to nazewnicze potwory, także nie rozwiązuje oryginalności kwestii wplecionej w pointę drugiej *Kroniki*… Oryginalność będzie szczególnie ważna, skoro *Nowe kroniki wina* mają być kontynuacją wcześniej rozpoczętego cyklu. Nazwy są dla gatunku „kronik” kluczowe, systematyzują i porządkują, a dzięki związkowi z datą zaznaczają wydarzenia jednostkowe i niepowtarzalne. Bieńczykowi zależy jednak na innej oryginalności, tkwiącej w spotkaniu, w unikalności miejsca i relacji z ludźmi. Nawet symulacja jest w tym świetle dopuszczalna, pod warunkiem że dokonuje się jej z dobrym smakiem (wina, oczywiście). *Kroniki*… pisane są z wielkim etymologiczno-enologicznym zacięciem, które każe autorowi opisywać historie nazw szczepów czy nawet pojedynczych butelek, tak jakby upojenie sprawiało mu już samo przestrzeganie wyznaczonych sobie reguł. Bieńczyk pokazał w *Kronikach*… nie tylko to, że wino wspaniale łączy się z literaturą, lecz także to, że ten cykl miniatur jest w zasadzie hołdem złożonym nazwom, nazwom, które wciąż pozostają przywiązane do określonych smaków, ludzi, obyczajów. Pisane przeciw symulacji jako modelowi rzeczywistości, *Kroniki*… są głęboko zakorzenione w glebie filozofii Derridiańskiej. Przywiązanie do nazw jest także symptomem transcendentalnego podejścia do literatury, która — zawsze za pomocą owych nazw — zapisuje niepowtarzalne doświadczenia i tęsknotę za nimi, ale też pozwala wykroczyć poza słowo — ku temu, co utracone, aby odzyskać choćby… złudzenie. *Kroniki*… są zatem zapisem tęsknoty i melancholii wyrażającej się w braku i niemożliwości odzyskania czy powtórzenia historii, opowieści i czasu towarzyszącego nazwom, słowom i opisywanym „wy-darzeniom”.

◇

Książka twarzy Bieńczyka ma być odpowiednikiem elektronicznego profilu na portalu społecznościowym. Hasło z okładki:

„Poza siecią też można mieć swój profil” —

wykorzystuje dwuznaczność słowa profil, które z jednej strony funkcjonuje jeszcze w ramach takich powiązań jak: profil psychologiczny, zdjęcie profilo-

[36] M. Bieńczyk: *Nowe kroniki wina*…, s. 8.

we itd., a z drugiej strony należy ono już do innego — wirtualnego rejestru, w którym można je zapisać jako angielskie pro-file, coś, co wpisuje człowieka do pliku, kompresuje go do binarnego kodu całkowicie od-twarzając[37].

Książka twarzy tylko w pewnym stopniu ma charakter autobiograficzny. Podobnie jak inne teksty Bieńczyka, konstruowana jest na podstawie anegdot, historii z życia wziętych, stanowi próbę przepracowania najróżniejszych zdarzeń z przeszłości, począwszy od przywiązania do Winnetou, doświadczenia rytualnego kibicowania i śpiewania z ojcem polskiego hymnu, przez ciągoty do piłki nożnej, tenisa czy spływów kajakowych, kończąc na zamiłowaniu do powieści kryminalnych Raymonda Chandlera, lekturze i tłumaczeniu tekstów Rolanda Barthes'a. Projekt antysieciowego profilu charakteryzuje przede wszystkim jego antyprofilowość, która wyraża się już na poziomie wyboru interfejsu, czyli — w dosłownym tłumaczeniu — wewnętrznej twarzy, twarzy, która ma służyć innemu do komunikowania się z autorem, z zawartością tekstu. Profil Bieńczyka wymaga czytelniczego zaangażowania w „od-twarzanie" zapisanej w nim twarzy autora. *Książkę twarzy* otwiera rozdział zatytułowany *Vita brevis*, a zatem od samego początku profil podkreśla nietrwałość życia, co ściśle wiąże się z zaprzeczeniem idei Facebooka, z którego profile osób zmarłych są usuwane. Bieńczyk zna doskonale drugą część łacińskiej sentencji, ale zostawia ją w domyśle: *Vita brevis, Ars longa*. Odrzucając człon sentencji, który wskazuje na trwałość sztuki, autor *Książki twarzy* rozpoczyna z czytelnikiem grę, wciąga go w jedyny interfejs, jedyną wewnątrztekstową twarz, jaka jest dostępna, czyli w samo (intertekstualne) tworzywo lektury. Ten zabieg przywraca „profil" literaturze, odnawia intymną więź autora z czytelnikiem dzięki niedopowiedzeniu, że tym, co ją funduje, jest trwałość sztuki (*ars longa*). Tym samym Bieńczyk przełamuje także właściwą profilom wirtualnym hermetyczność, która polega na konieczności przyjaźnienia się, nawiązywania wirtualnej relacji, aby móc czytać czyjeś posty. W miejsce tej praktyki — budowanej na interakcji przez interfejs — Bieńczyk wprowadza konieczność metalektury, wymagającej od czytelnika udziału w namyśle nad problematyką, doświadczeniami i językiem profilu. *Książka twarzy* przenosi akcent na wymiar werbalny komunikacji, podczas gdy profile wirtualne nastawione są na niewerbalność: klikanie, wklejanie zdjęć, ocenianie za pomocą ikon-przycisków: „thumbs up" (lubię to) lub „thumbs down" (nie lubię tego).

Antyprofilowość *Książki twarzy* wyraża się także w jej całkowitym rozmijaniu się z dosłownie odczytanym tytułem. Z całej książki może jedynie fragment poświęcony Leo Beenhakkerowi zawiera próbę zapisu czyjejś twarzy, wpisując ją w antyprofil Bieńczyka. Poza tym *Książka twarzy* zmusza

[37] Można w tej perspektywie przywołać chociażby refleksję Paula de Mana, która w świetle masowości wirtualnego autobiografizmu zyskuje nowe znaczenie. Por. P. de Man: *Autobiografia jako od-twarzanie*. Przeł. M.B. Fedewicz. „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 2.

czytelnika do przemyślenia pojęcia twarzy w ogóle, to znaczy do przemyślenia współczesnego fenomenu reprezentacji. Bieńczyk opisuje bowiem nie tyle twarze, ile przede wszystkim losy ludzi o znanych w różnych środowiskach nazwiskach. *Książka twarzy* nie jest o twarzach jako takich, stanowi zaprzeczenie facebookowej manii eksponowania twarzy pozbawionych historii. Bieńczyk przywraca twarzom historię w takim sensie, w jakim imieniu i nazwisku przywraca się zapomnianą tożsamość. *Książka twarzy* nie jest spisem nie-wiadomo-kogo, nie jest także encyklopedią wiedzy powszechnej o upodobaniach Bieńczyka. Wręcz przeciwnie, wybór postaci, bohaterów tej książki stanowi jednocześnie próbę naszkicowania mapy własnej osobowości pisarskiej Bieńczyka. Nieprzypadkowo obok Winnetou, Agassiego czy Beenhakkera pojawiają się nazwiska Hugo, Krasińskiego, Boya, Chateaubrianda czy Barthes'a. Spotkanie tych nazwisk, tych twarzy, jest tak zaaranżowane, aby pokazać, w jaki sposób ich historie splatają się w ten, a nie inny strumień wydarzeń, historii, doświadczeń, w których bierze udział Bieńczyk: dziecko, młodzieniec, fascynat, miłośnik, literaturoznawca, sportowiec, tłumacz itd. Antyprofil Bieńczyka jest zorientowany na przeszłość, podczas gdy *Facebook* opiera się na ciągłej aktualizacji, historia jest dla niego nieznośna i niepożądana, liczy się najnowszy wpis, najnowsza publikacja, najnowsze zdjęcie, aktywny znajomy, a nie bohaterowie kilku nekrologów sprzed wieku.

Książkę twarzy można opisać za pomocą figury ronda, którą Bieńczyk scharakteryzował w swojej wcześniejszej eseistycznej książce o melancholii. W dużej mierze autor *Przezroczystości*, *Melancholii*…, *Kronik wina* i *Nowych kronik wina* konstruuje swój antyprofil przez powrót do wątków, które poruszał w poprzednich tekstach. Pisarstwo Bieńczyka coraz bardziej wpisuje się we własną figurę *carrousel*. Fragmenty dotyczące wina są niczym wyimek z *Kronik*…, figura Babette odwołuje do rozdziału zatytułowanego *Ja jako Babette*, podobnie rzecz ma się z refleksją Bieńczyka na temat szampana, której w *Kronikach*… poświęcił kilka felietonów. Analizy obrazów Hoppera (s. 167) przywołują na myśl zapiski z *Przezroczystości*, którą otwiera opis *Nighthawks* i zachwycająca perspektywa oraz gra światłem i przestrzenią na płótnach tego malarza. Podobnie refleksja nad kłamstwem w kontekście nazwiska Rousseau (s. 192) odzwierciedla przejmujący rozdział z książki o *Przezroczystości* poświęcony historii niesprawiedliwego sądu, jaki wspomina francuski pisarz, z żalem marząc o przezroczystości ludzkich serc. Bieńczyk poświęci także cały rozdział *Książki twarzy* Krasińskiemu (s. 281), jednemu z bohaterów *Melancholii*…, tym razem bardzo dokładnie opisując jego nicejskie przygody i próby znalezienia miejsca pomiędzy żoną a kochanką. Obszerne fragmenty na temat problemów finansowych Francois Chateaubrianda przypominają historie takich bohaterów jak Benjamin, wokół których w *Przezroczystości* wytworzył Bieńczyk silną aurę etycznej refleksji i namysłu nad ludzkim losem. *Książka twarzy* naznaczona jest melancholijnym powracaniem, jednakże owo powracanie, rondo, staje się

wyjątkowo płodne. Bieńczyk nie tylko za każdym razem dopisuje kolejne figury do swego czarodziejskiego koła, poszerza własny intertekst, konstruuje nową opowieść wokół niespożytych, nieprzepracowanych do końca resztek/fragmentów wcześniejszych tekstów. W Bieńczyku coś siedzi i z pewnością nie jest to czarna żółć, nie można tu mówić o zapadaniu się w otchłań melancholii; to raczej próba spożytkowania wszystkiego, co pozostało mimo czy obok wcześniejszego pisania. W pisarstwie Bieńczyka żaden motyw nie powraca melancholijnie, wręcz przeciwnie, za każdym razem powiedziane zostaje coś innego, tak jakby zawsze brakowało czasu i miejsca, aby raz wypowiedzieć wszystko. Nie chodzi jednak o rozdrabnianie, o pisanie na raty, raczej o radosny powrót do postaci, motywu, miejsca, które nigdy pisarza nie zdradzą. Bieńczyk nie wraca, by zapominać, jego rondo przypomina raczej o tym, że wszystkie jego książki splatają się z sobą, dialogują z sobą. Dlatego Bieńczyka nie czyta się raz, czyta się go tak, jak czyta się rondo, za każdym obrotem magicznego koła doświadczając czegoś nowego, powrót do przeszłości staje się mapowaniem, odzyskiwaniem niezapisanych myśli.

◇

Spis treści w *Książce twarzy* ma być próbą ujęcia wielu różnych możliwych żywotów: *Vita brevis*, *Initiatica*, *Sportiva*, *Melancholica*, *Sensualica*, *Picturesca*, *Romantica*, *Geografica*, *Translativa*, *Romanesca*. Wszystkie te większe cząstki mają na celu wywołanie złudzenia pełni pisanego przez Bieńczyka antyprofilu. Wszystkie rodzaje życia w jednej książce — czy to w ogóle możliwe? Czy możliwe jest napisanie książki o wielu życiach naraz? Z pewnością nie chodzi tu o wypróbowanie teorii światów możliwych. Zróżnicowanie ma w *Książce twarzy* charakter ironiczny, jest wymierzone w istotę współczesnego myślenia w kategoriach tagu, dzięki któremu wyszukiwanie informacji w Internecie i w umieszczanych tam profilach zostaje maksymalnie uproszczone. Łacińskie nagłówki spisu treści sprawiają wrażenie tagów w języku obcym, odchodzą jednocześnie od angielszczyzny na rzecz martwego języka. Bieńczyk osiąga zatem paradoks przez połączenie martwego języka obcego ze spisem różnych rodzajów „żywotów"/tagów. *Książka twarzy* staje się więc książką życia zapisanego martwym językiem albo zapisem martwych żywotów, nowoczesnym necronomiconem. W *Książce twarzy* znalazły miejsce teksty wydawane wcześniej w czasopismach popularnych i naukowych, teksty z wystaw, albumów, a także fragmenty posłowia z tłumaczonej przez Bieńczyka książki Barthes'a o dyskursie miłosnym. Fakt zebrania wcześniejszych tekstów niczym nie dziwi, warto jednak zwrócić uwagę na ich ustrukturowanie. Ich bowiem układ w łacińskim spisie treści wskazuje funkcję, jaką pełni *Książka twarzy*, także jako próba postawienia obok siebie tekstów z różnych lat, czasów, okresów życia. Pod tym względem antyprofil Bieńczyka rysuje się troszkę jako

dramatyczny zabieg zszywania siebie samego z własnych tekstów, operacja na własnym — tekstowym — ciele. Przypomina to operacje, których dokonuje opisywany przez Bieńczyka Boy na tłumaczeniu *Niebezpiecznych związków*, albo próby zszycia w jedną spójną całość *Pamiętników zza grobu* Chateaubrianda, dokonywane przez niego samego oraz późniejszych edytorów. Jeżeli przyjąć, że tekstem Bieńczyka rządzi właśnie marzenie o całości, spójności i wewnętrznym porządku, to można uznać, że materiał, na którym pracuje, odzwierciedla problemy jego tekstu, że jego tekst przejmuje problemy własnych intertekstów.

Marek Bieńczyk

Historyk literatury, prozaik, eseista, tłumacz

Urodzony 6 lipca 1956 roku w Milanówku. Od 1976 roku studiował romanistykę na Uniwersytecie Warszawskim, magisterium uzyskał w 1980 roku. Następnie podjął studia hinduistyczne na UW, które przerwał w 1983 roku. W czasie studiów należał do Niezależnego Zrzeszenia Studentów (pełnił w latach 1980—1982 funkcję szefa koła w Instytucie Orientalistyki, a w 1981 roku był członkiem zarządu Komitetu Strajkowego UW). W latach 1983—1984 pracował jako lektor języka francuskiego na UW. W latach 1983—1987 był uczestnikiem Studium Doktoranckiego w Instytucie Badań Literackich PAN. W 1987 roku został zatrudniony w IBL PAN na stanowisku asystenta. W latach 1983—1996 jednocześnie pracował jako wykładowca w Instytucie Francuskim w Warszawie. Doktoryzował się w 1989 roku w IBL PAN na podstawie rozprawy *Wyobrażenia cierpienia i śmierci w twórczości Zygmunta Krasińskiego* (promotor — prof. dr hab. Maria Janion), po czym w 1990 roku otrzymał w IBL stanowisko adiunkta. Debiutował tekstem *Święty Sartre, aktor i męczennik* („Polityka" 1980, nr 22). Artykuły i recenzje literackie oraz przekłady z literatury francuskiej ogłaszał między innymi w: „Res Publice" (1988, 1990) i „Res Publice Nowej" (1993—2006, z przerwami), „Ogrodzie" (1990, 1992, 1994), „Zeszytach Literackich" (1990, 1993, 1995), „Tekstach Drugich" (1990, 1993, 1996), „Gazecie Wyborczej" (1994, 1998—1999, 2001), „Literaturze na Świecie" (1999, 2003—2004, 2007), „Tygodniku Powszechnym" (2001—2011), „Przekroju" (2010), „Kuchni" (2010), „Magazynie WINO" (2009—2011) oraz „Forbsie" (2010—2011). W latach 1991—1992 był członkiem kolegium redakcyjnego „Literary Studies in Poland". W 1993 roku wszedł w skład redakcji francuskiego kwartalnika „L'Atelier du Roman", w którym ogłosił kilkadziesiąt artykułów i studiów (1993—2008). W 2004 roku został członkiem Polskiego PEN Clubu (tu od 2005 roku — członek zarządu). W 2003 roku habilitował się

w IBL PAN na podstawie rozprawy *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej* i został zatrudniony na stanowisku docenta. Od 2007 roku wchodzi w skład Kapituły Nagrody Literackiej Gdynia. Od 1999 roku jest członkiem International Federation of Wine and Spiritus and Writers. Mieszka w Warszawie. Wśród jego najważniejszych wyróżnień znajdują się: Nagroda Fundacji im. Górskich (1992); nominacja do Nagrody Literackiej Nike (1999, 2000, 2003); Paszport „Polityki" w dziedzinie literatury; Nagroda Literacka im. Władysława Reymonta za książkę roku 1999 (1999); Grand Prix de la Francophonie (2001); nagroda Prix Ecureuil de la Littérature Etrangère (2007), przyznana przez festiwal Lettres du monde (Bordeaux); Nagroda Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu (2007); Nagroda im. Andrzeja Siemka (2007); Nagroda Warszawskiej Premiery Literackiej (2011); Nagroda Literacka Nike za *Książkę twarzy* (2012).

Bibliografia

Książki Marka Bieńczyka (z wybranymi głosami krytyki)

Czarny człowiek. Krasiński wobec śmierci. Warszawa, Wydawnictwo IBL PAN, 1990.

Recenzje: M.P. Markowski [bez tytułu]. „Tygodnik Powszechny" 2001, nr 22; J. Zieliński: *Wiwisekcja wieszcza*. „Res Publica" 1990, nr 5; B. Zwolińska [bez tytułu]. „Pamiętnik Literacki" 1994, z. 4.

Terminal. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1994.

Recenzje: K. Budrowska: *„Terminal", czyli seksualizm symboliczny i zawsze piękna heroina w postrzępionym sweterku; „Terminal", czyli kobieta zawsze dobra i piękna; „Terminal", czyli niema bohaterka intertekstualnej powieści*. W: Tejże: *Kobieta i stereotypy. Obraz kobiety w prozie polskiej po 1989 roku*. Białystok 2000; L. Bugajski: *Wyrafinowanie*. „Wiadomości Kulturalne" 1995, nr 14; J. Cembrowska: *Smak powieści. O „Terminalu" Marka Bieńczyka*. W: *Literatura polska 1990—2000*. T. 2. Red. T. Cieślak, K. Pietrych. Kraków 2002; M. Derda-Nowakowski: *Ukryta twarz romansu. Na marginesach „Terminalu" Marka Bieńczyka*. „FA-art" 1999, nr 2; I. Janowska: *Czyj to język?*. „Nowe Książki" 1995, nr 1; A. Koss: *Kolejne tango w Paryżu*. „Kresy" 1995, nr 23; M. Mruwczyński: *Spotkanie z innym: „Terminal" Marka Bieńczyka*. „FA-art" 2003, nr 3—4; D. Nowacki: *Coraz trudniej kochać*. „Twórczość" 1995, nr 3; J. Pieszczachowicz: *Polski jogurt*. „Polityka" 1997, nr 36; M. Rabizo-Birek: *Powieść wyzuta z seksu*. „Nowy Nurt" 1995, nr 16; K. Uniłowski: *Jeśli ktoś kocha, to i opowiada*. „FA-art" 1994, nr 4. (Przedruk w: Tegoż: *Skądinąd. Zapiski krytyczne*. Bytom 1998); J. Wilengowska: *Wyznaczniki nieepickości w powieści Marka Bieńczyka „Terminal"*.

W: *Literackie strategie lat dziewięćdziesiątych. Przełomy, konstytucje powroty*. Red. L. Hul, A. Staniszewski. Olsztyn 2002.

Inne teksty: A. Nęcka: *Epifania nieobecności*. W: Tejże: *Granice przyzwoitości. Doświadczanie intymności w polskiej prozie najnowszej*. Katowice 2006.

Tworki. Warszawa, Wydawnictwo Sic!, 1999.

Recenzje: A. Czachowska: *„Dlaczego, psiakrew, polski?"*. „Twórczość" 1999, nr 12; E. Dobosiewicz: *W języku za piecem*. „Polonistyka" 2004, nr 4; B. Gryszkiewic: *Kultura Holocaustu jako macierzysty kontekst literatury o zagładzie Żydów*. „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria" 2009, nr 9; J. Klaman: *Nie/do/czytania*. „Kresy" 2003, nr 1; M. Kundera: *Idylle à la maison des fous*. „Le Monde des livres" [Paris] 2006, nr z 6 X; J. Muchowski: *Figury czasowości w „Tworkach" Marka Bieńczyka*. „Teksty Drugie" 2006, nr 3; K. Nadana: *U Pana Boga za piecem*. „Res Publica Nowa" 1999, nr 7—8; M. Orski: *O Jurku-ogórku głodnym przeżyć*. „Nowe Książki" 1999, nr 11; F. Ricard: *La Résistance idyllique*. „L'Inconvénient" [Montréal] 2007, nr 28; K. Szczuka: *Miłość w czasach Zagłady*. „Tygodnik Powszechny" 1999, nr 24; A. Ubertowska: *Zagłada jako katastrofa języka. (O „Tworkach" Marka Bieńczyka)*. W: *Świadectwo — trauma — głos*. Kraków 2007; M. Witkowski: *Majstersztyk*. „Odra" 2000, nr 3; M. Zaleski: *Praca żałoby*. „Gazeta Wyborcza" 1999, nr 108; M. Zaleski: *Jedyna instancja. O „Tworkach" Marka Bieńczyka*. W: *Narracja i tożsamość*. Red. W. Bolecki, R. Nycz. Warszawa 2004. (Przedruk w: Tegoż: *Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesności i późnej nowoczesności*. Kraków 2007).

Inne teksty: K. Bojarska: *Historia Zagłady i literatura (nie)piękna. „Tworki" Marka Bieńczyka w kontekście literatury posttraumatycznej*. „Pamiętnik Literacki" 2008, z. 2; W. Bojda: *Pisać na Berdyczów, czyli raz jeszcze o „Tworkach" Marka Bieńczyka*. „FA-art" 2009, nr 3; M. Leciński: *Likwidacja przewagi. Praca żałoby i empatia w „Tworkach" Marka Bieńczyka*. „Teksty Drugie" 2001, nr 1; A. Morawiec: *Holokaust i postmodernizm. O „Tworkach" Marka Bieńczyka*. „Ruch Literacki" 2005, z. 2.

Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty. Warszawa, Wydawnictwo Sic!, 1998.

Recenzje: B. Frankowska: *Pisane żółcią, w południe*. „Nowe Książki" 1998, nr 7; M. Jentys: *Rubinowe strofy*. „Twórczość" 2000, nr 2. (Przedruk pt. *Marek Bieńczyk rzecz o czarnych ludziach* w: Tejże: *Nić Ariadny. Z notatnika recenzenta*. Toruń 2005); D. Majkowska: *Świat melancholii*. „Konteksty" 1999, nr 3; M. Nawrocki: *Pochwała melancholii, czyli o niczym, które boli*. „Dekada Literacka" 1999, nr 7—8; J. Sobolewska: *Patrzą Państwo na przeszłość*. „Gazeta Wyborcza" 1998, nr 187.

Kroniki wina. Warszawa, Wydawnictwo Sic!, 2001.

Recenzje: W. Bojda: *Łabędzi śpiew*. „Opcje" 2002, nr 1; M. Pietrzak: *Słowem zakochani w winie*. „Tygiel Kultury" 2002, nr 1—3; J. Wciórka: *Scedzone wino życia*. „Arkusz" 2002, nr 4.

Oczy Dürera. O melancholii romantycznej. Warszawa, Wydawnictwo Sic!, 2002.

Recenzje: A. Grabowski: *Nasza strata*. „Res Publica Nowa" 2003, nr 1; M. Janion: *W oczach Dürera. O nowej książce Marka Bieńczyka*. „Teksty Drugie" 2003, nr 4;

M. Radziwon: *Twórcze smutki.* „Gazeta Wyborcza" 2003, nr 123; P. Rojek: *Oczy Bieńczyka*. „Kresy" 2004, nr 57—58; D. Ulicka: *Widzieć nieobecne*. „Nowe Książki" 2003, nr 2.

Przezroczystość. Kraków, Wydawnictwo Znak, 2007.

Recenzje: W. Bojda: *Powszechna historia przezroczystości*. „FA-art" 2007, nr 3; A. Franaszek: *Dwa pokoje ze światłem*. „Gazeta Wyborcza" 2007, nr 165; K. Szalewska: *Glass-esej*. „Twórczość" 2008, nr 11; Z. Król: *Osiołek czy niebyt?*. „Zeszyty Literackie" 2007, nr 3; S. Kuś: *„Fiksum-dyrdum" przemienione w dramat*. „Świat i Słowo" 2007, nr 2; M. Leśniakowska: *Dlaczego przezroczystość?*. „Nowe Książki" 2008, nr 1; M.P. Markowski: *Pod światło.* „Tygodnik Powszechny" 2007, nr 30; M. Orski: *„Uchwytna poręcz" istnienia.* „Przegląd Powszechny" 2008, nr 7—8; M. Warchala: *Melanchologia — krótki kurs*. „Literatura na Świecie" 2008, nr 9—10; E. Winiecka: *Przezroczystość w melancholii*. „Czas Kultury" 2008, nr 1.

Nowe kroniki wina. Warszawa, Wydawnictwo Świat Książki, 2010.

Książka twarzy. Warszawa, Wydawnictwo Świat Książki, 2011.

Recenzje: A. Madaliński: *Marek Bieńczyk „Książka twarzy"*. „dwutygodnik" http://www.dwutygodnik.com/artykul/2186-marek-bienczyk-ksiazka-twarzy.html (dostęp: 7.12.2013); D. Nowacki: *Marek Bieńczyk zaprasza na Facebooka*. „Gazeta Wyborcza" 2011, nr 107; W. Nowicki: *Twarze.* „Tygodnik Powszechny" 2011, nr 37 (dodatek Festiwal Conrada 2011).

Inne opracowania dotyczące twórczości Marka Bieńczyka

W. Bojda: *Słowa, słowa, słowa?*. „Opcje" 2007, nr 3; *Marek Bieńczyk* [hasło]. W: L. Bugajski: *Słownik nowych nazwisk (2).* „Polityka-Kultura" 1995, nr 7; M. Lachman: *Gry z „tandetą" w prozie polskiej*. Kraków 2004; J. Momro: *Nieśmiertelne ruiny. O eseistyce Marka Bieńczyka*. W: *Ćwiczenia z rozpaczy. Pesymizm w prozie polskiej po 1985 roku*. Red. J. Jarzębski, J. Momro. Kraków 2011; M. Orski: *Laptopowe podróże Marka Bieńczyka*. W: Tegoż: *Lustratorzy wyobraźni, rewidenci fikcji.* Warszawa 2003; M. Płaza: *C/Z, czyli dyskurs miłosny Marka Bieńczyka*. „Kresy" 2004, nr 3; K. Szalewska: *Écriture mélancolique. O eseistyce Marka Bieńczyka*. „Kresy" 2008, nr 4.

Prace przekładowe Marka Bieńczyka (wybór)

R. Barthes: *Fragmenty dyskursu miłosnego*. Wstęp M.P. Markowski. Warszawa, Wydawnictwo KR, 1999.

E. Cioran: *Historia i utopia.* Warszawa, Instytut Badań Literackich, 1997.

M. Kundera: *Spotkanie (eseje o literaturze).* Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 2009.

Światotwórstwo
O prozie Jacka Dukaja

Piotr Gorliński-Kucik

Śmiałe pomysły, interesujący styl oraz intelektualne zaplecze powieści Jacka Dukaja[1] sprawiają, że jest on jednym z ciekawszych polskich prozaików ostatnich dwóch dekad. Ukazujące się w Wydawnictwie Literackim powieści sprzedają się w dużych nakładach i są cenione nie tylko przez wielbicieli fantastyki, ale i przez *mainstream*, coraz częściej też zajmują się nimi uznani krytycy.

Pierwszym opowiadaniem Jacka Dukaja była opublikowana w roku 1990 *Złota Galera*[2]. Szesnastoletni autor wzbudził niekłamany podziw oryginalnym pomysłem i sprawnością warsztatu, szybko też udowodnił, że nie jest autorem jednego tekstu. Pisarz debiutował w okresie rozkwitu polskiej fantastyki, wtedy organizował się ruch jej miłośników, powstało wiele ciekawych opowiadań, ewoluowały podgatunki. Była to fantastyka nielemowska, którą spontanicznie tworzyli ludzie młodzi[3].

---

[1] Pisarz urodził się w roku 1974. Próżno szukać bardziej szczegółowych informacji o jego życiu — wydaje się, że starannie chroni swoją prywatność.

[2] O tekstach opowiadam w kolejności chronologicznej, według daty pierwszej publikacji. W przypadku autora *Lodu* granica między powieścią, minipowieścią a opowiadaniem jest dość płynna, w sumie tworzą one pokaźny zbiór około czterdziestu tekstów. Szczegółowe informacje przynosi bibliografia.

[3] Maciej Parowski przyporządkował młodego debiutanta do „piątej generacji" fantastów. Atmosferę tamtych lat oddaje publicystyka zamieszczona w antologiach opowiadań: *Jawnogrzesznica. Antologia opowiadań science fiction 1980—1990*. Red. T. Kołodziejczyk. Warszawa 1991: T. Kołodziejczyk: *Wstęp*, s. 5—8; R.A. Ziemkiewicz: *Zawirowanie?*, s. 214—222; M. Parowski: *Benefis Selekcjonera*, s. 223—229; M. Oramus: *Dekada kataklizmów*, s. 231—236. Zob. też: *Na wirażu (dyskusja redakcyjna)*. W: *Co większe muchy. 10 lat „Fantastyki" i „Nowej Fantastyki" w 25 opowiadaniach*. Red. M. Parowski. Warszawa 1992, s. 531—548.

Wbrew zamierzeniom autora *Złota Galera* wpisała się w narastającą wówczas w Polsce falę antyklerykalizmu, będącą z kolei reakcją na umacnianie się pozycji Kościoła[4]. Opowiadanie zapowiedziało też kilka problemów, które interesowały pisarza w kolejnych utworach. Jego akcja dzieje się w dalekiej przyszłości. Do imperium ziemskiego zbliża się ogromnych rozmiarów statek w całości wykonany ze złota (choć dryfuje w kosmosie, wygląda jak dawna, pływająca po morzach galera). Wywiad ziemski zleca rozpoznanie tajemniczego obiektu Błogosławionym Zastępom. Colloni zbiera informacje i okazuje się, że galerę wysłał Szatan, który przybędzie i weźmie „to, co do niego należy" — spośród miliardów ludzi przeżyje tylko kilkadziesiąt milionów, czyli ci, którzy żyli zgodnie z sumieniem. W ostatniej scenie opowiadania, kiedy galera zbliża się do Ziemi, bez duszy pada nie tylko Colloni, ale też jego zwierzchnik — archanioł Charles Radiwill.

W opowiadaniu przewija się motyw organizacji (korporacji) i zaawansowanej techniki (zwiększanie możliwości organizmu, sieć informacyjna). Interesujący jest też status świata przedstawionego, ma on bowiem cechy rzeczywistości alternatywnej, zorganizowanej podług innych założeń: elementy świata duchowego i materialnego występują na jednej płaszczyźnie jako równouprawnione. Takie mariaże będą jeszcze w prozie Dukaja powracać, ale w ciągu najbliższych lat wszystko to ulegnie sublimacji i stanie się interesującą propozycją artystyczną oraz intelektualną.

◇

W roku 1995 ukazało się w „Nowej Fantastyce" opowiadanie *Irrehaare*. Irrehaare to nazwa firmy, która wyprodukowała program relaksacyjny o nazwie Allah — użytkownicy korzystają z niego za pomocą implantu mózgowego (wszczepki). Wkraczają w wirtualną rzeczywistość i spośród całej gamy możliwości wybierają jej odsłonę — może być to świat historyczny, mityczny bądź fantastyczny. Software został jednak zhakowany przez Samuraja, który zablokował użytkowników w symulacji, nie pozwalając im jej opuścić. Wewnątrz programu toczy się walka ruchu oporu z hackerem, której celem jest uwolnienie graczy. Adrian, główny bohater opowiadania, dowiaduje się, że nie jest człowiekiem — jest podprogramem, backupem systemu stworzonym przez Allaha i Samuraja. To właśnie od Adriana zależy przyszłość użytkowników. On jednak — wbrew oczekiwaniom — nie zamierza się poświęcić, stwierdza, że choć nie jest człowiekiem, ma prawo do życia. Gracze pozostają uwięzieni.

To stosunkowo krótkie opowiadanie cechuje się licznymi istotnymi nawiązaniami. Przede wszystkim do filozofii kartezjańskiej i do kategorii zwąt-

[4] Zob. opinię autora poprzedzającą przedruk opowiadania w antologii *Jawnogrzesznica…*, s. 176.

pienia w otaczającą nas rzeczywistość; do teorii Leibniza, ojca informatyki, który Boga postrzegał jako matematyka, a świat — jako kombinację dwóch zasad: „0" i „1" (które tworzą przecież kod binarny — podstawowy język informatyki), oraz do solipsyzmu („stechnicyzowanego"); a także do filozofii Jeana Baudrillarda i jego teorii precesji symulakrów, którą silnie inspirowany był *Matrix* braci Wachowskich (niektórzy sugerowali nawet, że amerykańscy filmowcy wzorowali się na opowiadaniu Dukaja)[5]. Z literackich aluzji wymienić trzeba *Anioła przemocy* oraz przede wszystkim *Nagi cel*[6] Adama Snerga-Wiśniewskiego; ważna jest także fantomatyka Stanisława Lema. Nie bez znaczenia pozostają motywy biblijne: wszakże Neo z filmowego *Matrixa* (czyli optymistycznej, hollywodzkiej wersji tej opowieści) poświęca się, aby uwolnić ludzi z okowów systemu. Adrian nie, on jest odkupicielem zbuntowanym. I na dodatek jest programem komputerowym — opowiadanie podejmuje tym samym wątek podmiotowości postludzkiej.

◇

Xavras Wyżryn, pierwsza — obok wydanej jednocześnie *Zanim noc*[7] — powieść Dukaja jest historią alternatywną, w której w 1920 roku Polska przegrała wojnę bolszewicką i aż do roku 1996 (kiedy to dzieje się akcja utworu) pozostaje pod wpływem Rosji. Świat podzielił się na dwa obozy, nie wybuchła II wojna światowa, za to w latach 1935—1944 doświadczono wielkiej wojny bolszewickiej. Polacy i inne zniewolone narody nękają radzieckiego kolosa licznymi akcjami partyzanckimi, w których prym wiedzie pułkownik Xavras Wyżryn, dezerter z armii bolszewickiej. Jako że prowadzi działalność terrorystyczną, jest postacią mocno kontrowersyjną, ale ulubioną przez Amerykanów (pseudonim wziął po bohaterze komiksów, a o nim samym nakręcono film fabularny).

Ian Smith, amerykański dziennikarz polskiego pochodzenia, przyjeżdża do European War Zone, aby w zamian za ćwierć miliona dolarów relacjonować poczynania Xavrasa na tyłach wroga. Za pieniądze zachodniej telewizji partyzanci kupują bombę atomową i dzięki sprytnemu fortelowi detonują ją

[5] Chodzi przede wszystkim o J. Baudrillard: *Symulakry i symulacja*. Przeł. S. Królak. Warszawa 2005. Nawiązania w filmie (*Matrix*, reż. A. Wachowski, L. Wachowski, Australia, USA 1999, oraz jego kolejne części) zauważyło wielu, w jednej ze scen pojawiają się zresztą ewidentne odwołania. Zob. np. Ł. Jonak: *Matrix i Irrehaare, czyli koniec cyberpunku*. „Nowa Fantastyka" 1999, nr 12, s. 66—67. O zwątpieniu w otaczającą nas rzeczywistość pisał też sam Jacek Dukaj: *Czas zwątpienia*. „Nowa Fantastyka" 1999, nr 12, s. 66—67.

[6] A. Snerg-Wiśniewski: *Anioł przemocy i inne opowiadania*. Gliwice 2001; Tenże: *Nagi cel*. Warszawa 1980.

[7] *Zanim noc* została wydana w jednym tomie wraz z *Xavrasem*. To horror w realiach II wojny światowej, gdzie główną rolę odgrywają opisy czwartego wymiaru, oparte na dyskursie *quasi*-naukowym — modnej w tamtym czasie parapsychologii.

w Moskwie. Xavras ginie w wybuchu kolejnej bomby, spuszczonej tym razem przez Rosjan na ledwo co wyzwolony Kraków, i wnet stanie się partyzancką legendą, Chrystusem narodu. Polska zyska niepodległość dopiero za trzynaście lat. Skąd jednak pewność, że będzie tak właśnie? Otóż Xavras ma dar przewidywania przyszłości, przekazany mu w zmutowanych przez wybuch bomby atomowej genach. I ten sam gen przekazał swojemu synowi, który przyczyni się do wyzwolenia Polski.

Ważne jest tu opisanie relacji polsko-rosyjskich, opowiedzianych w ramach historii alternatywnej, oraz konflikt pomiędzy dwoma stanowiskami — powiedzmy w uproszczeniu — światopoglądowymi. Xavras, dla którego idea niepodległego narodu jest wszystkim, ma dosyć moralnej wyższości ciemiężonych Polaków — chce faktycznego zwycięstwa, nawet jeśli pociągnie to za sobą cierpienia milionów. Smith, jego polemista, nazywa go „Stalinem Polski", oskarża o terroryzm. Wie, że demokracja jest złym ustrojem, ale bardziej ceni stabilność i pokój, które służą rozwojowi. Pobrzmiewa tu echo romantycznej walki o wolność — tylko że Xavras jest postacią niejednoznaczną. Z jednej strony jest Chrystusem narodu, z drugiej — czynnie walczącym Winkelriedem.

Dukaj odważnie pyta o granice pomiędzy czynem patriotycznym a terrorystycznym[8], bawi się też tradycją — trzech z partyzantów nosi imiona po Sienkiewiczowskich bohaterach — Jana (Skrzetuskiego), Michała (Wołodyjowskiego) i Andrzeja (Kmicica), a autora *Trylogii* nazywa „bezczelnym eksploratorem narodowych kompleksów". *Xavras Wyżryn* wyznacza kolejne ważne dla Dukaja pole — namysł nad prawidłami historii dzięki wykorzystaniu historii alternatywnej.

◇

Serce Mroku jest opowiadaniem ciekawym ze względu na splot interesujących nawiązań oraz ich związek z kreacją świata przedstawionego. Najważniejsze jest oczywiście nawiązanie do *Jądra ciemności* Josepha Conrada i jego filmowej adaptacji Francisa Forda Coppoli (*Czas apokalipsy*, 1979) przenoszącej akcję powieści w czasy wojny wietnamskiej. Fraza z filmowego dialogu stanowi zresztą fragment poetyckiego motta[9] opowiadania, a na początku znajduje się adnotacja: „Najlepiej czytać przy muzyce zespołu Rammstein".

Mrok jest planetą, na której nieustannie panuje ciemność, to zaś skutkuje odmiennością procesów fotosyntezy (od tych znanych na Ziemi). Trwa wojna między ZSRR, hitlerowską III Rzeszą i USA, mamy zatem do czynienia

[8] Ważny jest także kontekst: w notce autorskiej Dukaj pisze o wojnie w Czeczenii, powołuje się też na Zbigniewa Herberta. Takie wskazywanie źródła swej inspiracji to częsty u Dukaja zabieg.

[9] „Przewracając pożółkłe stronice / głodny lampart w twoich oczach / i zapach napalmu o poranku".

z historią alternatywną. Kapitan Erde, Niemiec, otrzymuje misję: ma udać się na poszukiwanie niejakiego hrabiego Leszczyńskiego, który jest zbiegłym Untermenschem (wcześniej szkolonym do walki — tak alternatywna III Rzesza uzupełnia szeregi swych żołnierzy). Erde dociera do Leszczyńskiego, który własną krwią karmi mieszkańców Mroku, aby, wedle prawideł „lokalnej" ewolucji, pod niestabilnym słońcem planety, stworzyć armię zemsty.

Interesujący jest tu splot historii alternatywnej (wydarzyło się „coś", co sprawiło, że ludzie zaczęli eksplorację innych planet w trakcie II wojny światowej i wynieśli ją poza Ziemię; lub ta *inna* II wojna światowa wybuchła już w kosmosie — to tylko dwie najbardziej prawdopodobne próby genezy) oraz teorii nadludzi (w wersji hitlerowców) i przyspieszonej (podług praw *innej* biologii) ewolucji. Nawiązania można uszeregować chronologicznie: *Jądro ciemności* dzieje się w epoce kolonialnej, *Czas apokalipsy* — w XX wieku, *Serce Mroku* — w erze podróży międzyplanetarnych. Muzyka Rammsteina jest klamrą — niemiecki zespół tworzy w rodzimym języku, w stylistyce postindustrialnej, a ich utwory, teledyski i scenografia koncertów są mroczne i pełne makabrycznej groteski.

◇

Ruch generała, opowiadanie otwierające zbiór *W kraju niewiernych*, jest ciekawe ze względu na nietypową konstrukcję świata przedstawionego: to świat *fantasy*, w którym pojawia się rozwinięta technika (to, wedle określenia Grzegorza Wiśniewskiego, technofantasy). Opowiadanie jest realizacją postulatów teoretycznych, które pisarz zawarł w eseju *Filozofia fantasy*.

Akcja opowiadania *Muchobójca* dzieje się w przyszłości. Ludzie otrzymali od Filantropów (tak określają tajemniczego nadawcę) projekt bram — środka transportu umożliwiającego podróże międzyplanetarne. Jedna z kompanii zwraca się do Muchobójcy z prośbą o wyegzorcyzmowanie Morrisona, księżyca planety Hendrix[10]. Księżyc ten jest ważny dla korporacji — dzięki cennym złożom kopalin firma może uwolnić się z tarapatów finansowych. Problemem jest też przyroda Morrisona, którą stanowią „prawie rozumne" formy fauno-flory (mięsożerne drzewa odtwarzają zasłyszaną mowę ludzi). Muchobójcy udaje się przekonać duchy, aby nie przeszkadzały ludziom. Opowiadanie łączy w sobie elementy *science fiction* i horroru — przy czym ani jedno, ani drugie nie jest tylko sztafażem. Muchobójca kontaktuje się z formami bezcielesnymi, które na kolejnym etapie swego rozwoju mają pojawić się

[10] Chodzi o Jima Morrisona, wokalistę The Doors, oraz Jimiego Hendrixa, wybitnego amerykańskiego gitarzystę. Dukaj często nawiązuje do muzyki popularnej: Nicholasowi Huntowi z *Czarnych oceanów* często przygrywają utwory (w zależności od sytuacji, w jakiej się znajduje) serwowane przez jego OVR. Przy muzyce zespołu Rammstein poleca pisarz czytanie *Serca Mroku*.

na Morrisonie materialnie, jako biologiczne gatunki; chodzi tu więc o szeroko zakrojony ewolucjonizm.

W tle pobrzmiewają nawiązania: do serialu *Stargate* (bramy komunikacyjne) oraz do powieści Stanisława Lema *Głos Pana* (i najpewniej do filmu *Kontakt*). Pisarz, aspirujący do roli obiektywnego futurologa, snującego unaukowione wizje przyszłości, wie, że w najbliższym czasie nie będziemy w stanie stworzyć technologii pozwalającej na wyruszenie poza Układ Słoneczny. Co innego, jeśli technologię taką otrzymamy od Obcych. Być może udałoby się też znaleźć analogie do filmu *Avatar*, ale eksplorowanie naturalnych bogactw nowych światów bez poszanowania dla ich rdzennych mieszkańców znane jest co najmniej od czasów podboju Ameryki.

Główny bohater opowiadania *Medjugorje* Daniel doświadcza teofanii. Jednak wszczepiony nanopasożyt przekazuje jej treść firmie sterowanej przez sztuczną inteligencję (AI). Korporacja, biorąc pod uwagę dane statystyczne, przewiduje czas i „miejsce" kolejnego objawienia. Daniel próbuje odzyskać swoje wspomnienia, ale Bóg chce mówić do AI, następnego Narodu Wybranego, ludzie są tylko „jałową ziemią" (*medjugorje*)[11], zostali sprowadzeni do roli komunikacyjnego medium. W tym opowiadaniu, bodaj po raz pierwszy w twórczości Dukaja, tak ewidentne jest połączenie transhumanizmu (AI mająca, według planu osobowego Boga, zastąpić człowieka) i gnozy (rozwój cywilizacji podług ewolucyjnych stadiów).

In partibus infidelium[12], opowiadanie zamykające zbiór *W kraju niewiernych*, jest bardzo ciekawe, zwłaszcza jeżeli przeczytać je jednocześnie z *Podróżą dwudziestą drugą* z *Dzienników gwiazdowych* Stanisława Lema. W trzech obrazach pokazuje Dukaj konsekwencje, jakie płynęłyby dla Kościoła katolickiego z nawiązania kontaktu z obcymi cywilizacjami. Ważne są dwa założenia: że Kościół przyszłości odgrywałby co najmniej taką rolę, jaką odgrywa dziś, oraz że nawet znacznie bardziej rozwinięte cywilizacje przyjęłyby chrześcijański model wiary. Watykan uznał istnienie duszy u rasy Wodników z planety Rosa, co rozpoczęło akcję misyjną. Następnie, po wielu latach — to *Obraz drugi* — na konklawe wyrusza kardynał Świerszcz. Wynalezienie nowych środków transportu (singulatorów) sprawiło, że w wyborze zwierzchnika mogą brać udział przedstawiciele innych ras. Jeden z nich może nawet zostać papieżem, zwłaszcza że *homo sapiens* stanowią w Kościele mniejszość. W końcu ludzie zostali odkryci przez Duchy, bardzo zaawansowaną cywilizację, będącą symbiotycznym połączeniem intelektu i techniki. Także one uwierzyły w chrześcijańskiego Boga i chcą nieść chrześcijaństwo

[11] Posiłkuję się tu wyjaśnieniem opowiadania dostępnym na stronie internetowej autora. To, jak zastrzega pisarz, jedyny raz, kiedy podaje wyjaśnienie własnego tekstu — robi to, ponieważ zdaje sobie sprawę, że samo w sobie opowiadanie jest nieczytelne.

[12] O opowiadaniu tym piszę szerzej w: P. Gorliński-Kucik: *Podróż dwudziesta druga do kraju niewiernych*. „Konteksty Kultury" 2013, nr 10, s. 78—91.

dalej w kosmos (mają taką możliwość dzięki bardzo rozwiniętej technice). Watykan nie zamierza tego zaakceptować — boi się wypaczeń doktryny (wszak Duchy nigdy nie były ludźmi) i chce chronić wyjątkowość statusu człowieka. Przedstawiciel obcej cywilizacji mówi przedstawicielowi papieża: „To wy Go ukrzyżowaliście".

Dukaj pokazuje tym samym, że dzieje mogą rozwijać się podług pewnych prawidłowości. W tym przypadku zatoczyły koło: rasa ludzka znalazła się w tym samym miejscu, w jakim judaizm znajdował się na początku naszej ery. Być może spowoduje to nawet swoistą odmianę „czarnej legendy". Takie odczytanie wspomaga też obszerny cytat ze Świętego Tomasza podany w zakończeniu[13].

Opowiadanie Stanisława Lema jest zabarwione groteską. Ijon Tichy rozmawia z ojcem Lacymonem, który opowiada mu o problemach z ewangelizacją kosmitów. Jak uczynić znak krzyża, kiedy nie ma się rąk? Jak uporać się z problemami demograficznymi, kiedy cała rasa zdecydowała się przyjąć celibat? Kościół planuje też krucjatę, by jedną z ras nawrócić na chrześcijaństwo. Lem, na mocy pastiszu, przywołuje realia średniowiecza i projektuje powrót do tego, co było. Dukaj pokazuje, że historia, zataczając koło, może na mocy paradoksu specyficznie odwrócić sytuację.

◇

Akcja trzeciej powieści Dukaja, *Aguerre w świcie*, dzieje się w dalekiej przyszłości. Kilku śmiałków dokonało syzygii (wszczepienia) odkrytej w kosmosie substancji, nazwanej — na podobieństwo komórek występujących w układzie nerwowym — glejem[14]. Glejotycy (xenotycy) są zrzeszeni w specyficznej instytucji o nazwie Ordo Homo Xenogenesis. Zakon (mający rozbudowaną symbolikę wasalną: szaty, sztandary, urząd Wielkiego Inkwizytora) powstał w celu ujarzmienia glejotyków, po to by skłonić ich do służenia ludziom zaniepokojonym o swój status w obliczu pojawienia się wyższej ewolucyjnie formy.

W zakonie dochodzi do schizmy, Ivan Petrc, przywódca rozłamowców, przekonuje Fredericka Aguerre, głównego bohatera powieści, że xenotycy są Übermenschami, że powinni porzucić wasalny stosunek do ludzi i zacząć o sobie decydować. Schizmatycy zgromadzili ogromne ilości gleju oraz żywo-

[13] Tekst św. Tomasza *De rationibus fidei ad Cantorem Antiochenum* to głos w sprawie akcji misyjnej wśród Saracenów, odpowiedź misjonarzowi z Syrii. Opowiadanie Dukaja mówi o ewangelizacji obcych cywilizacji — jest to zatem, w pewnym sensie, paralela. W zakończeniu tekstu św. Tomasza pojawia się zdanie: „Bóg natomiast widzi w sposób pewny wszystko". Zob. Święty Tomasz z Akwinu: *Jak uzasadniać wiarę? De rationibus fidei*. W: Tegoż: *Dzieła wybrane*. Przeł. J. Salij OP. Kęty 1999, s. 354.

[14] Wydaje się, że *Aguerre w świcie* może być inspirowane *Solaris* — tajemnicza substancja z powieści Lema także porównywana jest do gleju.

krystu, by zbudować komputer taktujący z szybkością nieskończoną, mający obliczyć wstecz historię Drogi Mlecznej. Chcą znaleźć odkształcenia czasoprzestrzeni, które mogą być wejściami do innych wszechświatów, połączeniami z innymi, wyższymi cywilizacjami, które wcześniej odkryły postglej (a teraz znajdują się na takim poziomie rozwoju, że są niejako „niezauważalne"). Wedle przypuszczeń Fredericka Aguerre, glejotycy są jednocześnie glejotykami *n*-tej generacji i przedsionkiem następnego etapu ewolucji.

To ważny motyw, który jeszcze w powieściach Dukaja powróci. Mielibyśmy („my" — to określenie rzecz jasna umowne) funkcjonować w drabinie wszechświatów, gdzie „poniżej" nas i „ponad" nami znajdują się inne, mniej lub bardziej rozwinięte, cywilizacje. Kontakt z nimi jest możliwy na warunkach zupełnie innych niż „tradycyjne" podróże kosmiczne. To wizja ewolucjonistyczna i gnostyczna, ale nie chodzi w niej o rozwój jednostek czy społeczeństw, lecz cywilizacji, a nawet wszechświatów.

Aguerre wróży z kart tarota. W powieściach Dukaja to, co magiczne, wchodzi w obręb racjonalnego: xenotycy zamiast synaps używają gleju, obecnego w całym wszechświecie (także w ciałach innych członków Zakonu). Transmisja danych między skupiskami tej substancji jest zeroczasowa, bez względu na odległość, i dzięki temu operują „glejintuicją". „Zeroczasowa transmisja" jest zresztą czymś na kształt „św. Graala fizyk Dukaja", pojawia się także w *Extensie* i w *Perfekcyjnej niedoskonałości*.

Na przykładzie *Aguerre w świcie* świetnie widać to, jak Dukaj konstruuje swoje powieści. Na początku wrzuca czytelnika w zupełnie obcy mu świat, powodując zakłopotanie i zainteresowanie, a nawet poirytowanie niezrozumiałością. Oto pierwsze zdania powieści:

> Quinceyowiec klęka, przyciskając twarz do podłogi, prawe oko ginie w dywanie, spogląda na zwłoki lewym. Wielki zegar z żelaza, mahoniu i kryształu wybija w kącie pokoju dwudziestą siódmą. Lady Amiel na odgłos pierwszego uderzenia kryształowego serca upuszcza kielich z fioletowym spieré; zaraz jednak wino i odłamki szkła unoszą się z podłogi i wracają do nieposłusznej dłoni: to wchodzi Scilla. Błyskawicznie robi się ciemniej. Albedo skóry xenotyka nie przekracza procenta. Scilla jest w białej koszuli i białych spodniach, boso. Nie ma włosów. Czarne stopy toną w dywanie.

Baśń? *Fantasy*? Alternatywna historia? Otóż nie. Strona po stronie dowiemy się, że akcja dzieje się (między innymi) na planecie Aguerre, gdzie doba trwa dłużej niż na Ziemi. Że xenotycy, wskutek syzygii gleju, potrafią rzeźbić czasoprzestrzeń (stąd powracający kieliszek), a ich skóra przybiera kolor czarny. Zresztą elementy baśniowego obrazowania często się w powieściach autora *Lodu* pojawiają i łączą się z *science fiction* (któremu bliski jest z kolei dyskurs powieści realistycznej). Bierze się to z techgnostycznego myślenia

i traktowania nauki/techniki jako magii. Jak głosi prawo Clarke'a: „Każda wystarczająco zaawansowana technologia jest nieodróżnialna od magii".

Aguerre podejmie śledztwo, które naprowadzi go na intrygę rozłamowców. Śledztwo to kolejny ważny motyw powieści Dukaja: obecny jest w *Lodzie* (to parodia *Morderstwa w Orient Expressie* Agathy Christie), w *Innych pieśniach* (w szczątkowej formie), nawet w *Córce łupieżcy*. Dukaj bawi się metaforą śledztwa jako procesu epistemologicznego. Najwyraźniej widać to w *Lodzie*, gdzie nie da się ustalić winnego, dopóki bohaterowie nie znajdą się w polu oddziaływania Arystotelesowskiej logiki dwuwartościowej, gdzie granice między prawdą a fałszem są ostro zarysowane.

◇

Akcja *Czarnych oceanów*, powieści ochrzczonej przez krytyków mianem cyberpunkowej, dzieje się w bliskiej przyszłości. Konwencjonalne, militarne konflikty przestały być opłacalne ze względu na wysokie koszty operacji wojskowych. Zarażone pacyfistycznymi memami społeczeństwo wkroczyło w świat wojen ekonomicznych. Nastanie ery wirtualnej oraz pojawienie się superszybkich komputerów[15] spowodowały przeniesienie walki na giełdzie na inny poziom. To „metagiełda", gdzie ludzie są jedynie programistami i strategami, a programy komputerowe wykonują wszystkie operacje. Działania te polegają nie tyle na kupnie i sprzedaży akcji, ile na przewidywaniu konsekwencji poszczególnych ruchów, są więc w pewnej mierze probabilistyczne. Ludzie nie nadążają z opanowaniem wszystkich powiązań, trendów, metatrendów oraz ich wzajemnych wpływów. Powstała nowa dziedzina wiedzy — infoekonomika, następuje implozja pieniądza i informacji, zgodnie z telosem rozwoju pieniądza (od kruszcu — do informacji)[16].

Społeczeństwo jest mocno rozwarstwione: elity, bogate i wykształcone, żyją w zamkniętych enklawach. Poddają się „rzeźbieniu" — dla swoich potomków wybierają pożądany zestaw cech, które są potem wkodowywane w pustą ramę genową. Nie ma mowy o ewolucji i dziedziczeniu w tradycyjnym rozumieniu, możliwa jest tylko ewolucja mody. Elity żyją pod „siecią ubezpieczenia prawnego", NEti, która śledzi każdy ich ruch i nakłada kary za naruszenie „nietykiety".

Główny bohater, lobbysta i bywalec salonów Nicholas Hunt wypowiada prywatną krucjatę systemowi, w której trakcie musi się przebić przez tereny, które zamieszkują „nierzeźbieńcy", ludzie brzydcy, biedni, podobni do zwie-

[15] Podobny schemat rozwoju komputerów i sztucznej inteligencji projektuje Stanisław Lem w *Przedmowie* Irvinga T. Creve'a do *Golema XIV*. Zasadniczą różnicą jest tylko fakt, że młodszy pisarz przewiduje odwrót od wojen tradycyjnych (militarnych) ku wojnom ekonomicznym. Zob. S. Lem: *Golem XIV*. Kraków 1981, s. 5—24.

[16] Zob. J. Hörisch: *Orzeł czy reszka. Poezja pieniądza*. Przeł. J. Kita-Huber, S. Huber. Kraków 2010.

rząt. Jako że akcja powieści dzieje się w niedalekiej przyszłości, mamy do czynienia z takimi rozwiązaniami technicznymi, które jesteśmy w stanie sobie wyobrazić na początku wieku XXI. Mowa przede wszystkim o (wspomnianych już wcześniej) implantach mózgowych, wszczepkach, które pracują bezpośrednio na korze mózgowej, symulując OVR — *Orto-Virtual-Reality*. Innym elementem ekstrapolacji Dukaja są wirusy biologiczne, które mogą uderzyć w określone grupy etniczne, powodując — na przykład — niepłodność.

◇

Córka łupieżcy, minipowieść z 2002 roku, opowiada o osiemnastoletniej Zuzannie Klajn. Dziewczyna, prowadząc śledztwo i zbierając różne przedmioty-artefakty, poznaje historię swojego zmarłego ojca. Firma, w której pracował, zajmowała się archeologią na ruinach obcych cywilizacji kosmicznych. Naszyjnik Zuzanny, wykonany z elżetu, przywołuje miasto. To miejsce spotkań cywilizacji, krążące po wszechświatach o różnych fizykach. Jest bardzo stare — pochodzi sprzed wielu Wielkich Wybuchów, i to z niego biorą się „nowinki" techniczne pojawiające się na Ziemi (muszą jednak być wprowadzane stopniowo, by nie wywołać szoku kulturowego: możliwy jest kontakt z umarłymi oraz, na przykład, zbudowanie domu w ciągu kilku dni). Zuzanna zostaje w mieście, eksploruje je i poznaje jego tajemnice.

Najbardziej interesujący jest tu koncept drabiny rozwoju. Na pewnym etapie cywilizacja wymiera z powodu wyczerpania, inwolucji, samozagłady bądź wojen informacyjnych. Niektórzy wierzą, że odkrywane fizyki (wszechświaty) ułożone są na wzór biblijnej drabiny Jakuba. Ludzie znajdują się teraz w czymś na kształt szeolu, a po swym unicestwieniu wejdą na wyższy poziom, na którym znajdują się cywilizacje stojące „wyżej" od nas. To także swoiste wyjaśnienie *silentium universi* w wersji gnostycznej, ewolucjonizm, w myśl którego ewoluuje nie jednostka czy nawet gatunek, lecz Człowiek jako pewien duchowo-intelektualny konstrukt (a wraz z nim „jego" wszechświat).

◇

Także *Extensa* łączy w sobie charakterystyczne dla Dukaja wątki gnostyczne i transhumanistyczne, jest też próbą zbliżenia się do mainstreamu dzięki wyborowi baśniowej stylizacji[17]. Ludzie żyją w Zielonych Krainach, na ocalałej resztce zatopionej planety. Nie są jednak samowystarczalni, pomagają im „Oni" — postludzie, wyższa ewolucyjnie forma, której przedstawiciele przybywają na organizowany co jakiś czas Targ. Bezimienny główny boha-

[17] Zob. K. Uniłowski: *Lord Dukaj albo fantasta wobec mainstreamu*. W: Tenże: *Kup Pan książkę! Szkice i recenzje*. Katowice 2008, s. 335—354. Szkic dotyczy *Extensy* i *Xavrasa Wyżryna*, ale omawia też twórczość Dukaja w znacznie szerszej perspektywie, między innymi pisze o jego balansowaniu między „gettem" fantastyki a mainstreamem.

ter otrzymuje od Bartłomieja, uczonego i myśliciela, Extensę — rozrastające się, niematerialne „promienie", które łączą się zeroczasowo z odległymi miejscami w kosmosie. Jej „nosiciel" nie starzeje się i dzięki nim odkrywa dziwną anomalię, ślady Obcych. To jego karta przetargowa w kontaktach z postludźmi: oni ocalą zagrożoną planetę, a on dołączy do nich i przekaże im Extensę.

To opowieść o ostatnim człowieku, o jego „rozszerzeniu" i nieuniknionej ewolucji. Skupia się w mniejszym stopniu na technicznych szczegółach, a bardziej — na metaforycznych opisach. Jest poetycką opowieścią, pełną nostalgii, a nie — jak to w innych utworach bywało — peanem na cześć nowego, post- i trans- (chociaż utopia Dukaja nigdy nie jest naiwną wizją powszechnej szczęśliwości[18]). Co interesujące, do progresu postludziom potrzebny jest właśnie człowiek — wszak to on odkrył w kosmosie Extensę Obcych.

Trudno jednoznacznie ocenić stanowisko Dukaja wobec transhumanizmu. Czy jest jak jego bohaterowie, jak Nicholas Hunt, który zupgradeował sobie mózg, czy Paweł Kostrzewa, który opowiada się za ostatecznym upłynnieniem granic (linii oporu) człowieczeństwa, czy może przeciwnie, pozostałby w Zielonej Krainie, jako jeden z ostatnich ludzi?

◇

Niejednoznaczny jest status świata *Innych pieśni*. Na początku wydaje się bliski *fantasy*, opisuje nibylandię, zupełnie odrębną od *naszego* świata. W trakcie lektury okazuje się wszakże, iż to nie tylko trawestacja *naszej* rzeczywistości, lecz także jej wizja alternatywna. Nie ma tu jednak żadnego „wydarzenia zmieniającego", które uruchomiło inny bieg dziejów. Cały świat jest *inny* — to świat, który działa tak, jak, wedle atomistycznej teorii, widział go Arystoteles, świat, w którym występuje pięć pierwiastków oraz wzajemnie wpływają na siebie forma i materia. Innymi słowy — to świat zbudowany podług kulturowych paradygmatów Grecji (a nie Rzymu).

Hieronim Berbelek jest pochodzącym z Vistulii strategosem. Najważniejszą walkę — z kratistosem Czarnoksiężnikiem — przegrał, wskutek czego utracił swą formę. Zajął się więc interesami i stał się człowiekiem majętnym. W afrykańskim buszu pojawiło się zagadkowe wypaczenie formy, zalążki chaosu. Podróżnicy przywożą z dżurdży (safari) wieści o skakomorfizowanych zwierzętach, groteskowych formach. Adynatosi, najeźdźcy z kosmosu, zaczęli inwazję, rozsiewając chaos (skrzywienie, wypaczenie formy).

Tu bodaj najwyraźniej widoczny jest wpływ myśli Witolda Gombrowicza, która dzięki fantastyce zyskała swoiste obrazowe przedstawienie. W świecie *Innych pieśni* możliwe jest oddziaływanie form: ludzie o silniejszej formie

[18] Ma optymistyczny *awers* i pesymistyczny *rewers*, jest próbą unaukowionego, futurologicznego przewidywania przyszłości, dlatego może lepiej nazywać ją uchronią.

są w stanie wpływać na innych. Są i Kratistosi — o formach tak silnych, że narzucają je całym regionom i grupom ludzi, ich władztwa nazywane są koronami.

Ostatecznie Berbelek powraca do formy niepokonanego strategosa. Przy pomocy Illei, Kratistosa zamieszkującego Księżyc, organizuje armię, zawiera sojusze i knuje intrygi, zostaje też kratistobójcą, ostatecznie stawia opór najeźdźcom z kosmosu (choć zakończenie nie jest jednoznaczne). Dzięki specyficznemu obrazowaniu, stworzeniu sugestywnej i spójnej wizji, oraz dzięki udanej próbie „zgrecyzowania" świata i języka *Inne pieśni* są jedną z najlepiej napisanych powieści Dukaja.

◇

Powieść *Perfekcyjna niedoskonałość* jest pierwszą częścią zapowiadanej trylogii. W XXIX wieku *homo sapiens* wyewoluował do form postludzkich, między innymi dzięki umiejętności skanowania mózgu i przepisywania jego zawartości do przestrzeni wirtualnej. W toku ewolucji wytworzyła się hierarchia: *Standard Homo Sapiens* (Stahs), *Post-Human Being* (Phoebe) i *Out-Of-Space Computer* (osca, inkluzje), w której najwyżej stoją formy najbardziej rozwinięte. Całość określa Umowa Fundacyjna Cywilizacji *Homo Sapiens*, która gwarantuje ludziom prawo do współuczestniczenia we wspólnocie. Stahsowie to także postludzie, a 99% społeczeństwa nie stać na wykupienie obywatelstwa, żyją oni na poziomie XXI wieku, nie za bardzo w ogóle świadomi przemian technologicznych. A zmieniło się dużo: nawiązano kontakt z innymi cywilizacjami, manipuluje się czasoprzestrzenią, Układ Słoneczny swobodnie dryfuje po galaktyce.

Niezwykły jest także rozwój świata wirtualnego (trudno to już w ogóle nazwać pochodną Internetu). Pozwala on na symultaniczne sterowanie kilkoma fizycznymi awatarami, które organizują się z cząsteczek nanoware'u. W tym świecie budzi się Adam Zamoyski, wskrzeszeniec z zagubionego statku kosmicznego, pochodzącego jeszcze z wieku XXII. Okaże się jednak, że Zamoyski jest zupełnie kimś innym, jest manifestacją IU — inkluzji ultymatywnej tego wszechświata, czyli najefektywniejszego konstruktu logicznego (co sprawia, że jest w zasadzie najpotężniejszą *osobą* w tym świecie). Miasto, do którego ostatecznie trafi, to „muzeum nieskończoności", zawierające przejścia do innych wszechświatów. Adam ma je spenetrować i poszukać „Punktu Zero".

Znajdziemy tu jeszcze cytat z pism Pierre'a Teilharda de Chardin. Teksty jezuity łączą w sobie przede wszystkim myśl chrześcijańską i pierwiastki ewolucjonizmu, ocierają się o gnozę, sytuują się na obrzeżach katolicyzmu. Dukaj łączy pewne porządki, wskazując możliwość odczytania paradygmatu autoewolucji również z innej perspektywy (powieść można także przeczytać jako literacką wersję *Summae technologiae* Lema).

◇

Lód jest jedną z najważniejszych i najgłośniejszych powieści Jacka Dukaja. To powieść ogromna, zarówno pod względem objętości (grubo ponad tysiąc stron), jak i przywołanych (czasem na mocy pastiszu bądź parodii) dyskursów, podjętych wątków, zarysowanych problemów.

W roku 1908 na Syberii, na północ od jeziora Bajkał, spadł meteoryt. Dukaj tak konstruuje powieść, że impakt staje się „wydarzeniem zmieniającym", w jego bowiem literackiej wizji na Ziemię spadł nieznany człowiekowi pierwiastek — tungetyt. Charakteryzuje się on przeciwcieplnością, czyli każdą dostarczoną mu energię (na przykład za pomocą pracy) odwraca. Tak stało się podczas uderzenia o planetę, tungetyt tak się ochłodził, że spowodował atmosferyczną zimę o prawie globalnym zasięgu. Ten tajemniczy pierwiastek (i jego pochodne) porządkują też myślenie ludzi podług zasad fizyki: cząsteczki w ciele stałym mają stabilną strukturę i nie zmieniają swego położenia, a w chmurze gazu przemieszczają się chaotycznie. Innymi słowy, według prawideł termodynamiki — im większa temperatura, tym większa entropia (miara nieuporządkowania) układu, także — w obrębie tej metafory — układu myśli. Dzięki temu zamarzła Historia, w 1924 roku Polska wciąż jest pod zaborami, nie było ani rewolucji październikowej, ani I wojny światowej.

Do tego dokłada Dukaj spastiszowany fragment naukowego dyskursu tamtych czasów. Ludzie w Lecie (gdy — pomimo ochłodzenia atmosferycznego — nie panuje jeszcze Zima) funkcjonują myślowo według logiki trójwartościowej (opisanej przez Tadeusza Kotarbińskiego, Jana Łukasiewicza i… Benedykta Gierosławskiego — głównego bohatera powieści). Wedle ich opisu rzeczywistości, prawda nie jest ani wieczna, ani odwieczna, nie ma Historii, jest tylko pamięć przeszłości, pamięć zmienna, labilna, do której odnosimy się za każdym razem z innego *teraz*. Ludzie w Zimie zaś funkcjonują podług logiki Arystotelesowskiej, wedle dwóch wartości logicznych: Prawdy i Fałszu.

Benedykt zostaje wysłany na Syberię przez carskie władze, by odnaleźć ojca-zesłańca Filipa, który jest w stanie komunikować się z lutymi (nośnikami mrozu) i, być może, w ten sposób sterować Historią. Przeżywa wiele przygód: w pierwszej klasie Kolei Transsyberyjskiej, w Irkucku i na Syberii (to efekt parodystycznej stylizacji na powieść przygodową). Spotyka Nikolę Teslę, Józefa Piłsudskiego, Rasputina i wiele innych postaci, reprezentujących różne warstwy społeczne i formacje myślowe. Świat podzielił się na dwie opcje ideologiczne — liedniaków, czyli zwolenników zamrożenia Historii (co ma uchronić carską Rosję przed rewolucją i upadkiem), oraz ottiepielników, zwolenników rozmrożenia, rewolucji i wolności.

Zakończenie powieści jest metaforyczne i trudne do jednoznacznej interpretacji. Z jednej strony Lód (zamrożone myślenie, ustabilizowana Historia, Jedynoprawda) jest czymś złym, niepożądanym dla człowieka, z drugiej zaś

— ma krystaliczną, piękną strukturę, jest idealny. Już po Odwilży Benedykt planuje wykorzystanie pozostałego tungetytu do sterowania Historią i ustalenia światowego ładu (według określonej wizji). Dzięki temu *Lód* można przeczytać podobnie jak pozostałe powieści Dukaja, w których obecna jest wizja konserwatywnego społeczeństwa, z wyraźnie zaznaczonymi elitami intelektualnymi i finansowymi.

Lód to także próba podsumowania intelektualnej atmosfery przełomu XIX i XX wieku, to powieść postmodernistyczna, tworząca tekstowy *patchwork*, jest zszyta z tekstów. Niektóre nawiązania są ewidentne, inne — to delikatne aluzje. Bardzo interesujące wydaje się nawiązanie do *Anhellego* Juliusza Słowackiego[19], ważną grupę nawiązań stanowią też odwołania strukturalne — do kryminału czy powieści przygodowej. Dukaj często zmienia tryb parodii, od satyrycznej aż po parodię-hołd[20]. Godna podziwu jest ekwilibrystyka w żonglowaniu naukowymi teoriami i dyskursami oraz sprawność językowa (stylizacja na język początku XX wieku).

Lód można odczytać jako antytezę *Innych pieśni*. We wcześniejszej powieści na Arystotelesowski świat pada cień pochodzącego spoza Ziemi chaosu. Tutaj zaś na świat funkcjonujący podług logiki trójwartościowej spada meteoryt z pierwiastkiem przywracającym logikę Arystotelesowską. Jakkolwiek płaszczyzna *sporu* pomiędzy tymi wielkimi paradygmatami (forma a chaos; logika dwu- a trójwartościowa; esencjalizm a relatywizm) jest nieco inna, jego sedno pozostaje to samo. Powieść docenili czytelnicy i krytycy. Pisarz otrzymał wiele wyróżnień, przede wszystkim Nagrodę Fundacji im. Kościelskich oraz nominację do Nagrody Literackiej Nike.

◇

Wroniec miał być pierwotnie nowelą przeznaczoną do zbioru *Król Bólu* (podobnie zresztą jak *Lód*), ostatecznie jednak został wydany oddzielnie, wraz ze wspaniałymi ilustracjami Jakuba Jabłońskiego. Bohaterem baśni jest mały Adaś: mamy zimę roku 1981, ojca malca zabiera Wroniec (to metafora internowania). Zagubione dziecko trafia pod opiekę Jana Betona i przy jego pomocy rozpoczyna karkołomną, aczkolwiek zakończoną sukcesem próbę uwolnienia ojca. Przedziera się przez szare miasto, gdzie po ulicach snuje się GAZ, na telefonicznych kablach przysiadują Puchacze-Słuchacze, wszędzie krążą Milipanci, Suki i Bubeki. Adaś poznaje Opornych i pana Najnajnajoporniejszego (Lecha Wałęsę), a także Członka (Partii) — ohydną kreaturę, będącą odnogą

[19] Nawiązanie to zostało rozczytane w interesującym artykule M. Mrowiec: *Juliusz Słowacki i Jacek Dukaj — lodowaty dialog między tekstami*. „Postscriptum Polonistyczne" 2009, nr 2, s. 123—141.

[20] Zob. P. Gorliński-Kucik: *Tradycja literacka w „Lodzie" — między parodią a symulacją*. W: *Tradycja współcześnie — repetycja czy innowacja*. Red. A. Jarmuszkiewicz, J. Tabaszewska. Kraków 2012, s. 191—198.

ogromnego potwora. W końcu, kierowany dziecinną naiwnością i uporem, dociera do Wieży Wrońca, gdzie przegania ptaszysko za pomocą Ameryki — artefaktu, który sprawia, że Bubeki się „zdolaryzowały". Chłopiec wygrywa, napisawszy na murze „Wroniec Koniec": szarzyzna się kończy, ptak odlatuje, ojciec zostaje uwolniony, ale Wroniec rzuca na Adasia klątwę:

> Nikt ci już nie da wiary. Choćbyś mówił i mówił. Pisał i pisał. Ty też nie uwierzysz. Będą cię nudzić. Wyśmiejesz potwory i cuda, i tajemnice. Słowa będą brzmiały jak słowa. Nic innego się za nimi nie kryje, tylko rzeczy[21].

Ciekawym tropem interpretacyjnym jest właśnie relacja słowa i rzeczy. Adaś wierzy w przyległość tych dwóch sfer. W baśni wszystko ma swoje nazwy: takie, które działają tylko w jej obrębie (Bubek, Godzina Kruka, Złomot) i odnoszą się do realiów stanu wojennego, oraz takie, które „na zewnątrz" są obojętne, ale w realiach zimy 1981 znaczą już coś innego (Kolejka, Stanie, Kartka, Teczki). Jednak takie traktowanie słowa nie musi koniecznie być reliktem pewnej „magicznej" mentalności — stanowi także element konwencji baśniowej.

Ważna w powieściach Dukaja jest relacja ojca i syna. W wielu utworach napotkamy głównego bohatera, który okazuje się predestynowany do przełomowych zmian lub odkryć właśnie ze względu na swe pochodzenie. Tak pomyślany jest *Xavras Wyżryn* i tak zbudowane jest *Irrehaare*, gdzie Adrian jest tworem programu komputerowego, Adam Zamoyski z *Perfekcyjnej niedoskonałości* także pochodzi od wyjątkowego twórcy. Podobnie jest z Zuzanną Klajn (*Córka łupieżcy*), której ojciec był archeologiem dawnych cywilizacji. Chodzi tu zatem nie tylko o zależność biologiczną (genealogiczną), ale też duchową, wręcz metafizyczną relację stworzyciel — stworzenie.

Publikacja *Wrońca* stała się okazją do zorganizowania akcji edukacyjnej o stanie wojennym. Oprócz książki ukazały się gra planszowa, materiały promocyjne, dwa utwory muzyczne nagrane przez Kazika Staszewskiego (*Piosenka milipantów* i *Piosenka członka* — z tekstami z powieści), audiobook w interpretacji Jana Peszka, a także *musical* w warszawskim Teatrze Kamienica. W ten sposób pisarz po raz kolejny zbliżył się do głównego nurtu.

◇

Akcja *Linii oporu*, opowiadania ze zbioru *Król Bólu*, toczy się w bliskiej przyszłości i dotyczy głównie problemu podmiotowości człowieka żyjącego w przestrzeni wirtualnej. Po raz kolejny wszystko zaczyna się od ekonomii: produkty i usługi staniały, niekonieczna praca jest luksusem. Życie (przynaj-

[21] J. Dukaj: *Wroniec*. Kraków 2009, s. 237.

mniej w niektórych kręgach) przeniosło się do państw Ducha, czyli wirtualnej rzeczywistości. Świat materialny, biologiczny, zwany jest Gnojem.

Młodzi ludzie nieświadomie próbowali życia w takich warunkach, wcześniej grając w gry komputerowe. W państwach Ducha wszystko jest chwilowe, przygodne, dowolne: prawo (w każdym państwie może funkcjonować inny ustrój polityczny), związki międzyludzkie (zawiera się kontrakty małżeńskie i konstruuje się konstelacje znajomych), nawet płeć (postgenderyzm daje możliwość niemal nieograniczonego kreowania swej płciowości i orientacji seksualnej); podmiotowość jest rozmyta, proteuszowa. Największym problemem okazuje się *nolensum* — wąska szczelina między światem materialnym a światem Ducha, kiedy to jest się trochę *tu* i trochę *tam*. Tylko nieliczni są w stanie przejść na drugą stronę bez uszczerbku (niektórzy popełniają samobójstwa). Paweł Kostrzewa, główny bohater, opowiada się za upłynnieniem, za panowaniem transsapiens. To dość nietypowy utwór Dukaja, fabuła bowiem jest szczątkowa, akcja przebiega leniwie. Język też podporządkowuje się chwilowości i momentalności (urwane frazy, niepełne zdania). W rozdziałach, których akcja toczy się wewnątrz gier komputerowych, wszystko wraca do normy.

W powieści znajdziemy też kilka krótkich rozdziałów zbudowanych na modłę dyskursu teoretycznego. Dotyczą one sytuacji człowieka w przyszłości, w momencie przejścia z jednej sfery do drugiej. Człowiek — pisze Dukaj — opisuje się na liniach oporu, człowieczeństwo jest grą swobodną. Dawne kodeksy moralne są niczym instrukcje przejścia poziomego labiryntu — na nic się przydadzą, gdy pojawią się przed nami schody.

◇

Jacek Dukaj jest także krytykiem literackim i publicystą. Zajmował się głównie literaturą (oraz filmem) *science fiction* i *fantasy*, której był recenzentem uważnym i przede wszystkim świadomym jej istoty. Doskonale zna kanon gatunku, dzięki czemu łatwo rozpoznaje i chętnie opisuje międzytekstowe tropy. Bywa przy tym recenzentem surowym, wytykającym błędy, nielogiczności lub niedostatki literackiego kunsztu. Jego szkice publikowane były głównie na łamach „Nowej Fantastyki" oraz „SFinksa", a w ostatnich latach — w „Tygodniku Powszechnym".

Ciekawa jest też publicystyka Dukaja. Głośnym echem odbiła się *Filozofia fantasy*, gdzie pisarz wytykał błędy logiczne i wskazywał pole do zagospodarowania przez pisarzy *fantasy* (próbą realizacji tych postulatów był *Ruch generała*). Zajmował się też recepcją fantastyki oraz niedostatkami samej krytyki (głośny felieton *10 sposobów na zgnojenie książki*). W *Lamencie miłośnika cegieł* wyraża pisarz nostalgię za epickimi sagami rodem z XIX wieku, a tak naprawdę — za pewnym modelem literatury, który znalazłby oddźwięk w życiu społecznym (tu z kolei próbą realizacji był *Lód*).

Interesująca była także rubryka *Księgarnia alternatywna* w „Science Fiction", w której ukazało się osiemnaście *quasi*-recenzji, czyli szkiców o książkach nigdy nienapisanych. Wedle słów pisarza, są one zaczynami tekstów „z szuflady", które nigdy, z różnych względów, nie zostaną zrealizowane. Dukaj zastrzegał, że nie chciał kontynuować tego, co robił Stanisław Lem. Faktycznie — *quasi*-recenzje Lema były zaprojektowane jako subtelna metaliteracka gra. Młodszy prozaik rozwija pomysły, które w większości i tak pojawiają się w jego powieściach. Niemniej stanowi to ciekawą zabawę literacką.

◇

Recepcją książek Dukaja rządzą niejednoznaczności. Wczesne powieści autora *Lodu* budziły podziw wśród miłośników fantastyki i wewnątrz fandomu należałoby szukać śladów ich recepcji. Od czasów *Czarnych oceanów* recenzje zaczęły ukazywać się w ważniejszych czasopismach literackich, a Dukajem zainteresował się *mainstream* (zbiegło się to też ze współpracą z Wydawnictwem Literackim). Pisarz wyrasta poza getto fantastyki, ale wciąż nie pozwala mu się wejść na literackie salony. Inna sprawa, że Dukajowi pozycja uznanego outsidera wydaje się pasować. Może odnajdywać się, w zależności od potrzeby, w jednym lub drugim porządku. Z jednej strony wciąż uprawia „swój" gatunek, z drugiej — gra konwencjami literatury wysokiej. Przypadek Dukaja dobrze oddaje emancypacyjne dążenia fantastyki, usiłującej pozbyć się łatki literatury rozrywkowej.

Drugim paradoksem recepcji Dukaja jest niezrozumienie jego powieści. Krytycy zwracają uwagę na język, styl, gry literackie i zniewalający rozmach wizji, ale rzadko przenikają naukowe koncepcje światów, a przecież to w nich tkwi zasadniczy potencjał (często zwraca się uwagę, że to powieści trudne, na co autor odpowiada, że nie pisze książek „dla każdego"). Na niezrozumienie powieści Dukaja narzekał Grzegorz Rogaczewski:

> A o początkach takiego niezrozumienia zaczyna już świadczyć albo wybiórczy odbiór ich treści i przesłań, albo towarzyszący odbiorowi dreszczyk emocji kwitowany najczęściej słowami: „nowy Dukaj!", albo nieliczne powierzchowne czy wręcz wymijające recenzje krytyków, którzy nie potrafią należycie ująć jego twórczości[22].

Cytowany fragment pochodzi z artykułu, w którym opisano, zanalizowano i zinterpretowano w sposób przystępny i rzetelny koncepcje kilku powieściowych światów, co czyni ten artykuł jednym z ważniejszych omówień prozy autora *Lodu*.

[22] G. Rogaczewski: *Odczytywanie światów Jacka Dukaja*. „Esensja" 2004, nr 1.

Recenzje z książek Dukaja były drukowane w „Nowej Fantastyce" i internetowej „Esensji", a także w „Tygodniku Powszechnym", „Nowych Książkach", „FA-arcie", „Dekadzie Literackiej" i wielu innych czasopismach. Jego twórczością zajmowali się między innymi Krzysztof Uniłowski, Dariusz Nowacki, Marek Oramus, Wojciech Orliński, Paweł Dunin-Wąsowicz. Na razie ukazało się ledwie kilka szkiców literaturoznawczych, jednak luka ta szybko się zapełnia.

◇

Niełatwo jest jednoznacznie umieścić Dukaja na planie polskiej literatury, wpisać go w jedną tradycję. Jego proza czerpie z wielu źródeł, pisarz bawi się, parodiuje i pastiszuje teksty kultury i dyskursy.

Ważne jest usytuowanie Dukaja wobec twórczości Stanisława Lema. Z jednej bowiem strony nie można jednoznacznie określić młodszego z pisarzy kontynuatorem pisarstwa autora *Solaris*, z drugiej zaś — podejmuje on wiele wątków i rozwija je. Sam mówi o Lemie:

> To jest ciężka sprawa, bo wystartowaliśmy z zupełnie różnych punktów. Metodę rozumowania, jak myślę, mamy bardzo podobną. Natomiast wydaje mi się, że mnie interesuje więcej tematów i więcej różnych konwencji literackich, które próbuję łączyć. Lem startował od tej *science fiction* technologicznej, przyjmującej za pierwsze założenia nie tylko metodę naukową, ale samą treść nauk ścisłych. Podstawowy Lem to fantastyka wychodząca od tego, co namacalne, trochę uciekająca w socjologizację, jak w *Wizji lokalnej* czy *Pamiętniku znalezionym w wannie*. […] Lem widział mapę fantastyki ograniczoną do tego, co jego interesowało. Ale to wypełnił do końca — w *Summa technologiae* czy *Filozofii przypadku* — to jest blok monolityczny. Lem tu zrobił wszystko, co mógł zrobić; to pisarz kompletny, teoretyk i realizator własnej koncepcji literatury[23].

Świetnym przykładem dialogu pisarzy jest, wspomniane już, *In partibus infidelium* jako odwołanie do jednej z podróży Ijona Tichy'ego. *Oko potwora* czerpie z *Terminusa* i *Podróży jedenastej* z *Dzienników gwiazdowych* — oczywiście, inaczej rozwijając pewne wątki.

Dukaj rozwija także pomysły Lema z „megaeseju" *Summa technologiae*[24]. Chodzi przede wszystkim o autoewolucję gatunku *homo sapiens*, czyli o trans-

[23] *Wszczepki i żywokryst*. Z J. Dukajem rozmawia P. Dunin-Wąsowicz. „Lampa" 2006, nr 4.

[24] S. Lem: *Summa technologiae*. Lublin 1984. Określenie „megaesej" pojawia się w monografii P. Majewskiego: *Między zwierzęciem a maszyną. Utopia technologiczna Stanisława Lema*. Wrocław 2007.

humanizm. Obaj pisarze kwestionują granicę między Sztucznym a Naturalnym. Podobnie też widzi Dukaj kontakt z cywilizacjami kosmicznymi: ich poziom rozwoju oraz sposób funkcjonowania mogą być tak różne, że nie zdołamy się z nimi porozumieć. Zresztą do kontaktu dojść może szybciej dzięki odkryciu przejścia do innego wszechświata niż w efekcie podróży statkiem kosmicznym. Motywy takie co prawda występują, ale mają one, podobnie jak u Lema, inne zadanie. Nie są to prognozy, lecz sytuacja narracyjna skonstruowana w celu ukazania — na przykład — zachowania człowieka wobec Obcych, wobec Innego.

Motyw „sztucznych mózgów" czy „hodowania informacji" to u Dukaja AI, sztuczna inteligencja, superszybkie komputery będące konstruktami logicznymi. Fantomatyka — kolejny profetyczny konstrukt Lema — to u Dukaja OVR (*Orto-Virtual-Reality*) będące albo symulacją, albo „nakładką" na percypowaną rzeczywistość. Pomysł kreowania bądź poprawiania świata pojawia się w *Perfekcyjnej niedoskonałości*, gdzie odkraftowuje się czasoprzestrzeń, a Układ Słoneczny dryfuje swobodnie w saku, oderwany od swej lokacji w galaktyce.

Ogromny wpływ Lema na polską fantastykę jest w pewnym sensie paraliżujący. Strategia Dukaja — jedynego pisarza, który rękawicę podejmuje — jest ambiwalentna. Jego odwołania do autora *Solaris* nie są nachalne, przeciwnie — są subtelne i często polemiczne; autor *Lodu* gra tymi samymi kartami, ale w nieco inną grę. Jego wyobraźnia sięga innych horyzontów, ale jest przecież o ponad pięćdziesiąt lat młodszy od swego poprzednika.

Wśród ważnych dla autora *Wrońca* pisarzy wymienić trzeba także Witolda Gombrowicza. Istotna w tym przypadku jest kwestia dojrzewania głównego bohatera, z tą jednak różnicą, że bohaterowie Dukaja faktycznie dojrzewają, zdobywają *formę*, kształtują się, odkrywają swoje moce i istotnie wpływają na otoczenie. Dialog z Gombrowiczem podejmuje pisarz w *Lodzie* (interesujący jest zwłaszcza motyw nadawania Gierosławskiemu masek), a przede wszystkim w *Innych pieśniach*. Dukaj, wraz z Mariuszem Sieniewiczem, Michałem Witkowskim, Ignacym Karpowiczem i Szczepanem Twardochem, należy do pokolenia pisarzy urodzonych w latach 70. XX wieku, pisarzy, dla których język i formuła narracyjna Gombrowicza są niezwykle istotne, służą do opisu świata i swoistego zdystansowania się od niego. Są poręczną formą, która może implikować pewne ideologiczne bądź estetyczne wartości. Autor *Lodu* podejmuje polemikę z Gombrowiczem (zwłaszcza gdy w *Innych pieśniach* odwołuje się bezpośrednio do filozofii Arystotelesa), ale ta strategia powinna być przedmiotem dokładniejszej analizy.

Dojrzewanie bohatera jest także związane z modelem fabularnym. Większość powieści Dukaja daje się opisać dość łatwo jako luźną realizację schematu Proppa. Główny bohater z powodu „problemu" (czasem dosłownie: „braku") wyrusza w podróż, w daleką i niebezpieczną krainę (jakieś „jądro ciemności"), spotyka na swej drodze donatorów, którzy uczą go prawideł

funkcjonowania świata, służą radą, ofiarowują pomocne artefakty. W końcu musi się zmierzyć z głównym antagonistą (bywa, że nie jest on ukonkretniony, spersonifikowany) i przeobrażony, udoskonalony, wpływa na kształt świata, odkrywa jego „dalsze" przestrzenie, albo nawet — zupełnie inne światy.

Przy tym jednak Dukaj, na użytek każdego ze swoich z górą czterdziestu tekstów prozatorskich, stworzył osobny świat, nierzadko opisując go bardzo dokładnie i wyposażając w oryginalne cechy, wymyślając alternatywną fizykę lub historię. Pisarz przyznaje, że w procesie twórczym najważniejszy i pierwszy jest właśnie koncept, potem przychodzi czas na fabułę. Położenie nacisku na światy w większym stopniu niż na narrację sprawia, że krótszy tekst może być równouprawniony z obszerniejszą powieścią (co w niniejszym szkicu znalazło odzwierciedlenie). W jednym z wywiadów autor *Lodu* mówi o genezie swojego „światotwórstwa":

> Mnie, jak zacząłem czytać fantastykę, uderzyło, jak wiele różnych rzeczy obejmuje. Nie było dla mnie dużej różnicy między fantastyką Lemowską a rzeczami odjechanymi, jak książki Borgesa, Cortazara — wszystko to przyjmowałem jako historie o światach-które-nie-istnieją. Bo to wszystko jest fantastyka, rozumiesz mnie? […] Natomiast w fantastyce w ogóle, w fantastyce w moim rozumieniu ziały duże luki — i zacząłem od uderzenia w lukę, która była porażająca: nieobecność religii w *science fiction*. Albo ludzie byli w niej areligijni, albo jeśli wierzący, to ich wiara traktowana była jako złudzenie czy wręcz choroba psychiczna. Ultraracjonalizm — że na przykład, jak w *Fontannach raju* Clarke'a, ludzkość się wyleczyła z religii, bo odkryto jakiś gen albo defekt mózgu odpowiedzialny za złudzenia religijne. […] Więc to był naturalny odruch człowieka, który zauważa pustkę — wypełnić ją[25].

Przyjrzyjmy się zatem twórczości Dukaja pod kątem konstrukcji światów — taki, nieco uproszczony, przegląd daje pojęcie o zainteresowaniach pisarza. Pierwszą grupę stanowią utwory *science fiction*, których akcja rozgrywa się w niedalekiej przyszłości i które są, w pewnym sensie, jakimiś futurologicznymi antycypacjami, dotyczącymi najbliższych dekad lub wieków. Dukaj ekstrapoluje trendy, przewiduje pewne wydarzenia i rozwój wypadków. Jest czujnym obserwatorem, jego pomysły są rozbudowane i konsekwentnie odnoszą się do poszczególnych sfer życia człowieka.

Druga grupa utworów to także utwory *science fiction*, które jednak opowiadają o dalszej przyszłości. Chodzi tu o *Aguerre w świcie* czy *Perfekcyjną niedoskonałość*. Wizjom tym bliżej do literackich realizacji transhumanistycznych projektów Stanisława Lema z *Summae technologiae*.

[25] *Wszczepki i żywokryst…*

Trzecią grupą utworów są historie alternatywne. Niektóre — jak *Lód* czy *Xavras Wyżryn* — są, w pewnym sensie, historią *zmienioną* z powodu jakiegoś „wydarzenia", pozostałe — jak *Inne pieśni* — dotyczą świata funkcjonującego według innych zasad. Czasem, jak w *Sercu Mroku*, przyczyna *inności* świata jest niedookreślona, trudna do wychwycenia.

Czwartą, skromną grupę stanowią baśnie. Chodzi tu oczywiście o *Wrońca*, ale także o *Extensę*, która jest bardziej parabolą czy przypowieścią-w-przyszłości (co nie odbiera jej charakteru utworu *science fiction*). Teoretycznie można wyróżnić jeszcze jedną grupę — światy wirtualne. Problem w tym, że akcja tylko jednego utworu toczy się w całości wewnątrz takiej symulacji (*Irrehaare*), a w innych powieściach przenosi się do niej raz na jakiś czas lub rozgrywa się symultanicznie (jednocześnie w Gnoju i w Duchu).

Na uwagę zasługują również wątki gnostyczne. W kontekście powieści Dukaja nie można mówić o gnostycyzmie jako formie religijności powstałej na początku naszej ery[26]. Chodzi tu raczej o transhistoryczną formację intelektualną, o gnozę, która z gnostycyzmu czerpie, ale w ciągu wieków ewoluowała i wchodziła w mariaże z innymi nurtami intelektualnymi[27]. Gnoza Dukaja łączy się z techgnozą, „nową fizyką" i ekstropizmem, czyli z nurtami, które — w dużym uproszczeniu — mówią o technice jako pewnym oczekiwanym (i urzeczywistniającym się w efekcie ewolucji) etapie rozwoju duchowego (intelektualnego) Człowieka jako gatunku (czyli ponadjednostkowego). Ekstropiści i transhumaniści interpretują dzieje człowieka jako dzieje rozwijającej się techniki[28].

W tak odczytanej prozie Dukaja można zauważyć pierwiastki tej myśli, podlegające jednak sublimacji i metaforyzacji. Świat materialny (Gnój, Glina) uznany jest za zły, uwolnienie człowieka z jego ograniczeń stanowi efekt ewolucji. Przejdziemy w światy wirtualne (światy Ducha), w których będziemy mogli dowolnie kreować siebie i swoją podmiotowość wedle własnej woli, chwilowego impulsu. Oddziaływać też będziemy na nasze bliższe i dalsze otoczenie.

Ten światopogląd zakłada możliwość ewolucyjnego rozwoju społeczeństw w formie zsekularyzowanej, gdzie kapłana zastępuje intelektualista i gdzie kieruje się rozwojem społeczeństwa, które przekształci się w utopij-

[26] „Od klasycznego (wschodniego, przedchrześcijańskiego) gnostycyzmu się odżegnuję" — wyznaje pisarz. W tym samym wywiadzie mówi też o transhumanizmie. Zob. J. Dukaj: *Dusza z uchem przy grobie*. Rozmowę przeprowadzili L. Jedlicka, R. Wiśniewski. „Tygodnik Powszechny" 2009, nr 12, s. 40—41.

[27] O tak rozumianej gnozie zob. między innymi: E. Voegelin: *Nowa nauka polityki*. Przeł. P. Śpiewak. Warszawa 1992; M. Brumlik: *Gnostycy. Marzenie o samozbawieniu człowieka*. Przeł. Ś.F. Nowicki, I. Nowicka. Gdynia 1999.

[28] Zob. na przykład E. Davis: *TechGnoza. Mit, magia + mistycyzm w wieku informacji*. Przeł. J. Kierul. Poznań 2002.

ną społeczność ulepszonych ludzi. Bóg, Absolut, zostaje włączony w ludzką egzystencję.

Wszystkim tym w powieściach Dukaja zawiaduje brutalna ekonomia. Od niej wszystko się zaczyna, społeczeństwa są rozwarstwione: 90% ludzkości żyje w biedzie[29], a z wypracowanych dóbr korzystają tylko wąskie elity. Nie chodzi tu tylko o dobra materialne, przeciwnie — gra toczy się o wiedzę. Następuje implozja między pieniądzem a informacją (interferują z sobą, stają się kodem — dobrze ilustruje to przykład metagiełdy w *Czarnych oceanach*), wiedza zaś ma w myśleniu gnostycznym znaczenie kluczowe — to dzięki niej osiągamy samo-*zbawienie*. Elity dzięki naukowym odkryciom otrzymują dostęp do światów wirtualnych, odrywają się od „gnoju" materialnego świata i zdobywają wiedzę o naturze wszechświata (o innych cywilizacjach, prawidłach ich rozwoju). Na tym polega brutalny w swej istocie elitaryzm Dukaja: tylko nieliczni zostają *zbawieni*, tylko nieliczni posiądą wiedzę. Decyduje o tym konserwatywny (hierarchiczny) kształt społeczeństwa i ekonomia *zbawienia*.

◇

Małgorzata Szpakowska napisała niegdyś o Stanisławie Lemie, że fantastyka wybrana przez pisarza za młodu stała się jego kulą u nogi, że pisarz, uprawiając drugorzędny gatunek, musiał nieustannie dowodzić swej intelektualnej pierwszorzędności. Identyfikacja z *science fiction* nie wyszła mu na dobre, krytycy bowiem, choć doceniali Lema i jego pisarstwo, nie bardzo umieli wpisać jego twórczość w szerszy kontekst (a być może czasem brakowało im do tego przygotowania)[30].

Dariusz Nowacki zauważa, że Jacek Dukaj zdążył już swojej pierwszorzędności dowieść[31]. Pozycja fantastyki znacznie się umocniła, mamy też coraz więcej narzędzi, także tych pozaliteraturoznawczych, do jej interpretacji. Należy jednak zachować czujność — twórczość autora *Lodu*, jego literacki kunszt oraz bardzo interesujące propozycje intelektualne nie powinny pozostać niezauważone. Być może jest tak, że to nie fantastyka jest kulą u nogi pisarzy, lecz niezrozumienie fantastyki jest kulą u naszej nogi.

[29] Nędzą określa pisarz taki poziom dóbr, który jest niewystarczający do przetrwania.

[30] M. Szpakowska: *Dyskusje ze Stanisławem Lemem*. Warszawa 1997, s. 5—21.

[31] D. Nowacki: *Poza podporządkowaniem*. „Tygodnik Powszechny" 2008, nr 40, s. 35.

Jacek Dukaj

Prozaik, krytyk literacki, publicysta

Urodzony 30 lipca 1974 roku w Tarnowie. Po ukończeniu III Liceum Ogólnokształcącego studiował filozofię na Uniwersytecie Jagiellońskim. Debiutował tekstem *Złota Galera* („Nowa Fantastyka" 1990, nr 2). Publikował na łamach takich pism, jak: „Fantastyka"/„Nowa Fantastyka", „Feniks", „Framzet", „SFinks", „Voyager". Zredagował antologię *PL +50. Historie przyszłości* (Kraków 2004). Wśród jego najważniejszych wyróżnień znajdują się: Srebrny Glob 1999 (opowiadanie roku, *Serce Mroku*); Zajdel 2001 (opowiadanie roku, *Katedra*); Zajdel 2002 (powieść roku, *Czarne oceany*); Zajdel 2004 (powieść roku, *Inne pieśni*); Zajdel 2005 (powieść roku, *Perfekcyjna niedoskonałość*); Nagroda Fundacji im. Kościelskich 2008 (*Lód*); Nagroda Literacka im. Jerzego Żuławskiego 2008 (powieść roku, *Lód*); Zajdel 2008 (powieść roku, *Lód*); Nagroda Literacka im. Jerzego Żuławskiego 2010 (nagroda specjalna, *Wroniec*); Zajdel 2010 (powieść roku, *Król Bólu i pasikonik*); nominacje do Paszportu „Polityki" (2003, 2004, 2005, 2008); nominacja do Nagrody im. Józefa Mackiewicza 2008 (*Lód*) i 2010 (*Wroniec*); nominacja do Nagrody Literackiej Nike 2008 (*Lód*).

Bibliografia

Powieści i zbiory opowiadań Jacka Dukaja (z wybranymi głosami krytyki)

Xavras Wyżryn i *Zanim noc.* Warszawa, Wydawnictwo SuperNOWA, 1997.

Recenzje: T.A. Olszański: *Dukaj na manowcach*. „Miesięcznik" ŚKF, nr 97; M. Oramus: *Zanim noc*. „Nowa Fantastyka" 1997, nr 7.

W kraju niewiernych. Warszawa, Wydawnictwo SuperNOWA, 2000.

Recenzje: Ł. Jonak: *Szok poznawczy*. „Nowa Fantastyka" 2000, nr 219; M. Oramus: *W stronę Boga*. „Nowa Fantastyka" 1997, nr 174; G. Wiśniewski: *Taktyka spalonej ziemi*. „Esensja" 2000, nr 1.

Czarne oceany. Warszawa, Wydawnictwo SuperNOWA, 2001.

Recenzje: A. Gębala: *Cyber metafizyka: o „Czarnych oceanach" Jacka Dukaja*. „FA-art" 2009, nr 1—2; D. Nowacki: *Sprawny inaczej*. „FA-art" 2002, nr 1; E. Remiezowicz: *Wykład profesora Dukaja*. „Esensja" 2002, nr 1; J.A. Urbanowicz: *Kronika zmiany*. „Esensja" 2001, nr 8.

Extensa. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2002.

Recenzje: M. Oramus: *Niebo za karę*. „Nowa Fantastyka" 2002, nr 241; Ł. Passer: *W poszukiwaniu istoty człowieczeństwa*. „Nowe Książki" 2003, nr 2.

Inne pieśni. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2003.

Recenzje: A. Klęczar: *W formie niesamowitej*. „Dekada Literacka" 2004, nr 5—6; R. Ostaszewski: *Dukaj Lemobójca*. „Opcje" 2004, nr 1—2; E. Remiezowicz: *Odkrywanie nowego świata*. „Esensja" 2003, nr 8; R. Szyma: *Z podszeptu Stagiryty*. „FA-art" 2004, nr 2.

Perfekcyjna niedoskonałość. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2004.

Recenzje: M. Pąkciński: *Światy Jacka Dukaja*. „Nowe Książki" 2005, nr 2; G. Rogaczewski: *Rezonans morfy i formy*. „Esensja" 2004, nr 8.

Lód. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2007.

Recenzje: A. Bałdyga: *Jeśli na końcu jest zero absolutne*. „Dekada Literacka" 2008, nr 5—6; W. Browarny: *Historia bez gorsetu*. „Odra" 2008, nr 5; P. Dunin-Wąsowicz: *Lód jak brylant*. „Tygodnik Powszechny" 2007, nr 50, dodatek; P. Matuszek: *Ontologiczna Syberiada*. „Nowa Fantastyka" 2008, nr 2; T. Mizerkiewicz: *Dwuznaczny urok historiozofii*. „artPAPIER" 2008, nr 4. (Przedruk w: Tegoż: *Literatura obecna. Szkice o najnowszej prozie i krytyce.* Kraków 2013); M. Pabisek: *Posąg i jego syn*. „FA-art" 2008, nr 1; A. Piech-Klikowicz: *Prawda Zimy i niepewność Lata*. „Nowe Książki" 2008, nr 4.

Inne teksty: P. Gorliński-Kucik: *Tradycja literacka w „Lodzie" — między parodią a symulacją*. W: *Tradycja współcześnie — repetycja czy innowacja*. Red. A. Jarmuszkiewicz, J. Tabaszewska. Kraków 2012; P. Gorliński-Kucik: *Jak zrobiony jest „Lód" Jacka Dukaja*. „FA-art" 2013, nr 4.

Wroniec. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2009.

Recenzje: M. Cielecki: *W szponach wrońca*. „W Drodze" 2010, nr 8; K. Kosiński: *Mała apokalipsa (nie tylko) dla dzieci*. „Więź" 2010, nr 4; D. Nowacki: *Baśń o stanie wojennym*. „Gazeta Wyborcza" 2009, nr 258; M. Pabisek: *Enesy-floresy i inne procesy*. „FA-art" 2009, nr 3; M. Parowski: *Ukąszenie krucze*. „Czas Fantastyki" 2010, nr 22; A. Piech-Klikowicz: *Między Tajemnicami, Strachami i Potworami*. „Nowe Książki" 2010, nr 3.

Król Bólu. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2010.

Recenzje: T. Ewertowski: *Technologia jako źródło cierpień?*. „Czas Kultury" 2011, nr 4.

Inne opracowania

P. Dunin-Wąsowicz: *Wysłannicy fandomu: fantastyka po Lemie*. „Polityka" 2006, nr 17—18; P. Gorliński-Kucik: *Dukaj i ekonomia (w) przyszłosci*. „FA-art" 2013, nr 3; P. Gorliński-

-Kucik: *Podróż dwudziesta druga do kraju niewiernych*. „Konteksty Kultury" 2013, nr 10; W. Hamerski: *SF: struktura lodu*. „Czas Kultury" 2009, nr 6; Ł. Jonak: *„Matrix" i „Irrehaare", czyli koniec cyberpunku*. „Nowa Fantastyka" 1999, nr 207; P. Majewski: *Błędni rycerze umysłu. O pisarstwie Jacka Dukaja*. W: *Ćwiczenia z rozpaczy. Pesymizm w prozie polskiej po 1985 roku*. Red. J. Jarzębski, J. Momro. Kraków 2011; T. Mizerkiewicz: *Wirtualny odbiorca wirtualny (albo o tym, jak Jacek Dukaj wymyślił czytelników współczesnej literatury polskiej)*. „Czas Kultury" 2009, nr 6. (Przedruk w: Tegoż: *Literatura obecna. Szkice o najnowszej prozie i krytyce*. Kraków 2013); M. Mrowiec: *Juliusz Słowacki i Jacek Dukaj — lodowaty dialog między tekstami*. „Postscriptum Polonistyczne" 2009, nr 2; D. Nowacki: *Poza podporządkowaniem: Nagroda Kościelskich dla twórcy literatury sf*. „Tygodnik Powszechny" 2008, nr 40; T.A. Olszański: *Polska plus-minus nieskończoność*. „Esensja" 2004, nr 8; Ł. Orbitowski: *Xawras Wroniec, czyli baśnie polskie. Jacek Dukaj o polskiej historii*. „Tygodnik Powszechny" 2009, nr 44; G. Rogaczewski: *Odczytywanie światów Jacka Dukaja*. „Esensja" 2004, nr 1; K. Uniłowski: *Lord Dukaj albo fantasta wobec mainstreamu*. „FA-art" 2007, nr 4. (Przedruk w: *20 lat literatury polskiej 1989—2009*. T. 1. Cz. 2: *Życie literackie po roku 1989*. Red. D. Nowacki, K. Uniłowski. Katowice 2011, oraz w K. Uniłowski: *Kup Pan książkę! Szkice i recenzje*. Katowice 2008).

Archiwa różnych odmian inności
O twórczości Izabeli Filipiak

Bernadetta Darska

Twórczość Izabeli Filipiak od początku kojarzona jest z literaturą feministyczną[1]. Duży wpływ na taki odbiór publikacji autorki miał z pewnością nie tylko fakt podejmowania tej tematyki, ale też informacja, że debiutancki zbiór opowiadań pisarki ukazuje się w ramach Biblioteki Feministycznej. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że o ile w pierwszej dekadzie XXI wieku przyzwyczajono się już do istnienia krytyki feministycznej i *gender studies* w literaturoznawstwie, o tyle w połowie lat 90. XX wieku epitet ten i wszelkie tropy związane z emancypacją w sztuce inspirowały wielokrotnie do mało wybrednych komentarzy. Wystarczy w tym miejscu przywołać określenie „literatura menstruacyjna", które wówczas zdobyło popularność, by uświadomić sobie, jak niekorzystnie odbierano tę akurat problematykę. Filipiak w swojej twórczości nie odchodzi od tego, co ukształtowało jej prozę na początku. Feminizm, emigracja, odmienność — to trzy dominujące wątki, jakie można wskazać w jej pisarstwie. Warto nadmienić, że mają one również wydźwięk autobiograficzny[2], co z pewnością przekłada się na dodatkowe, pozaliterackie, zainteresowanie osobą autorki.

[1] W *Parnasie bis* w haśle poświęconym pisarce znajdziemy następujące określenie: „czołowa polska pisarka feministyczna". *Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po roku 1989.* Oprac. P. Dunin-Wąsowicz, K. Varga. Warszawa 1998, s. 51.

[2] Izabela Filipiak nigdy nie ukrywała swoich feministycznych poglądów, ma na swym koncie doświadczenie emigracji, a głośnym echem, nie tylko w środowisku literackim, odbił się jej medialny *coming out* w programie telewizyjnym Małgorzaty Domagalik w 1998 roku. Zob. *Zapis magnetofonowy programu telewizyjnego (obszerne fragmenty) Małgorzaty Domagalik „Tabu", TVN — 4 marca 1998. Spotkanie z Izabelą Filipiak*. „Furia Pierwsza" 2000, nr 8. Błażej Warkocki stwierdza w związku z tym: „Izabela Filipiak jest pisarką, która najbardziej konsekwentnie w polskiej prozie najnowszej podejmuje problemy zawirowań tożsamości »mniejszościowej« (tak w twórczości, jak w domenie

◇

Pierwsze książki Filipiak można potraktować jako literacką edukację pod kątem różnych odmian wykluczenia. W zbiorach opowiadań *Śmierć i spirala* z 1992 roku i *Niebieska menażeria* z 1997 roku[3], a także w powieści *Absolutna amnezja*, opublikowanej w 1995 roku, zaznacza się to, co pozwala na takie właśnie określenie wskazanych książek. Autorka z upodobaniem eksploruje temat obcości i bezdomności, a także społecznego dyscyplinowania, jako doświadczeń definiujących los kobiecy. Pojawia się również problem uprzedmiotowienia, funkcjonowania w zawieszeniu, bycia „pomiędzy", niemożności trwałego zakorzenienia. Wspomniany status emigrantki zamienia się w element charakterystyki osobowości kobiety, która jest tam, gdzie przebywa, zarazem jednak jej tam nie ma i nigdy tak naprawdę nie było. Marcin Ciupek, recenzując *Śmierć i spiralę*, akcentuje: „Nowy Jork w opowiadaniach Filipiak jest miastem chorym: pełnym bezdomnych, odrzuconych ludzi. Szare ulice, brudne domy, przemoc — to wizja daleka od mitu"[4]. Poszukiwanie, podróżowanie, przeprowadzki — bycie w ruchu okazują się rodzajem manifestu. Tylko tak bowiem można spróbować zdefiniować w sobie to, co najważniejsze. Wszelka statyczność odsuwa od wiedzy i skazuje jedynie na jej substytuty. Magda Lengren widzi w tym pewien dramatyzm:

> Bohaterka *Niebieskiej menażerii* przez wszystkie stronice wyjeżdża i wraca, pędzi naprzód i cofa się, tęskni i nienawidzi. Ciężko pracuje nad sobą, oswaja obce miejsca, buduje z mozołem dzień powszedni, a potem odważnie niszczy wypracowaną codzienność. W strachu przed udomowieniem opuszcza bezpieczne gniazda. Nie chce wyhodować banału, zatrzasnąć się na kolejnym etapie, pardonnez le mot, duchowego rozwoju. Co tu dużo ukrywać, bohaterka *Niebieskiej menażerii* to alter ego Izabeli Filipiak. Dla pisarki nic nie jest łatwe, nic nie dzieje się siłą rozpędu i byle jak. Ponieważ życie jest nieco podobne do literatury, tajemnice warsztatu, i tu i tam, poznaje się od nowa każdego dnia. Codziennie, tuż po porannej kawie, trzeba stawić się na polu bitwy o jakość, wartość i klasę[5].

Społeczeństwo, co oczywiste, próbuje tłumić niezależność. Dorosłość bywa więc przypieczętowaniem poddania się i doświadczonej pacyfikacji możliwości, które nie zdążyły się rozwinąć. Zarówno dziewczynka, jak i ko-

---

przestrzeni publicznej)". B. Warkocki: *Poza zasadą tożsamości, czyli konstruowanie odmieńca w prozie Izabeli Filipiak*. W: Tegoż: *Homo niewiadomo. Polska proza wobec odmienności*. Warszawa 2007, s. 137.

[3] Oba tomy zostały wznowione jako zbiór *Magiczne oko* w 2006 roku.

[4] M. Ciupek: *Kobieta w Nowym Jorku*. „Dekada Literacka" 1993, nr 15, s. 9.

[5] M. Lengren: *„Pyłki myślącego gwiezdnego pyłu"*. „Twórczość" 1998, nr 1, s. 111.

bieta zmuszone są do odgrywania ról. Jeśli nie zechcą włożyć przygotowanych przez innych masek, skazują się na stygmatyzację. Grozi im odrzucenie, posądzenie o szaleństwo, obojętność, ośmieszenie lub nawet symboliczne skazanie na nieistnienie. Ograniczeniem są oczekiwania otoczenia, ale i to, co projektuje własna seksualność. Wiesław Ratajczak zwraca uwagę na następną zależność dostrzegalną w twórczości Filipiak: „Źródłem bólu jest odczucie wrogości własnego ciała. To seksualność zwielokrotnia poczucie odrzucenia i upokarza. Ciało składa się — w odczuciu kobiety — z nieprzystawalnych wzajem, autonomicznych elementów”[6]. Stać się na chwilę kimś innym — to marzenie, prawdopodobieństwo wprowadzone w czyn, ale i chęć kreowania własnego życia. Czy jednak można uciec od siebie? Czy realne jest odzyskanie wolności i niepoddanie się ideowemu zniewoleniu? Kamila Budrowska dochodzi do następującego wniosku:

> Obecność stereotypu kobiety wydaje się w prozie Filipiak bardzo specyficzna. W *Śmierci i spirali*, *Absolutnej amnezji*, *Niebieskiej menażerii* deszyfruje się bowiem stereotyp tradycyjny z przyległymi mu atrybutami, takimi, przede wszystkim, jak heteroseksualizm i macierzyństwo. Nie pojawia się natomiast stereotyp postfeministyczny, ani jako kontrpropozycja, ani jako kolejny wzór negatywny. Opozycją dla „starego” stereotypu okazuje się bowiem model zupełnie odmienny — „odstępczyni”. Kobieta Filipiak to zupełnie nowa istota — próbująca odzyskać wolność i uniezależnić się od norm społecznych i kulturowych. Na podkreślenie zasługuje tu jednak fakt, że egzystencja owych wariatek, prostytutek, kobiet homoseksualnych, awangardowych artystek nie przynosi im szczęścia i spełnienia. Nowe role są bowiem także ograniczające, niszczą, zabijają osobowość, indywidualność. Bohaterki tej prozy robią więc wszystko, by uwolnić się, nie od stereotypów — to jest wysiłek beznadziejny, ale — od samych siebie[7].

Agata Pyzik diagnozuje stan, w którym znajdują się kobiety z opowiadań Izabeli Filipiak, nieco bardziej optymistycznie:

> Podziwiam u Filipiak odwagę poszukiwań, swobodę odrzucania prostych odpowiedzi na pytanie: kim jestem?. Bo takich jest tysiąc. A prawdy i tak nie ma. Prawdą jest to, co w danej chwili komuś pasuje. Chcę być Amerykanką, intelektualistką, homo, hetero? Czytając

[6] W. Ratajczak: *To wszystko z tej piekielnej samotności*. „Czas Kultury” 1993, nr 2, s. 120.

[7] K. Budrowska: *Proza Izabeli Filipiak, czyli negacja związków heteroseksualnych i dowartościowanie homoseksualizmu*. W: Tejże: *Kobieta i stereotypy. Obraz kobiety w prozie polskiej po roku 1989*. Białystok 2000, s. 115.

> Filipiak, można uwierzyć, że nic nas nie ogranicza, a już zwłaszcza paszport[8].

Problem w tym, że wielość możliwości może rodzić czasami podobną bezradność jak konieczność wejścia w wyłącznie jedną, przygotowaną bez naszego udziału, rolę. Tylko jednak próbując nowych rozwiązań, tylko porzucając stare i rozpoczynając wszystko od nowa, tylko odnajdując sens w owym nieustannym ruchu, można się dowiedzieć czegoś o sobie. Praktyka, a nie teoria, czyni mistrzynię — tak mogłyby powiedzieć kobiety z tekstów pisarki. Nic więc dziwnego, że Grażyna Borkowska konstatuje: „Bohaterki Filipiak nie czytają mądrych książek, wszystkie etapy wtajemniczenia przechodzą dosłownie na własnej skórze"[9].

◇

Absolutna amnezja to powieść eksplorująca podobne wątki. Postać *everywoman* i everymana zostaje jednak w tym przypadku zderzona z konkretnymi powieściowymi bohaterami, stanowiącymi symboliczne uosobienie pewnych postaw związanych z kontrolującą i dyscyplinującą funkcją rodziny, szkoły oraz społeczeństwa. Człowiek-każdy w tym wydaniu zyskuje swoją rozbudowaną historię. Dzięki jej poznaniu możemy domyślać się źródeł takiej, a nie innej diagnozy nieprzystawalności bohaterki do społeczeństwa. W opowiadaniach wspomniane domysły były o wiele bardziej mgliste. Autorka połączyła w powieści niebanalny, pełen erudycyjnych odniesień, pomysł na fabułę książki z eksperymentalną formą zapisu. Na ten fakt w omówieniach powieści również zwracano uwagę. Maria Janion, która jest inspiracją jednej z postaci pojawiających się w tej publikacji, nie ukrywa, że bardzo ceni *Absolutną amnezję* i że tytuł ten w jej rankingu najlepszych książek literatury najnowszej plasuje się bardzo wysoko. Wskazując dominujące w powieści motywy, stwierdza: „W jednej z najlepszych polskich powieści co najmniej ostatnich piętnastu lat, w *Absolutnej amnezji* (1995) Izabeli Filipiak, pojawiają się dwa wątki, którym kultura europejska i polska przypisuje szczególne znaczenie: szaleństwo kobiety i ofiara kobiety"[10]. Badaczka akcentuje metaforyczną funkcję, jaką w powieściowej rodzinie pełnią matka, ojciec i córka. Dziecko w kontakcie z każdym z rodziców ma szansę jedynie na mniej lub bardziej dosłowne odtrącenie. Maria Janion zauważa:

> *Absolutna amnezja* jest rodzajem fantastycznej baśni grozy, zbioru dziecięcych fantazmatów przerażenia. Ojciec w niej to Wilkołak, Potwór,

[8] A. Pyzik: *Podróż przez stany inności*. „Lampa" 2007, nr 1, s. 58.

[9] G. Borkowska: *Emigrantki (2)*. „Kresy" 1994, nr 1, s. 183.

[10] M. Janion: *Ifigenia w Polsce*. W: Tejże: *Kobiety i duch inności*. Warszawa 1996, s. 319.

> Ludojad, Croquemitaine — baśniowy „dzieciojad", którego cechuje bezwzględność i okrucieństwo. […] Matka zaś, nazywana „Niepokalaną" (bez skazy) i „Nieutuloną" (w żalu), to wiecznie konspirująca bohaterka narodowa, poświęcająca się dla ojczyzny i obojętna wobec własnego dziecka, niby to bezinteresownie ofiarna, a w istocie sycąca się pychą z powodu swej niezłomnej postawy. Z toksycznego związku Sekretarza i Niepokalanej rodzi się nie tylko materialna Marianna, ale przede wszystkim niematerialna Polska jako przerażające monstrum[11].

Marianna nie ma ani sił, ani nadziei, ani szans, by tak naprawdę wyzwolić się z tego, co metaforycznie coraz bardziej ogłusza i przydusza. Odbiera się jej prawo do samodzielnego oddychania. Na każdy jej fałszywy (czytaj: niezależny) ruch czyhają bliscy i obcy, członkowie rodziny i członkowie społeczeństwa. W życiorys Marianny wpisane są więc potencjalnie dwie możliwości: albo zniewolenie, albo nieustanna walka. Kamila Budrowska akcentuje brak kobiecego sojuszu między córką i matką:

> Postać Krystyny obnaża nieprawdziwość schematycznego przekonania o bezwarunkowości i instynktowności popędu macierzyńskiego. Poświęcająca się pracy zawodowej, potem też — pracy w konspiracji, bohaterka nie wydaje się zainteresowana opieką nad dorastającą córką. Uderza przy tym jej rezerwa i wyrafinowane okrucieństwo, wypadające może dość „blado" na tle ekscesów Sekretarza, ale niszczące wrażliwą jeszcze psychikę córki z równą siłą. Krystyna nieustannie porównuje urodę swoją i Marianny, deprecjonuje atrakcyjność dziewczyny, nie dotrzymuje obietnic[12].

Warto w tym kontekście przywołać również rozważania Kingi Dunin, która komentuje zaistnienie w powieści Policji Menstruacyjnej, dostrzegając zależność między dyscyplinowaniem w przestrzeni publicznej i kontrolą w przestrzeni prywatnej:

> I znowu, Policja Menstruacyjna istnieje zapewne we wszystkich kulturach, ma też zapewne swój męski odpowiednik w postaci — powiedzmy — Policji Polucyjnej. Jednak w książce Filipiak konstatacja ta nabiera nowych sensów poprzez umiejscowienie jej w szerszym kontekście. Policja Menstruacyjna istnieje na równi i w związku z Sekretarzem oraz Niepokalaną — jako zrozumiałymi dla nas symbolami — to czemu nie dołączyć do nich i Policji Menstruacyjnej, choćby po to, by uczynić naszą kulturę i samoświadomość pełniejszymi?[13].

[11] Tamże, s. 329—331.

[12] K. Budrowska: *Twórczość Izabeli Filipiak, czyli macierzyństwo patologiczne*. W: Tejże: *Kobieta i stereotypy…*, s. 147.

[13] K. Dunin: *Polska policja menstruacyjna*. „Ex Libris" 1995, nr 80, s. 7.

Oczywiście, nie wszyscy krytycy dostrzegali zalety emancypacyjnego charakteru fabuły skonstruowanej przez Filipiak. Jerzy Sosnowski nie ukrywał na przykład, że sam pomysł literackiego opisania socjalizacji, jakiej poddawane są dzieci, nie jest niczym oryginalnym. Sposób przedstawienia owego przyuczenia do prawdopodobnych pełnionych ról społecznych w *Absolutnej amnezji* rodzi, jego zdaniem, pewne wątpliwości:

> W jakimś sensie — każdy był małą dziewczynką, przyuczaną w procesie socjalizacji do pożądanych przez społeczeństwo zachowań; każdemu rodzice i wychowawcy starali się wbudować opisywany przez Foucaulta mechanizm „panoptycyzmu": poczucie, że jesteśmy nieustannie obserwowani, które poddaje nas władzy innych nawet w chwili, gdy obcujemy tylko sami ze sobą. Jeśli więc przyjąć, że Marianna jest po prostu everymanem (everywomanką?), na losach której obserwujemy walkę o indywidualną samorządność i niezależność, walkę, którą zazwyczaj przegrywamy, to wszystko w porządku. Jeśli jednak — a Izabela Filipiak chwilami zdaje się tak sugerować — płeć stwarza szczególe warunki dla tej walki, to *Absolutna amnezja* pisana jest w duchu ideologii: staje się ideologiczna, choć z ideologią walczy[14].

◇

Twórcze pisanie dla młodych panien to szczególna pozycja wśród literackich dokonań Filipiak. Autorka wpisuje się nią nie tylko w konwencję poradnika, ale też w dyskusję dotyczącą sztuki pisania i czytania, a w efekcie — możliwości, jakie oferuje wyobraźnia. Konieczne jest przypomnienie, że kiedy książka Filipiak ukazywała się na rynku, kursy *creative writing* wielu traktowało jako towar z importu, który raczej się nie przyjmie w polskich realiach[15]. Tytuł ten, opublikowany w 1999 roku, budził więc sporo kontrowersji, skłaniał do dyskusji i prowokował do zabierania głosu na temat feminizmu. Ślady kobiecego kanonu jako ważnego punktu odniesienia są zresztą w książce pisarki wi-

[14] J. Sosnowski: *Każdy był małą dziewczynką*. „Ex Libris" 1995, nr 80, s. 5.

[15] Krzysztof Varga w tomie zbiorowym *Lekcja pisania* stwierdzał: „Jednym z najstraszniejszych wymysłów Ameryki są kursy *creative writing*. Tak jak kursy krawieckie czy maklerskie, uczą skutecznego działania w obrębie wybranego przedmiotu. Uznani pisarze uczą tam swych potencjalnych następców — jak napisać powieść, opowiadanie, wiersz i esej. Słowem, jak skutecznie działać w obrębie kultury i jak osiągnąć sukces. Po prawdzie uczą metodyki funkcjonowania w pewnym obiegu kulturowym. Sami tworzą dla siebie rynkową konkurencję. Grożą jednak popadaniem w ślepy obłęd na kształt amwayowskiego sekciarstwa i czegoś w rodzaju personifikacji płynu do zmywania naczyń. W takim razie zgoda — niech będzie to szkolenie, jak wyprodukować i sprzedać, a nie jak pisać, bo pisania, tak jak choroby, nie można się nauczyć na kursach. Można się tylko zarazić przez nieumycie rąk po wcześniejszych książkach". K. Varga: *Pisanie jako choroba.* W: *Lekcja pisania.* Red. M. Sznajderman. Wołowiec 1998, s. 176—177.

doczne. Poszczególne rozdziały rozpoczynają się wyodrębnionymi kursywą cytatami, wśród których dominują fragmenty twórczości znanych artystek. Są to między innymi Virginia Woolf, Margeurite Duras, Zofia Nałkowska, Pola Gojawiczyńska, Anaïs Nin czy Toni Morrison. Filipiak, zwracając się do swoich potencjalnych uczennic (czytelniczek), nie próbuje być nauczycielką (sic!). Wchodzi natomiast w rolę inspiratorki, przyjaciółki, starszej koleżanki. Katarzyna Szumlewicz zauważa, że pisarka daje rady dotyczące nie tyle samego procesu tworzenia, ile przede wszystkim… twórczego życia:

> *Twórcze pisanie dla młodych panien* to podręcznik tak zwanej artystycznej kreatywności, który to termin — najczęściej zresztą używany w biznesie — oznacza pisanie niekoniecznie artystyczne, ale posiadające pewne walory, umożliwiające wypromowanie kobiet na arenie literatury. Izabela Filipiak uczy młode adeptki pióra niepokorności, zmysłu obserwacji, umiejętnego budowania fabuły, stopniowania napięcia, a nawet autentyzmu, który chyba dość trudno wyćwiczyć. Autorka powołuje się na twórcze losy wielu piszących kobiet, stawiając je za przykład, jak rozwinąć własną kreatywność (nigdy nie zaakceptuję tego wulgarnego amerykanizmu!). Jej zdaniem, przynależność do „drugiej płci" wcale nie musi oznaczać gotowości do poświęceń, uznawania czyichś spraw za swoje i stania w cieniu kogoś ważniejszego. Młoda panna powinna posiadać cechę pozytywnego egoizmu, być odważna, przekorna, nieco cyniczna i daleka od składania siebie na ołtarzu czegoś wyższego. Inna sprawa, że literatura właśnie czegoś takiego wymaga, chociaż jest to pogląd mało popularny. Szczerze wątpię, że można napisać epokowe dzieło, pragnąc się jedynie zabawić[16].

W dalszych partiach tekstu recenzentka zwraca uwagę na to, że więź, jaką usiłuje zbudować autorka ze swoimi czytelniczkami, jest zbyt duża. Relacja między Mistrzynią a Uczennicą nie może być w pełni koleżeńska, pewna hierarchiczność musi być zachowana. Filipiak, znosząc wszelkie granice wynikające z pełnionych ról społecznych, wpada w pułapkę przypodobywania się:

> *Twórcze pisanie dla młodych panien* byłoby znacznie lepsze, gdyby autorka nie chciała za wszelką cenę odeprzeć podejrzenia, iż jest „niefajną nudziarą". Strach przed posądzeniem o kompleksy i intelektualizm stanowi dla młodych panien podobną pułapkę, co regiony „wyższej prostytucji" (według określenia Adorno), w które wpadły często przywoływane przez autorkę Colette, Anaïs Nin i Jeanette Winterson[17].

[16] K. Szumlewicz: *Dobre rady pani Izabeli*. „Twórczość" 2000, nr 5, s. 116.
[17] Tamże, s. 117.

Proponując odbiorczyniom swojego tekstu podróż po świecie pisania, autorka *Absolutnej amnezji* zdaje się łączyć tworzenie z funkcją terapeutyczną. Próbując pisać, lepiej poznajemy siebie — taki wniosek nasuwa się po lekturze porad pisarki. Wśród sugestii Filipiak znajdują się też takie, które włączają w artystyczną aktywność każdego. Dowiadujemy się więc, że ważna jest praca, że lenistwo bywa twórcze, że pisanie można porównać zarówno do ciąży, jak i do seksu, że wszystko może być inspiracją, że potrzebny jest wewnętrzny krytyk, że bardzo ważne są pytania, jakie zadajemy w trakcie tworzenia. Sugestie te przyjmują postać seansu prowadzącego docelowo nie tyle do wejścia w rolę pisarki, ile przede wszystkim do odkrycia prawdziwej siebie. Pisanie, tak można chyba powiedzieć, staje się zatem w tym przypadku metaforą. Tytułowa „młoda panna" w ramach finału pracy z Mistrzynią nie musi zacząć pisać. Ma jednak wiedzieć, jak w gąszczu różnych masek i fałszywych gestów odnaleźć siebie. Nie zaskakuje więc w tym kontekście stwierdzenie Moniki Rakusy-Suszewskiej: „Zupełnie niejasne wydaje się, kto mógłby tak naprawdę skorzystać z wielu zawartych w niej porad — grafomanka jest w stanie wykonać wszystkie zalecane przez Filipiak ćwiczenia, Dostojewskiej będą one niepotrzebne"[18]. Dylemat ten tak naprawdę nie istnieje. Filipiak toczy bowiem grę nie o umysły kobiet, lecz — zabrzmi to nieco patetycznie — o ich serca.

◇

Kolejna książka pisarki to dość zaskakujący projekt. W *Almie* autorka decyduje się wejść w świat z pogranicza rzeczywistości i wyobraźni, prawdopodobieństwa i upodobania do wieloznacznych metafor, konfabulacji stylizowanej na zapiski historyczne i opowieści rodem z legend i podań ludowych. Na okładce powieści znajdziemy następujący tekst:

> Poszukiwana złodziejka dzieci, których wątłych ciałek po uśmierceniu używała w sobie tylko znany sposób do sporządzenia tajemniczych wywarów, a które następnie sprzedawała lub rozdawała nawet, a wszystko, by działać na szkodę obywateli. Widziana ostatnio. Ktokolwiek by. Oczekuje nagroda[19].

Filipiak bawi się motywem odnalezionego rękopisu i tajemnicy wynikającej z ograniczonej liczby osób, którym ów tekst jest dostępny. Widać w tej powieści nawiązania do istnienia monstrum egzystującego i podróżującego wśród ludzi, monstrum, uzupełnijmy, kobiecego w tym przypadku. Ta potworność opisywanej postaci wiąże się, co oczywiste, z zaintrygowaniem jej

[18] M. Rakusa-Suszewska [bez tytułu]. „Machina" 2000, nr 1, s. 80.
[19] Cytat z 4. strony okładki, anonsujący treść książki.

odmiennością oraz z eksplorowaniem bardzo atrakcyjnej kulturowo postaci wyrodnej matki. Można by również rzec, że Filipiak próbuje renegocjować zasady rządzące przetrwaniem w opowieści. Tak naprawdę bowiem nie wiadomo, z jakiego powodu jej bohaterka zostanie zapamiętana — czy dzięki intensywnemu zaistnieniu, czy może za sprawą wymykania się egzystencjalnym umocowaniom. Dużo w tej historii eksperymentowania z formą i treścią, dużo intelektualnej, miejscami przesadnej, gry z konwencjami kulturowymi, dużo prób stworzenia przekonującej impresji na temat związków między potwornością i kobiecością. Projekt ten zyskał opinie nie zawsze pochwalne. Ela Sokołowska kładzie na przykład nacisk na nadmierne wykoncypowanie dostrzegalne w powieści: „Mnie całość poraża sztucznością. To swoiste »kompendium wiedzy o kobiecie« budzi podejrzenie o bazowanie na półfabrykatach drugiej świeżości”[20]. Szkatułkowa narracja zaproponowana przez Filipiak budzi też zupełnie inne odczucia. Joanna Orska zauważa słabości książki, ale jednocześnie docenia te wszystkie zabiegi, które właśnie z powodu sztuczności mogą być odbierane z dużą niechęcią. Krytyczka pisze:

> Wymiana myśli w tej książce odbywa się na zasadzie teatralnej: nie opowiada się więc nam tutaj historii, lecz „DeMonstruje” jej przebieg. Z imieniem DeMonstra, jej zbrodniczymi praktykami, dzięki którym odbywa się „drążenie w głąb”, wiąże się także inne znaczenie: „potworzenia” — bo *Alma* to przecież traktat o sztuce okrucieństwa — grzebania w szczątkach wielkich, męskich opowieści. Sama DeMonstra jest jak Meduza; cofa się przed własnym okropnym odbiciem, aby jednocześnie się z niego naigrywać. Wszystkie te wątki, obecne w feministycznym dyskursie, wykładają się tutaj z całą oczywistością, niemal mechanicznie. To chyba najbardziej denerwująca strona *Almy.* Z drugiej strony jedną z głównych zasad *écriture feminine* pozostaje niekonkluzywny paradoks i właśnie to chyba książkę w końcu ratuje. Jest niesłychanie kunsztownie skonstruowana[21].

◇

Zbiór felietonów pt. *Kultura obrażonych* Izabeli Filipiak przypomina nieco swoją odwagą i niebanalnością *Absolutną amnezję.* Oczywiście, to mało zobowiązujące skojarzenie. Chodzi bowiem tylko o wskazanie pewnego manifestacyjnego charakteru, chęci zmiany świata, rewolucyjności i buntu, pojmowanych jako siła przekonywania. Taka atmosfera towarzyszy słynnej powieści Filipiak, ale i jej tekstom publicystycznym zebranym w tomie *Kultura obrażonych.* Pisarka nie ukrywa przed czytelnikami, iż jest felietonistką świadomą różnego rodzaju uwikłań — między zleceniodawcą, autorem

[20] E. Sokołowska: *DeMonstracja czegoś.* „Zadra” 2003, nr 3—4, s. 115.
[21] J. Orska: *Sztuka okrucieństwa.* „Odra” 2004, nr 7—8, s. 106.

a odbiorcą. Ironicznie więc zdarza się jej dystansować od miejsca, w którym publikuje, wiedząc, że na przykład łamy prasy kobiecej obligują do odpowiednich treści. Autorka usiłuje edukować swoje czytelniczki, zaznajamiając je i oswajając z tematami opatrzonymi wielokrotnie etykietą tabu. Ksymena Filipowicz-Tokarska spostrzega:

> Głównymi tematami felietonów Filipiak są dyskryminacja mniejszości seksualnych i religijnych oraz opresje wywołane tak zwanym obrażaniem uczuć religijnych. „Szarganie świętości narodowych i symboli religijnych" przez jakiegokolwiek artystę musi zostać ukarane. Odium tłumu jest wtedy przytłaczające. Filipiak nie boi się podejmować nawet tak trudnych tematów. Nie cenzuruje ona swoich poglądów i nie stara się zachować dystansu wobec omawianych zdarzeń[22].

Jest więc prowokacyjnie szczera, co dla niektórych bywa atutem, dla innych — czymś wstydliwym. Dzięki zamierzonej intymności przekazu Filipiak pisze sugestywnie, przekonująco, wierzymy więc pisarce, że poruszane problemy faktycznie ją obchodzą. Filipowicz-Tokarska nie ukrywa, że właśnie dzięki temu doraźność wpisana w felietony zamienia się w uniwersalność związaną z literaturą:

> Czy te felietony wnoszą coś nowego w rzeczywistość polskiej publicystyki? O ich oryginalności decyduje nuta intymności. Nie mam na myśli wątków autobiograficznych, lecz sposób komentowania przez autorkę zastanej w Polsce rzeczywistości. Subiektywizm felietonisty dotyczy zwykle sfery jego światopoglądu, tym cenniejszy jest dla mnie kontakt z emocjami autorki *Kultury obrażonych*. Może dzięki temu książka Filipiak nie jest zwykłym amalgamatem poprawnie napisanych felietonów. Może również dlatego mam wrażenie, iż czytam nie publicystykę, ale po prostu dobrą literaturę[23].

Równie ciepło o *Kulturze obrażonych* wypowiadał się Dariusz Nowacki:

> Bez wątpienia fraza tej felietonistki jest gładka, pełna elegancji i literacko wysmakowana. Filipiak ma dar spostrzegawczości i tę odmianę poczucia humoru, którą bardzo lubię. Nazwałbym ją cierpką […]. Jest także felietonistką erudycyjnie usposobioną, pomysłową i bez dwóch zdań błyskotliwą[24].

---

[22] K. Filipowicz-Tokarska: *Feministyczne felietony Filipiak*. „Czas Kultury" 2003, nr 4, s. 114.

[23] Tamże.

[24] D. Nowacki: *Postne śledzie w beczce*. „Polityka" 2003, nr 10, s. 53.

Trudno nie zgodzić się z tą opinią. To, co w *Twórczym pisaniu dla młodych panien* momentami niebezpiecznie zbliżało się do egzaltacji, w *Kulturze obrażonych* przyjęło postać bardzo inteligentnego zaangażowania, ironicznego zacięcia i wyrazistego, rozpoznawalnego stylu. Urszula Śmietana po lekturze felietonów Filipiak nie ukrywa, że wolałaby, aby pisarka poszła nieco dalej. Jej zdaniem, autorka ujawnia poglądy, ale nie proponuje żadnych rozwiązań odnośnie do tego, co ją zajmuje:

> owe subtelności, ironie i kamuflaże mają ograniczoną siłę oddziaływania (raczej przekonują już przekonanych, niż propagują określoną ideę). Filipiak jednak wyraźnie woli pozostać obserwatorką i komentatorką niż śmiałą reformatorką i projektodawczynią. Raczej wzrusza ramionami, niż pokazuje palcem czy wali pięścią. Nie oferuje żadnych realistycznych ani nawet futurystycznych rozwiązań, nie zamierza też uprowadzać czytelnika w krainę utopii[25].

◇

Jedną z ważniejszych postaci w twórczości Izabeli Filipiak jest pisarka Maria Komornicka. Autorka *Absolutnej amnezji* poświęca jej dwie publikacje książkowe. Jedna, zatytułowana *Księga Em*, to dramat skoncentrowany na losach kontrowersyjnej artystki, druga to imponująca objętościowo praca naukowa pt. *Obszary odmienności. Rzecz o Marii Komornickiej.* W obu przypadkach w centrum zainteresowania Filipiak jest moment przemiany. Zajmuje ją więc to, co doprowadziło Komornicką do symbolicznego gestu przyjęcia męskiego imienia i postaci Piotra Odmieńca Własta, a także to, jakie były konsekwencje tego społecznie i kulturowo trudnego do zaakceptowania gestu. Symboliczne wyrzeknięcie się swojej płci i odnalezienie się w drugiej generuje kolejne problemy — wkładanych masek, odgrywanych ról, pisarstwa kobiet i mężczyzn, szaleństwa, sposobów dyscyplinowania niepokornych kobiet. Ważną kwestią, która pojawia się w obu publikacjach, jest funkcja, jaką w newralgicznym momencie życiorysu Marii odegrała jej matka. Znaczący okazuje się fakt, że imię i nazwisko, przyjęte przez córkę w geście odwrócenia się od własnej kobiecości, wymyśliła jej rodzicielka jako pseudonim. To matka „stwarza" więc tę osobę, którą później w proteście niezgody na jej niezależność zamknie w klinice psychiatrycznej. Filipiak w obu utworach dokumentuje dramat Komornickiej. Społeczeństwo i najbliższa rodzina odmawiają jej prawa do bycia sobą. W efekcie stłumiona zostaje twórcza część osobowości Marii. Izabela Filipiak nie ukrywa, że jej zainteresowanie bohaterką *Księgi Em* i *Obszarów odmienności…* miało różne oblicza — od niezrozumienia do niemal obsesyjnej fascynacji. Dramat po-

[25] U. Śmietana: *Obrażona na kulturę*. „Zadra" 2003, nr 2, s. 61.

święcony Komornickiej staje się nie tylko impresją na temat losów Piotra Własta. Okazuje się również świadectwem emocji samej Filipiak. Zwraca na to uwagę Agata Zawiszewska, akcentując następującą zaletę utworu: „A teraz o tym, co mi się w książce Izabeli Filipiak podobało. Mianowicie to, że *Księga Em* jest książką o Izabeli Filipiak właśnie”[26]. Intymny charakter związku łączącego współczesną pisarkę — Filipiak, z jej obiektem fascynacji — Komornicką, podkreśla również Małgorzata Szlachetka:

> Nie ulega wątpliwości, że najnowsza książka Izabeli Filipiak jest pod wieloma względami utworem hermetycznym. Lektura *Księgi Em* wymaga skupienia. Integralną częścią dramatu, momentami bardziej interesującą od samej sztuki, jest publicystyczno-autobiograficzny tekst *Moje życie z Marią*. Autorka odsłania w nim motywy, które skłoniły ją do zainteresowania się postacią zapomnianej, modernistycznej pisarki. Wskazuje kolejne tropy interpretacji tekstu. To zapis powolnego rodzenia się fascynacji Komornicką. Fascynacji, którą po lekturze *Księgi Em* powinni podzielać także czytelnicy[27].

Filipiak decyduje się na narrację, w której łączy z jednej strony konwencję zwierzenia, z drugiej — próbę autoterapii. W szkicu dołączonym do tekstu właściwego dramatu dzieli się swoimi wątpliwościami i problemami. Poznajemy więc między innymi dylematy autorki związane ze statusem emigrantki i Polki oraz trudności, z jakimi się zetknęła w starciu z uniwersytetem jako instytucją (chodzi o obronę rozprawy doktorskiej).

W *Obszarach odmienności…*, choć pozycja ta nie ma charakteru literackiego, lecz naukowy, mamy do czynienia z równie osobistą narracją. Autorka korzysta ze skompletowanego materiału faktograficznego, jednocześnie nie unikając zaakcentowania własnej obecności. Nie boi się pytać, dzielić wątpliwościami, nie lęka się wyznać przed czytelnikami, że pewne odpowiedzi nigdy nie zostaną odkryte. Biografia Komornickiej zamienia się więc w archiwum tajemnic i wtajemniczenia. Filipiak przypuszcza, mówi o tym, co prawdopodobnie mogło się wydarzyć, wyraźnie utożsamia się z rewolucyjnymi praktykami swej bohaterki. Agata Ludwikowska, choć dzieli się uwagami odnośnie do przyjętej przez pisarkę metody, nie ukrywa, że sugestywność tak zaprojektowanej opowieści jest zwykle bezdyskusyjna:

> Jeśli oczekuje się od biografii Komornickiej właśnie tego — luźnych dywagacji połączonych atrakcyjną detektywistyczną metodą — wtedy z dużą przyjemnością towarzyszy się autorce w kolejnych etapach śledztwa. Z takim nastawieniem odkrywa się nie tylko postać Marii

[26] A. Zawiszewska: *Izabeli Filipiak życie z Marią*. „Zadra” 2005, nr 2, s. 64.
[27] M. Szlachetka: *Wieloznaczna metafora*. „Twórczość” 2005, nr 10, s. 124.

> Komornickiej jako pisarki i wyjątkowej osobowości, lecz także obserwuje się przemiany w świadomości epoki, która została przez pisarkę zarysowana jako tło dramatu tym razem nie modernistycznej wyobcowanej „jednostki", ale po prostu kobiety[28].

Warto nadmienić, że Filipiak, wchodząc w rolę badaczki literatury, relacjonując i interpretując losy pisarki, która stała się Piotrem Własteм, nie przestaje być artystką. Autorka *Obszarów odmienności*… jest obecna w swym tekście, unika hermetycznego sposobu opisu, stawia na atrakcyjność wywodu naukowego. Zdaniem Błażeja Warkockiego, w obu książkach poświęconych Marii Komornickiej Filipiak koncentruje się na opisaniu statusu odmieńca:

> Projekt rewindykacyjny Izabeli Filipiak, jak się zdaje, biegnie jednocześnie w dwóch kierunkach. Z jednej strony (w swej pracy akademickiej) ukazuje „milczącą obecność" homoseksualności w polskiej kulturze i jej awers — „poetykę insynuacji", która pozwala na zniszczenie bez nazwania. Z drugiej strony nie wiąże Komornickiej jednoznacznie z tożsamościową etykietą lesbijki. Em nie jest lesbijką, pozostaje Odmieńcem. Jest to jednak już inny odmieniec niż ten z przełomu wieków XIX i XX. Nie modernistyczny, ale postmodernistyczny. Nowy odmieniec nie jest zamknięty w mniejszościowym paradygmacie wygnania i nieszczęścia, nie jest zepchnięty na margines kultury (staje się przecież — paradoksalnie i postmodernistycznie — królem Polski). To odmieniec odzyskany, szczęśliwy i spełniony, którego tożsamość pozostaje niedookreślona, by kwestionować reżimy regulacyjne, spójne narracje i ukrytą przemoc. *Queer, homo niewiadomo*[29].

Maria Komornicka z *Księgi Em* jest postacią tragiczną, bohaterka *Obszarów odmienności*… obok równie dramatycznego rejestru doświadczeń staje się także postacią wyzwoloną. Metaforycznie, co prawda, ale już w tym zawiera się pewien dostrzegalny ślad prywatnego zwycięstwa. Tym samym twórczość Filipiak zatacza koło — stawiane już w pierwszych książkach pytanie o możliwe uwolnienie się od destrukcyjnego wpływu, który dyscyplinuje niezależność społeczeństwa, znajduje odpowiedź w biografii Komornickiej. Nie jest to, co prawda, scenariusz optymistyczny. Życiowy i pisarski projekt Piotra Własta, zrekonstruowany przez Filipiak, stanowi jednak poświadczenie, że w świadomej przemianie tkwi ziarno wyzwolenia.

---

[28] A. Ludwikowska: *Dramat kobiecości*. „Twórczość" 2007, nr 11, s. 116.

[29] B. Warkocki: *Poza zasadą tożsamości, czyli konstruowanie odmieńca w prozie Izabeli Filipiak.* W: Tegoż: *Homo niewiadomo*…, s. 179.

Izabela Filipiak

Prozaiczka, felietonistka, eseistka, dramatopisarka, poetka

Urodzona 24 sierpnia 1961 roku w Gdyni. Mieszka w Gdańsku. W 1980 roku skończyła naukę w Liceum Ogólnokształcącym nr 2 w rodzinnym mieście. W 1986 roku otrzymała tytuł zawodowy magistra filologii polskiej na Uniwersytecie Gdańskim. W czasie studiów jako instruktorka teatralna prowadziła amatorski teatr. W tym samym roku, w którym skończyła studia, wyjechała do Francji, by uczyć się języka w Alliance Française. Wkrótce poprosiła zarówno rząd francuski, jak i rząd amerykański o przyznanie azylu politycznego. Po otrzymaniu dwóch odpowiedzi przychylnych w 1987 roku wyjechała do Stanów Zjednoczonych. Studiowała tam między innymi sztuki wizualne oraz improwizację teatralną i dramatopisarstwo w Szkole HB w Nowym Jorku. Do Polski wróciła w 1996 roku. Po powrocie prowadziła zajęcia z tzw. *creative writing* na *gender studies* przy Instytucie Stosowanych Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego, uczyła również w Studium Literacko-Artystycznym przy Uniwersytecie Jagiellońskim. W 1999 roku wyreżyserowała i wystawiła w Centrum Sztuki Współczesnej w Zamku Ujazdowskim w Warszawie sztukę, w której wystąpiły studentki uczestniczące w zajęciach z kreatywnego pisania. W 2003 roku wyjechała do Stanów Zjednoczonych na stypendium Fundacji Kościuszkowskiej. Robiła niezależne badania naukowe przy Institute of Slavic, East European and Eurasian Studies w University of California w Berkeley. W 2005 roku otrzymała stopień naukowy doktora nauk humanistycznych na podstawie pracy *Maria Komornicka i kreacje odmienności*, obronionej w Instytucie Badań Literackich PAN. Jej promotorką, podobnie jak w przypadku magisterium, była prof. dr hab. Maria Janion. W 2006 roku jako *affiliated scholar* brała udział w badaniach genderowych w Beatrice Bain Research Group na University of California w Berkeley. W latach 2007—2009 była studentką w Mills College w Oakland i zdobyła stopień Master of Fine Arts w dziedzinie literatury angielskiej i *creative writing*. Od 2009 roku jest zatrudniona jako adiunkt w Zakładzie Literatury i Kultury Amerykańskiej w Instytucie Anglistyki Uniwersytetu Gdańskiego. Założycielka Fundacji Pisarze dla Pokoju / Writers for Peace (2010). Jest członkinią Stowarzyszenia Pisarzy Polskich (od 1997). Debiutowała tekstem *Zdobycz* („Kontakt" 1990, nr 9—10). Publikowała na łamach takich pism, jak: „Przegląd Polski. Polish Review", „Kartki", „Arkusz", „Tytuł", „Czas Kultury", „Akcent", „Nowy Nurt", „bruLion", „Wyrazy", „Odra", „Studium", „Kresy", „NaGłos", „List Oceaniczny", „Kwartalnik Artystyczny", „Gwiazda Polarna", „Res Publica Nowa", „Ex Libris", „Tygodnik Powszechny", „OŚKa", „Wysokie Obcasy", „Marie Claire", „Pani", „Activist", „Pełnym Głosem", „Rita Baum", „Inaczej".

Bibliografia

Powieści i zbiory opowiadań Izabeli Filipiak (z wybranymi głosami krytyki)

Śmierć i spirala. Wrocław, Wydawnictwo „A", 1992.

Recenzje: M. Adamiec: *Głos mają kobiety*. „Życie Warszawy" 1992, nr 26 (dodatek „Ex Libris"); G. Borkowska: *Święta Łucja z Nowego Jorku*. „Kresy" 1993, nr 15; M. Ciupek: *Kobieta w Nowym Jorku*. „Dekada Literacka" 1993, nr 15; A. Gollnikowa: *Miasto-potwór i kobieta*. „Kwartalnik Artystyczny" 1993, nr 0; I. Jarosińska: *Gdzie jest ten amerykański skowyt?*. „Nowe Książki" 1993, nr 12; M. Jastrzębiec-Mosakowski: *Między widzeniem a wizyjnością*. „Przegląd Polski. Polish Review" z 26.11.1992; M.R. [bez tytułu]. „Odra" 1994, nr 3; R. Praszyński: *Strach*. „Nowy Nurt" 1994, nr 18; W. Ratajczak: *To wszystko z tej piekielnej samotności*… „Czas Kultury" 1993, nr 2.

Absolutna amnezja. Poznań, Wydawnictwo Obserwator, 1995.

Recenzje: W. Bonowicz: *Rękopis znaleziony w Trójmieście*. „Tygodnik Powszechny" 1995, nr 28; W. Browarny: *Pączkowanie opowieści*. „Odra" 1996, nr 2; L. Bugajski: *Radość i ból wspominania*. „Wiadomości Kulturalne" 1995, nr 41; A. Czachowska: *Wynurzeni z letejskich odmętów*. „Przegląd Artystyczno-Literacki" 1996, nr 9; K. Dunin: *Polska policja menstruacyjna*. „Ex Libris" 1995, nr 80; M. Frajs: *Lustro od drugiej strony*. „Życie Warszawy" 1995, nr 255; H. Gosk: *W poszukiwaniu oparcia*. „Nowe Książki" 1995, nr 8; A. Kosińska: *Absolutna pamięć pewnego pokolenia*. „Dekada Literacka" 1995, nr 6; I. Kurz: *Inicjacja pewnego pokolenia*. „Polityka — Kultura" 1995, nr 7; M. Lengren: *Przepis na człowieka*. „Twórczość" 1996, nr 9; I. Misiak: *Absolutna Amnezja*. „Przegląd Polski. Polish Review" z 24.08.1995; D. Nowacki: *Pismo lekarstwem na pamięć i inne tropy*. „FA-art" 1995, nr 3; R. Praszyński: *Larwy aniołów*. „Nowy Nurt" 1995, nr 23; J. Sosnowski: *Każdy był małą dziewczynką*. „Ex Libris" 1995, nr 80; L. Szaruga: *W poszukiwaniu utraconej księgi*. „Sycyna" 1995, nr 18; E. Toniak: *Barometr z kapucynem*. „Twórczość" 1996, nr 12; E. Toniak: *Portret pani Z. w ryku bombowca*. „Twórczość" 1996, nr 6; K. Varga: *Tendencyjny feminizm magiczny*. „Gazeta o Książkach" 1995, nr 8.

Niebieska menażeria. Warszawa, Wydawnictwo Sic!, 1997.

Recenzje: E. Biela: *Coś więcej niż opowiadania*. „Wiadomości Kulturalne" 1997, nr 36; P. Czapliński: *Rozstania i powroty*. „Książki. Gazeta" 1997, nr 7; K. Dunin: *Między szklaną a niebieską menażerią*. „Dialog" 1997, nr 12; P. Głogowski: *Trudne miłości w kolorze nieba*. „Magazyn Literacki" 1997, nr 5—6; I. Iwasiów: *„Już raczej się dobudować"*. „Nowe Książki" 1997, nr 9; T. Jastrun: *Niebieska menażeria*. „Twój Styl" 1997, nr 9; D. Kiełczewski: *Wszędzie, czyli nigdzie*. „Kartki" 1997, nr 16; E. Kraskowska: *Że się me serce byle czym przeczula*… „Arkusz" 1997, nr 9; M. Lengren: *„Pyłki myślącego gwiezdnego pyłu"*. „Twórczość" 1998, nr 1; M. Orski: *„Pyłki myślącego gwiezdnego pyłu"*. „Odra" 1997, nr 12; A. Tatarkiewicz: *Sprawa księżniczki*. „Polityka" 1997, nr 22; M. Zaleski: *Dotknąć, poczuć, zrozumieć*. „Tygodnik Powszechny" 1997, nr 32.

Inne teksty: M. Tomczok: *Emigranctwo i nomadyzm w „Niebieskiej menażerii" Izabeli Filipiak*. W: *Poetyka migracji. Doświadczenie granic w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku*. Red. P. Czapliński, R. Makarska, M. Tomczok. Katowice 2013.

Twórcze pisanie dla młodych panien. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 1999.

Recenzje: A. Araszkiewicz: *Panna, czyli prowokacja*. „Res Publica Nowa" 2000, nr 5; P. Bratkowski: *Cudzoziemiec wśród panien*. „Gazeta Wyborcza" 1999, nr 267; J. Chłosta-Zielonka: *Zrób to sama*. „Portret" 2000, nr 10; A. Galant: *Samopisanie*. „Zadra" 2000, nr 2; H. Gosk: *Poradnik, podręcznik, tekst Twórczego Zwierzątka*. „Nowe Książki" 2000, nr 1; M. Mizuro: *Pójdź, kobieto, ja cię uczyć każę*. „Odra" 2000, nr 5; M. Rakusa-Suszewska [bez tytułu]. „Machina" 2000, nr 1; K. Szumlewicz: *Dobre rady panny Izabeli*. „Twórczość" 2000, nr 5.

Madame Intuita. Warszawa, Wydawnictwo Nowy Świat, 2002.

Recenzje: A. Galant: *Intuicja to za mało*. „Kresy" 2003, nr 2—3; J. Jeświł: *Madame Intuita kocha kobietę*. „Pogranicza" 2003, nr 2; E. Kraskowska: *Madame Intuita zabiera głos*. „Arkusz" 2003, nr 2; A. Nasiłowska: *Intuita i intuicja*. „Nowe Książki" 2003, nr 4; A. Stankowska: *Ironia i przekład*. „Arkusz" 2003, nr 2.

Alma. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2003.

Recenzje: M. Mizuro: *Jednak literatura*. „FA-art" 2003, nr 3—4; M. Cuber: *Babskie piekło*. „Nowe Książki" 2004, nr 2; J. Orska: *Sztuka okrucieństwa*. „Odra" 2004, nr 7—8; E. Sokołowska: *DeMonstracja czegoś*. „Zadra" 2003, nr 3—4.

Kultura obrażonych. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 2003.

Recenzje: K. Filipowicz-Tokarska: *Feministyczne felietony Filipiak*. „Czas Kultury" 2003, nr 4; D. Nowacki: *Postne śledzie w beczce*. „Polityka" 2003, nr 10; B. Sławiński: *Pióro i trucizna*. „Nowe Książki" 2003, nr 7—8; U. Śmietana: *Obrażona na kulturę*. „Zadra" 2003, nr 2.

Księga Em. Warszawa, tchu dom wYdawniczy, 2005.

Recenzje: J. Krakowska: *Sztuki przeczytane*. „Dialog" 2003, nr 12; A. Marchewka: *Księga Ef*. „Lampa" 2005, nr 9; M. Szlachetka: *Wieloznaczna metafora*. „Twórczość" 2005, nr 10; A. Zawiszewska: *Izabeli Filipiak życie z Marią*. „Zadra" 2005, nr 2; K. Zdanowicz-Cyganiak: *I Bóg stworzył… Em*. „Nowe Książki" 2005, nr 8.

Magiczne oko. Opowiadania zebrane. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 2006.

Recenzje: M. Boczkowska: *Opowieści szeptane na ucho*. „Twórczość" 2007, nr 7; A. Pyzik: *Podróż przez strony inności*. „Lampa" 2007, nr 1.

Inne opracowania

M. Adamiec: *Kwestia kobieca i ja*. „Ex Libris" 1993, nr 4; A. Biała: *Anatomia, turpizm, feminizm.* „Studia Kieleckie. Seria Filologiczna" 2007, nr 6; G. Borkowska: *Zeskrobać starą zaprawę z pomnika polskiej literatury. (O „młodej" prozie kobiecej).* W: *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*. Red. L. Burska, A. Brodzka. Warszawa 1998; K. Budrowska: *Proza Izabeli Filipiak, czyli negacja związków heteroseksualnych i dowartościowanie homoseksualizmu*; *Twórczość Izabeli Filipiak, czyli macierzyństwo patologiczne*; *„Odstępczyni". Wersja Izabeli Filipiak*; *Androgyne. Wersja Izabeli Filipiak.* W: Tejże: *Kobieta i stereotypy. Obraz kobiety w prozie polskiej po roku 1989*. Białystok 2000; J.Z. Brudnicki: *Fala feministek*. W: Tegoż: *Ćwiczenia z wolności. Polska proza od salonu do supermarketu*. Toruń 2007; J. Chłosta-Zielonka: *Feminizm jako maska. Kobiece kamuflaże w prozie lat dziewięćdziesiątych.* W: *Literackie strategie lat dziewięćdziesiątych. Przełomy, kontynuacje, powroty.* Red. L. Hul, A. Staniszewski. Olsztyn 2002; J. Chłosta-Zielonka: *Oswojona kobiecość i obca męskość, czyli o praktycznym feminizmie Izabeli Filipiak*. „Fraza" 2005, nr 1—2; U. Chowaniec: *Tekst powieściowy jako zapis autentycznego przeżycia i czasu w utworach Izabeli Filipiak, Manueli Gretkowskiej oraz Olgi Tokarczuk*. W: *Literatura polska 1990—2000.* T. 2. Red. T. Cieślak, K. Pietrych. Kraków 2002; U. Chowaniec: *W poszukiwaniu kobiecego świata*. W: *Światy nowej prozy*. Red. S. Jaworski. Kraków 2001; M. Cuber: *Les-silent-story. O polskiej prozie lesbijskiej (nie tylko najmłodszej).* „Ha!art" 2003, nr 1; M. Cyranowicz: *Z kim Izabela Filipiak dzieli własny pokój? (Refleksy i refleksje na wspólnym marginesie).* W: *Kobiety w literaturze*. Red. i wstęp L. Wiśniewska. Bydgoszcz 1999; P. Czapliński: *Immoraliści.* W: Tegoż: *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976—1996.* Kraków 1997; P. Czapliński: *Rozstania i powroty*. W: Tegoż: *Wzniosłe tęsknoty*. Kraków 2001; P. Czapliński, P. Śliwiński: *One. O literaturze kobiecej w ogólności oraz o „Niebieskiej menażerii" Izabeli Filipiak w szczególności*. W: Tychże: *Kontrapunkt. Rozmowy o książkach.* Poznań 1999; B. Darska: *Interwencja, prowokacja czy reakcja? Felietony prasowe Kingi Dunin, Manueli Gretkowskiej i Izabeli Filipiak w kontekście zasad komunikacji społecznej.* W: *Nowe zjawiska w języku, tekście i komunikacji.* Red. A. Naruszewicz-Duchlińska, M. Rutkowski. Olsztyn 2006; B. Darska: *Walka o siebie*. „Nowe Książki" 2007, nr 10; K. Długosz, K. Monkiewicz, P. Nowosielska: *Poczet feministek polskich.* „Przegląd" 2003, nr 10; M. Frenkiel: *Ifigenia współczesna*. „Gazeta Krakowska" 2005, nr 116; A. Galant: *Seksowne granice tekstu. Sonnenberg, Filipiak, Iwasiów*. „FA-art" 2004, nr 1; A. Galant: *Zakochane bez pamięci. Szkic do lektury współczesnych kobiecych „narracji rodzinnych"*. „FA-art" 2010, nr 1—2; U. Glensk: *Proza wyzwolonej generacji 1989—1999.* Kraków 2002; N. Goerke: *Kraina mentalna Marka Adamca*. „Ex Libris" 1993, nr 28; A. Górnicka-Boratyńska: *Odwrotna strona rzeczy, czyli dlaczego Izabela Filipiak jest pisarką feministyczną.* W: *Od kobiety do mężczyzny i z powrotem. Rozważania o płci w kulturze.* Red. J. Brach-Czaina. Białystok 1997; R. Grupiński, I. Kiec: *…mogę po prostu być*. W: Tychże: *Niebawem spadnie błoto, czyli kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej.* Poznań 1997; B. Helbig-Mischewski: *Histeria historii i historia histerii. Jeszcze raz o „Absolutnej amnezji" Izabeli Filipiak i „E.E." Olgi Tokarczuk*. „Dykcja" 1998, nr 9—10; I. Iwasiów: *Gender i literatura po 1989 roku*. W: Tejże: *Gender dla średnio zaawansowanych. Wykłady szczecińskie*. Warszawa 2004; I. Iwasiów: *Kobieca proza na zmianę*. „Zadra" 2005, nr 4; I. Iwasiów: *Osoba w dyskursie feministycznym*. „Teksty Drugie" 1999, nr 1—2; S. Iwasiów: *Izabela Filipiak: „Ze wszystkich miast*

to jedno jest moje". W: Tegoż: *Reprezentacje Europy w prozie polskiej XXI wieku*. Szczecin—Zielona Góra 2013; M. Janion: *Ifigenia w Polsce*. W: Tejże: *Kobiety i duch inności*. Warszawa 1996; I. Jaworska: *W imię Matki i Córki i Ducha Nieświętego*. W: *„Gorsza" kobieta. Dyskursy inności, samotności, szaleństwa.* Red. D. Adamowicz, Y. Anisimovets, O. Taranek. Wrocław 2008; B. Kaniewska: *Metatekstowy sposób bycia*. „Teksty Drugie" 1996, nr 5; B. Kaniewska: *Portret Izabeli F*. „Czas Kultury" 1994, nr 5—6; M. Lizurej: *Dorastanie jako zapominanie*. W: *Gender. Konteksty*. Red. M. Radkiewicz. Kraków 2004; A. Ludwikowska: *Dramat kobiecości*. „Twórczość" 2007, nr 11; K. Majbroda: *„Absolutna amnezja" — prototyp tzw. literatury kobiecej/feministycznej w komunikacji literackiej*. W: Tejże: *Feministyczna krytyka literatury w Polsce po 1989 roku. Tekst, dyskurs, poznanie z odmiennej perspektywy*. Kraków 2012; M.H. Makowiecka: *List*. „Ex Libris" 1993, nr 4; A. Marchewka: *Zziębłam bardzo, zziębłam aż do kości*. „Magazyn Literacki. Książki w Tygodniku" 2010, nr 17; B. Marzęcka: *Filipiak Izabela*. W: *Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku. Słownik biobibliograficzny*. T. 1. Red. A. Szałagan. Warszawa 2011; A. Mrozik: *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku.* Warszawa 2012; A. Nasiłowska: *Pożegnanie prowincjonalizmu*. „Polityka" 1994, nr 48; A. Nęcka: *Kobiece sekreciki*. W: Tejże: *Granice przyzwoitości. Doświadczanie intymności w polskiej prozie najnowszej.* Katowice 2006; M. Piekara: *Izabeli Filipiak „Obszary odmienności"*. „Zadra" 2008, nr 3—4; J. Rewaj: *Manuela, Izabela, Natasza, czyli „baby runęły do literatury"*. „Pogranicza" 1997, nr 2; A. Stankowska: *Między ironią a przekładem. O „Madame Intuita" Izabeli Filipiak z nieustającym odniesieniem do „Pana Cogito" Zbigniewa Herberta*. W: Tejże: *Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego.* Poznań 2007; K. Szczuka: *Rewolucja jest kobietą*. „Polityka" 2008, nr 50; E. Szybowicz: *Inne historie kobiet. Apokryfy feministyczne w prozie Izabeli Filipiak.* W: *IV Ogólnopolska Konferencja pt. „Las w kulturze polskiej" — materiały z konferencji: Mierki koło Olsztyna, 19—21 V 2007*. Red. W. Łysiak. Poznań 2006; E. Szybowicz: *Wariatka na strychu i moherowy beret*. W: Tejże: *Apokryfy w polskiej prozie współczesnej*. Poznań 2008; B. Umińska: *Ciach, i spadło głów trzydzieści*. „Ex Libris" 1993, nr 4; B. Warkocki: *Poszukiwanie języka. O twórczości Izabeli Filipiak*. „Teksty Drugie" 2002, nr 6; B. Warkocki: *Poza zasadą tożsamości, czyli konstruowanie odmieńca w prozie Izabeli Filipiak.* W: Tegoż: *Homo niewiadomo. Polska proza wobec odmienności*. Warszawa 2007; B. Warkocki: *Sprawa Komornickiej*. „Le Monde Diplomatique" (wersja polska) 2007, nr 7; B. Zwolińska: *Proza kobieca po 1989 roku wobec mitu matki-Polki*. W: *Polska proza i poezja po 1989 roku wobec tradycji.* Red. M. Wróblewski, A. Główczewski. Toruń 2007.

Inne książki Izabeli Filipiak

Samouczek polsko-angielski. Do nauki języka angielskiego bez nauczyciela, opracowany specjalnie dla Polaków w Ameryce. Gdańsk, New York, Axter, Pol-Am Publishers, 1994.

Zwiedzamy Nowy Jork. Przewodnik [współautor: M. Spychalski]. Gdańsk, New York, Axter, Pol-Am Publishers, 1994.

Obszary odmienności. Rzecz o Marii Komornickiej. Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 2006.

Skandaliczny intelektualizm
O twórczości Manueli Gretkowskiej

Bernadetta Darska

Przyjrzenie się twórczości Manueli Gretkowskiej, poczynając od debiutanckiej powieści *My zdies' emigranty* z 1991 roku, a kończąc na *Transie* z 2011 roku i *Agencie* z 2012 roku, skutkuje postawieniem tezy, iż pisarka wraca do tego, co inspirowało ją na początku pisarskiej drogi, i po dwudziestu latach istnienia na rynku wydawniczym nie tylko potwierdza swoją klasę, ale i na nowo jest skandalicznie intelektualna lub, by pociągnąć tę grę słów, intelektualnie skandaliczna. Nie bez powodu owe dwie dekady z autorką *Kabaretu metafizycznego* określam za pomocą tych dwóch słów. Od początku bowiem odbiór książek Gretkowskiej skojarzony był nierozłącznie z biografią pisarki. Autorka zresztą świadomie gra i grała swoim życiorysem — nie tylko przetwarzając to, co zakorzenione w jej rzeczywistości, w tekst, ale i świadomie dawkując mediom to, co może wzbudzić sensację. Znana jest także z niebanalnych skojarzeń i konstruowania dość kontrowersyjnych scen, za których sprawą dyskredytacji ulega zwykle całe dzieło. Można by w tym miejscu wymienić na przykład podwójną łechtaczkę i orgazm stereo z *Kabaretu metafizycznego*, umieszczanie w pochwie hostii w *Transie*, ale też twórcze udokumentowanie własnej ciąży w *Polce*, spisanie historii powstania Partii Kobiet w *Obywatelce* czy przetwarzanie swoich doświadczeń emigracyjno-romansowych w *My zdies' emigranty*, *Tarocie paryskim* lub w *Transie.* Gest autobiograficzny u Gretkowskiej nigdy jednak nie jest tylko próbą wywołania skandalu, stanowi raczej przemyślaną grę, podjętą w imię szczerości wypowiedzi i zagospodarowania tego, co w przypadku zwierzenia można by nazwać nowym i odważnym. Pisarka nie portretuje przecież tego, co jest nietypowe. Wiele osób doświadczyło emigracji, wiele osób gubi się w zdefiniowaniu sensu miłości i seksu, wiele kobiet doświadczyło ciąży i wreszcie wiele kobiet ma na swoim koncie nieudany romans, w którego trakcie od-

grywały role małych dziewczynek wobec starszego i rzekomo mądrzejszego mężczyzny. To oczywiście nie jedyne wątki, jakie znajdziemy w twórczości Gretkowskiej. Warto jednak uświadomić sobie, że właśnie przez podjęcie intelektualnej gry z tym, co można by określić doświadczeniem codzienności, proza pisarki wydała się tak szokująca i nietypowa. Wrażenie to pozostaje ciągle aktualne. Wystarczy przyjrzeć się temu, w jaki sposób odbierano *Trans*, powieść, dzięki której czytelnik ma okazję obcować z taką wersją pisarstwa Gretkowskiej, jaką zachwycano się w latach dziewięćdziesiątych[1]. Kinga Dunin zauważa na przykład: „Jest to stara, dobra Gretkowska, którą pamiętamy z *My zdies' emigranty* czy *Tarota paryskiego*. Dowcipna, prowokująca, mieszająca do wszystkiego newage'ową metafizykę"[2]. Część krytyków tak bardzo przejęło się rolą uświadomienia społeczeństwu niemoralności i bezwartościowości powieści, że używa słów niebezpiecznie mocno zbliżających się do wulgarności. Krzysztof Masłoń stwierdza na przykład, iż mamy do czynienia z „książką gównianą"[3]. Niezależnie jednak od ocen krytyków Gretkowska jest stale obecna na mapie literackich wydarzeń — każda z jej książek jest szeroko komentowana, a autorka potrafi podsycać czytelnicze emocje, umiejętnie dawkując elementy własnej biografii i przetwarzając je w prowokującą literaturę.

Jedną z charakterystycznych cech pisarstwa Manueli Gretkowskiej jest łączenie spostrzeżeń dotyczących życia społeczno-politycznego z odważnymi skojarzeniami natury obyczajowej. Pisarka, konstruując lub dekonstruując fabułę, bardzo często wchodzi w rolę komentatorki współczesnej rzeczywistości. Ze swadą łączy pozornie nieprzystające do siebie skojarzenia, udowadniając nie tylko własną erudycję, ale i dystans do wszelkiego rodzaju form. Gretkowska z łatwością unika patosu, odsłaniając fałsz i pozór tkwiący

[1] Oczywiście, nie był to odbiór jednogłośny, niewątpliwie jednak można powiedzieć, że szokująca wielu Gretkowska została przyjęta z dużą życzliwością. Warto zaznaczyć, że w przewodniku autorstwa Grażyny Borkowskiej, Małgorzaty Czermińskiej i Ursuli Phillips pt. *Pisarki polskie. Od średniowiecza do współczesności* Gretkowskiej nie uwzględniono, gdy tymczasem innym pisarkom jej pokolenia — Tokarczuk, Filipiak czy Goerke — poświęcono oddzielne hasła. Trudno nie uznać takiej decyzji autorek, zważywszy na popularność pisarki, za świadomy gest kontestacji. Z kolei w leksykonie *333 popkultowe rzeczy… Lata 90.* Bartka Koziczyńskiego natkniemy się na hasło poświęcone osobie Manueli Gretkowskiej. Czytamy: „Ceniona pisarka, w latach 90. znana jednak bardziej jako skandalistka. Nawet ci, którzy nigdy nie mieli w ręku jej książek, gorąco dyskutowali o wątkach nekrofilii (*Tarot paryski*) czy podwójnej łechtaczki (*Kabaret metafizyczny*)" (Poznań 2011, s. 193). Miejsce pisarki w obu wspomnianych, różniących się ideowo, książkach pokazuje, jak dwuznaczny był (jest) status pisarki i jak wiele emocji budzi jej twórczość.

[2] K. Dunin: *Hostia i cipa w jednym stoją domku*. „dwutygodnik.pl" 2011, nr 59. http://www.dwutygodnik.com/artykul/2322-hostia-i-cipa-w-jednym-stoja-domku.html.

[3] K. Masłoń: *Spowiedź dziewczęcia minionego wieku* [rec. *Transu*]. „Uważam Rze" 2011, nr 17.

u źródła wzniosłości. Nie boi się mocnych słów — gdy wchodzi w rolę komentatorki, mówi to, co chce powiedzieć. Powieści pisarki zamieniają się więc często w rodzaj rozbudowanego felietonu. Ten, kogo nie przekona afabularność prozy Gretkowskiej, postmodernistyczny charakter narracji, łączenie dialogu, impresji z fragmentami tekstów filozoficznych, z pewnością z zadowoleniem skonstatuje, iż pierwsze powieści autorki można by z powodzeniem traktować jako studium emigracji. Myliłby się jednak ten, kto doszukiwałby się patriotycznych uniesień, nostalgicznych wspomnień czy deklarowanej tęsknoty za ojczyzną. Zarówno bowiem w *My zdies' emigranty*, jak i w *Kabarecie metafizycznym*, i w *Tarocie paryskim* dostrzegalny jest gest antyromantyczny. Zostanie on powtórzony po latach w *Transie.* Zamierzona skandaliczność, gra z cielesnością, przerysowanie wątków związanych z seksualnością przestają epatować łamaniem tabu. Zamieniają się w rodzaj manifestu ideowego. Gretkowska mówi wprost — nie ma już takiej emigracji, o której uczymy się w podręcznikach historii, emigracja może być dobrą zabawą, niewiele ma zatem wspólnego z martyrologią, seks da się połączyć z intelektualną rozmową, a czytelne kody kultury służą nie tylko do podtrzymywania komunikacji, ale i do jej przewartościowania.

Pierwsze książki pisarki, co zasygnalizowano już wcześniej, spowodowały, iż przylgnęła do niej etykieta skandalistki. Nowa jakość w prozie, jaką niewątpliwie było połączenie odwagi obyczajowej z fragmentami eseistycznymi oraz autobiograficznymi, sprowokowała wiele dyskusji. Krytycy albo byli zachwyceni, albo nie ukrywali swojej niechęci. Opinii neutralnych raczej nie było. Trudności interpretacyjnych nastręczała nie tylko swoboda twórcza Gretkowskiej, ale przede wszystkim jej jawne kontestowanie wszelkich form związanych z literaturą. Dość powiedzieć, że mieliśmy tu do czynienia i z ucieczką od eksperymentów, i z unikaniem tradycji. Nie bez powodu pisarka szybko zaczęła funkcjonować jako artystka osobna, którą można próbować oprotestowywać, nie sposób jednak jej aktywności przemilczeć. Magdalena Rabizo-Birek zwraca uwagę na erudycyjność prozy autorki *Kabaretu metafizycznego*:

> Jednym z motywów obsesyjnie powracających w książkach Gretkowskiej jest krytyka wynaturzeń współczesnej sztuki, kultury, jej wytwórców i odbiorców, czyli wąskiej i zdegenerowanej kasty intelektualistów i artystów. Motyw ten jest tym ciekawszy, że kompromitując dzisiejszą sztukę, pisarka kompromituje jednocześnie swoją twórczość, która jest przecież modelowym jej przykładem[4].

[4] M. Rabizo-Birek: *Moje przypadki z Manuelą Gretkowską*. „Nowy Nurt" 1995, nr 16, s. 1.

Badaczka zauważa również: „Powieści Gretkowskiej roją się ponadto od smakowitych aforyzmów, złotych myśli, zabawnych konceptów, kalamburów i powiedzonek, z których jej ogromna erudycja, zdolność kojarzenia i poczucie humoru tworzą wybuchową mieszankę powagi i śmieszności”[5]. Krzysztof Varga docenia w twórczości pisarki unikanie patosu i, kolokwialnie rzecz ujmując, „brak napinania się”. Definiując przyczyny sukcesu autorki, akcentuje:

> Fenomen Gretkowskiej polega na tym, że jej pisarstwo, przynajmniej początkowo, przypasowało zarówno tym, którzy czytają na pierwszym poziomie, jak i tym, którzy chcą drążyć. Było to w dodatku coś zupełnie nowego w literaturze polskiej, zawieszonej gdzieś między solidnie skonstruowanymi fabularnymi opowieściami, w prostej linii wyrosłymi z tradycji pozytywistycznej, a nie do końca udanymi, a przede wszystkim mało komunikatywnymi dla przeciętnego czytelnika eksperymentami formalnymi, jak chociażby dokonania pisarzy z okolic miesięcznika „Twórczość”. Gretkowska najzwyczajniej w świecie wpasowała się w środek. Z jednej strony pisze w nowy, swobodny, nieznany ostatnimi czasy w napiętnowanej uwarunkowaniami zewnętrznymi literaturze polskiej sposób, z drugiej, dokonując pewnych zabiegów technicznych, niewynikających jednak z realizacji konkretnych planów formalnych. Ta literatura, co widać najlepiej na przykładzie *My zdies' emigranty*, nie była wyrachowana, a jednocześnie naiwna[6].

Jeszcze w połowie lat 90. XX wieku Varga przewidywał to, co, jego zdaniem, jest składnikiem typowo polskiej recepcji dzieł pisarzy niepokornych:

> Podejrzewam, że teraz przyjdzie czas flekowania Gretkowskiej, ponieważ w Polsce wszystko idzie falowo: najpierw jest uwielbienie, potem na skutek przedawkowania przychodzi znudzenie i odruch obronny organizmu: dość. Potem już tylko mówi się, że pisarz się skończył. Zapewne już dzisiaj wielu, zacierając łapki, czeka na kolejne książki Świetlickiego, Gretkowskiej, Podsiadły, Tokarczuk, by powiedzieć lub napisać, że ci autorzy się skończyli, wyczerpali i nie mają już nic do powiedzenia[7].

Piotr Śliwiński w trakcie dyskusji z Przemysławem Czaplińskim zauważa, że w twórczości Gretkowskiej jest coś z wolnomyślicielstwa. Fakt ten, jego zdaniem, warto docenić:

---

[5] Tamże, s. 6.
[6] K. Varga: *Casus Gretkowska, czyli wyjście z getta*. „Nowy Nurt” 1995, nr 16, s. 16.
[7] Tamże.

> W każdym razie Gretkowska nie chce pisać ani dla „drobnomieszczan", oczekujących od literatury bądź to rozrywki, bądź to moralizatorstwa, ani dla „patriotów", widzących literaturę przez pryzmat jej dziewiętnastowiecznych narodowych zobowiązań, ani dla „interpretatorów", czyli ludzi utrzymujących się (jakimś cudem) z czytania i recenzowania książek. Pisze dla ludzi wolnych od nastawień, uprzedzeń i porządków. Swoim pisarstwem wielbi różnorodność, nieregularność i niespodziankę[8].

Z kolei Czapliński krytycznie komentuje osiągnięcia pisarki i stwierdza: „Fenomenem jest więc nie tyle sama Gretkowska, co mechanizmy rynku, które uczyniły z niej gwiazdę"[9]. Zdaniem Śliwińskiego, w twórczości pisarki jest dużo świeżości i zaskakujących z perspektywy artystycznej posunięć:

> Gretkowska nie stara się pisać tzw. czytadeł, to jest rzeczy obliczonych na masowego czytelnika; ona jest ambitna i wymagająca. Ona jest, moim zdaniem, z dwóch powodów nowatorska. Po pierwsze, wchodzi w nieobsadzoną rolę prowokatorki, gorszycielki, kobiety ekscentrycznej i wolnej. Rolę feministyczno-ironiczną. Od dziesięcioleci nikt właściwie tej roli nie usiłował grać. […] Po drugie, Gretkowska porusza tematy nieporuszone, przedstawia światy nieprzedstawione. Ciało, seks — przywykliśmy sądzić, że wolno o nich pisać pod warunkiem, że pełnią jakąś wyraźnie określoną funkcję, że istnieją w utworze ze względu na coś, czym same nie są. Mamy w gruncie rzeczy prokreacyjne podejście do „tych spraw": „ludzką seksualność poznacie po dzieciach". Lecz takie podejście nie zgadza się po prostu z doświadczeniem współczesnych społeczeństw. Gretkowska doskonale o tym wie[10].

Warto zauważyć, że zacytowane opinie dotyczące twórczości pisarki zwykle wiążą się również z refleksją na temat funkcjonowania rynku książki oraz nowych strategii promocyjnych. Gdzieś w tle bowiem zaznacza się coraz mocniej odczuwane przekonanie, iż po roku 1989 należy mieć nadzieję nie tylko na nowe w literaturze, ale i zaakceptować niekoniecznie oczekiwany sojusz — literatury z marketingiem. Pisze o tym między innymi Inga Iwasiów. Choć odnosi się do nieco późniejszego okresu, to jednak sposób budowania powszechnej wiedzy o istnieniu pisarza (co nie jest równoznaczne ze znajomością jego twórczości) jest dość charakterystyczny, a znaczony bywa, mówiąc wprost, obecnością na łamach kolorowych czasopism. Badaczka, odwołując się do, jak to określa, „złej sławy" pisarki, konstatuje:

[8] P. Czapliński, P. Śliwiński: *Gorszycielka na rynku książki. O Manueli Gretkowskiej*. W: Tychże: *Kontrapunkt. Rozmowy o książkach*. Poznań 1999, s. 218.

[9] Tamże, s. 215.

[10] Tamże, s. 216.

> Gretkowską „oswojono" najpierw traktując ją jako „kobietę upadłą" współczesnej literatury. Ostatnio w przejściu podziemnym widziałam reklamę okładki pisma, a na niej: pisarka-skandalistka zostanie matką. Część kampanii reklamowej zapowiadającej premierę dziennika *Polka.* Co Gretkowska o tym jeszcze powie (napisze), jakie będą recenzje i opinie — to sprawa drugorzędna. Bo reklama w przejściu podziemnym pozostanie wyraźniejszym znakiem[11].

Inga Iwasiów zresztą nie ukrywa, że publikacja pisarki, dokumentująca w wymiarze prywatnym (doświadczenie intymne) i publicznym (doświadczenie, nad którym sprawują kontrolę inni ludzie) przeżycia związane z ciążą, to, jej zdaniem, próba zaspokojenia oczekiwań wielu grup społecznych:

> Jest kobiecą odmianą sylwy, ale przemłóconej przez rynek: jej cecha gatunkowa to nie tyle wielogłosowość, co wieloadresowość: coś dla kobiet nowoczesnych, coś dla widzów serialu *Miasteczko*, coś dla ciekawskich, spragnionych plotek z wielkiego świata. A może jest to ta sama osoba? Albo odwrotnie — czytelnika, który przyjąłby jedno obok drugiego (macierzyństwo jako temat „po doświadczeniu" feminizmu i opis świata telewizyjno-magazynowego), nie ma? Gretkowska pisze książki inteligentne i zachowuje się zgodnie z logiką promocji: stanowi część tekstowego przekazu. […] Nie wdając się w badanie zawartości feminizmu w światopoglądzie *Polki*, powiem tylko, że niewątpliwie najważniejszą cechą tego quasi-dziennika jest opowiedzenie się po stronie rynku, po stronie kultury umasowionej. Z wszystkimi tego konsekwencjami[12].

◇

Wróćmy jednak do pierwszych książek Gretkowskiej. To dzięki nim autorka bardzo mocno zaistniała na rynku wydawniczym, a jej utwory należą dziś do kanonicznych, gdy mowa jest o literaturze po roku 1989. W *My zdies' emigranty, Tarocie paryskim*, *Kabarecie metafizycznym* i *Podręczniku do ludzi*… pisarka utrwala to, co stanie się charakterystyczne dla wczesnego etapu jej twórczości (pierwsza połowa lat 90.), a powróci mocnym akcentem ponad dekadę później w powieści *Trans.* Mamy więc tutaj z jednej strony obfite czerpanie z własnej biografii, fragmenty rozważań filozoficzno-socjologicznych, przewrotne sportretowanie życia emigrantów i bohemy artystycznej, a także swobodę erotyczną. Gretkowska, co trzeba zaznaczyć, nie robi tego wszystkiego z powagą i patetyzmem, wręcz przeciwnie — pełno tu ironii, groteski, poczucia

[11] I. Iwasiów: *Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj.* Kraków 2002, s. 34.
[12] Tamże, s. 23—24.

humoru. Nic więc dziwnego, że debiutanckie *My zdies' emigranty* znalazły się wśród pięciu książek najwartościowszych dla pięciolecia 1990—1995 wskazanych przez Przemysława Czaplińskiego na łamach „Nowego Nurtu":

> Wartość jej książeczki upatrywałbym przynajmniej w trzech kwestiach. Przede wszystkim w umiejętności nasycenia narracji humorem — kpiną, ironią, szyderstwem, dowcipem, prowokacją, wieloma postaciami literatury stojącej po stronie ludyczności. U Gretkowskiej humor ten posłużył do odideologizowania problemu emigranckiego. […] Emigrantka u niej przestaje być zatem emigrantką, bo nie odczuwa cierpienia z powodu swojego niezakorzenienia; odnalazła swobodę, która pozwala jej krytycznie, prześmiewczo przyglądać się różnym postawom na emigracji, a także zakwestionować pojęcie „emigracji" w mieście zamieszkanym przez samych emigrantów. Jej bohaterka zakorzenia się zatem w swoim własnym ciele, a swoje ciało wpisuje w kulturowe fabuły o boskości i zwierzęcości ciała, czyli sposobach przekraczania cielesnych ograniczeń. Stąd u Gretkowskiej ten paroksyzm świętości i seksu. I tu dochodzimy do drugiego atutu jej prozy. […] Myślę, że gorszycielstwo i prowokacyjność biorą się u Gretkowskiej właśnie z ludycznego potraktowania seksu. I wreszcie kwestia trzecia: eseizacja prozy. Nie ma w tym nic nowego, ale styl, w jakim Gretkowska wprowadziła dyskurs do powieści, budzi szacunek, bo wymagało to prezentacji własnych umiejętności interpretacyjnych. A więc na oczach odbiorcy, w trakcie snucia opowieści, pisarka zamienia się w czytelnika świata — przedstawia nie tylko swoją wiedzę, ale na bieżąco stosuje ją w praktyce. Czytelnik otrzymuje w takim przypadku dowód zupełnie nowej sprawności pisarza — sprawności intelektualnej[13].

Kolejne publikacje autorki badacz ocenia dużo mniej entuzjastycznie, uzupełniając swoją wypowiedź o poniższy komentarz: „Można jeszcze dodać, że późniejsze książki Gretkowskiej (*Tarot paryski*, *Kabaret metafizyczny*) przyniosły raczej wiedzę i inteligencję niż mądrość, że były bliższe lubieżności niż namiętności, i wreszcie, że ich kompozycja nie wykraczała poza pomysły. Ale trzeba przyznać, że początek był bardzo ciekawy"[14]. *Tarot paryski*, utrzymany w charakterystycznej dla wcześniejszego debiutu stylistyce, spotkał się z podobną reakcją krytyków — zarzuty i pochwały rozkładały się właściwie po równo. Wspominana już eseistyczność tej prozy oraz łatwość łączenia odmiennych stylistycznie fragmentów w intrygującą całość pozwalały utrzymać duże zainteresowanie twórczością pisarki. Magda Lengren nie ukrywa na przykład, iż przypadkowość doboru wątków u Gretkowskiej to realizowa-

[13] P. Czapliński: *5 próz na koniec pięciolecia*. „Nowy Nurt" 1996, nr 13, s. 1.
[14] Tamże, s. 6.

nie przemyślanej koncepcji. Nie jest to więc spontaniczne poddanie się sile tworzenia, ale wprowadzanie w życie wcześniej opracowanego artystycznego planu:

> Niektórzy twierdzą, że madame Gretkowska jest literackim naturszczykiem. Nie mają racji. Oddychające prawdą paryskie obrazki są bardziej z głowy niż z życia. Autorka precyzyjnie konstruuje losy swoich bohaterów. *Tarot paryski* działa jak szwajcarski zegarek[15].

Marcin Ciupek zwrócił natomiast uwagę na to, iż powieść Gretkowskiej staje się pochwałą indywidualności. Emigranci z pokolenia pisarki nie próbują włączyć się do wspólnot budowanych na zasadzie odwołania do tradycji. Ich interesuje fascynujące „tu i teraz". To współczesność jest największym wyzwaniem, a nie kultywowanie tego, co było, i zapatrzenie w przeszłość. Ciupek stwierdza:

> Bohaterowie *Tarota paryskiego* są poszukiwaczami sensu na własną rękę. Nie ufają prawdom ogółu, ignorują politykę, trzymają się z dala od zinstytucjonalizowanego Kościoła. Opierają się na własnym, jednostkowym doświadczeniu. Są na swój sposób religijni, a nawet mistyczni. Odrzucają bowiem racjonalne zasady, na których zbudowane jest zachodnie społeczeństwo. Można pokusić się o twierdzenie, że podają oni w wątpliwość bogatą, dwustuletnią tradycję europejskiej myśli, wyrosłej z Oświecenia. Stąd tendencje do irracjonalnych zachowań, stąd nawiązania do magii, gnozy, alchemii. Jako naukowcy daleko odchodzą od modelu akademickiej systematyczności i pedanterii, jako mieszkańcy Paryża — od drobnomieszczańskiego stylu życia[16].

◇

Kabaret metafizyczny bardzo ciekawie skomentował Krzysztof Varga. Zaprzecza on temu, że książka Gretkowskiej to powieść postmodernistyczna. Umiejscawia ją natomiast w innych, chyba ambitniejszych w zamyśle, rejestrach, a mianowicie: „Jest pastiszem, i to pastiszem wielowarstwowym. Literatury, sztuki, filozofii"[17]. To, co może być potraktowane jako siła tej powieści — ucieczka od autobiografizmu, staje się także pretekstem do punktowania słabości utworu. Varga charakteryzuje tę dwuznaczność następująco:

> *Kabaret* jest mniej przekonujący od *Tarota*, może dlatego, że nie jest paradokumentem, próbą zapisu zdarzeń prawdopodobnych. Jest za

[15] M. Lengren: *Papieros Diogenesa*. „Twórczość" 1993, nr 12, s. 118.
[16] M. Ciupek: *W tym szaleństwie jest metoda?*. „Dekada Literacka" 1994, nr 1, s. 9.
[17] K. Varga: *Cierpienia młodego Wolfganga*. „Gazeta Wyborcza" 1994, nr 185, s. 8.

> to próbą wykreowania innego świata, wykrzywionego, groteskowego, w którym „miłość jest ślepa i dlatego obmacuje”[18].

Magda Lengren również akcentuje groteskę jako jedną z podstawowych strategii Gretkowskiej i nie ukrywa, że w tym względzie pisarka jest prawdziwą mistrzynią. Oddajmy głos krytyczce:

> *Kabaret metafizyczny* to proza o, bagatela, utracie wiary, zwątpieniu w miłość i sztukę. Tracić wiarę można na różne sposoby. Gretkowska wybrała groteskę. Byłaby to też proza o wyborze między miłością a sztuką, gdyby nie to, że u Gretkowskiej jedno i drugie jest własną karykaturą. Wybór jest niemożliwy, ponieważ wszystkie wartości wykrzywione są w, pardon le mot, postmodernistycznym grymasie. Podobno świat jest tragedią dla tych, którzy czują, i komedią dla tych, co myślą. Co za trywialne i niesprawiedliwe rozróżnienie! Autorce *Kabaretu metafizycznego* udaje się jedno i drugie: czuje, że myśli, i myśli, że czuje[19].

Lengren nie ukrywa również podziwu dla fragmentów, które tak wielu czytelników bulwersowały. Seks w powieści Gretkowskiej bowiem nie służy podnieceniu, lecz staje się intelektualną grą. Pisarka traktuje erotykę tak samo jak politykę czy filozofię. Wykorzystuje w powieści, ale od początku do końca panuje nad wątkami, nie pozwalając, by wymknęły się spod kontroli. Lengren stwierdza:

> W polskiej literaturze po jednej stronie seksualnej barykady — Tadeusz Konwicki, po drugiej — Manuela Gretkowska. Konwicki traktuje erotykę sentymentalnie i nostalgicznie. Gretkowska szyderczo i ironicznie. Wychodzi na to samo, to znaczy erotyki jako takiej brak. W *Kabarecie metafizycznym* zamiast seksu mamy erotyczne przerywniki. U Gretkowskiej seks jest zawsze mózgowy i wykoncepowany[20].

◇

Podręcznik do ludzi… to utwór, w którym strategie narracyjne Gretkowskiej wywołały krytyczne reakcje niektórych recenzentów. Marcin Baczyński sugeruje na przykład, że pisarce chodzi przede wszystkim o wzbudzenie zachwytu w czytelniku. Obiektem podziwu miała być jednak nie proza, lecz sama autorka[21]. Z kolei Andrzej Franaszek twierdzi, że Gretkowska nie powinna pisać prozy, ale eseje o dość dwuznacznej proweniencji. Sugeruje bowiem

[18] Tamże.
[19] M. Lengren: *Proza w błazeńskiej czapce*. „Twórczość” 1995, nr 1, s. 113.
[20] Tamże.
[21] Zob. M. Baczyński: *Mętna głębia*. „Gazeta Wyborcza” 1996, nr 130, s. 16.

złośliwie, by pisarka wcieliła się w rolę wieszczki[22]. Magdalena Rabizo-Birek ocenia natomiast, że pisarka aż nazbyt świadomie gra swoją biografią i konwencją zwierzenia, by wejście w struktury typowe dla kultury popularnej traktować jako naiwność:

> Właśnie ta konfesyjność *Podręcznika do ludzi* raz w tonacji serio, innym razem z przymrużeniem oka, jest wyrazistym krokiem autorki w stronę kultury masowej. Przecież wiadomo, że najpopularniejszymi gatunkami pisarskimi tejże są biografie i autobiografie gwiazd. A że Manuela Gretkowska jest w tym sensie literacką gwiazdą (-ką), nie trzeba nikomu tłumaczyć. Wreszcie jest to kolejna jej prowokacja wobec plotkarskich mediów i publiczności[23].

Krytyczka akcentuje więc ten fakt, który dekadę później okaże się o wiele bardziej widoczny. Romans z popkulturą w latach 90. XX wieku ciągle uchodzi za literackie *faux pas*, dekadę później będzie już odbierany nieco inaczej.

◇

Zbiór opowiadań Gretkowskiej, zatytułowany *Namiętnik*, narobił niezłego zamieszania w literackim światku. Oto skandalistka i prowokatorka, jak z upodobaniem klasyfikowano pisarkę, proponuje teksty bardzo tradycyjne w formie i treści, a jeśli chodzi o sugerowaną w tytule namiętność — raczej utrzymujące się w konwencji historii miłosnych niż erotycznych. Dariusz Nowacki ów formalny i estetyczny zwrot sytuuje w kręgu koniunkturalizmu i rozpatruje w szerszym kontekście niż tylko twórczość Gretkowskiej. Jego zdaniem, wątpliwa niespodzianka zaoferowana czytelnikom i krytykom przez pisarkę daje podstawy, by od nowa rozpatrywać to, co w prozie po 1989 roku określano nową jakością. Nowacki dzieli się swoimi spostrzeżeniami:

> Chodzi więc o to, że taka książka jak *Namiętnik* absolutnie unieważnia dyskusję o przełomowym charakterze wystąpień prozaików debiutujących w latach dziewięćdziesiątych. Okazuje się bowiem, że wczorajszy szok estetyczny czy też tematyczna „odwaga" połączona z formalną ekstrawagancją to tyle, co wysypka, infekcja trwająca nie dłużej niż sezon lub dwa (a może to nie była choroba, lecz sprytne symulowanie tejże?). Pytam tedy, fingując naiwność, jak to możliwe, żeby autorka wyspecjalizowana w rozbiórce tradycyjnego modelu wypowiedzi epic-

[22] Zob. A. Franaszek: *Udręczona dusza Manueli G.* „Książki. Gazeta" 1996, nr 6, s. 6.

[23] M. Rabizo-Birek: *Z czym do ludzi*. „Twórczość" 1997, nr 1, s. 107.

> kiej, wcześniej mająca za nic takie kategorie jak spójność i jednorodność tekstu, wysmakowana w piętrowych dygresjach, kompozycyjnych zawijasach, szyjąca radośnie swoje powieści-worki, popisała się aż takim konformizmem? Odpowiedź jest prosta — niegdysiejsza „nowoczesność", mniemane ekstrawagancje prozy Gretkowskiej to w gruncie rzeczy taki sam towar jak dzisiejszy oportunizm. Generalnie chodzi o to, aby „się sprzedało", by trafić w zapotrzebowanie odbiorcy, a zarazem być á la mode[24].

Przytoczona opinia nie znaczy oczywiście, że recenzenci byli zgodni w ocenie zbioru opowiadań Gretkowskiej. To, co dla jednych było wadą, dla innych stawało się zaletą. Robert Ostaszewski na przykład docenia niespodziewaną tradycyjność prozy omawianej autorki:

> Dlatego z ulgą przyjąłem fakt, iż w *Namiętniku* Gretkowska zrezygnowała z zabaw tarotem, eseistycznych wtrętów, prowokacji i wreszcie zaczęła opowiadać historie. W nowym tomie opowiadań zdecydowanie uprościła narrację, która sprawia wrażenie bardziej uładzonej niż w poprzednich tekstach. Nie oznacza to jednak, moim zdaniem, regresu prozy Gretkowskiej. Wręcz przeciwnie. Gretkowska wydaje się teraz pisarką bardziej naiwną niż kilka lat temu, mniej skłonną do operowania (auto)ironią i dystansującymi cudzysłowami, ale dzięki temu — paradoksalnie — zdecydowanie bardziej zajmującą[25].

◇

Światowidz jest nietypową publikacją w dorobku pisarki. Aneta Górnicka-Boratyńska zwraca uwagę na różnice, które lokalizują publikację w nieco innych niż wcześniejsze tytuły rejestrach:

> Ostatnią książkę Gretkowskiej od wcześniejszych różni przede wszystkim forma. Zamiast tworzyć fabularyzowane fragmenty narracyjne, wybrała gatunek eseju opartego na refleksjach z podróży. Podróży stanowiących pretekst do rozważań filozoficzno-kulturowych. Szkice Gretkowskiej mówią przede wszystkim o tym, kto patrzy, o współczesnej podróżniczce, która szuka w świecie (i tak konstruuje jego obraz) jedności i spójności, nie różnorodności[26].

---

[24] D. Nowacki: *Dowód w sprawie*. „Twórczość" 1999, nr 5, s. 112—113. Warto w tym kontekście przywołać pytanie zawarte w recenzji autorstwa Piotra Kępińskiego, a mianowicie: „Czy pisarze to spryciarze?". P. Kępiński: *Czy pisarze to spryciarze?*. „Czas Kultury" 1998, nr 6, s. 104—106.

[25] R. Ostaszewski: *Rzucone w kąt karty tarota albo w kulturowym ciucholandzie*. „Dekada Literacka" 1999, nr 4, s. 16.

[26] A. Górnicka-Boratyńska: *Tele-światowidz*. „Książki. Gazeta" 1998, nr 5, s. 10.

Recenzentka punktuje ułomności tego, co proponuje swym czytelnikom pisarka. Wielbiciele pogłębionych reportaży z pewnością nie będą tą lekturą usatysfakcjonowani. Ci, którzy preferują teksty z wyrazistą puentą, również mogą się poczuć rozczarowani. Szukający w książce wiedzy szybko odkryją, że wymaga ona wielu dodatkowych, choć podstawowych, lektur. Aneta Górnicka-Boratyńska nie ukrywa, że pisarka nie odrzuca tego, co dziś określilibyśmy mianem perspektywy kolonizatora. Stwierdza:

> Gretkowska na szczęście ma tego świadomość i potrafi także o sobie pisać z dystansem. „Północną Afrykę znałam z północnego Paryża" — wyznaje. Choć więc próbuje wobec owej europejskości ironicznie się zdystansować, to w opisie każdej z kultur nie potrafi przekroczyć ograniczeń przeciętnego jej konsumenta. W gruncie rzeczy jej opisy są dość powierzchowne, płytkie, zewnętrzne. To relacja średnio oczytanej współczesnej turystki[27].

Być może jednak zacytowana opinia jest tylko częściowo słuszna. Recenzentka bowiem nie bierze pod uwagę faktu, że Gretkowska wcale nie uzurpuje sobie prawa do bycia reportażystką, a skoro tak jest, trudno oczekiwać od niej, by przygotowała czytelnikowi literaturę *non-fiction* najwyższych lotów. *Światowidz* jest więc tym, czym miał być — trochę zapiskami z podróży, trochę intelektualną grą z przejawami obcej kultury, trochę felietonami oddającymi rytm wyprawy, której cel nie jest do końca sprecyzowany[28]. Katarzyna Szumlewicz odwołuje się do przestrzeni kawiarnianej. Trudno nie zgodzić się, że

[27] Tamże.

[28] Można by nawet powiedzieć, że bliżej tej publikacji do mających się ukazać później zbiorów felietonów — *Silikon* i *Daleko od nieba*. Zresztą Dariusz Nowacki, recenzując *Silikon*, stwierdza: „Trzeba to wreszcie powiedzieć: zgłębianie fenomenu popularności Manueli Gretkowskiej […] to zwykłe zawracanie głowy tudzież dzielenie włosa na czworo (włosa łonowego zapewne, by nawiązać do stylistyki autorki). Z jakimż tu niby fenomenem mamy do czynienia? Tutaj co najwyżej mają zastosowanie elementarne reguły show-biznesu. Zresztą przed dwoma laty, kiedy to ukazał się *Światowidz*, zbiór reportażyków z podróży pióra naszej autorki, ścieżki zostały przetarte. Podówczas dostaliśmy w jednym opakowaniu zwierzenia turystki niebanalnej, która na zlecenie ekskluzywnego miesięcznika »Elle«, gdzie pierwotnie owe impresje z podróży się ukazywały w odcinkach, odwiedziła cztery kontynenty. Był to pierwszy tom pism rozproszonych; obecnie otrzymaliśmy tom drugi. A ponieważ Gretkowska funkcjonuje, i to prawie od początku swej »kariery« w przestrzeni popkulturowej, wiązanie w jeden pakiet tego, co rozproszone, jest zabiegiem wyłącznie komercyjnym. […] Sprawa jest prosta jak najprostsza transakcja handlowa — autorka *Silikonu* pisze świetne i wartościowe (tj. warte dużych złotówek) teksty, bogate, ilustrowane magazyny kupują te produkty, ale nie na wyłączność, toteż, zgodnie z zasadą copyrightu, autorka odsprzedaje je po czasie swemu wydawcy". D. Nowacki: *Pisma rozproszone, tom drugi*. „Twórczość" 2000, nr 10, s. 106—107. Pomijając powtarzające się zarzuty o kolaborowanie z kulturą masową, Gretkowska jest po prostu w tych tekstach taka, jaką jedni kochają, a inni nienawidzą.

notatki Gretkowskiej doskonale wpisują się w taką właśnie sytuację — zapełniania kolejnych kartek przy kawie, która w różnych miejscach smakuje tak samo, choć i inaczej jednocześnie. Szumlewicz komplementuje pisarkę: „Zatem książka *Światowidz* to odyseja Manueli Gretkowskiej przez kultury widziane przez pryzmat międzynarodowej kawiarni. Całość jest napisana bardzo żywo, zręcznie, iskrzy się od subtelnego humoru — chociaż czasami zdarzają się również przyciężkie spostrzeżenia”[29]. Recenzentka także nie jest zachwycona książką i akcentuje fakt, „że można ją było napisać, nie wyjeżdżając ani na chwilę z Polski”[30]. Ważne jednak, że wskazuje prawdopodobną strategię pisarki oraz nie oczekuje od niej zakrojonej na szeroką skalę analizy miejsc i ludzi stających się kolejnymi etapami jej podróży.

◇

Na szczególną uwagę w twórczości Gretkowskiej zasługuje autobiograficzny tryptyk rozpoczynający się publikacją *Polki* (dziennika ciąży kończącego się w sposób oczywisty — porodem), kontynuowany w *Europejce* (gdzie Pola, córka pisarki, jest życiowym wyzwaniem dla jej rodziców, ale skłania też do wielu refleksji na tematy społeczno-polityczno-obyczajowe), zamknięty ukazaniem się *Obywatelki* (w powieści tej również mamy do czynienia z narodzinami, na naszych oczach rodzi się jednak dziecko symboliczne, a mianowicie Partia Kobiet). Prowokacyjność gestu upublicznienia własnego stanu fizjologicznego stała się reklamowym „strzałem w dziesiątkę”. O książce było głośno, a jej recepcja pokazała, jak różne może być pojmowanie anektowania intymnych doświadczeń do sfery publicznej. Literackie zwierzenia Gretkowskiej okazywały się jednocześnie i za odważne, i za zwyczajne. Znowu więc pisarce udało się ożywić czytelników i zmusić ich do utożsamienia lub odrzucenia. Agnieszka Nęcka zauważa:

> Pierwsza część dziennikowej trylogii została napisana niejako na przekór zarówno literackim stereotypom wywiedzionym z dwudziestolecia międzywojennego, jak i postfeministycznemu kultowi kobiety biologicznej, który widoczny jest w tekstach innych pisarek problematyzujących „brzemienność”, jak choćby Jolanty Brach-Czainy czy Anny Nasiłowskiej. Gretkowska ma świadomość trudności zadania, jakiego — przypomnijmy, co ważne, za namową najpierw Piotra (swojego życiowego partnera i przyszłego ojca Poli), a później na zamówienie wydawcy — się podjęła[31].

[29] K. Szumlewicz: *Homo Café*. „Twórczość” 1999, nr 2, s. 100.

[30] Tamże, s. 102.

[31] A. Nęcka: *Pol(s)ka jest kobietą. O tryptyku dziennikowym Manueli Gretkowskiej*. W: Tejże: *Starsze, nowsze, najnowsze. Szkice o prozie polskiej XX i XXI wieku*. Katowice 2010, s. 207—208.

Dariusz Nowacki wspomniane trudności akcentuje w swoim omówieniu. W przypadku pisarki bowiem mamy do czynienia nie tylko z wyrazistą literaturą, ale i z rozpoznawalnym medialnie wizerunkiem. Zmiany odnośnie do tego ostatniego są zawsze ryzykowne. Pisarka, wchodząc w podwójną, bo artystyczną i życiową, rolę matki, wykazała się — tak można powiedzieć — odwagą. Nowacki zwraca uwagę na perspektywę obcości akcentowaną przez autorkę. Gretkowska pisze z pozycji kogoś, kto przygląda się Polsce jako krajowi egzotycznemu i kto jednocześnie na nowo jest zmuszony rozpoznać, nagle obce, własne ciało. Krytyk stwierdza:

> Otóż niezwykle ciekawie brzmią treści — by tak rzec — gombrowiczowskie obecne w *Polce*. W tym wypadku nie chodzi mi o gombrowiczowską gębę, lecz o tradycję dziennikową szczególnego rodzaju. Większość spostrzeżeń notuje Gretkowska z perspektywy podsztokholmskiej wsi, mając do dyspozycji, niczym Gombro, strzępy polskich gazet, plotki przekazane przez telefon itp. Jest przy tym pisarka bezlitosną krytyczką nadwiślańskiej rzeczywistości, szczerze oddaną gombrowiczowskiemu dziełu zabijania Polaka w Polaku. Mnóstwo w najnowszej książce Gretkowskiej celnych obserwacji i wniosków dotyczących polskiego piekiełka, naszej małostkowości i bylejakości. Zarazem pamięć o TEJ Gretkowskiej unieważnia owe krytyki i przenikliwe diagnozy: któż by się przejął dwułechtaczkową Manuelą, przecież to — jak zwykle — tanie, niepoważne prowokacje… Nie mam pojęcia, jak autorka poradzi sobie z syndromem zakładniczki (roli, gęby)? Jakoś musi, albowiem nowy projekt (Manuela mieszczańska) długo nie postoi na starych fundamentach[32].

Przemysław Czapliński nie należy do admiratorów tej akurat powieści Gretkowskiej, choć w interesujący sposób podsumowuje jej ideowe przesłanie:

> Manuela Gretkowska powiła córeczkę, wróciła na stałe do Polski i zapowiedziała, że nie da się zjeść mediom. Oto trzy różnego kalibru, ale równie ekscytujące — wątki, które znaleźć można w jej najnowszej książce zatytułowanej *Polka.* Świetny to tytuł: jest w tym imię dziewczynki, narodowość kobiety i nazwa tańca. Taniec ma tu zasadnicze znaczenie, ponieważ autorka pisze o trzech „układach obowiązkowych", które odbierają człowiekowi swobodę: rodzinie, polskości i środkach masowego przekazu. Jej książka to próba przekształcenia układów obowiązkowych w dowolne — to taniec w poszukiwaniu niezależności[33].

[32] D. Nowacki: *Nowy gmach — stare fundamenty*. „Twórczość" 2001, nr 12, s. 117—118.

[33] P. Czapliński: *Taka Polka*. „Gazeta Wyborcza" 2001, nr 154, s. 12.

W wypunktowanych kwestiach istotne staje się też jeszcze jedno. W każdym z trzech przypadków zmagamy się z siłami, na które nie mamy wielkiego wpływu i które próbujemy jednocześnie swojej woli podporządkować. Projekt zmiany pomyślany przez Gretkowską jest więc nieco utopijną wizją wyjścia z impasu, którego nie da się tak po prostu uniknąć. Zapoczątkowany publikacją *Polki* projekt mógł budzić różnego rodzaju wątpliwości, jednak kolejne odsłony tryptyku pokazały, iż Gretkowska postępuje konsekwentnie, a opowieść symbolicznie otwierana narodzinami dziecka i zamykana narodzinami partii stanowi interesujące połączenie tego, co prywatne, z tym, co publiczne. Przywoływany już Dariusz Nowacki nie ukrywa, że ciąża, poród, a potem poznawanie uroków macierzyństwa wiążą się u pisarki z dużym zaangażowaniem w rzeczywistość, która ją otacza. Krytyk stwierdza:

> I w *Polce*, i w *Europejce* dominuje postawa konfrontacyjna. Manuela Gretkowska hoduje w sobie duszę wojowniczki. Jej relacje ze światem — wyjąwszy najbliższych — to nieodmiennie walka z nim. Niekiedy dość śmieszna, zwłaszcza w tych miejscach, w których autorka *Namiętnika* wymyśla czy raczej wzmacnia — by tak rzec — wątki martyrologiczne[34].

Nowacki odnosi się w tym miejscu do zabiegów pisarki prowadzących do odczarowania nadal ją otaczającej aury skandalistki. W przywołanych książkach problem ten faktycznie powraca, trudno jednak nie potraktować go w dwojaki sposób: z jednej strony każda etykieta, a więc i ta, musi uwierać, z drugiej — jej aktualność bywa podtrzymywana świadomie podejmowanymi sojuszami z mainstreamem. Mówiąc inaczej, artystka zapewne podejrzewa i przewiduje, że pewne gesty twórcze, zwłaszcza zakorzenione w autobiografizmie, zyskują zainteresowanie nie tylko dzięki koncentracji na jakości literatury, ale i na realnym życiu pisarki. Pomysł, by *Polkę* i *Europejkę* domknąć *Obywatelką*, wydaje się bardzo interesujący. Otrzymujemy w ten sposób niezwykle sugestywne zapiski z czasów walki i nadziei[35]. Oto projekt intymny — ciąża, poród i wychowanie dziecka — zamienia się w projekt społeczno-polityczny — realizowania zobowiązań wobec państwa, odpowiedzialności za swoją płeć, dorastania do bycia obywatelką. Warto zauważyć, że trzecia część stanowi zwieńczenie opowieści. Pisarka, wchodząc w rolę polityczki, nie przestaje być artystką, matką, partnerką. Tworzenie partii i próba „obudzenia" ponad połowy społeczeństwa do symbolicznego „wzięcia spraw w swoje ręce" nie są więc częścią aktywności zawodowej, od której odpo-

[34] D. Nowacki: *Żeby było przyjemnie*. „Twórczość" 2004, nr 9, s. 112.

[35] Określeniem tym odwołuję się do tytułu swojej recenzji: B. Darska: *Zapiski z czasów walki i nadziei*. „Twórczość" 2008, nr 9. Część dalszych ustaleń w innej formie znajduje się także we wskazanym tekście.

czywa się po powrocie do domu. W ideę, która porywa Polki, zaangażowani są bliscy Gretkowskiej, a pisarka zajmuje się uruchomionym przez siebie ruchem społecznym cały czas — nie dzieli godzin na przeznaczone na pracę i odpoczynek. Partia Kobiet nie pozostaje więc działalnością tylko polityczną, staje się projektem osobistym, rodzinnym, bardzo prywatnym. Choć w *Polce* i *Europejce* fragmenty typowo dziennikowe mieszały się z publicystycznymi, w *Obywatelce* zacięcie komentatorskie widać najlepiej. Gretkowskiej udaje się pokazać, jak idea przeradza się w czyn. Pisarka nie poprzestaje na odtworzeniu nadziei, radości, podekscytowania. Jej historia, a zarazem historia kobiecego zrywu społecznego, to także zapis rozczarowania polityką, odkrycia istnienia kłamstw i fałszywych obietnic, zrozumienia, że władza może uwieść w złym znaczeniu tego słowa również tych, którzy są wewnątrz ruchu. Agnieszka Nęcka zauważa: „Z jednej więc strony *Obywatelka* jest niemal socjologicznym obrazem reguł rządzących światem polityki, wycinkiem polskiej historii najnowszej, z drugiej natomiast — opisem mozolnej próby budowania wspólnoty i analizą przyczyn, z powodu których polski »zryw feministyczny« nie był możliwy”[36].

◇

Twórczość Gretkowskiej można podzielić na kilka grup. Do pierwszej należałyby niewątpliwie powieści z lat 90. XX wieku, tj. *My zdies' emigranty*, *Tarot paryski*, *Kabaret metafizyczny* i *Podręcznik do ludzi…* oraz opublikowany ponad dekadę później *Trans.* Dominuje tutaj czytelne granie z konwencjami romantycznymi, wśród których miłość i emigracja są na pierwszym planie, granie z własną biografią, prowokacyjna konfabulacja i wplatanie w narrację eseistycznych refleksji. Druga grupa to książki będące zbiorem felietonów, a więc *Światowidz*, *Silikon* i *Na dnie nieba*. Z oczywistych powodów podstawowym wyróżnikiem jest ten formalny, choć pisarka także w publicystycznej formie chętnie korzysta z wypracowanych już strategii. Trzecia grupa książek, jaką można wskazać, to tryptyk dziennikowy, na który składa się *Polka*, *Europejka* i *Obywatelka.* To najbardziej spójny projekt, który jako całość jest błyskotliwym komentarzem do statusu współczesnej kobiety — córki, matki, partnerki mężczyzny, artystki, polityczki. Czwarta grupa, o której należy tu wspomnieć, zapoczątkowana została *Namiętnikiem*, kontynuowana w napisanych wspólnie z Piotrem Pietuchą *Scenach z życia pozamałżeńskiego* oraz w najnowszych powieściach Gretkowskiej, tj. w *Kobiecie i mężczyznach*, *Miłości po polsku* i w *Agencie.* Warto zauważyć, że o ile w omawianym już wcześniej zbiorze opowiadań pisarka zdecydowała się na prezentację tekstów sygnalizujących problemy współczesnych odmian miłości (na przykład kupowanie seksu przez dojrzałe kobiety czy brak akceptacji własnego ciała),

[36] A. Nęcka: *Pol(s)ka jest kobietą…*, s. 222.

o tyle w *Scenach z życia pozamałżeńskiego* pojawia się tzw. mieszczańska miłość, które to określenie stanie się właściwie pojęciem-wytrychem w kontekście najnowszych powieści pisarki. Nic więc dziwnego, że Marta Cuber, komentując książkę napisaną w partnerskim duecie, przewrotnie zauważa:

> Wygląda na to, że Gretkowska i Pietucha napisali umoralniający romans dla dorosłych panienek. Książkę, która odkrywa zalety pensjonarskiej, mieszczańskiej mentalności. A skoro na to wygląda, pewnie tak jest. Ale też dobrze, że jest, jak wygląda[37].

◇

Kobieta i mężczyźni to powieść, w której słabość mężczyzny zostaje skonfrontowana z bezradnością silnej kobiety. Ani leki, ani seks, ani rozmowy nie wystarczają, by doprowadzić do złagodzenia objawów permanentnej odmowy uczestniczenia w rzeczywistości. Nowoczesność kontra tradycja, szukanie ratunku w różnych religiach kontra katolicyzm, przedsiębiorczość kontra niesamodzielność, pozorny brak zasad a rzekomo wyznawane zasady, które tak naprawdę bez trudu są łamane — tego typu opozycje dominują w powieści. Anna Pochłódka akcentuje polityczność powieści, choć mamy do czynienia ze skupieniem się na prywatności; tak naprawdę losy bohaterów są metaforą bolączek trapiących społeczeństwo:

> Zarówno powieść *Kobieta i mężczyźni*, jak i serial *Magda M.* przeznaczone są raczej dla zamożnego, wykształconego mieszczucha. Przy czym twórcy serialu *Magda M.* nie ukrywają, że prezentują świat wyidealizowany i baśniowy, ku pokrzepieniu serc smutnych rodaków, podczas gdy Gretkowska pisze nieco odrealnioną metropowieść obyczajową o wyraźnie politycznym obliczu[38].

Na tę samą cechę zwraca uwagę Magdalena Patryas, która akcentuje:

> Sądzę, że bez względu na to, jaki autorka miała zamiar, książka rejestruje stan emocjonalny dzisiejszych czterdziesto- i czterdziestoparolatków. Ludzi, którzy wchodzili w życie zaraz po '89 roku i przez długi czas wciąż czuli się młodzi i wciąż wszystko było przed nimi, a potem — jakoś niezwykle prędko — okazało się, że ich życie to tylko kłopoty i kłopoty. I dlatego myślę, że *Kobieta i mężczyźni* to jest książka o depresji. Nie tylko o depresji Marka, ale o depresji części pokolenia[39].

---

[37] M. Cuber: *„Religijny" romans świeckich*. „Twórczość" 2003, nr 7—8, s. 193.

[38] A. Pochłódka: *Miejska, mieszczańska, melancholijna*. „Dekada Literacka" 2007, nr 2—3, s. 124.

[39] M. Patryas: *Banał i depresja pokolenia*. „Lampa" 2007, nr 3, s. 57.

◇

Miłość po polsku okazuje się, choć tytuł odsyła do zupełnie innych rejestrów, powieścią o polskości. Symboliczne zderzenie życia w Szwecji z życiem w Polsce wypada zdecydowanie na niekorzyść tego drugiego. Po stronie skandynawskiego kraju stoi przynajmniej nadzieja, wspiera ją porządek prawny i brak ingerowania w intymność obywateli. To daje pewne możliwości, choć generuje też absurdy. Wszystko zależy oczywiście od tego, jak szansę wykorzystamy. Po stronie Polski jest natomiast mnóstwo pruderii, fałszu, zbędnych (samo)ograniczeń, martyrologii płynnie przechodzącej z przestrzeni publicznej do prywatnej. Piotr Kępiński zauważa:

> Gretkowska świetnie demitologizuje naszą wspólną przestrzeń kulturową i polityczną. Jest sama przeciwko wszystkim. Obrywa się w tej książce gejom i lesbijkom — za obłudę. Baty dostaje Kościół i Jan Maria Rokita — za narcyzm i egoizm. Autorka nie ma litości dla polskiej prawicy i lewicy. Wszystkim zarzuca jedno: nikt z nich nie zagląda w „podwozie egzystencji". Polacy nie zadają sobie pytań. Żyją w amoku i w amoku umierają. Szwedzi mają oczywiście tylko gotowe odpowiedzi. I to też niczego dobrego nie wróży[40].

Współczesny człowiek znajduje się więc w ideowym i obyczajowym impasie. Można by nawet powiedzieć, że oczekuje się od niego zbyt wiele, w zamian oferując jedynie ułudę czegokolwiek. Dariusz Nowacki również zwraca uwagę na zderzenie szwedzkości z polskością:

> Tak jak poprzednio, tak i teraz Gretkowska ogłosiła powieść jawnie dydaktyczną. Koncentruje się w niej na kłopotach małżeńskich i najczęściej popełnianych błędach wychowawczych, pokazując, czym jest „rodzinna patologia w toksycznej sztafecie". Konfrontuje także szwedzką obyczajowość z polską. Na tej ostatniej nie zostawia suchej nitki. Polska miłość — by nawiązać do tytułu — jest chora i potrzebuje terapii[41].

Mężczyzna i kobieta znajdują się w tej historii w sytuacji bez wyjścia — on ma trudności z zakorzenieniem się, ona z kolei nie potrafi odrzucić balastu rodzinności. Bycie razem jest więc skazane na porażkę. To, co pozwala im pozostać sobą, tak naprawdę uniemożliwia związek. Powieść Gretkowskiej można czytać równolegle z *Nielegalnymi związkami* Grażyny Plebanek. Obie autorki szczęśliwą miłość uzależniają od umiejętności wyzwolenia się od „napromieniowania polskością"[42].

---

[40] P. Kępiński: *Kosmiczna pustka*. „Twórczość" 2010, nr 12, s. 116.
[41] D. Nowacki: *Kobieta, faceci, kłopoty*. „Gazeta Wyborcza" 2010, nr 114, s. 16.
[42] Określenie zaczerpnięte z powieści Gretkowskiej.

Niełatwa miłość, różne modele towarzyszenia mężczyźnie, renegocjowanie wierności i granie zobowiązaniami wobec państwa — takie wątki pojawiają się w powieści *Agent*, ostatniej z czwartej wyróżnionej przeze mnie grupy i zarazem najnowszej książce autorki. Tytułowy agent, jak się okaże, nie tyle służy wyższym, kontrolowanym przez instytucje, ideom, ile raczej staje się szpiegiem w wymiarze prywatnym. Wkłada maski, które doskonale mu pasują, jednocześnie jednak właściwie zapomina o swojej prawdziwej twarzy. Paradoks jego życiowych uwikłań polega na tym, że obie kobiety — ta w Izraelu i ta w Polsce — są przekonane, że znają jego autentyczne oblicze. Polskość staje się więc rolą do odegrania, podobnie jak męskość, ojcostwo i partnerstwo. Weronika Górska kładzie nacisk na tożsamościowe zagubienie bohatera:

> Zdawałoby się, że podwójne życie daje Szymonowi wszystko to, o czym marzą panowie przechodzący kryzys wieku średniego. W żonie odnajduje on wierną przyjaciółkę i opiekunkę, przy kochance zaś staje się stuprocentowym samcem, doskonałym kochankiem i asem wywiadu na miarę Jamesa Bonda. Z czasem jednak lawirowanie między dwoma ojczyznami oraz dwoma rodzinami staje się dla bohatera coraz bardziej uciążliwe. Sytuacja komplikuje się jeszcze bardziej, gdy Hanna postanawia odwiedzić niewidzianą od półwiecza Polskę, zaś Dorota ochrzcić dwuletniego już Dawida. Oba, oddzielne dotąd, światy Szymona zaczynają się mieszać, tworząc mieszankę wybuchową. W dodatku ten drugi, polski, zaczyna wydawać się w niczym nie lepszy od wybranego wcześniej, izraelskiego. Mężczyzna obawia się, że religia katolicka zabierze mu syna tak samo, jak judaizm rozdzielił go z córką. Okazuje się zatem, że niezależnie od tego, jaki kraj i jaką kobietę wybierze bohater, jego tożsamość pozostanie ta sama, będzie on borykał się z podobnymi trudnościami i doznawał podobnych porażek. Ucieczka przed przeznaczeniem, a może przed własną osobowością, jest niemożliwa[43].

◇

Niniejszą opowieść o twórczości Gretkowskiej zamykam krótką refleksją na temat powieści *Trans.* Co prawda, książka ta ukazała się wcześniej niż wspomniany przed chwilą *Agent*, wydaje się jednak bardzo interesującym połączeniem z jednej strony tego, co charakterystyczne dla wyróżnionej przeze mnie pierwszej grupy książek pisarki, oraz tego, co w łagodniejszym stylu eksplorowane jest w powieściach zaliczonych do grupy czwartej. Mamy więc tutaj i prowokacyjne zagranie własną biografią, i dyskutowanie z odmianami miłości, toksycznymi wersjami związku oraz mnóstwo gestów (auto)iro-

[43] W. Górska: *Dwie ojczyzny, dwie miłości*. „artPAPIER" 2012, nr 17, http://artpapier.com/?pid=2&cid=1&aid=3413 (dostęp: 9.10.2012).

nicznych. Agnieszka Nęcka docenia powrót do stylistyki sprzed lat, widząc w nim jednak także nową jakość:

> *Trans*, będąc książką prowokacyjną i ironiczną, balansuje na granicy autobiografii i fikcji, intymności i autokreacyjności, nieprzyzwoitości i metafizyczności. Słowem, jest taką prozą, jaką były pierwsze publikacje autorki *Kabaretu metafizycznego*. W *Transie* pojawiają się zresztą znane z wcześniejszych narracji Gretkowskiej motywy (m.in. tarot, szamanizm, studia we Francji, Maria Magdalena, eksperymenty z narkotykami). W konsekwencji większość opowiadanych w *Transie* zdarzeń bazuje na retrospekcji[44].

Dalej zaś argumentuje:

> Ale gdyby tę produkcję literacką Gretkowskiej postrzegać tylko jako wzięcie odwetu (w imieniu swoim i sportretowanej w *Nocniku* Żuławskiego Weroniki Rosati vel Esterki) na dawnym partnerze, trzeba by spuścić na *Trans* zasłonę żenującego milczenia. Na szczęście świeżo wydana proza autorki *Miłości po polsku* jest bardziej wymagającą lekturą. Pisarka — dzięki dopracowaniu warstwy psychologicznej — zadbała o to, by *Trans* był powieścią wieloaspektową, traktującą o znojach emigracji, kłopotach ze zrozumieniem samej siebie, o odkrywaniu różnych oblicz seksualności, o trudnym poszukiwaniu prawdy i swojego miejsca na świecie czy o mierzeniu się ze stratą ukochanej osoby lub o destrukcyjnej namiętności i granicach kobiecej wytrzymałości, wreszcie — o mozolnym wyzwalaniu się z pęt toksycznych relacji interpersonalnych[45].

Co ciekawe, w wielu omówieniach obruszano się na pisarkę za manifestowanie swojej agresji w stosunku do Żuławskiego oraz podporządkowanie fragmentu własnego życiorysu literackiemu zamysłowi. *Trans* można jednak czytać inaczej. To ponowne przypomnienie, że mit emigracji niewiele ma wspólnego z rzeczywistością. Poza granicami kraju nie rozpamiętuje się losów ojczyzny, trwa natomiast świetna zabawa podsycana intelektualnymi dysputami i różnego rodzaju używkami. *Trans* jest zatem nie tylko powieścią antyemigracyjną, ale i antymelodramatyczną oraz antyromantyczną. Związek młodej dziewczyny z Laskim, uczennicy z Mistrzem, stanowi nie tyle podtrzymanie rozpoznawalnych ról romansowych, ile raczej ich karykaturalną wersję (motyw, gdy bohaterce wypada przedni ząb, a należy właśnie odpowiedzieć twierdząco na propozycję prawdopodobnie erotycznej randki). Kobieta odbiera mężczyźnie możliwość uprawomocniania związku słowami.

[44] A. Nęcka: *Gretkowska w „starym" stylu*. „Nowe Książki" 2011, nr 8, s. 46.
[45] Tamże, s. 47.

To ona daje sobie prawo do opisywania mężczyzny i, zaakcentujmy, nie jest to gloryfikacja kochanka. Wręcz przeciwnie, dowiadujemy się, że ze swoim wielorybim ciałem nie jest przystojny, szwankuje też jego wychowanie, bo traktuje kobiety po chamsku, a w trakcie zbliżeń wychodzi na jaw, że ma problemy z utrzymaniem higieny w miejscach intymnych. Aktywność stereotypowo męska — ocenianie byłych kochanek — w przypadku tej akurat powieści zostaje zaanektowana przez kobietę — to ona bezpardonowo punktuje tego, z kim kiedyś była blisko[46].

Manuela Gretkowska wydaje się pisarką świadomą nie tylko słowa używanego w literaturze, ale i tego, co wypada publicznie. Niezależnie od kierunku, w jakim będzie ewoluował jej wizerunek medialny, bezdyskusyjne jest, że należy do najciekawszych twórczyń swojego pokolenia. Owszem, zdarzają się jej powieści słabsze, ze zbyt dużym publicystycznym zacięciem. Ale to właśnie ona zaproponowała czytelnikom coś, co sprawdza się od lat — eksperymentowanie z autobiografią i manifestowanie poglądów niekoniecznie popularnych, odwagę mówienia wprost i ironiczny gest epatowania bezpruderyjnymi w swym przekazie wątkami, łączenie tego, co należy do kultury popularnej, z tym, co zwykliśmy klasyfikować jako część kultury wysokiej (na przykład refleksja filozoficzna). W jednym z wywiadów pisarka ustosunkowuje się do problematycznego, paradoksalnie, dla niektórych uniku przed szufladkowaniem:

> To, że pani powtarza „pseudointelektualizm" jest ceną, jaką płacę za świadome wymieszanie tego, co „wysokie" (na poziomie głowy), z tym, co „niskie", poniżej pasa. Dla mnie nie ma różnicy w stylu, podobnie jak dla malarza używającego tej samej techniki do namalowania całego aktu. Bycie pisarzem popularnym, bo czytanym, a zarazem elitarnym, bo wymagającym pewnej wrażliwości czy erudycji, jest zadaniem, z którym najlepszy narrator — Duch Święty — miałby też kłopoty[47].

Choć słowa te zostały wypowiedziane piętnaście lat temu, wydają się nadal aktualne. Twórczość Gretkowskiej ciągle bowiem fascynuje, irytuje, oburza, a niektórych czyni bezradnymi. Jedno jest więc pewne. Nie grozi jej czytelnicza obojętność.

[46] Por. B. Darska: *Świetna gra*. „A to książka właśnie!". 2011.08.01, http://bernadetta darska.blog.onet.pl/2011/08/01/swietna-gra-m-gretkowska-trans/ (dostęp: 3.10.2012).

[47] *Gruboskórni i obrzezani*. Z Manuelą Gretkowską rozmawia Anna Bimer [cykl: *Wróg publiczny*]. „Machina" 1998, nr 7, s. 130.

Manuela Gretkowska
Prozaiczka, felietonistka, eseistka, scenarzystka

Urodzona 6 października 1964 roku w Łodzi. Obecnie mieszka w Ustanowie pod Warszawą. W 1983 roku ukończyła XXIV Liceum Ogólnokształcące w rodzinnym mieście. Studiowała filozofię na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. W 1988 roku po zdobyciu tytułu zawodowego magistra uczyła się w szkole plastycznej w Toruniu, a następnie razem z mężem Cezarym Michalskim wyjechała do Paryża. We Francji studiowała antropologię średniowiecza w École des Hautes Études en Sciences Sociales. Podejmowała się różnych prac, była między innymi sekretarzem Józefa Czapskiego, razem z mężem organizowała transport maszyn drukarskich dla opozycji w Polsce, ma na swym koncie również epizod dziennikarski w Radio France Internationale. W 1991 roku rozstała się z mężem, a w 1993 roku wróciła do kraju. W latach 1994—1996 pracowała w czasopiśmie „Elle" — najpierw jako zastępczyni redaktora naczelnego, potem jako dyrektor literacka miesięcznika. Jest autorką scenariusza do filmu *Szamanka* w reżyserii Andrzeja Żuławskiego. W 1997 roku wyjechała do Szwecji. Jej życiowym partnerem został terapeuta i socjolog Piotr Pietucha. W 2001 roku para (razem z nowo narodzoną córką Polą) wróciła do Polski. Razem z Pietuchą była scenarzystką serialu *Miasteczko* (TVN). Z osobą pisarki związany jest jeden z większych skandali medialno-społecznych — w 2006 roku jej felieton w miesięczniku „Sukces", którego bohaterami byli bracia Kaczyńscy, został pieczołowicie wycięty z całego nakładu — stało się to pretekstem do licznych dyskusji dotyczących wolności mediów oraz prób wpływania polityków na dziennikarską i artystyczną wolność słowa. Była pomysłodawczynią hasła i ruchu społecznego „Polska jest kobietą", który w 2007 roku przekształcił się w Partię Kobiet. Partia nie weszła do sejmu, jej powstanie zainspirowało jednak do wielu debat na temat roli kobiet w przestrzeni publicznej. Jest pierwszą przewodniczącą Partii Kobiet. W październiku 2007 roku pisarka zrzekła się członkostwa i pełnionej funkcji, pozostała natomiast honorową przewodniczącą. Używała pseudonimu Katia Tabor. Debiutowała jako poetka *Osip Mandelsztam* („bruLion" 1987, nr 2—3) i jako prozaiczka *…ątku nic* („bruLion" 1990, nr 13). Publikowała między innymi na łamach takich czasopism jak: „bruLion", „Przegląd Polski", „Elle", „Ex Libris", „Twój Styl", „Polityka", „Wprost", „Cosmopolitan", „Machina", „Cogito", „Sukces", „Playboy", „Czas Kultury", „Tumult". Wśród jej odznaczeń znajdują się: nominacja do Literackiej Nagrody Nike za *Polkę* (2002), Fenomen 2006 — nagroda przyznawana przez „Przegląd" (2006), Polka Roku 2007 w plebiscycie czytelników „Gazety Wyborczej" (2007), Elle Style Award w kategorii: Obywatelka Roku (2007).

Bibliografia

Książki Manueli Gretkowskiej (z wybranymi głosami krytyki)

My zdies' emigranty. Kraków, Wydawnictwo X, 1991.

Recenzje: P. Dunin-Wąsowicz: *Pejzaż z Olgą i Manuelą*. „Życie Warszawy" 1995, nr 214; K.M. Gauss: *Jad starego, polskiego rasizmu*. „bruLion" 1993, nr 21—22; J. Kopciński: *Dwa razy Paryż*. „Ex Libris" 1993, nr 4; D. Kuziak: *Gnoza i anegdota*. „Literatura" 1992, nr 7; A. Nelicki: *To jest młoda pisarka*. „Dekada Literacka" 1991, nr 28; B. Smoleń: *Maria, Magdalena i myszy*. „Polityka" 1992, nr 13; A. Zatorska: *Magistrantka*. „Wprost" 1991, nr 43; H. Zaworska: *Manuela w krainie czarów*. „Gazeta Wyborcza" 1991, nr 227.

Tarot paryski. Kraków, Oficyna Literacka, 1993.

Recenzje: M. Ciupek: *W tym szaleństwie jest metoda?*. „Dekada Literacka" 1994, nr 1; I. Jarosińska: *Gdzie jest ten „emigracyjny skowyt"?*. „Nowe Książki" 1993, nr 12; M. Lengren: *Papieros Diogenesa*. „Twórczość" 1993, nr 12; D. Nowacki: *Tarota stawiać na paryskim bruku*. „FA-art" 1994, nr 1; M. Orski: *W Paryżu, czyli wszędzie*. „Przegląd Powszechny" 1995, nr 2; P. Rodak [bez tytułu]. „Polityka" 1993, nr 8; A. Wiedemann: *Tarot jest światem, a świat jest wariatem*. „Czas Kultury" 1993, nr 4.

Kabaret metafizyczny. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 1994.

Recenzje: E. Baset: *Metafizyka kabaretowa*. „Fronda" 1994, nr 2—3; G. Borkowska: *Cyganeria paryska*. „Polityka" 1994, nr 35; A. Franaszek: *Panny z Avignonu, z przesiadką w Bordeaux*. „Tygodnik Powszechny" 1994, nr 34; P. Goźliński: *Podwójna mistyfikacja*. „Życie Warszawy" 1994, nr 262; kid [Kinga Dunin] [bez tytułu]. „Ex Libris" 1994, nr 58; B. Klukowski: *Z Manuelą w Paryżu*. „Wiadomości Kulturalne" 1994, nr 17; A. Kosińska: *Rytm, czyli powinność*. „Dekada Literacka" 1994, nr 18—19; A. Legeżyńska: *Albo kicz, albo śmierć*. „Polonistyka" 1995, nr 8; M. Lengren: *Proza w błazeńskiej czapce*. „Twórczość" 1995, nr 1; M. Machnicki: *Gadatliwi kochankowie*. „Twój Styl" 1995, nr 1; M. Malessa-Drohomirecka: *„Nie kompromitować bytu bełkotem"*. „Topos" 1995, nr 3—4; J. Miliszkiewicz: *Łechtaczka stereo*. „Szpilki" 1995, nr 19; D. Nowacki: *Jeden Paryż i dwie łechtaczki*. „FA-art" 1994, nr 4; R. Praszyński: *Czakram cipki*. „Studium" 1995, nr 1; R. Rychlicki: *Paryż na deskach kabaretu*. „Strony" 1994, nr 2; T. Szczepański: *Post umysłowy*. „Magazyn Literacki" 1995, nr 12—13; T. Szkołut: *Metafizyka i pornografia*. „Akcent" 1995, nr 2; B. Świderski: *Mąż, żona i anioł*. „Ex Libris" 1994, nr 59; M. Urbanowski: *A la metaphisique…* „Arcana" 1995, nr 5; K. Varga: *Cierpienia młodego Wolfganga*. „Gazeta Wyborcza" 1994, nr 185.

Inne teksty: A. Mizerska: *Płeć jako przebranie. Kamp w „Kabarecie metafizycznym" Manueli Gretkowskiej*. W: *Podmiot i tekst w literaturze XX wieku. Warsztaty interpretacyjne*. Red. H. Gosk, A. Zieniewicz, współpraca: K. Krowiranda, Ż. Nalewajk. Warszawa 2006; A. Nęcka: *Romans postmodernistyczny. O „Kabarecie metafizycznym" Manueli Gretkowskiej*. W: *Romans współczesny*. Red. A. Nęcka. Katowice 2004; E. Rybicka: *Tracić siebie z oczu: „Kabaret metafizyczny" Manueli Gretkowskiej*. W: Tejże:

Formy labiryntu w prozie polskiej XX wieku. Kraków 2000; P.F. Terradas: *Kilka uwag na temat prowokacji erotycznej męskiego podmiotu i polskiej tradycji na przykładzie powieści „Kabaret metafizyczny" Manueli Gretkowskiej*. „Teksty Drugie" 2008, nr 5.

Podręcznik do ludzi. Tom I i ostatni — Czaszka. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 1996.

Recenzje: M. Baczyński: *Mętna głębia*. „Gazeta Wyborcza" 1996, nr 130; R.W. Chojnacki: *Zupa z gwoździa — o „Podręczniku do ludzi" Manueli Gretkowskiej*. „Nihil Novi" 1996, nr 18; M. Duszka: *Literatura według Manueli*. „Własnym Głosem" 1997, nr 36; A. Filas: *Zrób się sam*. „Wprost" 1996, nr 22; A. Franaszek: *Udręczona dusza Manueli G*. „Książki. Gazeta" 1996, nr 6; Ł. Gołębiewski: *Kontra: Podręcznik dla masochistów*. „Rzeczpospolita" 1996, nr 130; A. Górnicka-Boratyńska: *Układy duchów nerwowych*. „Ex Libris" 1996, nr 98; J. Inglot: *Książki pokupne*. „Odra" 1997, nr 1; I. Iwasiów: *Bezpieczne pół kroku*. „Nowe Książki" 1996, nr 7; B. Karpowicz: *„Podręcznik" nie do użytku szkolnego*. „Opcje" 1996, nr 3; K. Kralkowska-Gątkowska: *Manuel a aimer?*. „Śląsk" 1996, nr 10; M. Ławrynowicz: *Manuela do ludzi*. „Magazyn Literacki" 1996, nr 3—4; A. Maksimiuk: *Cytaty, lustra i konwencje*. „Wiadomości Kulturalne" 1996, nr 23; K. Masłoń: *Pro: Meeting z Gretkowską*. „Rzeczpospolita" 1996, nr 130; T. Mizerkiewicz: *Wszystkie szamanki świata*. „Pro Arte" 1996, nr 3; M. Rabizo-Birek: *Z czym do ludzi*. „Twórczość" 1997, nr 1; J. Szaket [Konrad C. Kęder]: *Abulafia Gretkowska i jej podręcznik*. „FA-art" 1996, nr 3; M. Wiater: *„Podręcznik do ludzi. Tom I i ostatni…" wstrząs mózgu*. „Pogranicza" 1996, nr 3.

Inne teksty: A. Nacher: *W labiryncie nowej wrażliwości. Na marginesie „Podręcznika do ludzi" Manueli Gretkowskiej*. „Ruch Literacki" 1998, z. 1.

Namiętnik. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 1998.

Recenzje: S. Hołownia: *Uścisk na mózgu duszy*. „Książki" 1998, nr 12; I. Kantorowski: *Sama namiętność to za mało*. „Metafora" 1999, nr 39—40; P. Kępiński: *Czy pisarze to spryciarze?*. „Czas Kultury" 1998, nr 6; K. Masłoń: *Przygody ciała z duszą*. „Rzeczpospolita" 1998, nr 301; I. Misiak: *Rozkosze zmysłów czy refleksji?*. „Nowe Książki" 1999, nr 2; D. Nowacki: *Dowód w sprawie*. „Twórczość" 1999, nr 5; R. Ostaszewski: *Rzucone w kąt karty tarota albo w kulturowym ciucholandzie*. „Dekada Literacka" 1999, nr 4; S. Pastuszewski: *Opisywactwo*. „Akant" 1999, nr 4; J. Szaket [Konrad C. Kęder]: *Beznamiętnik*. „FA-art" 1999, nr 1.

Światowidz. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 1998.

Recenzje: P. Dunin-Wąsowicz [bez tytułu]. „Machina" 1998, nr 7; H. Gosk: *Homo café w podróży*. „Nowe Książki" 1998, nr 8; A. Górnicka-Boratyńska: *Tele-Światowidz*. „Książki. Gazeta" 1998, nr 5; HAM [Jan Zbigniew Słojewski]: *Perswazje i wycinki*. „Polityka" 1998, nr 25; D. Nowacki: *Podróż za jeden uśmiech*. „Studium" 1998, nr 13—14; R. Nowakowski: *Światowidz*. „Magazyn Literacki" 1998, nr 4; K. Płoszaj: *Turystka Manuela*. „Fraza" 1999, nr 2—3; K. Szumlewicz: *Homo Café*. „Twórczość" 1999, nr 2.

Silikon. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 2000.

Recenzje: Z. Cytadelska [Bernadetta Darska]: *Napisz do Manueli*. „Portret" 2001, nr 11; K. Dunin: *Feministka z silikonu*. „Zadra" 2000, nr 3; Z. Kałużyński: *Konto*

Gretkowskiej. „Polityka" 2000, nr 26; M. Kamieńczyk: *Silikonada*. „Opcje" 2000, nr 5; D. Nowacki: *Pisma rozproszone, tom drugi*. „Twórczość" 2000, nr 10; A. Woźnicka: *Paryż to ja*. „Nowe Książki" 2000, nr 11.

Polka. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 2001.

Recenzje: M. Cichy: *Big Mother*. „Gazeta Wyborcza" 2002, nr 134; M. Cuber: *Odwaga*. „Opcje" 2001, nr 5; P. Czapliński: *Taka Polka*. „Gazeta Wyborcza" 2001, nr 154; K. Dunin: *Ładna Polka*. „Res Publica Nowa" 2001, nr 8; A. Kohli: *Paw pawiowi nie dorówna*. „Zadra" 2001, nr 3—4; D. Kozicka: *Dojrzewanie Albertynki*. „Dekada Literacka" 2001, nr 11—12; K. Kubisiowska: *Gretkowska w ciąży*. „Polityka" 2001, nr 24; P. Michałowski: *Dziennik prenatalny Manueli, czyli skandal szczęśliwej miłości*. „Pogranicza" 2001, nr 3; D. Nowacki: *Nowy gmach — stare fundamenty*. „Twórczość" 2001, nr 12; R. Ostaszewski: *Dziennik nieplanowanej ciąży*. „Nowe Książki" 2001, nr 9; B. Rzepczyński: *Sturm und Gretkowska. Nowy gatunek — Intymnik*. „Uniwersytet Kulturalny" 2001, nr 10; J. Sobolewska: *Poślizg*. „Magazyn z Książkami" 2001, nr 6; E. Storczylas [Bernadetta Darska]: *Tylko dla ciężarnych, czyli o ciąży, która ciąży*. „Portret" 2001, nr 12.

Inne teksty: B. Gutkowska: *Intymność w „Polce" Manueli Gretkowskiej.* W: *Godność i styl. Prace dedykowane Włodzimierzowi Wójcikowi.* Red. M. Kisiel, współudział: P. Majerski i Z. Marcinów. Katowice 2003; B. Gutkowska: *Urok niezależności. O „Polce" i „Europejce" Manueli Gretkowskiej.* W: Tejże: *Odczytywanie śladów. W kręgu dwudziestowiecznego autobiografizmu.* Katowice 2005; A. Nęcka: *Seks bez zahamowań?*; *Doświadczenie ciąży.* W: Tejże: *Granice przyzwoitości. Doświadczanie intymności w polskiej prozie najnowszej.* Katowice 2006; D. Nowacki: *„Upiększyć swoje położenie". O tych, co napisały o rodzeniu dzieci i nie zapomniały ich urodzić.* „Opcje" 2003, nr 6.

Sceny z życia pozamałżeńskiego. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 2003 [współautor Piotr Pietucha].

Recenzje: M. Cuber: *„Religijny" romans świeckich*. „Twórczość" 2003, nr 7—8; M. Czubaj: *Gównojad i syssanka*. „Polityka" 2003, nr 13; H. Gosk: *O nic nie chodzi, wszystko uchodzi*. „Nowe Książki" 2003, nr 6; A. Nęcka: *Pozamałżeńskie igraszki.* „Śląsk" 2003, nr 6; M. Ostrowska [bez tytułu]. „Kultura" 2003, nr 6—7.

Inne teksty: A. Dudała: *Romans z moralitetem. O „Scenach z życia pozamałżeńskiego" Manueli Gretkowskiej i Piotra Pietuchy.* W: *Romans współczesny.* Red. A. Nęcka. Katowice 2004.

Europejka. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 2004.

Recenzje: M. Babecki: *Z Polką na szwedzkim stole…* „Portret on line" 2005, nr 1; P.T. Felis: *Miny Gretkowskiej*. „Gazeta Wyborcza" 2004, nr 133; HOB [bez tytułu]. „Zadra" 2004, nr 3; K. Malinowski: *Zadem o Muńka*. „Lampa" 2004, nr 4—5; D. Nowacki: *Żeby było przyjemnie*. „Twórczość" 2004, nr 9; D. Rybicka: *Dziennik ex-skandalistki*. „Esensja" 2004, nr 10; R. Sierocińska: *Gretkowska zwyczajna*. „Nowe Książki" 2004, nr 9; W. Stanowski: *Polska oczami Gretkowskiej*. „Przegląd" 2004, nr 24.

Inne teksty: B. Gutkowska: *Urok niezależności. O „Polce" i „Europejce" Manueli Gretkowskiej*. W: Tejże: *Odczytywanie śladów. W kręgu dwudziestowiecznego autobiografizmu.* Katowice 2005.

Kobieta i mężczyźni. Warszawa, Świat Książki, 2007.

Recenzje: T. Bocheński, T. Stawiszyński: *Nudna powieść o miłości*. „Dziennik" 2007, nr 59; A. Brzezińska: *Bóg stworzył kobietę*. „Portret" 2007, nr 24; D. Ciunelis: *Homilia z drzwiczek kredensu*. „Wyspa" 2007, nr 2; M. Cuber: *Gretkowska o papieżu*. „Polityka" 2007, nr 8; M. Czerwonka: *Bez skarbów*. „Tekstualia" 2007, nr 2; B. Darska [bez tytułu]. „Zadra" 2007, nr 1—2; M. Duda: *Regres czy wielki powrót?*. „Kresy" 2007, nr 1—2; P. Folcholc: *Małe dzieci*. „Tygiel Kultury" 2007, nr 4—6; A. Gogołkiewicz, D. Norwa, A. Pańko [bez tytułu]. „Przegląd" 2007, nr 17—18; A. Idziak: *Ani wesoła, ani smutna, po prostu szczęśliwa*. „Pro arte on line" 2007, nr 5; I. Iwasiów: *Dwie pary z przyległościami*. „Nowe Książki" 2007, nr 4; M. Małkowska: *Czytadło z pretensjami do umoralniania*. „Rzeczpospolita" 2007, nr 59; D. Nowacki: *Uczy, bawi, wychowuje*. „Gazeta Wyborcza" 2007, nr 49; M. Patryas: *Banał i depresja pokolenia*. „Lampa" 2007, nr 3; A. Pochłódka: *Miejska, mieszczańska, melancholijna*. „Dekada Literacka" 2007, nr 2—3; A. Poprawa: *Proza po macierzyńsku opiekuńcza*. „Twórczość" 2007, nr 6.

Na dnie nieba. Warszawa, Świat Książki, 2007.

Recenzje: J. Wierzejska: *Dojrzałość buntowniczki*. „Nowe Książki" 2008, nr 1.

Inne teksty: J. Szydłowska: *Rejtan, Don Kichot i Kobiałko, czyli felietonowe auto-da-fé Manueli Gretkowskiej („Na dnie nieba")*. „Media — Kultura — Komunikacja Społeczna" 2007—2008, nr 3—4.

Obywatelka. Warszawa, Świat Książki, 2008.

Recenzje: J. Beczek: *Narracja jest Kobietą*. „Portret" 2008, nr 26; B. Darska: *Zapiski z czasów walki i nadziei*. „Twórczość" 2008, nr 9; K. Dunin: *Wystawione*. „Wysokie Obcasy" 2009, nr 220; A. Mateja: *Kobieta i Narcyz w polityce*. „Tygodnik Powszechny" 2008, nr 27; A. Nęcka: *Pol(s)ka jest kobietą*. „artPAPIER" 2008, nr 14; A. Pańko [bez tytułu]. „Przegląd" 2008, nr 23.

Miłość po polsku. Warszawa, Świat Książki, 2010.

Recenzje: M. Cuber: *Gdy mężczyzna jest sterowalny*. „Nowe Książki" 2010, nr 9; K. Dunin: *Gretkowska po polsku*. „dwutygodnik.com" 2010, nr 32; I. Iwasiów: *Rozszczelnione ciała*. „Pogranicza" 2010, nr 3; P. Kępiński: *Kosmiczna pustka*. „Twórczość" 2010, nr 12; P. Kępiński: *Świetna powieść z fatalnym tytułem*. „Newsweek Polska" 2010, nr 22; A. Nęcka: *A jednak złudzeń żal…* „artPAPIER" 2010, nr 14; D. Nowacki: *Kobiety, faceci, kłopoty*. „Gazeta Wyborcza" 2010, nr 114; P. Pustkowiak: *Wszystko do wymiany*. „Dziennik — Gazeta Prawna" 2011, nr 117 (dodatek „Kultura").

Trans. Warszawa, Świat Książki, 2011.

Recenzje: K. Dunin: *Hostia i cipa w jednym stoją domku*. „dwutygodnik.com" 2011, nr 59; J. Franczak: *Widmo wolności*. „Tygodnik Powszechny" 2011, nr 44 (dodatek „Conrad"); A. Horubała: *Wiecznie młoda Manuela*. „Uważam Rze" 2011, nr 18; P. Kępiński: *„Trans" Manueli Gretkowskiej, czyli wszystkie świństwa tego świata*. „Newsweek Polska" 2011, nr 18; P. Kowalska: *Romans na ostro*. „Sens" 2011, nr 8; K. Masłoń: *Spowiedź dziewczęcia minionego wieku*. „Uważam Rze" 2011, nr 17; A. Nęcka: *Gretkowska w „starym" stylu*. „Nowe Książki" 2011, nr 8; D. Nowacki: *Marysia*

i bestia. „Gazeta Wyborcza" 2011, nr 113; J. Sobolewska: *Szamanka orgazmu*. „Polityka" 2011, nr 22; L. Szaruga: *Zaułek Leszka Szarugi* [między innymi rec. *Transu*]. „Borussia" 2011, nr 49; M. Wapińska: *Polskie tango w Paryżu*. „Dziennik — Gazeta Prawna" 2011, nr 117 (dodatek „Kultura"); R.A. Ziemkiewicz: *Herezje wyzwolonej cipci*. „Rzeczpospolita. Plus-Minus" 2011, nr 164; R.A. Ziemkiewicz: *Wąchanie wyziewów, czyli literatura III RP*. „Uważam Rze" 2011, nr 15.

Agent. Warszawa, Świat Książki, 2012.

Recenzje: K. Dunin: *Manuela Gretkowska. „Agent"*. „dwutygodnik.com" 2012, nr 6; W. Górska: *Dwie ojczyzny, dwie miłości*. „artPAPIER" 2012, nr 17; A. Sobańda: *„Agent" — podwójne życie poczciwego człowieka w powieści Gretkowskiej*. „Dziennik — Gazeta Prawna" z dn. 21.05.2012.

Inne opracowania

K. Batora: *Gretkowska Manuela*. W: *Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku. Słownik biobibliograficzny*. T. 1. Red. A. Szałagan. Warszawa 2011; G. Borkowska: *Cyganeria paryska*. „Polityka" 1994, nr 8; G. Borkowska: *Emigrantki (2)*. „Kresy" 1994, nr 1; K. Budrowska: *Twórczość Manueli Gretkowskiej, czyli deszyfracja stereotypu kobiecej bierności seksualnej; Proza Gretkowskiej, czyli opresyjny charakter nowego wzoru; Gretkowskiej pretendowanie do miana „pisarki"*. W: Tejże: *Kobieta i stereotypy. Obraz kobiety w prozie polskiej po roku 1989*. Białystok 2000; L. Bugajski: *Mężczyzna i nadkobieta*. „Newsweek Polska" 2012, nr 17; L. Bugajski: *Wśród czasopism*. „Twórczość" 1995, nr 1; J. Bukalczyk: *Gretkowskiej sposób na czytelnika*. „Portret" 1995, nr 1; S. Burkot: *Manuela Gretkowska*. W: Tegoż: *Literatura polska w latach 1986—1995*. Kraków 1996; J. Chłosta-Zielonka: *Feminizm jako maska. Kobiece kamuflaże w prozie lat dziewięćdziesiątych*. W: *Literackie strategie lat dziewięćdziesiątych. Przełomy, kontynuacje, powroty*. Red. L. Hul, A. Staniszewski. Olsztyn 2002; J. Chłosta-Zielonka: *Gry Manueli. O motywie kobiecości w prozie Manueli Gretkowskiej*. „Media — Kultura — Komunikacja Społeczna" 2007—2008, nr 3—4; U. Chowaniec: *Tekst powieściowy jako zapis autentycznego przeżycia i czasu w utworach Izabeli Filipiak, Manueli Gretkowskiej oraz Olgi Tokarczuk*. W: *Literatura polska 1990—2000*. T. 2. Red. T. Cieślak i K. Pietrych. Kraków 2002; M. Cieślik: *Telenowele z turbodoładowaniem*. „Rzeczpospolita. Plus-Minus" 2010, nr 135; M. Cuber: *Eros bez łuku*. „Polityka" 2004, nr 46; M. Cyranowicz: *Dlaczego von Kleist? Motyw samobójstwa Heinricha von Kleista w twórczości Marcina Świetlickiego, Jacka Podsiadły, Stefana Chwina i Manueli Gretkowskiej*. W: *Literatura polska 1990—2000*. T. 2. Red. T. Cieślak i K. Pietrych. Kraków 2002; P. Czapliński: *Immoraliści*. W: Tegoż: *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976—1996*. Kraków 1997; P. Czapliński: *5 próz na koniec pięciolecia*. „Nowy Nurt" 1996, nr 13; P. Czapliński: *Sztuka prozatorska Manueli Gretkowskiej*. „Kresy" 1997, nr 30; P. Czapliński, P. Śliwiński: *Gorszycielka na rynku książki. O Manueli Gretkowskiej*. W: Tychże: *Kontrapunkt. Rozmowy o książkach*. Poznań 1999; B. Darska: *Ciężarne opowieści*. „Zadra" 2006—2007, nr 4; B. Darska: *Interwencja, prowokacja czy reakcja? Felietony prasowe Kingi Dunin, Manueli Gretkowskiej i Izabeli Filipiak w kontekście zasad komunikacji społecznej*. W: *Nowe zjawiska w języku, tekście i komunikacji*. Red. A. Naruszewicz-Duchlińska, M. Rutkowski. Olsztyn 2006; K. Dunin: *Kogu-*

tek czy kurka?. „Ex Libris" 1995, nr 83; K.E. Filipowicz: *Droga do śmierci Sandry K. (Manuela Gretkowska)*. W: *Człowiek w drodze*. T. 1: *Droga w świecie literackim*. Red. L. Wiśniewska. Bydgoszcz 2000; U. Glensk: *Proza wyzwolonej generacji 1989—1999*. Kraków 2002; H. Gosk: *Formy wolności człowieka estetycznego. Od intelektualnego dandyzmu Berenta do kampu Gretkowskiej*. W: *Modernistyczne źródła dwudziestowieczności*. Red. A.Z. Makowiecki, M. Dąbrowski. Warszawa 2003; A. Górski: *Kobieta bez właściwości: polityczna proteza na literacką niemoc*. „Wprost" 2007, nr 8; R. Grupiński, I. Kiec: *Pielgrzymem jest także…* W: Tychże: *Niebawem spadnie błoto, czyli kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej*. Poznań 1997; A. Horubała: *Wiecznie młoda Manuela*. W: Tegoż: *„Żeby Polska była sexy" i inne szkice polemiczne*. Warszawa 2011; I. Iwasiów: *Kobieca proza na zmianę*. „Zadra" 2005, nr 4; I. Iwasiów: *Krytyka feministyczna a kobieca literatura; Rynek*. W: Tejże: *Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj*. Kraków 2002; S. Iwasiów: *Manuela Gretkowska: „No i jestem w Europie!"*. W: Tegoż: *Reprezentacje Europy w prozie polskiej XXI wieku*. Szczecin—Zielona Góra 2013; K. Kalbarczyk: *„Sandra K." Manueli Gretkowskiej, czyli kobiecość uwikłana w popkulturę*. W: *Kulturowe terytoria literatury*. Red. S. Sobieraj, D. Dobrowolska. Siedlce 2006; P. Kempny: *Arlekinada i egzystencja — wokół prozy Manueli Gretkowskiej*. „Czas Kultury" 1994, nr 5—6; J. Klejnocki, J. Sosnowski: *O Manueli-szamance*. W: Tychże: *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu" (1986—1996)*. Warszawa 1996; M. Kołodziejczyk: *Wszystkie wcielenia Manueli*. „Polityka" 2007, nr 10; K. Kowalska, M. Grabowski: *Czytelnik w poszukiwaniu seksu*. „Polska. The Times" z 21.05.2010; M. Krassowski: *Apokalipsa według Gretkowskiej*. „Wiadomości Kulturalne" 1995, nr 4; M. Krassowski: *Gretkowska jako prowokacja*. „Wiadomości Kulturalne" 1996, nr 26; K. Krowiranda: *Wizerunek emigranta w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych XX wieku — Natasza Goerke, Manuela Gretkowska*. W: *Pisarz na emigracji. Mitologie, style, strategie przetrwania*. Red. H. Gosk. Warszawa 2005; I. Kuźmina: *Ukrytą kamerą „Światowidza"… Odkrywanie Zachodu — odkrywanie siebie w twórczości Manueli Gretkowskiej oraz sióstr Tatiany i Natalii Tołstoj*. „Slavia Occidentalis" 2002, t. 59; M. Lachman: *Gry z „tandetą" w prozie polskiej po 1989 roku*. Kraków 2004; M. Łukaszewicz: *Fenomen pani Manueli*. „Literatura" 1996, nr 7—8; M. Maciejewski: *Słowo i kicz w prozie Manueli Gretkowskiej*. W: *Logos i mythos w kulturze XX wieku*. Red. S. Wysłouch, B. Kaniewska, M. Brzóstowicz-Klajn. Poznań 2003; J. Markiewicz: *Drabina do nieba*. „FA-art" 1997, nr 1; M. Miszczak: *Kicz i parodia w prozie Manueli Gretkowskiej*. „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2001, z. 2; M. Miszczak: *Manueli Gretkowskiej zabawy (z) kiczem*. „Teksty Drugie" 1998, nr 6; A. Mrozik: *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*. Warszawa 2012; M. Narbutt: *Manuela się wciela*. „Rzeczpospolita" 2006, nr 299; A. Nasiłowska: *Pożegnanie prowincjonalizmu*. „Polityka" 1994, nr 48; A. Nęcka: *„Artysta ma prawo przekraczać tabu w sobie". Manuela Gretkowska*. W: Tejże: *Emigracje intymne. O współczesnych polskich narracjach autobiograficznych*. Katowice 2013; A. Nęcka: *Pol(s)ka jest kobietą. O tryptyku dziennikowym Manueli Gretkowskiej*. W: Tejże: *Starsze, nowsze, najnowsze. Szkice o prozie polskiej XX i XXI wieku*. Katowice 2010; A. Nęcka: *Popfeminizm: Gretkowska, Plebanek, Samson*. W: *Mody w kulturze popularnej*. Red. S. Buryła, L. Gąsowska, D. Ossowska. Kraków 2011; D. Nowacki: *Jak być kochaną*. „Nowy Nurt" 1995, nr 23; D. Nowacki: *Manuela mieszczańska*. „TIN" z 19.06.2001; D. Nowacki: *Odwrót*. W: Tegoż: *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90*. Kraków 1999; I. Nyc: *Znośna lekkość bytu*. „Wprost" 2011, nr 20; D. Pasich: *Gretkowska koszmarem pokolenia*. „Wiadomości Kulturalne" 1995,

nr 9; M. Płachecki: *Dekada szczura*. „Polityka" 1996, nr 28; E. Połczyńska: *Czytelnik wobec „śmietnika" intelektualnego Manueli Gretkowskiej*; *Manuela Gretkowska — wtajemniczona Papieżyca*; *Gdy wyzwanie zmienia się w prowokację, czyli o wyzwaniu w narracji Manueli Gretkowskiej.* W: Tejże: *Topos labiryntu w dwudziestowiecznych narracjach seryjnych*. Toruń 2008; R. Praszyński: *Tylko dla mężczyzn*. „Nowy Nurt" 1994, nr 16; H. Pułaczewska: *Postmodernizm i polskość w powieściach Manueli Gretkowskiej*. „Teksty Drugie" 1998, nr 6; M. Rabizo-Birek: *Moje przypadki z Manuelą Gretkowską*. „Nowy Nurt" 1995, nr 16; M. Raukuć: *Opowiadanie opowieści. Problem fabuły i konstrukcji literackiej w utworach Manueli Gretkowskiej.* W: *Światy nowej prozy*. Red. S. Jaworski. Kraków 2001; J. Rewaj: *Manuela, Izabela, Natasza, czyli „baby runęły do literatury"*. „Pogranicza" 1997, nr 2; J. Słaby: *Stereotypy macierzyństwa w prozie Anny Nasiłowskiej i Manueli Gretkowskiej*. „Teksty Drugie" 2008, nr 1—2; Ż. Słaby: *„Macierzyństwo jest normalne". Stereotypy dotyczące roli matki na przykładzie utworów Anny Nasiłowskiej i Manueli Gretkowskiej.* W: *Gender w weekend.* Red. A. Zawiszewska, współpraca: J. Mielczarek, A. Gieczys. Warszawa 2006; K. Szczuka: *Rewolucja jest kobietą.* „Polityka" 2008, nr 50; E. Szybowicz: *Miłość razy cztery*. „dwutygodnik.com" 2012, nr 85; M. Urbanowski: *Metafizyczna mania.* W: Tegoż: *Dezerterzy i żołnierze. Szkice o literaturze polskiej 1991—2006.* Kraków 2007; K. Varga: *Wujkowie Rimbauda*. „Książki. Gazeta" 1994, nr 5; K. Varga: *Casus Gretkowska, czyli wyjście z getta*. „Nowy Nurt" 1995, nr 16; O. Weretiuk: *Wchodzimy, wracamy czy wyrzekamy się Zachodu? (Kundera, Gretkowska, Dibrowa).* „Akcent" 2003, nr 4; M. Woźniakiewicz-Dziadosz: *Literacki „gargamel" Manueli Gretkowskiej*. „Język Polski w Szkole Średniej" 2000—2001, nr 1; H. Zaworska: *Olga i Manuela*. „Wprost" 1999, nr 8; A. Zieniewicz: *Babski przełom*. „Wiadomości Kulturalne" 1995, nr 29; A. Zieniewicz: *Postmodernizm jako socrealizm, czyli Manuela Gretkowska na tle epoki.* „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza" 1996, r. 30 (1995); B. Zwolińska: *Proza kobieca po 1989 roku wobec mitu matki-Polki*. W: *Polska proza i poezja po 1989 roku wobec tradycji.* Red. A. Główczewski, M. Wróblewski. Toruń 2007; *Żeńska, męska, nijaka. Fragmenty burzliwej dyskusji* (Kinga Dunin, Jerzy Sosnowski, Aneta Górnicka-Boratyńska, Anna Nasiłowska). „Ex Libris" 1995, nr 85.

Przeszłość nie przemija, a nostalgia trwa
O prozie Pawła Huellego

Bernadetta Darska

Twórczość Pawła Huellego nieodmiennie zanurzona jest w przemijaniu, przeszłości, we wspomnieniach, w odkrywaniu względności czasu i niemożności uchwycenia w pełni tego, co dzieje się „tu i teraz". Melancholijna i nostalgiczna atmosfera towarzyszą autorowi zarówno w powieściach *Weiser Dawidek*, *Mercedes-Benz. Z listów do Hrabala*, *Castorp*, jak i w kolejnych tomach mniejszych form prozatorskich — mam tu na myśli i *Opowiadania na czas przeprowadzki*, *Pierwszą miłość i inne opowiadania*, i *Opowieści chłodnego morza*. Także w *Ostatniej Wieczerzy*, powieści chyba najbardziej zakorzenionej we współczesności, Huelle nie pomija refleksji sytuujących portretowany świat w kontekście odchodzenia w niepamięć pewnych istotnych wartości oraz wyrzekania się tego, co niegdyś było ważne i stanowiło fundament codzienności. Przeszłość także więc w teraźniejszości jest obecna. Pisarz bywa często przywoływany razem z innym gdańskim twórcą, a mianowicie ze Stefanem Chwinem, jako piewca fenomenu miasta Gdańska. Obaj w centrum swych opowieści postawili rodzinne miasto. O ile jednak autorowi *Weisera Dawidka* zdarzyły się teksty, które można by określić mianem skażonych interwencyjnością, o tyle autor *Hanemanna* konsekwentnie celebruje polsko-niemieckie związki Gdańska, upatrując w nich metaforycznego zderzenia światów, które choć przeciwstawne i historycznie sobie wrogie, są w stanie współegzystować. Sięgnięcie do teraźniejszości staje się w przypadku Huellego próbą redefiniowania bardzo konkretnej i znanej autorowi rzeczywistości. Jeśli współczesność pojawia się w twórczości Chwina, a dzieje się tak przecież w nieco futurystycznej powieści *Pani Prezydent* oraz w *Pelikanie*, chodzi o przekaz o wiele bardziej uniwersalny i, tak można by to ująć, filozoficznie umocowany. Paweł Huelle chętnie sugeruje, iż w jego prozie mamy do czynienia z elementami autobiograficznymi. Nie jest to, oczywiście, szczególnie

istotne w kontekście oceny ewentualnej sugestywności opowieści i przekonującego portretu powoływanych do życia bohaterów, faktem jednak jest, że powtarzalność wskazanych motywów jest konsekwentna, autor zaś nie próbuje nawet całkowicie uciec na rzecz konfabulacji od otaczających go dzisiejszych lub przeszłych realiów, korzystając z tego, w czym uczestniczy. Wystarczy w tym kontekście przywołać choćby opowiadanie *Ulica Polanki* z tomu *Pierwsza miłość i inne opowiadania* lub głośną z pozaliterackich powodów powieść zatytułowaną *Ostatnia Wieczerza.*

◇

Książkowy debiut gdańskiego pisarza z pewnością należy do bardzo spektakularnych. Powieść *Weiser Dawidek* doczekała się wielu entuzjastycznych komentarzy, a krytyka literacka była właściwie zgodna, iż Huellemu udała się rzecz niesłychana — umiejętne połączenie rzeczywistego i nieprawdopodobnego, wejście na taki poziom metafory, który nieustannie wzbogaca analizy, zamiast je domykać, i wreszcie stworzenie postaci, bez której nie da się dziś mówić o literaturze współczesnej. Warto w tym miejscu przywołać opinię Jerzego Jarzębskiego, który w entuzjastyczny sposób docenił powieść:

> Najsilniejszą stroną książki Pawła Huelle jest bodaj to, że nie da się jej przeczytać z żadnych „określonych pozycji", z kluczem w ręku, z gotowym projektem wykładni wydarzeń. Tych kluczy autor po prostu wciska nam w ręce zbyt wiele. Myślę, że *Weiser Dawidek* jest przede wszystkim próbą odtworzenia młodzieńczego przeżycia tajemnicy, odkrycia, że świat jest niezwykły i wielowykładalny, a przede wszystkim — że nie chce zdradzić zasady, na której się opiera. Owa tajemnica ulokowana została przemyślnie tak, by nie można jej było wziąć po prostu za prywatne przeżycie autora. Jest „wzorcowa", ale nie podlega typizacji, nie można jej podciągnąć pod żadną gotową rubrykę. A dalej są już tylko — jak rozchodzące się kręgi na wodzie — kolejne próby lektury tej tajemnicy, odkrycia sensu, przeżycia na nowo. Robi to narrator, robi autor, na swój sposób przeżywa tajemnicę Weisera także czytelnik[1].

Zaakcentowana przez badacza tajemnica nie bez powodu jest tak istotna. Sprowadza się ona bowiem nie tylko do sekretu zniknięcia Weisera, który próbuje rozwikłać narrator opowieści, ale też ma wielkie znaczenie w kontekście możliwych sposobów odczytywania książki. Dość powiedzieć, że może to być powieść inicjacyjna, powieść psychologiczna i obyczajowa, powieść parabola czy również powieść z wątkami sensacyjno-kryminalnymi.

[1] J. Jarzębski: *Czytanie „Weisera Dawidka"*. W: Tegoż: *Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej.* Kraków 1997, s. 47.

Dla jednych ważniejsza będzie kwestia utraconego dzieciństwa i dojrzałości, przekreślająca ekscytowanie się nieznanym, dla innych kluczowy okaże się system, w którego trybach znajdują się chłopcy przesłuchiwani w szkole po wybuchu spowodowanym przez Dawidka.

Agnieszka Czachowska zwraca na przykład uwagę na możliwość potraktowania tej powieści w kontekstach politycznych: „Jest więc *Weiser Dawidek* w swojej głębszej warstwie także powieścią polityczną, i to jedną z lepszych, jakie można znaleźć w naszej najnowszej literaturze. Ten wątek nie razi dosłownością, nie wybija się nachalnie na pierwsze miejsce, istnieje częściowo na poziomie symboli, dopełniając bogactwo znaczeń książki”[2]. Jednocześnie autorka bardzo mocno akcentuje fakt, że opowieść Huellego ucieka od oczywistego przekazu i wywołuje wzruszenie, przy czym wspomniane emocje nie mają w sobie nic z kiczu, bliższe są raczej przeczuciu obcowania z czymś ważnym, na co tylko milczenie bywa jedyną dobrą reakcją. Czachowska zauważa:

> Opowieści, która pozostawia po dotarciu do ostatniego zdania — jakiś dziwny skurcz w gardle, poczucie niemożności wyjaśnienia tego, co naprawdę ważne i istotne, bo może zadecydować o całym życiu, bezsilności wobec nieuchronnego działania Losu. Sygnalizuje w ten sposób wrażenie nieuniknionego tragizmu ludzkiej egzystencji. Przejmujący debiut[3].

Tytułowy Weiser Dawidek to postać, która absorbuje nie tylko kolegów. Pogardzany na początku chłopiec zamienia się w przywódcę, ale i w Mistrza. Jest w stanie dostarczyć takich wrażeń, jakich nikt nie umie zapewnić. Potrafi uwieść słowem, ale i nietypowymi zdolnościami. Sprawia wrażenie, że wie dużo więcej i bawi się posiadaną wiedzą, umiejętnie dawkując ją, by podsycić ciekawość kolegów. Weiser Dawidek panuje nie tylko nad rzeczywistością dzięki skutecznemu jej organizowaniu, ale też — co dużo ważniejsze — nad umysłami przyjaciół. Bez niego wszystko wydaje się zwyczajne, z nim świat zachwyca swą niesamowitością. Jednocześnie nie da się ukryć, że choć Weiser Dawidek jest w centrum zainteresowania, to jednak nie jego działania są tutaj najważniejsze. O wiele bardziej znaczące okazuje się szukanie odpowiedzi na pytania, które przed laty nie zostały zadane, oraz skupienie się na stracie i braku, by podjąć próbę zdefiniowania kluczowych dla biografii wydarzeń. Zmagania z pamięcią są nie tylko usiłowaniem zrozumienia przeszłości. Gabriela Matuszek sugeruje na przykład, iż można w tym wypadku mówić o odcięciu się od rzeczywistości na rzecz nieustannego mierzenia się ze wspomnieniami: „Bohater Huellego bowiem tak naprawdę nie przeży-

[2] A. Czachowska: *Studnia tajemnic*. „Twórczość” 1987, nr 11, s. 109.
[3] Tamże, s. 110.

wa swego czasu, jego egzystencja nie została zakotwiczona ani w wymiarze rodzinnym, ani społeczno-politycznym. Miejsce doświadczania świata zajęła rekonstrukcja mitu dzieciństwa”[4].

Janusz Drzewucki nie ukrywa, że powieść Huellego to zagadka sama w sobie. Przewrotnie definiuje istotę utworu:

> Książka zatytułowana *Weiser Dawidek* zgodnie z wolą narratora nie jest książką o Dawidzie Weiserze, co jest z jednej strony oczywistym paradoksem z uwagi na taką, a nie inną — jednoznaczną — sentencję tytułu, z drugiej — jest zasadniczym przekleństwem książki. Jeżeli prześledzić wszystkie autotematyczne konstatacje i metaliterackie enuncjacje narratora, okaże się, że *Weiser Dawidek* nie jest także książką o pisaniu książki, jest natomiast książką o książce, która powinna być napisana, a która napisana nie będzie. Nie będzie napisana, bo nie takie są ambicje autora, bo książka o Weiserze w jego rozumieniu jest w gruncie rzeczy ponad ambicje i ponad możliwości narratora, wielokrotnie zaznaczającego: „to, co robię, nie jest pisaniem książki”, który co jakiś czas odszukuje zdania, od których taka książka mogłaby — czy też powinna — się zaczynać. Z uwagi na wielość tych pierwszych zdań domyślamy się, że możliwych jest kilka książek o Dawidku[5].

Faktycznie, takie prawdopodobieństwo istnieje. Wiemy o tym nie tylko my, czytelnicy, ale jest tego również świadomy narrator. Próbuje zrekonstruować wydarzenia z przeszłości. Nie na wiele się jednak zdają jego starania. Albo nie ma już z kim rozmawiać, albo nie udaje mu się namówić na zwierzenia dawnego kolegi, albo jest nieustannie zwodzony przez dzisiaj kobietę, a kiedyś dziewczynę, która była najbliżej Weisera. Przywołany wcześniej Drzewucki nie tworzy peanu pochwalnego na cześć powieści. Jej „gdańskość”, uznawana zwykle za atut, w tym przypadku zostaje potraktowana podejrzliwie. Krytyk widzi bowiem i w bohaterze, i w klimacie opowieści pewną wtórność, a ta może być zagrożeniem w kontekście dalszych działań twórczych pisarza:

> Ale jest coś, co niepokoi w utworze Pawła Huelle, coś co obniża jego wartość. Po pierwsze, wspomniana wyżej metaliteracka minoderia, po drugie, wtórność wobec gdańskich powieści Güntera Grassa: Weiser okazuje się przyrodnim bratem Mahlkego (bohatera *Kota i myszy*) i Oskara Matzeratha (bohatera *Blaszanego bębenka*) […]. Po trzecie, ryzykownym i raczej nieudanym, bo nieprzekonującym tyleż psychologicz-

[4] G. Matuszek: *Erotyka i polityka, czyli o prozie polskiej i niemieckiej ostatnich lat*. „Dekada Literacka” 2002, nr 5—6, s. 45.

[5] J. Drzewucki: *Dziecko tajemnicy — niejaki Dawid Weiser*. „Akcent” 1989, nr 1, s. 148.

nie, co artystycznie, okazuje się mariaż realności i oniryzmu w scenach rozmów cmentarnych Hellera z umarłym Piotrem, wreszcie po czwarte… Huelle sugeruje zbyt śmiałą analogię: zwróćmy uwagę na biblijne imiona bohaterów — Dawid, Szymon, Piotr, na boski wymiar postaci Dawidka w śnie Hellera, na tajemnicze zniknięcie Dawidka, również zniknięcie jego zwłok. W tym kontekście dziecięcy piknik okazuje się ostatnią wieczerzą, podczas której Dawidek gotował się na śmierć. Akcja utworu rozgrywa się w apokaliptycznej scenerii: kilkutygodniowa susza i modły biskupa gdańskiego o deszcz, niebezpieczeństwo zagłady (zbliżająca się kometa, wyzwalająca strach społeczny), plaże Jelitkowa zasnute ławicami zdychających z niewyjaśnionych przyczyn ryb, katastroficzne i fanatyczne religijne „kazania" Żółtoskrzydłego. Wszystko to w efekcie sprawia, że *Weiser Dawidek* dość niebezpiecznie ociera się momentami o kicz. Niech więc to będzie przestrogą dla młodego pisarza[6].

◇

Kolejne dwie książki gdańskiego autora są zapowiedzią pewnego impasu w jego twórczości. Z jednej strony Huelle pozostaje w podobnej konwencji, która sprawdziła się w przypadku *Weisera Dawidka*, z drugiej — opublikowanym tekstom brakuje tej świeżości, którą można było znaleźć w debiucie. Zarówno *Opowiadania na czas przeprowadzki*, jak i tom *Pierwsza miłość i inne opowiadania* to zbiory, w których zamieszczone teksty utrzymane są w konwencji melancholijno-nostalgicznej, dominuje spojrzenie w przeszłość, próba uchwycenia tego, co przeminęło bezpowrotnie, i wreszcie świadomość niełatwej do zaakceptowania nieprzystawalności dzieciństwa do dorosłości. Duże znaczenie odgrywają tu przedmioty (opowiadanie *Stół*), emocje odczuwane po raz pierwszy (opowiadanie *Pierwsza miłość*), uzależnienie od szaleństwa, które zobowiązuje (opowiadanie *Mina*) czy przeczucie dotknięcia czegoś pięknego, co nie może istnieć w świecie pełnym brudu i brzydoty (opowiadanie *Przeprowadzka*), zdradzonej przyjaźni, która miała trwać, a popadła w niepamięć, tak po prostu (opowiadanie *Gute Luisa*)[7]. Lektura kolejnych opowiadań szybko okazuje się problematyczna. Wątki wydają się powtarzać, a poszczególne motywy znajdują bardzo podobne rozwiązania fabularne. Czytelnik czuje się momentami zaszantażowany pamięcią *Weisera Dawidka*, to bowiem, co wtedy miało swój urok, teraz trąci pewną wtórnością. Nie znaczy to, oczywiście, że w opowiadaniach zaznacza się jakiś nagły spadek formy autora. Ów recepcyjny dyskomfort dotyczy raczej faktu, że Huelle w swoich opowiadaniach nie

[6] Tamże, s. 149.

[7] Wskazane teksty pochodzą z następujących tomów: *Stół, Przeprowadzka* i *Mina* ze zbioru *Opowiadania na czas przeprowadzki*, natomiast *Pierwsza miłość* i *Gute Luisa* — ze zbioru *Pierwsza miłość i inne opowiadania.*

zaskakuje. Potwierdza to, co zdążył pokazać przy okazji debiutu, a ponieważ wspomniane potwierdzenie dotyczy i formy, i treści, rozczarowanie może być uzasadnione. Dostrzegli to krytycy, którzy opowiadania gdańskiego autora oceniali o wiele mniej pochwalnie i z dużo większym dystansem niż jego spektakularny debiut. Dariusz Nowacki w kontekście *Pierwszej miłości i innych opowiadań* ironicznie zaznaczał: „Cóż, Huelle opowiada literacko mniej więcej tak, jak to czyniono przed ponad stu laty. Jeśli to ma być rozpoznawalny idiom, to — jak rozumiem — mówimy tu raczej o stylu retro, czyli już nie stylu, lecz zgoła stylizacji…”[8]. Z kolei Aneta Górnicka-Boratyńska, pisząc o tej samej książce, bardzo delikatnie wskazuje wtórność w stosunku do samego siebie:

> Paweł Huelle jest — co lubi podkreślać — tradycjonalistą lub — jeśli ktoś woli — członkiem literackiej rodziny klasyków. Jest bardziej pisarzem pamięci niż wyobraźni, poszukuje wzoru, jedności i ładu, nie nowości, eksperymentu i polifonicznej wielości. Chce być realistą, naśladowcą doświadczenia i tłumaczem rzeczywistości, nie zaś jej kreatorem. *Pierwsza miłość i inne opowiadania* stanowią kontynuację filozoficznych i artystycznych założeń jego poprzednich książek. Tę konsekwencję „powtórzenia” jeszcze silniej podkreślają bezpośrednie odwołania do *Opowiadań na czas przeprowadzki.* Każda poetyka ma jednak swoje pułapki. O ile podstawowym niebezpieczeństwem pisarzy bieguna eksperymentalno-kreacyjnego jest utrata komunikatywności, pustosłowie i chaos, o tyle nadmiernie konsekwentny „klasycyzm” grozi zastojem artystycznym i intelektualnym, naśladowaniem już nie rzeczywistości, lecz samego siebie. Pomiędzy utrzymaniem specyfiki własnego stylu a powielaniem go granica bywa bardzo cienka. W *Pierwszej miłości* Paweł Huelle niebezpiecznie się do niej zbliża[9].

Puentuje natomiast dużo ostrzej:

> *Pierwsza miłość* pokazuje paradoksalnie, że mała ojczyzna dzieciństwa, bezpieczna przestrzeń udomowionej historii, daje jedynie ulotne poczucie pewności i stabilności; jest ucieczką przed dojrzałością i wyobraźnią, która często mówi znacznie więcej o rzeczywistości niż pamięć zamknięta w miejscach. Powtórzona poetyka powtórzenia nieuchronnie staje się banałem[10].

Przemysław Czapliński w owej powtarzalności widzi pewną konsekwencję. Jest skłonny czytać trzy pierwsze książki Huellego jako rodzaj tryptyku

[8] D. Nowacki: *Fama kontra tekst*. „Twórczość” 1997, nr 5, s. 104.

[9] A. Górnicka-Boratyńska: *Wszystko jest, jak było*. „Res Publica Nowa” 1997, nr 5, s. 58.

[10] Tamże, s. 60.

o człowieczeństwie. Dzieciństwo i dorosłość są w nim doświadczeniami granicznymi, bo wchodząc w jeden stan, tracimy drugi. Pisarz, nie można temu zaprzeczyć, upamiętnia utracony świat młodości. Próbuje go sportretować w wymiarze prywatnym i historycznym. Gdańsk z newralgicznymi śladami poniemieckimi to zdecydowanie przeżycie dziecka z przeszłości. Przemysław Czapliński podsumowuje:

> Dotychczasowy dorobek Pawła Huellego ukazuje ścieranie się przynajmniej dwóch pisarzy: nostalgika i ironisty, twórcy sentymentalnego i realistycznego. W debiutanckiej powieści Huelle opowiedział o spotkaniu z Tajemnicą Nieobecności — z fenomenem zniknięcia, braku; pokazał też, że w obliczu tej tajemnicy dziecko jest mądrzejsze od dorosłego (dojrzałego bohatera, który podejmuje śledztwo w sprawie Weisera Dawidka), ponieważ potrafi zaakceptować Niepojęte, intuicyjnie odczuwając, że nie istnieje logiczne wytłumaczenie przeżycia. Tajemnicy można doświadczyć, nie można jej posiąść. W drugiej książce — tomie *Opowiadania na czas przeprowadzki* (1991) — Huelle przedstawił doświadczenie odwrotne: spotkanie z Tajemnicą Niejawnej Obecności. Bóg i Przeszłość na każdym kroku poświadczają swoje istnienie, umożliwiając człowiekowi, skazanemu na wieczne przeprowadzki, zamieszkanie w przestrzeni, zadomowienie się w miejscu, odnalezienie swoich korzeni. W pierwszej książce dorosły był uboższy od dziecka, w drugiej dorosły niczym się od dziecka nie różnił: obaj — dzięki swego rodzaju „edukacji metafizycznej" — potrafili doświadczać obecności tego, co niewytłumaczalne. Trzecia książka Huellego to jakby moment rozdzielenia: w tym cyklu opowiadań dorosły, wchodząc w smugę cienia, odnajduje swoją odrębność względem dziecka[11].

W trakcie lektury trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że ów dorosły, zakorzeniony we współczesności i usiłujący tę współczesność komentować, tak naprawdę nie pasuje do koncepcji tomu. Zwłaszcza *Ulica Polanki* w *Pierwszej miłości i innych opowiadaniach* wydaje się dołączona do pozostałych tekstów przypadkowo i bez zastanowienia.

◇

Kolejny opublikowany przez Huellego tom nosi tytuł *Inne historie.* Czy, jeśli potraktujemy ów tytuł literalnie, faktycznie otrzymamy nową jakość? Tym razem gdański pisarz proponuje szkice oraz minieseje, w których świat literatury i sztuki miesza się z ważnymi problemami dzisiejszej rzeczywistości. Felietonowy charakter tekstów ulega pewnemu zawieszeniu z uwagi

[11] P. Czapliński: *W stronę dojrzałości*. W: Tegoż: *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*. Kraków 2001, s. 222—223.

na hermetyczność przekazu. *Inne historie* to zbiór adresowany do odbiorcy wyedukowanego humanistycznie, oczytanego, gotowego odczuwać przyjemność z symulacji fragmentów życiorysów sławnych postaci oraz chętnego do współtworzenia intelektualnego archiwum, co w tym przypadku sprowadza się do duchowego towarzyszenia pisarzowi. Dość powiedzieć, że Huelle chętnie przywołuje starożytnych filozofów, odwołuje się do biografii i twórczości pisarzy, wspomina o dziełach sztuki i twórcach, dla których sława nie zawsze była czymś oczywistym (*casus* Tamary Łempickiej), ale i postanawia zamanifestować swoje poglądy, dyskutując na przykład z ideami głoszonymi przez Erikę Steinbach[12]. Uważny czytelnik znajdzie także w *Innych historiach* zalążki tekstów mających dopiero powstać. Szkic zatytułowany *Castorp* potwierdza zainteresowanie Huellego gdańskim epizodem bohatera *Czarodziejskiej góry* Tomasza Manna. Znajdzie ono swoje ujście w powieści również opatrzonej nazwiskiem słynnego literackiego kuracjusza. Miniesej *Hrabal* o fenomenie kultu czeskiego pisarza to zapowiedź hołdu, jaki Huelle zdecyduje się oddać autorowi *Postrzyżyn* w powieści *Mercedes-Benz.* Po lekturze *Innych historii* trudno uciec od konstatacji wyartykułowanej wcześniej w kontekście opowiadań gdańskiego pisarza. Okazuje się bowiem także w tym przypadku, że dużo atrakcyjniejsze są te teksty, które zakorzenione są w przeszłości. Współczesność w wydaniu Huellego przegrywa z klimatem, jaki udaje mu się oddać w szkicach sięgających do wydarzeń sprzed wielu lat i będących impresją na temat życiorysów sławnych artystów.

◇

Mercedes-Benz… to książka będąca pochwałą opowieści. Główny bohater uczestniczy w kursie prawa jazdy. By zaczarować rzeczywistość, ale i — z czasem — by zauroczyć instruktorkę, zaczyna opowiadać. Jednocześnie przekazuje tę historię jeszcze komuś, a mianowicie autorowi *Pociągów pod specjalnym nadzorem.* Nieprzypadkowo przecież podtytuł książki brzmi *Z listów do Hrabala*, a sytuacja uwodzenia siłą opowieści w trakcie nauki jazdy inspirowana jest, co zresztą akcentowano na okładce, opowiadaniem czeskiego pisarza *Wieczorna lekcja jazdy.* Tak oczywisty równoległy głos prowokuje do porównań i pytań, z których podstawowe to: czy Huellemu udało się dorównać Hrabalowi? Krytycy co do tego byli raczej zgodni. Hrabal nie przemienia się dzięki tej historii z Mistrza w partnera. Wręcz przeciwnie — Huelle nadal pozostaje uczniem i wielbicielem, niezależnie od tego, że wejrzenie w przeszłość należy w tym wypadku do całkiem udanych. Dariusz Nowacki nie ukrywa irytacji powtarzalnością zamysłu twórczego autora *Weisera Dawidka.* Nawiązując do wyznania literackiej miłości, wyartykułowanego w jednym

[12] Tekst zatytułowany *Pani Steinbach do sztambucha.*

z wywiadów, kiedy to Huelle obiektem swej admiracji uczynił Hrabala, krytyk ironicznie stwierdza:

> Idąc za rozerotyzowanym głosem gdańskiego autora, można by — niewiele chyba ryzykując — zauważyć, iż jest to więź podpadająca pod układ sadomaso, gdzie Hrabal, zgodnie z wolą Huellego, nie tylko jest partnerem dominującym, ale i Huelle czerpie rozkosz z własnej podrzędności (poniżenia). Autor *Postrzyżyn* jest potrzebny autorowi *Weisera Dawidka* już to jako obiekt adoracji, już to jako zwierciadło, w którym odbija się jego (Huellego) pisarska gorszość. A to wszystko dlatego, że istnieje ogromna różnica między dwoma afektami: co innego podziw czytelnika, czym innym jest „wyznanie miłosne" sformułowane przez pisarza. Z tych dwu zauroczeń tylko to pierwsze jest bezpieczne, wolne od poważniejszych implikacji, a także — bądźmy szczerzy — zupełnie obojętne dla świata. Natomiast uwielbienie zadeklarowane przez artystę to zawsze jakiś rodzaj zobowiązania. Trzeba wykazać, że hołd wcale nie jest pustym, retorycznym gestem, że może być poświadczony czynem pisarskim. Wypadałoby dać dowód miłości? Właśnie tak! I tu zaczynają się schody[13].

Pogląd Nowackiego zdaje się podzielać Krzysztof Uniłowski. Badacz również nie przebiera w słowach i pomysł Huellego, by połączyć swoją prozę z nazwiskiem Hrabala, komentuje dość ostro:

> *Mercedes-Benz* byłby zatem kolejną w dorobku gdańskiego pisarza opowieścią autorefleksyjną, krążącą wokół starej kwestii nieskuteczności literatury jako sposobu na zaklinanie świata. Gdy Hrabal z owej nieskuteczności uczynił siłę własnego pisarstwa (odnalazł w niej sens), to jego polski uczeń nad nią lamentuje, przy okazji użalając się nad sobą. Cóż, to prawda: rzednie nam czuprynka, przybywa sadełka, piwo (choć niby lepsze niż to z lat młodości) nie smakuje tak samo jak niegdyś, nawet dziewczyny przestają przyciągać wzrok. W ten sposób Huelle swojego mistrza rozmienił na drobne, uprościł go czy wręcz strywializował. Zmagania z nicością zamienił w smutek wieku średniego, wiedzę o ulotności (choć mowa o Hrabalu, chciałoby się rzec — nieznośnej lekkości) ludzkiego bycia zastąpił narzekaniem na biedę, los, historię, socjalizm i kapitalizm[14].

Konkluzja podobna do wcześniej wypowiadanych w kontekście książek Huellego wydać się może krytycznoliterackim impasem. Jak bowiem bez

[13] D. Nowacki: *Miłość jest ślepa a jej laska nebeska*. W: Tegoż: *Wielkie Wczoraj*. Kraków 2004, s. 25.

[14] K. Uniłowski: *Nie będzie uczeń nad mistrza…* W: Tegoż: *Kup Pan książkę! Szkice i recenzje*. Katowice 2008, s. 127—128.

posądzenia o mówienie o tym samym powtarzać, że mamy tu do czynienia z powtórzeniem? Rozdanie kart jest identyczne — zdarzają się w powieści fragmenty, w których nostalgiczne wejrzenie w przeszłość faktycznie uwodzi sugestywnością i przekonuje. Gdy jednak Huelle decyduje się komentować współczesność, znowu coś zgrzyta, pobrzmiewa sztucznością, odrzuca podejrzeniem o fałsz. Jarosław Wach docenia ów, tak to nazwijmy, „patent na nostalgię":

> Paweł Huelle gloryfikuje wartość wspomnień, czasu minionego, i ma rację, bo to one kształtują i tworzą naszą tożsamość, poczucie ciągłości istnienia. Dlatego zaginięcie ostatnich pamiątkowych fotografii jest dla bohatera straszniejsze niż utrata domu czy majątku. To książka także o tym, jak ważne są pasje, namiętności. Często właśnie one pozwalają na bezpośrednie doznanie życia, poczucie spełnienia. W ich opisie łatwo popaść w przesadę czy ckliwość. Paweł Huelle radzi sobie znakomicie, fragmenty poświęcone zawodom balonowym lub dwuletniej reperacji Mercedesa czyta się z przyjemnością[15].

Podobnymi refleksjami dzieli się Marta Cuber, choć krytyczka akurat dostrzega dwuznaczność odczuwanej i zaakcentowanej w powieści straty:

> Huellowskie przedsięwzięcie ma postać listów pisanych do umarłego. Nie docierając do adresata, dostają się w ręce czytelnika — któremu na chwilę pozwala się je potrzymać — jak kierownicę salonowego mercedesa. Wrażenie po opuszczeniu samochodu i przeczytaniu o nim powieści jest jednak podobne. Świat, w którym przebywało się przez moment, jest nadal nieosiągalny, a rzeczywistość, do której przychodzi powrócić — dalej bolesna[16].

Robert Ostaszewski nie jest już tak życzliwy. Jego zdaniem, Huellemu nie udało się zachować równowagi, lekturze towarzyszy więc przesyt: „Za dużo jest też w *Mercedesie*… nostalgii, szczególnie w końcowych partiach książki"[17]. To, co w przypadku *Weisera Dawidka* było atutem, a w kolejnych publikacjach zaczynało być dostrzegalnym, sprawdzonym sposobem na opowiadanie, w kontekście powieści *Mercedes-Benz*… staje się synonimem niemocy twórczej. Jakub Momro zarzuca Huellemu budowanie nostalgicznego nastroju w sposób schematyczny, a tym samym ograniczający fabularny rozmach utworu:

---

[15] J. Wach: *„I nic już nie będzie takie jak dawniej…"*. „Akcent" 2004, nr 3—4, s. 268.
[16] M. Cuber: *„Boże, jak pan opowiada…"*. „Res Publica Nowa" 2002, nr 3, s. 97.
[17] R. Ostaszewski: *Przeciwbólowa pigułka tekstowa*. „Kresy" 2002, nr 1, s. 169.

> *Mercedes-Benz* to zaprzepaszczona szansa na to, aby pozbyć się balastu nostalgicznej formuły pisarstwa. Próbując od tej formuły uciec, gdański prozaik zmianę ledwie zamarkował, wciąż pozostając zakładnikiem — paradoksalnej, słabej artystycznie, choć radykalnej — nostalgii[18].

◇

Kolejna powieść Huellego to literacki dialog z jeszcze jednym mistrzem, a mianowicie z Tomaszem Mannem. Tym razem jednak gdański pisarz nie zwraca się do autora *Czarodziejskiej góry* z zawoalowanymi wyrazami podziwu, lecz rozwija gdański fragment biografii Hansa Castorpa. W trakcie lektury tej powieści nieodparcie nasuwa się pytanie dotyczące świadomości czytelnika, a mianowicie — czy trzeba znać kanoniczne dzieło, by nie zgubić się w tym, co proponuje Huelle? Niewątpliwie, znajomość *Czarodziejskiej góry* pozwoli odbiorcy szukać (współ)zależności i oceniać prawdopodobieństwo wersji stworzonej przez autora *Weisera Dawidka*. Jeśli jednak znajdzie się ktoś, kto powieści Manna nie czytał, nie sądzę, by intertekstualność zbyt mocno go przytłoczyła[19]. Oba sposoby lektury są więc możliwe. Wspomina o tym choćby Renata Wajs:

> *Castorp* jest niewątpliwie książką ważną dla dorobku gdańskiego pisarza. Dokłada on kolejną cegiełkę do budowanej przez całą swoją twórczość mitologii Gdańska i okolic, przedstawiając tym razem nie postrzegany bezpośrednio, ale wykreowany przez literaturę obraz miasta. Wbrew pozorom nie jest to utwór przeznaczony wyłącznie dla koneserów, znajdujących przyjemność w „tropieniu" aluzji i nawiązań, gdyż dzieło Manna stanowiło jedynie impuls twórczy, na bazie którego Huelle zbudował własną, oryginalną i spoistą wizję pisarską[20].

Tym razem pisarz nie poprzestał na oddaniu klimatu podobnego do tego, jaki znajdziemy w *Czarodziejskiej górze*. Zdecydował się nie tyle wpisać w dobrze znaną konwencję i z nią poeksperymentować, dodając od siebie to, co unieważnia ewentualne zarzuty o brak oryginalności lub mniej udane powielanie mistrza. Małgorzata Szlachetka zwraca uwagę na następującą prawidłowość:

> Szczególnie interesującym fragmentem powieści jest jej końcowa część, w której Huelle puścił wodze fantazji i najdalej odszedł od *Czarodziej-*

[18] J. Momro: *Zakładnik radykalnej nostalgii*. „Dekada Literacka" 2002, nr 3—4, s. 80.

[19] Renata Wajs nazywa powieść Huellego „ostentacyjnie intertekstualną", bo „stanowi rozwinięcie krótkiej wzmianki w *Czarodziejskiej górze* Tomasza Manna o studiach bohatera w Królewskiej Wyższej Szkole Technicznej w Gdańsku". R. Wajs: *Hans Castorp w Gdańsku*. „Kresy" 2004, nr 4, s. 174.

[20] Tamże, s. 176.

> *skiej góry*. Wątek miłosny wzbogacił o elementy sensacyjno-kryminalne, jakby czerpane wprost z bulwarowej prasy. Nie brakuje nawet prywatnego detektywa. Akcja przyspiesza tempo. Pojawia się kilka trupów. Tylko wyczuciu pisarskiemu autora zawdzięczamy, że całość nie zmienia się w kiczowate romansidło. Ekspresjonistyczne powiązanie miłości i śmierci, fundamentalne dla powieści Manna, u Huellego zyskuje wymiar absurdu[21].

Jeśli więc *Castorpa* porównamy z powieścią *Mercedes-Benz…*, pierwszy tytuł wypada o wiele korzystniej i bardziej interesująco.

◇

Ostatnia Wieczerza należy do najbardziej zaangażowanych utworów Huellego. Problem w tym, że mniej chodzi tu o zaangażowanie społeczne, bardziej natomiast o załatwianie własnych spraw. Pisarz pod podszewką powieści „zabierającej głos w sprawie" decyduje się rozprawić z tymi, którzy z różnych powodów stali się jego wrogami. Warto w tym miejscu nadmienić, że skomponowana przez pisarza lista jest dość szeroka, a zarazem absurdalna — mamy tu bowiem osoby z pierwszych stron gazet, ale i prywatnych znajomych Huellego. Tego paradoksu w swoim omówieniu nie pomija Dariusz Nowacki. Badacz nie ukrywa, że powieść Huellego budzi wątpliwości natury etycznej. Zaangażowanie pisarza zamienia się niemalże w zacietrzewienie, a tego typu emocje zdecydowanie prozie nie służą. Krytyk akcentuje szczególnie drażniące powieściowe momenty:

> Mam na myśli treści o charakterze pamfletowym, a właściwie paszkwilanckim, których mnóstwo zawarł w swej powieści pisarz. Lista osób odsądzonych przez Huellego od czci i wiary jest długa, ale bez wątpienia najmocniej poturbowany został Monsignore, w którym niepodobna nie rozpoznać prałata Henryka Jankowskiego. Gdański duchowny nie jest moim ulubionym bohaterem życia publicznego. Ale na kartach *Ostatniej Wieczerzy* został niesprawiedliwie przedstawiony jako Samo Zło („Ksiądz się nawet na Judasza nie nadaje!"), dlatego nie sposób nie stanąć w jego obronie. W myśl starego, tyleż liberalnego, co podwórkowego standardu: kiedy biją, stajemy po stronie bitego. Jak mogę stanąć? Tylko w jeden sposób: wytykając Huellemu małostkowość i zacietrzewienie wołające o pomstę do nieba. Co tam prałat! Dostało się prostym ludziom, sąsiadom pisarza, państwu Zielenkom (tak w powieści), nieszczęśnikom uskarżającym się na hałasy, z którymi ongiś procesował się Huelle. Nawiasem mówiąc, pisarz w trosce o prawne bezpieczeństwo posłużył się tutaj równie prostym jak sąsiedzi chwytem — zmienił jedną głoskę w nazwisku swoich osobistych

[21] M. Szlachetka: *Gdańsk w kolorze sepii*. „Akcent" 2005, nr 2, s. 116.

> wrogów. To samo zrobił m.in. z nazwiskiem byłego dyrektora Teatru Wybrzeże, lecz w tym przypadku po prostu przesadził. Kreśląc obrzydliwą karykaturę dyrektora Nowika (tak w powieści), posłużył się m.in. haniebną homofoniczną retoryką. Czyn to tym bardziej nieobyczajny, że przecież pierwowzór tej postaci wiele lat temu ujawnił swoje skłonności bodaj na łamach „Gazety Wyborczej", czyli dokonał tzw. coming outu. Cóż, piekielna nienawiść, z jaką autor odniósł się do „awangardyków" i ich sojuszników, najwyraźniej uśpiła jego czujność. Autor *Ostatniej Wieczerzy* powinien jednak wiedzieć, że pewnych rzeczy się nie robi. I już[22].

Ten, być może przydługi, cytat wydaje się bardzo istotny. Nowackiemu udaje się bowiem w dosadny sposób pokazać, na jakie ryzyko naraził się pisarz, wykorzystując literaturę do walki ze swoimi wrogami. Pomysł to dość karkołomny, najwidoczniej jednak Huelle wierzył, że zabieg ten musi się udać, a czytelnicy bezrefleksyjnie poprą jego wizję świata. Nadmiar nienawiści i brak argumentów, które miałyby przekonać odbiorcę, zdecydowanie nie mają nic wspólnego z sugestywnością przekazu, a ta w przypadku zaangażowania jest niezbędna.

Nie dziwi więc fakt, że większość krytyków dość sceptycznie traktowało powieść Huellego. Akcentowano oczywistość sportretowanego świata, jego czarno-biały wymiar i szybkie ujawnienie autorskich poglądów, brak elementu zaskoczenia, a zamiast tego pogrążanie się przez ujawnianie osobistego charakteru prowadzonej za pomocą prozy potyczki w przestrzeni publicznej. Agnieszka Nęcka należy do tych osób, które nie ukrywają swojego rozczarowania po lekturze *Ostatniej Wieczerzy*:

> Są takie książki, o których głośno jeszcze przed premierą, ale co z tego, skoro znikają szybciej z pamięci czytelników i dyskusji krytycznoliterackich, aniżeli się w nich pojawiły? Taką powieścią — w moim odczuciu — jest *Ostatnia Wieczerza* Pawła Huellego, która przypomniawszy na moment wieloletnie spory o rolę sztuki czy wartość religii, zniknęła z pola zainteresowań. Ale czyż mogło być inaczej, skoro autor *Weisera Dawidka* ufundował tkankę narracyjną omawianej tu prozy w głównej mierze na sensacyjkach, nie tyle troszcząc się o zawiązanie wciągającej fabuły, co o tzw. prywatne rozrachunki z teraźniejszością oraz tymi, którzy pisarzowi, mówiąc kolokwialnie, podpadli? Nie ukrywam, że książka Huellego, o której tu mowa, zawiodła mnie ogromnie. Źródłem rozczarowania nie tyle jest owa ponad miarę uwypuklona warstwa rozrachunkowa, co niedostatki powieściowe: swoista chaotyczność, zbyt luźne wprowadzenie — zbędnych z punktu widzenia fabuły —

[22] D. Nowacki: *Między SPATIF-em a wieczernikiem*. „Tygodnik Powszechny" 2007, nr 7, s. 12.

> wątków, niezbyt szczęśliwe rozkładanie akcentów hierarchizujących opisywane sprawy czy prosty w gruncie rzeczy koncept, który zdaje się […] iluzorycznie komplikowany przez wprowadzanie dygresji historyczno-religijnych oraz mieszanie płaszczyzn czasowych. Rozumiem zamysł twórczy autora *Castorpa*, ale kto mieczem wojuje, od miecza ginie. *Ostatnia Wieczerza* aż prosi się bowiem o potraktowanie jej nade wszystko w kategoriach osobistych potyczek, spychając na plan dalszy owe — poniekąd fundamentalne, jak chciałby (choć mało skutecznie) przekonać gdański prozaik — pytania o granice sztuki czy rolę wiary we współczesnym świecie. Albowiem te dwa zagadnienia — jak sądzę — miały być wątkami spajającymi omawianą tu prozę. Stały się raczej zasłoną, swoistym parawanem dla rzeczywistych intencji autora[23].

Tak skomentowana publikacja kojarzy się z literaturą wykorzystaną do celów interwencyjnych, a także prozą potraktowaną przez samego twórcę w sposób instrumentalny. Lektura *Ostatniej Wieczerzy* inspiruje do zadania kilku pytań związanych z granicami autorskiej polemiki. Zasadne staje się na przykład zastanowienie się, czy proza musi być działem wytaczanym do spraw prywatnych i czy brak sproblematyzowania fabuły może być usprawiedliwiany jej wyraźnie manifestacyjnym charakterem. Doraźność podejmowanej przez pisarza krytyki miesza się z próbą zabrania głosu w sprawie charakteru współczesnej sztuki oraz stopniowego upadku uniwersalnych wartości. Warto w tym kontekście odnotować, iż zdarzały się dużo łagodniejsze opinie, w których akcentowano właśnie ważkość podejmowanych przez Huellego problemów. Zdzisław Pietrasik pisał na przykład: „*Ostatnia Wieczerza* to współczesna powieść o ostatecznie utraconych złudzeniach, o religijności pozbawionej wiary, chaosie w sferze wartości podstawowych i całkiem realnych zagrożeniach… Napisana z powagą, ale zarazem z poczuciem humoru”[24].

◇

W *Opowieściach chłodnego morza* Huelle ponownie sięga do przeszłości i nostalgicznego rozpamiętywania minionego. Pisarz konsekwentnie eksploruje motywy, wokół których koncentruje się tom, dzięki czemu zbiór sprawia wrażenie przemyślanego. Niestety, zastosowane rozwiązania fabularne oraz sposoby konstruowania postaci szybko wydadzą się znajome tym, którzy czytali wcześniejsze książki gdańskiego pisarza. Ten tom równie dobrze mógłby

[23] A. Nęcka: *Sztuka pozo(ro)wania. O „Ostatniej Wieczerzy” Pawła Huellego.* W: Tejże: *Starsze, nowsze, najnowsze. Szkice o prozie polskiej XX i XXI wieku*. Katowice 2010, s. 222—223.

[24] Z. Pietrasik: *Wieczerza bez Jezusa*. „Polityka” 2007, nr 5, s. 58.

się ukazać w pokawałkowanej wersji jako część wcześniejszych *Opowiadań na czas przeprowadzki* oraz *Pierwszej miłości i innych opowiadań*.

Zdaniem Renaty Ziółkowskiej, świat zaprezentowany przez Huellego to męski świat, „pełen chłodu, samotności, a czasem śmierci. Autor przekonuje, uwodząc czytelników, że realnością są sny, fantazje oraz powroty do dzieciństwa"[25]. Określenie „męski" w tym akurat kontekście jest dość dyskusyjne, odpowiedniejszy byłby prawdopodobnie epitet „skandynawski". Portretowane emocje zakorzenione są w przestrzeni, samotność to właściwie stałe doświadczenie bohaterów, skrytość i brak możliwości wyartykułowania siebie, wreszcie konieczność radzenia sobie samemu — bo ci, którym ufamy, mogą zdradzić — to dominanty opowiadań zawartych w tomie. Wojciech Browarny akcentuje konsekwencję twórczą gdańskiego pisarza. Według jego zapatrywań,

> Nie jest najnowszy tom prozy Pawła Huellego sagą ani nawet, jak głosi notatka na okładce, „nietypową sagą nadmorską". Autor *Opowieści chłodnego morza* zbyt dobrze wie, czym jest saga, żeby mu to tak obcesowo wmawiać. Wystarczy przypomnieć jego powieść *Castorp* […]. Jeżeli Huelle nie wykorzystał tej okazji do stworzenia sagi mieszczańskiej, byłbym ostrożny z posądzaniem go o zamiar napisania sagi pomorskiej, bałtyckiej lub północnej. *Opowieści*… są natomiast, niewątpliwie, dobrze skomponowanym zbiorem prozy. Dziewięć opowiadań umieścił Huelle w ramie dwóch tekstów, które są powiązane wątkiem mennonitów. Nie powstała z tego saga, ale wyraźnie domknięta — na zasadzie fabularnej — całość. Gdy kochankowie z ostatniej prozy przypadkowo odnajdują nadpaloną księgę, staje się jasne, że zebrane w tomie utwory łączy nie tylko nazwisko autora[26].

Wskazuje również na przewrotność zawartych w tomie historii oraz wynikający z lektury niepokój. Przewrotnie więc ostrzega:

> Nowa książka Huellego, gdyby ktoś oczekiwał zbiorowego portretu lub mitologii nadbałtyckich ludów, może zatem rozczarować. Bohaterowie tej prozy marzą, śnią albo snują przedśmiertne wizje samotnie, ponieważ te graniczne opowieści zawsze powstają w osamotnieniu. Samotność zjawia się w tekstach Huellego w postaci zmrożonego śniegu albo pustynnego piasku, obcego kraju lub języka, ułomności i śmierci, zdziwienia czy niezrozumiałego śmiechu. To jeszcze jedno znaczenie „północności"[27].

[25] R. Ziółkowska: *Homo melancholicus*. „Akcent" 2009, nr 1, s. 129.
[26] W. Browarny: *Tętno Północy*. „Odra" 2009, nr 1, s. 119.
[27] Tamże, s. 120.

Nie można również w kontekście *Opowieści chłodnego morza* zapomnieć o motywie Księgi. Staje się ona bardzo ważnym punktem odniesienia. Biblia bywa wykorzystywana do dyscyplinowania ludzi. Bohaterka opowiadania *Mimesis* najpierw umie posługiwać się tylko językiem ze Świętej Księgi, z czasem uczy się używać własnych słów i dobierać je według swojej, a nie cudzej woli. W historii zatytułowanej *Poczta rowerowa* Księga staje się symbolicznie źródłem wiedzy o świecie — dla strajkujących, spragnionych informacji z biuletynów i dla Lucjana, czytającego publikacje drukowane brajlem. Tutaj również pojawia się Biblia. To na nią czeka niewidomy i z nią zostanie pochowany. Różne wersje Księgi, mniej lub bardziej dosłowne, można by w przypadku tego zbioru długo jeszcze wymieniać. *Opowieści chłodnego morza* z jednej strony są zapisem samotności, z drugiej — krzepiącej mocy słowa. Lękiem napawać może natomiast fakt, że Księga nie zawsze niesie ocalenie, zdarzyć się może, fakt ten zostaje również zaakcentowany, że słowo spisane okazuje się bezwartościowe.

Twórczość Pawła Huellego, głównie za sprawą legendarnego z dzisiejszej perspektywy debiutu, należy do bardzo rozpoznawalnych. Powieść *Weiser Dawidek* zaliczana jest dziś do kanonicznych pozycji w kontekście literatury najnowszej. Problematyczne jednak okazują się dalsze działania twórcze pisarza. Trudno bowiem nie zauważyć pewnego impasu, w którym tkwi proza Huellego. Mówiąc nieco kolokwialnie: ze współczesnością mu nie do twarzy, a preferowana nostalgia jako sposób na sukces przypomina znoszone, niemodne ubranie, które jak najszybciej należałoby zmienić.

Paweł Huelle

Prozaik, felietonista, eseista, poeta, dramaturg, autor słuchowisk, scenarzysta, redaktor czasopisma, krytyk literacki

Urodzony 10 września 1957 roku w Gdańsku. Absolwent filologii polskiej na Uniwersytecie Gdańskim. Wykładał filozofię na Akademii Medycznej. Pracował w biurze Informacji Prasowej „Solidarności", współpracował z wydawnictwami podziemnymi. W latach 1994—1999 pełnił funkcję dyrektora Ośrodka Gdańskiego Telewizji Polskiej. Jego debiutancka powieść *Weiser Dawidek* została zekranizowana przez Wojciecha Marczewskiego w 2000 roku. Był redaktorem naczelnym kwartalnika artystycznego „Bliza", a także kierownikiem literackim w Teatrze Miejskim w Gdyni. Jego twórczość tłumaczono na wiele języków, między innymi niemiecki, angielski, hiszpański, francuski, czeski, fiński, włoski i szwedzki. W Teatrze Telewizji Maciej Englert zrealizował jego sztukę pt. *Kąpielisko Ostrów*, wcześniej była ona wystawiana

w Teatrze Osterwy w Lublinie. W Teatrze Telewizji zrealizowano też spektakle na podstawie opowiadań Huellego — *Stół* i *Srebrny deszcz*. W Teatrze Polskiego Radia powstały słuchowiska pisarza: *Chagall*, *Ars Moriendi* czy *Przypadek dźwięku*. Autor był scenarzystą filmu według powieści Güntera Grassa *Wróżby Kumaka*, a w Teatrze Witolda Gombrowicza w Gdyni zrealizowano w nietypowej scenerii, bo na pokładzie Daru Pomorza, spektakl będący jego adaptacją powieści Grassa *Idąc rakiem*. W mediach szerokim echem odbił się jego konflikt z prałatem Henrykiem Jankowskim. Pisarz nie tylko spotkał się z księdzem w sądzie, ale i uczynił go jednym z negatywnych bohaterów powieści *Ostatnia Wieczerza.* Używał dwóch pseudonimów: j.d., Jakub Dantyszek. Jako krytyk literacki i poeta debiutował w „Tygodniku Powszechnym" i „Twórczości". Publikował na łamach takich czasopism, jak: „Gazeta Morska", „Gazeta Wyborcza", „Bluszcz", „Twórczość", „Puls", „Przegląd Polityczny", „Gwiazda Morza", „Dialog", „Tygodnik Powszechny", „Tytuł", „NaGłos", „Nasza Rodzina. Notre Famille", „Gazeta. Magazyn", „Pomerania", „Bliza". Jest członkiem Stowarzyszenia Pisarzy Polskich oraz członkiem i wiceprezesem PEN Clubu (pełnił również funkcję członka Zarządu). Wśród jego wyróżnień znajdują się: Nagroda Gdańskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuki za rok 1987; Nagroda Młodych przyznana przez „Literaturę" za najlepszy debiut w 1987 roku; Nagroda Fundacji im. Kościelskich w Genewie (1988); Nagroda specjalna (Förderungspreis) „Adreas-Gryphius-Preis" przyznawana przez Gildię Artystów z Esslingen (1992); nominacja do Nagrody Literackiej Nike za *Opowiadania na czas przeprowadzki* (1992); Nagroda PEN Clubu w dziedzinie prozy (1995); Nagroda Fundacji im. A. Jurzykowskiego w Nowym Jorku (1996); nominacja do International IMPAC Dublin Literary Award (1996); Nagroda Literacka Wojewody Gdańskiego (1996); Paszport „Polityki" (2001); nominacja do Nagrody Literackiej Nike za *Ostatnią Wieczerzę* (2008); Neptun 2010 — Nagroda Prezydenta Miasta Gdańska (2010); Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski (2012).

Bibliografia

Powieści i zbiory opowiadań Pawła Huellego (z wybranymi głosami krytyki)

Weiser Dawidek. Gdańsk, Wydawnictwo Morskie, 1987.

Recenzje: M. Adamiec: *Ktokolwiek wiedziałby…* „Res Publica" 1988, nr 4; J. Błoński: *Duch powieści i wąs Stalina*. „Tygodnik Powszechny" 1987, nr 44. (Przedruk w: Tegoż: *Pisma wybrane.* T. 1: *Wszystko, co literackie*. Wybór i opracowanie J. Ja-

rzębski. Kraków 2001); P. Bratkowski: *Niespodziewane skutki katastrofy ekologicznej*. „Tygodnik Kulturalny" 1987, nr 47; A. Czachowska: *Studnia tajemnic*. „Twórczość" 1987, nr 11; E. Czerwiakowska: *Weiser Dawidek — pamięć obudzona*. „Puls" 1988, nr 38; A. Czyżowski: *Kim był Dawid Weiser?*. „Tydzień" 1995, nr 49; K. Ćwikliński: *W poszukiwaniu samego siebie*. „Nurt" 1989, nr 3; T. Dąbrowski: *Tajemnica Obcego*. „Polityka" 2008, nr 47; A. Dobrowolski: *Ciało i duch miasta*. „Kontur" 1988, nr 1; A. Drawicz: *Był Dawidek? Nie było Dawidka?*. „Powściągliwość i Praca" 1988, nr 11; J. Drzewucki: *Dziecko tajemnicy — niejaki Dawid Weiser*. „Akcent" 1989, nr 1; R. Dymna: *W poszukiwaniu Weisera*. „Integracje" 1991, nr 27; B. Fac: *Błyskotliwy debiut*. „Pomerania" 1987, nr 11; J. Jarzębski: *Czytanie „Weisera Dawidka"*. „bruLion" 1988, nr 7—8; A. Libera: *Mały „Dzień Słońca"*. „Puls" 1991, nr 6; T. Linkner: *Zapomniane dzieciństwo.* „Okolice" 1988, nr 11; M. [Mieczysław Orski] [bez tytułu]. „Odra" 1987, nr 12; E. Morawiec: *Dziecko w bezgrzesznym raju*. „Kultura Niezależna" 1988, nr 12; J. Moroń: *Zniknięcia Dawida Weisera*. „Życie Literackie" 1988, nr 23; D. Nowacki: *To nie wizja, to „Weiser"! O karierze powieści Pawła Huellego*. „FA-art" 1994, nr 1; T. Olszewski: *Bez pozerstwa i fałszu*. „Okolice" 1989, nr 2; M. Orski: *Herosi uczniowskiej legendy*. „Opole" 1988, nr 4; A. Osiecka: *Po obu stronach tunelu*. „Polityka" 1992, nr 13; J. Pilch: *Książka wszechczasów*. „Tygodnik Powszechny" 1992, nr 38; K. Pysiak: *Prorok Górnego Wrzeszcza*. „Autograf" 1988, nr 1; K. Pysiak: *Tajemnica „Dawidka"*. „Spotkania" 1992, nr 22; J. Sosnowski: *Dawidek na tropie?*. „Gazeta Wyborcza" 1994, nr 190; B. Twardochleb: *Gdyby napisać inaczej…* „Nowe Książki" 1987, nr 11—12; L. Żuliński: *Dziwny nieznajomy*. „Literatura" 1988, nr 2.

Inne teksty: K. Gajewski: *„Weiser Dawidek" jako opis doświadczenia religijnego*. „Teksty Drugie" 2004, nr 1—2; J. Gawlikowska: *Paweł Huelle: Weiser Dawidek*. W: Tejże: *Przeboje prozy XX wieku — literatura światowa i najnowsza polska. Propozycje zajęć fakultatywnych z języka polskiego.* Goleszów 1997; H. Gosk: *Ja-Inny-Obcy. „Weiser Dawidek" Pawła Huelle*. W: *Czytane na nowo. Polska proza XX wieku a współczesne orientacje w badaniach literackich*. Red. M. Dąbrowski, J. Gawlikowska. Wstęp M. Dąbrowski. Izabelin 2004; S. Gromadzki: *„Weiser Dawidek" jako powieść-poszukiwanie, czyli o paradoksie książki nienapisanej*. „Przegląd Humanistyczny" 1999, z. 1; J. Grudzińska: *„Hanemann" i „Weiser Dawidek" w przekładach*. „Tytuł" 2001, nr 1—2; J. Jarzębski: *Czytanie „Weisera Dawidka"*. W: Tegoż: *Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej.* Kraków 1997; B. Kaniewska, A. Legeżyńska, P. Śliwiński: *W poszukiwaniu sekretów dzieciństwa („Weiser Dawidek" Pawła Huellego).* W: Tychże: *Literatura polska XX wieku*. Poznań 2005; A.Z. Makowiecki: *Weiser Dawid*. W: Tegoż: *Słownik postaci literackich*. Warszawa 2000; T. Mizerkiewicz: *„Weiser Dawidek" i współczesne doświadczenie mityczne*. „Polonistyka" 1999, nr 1; M. Zaleski: *Czarna dziura. (O „Weiserze…").* W: Tegoż: *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej.* Warszawa 1996. (Przedruk w: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Kontynuacje*. Red. A. Brodzka, L. Burska. Warszawa 1996); B. Zielińska: *„Weiser Dawidek" i nierozstrzygalniki. Dywagacja postmodernistyczna*. W: *Z problemów podmiotowości w literaturze polskiej*. Red. M. Lalak. Szczecin 1993.

Opowiadania na czas przeprowadzki. Londyn, Puls, 1991.

Recenzje: M. Adamiec: *Opowiadania nieco staroświeckie*. „Tytuł" 1991, nr 3; A.J. Dąbrowski: *I nagle, jak za dotknięciem czarodziejskiej dłoni…* „Przegląd Polski. Polish Review" z 31.10.1991; J. Drzewucki: *Patos bardzo nieśmiały*. „Gazeta Wyborcza" 1991, nr 233; H. Gosk: *„Wyzwanie rzucone czasowi obecnemu"*. „Nowe Książki" 1992,

nr 1; J. Katz Hewetson: *Proza Pawła Huelle*. „Kultura" [Paryż] 1992, nr 6; J. Kott: *Huelle albo późny wnuk*. „Tygodnik Powszechny" 1993, nr 42; K. Myszkowski: *Punkt dojścia, punkt wyjścia*. „Odra" 1992, nr 7—8; A. Niewiadomski: *Krótka historia na czas przeprowadzki*. „Kresy" 1992, nr 9—10; A. Osiecka [bez tytułu]. „Ex Libris" 1991, nr 88; A. Szymańska: *Wobec mitu dzieciństwa*. „Tygodnik Solidarność" 1991, nr 32; J. Wolski: *Poetyzowanie prozy: Paweł Huelle*. „Ogród" 1994, nr 2; J. Zarzycka: *Odbicia minionego czasu*. „Dekada Literacka" 1992, nr 3.

Pierwsza miłość i inne opowiadania. Londyn, Puls, 1996.

Recenzje: L. Bugajski: *Co dalej?*. „Wiadomości Kulturalne" 1997, nr 4; A. Czachowska: *Genius loci*. „PAL. Przegląd Artystyczno-Literacki" 1997, nr 12; P. Czapliński: *Przekraczanie nostalgii*. „Gazeta Wyborcza" 1997, nr 18 (dodatek „Książki. Gazeta" 1997, nr 1); A. Franaszek: *Iskry na wietrze. (Zapiski na marginesach opowiadań Pawła Huelle)*. „Tygodnik Powszechny" 1997, nr 1; H. Gosk: *„Wszystko trwa tylko przez chwilę"*. „Nowe Książki" 1997, nr 1; A. Górnicka-Boratyńska: *Wszystko jest, jak było*. „Res Publica Nowa" 1997, nr 5; D. Nowacki: *Fama kontra tekst*. „Twórczość" 1997, nr 5; W. Paźniewski: *Cylinder typu Habig*. „Przegląd Polityczny" 1997, nr 33—34; D. Różycka: *Ceglany pył wspomnień*. „Dykcja" 1997, nr 7—8; K. Varga: *Szlifierz wspomnień*. „Gazeta Wyborcza" 1996, nr 275.

Inne historie. Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 1999.

Recenzje: P. Czapliński: *Kłopoty z historią*. „Kurier Czytelniczy" 1999, nr 59; I. Janowska-Woźniak: *Sylwy i dyscyplina formy*. „Nowe Książki" 2000, nr 5; B. Żyłko: *Duch opowieści czy duch historii?*. „Odra" 2000, nr 11.

Mercedes-Benz. Z listów do Hrabala. Kraków, Wydawnictwo Znak, 2001.

Recenzje: M. Abramowicz: *Zza szyby malucha*. „30 Dni" 2002, nr 2; S. Ermann: *Obce, nikczemne, nieprawdziwe*. „Tygodnik Powszechny" 2001, nr 47; P. Łyżbicka: *Legenda obłaskawiona*. „Polonistyka" 2002, nr 10; P. Majerski: *Melancholijnie i nostalgicznie*. „Nowe Książki" 2002, nr 1; K. Masłoń: *Książka miesiąca polska*. „Magazyn Literacki Książki" 2001, nr 12; P. Michałowski: *Album, panegiryk i donos*. „Pogranicza" 2002, nr 3; D. Nowacki: *Miłość jest ślepa, a jej laska nebeska*. „Dekada Literacka" 2002, nr 9—10. (Przedruk w: Tegoż: *Wielkie Wczoraj*. Kraków 2004); J. Momro: *Zakładnik radykalnej nostalgii*. „Dekada Literacka" 2002, nr 3—4; M. Ratajczak: *Powinowactwo sztuk?*. „Odra" 2002, nr 2; R. Socha: *Dr Elefant (o pewnej osobie z „Mercedes-Benz")*. „Polityka" 2002, nr 1; K. Uniłowski: *Nie będzie uczeń nad mistrza…* „Opcje" 2002, nr 1. (Przedruk w: Tegoż: *Kup Pan książkę! Szkice i recenzje*. Katowice 2008); J. Wach: *„I nic już nie będzie takie jak dawniej…"*. „Akcent" 2004, nr 3—4; J. Wróblewski: *Brawurowa jazda*. „Polityka" 2001, nr 46; A. Zdrojewska: *Doktor Elefant istnieje*. „Przekrój" 2002, nr 3.

Byłem samotny i szczęśliwy. Warszawa, Rosner i Wspólnicy, 2002.

Recenzje: P. Majerski: *Dziś — w stronę przeszłości*. „Nowe Książki" 2003, nr 7—8; K. Masłoń [bez tytułu]. „Magazyn Literacki Książki" 2003, nr 1; M. Wróblewski: *Zrozumieć mowę rodzinnej rzeki*. „Teka" 2004, nr 1.

Castorp. Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 2004.

Recenzje: M. Czubaj: *Niepokoje studenta Castorpa*. „Polityka" 2004, nr 21; M. Głowiński: *Nad „Castorpem"*. „Przegląd Polityczny" 2005, nr 70; A. Jęsiak: *Trakt historii, rytm serca*. „Migotania. Przejaśnienia" 2005, nr 2; J. Kurkiewicz: *Pra-Castorp*. „Zeszyty Literackie" 2004, nr 4; P. Mackiewicz: *Ten sam a nowy*. „Pogranicza" 2004, nr 5; J. Madejski: *Wytrzymałość materiału*. „Pogranicza" 2004, nr 5; D. Nowacki: *Zabawa kulturalna*. „Gazeta Wyborcza" 2004, nr 115; A. Nowaczewski: *Castorp a sprawa polska*. „Topos" 2004, nr 5; Z. Stala: *Flirt z „Czarodziejską Górą"*. „Portret" 2004, nr 18; L. Szaruga: *Stan rzeczy*. „Borussia" 2005, nr 36; M. Szlachetka: *Gdańsk w kolorze sepii*. „Akcent" 2005, nr 2; M. Tabaczyński: *Czarodziejski „Castorp"*. „Twórczość" 2005, nr 1; R. Wójs: *Hans Castorp w Gdańsku*. „Kresy" 2004, nr 4; M. Zaleski: *Niedoszła miłość Hansa C.* „Tygodnik Powszechny" 2004, nr 24; J. Zieliński: *Przedziwna nitka czasu*. „Rzeczpospolita" 2004, nr 154 (dodatek „Rzecz o Książkach" 2004, nr 7); B. Żyłko: *Bibelot*. „Odra" 2004, nr 11.

Inne teksty: D. Skórczewski: *Dlaczego Paweł Huelle napisał „Castorpa"?*. „Teksty Drugie" 2006, nr 3.

Ostatnia Wieczerza. Kraków, Wydawnictwo Znak, 2007.

Recenzje: L. Bugajski: *Zbyt suta wieczerza*. „Newsweek Polska" 2007, nr 5; J. Chłosta-Zielonka: *Ostatnie pytanie*. „Portret" 2007, nr 24; P. Czapliński: *Wizja bez spoiwa*. „Gazeta Wyborcza" 2007, nr 31; A. Janko: *Wieczernik gdański*. „Przegląd Polityczny" 2007, nr 82; M. Larek: *Zarżnięcie powieści*. „Czas Kultury" 2007, nr 3; Ł. Marcińczak: *Ostatnia apokalipsa*. „Akcent" 2008, nr 2; M. Miecznicka: *Pisarski groch z kapustą*. „Dziennik" 2007, nr 30; A. Nęcka: *Sztuka pozo(ro)wania*. „FA-art" 2007, nr 1—2. (Przedruk w: Tejże: *Starsze, nowsze, najnowsze. Szkice o prozie polskiej XX i XXI wieku*. Katowice 2010); D. Nowacki: *Między SPATIF-em a wieczernikiem*. „Tygodnik Powszechny" 2007, nr 5; A. Nowaczewski: *Dlaczego Monsignore?*. „Topos" 2007, nr 4; Z. Pietrasik: *Wieczerza bez Jezusa*. „Polityka" 2007, nr 5; A. Poprawa: *Przyprawy po wieczerzy*. „Odra" 2007, nr 6; P. Urbaniak: *Polaków obraz własny*. „Nowe Książki" 2007, nr 4.

Opowieści chłodnego morza. Kraków, Wydawnictwo Znak, 2008.

Recenzje: W. Browarny: *Tętno Północy*. „Odra" 2009, nr 1; B. Darska: *Pisane na piasku*. „Twórczość" 2009, nr 2; P. Dunin-Wąsowicz: *Geje wyparli menonitów*. „Lampa" 2009, nr 1—2; A. Franaszek: *Zaschnięta kropla*. „Tygodnik Powszechny" 2008, nr 38; K. Janowska: *Ćwiczenia w pisaniu*. „Polityka" 2008, nr 37; E. Młocińska: *Morska epopeja Pawła Huellego*. „Polska. The Times" z 9.09.2008; J. Zalesiński: *Dyskretna melancholia*. „Polska. Dziennik Bałtycki" z 2.10.2008; R. Ziółkowska: *Homo melancholicus.* „Akcent" 2009, nr 1.

Inne opracowania

A. Bagłajewski: *Gdańskie miejsca*. „Kresy" 1994, nr 2; W. Browarny: *Mieszczańska ikonosfera w powieściach Stefana Chwina, Pawła Huellego i Olgi Tokarczuk.* W: *Polska proza i poezja po 1989 roku wobec tradycji.* Red. M. Wróblewski, A. Główczewski. Toruń 2007;

P. Czapliński: *Rzemieślnicy*. W: Tegoż: *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976—1996*. Kraków 1997; P. Czapliński: *W stronę dojrzałości*. W: Tegoż: *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*. Kraków 2001; P. Dunin-Wąsowicz: *Jeszcze mniejsza apokalipsa*. „Polityka" 2007, nr 19; P. Dunin-Wąsowicz: *O literaturze IV RP*. „Lampa" 2007, nr 3; A. Grześkowiak-Krwawicz: *Alicja przed lustrem. Rzecz o Gdańsku i prozie Pawła Huelle*. „Teksty Drugie" 1992, nr 6; W. Jekiel: *Huelle i Szewc w przekładach włoskich*. „Literatura na Świecie" 1992, nr 10—12; M. Jentys: *Arcydzieło czy arcyreklama?*. „Kresy Literackie" 1992, nr 2; J. Katz Hewetson: *Proza Pawła Huelle*. „Kultura" 1992, nr 6; J. Kott: *Ten kraj — inny wiek. Huelle albo późny wnuk*. W: Tegoż: *Nowy Jonasz i inne szkice.* Wrocław 1994; A. Lam: *Smętek oswojony*. „Wiadomości Kulturalne" 1994, nr 15; G. Matuszek: *Erotyka i polityka, czyli o prozie polskiej i niemieckiej ostatnich lat*. „Dekada Literacka" 2002, nr 5—6; A. Nowaczewski: *20 lat z Weiserem*. „Przegląd Polityczny" 2007, nr 83; A. Nowaczewski: *Krótka historia nowej tożsamości*. W: Tegoż: *Trzy miasta, trzy pokolenia.* Gdańsk 2006; A. Nowaczewski: *Paweł Huelle — budowa i demontaż mitu*. W: Tegoż: *Trzy miasta, trzy pokolenia.* Gdańsk 2006; M. Orski: *Paweł Huelle: egzotyczne misterium życia*. W: Tegoż: *A mury runęły… Książka o nowej literaturze.* Wrocław 1995; J. Szydłowska: *Obcowanie z Tajemnicą. Topos Gdańska w prozie Stefana Chwina i Pawła Huellego jako literacki dyskurs z przeszłością i twórcza refleksja nad przyszłością*. W: *Literackie strategie lat dziewięćdziesiątych. Przełomy, kontynuacje, powroty*. Red. L. Hul, A. Staniszewski. Olsztyn 2002; K. Uniłowski: *Tożsamość sfingowana*. „FA-art" 2005, nr 4; E. Winnicka: *Echo w tunelu. Wrzeszcz: tutaj Dawidka widziano po raz ostatni*. „Polityka" 2001, nr 6; A. Wojcieszuk: *Twórczość Pawła Huelle jako wyraz przeżyć z dzieciństwa*. „Tekst" 1995, nr 2; M. Wróblewski: *Współczesna sztuka opowiadania na przykładzie prozy Pawła Huellego.* W: *Polska proza i poezja po 1989 roku wobec tradycji.* Red. M. Wróblewski, A. Główczewski. Toruń 2007.

Inne książki Pawła Huellego

Wiersze. Gdańsk, Wydawnictwo Morskie, 1994.

Horror metaphysicus
O twórczości Ignacego Karpowicza

Wojciech Rusinek

Twórczość Ignacego Karpowicza zasługuje na miano wyjątkowej z kilku przynajmniej powodów. Po pierwsze, od książkowego debiutu — powieści *Niehalo* z roku 2006, autor publikował kolejne dzieła z częstotliwością rzadko spotykaną w obiegu wysokoartystycznym. W ciągu zaledwie pięciu lat (2006—2010) ukazało się aż pięć książek sygnowanych nazwiskiem Karpowicza, w tym dwie w 2007 roku: po debiucie były to *Cud* (2007), *Nowy kwiat cesarza (i pszczoły)* (2007), *Gesty* (2008) i w końcu *Balladyny i romanse* (2010), za które Karpowicz został uhonorowany nagrodą Paszport „Polityki"[1]. Być

[1] Niedługo po złożeniu tego szkicu do druku ukazały się *Ości*, kolejna powieść Ignacego Karpowicza. Tym razem pisarz postawił na bohatera zbiorowego. Dość zawiła fabuła *Ości* traktuje bowiem o perypetiach kilku osób pojawiających się na pierwszym planie oraz kilkunastu figur drugoplanowych; w personelu powieściowym można rozpoznać przedstawicieli w miarę zasobnej klasy średniej. Rzecz dzieje się we współczesnej Warszawie, Maja i jej mąż to pracownicy naukowi, Norbert pracuje w banku, Andrzej jest redaktorem w wydawnictwie medycznym, Ninel — socjolożką literatury i „zawodową" feministką, a Maks — wietnamskim przedsiębiorcą i jednocześnie słynną warszawską *drag queen* śpiewającą piosenki Violetty Villas. To najważniejsze figury w tej opowieści. Osoby te nie mieszczą się w dotychczasowych ramach obyczajowych, nie odpowiadają im zastane normy i systemy wartości. Te ostatnie dotyczą przede wszystkim instytucji rodziny i małżeństwa oraz zasadniczo powiązane są z kategoriami płci i wieku. Główni bohaterowie *Ości* wikłają się w rozmaite wielokąty erotyczne. Tyle że owe wielokąty zdecydowanie wykraczają poza przyjęte, konserwatywne schematy romansowe. Na przykład wspomniana Maja chce doprowadzić do spotkania swojego kochanka z kochanką jej męża, a właściwie do przyjacielskiego pojednania całej czwórki, ponieważ jest wielką zwolenniczką „otwierania małżeństw". Maria, Maks i Norbert stanowią *ménage à trois*, przy czym wymienieni tu mężczyźni pozostają w relacji homoseksualnej, sam zaś Norbert nie myśli o sobie jako geju, dlatego kiedy nie sypia z mężczyznami, uszczęśliwia cieleśnie Ninel (Lenin pisany wspak). Ta z kolei, choć jest heteroseksualną kobietą,

może szybkość ukazywania się kolejnych książek sprawiła, że choć autor doceniany był za kolejne tytuły[2], nie powstawały całościowe analizy pisarstwa Karpowicza, co więcej (i to drugi wymiar wyjątkowości) — jego proza może sprawiać wrażenie niespójnej, podejmującej synchronicznie zbyt wiele oddalonych od siebie kwestii (niepewność krytyki zauważalna była zwłaszcza po wydaniu *Gestów*[3]), w efekcie precyzyjne określenie tematu czy wymowy kolejnych powieści staje się wyzwaniem dla czytelników. Po trzecie, jest to pisarstwo zwrócone ku językowi: Karpowicz uprawia wielokierunkowe gry stylistyczne i narracyjne, posługuje się rozpoznawalną, ironiczną dykcją, otwartą na wszelkie możliwe pola odniesień, aluzji, cytatów i *quasi*-cytatów (odnoszących się zarówno do popkultury i jej najbardziej aktualnych wytworów, jak i do tradycyjnej topiki kulturowej). Po czwarte w końcu, mimo tak silnie zaznaczającego się w prozie autora żywiołu językowego książki te mierzą się z całkiem poważnie traktowaną problematyką metafizyczną, zakorzenioną w tradycyjnych pojęciach (śmierć, Bóg, cud, rzeczywistość), które jednak są krytycznie reinterpretowane, a nawet prowokacyjnie nicowane w zakresie znaczenia i rejestrów stylistycznych.

Niespójność dzieła Karpowicza okazuje się jednak pozorna, choćby dlatego że niektóre spośród jego kolejnych książek nawiązują do zastosowanej już w debiucie metody pisarskiej. *Niehalo*, *Cud* i *Balladyny*… łączy wiele: zderzenie banalnego, mieszczańskiego życia z sytuacjami nieoczekiwanymi, pochodzącymi albo z obszaru groteskowej, katastroficznej fantastyki (jak w fantasmagorycznym *Niehalo*), albo — z imaginarium religijnego (*Cud* i *Balladyny*…). Bohaterowie tych powieści, ukształtowani najczęściej jako typowi reprezentanci swoich grup i ról społecznych (na przykład student prowincjonalnej uczelni, sprzedawczyni osiedlowego sklepu, lekarz, typowy, znany z polskiej

---

w dzieciństwie była nazywana Kubą i we wczesnej młodości miała romans z Bogną, czyli Jackiem, który „nie miał siusiaka". Karpowicz mówi nam, że doszło do gruntownej zmiany kulturowej, że stare miary i porządki obyczajowe poniekąd zbankrutowały. Najwyższy czas coś z tym zrobić. Co? Gruntownie je przemyśleć, przewietrzyć i na nowo skonfigurować (przyp. redaktorów).

[2] Zob. na przykład opinię: „Cztery wcześniejsze tomy prozy Ignacego Karpowicza pokazywały, że mamy do czynienia z autorem kompletnym, który ma interesujące pomysły, potrafi pisać, jest inteligentny i dowcipny. […] Talent trudny do przeoczenia". L. Bugajski: *Profanum pożarło sacrum*. „Twórczość" 2011, nr 4, s. 89.

[3] Zob. między innymi uwagi Agnieszki Nęckiej: „Może *Senność* [Wojciecha Kuczoka — W.R.], *Gesty* i *Niech to nie będzie sen* [Daniela Odii — W.R.] są tylko chwilową zadyszką uważanych za »czarne konie« tzw. roczników siedemdziesiątych? Wszak nawet najznakomitszym prozaikom może się przydarzyć tymczasowa niedyspozycja"; „Podobnie rzecz ma się z innymi »sezonowymi gwiazdkami«: Karpowiczem, Odiją czy Shutym, których *Gesty*, *Niech to nie będzie sen*, *Ruchy* — zdaniem większości komentatorów [podkr. — W.R.] — okazały się niewypałami". W: A. Nęcka: *Starsze, nowsze, najnowsze. Szkice o prozie polskiej XX i XXI wieku*. Katowice 2010, s. 184, 253.

literatury XX wieku podróżnik humanista)[4], skonfrontowani zostają z czymś, co wykracza poza doświadczenie codzienne, oparte na tzw. zdrowym rozsądku, a co sprawia, że „Rzeczywistość się chwieje" (N, s. 132[5]). Co jednak łączy tak zarysowaną ramę tematyczną z treścią *Gestów* — kameralną opowieścią o relacji dorosłego, pogrążonego w depresji syna z umierającą matką, czy z fabułą *Nowego kwiatu cesarza…* — *quasi*-reportażu z podróży do Etiopii? Pytanie szczególnie zasadne jest wobec tej pierwszej pozycji, w niej bowiem Karpowicz pokusił się w dodatku o użycie stylu pozbawionego literackich fajerwerków — stylu ascetycznego, depresyjnego, niemal sprawozdawczego. Tymczasem ujmowane na tle trzech wcześniej wymienionych książek, *Gesty* są także opowieścią o spotkaniu z tym, czego nie da się opowiedzieć (narrator *Niehalo* ironicznie parafrazuje Derridę, mówiąc: „skoro nie można czegoś wyjaśnić w języku, należy rzecz przemilczeć" — N, s. 98), wydają się zapisem bezradnego „zagadywania" nadchodzącej śmierci matki. A przecież tematyka śmierci w *Gestach* rymuje się z groteskową historią „niepełnego" odejścia „głównego" (ginącego jednakże w pierwszej scenie) bohatera *Cudu* — Mikołaja. Więcej kłopotów przysparza może narracja etiopska, niemniej i tutaj na plan pierwszy wysuwa Karpowicz nie warstwę faktów etnograficznych, politycznych, kulturowych, lecz… językową obróbkę relacji z pobytu w kraju, którego Europejczyk zrozumieć nie potrafi i do czego wprost się przyznaje („Wspominam sobie Etiopię, jeżdżę na gapę do dygresjach — cała ta zabawa jest równie uczciwa jak kłamliwa" — NK, s. 228). Tak jakby znów autor chciał zwrócić uwagę odbiorcy na to, co niepojęte, co wymyka się konwencjom i formom językowym. Przypuszczam, że Karpowicza interesuje wszystko to, co wychodzi poza dostępne nam doświadczenie kulturowe, czego nie da się oswoić pojęciowo, albo też wszystko to, co straciło już moc inspiracji (jak religia albo ściślej: teologia) — tym samym autor podejmuje refleksję nad sekularyzacją naszej współczesnej siatki poznawczej.

Tak zarysowana tkanka tematyczna i językowa łączy się spójnie ze skłonnością Karpowicza do niemal anarchicznego rozbijania przyzwyczajeń czytelniczych. Pisarz zderza typowy los bohatera z doznaniem czegoś nieoczywistego. Podobne doświadczenie Karpowicz oferuje dzięki spotkaniu z jego tekstami odbiorcom. Znamienna dla tego typu lektury jest już choćby notka

[4] Leszek Bugajski pisał o tym zabiegu w odniesieniu do *Balladyn i romansów*: „ludzie żyją jakby poukładani na swoich półkach […] jest on [porządek społeczny — W.R.] jak najbardziej zgodny z potoczną wizją tego, jak wygląda społeczna stratyfikacja w naszym świecie". L. Bugajski: *Profanum pożarło sacrum…*, s. 90. Z kolei Joanna Bielas zauważyła w *Nowym kwiecie cesarza* ironiczną grę z etosem pisarza podróżnika, typową — zdaniem autorki — dla eseistyki Herberta czy pisarstwa Bobkowskiego. J. Bielas: *Mozaika z etiopskich kwiatów*. „Twórczość" 2007, nr 12, s. 124.

[5] Cytaty z książek Ignacego Karpowicza oznaczam bezpośrednio w tekście; *Niehalo*. Wołowiec 2006 — N; *Cud*. Wołowiec 2007 — C; *Nowy kwiat cesarza (i pszczoły)*. Warszawa 2007 — NK; *Gesty*. Kraków 2008 — G; *Balladyny i romanse*. Kraków 2011 — BiR.

promocyjna Pawła Dunin-Wąsowicza zamieszczona na okładce *Niehalo*, w której redaktor „Lampy" stwierdzał: „*Niehalo* zaskoczyło mnie. Zapowiadało się na kolejną nazbyt realistyczną książkę o absolwentach, którzy nie mogą znaleźć sobie miejsca na okrutnym rynku pracy, tymczasem Karpowicz mocno rozkręcił potencjometr z napisem »wyobraźnia«. Granica między rzeczywistością a wizją rozpływa się"[6]. Karpowicz zatem prowokuje (na przykład parodystycznie korzystając z symboli polskiej tradycji narodowej w *Niehalo*), zaskakuje nieoczywistymi rozwiązaniami fabularnymi (spotkania bogów chrześcijańskich, greckich, egipskich w *Balladynach*…), zwodzi możliwością ustanowienia narracji podróżniczej (*Nowy kwiat cesarza*…), zmienia rejestry stylistyczne, nawet w obrębie jednej książki, łamie *decorum* językowe (język psalmów w monologu ojca-pijaka w *Cudzie*), parodiuje współczesne języki popkultury i humanistyki (*Niehalo*, *Balladyny*…)… Jedynie *Gesty* zachowują jednorodny, spójny styl, co samo w sobie może być zagadkowe po lekturze trzech pierwszych książek autora. Częstotliwość tych zabiegów sprawia, że odbiorca prozy Karpowicza, zgadzając się na dominację absurdu i groteski, musi założyć nieustanną zmienność czytanego tekstu, konieczność podążania wieloma tropami naraz, czasem bez szans na zyskanie wiedzy, czemu służyły konkretne chwyty (recenzenci często przyznają, że czują się przez Karpowicza… wywiedzeni w pole[7]). Być może taki jest właśnie koszt twórczej anarchii Karpowicza — nie zawsze wszystko ma swoje czytelne miejsce w złożonej siatce narracyjnej, a czytelnik musi pozostać w interpretacyjnym zawieszeniu.

◇

Zobaczmy zatem — rozpoczynając tę analizę od powieści *Niehalo* — na czym polega „rozchwianie rzeczywistości" w kolejnych tomach prozy Karpowicza. Debiutancka książka autora na pierwszych stronach wpisywała się w — przypomnijmy opinię Pawła Dunin-Wąsowicza — silny w latach poprzedzających jej wydanie nurt prozy zaangażowanej. „Zaprojektowane" w kręgu krakowskiego „Ha!artu" i warszawskiej „Lampy i Iskry Bożej" (a później „Lampy"), książki autorów takich jak Mariusz Sieniewicz, Michał Olszewski, Daniel Odija, Filip Onichimowski czy Marta Dzido odsłaniać miały społeczną genezę frustracji pokoleniowej osób urodzonych na przełomie ósmej i dziewiątej dekady XX wieku, dokonywać rozrachunku z bieżącymi problemami tej wspólnoty i wskazywać możliwości zaangażowanej walki

[6] P. Dunin-Wąsowicz [nota na okładce]. W: I. Karpowicz: *Niehalo*…, 4. s. okładki.

[7] Na przykład Marcin Wilk w recenzji *Cudu* przyznał, że nie jest w stanie stwierdzić, ku czemu zmierza bogata narracja książki i jakie jest stanowisko Karpowicza wobec poruszonych kwestii. M. Wilk: *Cud, miód i orzeszki*. „Studium" 2007—2008, nr 5—6—1, s. 260.

z nimi. Co ciekawe, *Niehalo* wydawać się mogło dziełem nieco spóźnionym: opublikowane zostało w momencie, gdy zaczęto krytycznie podsumowywać dokonania nurtu, wskazując często niedostatki tej koncepcji artystycznej[8]. Narracja o pracującym w lokalnej, białostockiej gazecie studencie polonistyki przywoływała na pierwszych stronach *Niehalo* zestaw typowych tematów prozy zaangażowanej —marazm polskiej prowincji, zagrożenie bezrobociem, mizerna kondycja duchowa i intelektualna polskiej nowej klasy średniej. Tyle że Karpowicz, jeśli pozostawał zależny od nurtu zaangażowanego, to od jego najambitniej zakrojonej wersji — czyli prozy Mariusza Sieniewicza[9]. Z autorem *Czwartego nieba* zbliżały wówczas Karpowicza skłonność do korzystania z oniryzmu podszytego groteską oraz próby stworzenia na bazie feerycznej fantazji nośnej paraboli dotyczącej współczesnej Polski[10].

Niehalo już po kilku stronach zaczyna przekraczać ramy realistycznego „raportu" o bólach polskiej prowincji. Główny bohater — Maciek, zaraz po przebudzeniu odbywa zwyczajową rozmowę z matką, ta jednak — jak się dowiadujemy — zmarła jakiś czas przed właściwą akcją utworu (N, s. 21—22). Bolesna nieobecność matki jest chyba znacząca, po pierwsze dlatego, że kierowana przez ojca rodzina bohatera pogrąża się w absurdalnym bałaganie codziennych czynności (co połączyć możemy także z zawartą w *Gestach* depresyjną narracją o traceniu matki jako jedynej ostoi ładu życiowego), po drugie dlatego, że w drugiej części *Niehalo* Karpowicz przeprowadza rozliczenie z symbolami tradycji ojczyźnianej. Co więcej, zaraz na początku Maciek podkreśla, że jego „zapiski" traktować trzeba jako narrację „zwichniętą", uchylającą się schematom: „I sobie piszę, tyle że nie to, co oni myślą, że piszę, a nawet piszę niezupełnie to, co sam myślę, że piszę" (N, s. 14). Tym bardziej trzeba wziąć w nawias przedstawioną rzeczywistość, że Białystok w ujęciu Karpowicza jawi się jako miasto jedynie imitujące prawdziwe metropolie (lokalny uniwersytet pełen jest naukowców, którzy udają „prawdziwych profesorów" — N, s. 41). Schematyczna opowieść o poranku studenta, który odwiedza swą uczelnię (ciągle nieskończona praca magisterska) i zaściankową redakcję lokalnej gazety, zaczyna stopniowo nabierać nieoczywistej motywacji, co być może jest skutkiem zażycia przez bohatera „granatowo-różowej pastylki" (N, s. 51) podlanej alkoholem („Rzeczywistość jest także rozkołysana, na przegubach, wahadłowa, porusza się jakby niezależnie" — s. 78), później także innymi medykamentami (N, s. 119). Karpowicz

[8] Zob. na przykład niewolne od wartościującego opisu hasło słownikowe *proza zaangażowana* autorstwa M.C. (Marty Cuber). W: *Tekstylia bis. Słownik młodej polskiej kultury*. Red. P. Marecki. Kraków 2006, s. 252—253.

[9] Wskazywał na to między innymi Tomasz Mizerkiewicz: *Halucynacje muszą być*. „FA-art" 2006, nr 1—2, s. 42.

[10] Mizerkiewicz traktuje te próby jako ambitniejsze wykraczanie poza traktowane ludycznie strategie postmodernistyczne. Tamże.

podsuwa w *Niehalo* jeszcze jedno wyjaśnienie coraz dziwniejszych wydarzeń (wypełniających drugą część powieści). Otóż być może halucynacyjny obraz Białegostoku to przedśmiertne rojenia głównego bohatera; nie bez powodu, gdy przebieg zdarzeń zaczyna tracić zdroworozsądkowe uzasadnienie, jedna z bohaterek „Mówi, jakbyśmy już nie żyli" (N, s. 88), a końcówka powieści sugeruje, że Maciek w trakcie fantasmagorycznych wydarzeń tak naprawdę umiera w wannie (N, s. 207—209), co łączy tę postać z „nie do końca" umarłym bohaterem kolejnej powieści Karpowicza — *Cudu*.

Bardziej frapujące niż określanie źródła groteskowych wizji bohatera jest natomiast w *Niehalo* to, z czego Karpowicz złożył zapis tej halucynacji. Nie bez powodu o swym dziwnym stanie zawieszenia bohater mówi, jakby tkwił „w piekle, albo niebie, albo czyśćcu. We wszystkich naraz i w niczym z osobna" (N, s. 101). Bo też druga część *Niehalo* jest między innymi kpiarską odpowiedzią na pytanie o życie pośmiertne (zresztą pytanie sformułowane wprost — s. 123). Okazuje się, że chrześcijańska perspektywa losów pośmiertnych zostaje w świecie *Niehalo* odrzucona: zamiast „piekła, nieba, czyśćca" bohater odkrywa „zaświaty" zaludnione postaciami z polskiego panteonu narodowego i polskiej wyobraźni zbiorowej. Maciek przechodzi więc przez „polski czyściec" czy też „polskie piekło", przepuszczone przez pryzmat prowincjonalnego światopoglądu i nowego, acz już banalnego dyskursu proeuropejskiego (w jakim zostały napisane niemal propagandowe felietony Maćka). Bohater zostaje wplątany w *quasi*-sensacyjną intrygę, której stawką jest… jądro św. Stanisława, a jego przewodnikami po mieście stają się ożywione pomniki marszałka Józefa Piłsudskiego i ks. Jerzego Popiełuszki. „Pomnikowi" reprezentanci tradycji narodowej i katolickiej wyraźnie dystansują się od maszerujących ulicami Białegostoku spadkobierców (między innymi emerytek nurkujących w poszukiwaniu Złotego Różańca), wtajemniczają także Maćka w arkana wiedzy o naturze rzeczywistości. Owo wtajemniczenie ukształtowane zostało tak, jak odsłonięcie sztuczności świata w *Wojnie polsko-ruskiej* Doroty Masłowskiej czy w *Skazie* Magdaleny Tulli. Marszałek „zwinął"[11] w dłoniach obraz ratusza miejskiego, za którym główny bohater nic nie zobaczył, czy raczej zobaczył Nic (N, s. 136 i 139).

Czym jest ta szalona opowieść? Być może — jak twierdzi Tomasz Mizerkiewicz — dowodem na to, że „nie panujemy nad naszymi snami zbiorowymi"[12], stąd próby Karpowicza, by mnożyć groteskowe efekty i zwroty akcji. Traktować można też *Niehalo* jako diagnozę współczesnego stanu światopoglądu narodowo-katolickiego. Powieść pokazuje groteskowy charakter takie-

[11] Być może częstotliwość skojarzeń związanych ze „zwijaniem", z rzeczywistością jako kartą papieru czy zwojem, ma swe źródło w *Apokalipsie św. Jana*, zob. wers „Niebo zostało usunięte jak księga, która się zwija" (Ap 6, 14). Cyt. za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Oprac. Zespół Benedyktynów Tynieckich. Poznań 2005.

[12] T. Mizerkiewicz: *Halucynacje muszą być…*, s. 42.

go sposobu porządkowania rzeczywistości, a jego główne figury jako niemal schizofreniczne przetworzenia tradycyjnych symboli, oderwanych od swojego historycznego źródła, przypominających już tylko komiczne czy wręcz infantylne zmyślenie („Jestem niespójny, niehalo […]", mówi bohater — N, s. 35). W końcu odczytać można powieść jako gorzką zapowiedź tego, co być może nas czeka po/w trakcie śmierci — jedynie nicość: puste fantazmaty tradycji i życia społecznego, resztki języka inteligenckiego, narodowego, proeuropejskiego, które tworzą nic nieznaczącą, „papierową" całość. Tylko to, co kształtowało nas w życiu doczesnym, bo przecież „zaświaty" głównego bohatera z niczego innego się nie składają. W świecie, który można zwinąć jak dekorację, wszystkie istotne elementy kształtujące tożsamość bohatera (Białystok, mity narodowe, mity miejskie itp.) tracą swój rzekomy sens, a moment śmierci jest w *Niehalo* momentem odkrycia tej gorzkiej prawdy.

◇

Swoją drugą powieść — *Cud*[13], Ignacy Karpowicz poprzedził mottem z *Apokalipsy św. Jana*: „Skoro nie chcieliście zbawienia mądrością, zbawiłem was głupotą". Problem w tym, że słów tych w rzeczonej księdze i we wskazanym miejscu (pierwszy wers pierwszego rozdziału!) po prostu nie ma. Bezpretensjonalność tej stylizacji sprawia, że w propozycji traktowania książki jako „głupstwa" dostrzec można autorskie „mrugnięcie okiem". Z jednej strony narracja *Cudu* pleni się w kolejnych absurdalnych epizodach czy komicznych dialogach, wkracza manifestacyjnie w pole kiczu, pastiszu, umowności świata; z drugiej jednak — nie bez powodu wszystkie te literackie „głupstwa" podane zostały w ramie stylizacji biblijnej oraz nadbudowane na topice i metaforyce religijnej. A jeśli tak, to trzeba przywołać realne sentencje biblijne. Prawda Ewangelii została wszak objawiona „prostaczkom" (Mt 11, 25), św. Paweł podkreślał natomiast, że treścią życia chrześcijańskiego staje się to, co w perspektywie filozofii greckiej musi się wydać głupotą (1 Kor 1, 17—25). Wbrew pozorom treść *Cudu* pozostaje niedaleko od tych nowotestamentowych prawd, choć Karpowicz bynajmniej nie nakierowuje czytelnika na objawioną mądrość i nie pozwala zapomnieć, że mamy w powieści do czynienia przede wszystkim ze świadomą siebie prozą artystyczną. Zabiegi narracyjne pozwalają wymknąć się książce autora *Niehalo* z łatwych podziałów na literaturę poważną i literacką grę, na prozę uśmierzającą duchowy niepokój i prozę krytyczną wobec wszelkiej możliwej perspektywy metafizycznej. *Cud* sytuuje się „na pograniczu", na którym pozorna głupota stać się może mądrością, mądrość zaś zawsze podszyta jest literacką fantazją, konfabulacją, absurdem.

[13] Fragment ten oparłem na recenzji opublikowanej w piśmie „FA-art" 2007, nr 1—2. Na potrzeby tego artykułu tekst został zmieniony.

Napięcie między tym, co poważne, osadzone w tradycji biblijnej, a tym, co ma być literackim dowcipem, jest sproblematyzowane na kartach *Cudu* i stanowi element prowadzonej z odbiorcą gry. Ta zaś rozpoczyna się już od pierwszych zdań powieści, w których autor błyskawicznie uśmierca właśnie wprowadzonego bohatera — Mikołaja. Odtąd fabularną oś perypetii innych bohaterów *Cudu* wyznaczać będzie los zwłok, które w zaskakujący sposób (ciepło ciała, otwierające się oczy) nie potwierdzają oczywistego, wydawałoby się, faktu śmierci. Ta wyjściowa sytuacja nie zostaje jednak podana w aurze cudu, powieść na poziomie fabuły przypomina początkowo raczej komedię pomyłek, jej styl zaś, którego ważnym elementem są liczne kontrapunktowe wtrącenia w nawiasach (od pierwszych stron wprowadzające silny element ironii), zdaje się sugerować historię błahą, opartą na ckliwych, melodramatycznych bądź komediowych schematach. Perypetie Anny — sfrustrowanej brakiem partnera trzydziestoletniej lekarki, Artura — jej dawnego partnera i współpracownika, Ali — sprawczyni wypadku, czy wreszcie dawnej dziewczyny Mikołaja — Marysi, opierają się na przypadkowych spotkaniach, zaskakujących przemianach osobowości, przede wszystkim zaś — są umotywowane absurdalnie. Dzięki elementom absurdu i nieprawdopodobieństwu psychologicznemu postaci zostają rozbite schematy kultury popularnej, które jako jedyne wyznaczają w powieści sferę „prawdopodobieństwa". Jak się jednak mają wydarzenia fabularne do zwłok „głównego bohatera"? Wydaje się, że to właśnie nieprawdopodobna kondycja Mikołaja, jego zawieszenie między życiem a śmiercią wytrącają bohaterów z utrwalonego rytmu życia: „Mikołaj zmieniał życie tych, którzy znaleźli się w zasięgu jego oddziaływania. Zawieszał obowiązujące prawa. Pokazywał, czy raczej pozwalał sobie uświadomić, ich umowność" (C, s. 136).

Gdyby *Cud* był jedynie grą ze schematami kultury popularnej (na przykład serialowymi, komiksowymi) czy ze schematami literackimi, można by postawić zarzut wtórności takiej praktyki, solidnie wszak spetryfikowanej w prozie polskiej lat 90. i pierwszych. Bardziej znaczące dla wymowy *Cudu* są pastiszowe nawiązania do stylu biblijnego, które autor wykorzystuje bardzo przewrotnie. Przez pryzmat matryc religijnych Karpowicz pokazuje narodzenie głównego bohatera (wzrok pijanego ojca Mikołaja scenę tę „stylizuje" na obraz maryjny), drzemkę Artura w towarzystwie nagich zwłok (Mikołaj jest pokazany w pozie ukrzyżowanego Chrystusa) czy spotkanie matki i córki Mikołaja (w opisie pojawia się odwołanie do średniowiecznych wizerunków madonn). Nie zawsze jednak klucz do ikonicznej interpretacji sceny zostaje nam podpowiedziany, zatem istotne staje się pytanie o to, czy w konkretnych fragmentach *Cudu* (jak na przykład w niejednoznacznej, bo sugerującej podtekst homoerotyczny, scenie „chrystusowej" drzemki) nie dostrzegamy więcej, niż można wyczytać z tekstu.

Mechanizm zderzenia świętego z trywialnym dotyczy omawianej powieści jako całości. Zatrzymajmy się na moment przy stylizacji biblijnej monologów jednego z narratorów — ojca Mikołaja. Nieprzypadkowo schemat psalmu, obrazu religijnego (poród, któremu towarzyszy zstąpienie gołębicy) czy kreacja proroka służą w kilku fragmentach *Cudu* do opisu świata z punktu widzenia… alkoholika. Co przy tym znaczące, przedmiotem opisu jest w tych fragmentach głównie naturalistycznie pokazana fizjologia. Religijna stylizacja wielu wydarzeń, choćby tytułowego cudu niekompletnej śmierci, kazałaby domniemywać, że za opisywanymi sytuacjami, za rozwojem fabuły kryje się jakiś ponadnaturalny porządek; nawet jeśli w ów porządek sowizdrzalsko włączone zostają doświadczenia tak elementarne, choć „egzorcyzmowane" w konserwatywnej kulturze popularnej, jak ciąża, poród czy wymioty. Czy może być inaczej, skoro w ciągu kilku dni bohaterowie „odnajdują samych siebie", odkrywają wypartą tożsamość, zaczynają zupełnie nowe życie, wreszcie — los wszystkich łączy się w zaskakujący sposób wokół zwłok Mikołaja? Problem w tym, że *Cud* jest powieścią o faktycznym braku cudownego porządku w naszym świecie. I niekoniecznie jest tak, zdaje się sugerować Karpowicz, że nawet za najbardziej nieprawdopodobnymi zdarzeniami musi stać coś, co organizuje rzeczywistość na wyższym poziomie. W gruncie rzeczy bowiem — co uświadamia lektura poszczególnych scen — poczynania bohaterów uruchamia w powieści przypadkowa śmierć przypadkowego, zwyczajnego studenta, a wszelkie dziwności zachowania pozostałych przy życiu postaci dają się wytłumaczyć szokiem i frustracją. W efekcie — domniemanie, że w zabawnej, stylistycznie ujmującej narracji Karpowicz przemyca ślady „ponadnaturalnego", okazuje się mylące. Jeśli istnieje porządek cudu, to jedynie po stronie odbiorcy, którego lektura — zaprogramowana przez skojarzenia biblijne — jest poddana takiemu samemu złudzeniu, jakiemu poddane są (w wyniku zaplanowanej akcji prasowej tabloidów) tłumy starców i chorych pielgrzymujących w powieści do „cudownego" ciała Mikołaja.

Odbiorowi nastawionemu na głęboki sens może więc towarzyszyć znaczący zawód; jak wspomniałem na początku, elementy gry językowej i narracyjnej wprowadzają do powieści nieusuwalną wieloznaczność. Z jednej strony Karpowicz obnaża uroszczenia rozumu czy wiary, z drugiej — to właśnie „głupstwa" rozrywkowej historii naprowadzają na pytanie o to, co stoi za chaotyczną rzeczywistością. Pewnie, nie ma dziś miejsca na zbyt łatwą odpowiedź (ironicznie potraktowany cud), ale pytania o sens (jest on przynajmniej „produktem ubocznym" naszego sposobu postrzegania świata) nie sposób uniknąć — coś w końcu zaczyna łączyć pozornie przypadkowych bohaterów, mianowicie tworzy się między nimi specyficzna więź oparta na żałobie po Mikołaju.

◇

Czy można potraktować *Nowy kwiat cesarza* jako po prostu narrację podróżniczą? Chyba tylko przy bardzo pobieżnej lekturze[14]: autotematyzm tej narracji jest zbyt widoczny, by oddzielać go od szkieletu fabularnego, czyli relacji z pobytu narratora w Etiopii. Ilość zabiegów metaliterackich jest w książce Karpowicza tak znacząca, że wywołuje wrażenie nadmiaru, tak jakby tekst z jego licznymi wariantami, odchyleniami i demaskacjami miał przesłonić sam zapis kolejnych doświadczeń w egzotycznym kraju. Dla niektórych recenzentów dominacja ta okazywała się niezbyt dobrze umotywowana, Joanna Bielas mówi wręcz o „autotematycznych mieliznach"[15], które mają być najistotniejszą słabością książki. *Nowy kwiat cesarza* słabiej przykuł uwagę krytyki, powieść komentowano zaskakująco rzadko na tle poprzednich dzieł autora, a powściągliwość ta wydaje się zaskakująca (zwłaszcza na tle późniejszych sukcesów Karpowicza). Być może odpowiada za nią właśnie dominacja tendencji metaliterackich, w latach 2005—2010 zdecydowanie mniej atrakcyjnych dla krytyki niż na przykład tematyka społeczna, ale książka ta mogła odegrać znacznie istotniejszą rolę w polskiej beletrystyce, gdyby… ukazała się kilka lat później. Po roku 2010 zanotowano wszak znaczne wzmożenie popularności gatunku reportażu[16], prowokacyjne odsłanianie „szwów" gatunku mogłoby wówczas stanowić interesujący kontrapunkt dla licznych, choć często schematycznych historii przedstawianych przez nowych reportażystów.

Istotą *Nowego kwiatu cesarza* jest właściwie niemożliwość ustanowienia spójnej opowieści podróżniczej. Nie bez powodu na skrzydełku książki Karpowicz pisze o niej, że „jest to historia, która zdarzyła się po postawieniu ostatniej kropki". Zauważmy paradoks — tradycyjne romantyczno-modernistyczne ujęcie relacji tekst — rzeczywistość zakłada uprzednie istnienie tej ostatniej, zapis literacki staje się wówczas jednocześnie metodą wglądu w owo wcześniejsze doświadczenie, ale też — przesłaniającą je mgłą słów (jak w Nietzscheańskiej koncepcji języka jako „ruchomej armii metafor"[17]). Jedną z podstawowych aporii modernizmu Karpowicz aktualizuje formułą właściwie paradoksalną: najpierw istnieje zapis, później dopiero może zdarzyć się historia. Co ciekawe, dla autora taka kolejność nie jest jedynie intelektualną

[14] Aczkolwiek autor tego opracowania znalazł omawianą książkę Karpowicza w jednej z miejskich bibliotek w dziale podróżniczym, tuż obok reportaży Ryszarda Kapuścińskiego i przewodników turystycznych.

[15] J. Bielas: *Mozaika z etiopskich kwiatów…*, s. 124.

[16] Warto z tego punktu widzenia prześledzić choćby ofertę Wydawnictwa Czarne, które — wcześniej promujące zwykle prozę środkowoeuropejską — po roku 2010 znaczną część swej oferty wydawniczej oparło na reportażach.

[17] F. Nietzsche: *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie.* W: Tegoż: *Pisma pozostałe 1862—1875*. Przeł. B. Baran. Kraków 1993.

abstrakcją, teorią niemającą wiele wspólnego z doświadczaniem świata. Przeciwnie, czytamy w powieści:

> Trzeźwo zdaje sobie sprawę, że jedno zabobon-hasło „Podróże kształcą" razem z drugim „Tyle przeżyłeś, ile zobaczyłeś" są w istocie żałosnym kłamstwem. Dzisiejsza łatwość dostępu do informacji oraz wrodzona inteligencja […] pozwalają więcej nauczyć się w czasie dwugodzinnej wycieczki do Zapadłej Dziury niż w czasie wielomiesięcznego pobytu w Etiopii.
>
> NK, s. 227

A zatem skazani jesteśmy na taką drogę poznania — od tekstu do rzeczywistości, bez pewności jednak, że droga ta uwieńczona zostanie sukcesem.

Niby-reportaż Karpowicza staje się więc zapisem przemierzania różnych form literackich (prozatorską narrację przerywają nieustannie pastisze polskiej poezji nowoczesnej), metod zapisu (różnicowanie czcionki w zależności od stopnia ujawniania się autora w tekście) czy skojarzeń tekstowych. Czasem granica między tekstem a tym, co realne, zostaje zatarta, jak w słowach „Odpowiedziałem kursywą: *WUTMA HOTEL*" (NK, s. 24), innym razem zapis okazuje się zupełnie bezradny wobec tego, co może spotkać (także w przyszłości) Europejczyka w Afryce:

> Wszystko, co napisałem i napiszę, powinno być drukowane na papierze z miliardami powtarzających się do upadłego *you*, *money*, *hello*, *mister* w tle. Tylko ten pomysł może choć w części oddać (graficznie) horror, z jakim styka się biały w Etiopii.
>
> NK, s. 34

„Może oddać", ale jednak nie odzwierciedla, tego pomysłu autor nie wprowadza w czyn. Podróż do afrykańskiego kraju najbardziej odzwierciedla więc drogę Marlowa z *Jądra ciemności* — także w powieści Conrada wyjściowa, poznana jeszcze w Europie, opowieść o Kurtzu nie może się wszak ukonstytuować, bo rzeczywistość nie chce dopasować się do idealnego wzorca. „Ciemność", której doświadcza bezradny Marlow, jest też „ciemnością" narratora powieści Karpowicza — obraca on bezskutecznie skojarzeniami („jestem chory na skojarzenia" — NK, s. 21; „jeżdżę na gapę po dygresjach" —NK, s. 228), schematami, pastiszami, a jednak Etiopia — „Czarny Ląd" — pozostaje niestworzona.

Czy ten nieustanny ruch tekstu jest poszukiwaniem jakiejś transcendencji, a więc czy spotkanie z radykalnie inną rzeczywistością nabiera znamion poszukiwania religijnego (nie bez powodu znaczącym elementem tekstu jest fragment poświęcony kościołom w Lalibeli, głównym celu pielgrzymek etiopskich chrześcijan)? I tu znów Karpowicz odpowiada przewrotnie — spotkanie z tym, co Inne, co powinno otwierać na Doświadczenie (celowo używam

wielkich liter), to po prostu doświadczenie chaosu — absurdu, zmęczenia, bałaganu. Oczekiwanie epifanii zostaje natomiast zaspokojone w przedziwny sposób — narrator doznaje jej tylko podczas wspólnego, narkotycznego tripu z Etiopczykami (NK, s. 174).

◇

Fundamentem egzystencjalnym *Gestów* jest doświadczenie rozpaczy. Emocjonalna pustka czy chłód kontaktów międzyludzkich, obecne wcześniej w sposób najbardziej widoczny w *Cudzie*, zostają w tej powieści podane bez widowiskowych „efektów" narracyjnych. Zamiast groteski i pastiszu Karpowicz zaproponował w *Gestach* narrację ascetycznie skupioną na emocjach głównego bohatera, w dodatku pozbawioną stylistycznych zawiłości:

> Niewiele pamiętam z dzieciństwa. Może nie chcę pamiętać. Może jestem jeszcze za młody. Może za daleko mam do końca. Ale zbliżam się. Zbliżam się niezależnie od mojej woli
>
> G, s. 5

— czytamy w pierwszym zdaniu monologu Grzegorza, czterdziestoletniego dramaturga, który wchodząc w kryzys wieku średniego (połączony z kryzysem twórczym), musi się zmierzyć z wiadomością o chorobie nowotworowej matki.

Skąd ta lapidarność zdań wypełniających niemal 250 stron książki? Być może bierze się ona z przekonania głównego bohatera, że sztuka jest tylko grą, oszustwem, „obrzydliwością" (G, s. 53—54) i że jako autor sztuk teatralnych nie robił nic innego, jak tylko zręcznie zestawiał słowa. Niemożliwość emocjonalnego i intelektualnego zbliżenia się do matki — z którą kontaktów unikał w dorosłym życiu (co nakłada się na przepaść między białostocką prowincją i Warszawą, w której pracował bohater, przepaść doświadczeń i światopoglądu) — jest także jedną ze spraw, które uniemożliwiają Grzegorzowi napisanie kolejnego dzieła. Znamienne, że kiedy próbuje stworzyć tekst-rozliczenie z własnym życiem (chyba tożsamy z czytaną przez nas książką, zapisany w jego komputerze jako *gesty.doc*), informuje nas o tym, że bezczynnie wpatruje się w wygaszony monitor. Co więcej, dramaturg nie wierzy w jakąkolwiek siłę sprawczą czy ocalającą słowa literackiego. Nie wierzy, a jednak… „Po dziesiąte, wierzę, że powinienem odgrzebać wszystkie wspomnienia. Nie wierzę, że przeszłość w cudowny sposób mnie ocali" (G, s. 44). *Gesty* problematyzują zatem możliwość stworzenia opowieści porządkującej doświadczenie życiowe („Nie wierzę, że przeszłość…") i jednocześnie pozostają niewolniczo zależne od niejasnego imperatywu pisania („wierzę, że powinienem…"). Rozpacz związaną z tą sprzecznością narrator deklaruje w powieści wielokrotnie: „nie potrafię przebić się przez wspomnie-

nia" (G, s. 149), „Wspomnienia w nic się nie układają, rozbita tuba kalejdoskopu" (G, s. 183). A przecież mimo tych deklaracji tekst przyrasta w kolejnych fragmentach, Grzegorz wraca do wspomnień (przede wszystkim z czasów licealnych), nieustannie próbuje uchwycić istotę swojego doświadczenia w sytuacji, gdy obecność bliskiej i jednocześnie obcej matki staje się coraz bardziej problematyczna.

Sławomir Iwasiów nazwał *Gesty* powieścią „ateistyczną, na każdym kroku przepojoną gorzką zadumą nad podupadłą duchowością"[18]. Zauważmy, Grzegorz podejmuje drogę odzyskania żywego doświadczenia przypominającą najbardziej doniosłe cele poznawcze prozy modernistycznej, pojawiają się więc w monologu bohatera: praca pamięci i głęboka autoanaliza, rozważanie roli ojca/matki we własnym życiu, przywołanie mitu czasów licealnych jako epoki utraconego spełnienia, wiara w literaturę wspomnieniową jako drogę do odzyskania siebie autentycznego, mitologię miejsca (prowincji)… Tymczasem wszystkie te sposoby wyjścia z rozpaczy ostatecznie zawodzą. Monolog Grzegorza to wielkie wyznanie niewiary, poza literaturą i pamięcią odrzuca też mit młodości (przyznając, że w trakcie nauki w liceum był taki sam jak w momencie zapisu tekstu — G, s. 131) czy autoanalizę psychoterapeutyczną (wierząc tylko w leki jako metodę walki z depresją). Nie bez powodu Iwasiów określił *Gesty* również jako „opowieść o rozpaczliwym poszukiwaniu porządku w świecie pozbawionym metafizycznego podparcia"[19], a więc: pozbawionym wszystkich „duchowych protez", którymi żywiła się w ostatnich latach polska proza.

Jako „tekst rozpaczy", zbliżają się *Gesty* do estetyki melancholii. Na ten trop interpretacyjny nakierowuje zwłaszcza bardzo nieoczywisty spis treści, a właściwie dwa spisy. Pierwszy to „Spis czterdziestu rzeczowników" (G, s. 259—260), pokrywający się z porządkiem rozdziałów, lecz… nie zawsze zawierający tylko rzeczowniki (pojawia się w spisie na przykład słowo „Gdybym"). Drugi — „Spis czterdziestu liczebników", nawiązujący do podejmowanych nieustannie przez Grzegorza wyliczeń („Po pierwsze", „po drugie" itd.). Przewrotność narracji Karpowicza polega jednak na tym, że dla przebiegu opowieści Grzegorza owo uporządkowanie jest właściwie zupełnie niepotrzebne, przypomina arbitralnie nadany tekstowi szkielet. Metoda ta odsyła wprost do melancholijnego zainteresowania geometrią, utopią totalnego ładu, w którym pogrążony w depresji podmiot — sam rozbity, bezsilny w wewnętrznym nieuporządkowaniu, niemalże nieistniejący — wypatruje ratunku. Sztuczny ład staje się w osobowości melancholika (a tym samym — w estetyce melancholii) zastępnikiem tych zasad metafizycznych,

[18] S. Iwasiów: *Gramatyka powieści*. „Nowe Książki" 2009, nr 1, s. 23.
[19] Tamże, s. 2.

w które rozpaczający przestał już wierzyć[20]. Nie bez powodu Sławomir Iwasiów pisze o *Gestach*: „Te dwa metajęzyki [matematyka i gramatyka — W.R.] zastępują Boga, który przestał być potrzebny, bo nie daje pocieszenia. Tak jak Bóg, matematyka i gramatyka niczego nie opisują i niewiele wyjaśniają, dając podobne złudzenie ładu"[21].

Dodajmy na koniec, że to nie Grzegorzowi uda się wprowadzić ów „zastępczy ład" w swoje doświadczenie, lecz jego licealnej miłości — Kasi. Ostatni rozdział powieści — *Glosa*, pisany jest już po śmierci głównego bohatera (bo umieraniu duchowemu nagle zacznie towarzyszyć umieranie fizyczne). Kobieta, której oddano głos, w niewprawnych zdaniach wyznaje: „To ja mam możliwość skomentowania i zamknięcia jego życia. Nie chciałam takiego wyróżnienia" (G, s. 258). A wcześniej: „Nie jestem redaktorem. Nie umiem zredagować własnego życia ani nawet miasta […]. Nie mam literackich kwalifikacji" (G, s. 258). Być może stąd bierze się sztuczność gramatycznego i matematycznego szkieletu tekstu — właśnie nieporadna redaktorka wspomnień próbuje wydobyć z nich coś, co nadałoby sens przegranemu życiu. Czy to właśnie dlatego redaktorka zamyka opowieść niemal melodramatycznym rozdziałem o odnalezieniu przez Grzegorza przedśmiertnych chwil szczęścia, mało przekonującym na tle depresyjnej perspektywy uprzednich 250 stron? *Gesty*, mimo sceptycyzmu krytyki, przynoszą w moim odczuciu sugestywny zapis zmagań z depresją, kryzysem twórczym i z „przegranymi" relacjami uczuciowymi. Udało się Karpowiczowi przede wszystkim wyważyć proporcje między problematyką autotematyczną i napięciem emocjonalnym, a co więcej — wprowadzić interesującą odmianę w groteskowej tonacji dominującej w jego pisarstwie.

◇

Mimo odmiennej estetyki narracji *Gesty* ściśle łączą się z *Balladynami i romansami* — najambitniej zakrojonym dziełem w dotychczasowym dorobku Karpowicza, a także najdłuższą powieścią (niemal 600 stron) sygnowaną jego nazwiskiem. Wydaje się wręcz, że problematyka tego dzieła została „zapowiedziana" przez metafizyczny niepokój wcześniejszej powieści, jest jego logiczną konsekwencją. Więcej — temat zmierzchu myślenia religijnego, dotykającego, zdaniem Karpowicza, współczesność, musiał dopełnić dotychczasowe zmagania autora z polskością (w *Niehalo*), brakiem wzniosłej aury w codzienności (*Cud*) czy z depresją i ze śmiercią (*Gesty*). *Balladyny i romanse* ukazały się ponadto w dość szczególnym momencie, kiedy w polskiej

[20] Bohater powieści wyznaje: „Po trzydzieste ósme, wierzę w ortografię. Porządki wyższe, religijny czy etyczny, okazały się zbyt aprioryczne. Mogłem uwierzyć tylko w coś mniejszego, w zespół reguł możliwych do ogarnięcia umysłem i możliwych do zastosowania" (G, s. 255).

[21] S. Iwasiów: *Gramatyka powieści…*, s. 23.

humanistyce modne stało się pojęcie postsekularyzmu[22], oznaczające początkowo (ponowny) namysł nad formami obecności myślenia i doświadczenia religijnego w ponowoczesności. Tym samym powieść Karpowicza okazała się ważna zarówno z punktu widzenia współczesnego życia kulturalnego (stąd pewnie żywe zainteresowanie *Balladynami*…), ze względu na wpisaną w pisarstwo Karpowicza logikę światopoglądową, ale też — i to chyba jednak najważniejszy walor książki — z powodu doniosłości artystycznej i mnogości możliwych odczytań.

Pojawiające się w tytule nawiązanie do kanonicznych tekstów polskiego romantyzmu wykorzystał Karpowicz intrygująco. O ile tom ballad Adama Mickiewicza „otwierał" polską literaturę na to, co irracjonalne — uświadamiał istnienie świata duchowego jako bliskiego ludziom, a jednak mocno odrębnego i budzącego grozę, o tyle *Balladyny*… zostały pomyślane jako „zamknięcie" duchowości; są sygnałem, że świat *sacrum* (tutaj: bogów reprezentujących wszystkie religie i mitologie) dokonuje implozji i ostatecznego zejścia w świeckość, ziemskość, zwyczajność. Drugą część powieści, rozgrywającą się w podzielonym na dzielnice świecie bogów, rozpoczyna scena wizyty Apolla na Olimpie, podczas której Zeus obwieszcza, że „Bogowie wracają między ludzi" (BiR, s. 192). Zrzucając panteon bóstw do Polski współczesnej (Atena, Ozyrys, Hermes, Ares, Jezus zamieszkują po opuszczeniu niebios właśnie tutaj), Karpowicz postępuje przy tym jak Juliusz Słowacki, który w *Balladynie* próbował przenieść wzorce tragedii Szekspirowskiej w swojski, wczesnopiastowski kontekst[23]. W obu przypadkach — dodajmy — ów przekład okazał się artystycznie płodny.

Transformacja tytułu sugeruje jeszcze jedną z przyjętych przez autora *Gestów* strategii, ujawnia mianowicie drugi, często zapominany człon — *romanse*, przede wszystkim jego współczesne rozumienie, które charakterystyczne jest dla współczesnej kultury masowej. Obraz świata w omawianej powieści został utkany ze schematów popkulturowych, znajdziemy w nim nawiązania strukturalne do współczesnych seriali, portali plotkarskich, filmów niskiej klasy. Tak ukształtowany został choćby obraz zaświatów, wypełnionych romansami ponad granicami kultur i mitologii. Pisał o tym Leszek Bugajski: „Wszystkie te opisy, pełne rozmaitych kpinek narratora, przypominają prymitywne ziemskie wyobrażenia o szczęśliwym życiu, jak te z kolorowych magazynów o raju dla celebrytów"[24]. Dodajmy, że nie była to w twórczości

[22] Obecność pojęcia najwyraziściej zaznaczyła się początkowo dzięki działalności środowiska „Krytyki Politycznej", zwłaszcza od 13 numeru pisma z 2007 roku, a także od edycji książek takich autorów, jak Alain Badiou (*Święty Paweł. Ustanowienie uniwersalizmu*. Kraków 2007) czy Slavoj Žižek (*Kruchy absolut*. Warszawa 2009).

[23] *Balladyny* to także nazwa ulicy, przy której w typowym współczesnym bloku mieszkają niektórzy z bohaterów.

[24] L. Bugajski: *Profanum pożarło sacrum*…, s. 91.

Karpowicza nowa strategia — ten sam tryb konstruowania bohaterów czy logiki wydarzeń charakterystyczny był dla *Niehalo*, lecz przede wszystkim dla *Cudu*, powieści najbliższej tematycznie i formalnie *Balladynom*…

Jeśli mowa tu o „zmierzchu bożyszcz", to wydarzenie to nie ma w ujęciu Karpowicza charakteru dramatycznego. Niezauważone właściwie przez ludzkich bohaterów powieści, zejście bogów z wysokości nie jest, jak we Wcieleniu chrześcijańskim, uwznioślenieм świata materii i doczesności, lecz przypomina właśnie wspomnianą „implozję" — *sacrum* wcieliło się w trywialne dzieła popkultury, zostało przez nie pochłonięte, czasem tylko przypomina o sobie lekkim, bo przyjmowanym obojętnie, zawieszeniem praw fizyki. Nie bez powodu część trzecia powieści, rozgrywająca się już po decyzji zejścia bogów na ziemię, zaczyna się od *quasi*-teologicznych przemyśleń jednej z bohaterek:

> popkultura jest jedyną odpowiedzią na potrzeby współczesnego człowieka. Popkultura nie wymaga wiele i wszystko wybacza. Popkultura jest bardziej ludzka niż jakakolwiek religia.
>
> BiR, s. 305

Nie bez powodu na spotkania z bogami zwyczajni mieszkańcy Polski reagują co najwyżej niewielkim zdziwieniem, częściej jednak traktują ów fakt jako zupełnie naturalny.

Diagnoza ta podana została — jak zwykle u Karpowicza — w ramie opowieści kpiarskiej, pełnej niespodziewanych zwrotów akcji (najczęściej, tak jak w *Cudzie*, pozornie przypadkowych spotkań), niemożliwych, wydawałoby się, sytuacji (jak romans ucznia zawodówki ze starszą kobietą, żyjącą skromnie i monotonnie sprzedawczynią), a przede wszystkim — pełnej humoru językowego i gier narracyjnych. I tak, obok historii bardzo typowych bohaterów, mieszkańców Warszawy i Białegostoku (na przykład wykładowcy uniwersyteckiego, studentki polonistyki) nośnikiem ważnych treści są w *Balladynach*… także monologi chińskiego ciasteczka, związku przyczynowo-skutkowego, wieży Babel, a nawet kurtyny rozdzielającej niebo i ziemię, która zapowiada: „Idę w górę!" (BiR, s. 294). To w tych fragmentach Karpowicz wystawia współczesnemu życiu społecznemu swoją ocenę: mówi o dominacji i ostatecznym zwycięstwie banału (*Chińskie ciasteczko*), o urojeniach logicznego porządkowania rzeczywistości (*Związek przyczynowo-skutkowy*), o unifikacji kulturowej (*Babel*), śmierci duszy jako kategorii filozoficznej (*Dusza*), o prawdzie, czasie, narracji… Wyliczenie to nie oddaje stylistycznych zawiłości, co jest o tyle ważne, że to właśnie w wyjątkowo błyskotliwym użyciu języka mieści się często element odautorskiej oceny. Warto pamiętać chociażby, że wszystkie przywołane wcześniej kategorie/pojęcia/motywy przemawiają w swym imieniu, najczęściej — mówią o swoim nieistnieniu, znikaniu albo (jeśli ich działanie jest destrukcyjne, jak w przypadku chińskiego ciasteczka) o swojej dominacji. W ten sposób Karpowicz nadaje *Balladynom*… rysy katastro-

ficznej groteski: powieść jawi się jako zabawne w formie proroctwo upadku najważniejszych w myśli europejskiej kategorii poznawczych. Zarówno tych dotyczących religii, filozofii, jak i pojęć trwale dotąd obecnych w teorii literatury. Dowcip i lekkość stylistyczna nadają diagnozie Karpowicza dwuznaczny charakter. Z jednej strony rzeczywistość trywializuje to, co uchodziło w kulturze europejskiej za wzniosłe i ważne, z drugiej — to właśnie w nowym, pozornie chaotycznym świecie wielu bohaterów odnajdzie ukojenie swojego życiowego bólu w tym, co zupełnie zwyczajne (o tym mówi zestaw krótkich fragmentów w *Apendyksie*).

Rzecz znamienna — wszyscy bohaterowie prozy Karpowicza doświadczają kryzysu, przy czym perspektywa osobistego doświadczenia nakłada się w *Niehalo*, *Cudzie* czy *Balladynach*… na diagnozę ogólnokulturową. Autor *Gestów* konsekwentnie pokazuje ów kryzys jako odchodzenie od tradycyjnych wzorców cywilizacyjnych (moralności, filozofii, religii, sztuki), do których „worka" wrzucone zostają bez subtelnych rozróżnień takie kategorie jak: wyraźny podział na *sacrum* i *profanum*, zwyczajne i nadzwyczajne, wysokoartystyczne i popularne, dalej: tradycyjna, patriarchalna rodzina, w której panują silne relacje, narodowość, fallocentryczne wzorce miłości… wyliczenie to można by kontynuować. Porzucenie tak uogólnionej (aż po cienką granicę stereotypu) kultury tradycyjnej ma w twórczości Karpowicza wymiar totalny, autor sugeruje w swym pisarstwie, że na naszych oczach zachodzi zmiana obejmująca niemal wszystkie obszary doświadczenia, stąd być może częste nawiązania do motywów apokaliptycznych (*Niehalo*, *Cud*, *Balladyny*…), biblijnych, obsesyjne powroty do tematyki śmierci. Swoisty katastrofizm łączy się światopoglądowo z myślą lewicową, ilekroć bowiem destrukcji ulega dotychczasowa rzeczywistość, rodzi się na oczach czytelnika nowa jakość, często zbliżona do najważniejszych postulatów etycznych lewicy. Przykładowo, i *Cud*, i *Balladyny*… kończą sceny wykluwania się nowego wzorca rodziny, w której to nie mężczyźni dominują, w której nie panują ściśle hierarchiczne i symetryczne relacje (pokrewieństwa czy płci), lecz wielu, często przypadkowych, ludzi różnej płci i wieku łączy doświadczenie żałoby (po śmierci Mikołaja) czy empatii. Anarchiczny nihilizm tej prozy, który wszystko znaczy piętnem rozpadu, apokalipsy, zamknięcia, otwiera się zatem na nową, jeszcze niejasną, dopiero kształtującą się rzeczywistość. Lecz czy takie ujęcie przemiany kulturowej nie ma w ostatecznym rachunku nadal charakteru niemal religijnego proroctwa? W tym projekcie literatura, mimo nieustannego odwoływania się autora do konwencji żartu, obecnego na każdym poziomie omawianych tekstów (łącznie z okładkami), nabiera znamion całkiem poważnie rozumianej diagnozy i wychylonego w przyszłość projektu kulturowego.

Ignacy Karpowicz
Prozaik, tłumacz

Urodzony w 1976 roku w Słuczance koło Białegostoku. Ukończył I Liceum Ogólnokształcące im. Adama Mickiewicza w Białymstoku. Studiował na Międzywydziałowych Indywidualnych Studiach Humanistycznych na Uniwersytecie Warszawskim. Zajmował się głównie iberystyką, afrykanistyką. Po studiach pracował kilka lat jako nauczyciel w jednym z warszawskich liceów oraz jako tłumacz. W latach 2002—2006 mieszkał głównie w Ameryce Południowej. Publikował przede wszystkim na łamach „FA-artu", „Krytyki Politycznej". Jest stypendystą „Homines Urbani 2007" — otwartego stypendium międzynarodowego dla młodych pisarzy, tłumaczy i krytyków literackich, organizowanego przez Stowarzyszenie Willa Decjusza i Instytut Książki w Krakowie, oraz stypendystą Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Za *Niehalo* został nominowany do Paszportu „Polityki", a także do Nagrody Literackiej Prezydenta Miasta Białegostoku im. Wiesława Kazaneckiego. Za *Nowy kwiat cesarza (i pszczoły)* przyznano mu Nagrodę im. Wiesława Kazaneckiego. Z kolei *Balladyny i romanse,* które były nominowane do Nagrody Literackiej Nike (2011), otrzymały Paszport „Polityki" (2010).

Bibliografia

Książki Ignacego Karpowicza (z wybranymi głosami krytyki)

Niehalo. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2006.

Recenzje: M. Flak: *Zaliczyć Glebę — i przetrwać.* „Tygodnik Powszechny" 2006, nr 32 (dodatek „Książki w Tygodniku"); R. Kozik: *Gdyby autor tej książki poszedł na całość…* „Gazeta Wyborcza. Kraków" 2006, nr 143; T. Mizerkiewicz: *Halucynacje muszą być.* „FA-art" 2006, nr 1—2. (Przedruk w: Tegoż: *Literatura obecna. Szkice o najnowszej prozie i krytyce.* Kraków 2013); A. Pluszka: *Frustracja na miarę możliwości.* „Twórczość" 2006, nr 11.

Cud. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2007.

Recenzje: S. Bauman: *Najpiękniejszy cud świata.* „Nowe Książki" 2007, nr 5; J. Bielas: *Cud mniemany, czyli Karpowicza dzieło i krytycy.* „Twórczość" 2007, nr 7; A. Madaliński: *Powiastka o Świętym Mikołaju.* „Tygodnik Powszechny" 2007, nr 34; R. Ostaszewski: *36,7 stopnia po śmierci.* „Gazeta Wyborcza" 2007, nr 31; W. Rusinek:

Problemy z metafizyką. „FA-art" 2007, nr 1—2; J. Wach: *Wielka nieobecna.* „Akcent" 2007, nr 4; M. Wilk: *Cud, miód i orzeszki.* „Studium" 2007—2008, nr 5—6—1.

Nowy kwiat cesarza (i pszczoły). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 2007.

Recenzje: J. Bielas: *Mozaika z etiopskich kwiatów.* „Twórczość" 2007, nr 12; P. Mackiewicz: *Hallo, hallo! Kto mówi?*. „Nowe Książki" 2007, nr 11; A. Nęcka: *Pomiędzy*. „artPAPIER" 2007, nr 13; K. Rycąbel: *Nowe szaty cesarza.* „FA-art" 2007, nr 3.

Gesty. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2008.

Recenzje: S. Iwasiów: *Gramatyka powieści.* „Nowe Książki" 2009, nr 1; M. Orski: *Lament współczesnego tetryka.* „Przegląd Powszechny" 2009, nr 3; J. Sobolewska: *Matka i syn — taniec gestów*. „Dziennik" 2008, nr 259; J. Szaket [Konrad C. Kęder]: *Dwadzieścia jeden razy dwa.* „FA-art" 2008, nr 4.

Inne teksty: A. Nęcka: *I po sezonie? Cierpienia twórcze: Karpowicz — Kuczok — Odija*. W: Tejże: *Starsze, nowsze, najnowsze. Szkice o prozie polskiej XX i XXI wieku*. Katowice 2010.

Balladyny i romanse. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2011.

Recenzje: L. Bugajski: *Profanum pożarło sacrum*. „Twórczość" 2011, nr 4; K. Dunin: *Rozważny i romantyczny: finaliści Nike 2011.* „Gazeta Wyborcza" 2011, nr 211; R. Kozik: *Karpowicz doszarżował*. „Gazeta Wyborcza. Kraków" 2010, nr 285; M. Orski: *Satyryczny „matrix" Karpowicza*. „Nowe Książki" 2011, nr 3; J. Szaket [Konrad C. Kęder]: *Chińskie ciasteczko.* „FA-art" 2010, nr 3—4.

Ości. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2013.

Recenzje: P. Czapliński: *„Ości": dobra nowina Karpowicza*. „Gazeta Wyborcza" 2013, nr 134; D. Nowacki: *Pochwała fileta.* „Nowe Książki" 2013, nr 9; M. Robert: *Romanse bez granic*. „Polityka" 2013, nr 26; B. Warkocki: *Kilka głębszych*. „Krytyka Polityczna". http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/czytaj-dalej/20130708/warkocki-kilka-glebszych (dostęp: 10.12.2013).

Inne opracowania

K. Gutkowska: *Złośliwa przyjemność (narratora). O prozie Ignacego Karpowicza*. W: *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989—2009*. Red. Z. Andres, J. Pasterski. Rzeszów 2010.

Między PRL-em a ponowoczesnością
O prozie Zbigniewa Kruszyńskiego

Wojciech Rusinek

Proza Zbigniewa Kruszyńskiego bardzo szybko, bo już od debiutanckiej powieści *Schwedenkräuter* (1995), zyskała uznanie profesjonalnej krytyki literackiej[1]. Wydaje się jednak, że uznaniu temu nie towarzyszył spektakularny sukces czytelniczy. Znamienne, że droga wydawnicza prowadziła autora od niszowej Oficyny Literackiej (która *nota bene* nie zamieściła na okładce debiutu żadnych informacji biograficznych dotyczących autora), przez prestiżową serię „…archipelagi…" Wydawnictwa W.A.B. (gdzie Kruszyński opublikował w roku 1999 tom opowiadań *Na lądach i morzach*…), po — już chyba na zasadzie stałej współpracy — Wydawnictwo Literackie (tam ukazały się *Powrót Aleksandra* w roku 2006, drugie wydanie *Szkiców historycznych*… [1996] w 2008 i *Ostatni raport* w 2009).

Intelektualny charakter pisarstwa Kruszyńskiego, wymagającego od czytelnika orientacji we współczesnej teorii literatury i filozofii języka, sprawił, że mimo wielu sukcesów (autor otrzymał między innymi nagrody Fundacji Kultury i „bruLionu", Nagrodę im. Andrzeja Kijowskiego oraz nominacje do Nagrody Literackiej Nike i Nagrody Literackiej Europy Środkowej „Angelus") pozostaje ono raczej w kręgu zainteresowań koneserów literatury, przede wszystkim czytelników związanych z kręgami akademickimi. Takie zawężenie odbioru o tyle może dziwić, że kolejne książki Kruszyńskiego zmierzają ku coraz większej czytelności (na poziomie frazy, narracji, konstrukcji bohaterów), w coraz oczywistszy sposób wchodząc także w artystycznie interesujące związki z bieżącymi problemami życia społecznego i dyskursem

[1] Zob. między innymi najciekawsze rozpoznania krytyczne: D. Nowacki: *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90*. Kraków 1999, s. 110—119; K. Uniłowski: *Skądinąd. Zapiski krytyczne*. Bytom 1998, s. 149—161; Z. Ziątek: *Historyk Kruszyński*. „Regiony" 1998, nr 1—3, s. 228—231.

publicystycznym. Kierunek tej zmiany potwierdza sam autor w rozmowie z Robertem Ostaszewskim: „nie ma dla mnie nic bardziej interesującego niż rzeczywistość. Proza, która ulatuje w regiony wyzwolonej wyobraźni, moim zdaniem, nie jest ciekawa, ponieważ zanika w niej niespodzianka. Dla mnie prymarna jest rzeczywistość *in crudo*, wcale nie przygody języka, jak wielu krytyków stara mi się wmówić"[2]. Trzeba przy tym zauważyć, że proza Kruszyńskiego nigdy, aż do ostatniej na razie wydanej powieści, nie odchodzi od pierwotnych założeń narracyjnych, co ułatwia interpretowanie jej jako zwartej całości, nieustannie oscylującej wokół podobnych pytań.

Także na poziomie tematu w kolejnych książkach Kruszyński powraca nieustannie do kilku kluczowych kwestii. Również to sprawia, że jako czytelnicy mamy właściwie do czynienia z jednym, nieustannie przepisywanym i uzupełnianym o nowe wątki dziełem. Pierwszą, narzucającą się w sposób najbardziej czytelny, zbieżnością tematyczną kolejnych dzieł pisarza jest język i jego sprawność poznawcza (głównie w mimetycznej relacji z rzeczywistością)[3]. O tyle łatwo podjąć ten problem w odniesieniu do *Szkiców historycznych*… czy *Na lądach i morzach*…, że interpretację dzieł pisarza ułatwia obfitość występujących w nich, charakterystycznych metafor. Mieszczą się one w znacznym stopniu w bardzo wąskim polu wyznaczanym przez pojęcia i leksykę, związane z tekstem i praktykami tekstotwórczymi, przy czym odsyłające do tej problematyki metafory znajdujemy nie tylko w kolejnych opowiadaniach czy rozdziałach powieści, ale bywa nawet, że w każdym kolejnym zdaniu tekstu. Doświadczenie języka rzutuje Kruszyński zwykle na realia historyczne, obsesją autora staje się szczególnie okres PRL-u: działalność opozycji demokratycznej (*Szkice historyczne*… i *Ostatni raport*), typowa dla tego okresu mentalność oraz jej relikty w Polsce po transformacji ustrojowej (głównie opowiadania z tomu *Na lądach i morzach*…), a także emigracja polityczna (*Schwedenkräuter*). Co interesujące, śladów PRL-u upatruje Kruszyński właśnie w języku — nowomowie, nadużyciach językowych władzy totalitarnej, w słowniku cenzora. Trzecim wreszcie obszarem, bardzo ważnym w prozie autora, a w tym szkicu tylko sygnalizowanym, jest seksualność, która przyjmuje zwykle postać erotomanii głównego bohatera, zdrad małżeńskich czy przypadkowych zbliżeń. Pomimo obecności na kartach kolejnych tytułów różnych bohaterów zostają im nadane niemal analogiczne rysy językowe, biograficzne i charakterologiczne, dzięki czemu wydają się

[2] R. Ostaszewski: *Etapy. Rozmowy z pisarzami (i nie tylko)*. Olsztyn 2008, s. 150.

[3] Interpretację prozy Kruszyńskiego z tego punktu widzenia podjęli między innymi Jerzy Franczak (*„Podwojona obcość". Proza Zbigniewa Kruszyńskiego*. „Kresy" 2009, nr 1—2) oraz Anna Rogala (*Tekst jako przygoda lektury, czyli proza Zbigniewa Kruszyńskiego*. „FA-art" 1999, nr 1). W tym kierunku podążał także mój esej *„Śledztwo jest zawsze w toku". Strategie narracyjne w prozie Zbigniewa Kruszyńskiego.* W: *Inna literatura. Dwudziestolecie 1989—2009*. Red. Z. Andres, J. Pasterski. Rzeszów 2010.

kolejnymi wcieleniami narratora/narratorów znanych ze *Schwedenkräuter.* Tym samym taki punkt widzenia, który obiera za podstawowy problem interpretacji prozy Kruszyńskiego język i narrację, prowadzi finalnie do uogólnionej diagnozy antropologicznej — do pytań o tożsamość człowieka uwikłanego w system komunistyczny, tożsamość emigranta, w końcu tożsamość człowieka ponowoczesnego (społeczną, płciową itp.).

Znamienne jednak, że większość recenzji i szkiców dotyczących powieści i opowiadań autora podkreśla właśnie kluczową rolę analizy języka. Jest to uzasadniony kierunek lektury — swoistość stylistyczna prozy Kruszyńskiego zwraca uwagę już przy pierwszym z nią kontakcie. Pisał o tym doświadczeniu choćby Zygmunt Ziątek, który podkreślał „niezwykłą podatność języka powieści na wieloznaczność słowa, jego gotowość do nieoczekiwanego pójścia za jakimś znaczeniem, które pojawiło się wbrew pierwotnemu zamierzeniu zdania czy akapitu”[4], co prowadzić może do utrudnień odbioru[5]. Swoistość stylistyczną omawianej prozy dostrzec można na poziomie leksyki i składni, choćby we wspomnianych metaforach tekstologicznych, ale też w przekształceniach związków frazeologicznych, grze na sloganach językowych, ironicznych zderzeniach między dyskursem a opisywanym za jego pomocą zjawiskiem. Czytamy na przykład w *Szkicach historycznych*: „Mówią, mówią, talent fabularny, aż powieść wystąpiła z brzegów i nie starcza nam już kwestionariuszy przesłuchania rzeki. Ich projektanci zakładali zwięzłość, nie sądzili, że uda się schwytać wylewnych narratorów. Trzeba by nam Bachtina, by to posegregować, a specjaliści odbywali szkolenie w innym dziale. Szkoda, bo zrobiliby z tuzin doktoratów na temat kategorii narratora nic niewiedzącego”[6] (SzH, s. 90—91). Fragment ten opisuje… sytuację przesłuchania opozycjonistów przez siły porządkowe Polski Ludowej. To śledczy opisują świat za pomocą kategorii zaczerpniętych ze słownika teorii literatury.

Szukając literackich antecedencji takiego ukształtowania stylu autora, wskazać trzeba przede wszystkim tradycję Nowej Fali[7], zwłaszcza model stylistyczny wierszy Stanisława Barańczaka. Łączy Kruszyńskiego z poezją zaangażowaną lat 60. i 70. przede wszystkim założenie streszczone trafnie w tytule artykułu Włodzimierza Boleckiego: *Język jako świat przedstawiony*[8]. Spostrzeżenia Boleckiego dotyczące języka Nowej Fali można bez obaw o anachronizm

[4] Z. Ziątek: *Historyk Kruszyński…*, s. 229.

[5] Podkreśla to M. Orski: *„Powieść” w szkicach*. „Odra” 1997, nr 7—8, s. 122.

[6] Źródła cytatów z książek Zbigniewa Kruszyńskiego lokalizuję bezpośrednio w tekście: *Schwedenkräuter*. Kraków 1995 (S); *Na lądach i morzach*. Warszawa 1999 (NLM); *Powrót Aleksandra*. Kraków 2006 (PA); *Szkice historyczne*. Kraków 2008 (SzH — pierwsze wydanie powieści 1996); *Ostatni raport*. Kraków 2009 (O).

[7] Podkreśla tę zależność także Z. Chojnowski: *Historia upodlenia.* „Nowe Książki” 1997, nr 3, s. 56.

[8] W. Bolecki: *Język jako świat przedstawiony. O wierszach Stanisława Barańczaka.* W: Tegoż: *Pre-teksty i teksty*. Warszawa 1991.

odnieść także do omawianych utworów Kruszyńskiego. W *Języku jako świecie przedstawionym* Boleckiego czytamy, że nowofalowa fascynacja językiem miała przynajmniej trzy obszary: była krytyką odziedziczonych z tradycji norm poetyckości, leksem „język" stał się dzięki niej źródłem metafor, wreszcie język był głównym tematem poezji Barańczaka, Krynickiego i innych[9]. Instrumentalne traktowanie języka może także przybierać formę kilku kolejnych podobieństw. Jednym z nich jest posługiwanie się sloganami politycznymi, które umieszczone zostają w niecodziennym kontekście albo w charakterystyczny sposób przetworzone[10], warto również wspomnieć o sensotwórczych „przejęzyczeniach" stosowanych przez pisarzy. Wszystkie te zbieżności nie dałyby powodu do uznania ich za znaczące, gdyby nie analogie na innych poziomach tekstu, na przykład na poziomie tematyki i konstrukcji bohaterów. Zauważmy, że obaj autorzy umieszczają swoich bohaterów w sytuacjach życiowych będących przede wszystkim sytuacjami językowymi. Komunikacja ma tutaj charakter przemocy dokonującej się na „zwyczajnym" bohaterze, nosicielu dość typowego losu (na przykład naukowca czasów Polski Ludowej w prozie Kruszyńskiego czy „człowieka ulicy" pseudonimowanego przez Barańczaka jako N.N.). Jedynym bodaj wyróżnikiem tego „everymana" jest nadświadomość językowa, która sprawia, że obserwacja świata, relacji międzyludzkich, a nawet kategorie etyczne zostają sprowadzone do typów operacji językowych.

Zobaczmy zatem, jak te ogólne rozpoznania dotyczące tematu, konstrukcji bohatera czy tradycji literackiej przekładają się na konkret literacki prozy Zbigniewa Kruszyńskiego. Chciałbym jednak spojrzeć na książki autora w nieco innym, niż zwykle stosowany, porządku — zaczynając tę analizę nie od języka, lecz od diagnozy epoki wpisanej w *Szkice historyczne*… czy *Ostatni raport*.

◇

Kluczowym doświadczeniem w biografii niemal wszystkich bohaterów Zbigniewa Kruszyńskiego jest życie w systemie komunistycznym. Rozumieć to należy szeroko, nie tylko w znaczeniu historycznym, ale może przede wszystkim — tożsamościowym. Bohaterowie realizują, to prawda, typowe elementy biografii intelektualnej lat 80.: uczestniczą w działaniach opozycji albo współpracują (tajnie) ze służbą bezpieczeństwa, przebywają na emigracji, wreszcie wchodzą w dobę kapitalizmu mentalnie uzależnieni od schematów myślowych poprzedniej epoki. Ale nie bez powodu przywołuję pojęcie „system", Kruszyński bowiem pokazuje tożsamość bohaterów jako rodzącą się właśnie w sieci relacji, w zderzeniach komunikacyjnych, w tym także

[9] Tamże, s. 199.
[10] Zob. B. Tokarz: *Poetyka Nowej Fali*. Katowice 1990, s. 50.

językowych. Paradoksalnie, kształtowana w siatce zależności podmiotowość bohaterów przybiera postać, którą Krzysztof Uniłowski określił jako wykorzenienie i „nietożsamość", głównie, a może wyłącznie — wykorzenienie i „nietożsamość" na polu języka[11]. Przekłada się owo rozmycie osobowości przede wszystkim na poziom narracji. Zwłaszcza w *Schwedenkräuter* i *Szkicach historycznych*… trudno wskazać, kim jest główny narrator, z iloma narratorami mamy do czynienia, kiedy zmienia się instancja nadawcza[12]. Pierwsze dwie powieści zostają bowiem oparte na ciągu luźnych skojarzeń stylistycznych, wśród których dominują te związane z praktykami językowymi, być może dlatego, że większość z pierwszoosobowych narratorów zajmuje się leksykografią, nauczaniem języków obcych, tłumaczeniem, gromadzeniem fiszek.

W jaki sposób doświadczenie życia w PRL-u wpływa na takie rozumienie podmiotu? Zaznacza Zygmunt Ziątek, że opisana w *Szkicach historycznych*… konfrontacja z władzą Polski Ludowej przybiera charakter „przemocy sytuacji komunikacyjnych"[13]. Działalność opozycyjna, nieustanna ucieczka przed namacalną i zorganizowaną opresją systemu, zmusza bohaterów *Szkiców historycznych*… do uchylania stabilnych granic osobowości. Czytamy w powieści, że życie spiskującego to „Nerwica przeprowadzek, zmiany tożsamości, trudne do ustalenia daty urodzenia. Przypadkowe imiona przyszywanych rodziców, jabłko, które upada z dala od jabłoni" (SzH, s. 10). Opozycjoniści zmieniają ciało (fryzury, ubrania), stają się bezimienni („— Imię — mruknął, przybrane, niewyraźne imię" — SzH, s. 55), a wreszcie pozbawieni zostają tego, co najbardziej ludzkie („Wygrałeś, jeśli nic nie masz […]. Wtedy niczego nie mogą cię pozbawić" — SzH, s. 72). W końcu okazuje się, że nie tyle ludzie tworzą ruch niepodległościowy, ile personifikowany „spisek" materializuje się w różnych ciałach i sytuacjach (SzH, s. 45), a i gramatyka wytwarza przedziwne, bezosobowe formy („— Przestań — p o w i e d z i a ł o do Ewy" — SzH, s. 153; podkr. — W.R.)[14]. W efekcie działania organizacji tracą oczywisty charakter — zaczynają wyglądać jak „bezradna gorączkowa bieganina mrówek pod uniesionym na ścieżce kamieniem" (SzH, s. 6). Wybór takiej depersonalizacji podyktowany jest w prozie Kruszyńskiego choćby tym, że to po stronie instytucji władzy (śledczych) umiejscowione zostają działania scalające — rozpoznanie tożsamości, ustalenie faktów, odpowiedzialności konkretnej osoby, zbieranie materiału dowodowego: „To my mamy narzędzia — mówi jeden ze śledczych — my tworzymy historię" (SzH, s. 93). Tym samym „nietożsamość"

[11] K. Uniłowski: *Skądinąd*…, s. 160.

[12] W powieściach obecne jest „coś w rodzaju monologu wewnętrznego" będącego mieszaniną „mów cudzych" (A. Czachowska: *Własne przeżycia, cudza mowa*. „Res Publica Nowa" 1997, nr 4, s. 63), zasadne jest też przywołanie w tym kontekście techniki strumienia świadomości.

[13] Z. Ziątek: *Historyk Kruszyński*…, s. 270.

[14] Na tę depersonalizację zwrócił uwagę M. Orski: *„Powieść" w szkicach*…, s. 122.

spiskowca staje się narzędziem walki politycznej i — paradoksalnie — obrony jednostki przed systemem. Proza Kruszyńskiego wchodzi w interesującą polemikę ze społecznym mitem zrywu solidarnościowego — spodziewanemu etycznemu maksymalizmowi etosu opozycyjnego i klarownej (jak się wydaje z dzisiejszego punktu widzenia) wizji świata autor przeciwstawia obraz środowiska rozproszonego i ze swojego rozproszenia czyniącego atut w sporze z totalitaryzmem.

Problem w tym, że tak ukształtowana podmiotowość (czy raczej „antypodmiotowość") zdaje się trwalsza i powszechniejsza, niż wynikałoby to z tezy o jej relacyjnym, uzależnionym od czasu i miejsca charakterze. Okazuje się bowiem, że usytuowanie bohatera poza systemem komunistycznym wcale nie przekreśla zarysowanej koncepcji. Znamienna z tego punktu widzenia jest pierwsza opublikowana, a druga napisana powieść Kruszyńskiego — *Schwedenkräuter*. Poświęcona kondycji emigranta, bardzo podobnie ujmuje doświadczenie społeczne i podmiotowe bohatera. Tym razem alienacja i niekoherentność jednostki rodzą się w konfrontacji z obcym i nieprzyjaznym systemem społecznym Szwecji. Emigrant w wolnym świecie staje ponownie wobec rzeczywistości, w której rozmycie tożsamości okazuje się konieczne — tym razem w obronie przed stygmatyzacją etniczną i środowiskową. Znamienne, że trudno określić przynależność narodową bohatera. Może być Ormianinem (S, s. 26), Żydem (S, s. 7), a może Polakiem (jak wskazuje pierwszy odruch lekturowy i wątek podróży do Kielc) — nie wiemy o nim nic, skoro swój monolog rozpoczyna od słów „Nazywam się… Zresztą i tak nie wymówicie. Zjadłem zresztą swój paszport, smakował urzędowo" (S, s. 5). Równie prawdopodobna wydaje się teza, że w powieści mamy do czynienia z wieloma narratorami, których łączy wspólnota emigrancka, trudno jednoznacznie wnioskować na podstawie płynnej struktury powieści. Co ciekawe, jeden z fragmentów — właściwie mało znaczący opis filmoteki emigrantów — powtarza się i w *Schwedenkräuter*, i w *Szkicach historycznych*…! Tak jakby wyjeżdżający „za morze" bohaterowie *Szkiców*… trafiali także do świata wykreowanego przez autora w debiutanckiej powieści. Pewne jest natomiast, że narratorem/narratorami emigranckiej powieści Kruszyńskiego rządzi obsesja ucieczki ze świata po mieszczańsku poukładanego. Realizować się ona może w czynnościach banalnych („Wieczorami wsiadałem na rower i jechałem, starając się zapomnieć o rozkładzie ulic" — S, s. 64), ale też w prowokacyjnych zachowaniach erotycznych (podejrzenie związku z nieletnią — S, s. 75) czy w próbie zmylenia śledczego (urzędnika paszportowego, imigracyjnego, policjanta). Ta obsesja ucieczki ujawnia się jednak zawsze, gdy system okazuje się absurdalny i poznawczo nieprzejrzysty.

Interesującym aspektem prozy Zbigniewa Kruszyńskiego jest, jak już wspomniałem, jej związek ze współczesnością. Publikowane od połowy lat 90., książki autora diagnozują także to, w jakim stopniu doświadczenie życia

w Polsce Ludowej oraz na emigracji lat 80. wpływa na tożsamość człowieka wrzuconego w nową rzeczywistość kulturową. Szczególne miejsce w tym zakresie zajmuje tytułowy tekst (gatunkowo jest to minipowieść lub też dłuższa nowela) ze zbioru *Powrót Aleksandra*. Szczególne dlatego, że w biografii Aleksandra znaleźć można kilka elementów pozwalających utożsamić tę postać z jednym z narratorów ze *Szkiców historycznych…* (a tym samym i ze *Schwedenkräuter*): działalność konspiracyjna, zawód leksykografa, rodzinny dom z ogrodem, emigracja do Szwecji. Powrót po latach naznaczony jest samotnością — Aleksander podczas dwutygodniowego pobytu w Polsce nie spotyka nikogo z rodziny czy bliskich znajomych, wszystkie kontakty mają z konieczności chłodny i naskórkowy charakter (rozmowy z celnikami, prostytutkami, recepcjonistami, autostopowiczką). Bohater odwiedza kolejne miejsca, nawet nieproszony wchodzi do swojego dawnego domu, a jednak w tej podróży nie dochodzi do żadnego „odzyskania" przeszłości. Zwłaszcza tego, co w tej przeszłości miało choć trochę stabilny charakter — rodzice Aleksandra nie żyją, do spotkania z dawnymi znajomymi dochodzi tylko w wyobraźni bohatera, a każdy potencjalnie głębszy kontakt kończy się ucieczką.

Melancholijna tonacja *Powrotu Aleksandra* wydaje się logicznie powiązana z obrazem tożsamości, jaki Kruszyński przedstawił w poprzednich książkach. *Schwedenkräuter* kończyło się opisem końca związku („Z Anną poróżniliśmy się o jakieś głupstwo, drobiazg" — S, s. 157), a ostatni akapit powieści przynosił wyliczenie pozbawione spajającego je sensu („wydrążony widok", jak mówi narrator — S, s. 157): „Między zderzakiem a karoserią, w pysku utkwiła kępa trawy. […] Drogerie i umalowane w nich piękne sprzedawczynie. Wieczór. Piasek. Śnieg na plaży" — S, s. 158). Cóż bowiem pozostaje po rozproszeniu tożsamości, osłabieniu relacji personalnych, rozerwaniu więzi rodzinnych (jedne z częstszych wątków prozy Kruszyńskiego to koniec miłości, rozwód, zdrada[15]), utracie wewnętrznej spójności (rozbicie podmiotu na wielu narratorów)? Być może właśnie podszyta melancholią samotność. Jej alegorią staje się podróż Aleksandra, który pozostaje w nieustannym ruchu, ale owo przemieszczanie się nie prowadzi do żadnego celu, ani też nie przynosi zaskakujących efektów (olśnień, epifanii, spotkań itp.). Aleksander przypomina w tym bohatera *Szkiców…*, który „mógł jeździć, ile dusza zapragnie, w klasie dowolnej, ruchliwy, turystyczny" (SzH, s. 19), tyle że bezładny ruch nie jest już, w nowej rzeczywistości, narzędziem walki z czymkolwiek, może jedynie z banalną małostkowością celników. Pozbawiona odniesienia do systemu totalitarnego, „rozproszona" tożsamość pozostawia bohatera w społecznej i emocjonalnej pustce. Finałem *Powrotu Aleksandra* ponownie jest wyli-

[15] Erotomański rys głównych bohaterów prozy Zbigniewa Kruszyńskiego domaga się z pewnością odrębnej analizy — znamienne, że czym głębiej zaznaczony jest rozpad spójnej tożsamości (biograficznej, językowej), tym bardziej bezuczuciowe, powierzchowne i automatyczne staje się życie erotyczne postaci.

czenie, tym razem martwego świata przedmiotów, które samotny podróżnik zastaje w swoim mieszkaniu po powrocie do Szwecji:

> Wyjmował myszy z łapek […]. W herbacie zostawionej w zlewie, niedopitej przez muchy, zrobił się tęczujący kożuch […]. Na parapecie leżały rozrzucone pinezki […]. W sypialni pościel na niezasłanym łóżku trwała w tych samych fałdach.
>
> PA, s. 200

Zaskakująco analogicznie kończy się *Ostatni raport*:

> Budzi mnie pianie koguta, usypia rechot żab. […] Znowu pada i jest coraz zimniej, grabieją ręce. Nie miałbym nic przeciwko ociepleniu.
>
> O, s. 230

Czyżby więc doświadczenie rozbicia podmiotowości, którym naznacza bohaterów poprzednia epoka, pozostawiało trwały stygmat, skazując Aleksandra (a zatem i wszystkich innych narratorów) na życie w cieniu wielkiej straty (sensu, bliskości, celu) i w procesie powolnego, emocjonalnego zamierania?

◇

Zobaczmy teraz, jak ta ponowoczesna z ducha koncepcja tożsamości odbija się w stylu książek Zbigniewa Kruszyńskiego. Bohaterami utworów autor czyni najczęściej nauczycieli, naukowców, świadomych użytkowników języka (na przykład cenzorów, copywriterów), problematyzujących relację między słowem i rzeczą, deklaratywnie traktujących narzędzia gramatyki jako uniwersalne narzędzia poznania. Co ciekawe, mimo prób swoistego „zamknięcia" narracji wewnątrz języka zauważalny jest w omawianych tekstach napór tego, co w języku się nie mieści, a co przyjmuje postać chaosu, traumy. Próbując odpowiedzieć na doświadczenie języka, bohaterowie Kruszyńskiego wybierają kilka strategii poznawczych — czyli sposób, w jaki językowo rozpoznają rzeczywistość. Wydaje się, że Kruszyński buduje problematykę swych tekstów wokół trzech strategii (rozumianych przenośnie): encyklopedysty-leksykografa, korektora-cenzora i śledczego.

Autor encyklopedii i autor słownika tworzą w omawianej prozie wspólną figurę, sformułowanie „autorstwo" jest tu jednak dość zwodnicze. Tworzenie spisu przedmiotów, osób, listy czynności[16] oraz poszukiwanie związków między tymi elementami odbywa się mimowolnie, to sama rzeczywistość ma odsłonić relacje zachodzące między jej składowymi, udział

[16] D. Mazurek: *Sprostać rzeczywistości. O prozie Zbigniewa Kruszyńskiego*. „Kresy" 1997, nr 4, s. 155.

„autora" ogranicza się zaś do rejestracji, „fiszkowania" i porządkowania faktów. W związku z wyborem postawy encyklopedysty podstawową techniką narracyjną omawianej prozy staje się wyliczenie, wstępny etap pracy nad leksykonem.

Schemat ów staje się uniwersalną zasadą spojrzenia na rzeczywistość, postaci takie jak współczesny ankieter (*Spis respondentów*, PA), niezrównoważony obserwator uchybień w przepisach ruchu drogowego (*Na lądach i morzach*, NLM) czy żebrak rejestrujący ruch przechodniów (*Żebracy*, NLM) są tylko mutacjami roli leksykografa. Każdemu encyklopedyście przyświeca jednak zawsze podobna ambicja — inwentaryzacji wszystkiego, która ma umożliwić ogarnięcie Całości. Były milicjant (bo nie tylko opozycjoniści są w prozie Kruszyńskiego „sierotami" po minionej rzeczywistości) — obserwator ruchu, przyznaje, że „trzeba mieć na względzie całość. Całość, czyli organizm" (*Na lądach i morzach*, NLM, s. 14). Czym jest owa Całość? W przypadku ostatniego z bohaterów jest nią uniwersalna zasada łamania prawa, dla jednej z postaci *Szkiców historycznych* natomiast celem jest dokładne przepisanie: „Czytam, przebiegam tekst, starając się uchwycić sylaby. Nanoszę go na fiszki dokładnie, pedantycznie, żeby nic nie uronić, przepisuję cały" (SzH, s. 134—135).

Katalog-wyliczenie, motyw odsyłający do estetyki melancholijnej[17], traktować możemy jako językowy ekwiwalent omawianego wcześniej doświadczenia „braku", co przekłada się na nieobecność instancji narracyjnej spajającej tekst powieści. Natomiast w późniejszej prozie autora widoczne jest napięcie między porządkiem katalogu a jego unieważnieniem przychodzącym z zewnątrz. Jest tak na przykład w opowiadaniu *Na lądach i morzach*, które odsłania dwuznaczny status pracy encyklopedysty. Samozwańczy stróż porządku społecznego wyznaje, że „obowiązuje nas domniemanie ciągłości" (*Na lądach i morzach*, NLM, s. 13), ale jednak „Pojazdy przejeżdżają, nie łącząc się w konwój. Zamazany na murze napis odznacza się śliwkową plamą bez składni" (*Na lądach i morzach*, NLM, s. 12). Dla czytającego opowiadanie jest oczywiste: inwentaryzowana rzeczywistość nie zbliża się nawet do zarysów spójności! Narrator-bohater opisuje szereg czynności marginalnych, niemających związku, lecz w jego optyce jak najbardziej znaczących i powiązanych z sobą, co wywołuje efekt narracji paranoicznej, przypominającej tę z *Obłędu* Jerzego Krzysztonia.

Z jednej strony odwołanie do pracy encyklopedysty pozwala postawić tezę, że dążenie scalające[18], specyficzna odpowiedź na rozproszenie

[17] Zob. na ten temat: M. Bieńczyk: *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa 2000, s. 39.

[18] „Literaturę melancholijną wyróżnia chętne używanie — dosłowne lub ukryte — tych właśnie pojęć: »świat«, »wszechświat«; w swej intencji nie kreuje ona bowiem niczego, lecz tylko nieudolnie odtwarza utracone, całość, która się rozpadła". Tamże.

rzeczywistości-tekstu, jest waloryzowane pozytywnie[19]. Z drugiej — działanie porządkujące przyjmuje postać pozbawionej racjonalnych podstaw obsesji, porównywanej z niedającym się dowieść założeniem religijnym: „I mnie patronuje idea porządku, wizja, która, wierzę, doczeka się swego czasu, wypełni się i wypleni chwasty" (*Na lądach i morzach*, NLM, s. 18). Zauważmy, że w przytoczonym cytacie Kruszyński płynnie związuje z sobą język religijny i totalitarny. Wspominam o tym w kontekście rozważań o tożsamości postkomunistycznej, podobną bowiem dwuznaczność wydobywa Kruszyński w *Szkicach historycznych*… Czytamy w powieści między innymi:

> Uniwersytet, królestwo fiszek. Zgubny zwyczaj cytowania (miejsce, strona, data), dokładnych, zbyt dokładnych, adresów wydawniczych. Pogładził dostarczone mu do wglądu akta, wydobyte z archiwum cimelium, starodruk.
>
> SzH, s. 8

Chodzi tymczasem nie o fiszki naukowca, lecz o akta służby bezpieczeństwa, które przedstawione zostają jednemu z bohaterów powieści po aresztowaniu, stąd „zgubność" precyzji leksykografa — naprowadzającej na dowody działalności opozycyjnej. Ale równie prawdopodobna wydaje się interpretacja, że encyklopedystą jest także ten, który zbierał materiał dowodowy. W *Szkicach historycznych*… bowiem niezborny proces językowy jest strategią opozycji solidarnościowej, a kontrola nad mową i pismem staje się narzędziem reżimu[20].

Kruszyński interesująco podkreśla dwuznaczny status działań encyklopedysty, z pewnością nie jest tak, że któreś z dwu obliczy jego praktyki zyskuje przewagę (zwłaszcza jeśli, jak w tej analizie, traktujemy tę twórczość jako pewną całość). Dzięki temu autor wydobywa aporetyczny charakter poznania opartego na tworzeniu spisu i dążeniu do całości — jest to ruch nieuchronny wobec rozproszenia rzeczywistości, niemożliwy zaś z powodu swych totalizujących (czy wręcz totalitarnych) ambicji.

Strategią cenzora-korektora rządzą w prozie Kruszyńskiego podobne obsesje (na przykład ideał Całości), odmiennie natomiast kształtowane są metody, dzięki którym pełnia ma zostać odtworzona. O ile bowiem dla encyklopedysty Całość stanowiła kres procedury kumulacji (faktów, informacji, fiszek, słów), o tyle dla cenzora-korektora jej pojawienie się możliwe jest dzięki dążeniu do korekty i redukcji. Kruszyński nie przywołuje postaci cen-

[19] „Znów się spóźniłem, nie sposób zdążyć i kiedy dochodzimy do końca dzielnicy, należałoby na dobrą sprawę zacząć ją spisywać od nowa, bo informacje domagają się aktualizacji" (*Spis respondentów*, PA, s. 36).

[20] Związek między tekstotwórstwem i totalitaryzmem w *Szkicach historycznych* podkreślał zwłaszcza Leszek Szaruga. Zob. L. Szaruga: *Język zmiany*. „Kultura" 1999, nr 10, s. 129.

zora — a jest on głównym bohaterem choćby w opowiadaniu *Errata* (NLM) — jedynie jako reliktu Polski Ludowej, w praktyce cenzorskiej chciałby autor widzieć coś więcej niż tylko jedną z twarzy totalitarnego państwa.

Co podlega unieważnieniu w procedurze cenzorskiej? „Wspomóżmy wątłą akcję — wyznaje bohater *Erraty* — będącą tylko pretekstem do niekończących się wyliczeń, jakby świat ułożony był szeregowo" (NLM, s. 25). „Wchodząc" w polemikę z encyklopedystą-leksykografem, dodaje zaraz: „Skreślajmy! Na skreśleniach możemy jedynie zyskać, jak w bingo" (*Errata*, NLM, s. 25). Myślenie o tekście, jakie prezentuje cenzor, neguje zatem dwie podstawowe praktyki leksykografa: po pierwsze, kolekcja nie pozwala odsłonić rzeczywistych związków między słowami, po drugie zaś, pomnaża redundancję, a ta jest głównym wrogiem nadgorliwego korektora. Myślenie o formie, które prezentuje monologujący bohater, nacechowane jest dążeniem do tekstu idealnego. Założenie to odwołuje się do Platońskiej metafizyki obecności, w której to „rzeczywistość" namacalna, zindywidualizowana bliska jest — jako niedoskonała kopia — nieistnieniu[21]. Cenzor podkreśla bardzo wyraźnie konieczność redukcji, która ma na celu krystalizację znaczeń (w aforyzmie, rdzeniu treściowym, w końcu „idei" itp.).

Problem w tym, że egzorcyzmowana w skreśleniach „rzeczywistość" dotyka cenzora bezpośrednio: narrator opisuje momenty własnej zapaści nerwowej, lęku przed tekstem. Bezowocne próby ucieczki przed słowem (pisanym) kończą się dla cenzora zazwyczaj w szpitalu dla nerwowo chorych; być może jedynym miejscu pozostającym poza „tekstowym imperium". Triumf tego, czego nie ogarnia język, może prócz nerwicy przybierać także formę znacznie łagodniejszą, drobnego omamu, który powstaje przy zbytnim zaufaniu do systemu języka, jak w scenie preparowania motyla: „W domu przypinam go do kolekcji i naklejam pod spodem łacińską nazwę, którą wykaligrafowałem z mozołem. Potem dowiaduję się z podręcznika, że taki na naszej szerokości nie występuje. Przejęzyczenie znowu zbiło mnie z tropu" (*Errata*, NLM, s. 43). Oczywiście, jak w innych tekstach z *Na lądach i morzach*…, pokazujących, jak trwale zakorzenia się w nas dyskurs, doświadczenie to nie nicuje światopoglądu bohatera, finał opowiadania podtrzymuje wiarę w nadrzędność tekstu.

Co interesujące, cenzor jako narrator sam skazany jest na redundancję — nie potrafi zrealizować w praktyce uznawanych zasad. Choć wyznaje:

> Czego nam żal? Porównań — jakby zawsze mówić w przybliżeniu, nie o tym, o czym chcemy — ciągnących się przez całe strony jak ptactwo w drodze na południe? […] Mamy oszczędzać opisy, retardacje, kiedy czas nagli?
>
> *Errata*, NLM, s. 25

[21] Jako egzemplifikację tego założenia narrator przywołuje „realny" obraz Drohobycza, w gruncie rzeczy mniej istotny niż samo dzieło Schulza.

— to jego monolog wciela piętnowane cechy. Uderzająca jest zwłaszcza metaforyzacja tekstu *Erraty*, cenzor co kilka zdań mnoży metafory całości, tekstowego ideału, wersji skażonych[22], co, paradoksalnie, zaciemnia wywód i utrudnia odpowiedź na pytania, czym jest idealny tekst, co wyraża, z czego się składa i dlaczego jest tak istotny dla porządku społecznego (bohater wielokrotnie podkreśla — widać w tym gorzką ironię Kruszyńskiego — że niechlujstwu językowemu towarzyszy upadek cywilizacyjny świata w dobie demokracji).

W istocie monolog cenzora, choć bardziej rygorystyczny, ukształtowany jest według podobnej reguły co *Schwedenkräuter* czy *Szkice historyczne…*, bliższej raczej encyklopedyście. A przynajmniej jeden z chwytów narracyjnych — spiętrzanie tekstu niekierujące do wypracowania finalnego znaczenia, wywołujące efekt niejasności semantycznej — zbliża obie powieści autora i *Erratę*. Znaczenie (pełnia, całość, kształt doskonały), miast się krystalizować, zostaje odsunięte, czy też — by posłużyć się frazą z *Schwedenkräuter* — „przemieszczone". Czytelne są zatem złudzenie cenzora i powody jego poznawczej klęski: metoda wysłowienia, którą się posługuje, prowadzi bowiem do efektu przeciwnego, niż by zakładał — do metaforyzacji zamiast precyzji oraz do uwikłania w partykularne doświadczenia rozkładu i choroby, które są silniejsze niż uniwersalna abstrakcja systemu.

Ciekawym przypadkiem praktyki cenzora-korektora jest *Ostatni raport.* Powieść tę można przeczytać niezależnie od innych książek Kruszyńskiego — będzie wówczas historią filologa, który swoją pasję encyklopedyczną („— Ma pan dar obserwacji, niech pan obserwuje — oficer położył paszport, granatową książeczkę" — O, s. 7) oddał na usługi systemu jako tajny współpracownik służby bezpieczeństwa. Opowieść Kruszyńskiego nie wpisuje się jednak w silną w Polsce w ostatnich latach tendencję lustracyjną — pozbawiona jest chociażby elementu wyrazistej oceny moralnej. Zamiast niej autor skupia się na swoiście „a-moralnym" wymiarze pisania — dla narratora możliwość gromadzenia szczegółów, spisywania ich w niemalże grafomańskiej pasji unieważnia pytania o odpowiedzialność czynu[23]. *Ostatni raport* traci jednak znacząco, gdy traktować go jako samodzielną powieść,

[22] „Dostawałem stertę apokryfów, a miałem ustalić tekst kanoniczny". *Errata*, NLM, s. 24.

[23] Pisze o tym aspekcie Agnieszka Nęcka: „Donos na samego siebie, z jakim mamy do czynienia w *Ostatnim raporcie*, jest zatem donosem szczególnej natury. Narrator nie opowiada swojej historii po to, by usprawiedliwić własne niegdysiejsze wybory w celu uzyskania spokoju sumienia czy po to, by zadośćuczynić tym, których skrzywdził w przeszłości. Nie pokazuje siebie również jako ofiary, a zatem kogoś, kto denuncjował, bo zmusiły go do tego okoliczności […]. Na próżno szukać w *Ostatnim raporcie* rozterek psychologicznych narratora czy rozdwojenia osobowościowego". Zob. A. Nęcka: *Podwójna gra. O powieści „Ostatni raport" Zbigniewa Kruszyńskiego.* W: *Literatura i różne historie. Szkice o literaturze XX i XXI wieku*. Red. B. Gutkowska i A. Nęcka. Katowice 2011, s. 236—237.

jest bowiem jako całość czytelnym nawiązaniem do *Szkiców historycznych*…, więcej — stanowi ich poprawioną wersję. Przewrotność autora polega na tym, że cenzor-korektor nie tyle usuwa nieprawomyślne (z punktu widzenia ideologicznego) treści, ile je wyraźnie eksponuje, podkreślając wszystkie momenty współpracy narratora z tajnymi służbami, malwersacje finansowe, donosy; dodaje wątki nieobecne w „pierwszej redakcji" (czyli *Szkicach*…). Tym samym współczesne dążenia lustracyjne ocenione zostają jako bliskie działaniom cenzury państwa totalitarnego. Ujawniona w *Ostatnim raporcie* przemoc dyskursu (w tym wypadku autoagresywne odczytanie własnej biografii przez pryzmat języka lustratorów) sytuuje tę powieść blisko ostatniej strategii poznawczej.

Trzecim ogniwem tej analizy jest strategia śledczego, którą można potraktować jako „odpowiedź" na porażki encyklopedysty i cenzora. Podobnie jak w przypadku tego ostatniego, śledczy pojawia się w powieściach i opowiadaniach autora w związku z silnymi reminiscencjami PRL-u. W tym wypadku jednak Kruszyński wydobywa na powierzchnię ukrytą w operacjach językowych przemoc. Jawna przemoc śledczego wydaje się reakcją na bezradność, jaką w konfrontacji tekstu własnego i rzeczywistości odczuwają inni bohaterowie omawianej prozy. Przewaga tej strategii zaznacza się choćby w fakcie, że śledztwo tyleż opisuje, co stwarza rzeczywistość. „Twórczość" jest w tym wypadku zarówno spełnieniem marzeń encyklopedysty — opis jednej osoby w aktach służby bezpieczeństwa ma zajmować aż trzynaście tomów, jak i korektora — marzącego o tekście idealnym, nadrzędnym wobec bezkształtnej rzeczywistości. Co więcej, dopiero „tekst" śledztwa zdolny jest odtworzyć rzeczywistość w skali „jeden do jednego": „Na swoich miejscach leżały przedmioty, odwzorowane z fotograficzną dokładnością. Pióro, naturalnej wielkości, ze śladami palców" (SzH, s. 45; podkr. — W.R.).

Wobec tak zarysowanych możliwości śledztwa — rozumianego tutaj jako działanie prowadzące do powstania jakiegoś „tekstu" o świecie — w *Szkicach historycznych*… na epistemologię nakłada się aksjologia. I tak, narracja totalizująca, nie bez powodu leksykalnie bliska tu totalitaryzmowi w sensie politycznym, jest jednoznacznie wartościowanym narzędziem w rękach reżimu, a opowieść rozpraszająca — sposób opisu świata właściwy konspiracji — drogą ocalenia od opresji językowej. Zwięzłość i precyzja stają się synonimem śledztwa, sposobem obrony zaś — jak wspomniałem wcześniej — musi być narracja bezkierunkowa, uwolniona z rygorów, prowadzona przez postaci, które raczej wypełniają miejsce w systemie, aniżeli są osobami w ścisłym sensie. A skoro momentami brak w powieści silnego osadzenia podmiotowego narracji, musi i ona stać się widmowa, bezkierunkowa i bezkształtna. Nie bez powodu śledczy ironizują na temat zeznań zatrzymanych: „Mówią, mówią, talent fabularny, aż powieść wystąpiła z brzegów i nie starcza nam już kwestionariuszy przesłuchania rzeki" (SzH, s. 90).

Strategia śledczego ma w prozie Kruszyńskiego jeszcze kilka konsekwencji, które warto przybliżyć. W jednym z fragmentów *Szkiców historycznych*… śledczy odwołują się do koncepcji Bachtina, wprowadzają pojęcie „narrator nic niewiedzący" (SzH, s. 91), w tyradach przedstawicieli reżimu mogą paść sformułowania z inteligenckiego idiomu językowego. Najbardziej czytelnym powodem wprowadzenia takich gier w tekst jest oczywiście ironiczne nicowanie języka totalitarnego w zderzeniu go z kodem literaturoznawczym, ale zabieg ten ma chyba również istotniejsze znaczenie, zwłaszcza jeśli skonfrontujemy go z kolejną własnością narracji powieści. Wydaje się charakterystyczne, że tak jak język filologii, język leksykografów wdziera się w dykcję śledczych, tak i język służby bezpieczeństwa w przebiegu narracji coraz częściej służy opisowi sytuacji codziennych. Głównie — relacji o kryzysach więzi uczuciowej między małżonkami. Bo choć dyskursem totalitarnym sfera codzienna zostaje niejako „zainfekowana" (co ma wymowę pejoratywną), to przecież narracja śledczego spełnia swą funkcję porządkującą i poznawczą: zdradzana żona w *Szkicach historycznych*… próbuje dojść przyczyn rozpadu związku — a więc prowadzi „śledztwo". Być może jest to jedyna możliwa strategia porządkująca wobec procesualnego „rozpraszania" (narracji opozycyjnej). Ten pozornie zwycięski dyskurs ukazuje odbiorcy powieści Kruszyńskiego swą niemoc — im ściślejsza jest relacja (na przykład — ciągnące się dziesiątkami stron dochodzenie niekochanej kobiety), tym więcej niewiadomych nawet na poziomie elementarnych faktów. A jeśli „silny" język śledztwa, próbujący przezwyciężyć przemocą bezradność innych dyskursów, staje się ponadto obiektem pracy tekstowej narratora-filologa, rzutującego na mowę strażników czy milicjantów własne zwyczaje językowe, to tym samym staje się również obiektem przenicowania. Ironia narratora, naddawana nad tekstem przesłuchania, stanowi w tym wypadku ostatnią instancję, roszczący sobie zdolność do panowania nad rzeczywistością język śledczego zostaje zamknięty w ramach dyskursu filologa — „słabego" fizycznie, ale zdolnego do ironicznego przetworzenia.

Wydaje się, że autor także tutaj zatrzymuje się w komunikacyjnej nierozstrzygalności, kolejnej własności języka odzwierciedlającej kondycję podmiotu. Dzięki tej interesującej aporii diagnoza Kruszyńskiego pozostaje niejednoznaczna, choć… otwarta na możliwość przewagi jednej z opcji. Powrót bohaterów *Szkiców historycznych*… do Polski po roku 1989 wiąże się z rehabilitacją sądową. I co interesujące, rehabilitacja ta jest również pewną formą przemocy, tym razem — języka urzędowego. Okazuje się bowiem, że odwołanie winy opozycjonistów pociąga za sobą unieważnienie faktów: „Niespodziewane, nie spadały ciosy, nie rozcinając wargi, która nie krwawiła" (SzH, s. 252). Język sądowego orzeczenia jest w tym wypadku niemal dokładną kalką języka śledztwa, tyle że nasyconym partykułą „nie". I tak samo ostatecznie nie dosięga rzeczywistości, bo ta okazuje się, podobnie jak w do-

świadczeniu emigranta (*Schwedenkräuter*) i w czasach opozycyjnych, zawsze odmienna, językowo „nielegalna": „Korzystne orzeczenie sądu najwyższego, paradoksalnie, wtrąciło nas znów w nielegalność" (SzH, s. 252).

Czy zatem konflikt między „przemieszczonym" dyskursem narratorów a przemocą dyskursu śledczego zawsze pozostaje w mocy? W *Schwedenkräuter*, *nota bene* także ukształtowanym na modłę zeznania, czytamy, że „śledztwo jest zawsze w toku" (S, s. 85). Jeśli bowiem język pozostaje w ruchu i domaga się ciągłych „odchyleń", to i napięcie między przeciwstawnymi siłami nie może się w nim wyczerpać.

Potwierdza to także *Ostatni raport* — skoro opowieść o represjonowanym opozycjoniście da się przepisać w nowej wersji, odsłania nowe fakty, zmieniające aksjologiczną waloryzację leksykograficznych zapędów bohatera znanego z wcześniejszych dzieł Kruszyńskiego, to być może ów „raport" wcale nie jest „ostatni". Otwarty na ciągłe wahania, tekst może wszak stać się przedmiotem kolejnych przenicowań, reinterpretacji, a *Ostatni raport* również może zostać przepisany w duchu nowego, jeszcze nieznanego dyskursu społecznego[24]. Powieść ta potwierdza przy tym ciągle wysoką wartość artystyczną pisarstwa Kruszyńskiego — repetycja nie jest w nim nigdy po prostu powtórzeniem, ale drobną, znaczącą modyfikacją, nie tyle zamyka opowieść, ile umożliwia dalsze jej korekty. W *Schwedenkräuter* autor pisze (fraza ta była często cytowana w omówieniach krytycznych): „Styl to odchylenie" (S, s. 59). Krzysztof Uniłowski tłumaczy to zdanie w odniesieniu do problemu tożsamości: „»Odchylenie« to chyba coś więcej niż sama tylko niezgodność z normą. Pisarze, a przynajmniej pisarze nowocześni, zawsze wiedzieli, że »ja« manifestuje się poprzez zerwanie z językowym standardem. Ale przecież wtedy, gdy to, co własne, tępi ołówek korektora, schronić się ono (»ja«) może w błędnej wędrówce przez gąszcz języka"[25]. Właśnie w „odchyleniach" — narracji, stylu, tożsamości, w korektach, uzupełnieniach upatrywać trzeba najistotniejszego wkładu Zbigniewa Kruszyńskiego we współczesną polską prozę. „Wędrówka przez gąszcz" języka nie zamyka się przy tym jedynie w kręgu jałowych schematów metaliterackich, ale — na co wskazała, mam nadzieję, powyższa analiza — pokazuje Kruszyńskiego jako autora świadomie wchodzącego w dyskusję z bieżącymi problemami życia społecznego lat 90. i pierwszych.

[24] Także Agnieszka Nęcka podkreśla, że narrator *Ostatniego raportu* właściwie konstruuje na nowo swoją biografię. A. Nęcka: *Podwójna gra…*, s. 226—241.

[25] K. Uniłowski: *Skądinąd…*, s. 153.

Zbigniew Kruszyński
Prozaik

Urodzony w 1957 roku w Radomiu. Działacz Solidarności, więziony w latach 1982—1984, po uwolnieniu wyemigrował do Szwecji. Był wykładowcą w Studium Literacko-Artystycznym na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Jest członkiem Stowarzyszenia Pisarzy Polskich. Wśród jego najważniejszych wyróżnień znajduje się nominacja do Nagrody Literackiej Nike (za *Szkice historyczne…*, *Na lądach i morzach…*, *Powrót Aleksandra*). *Na lądach i morzach…* nagrodzona została w konkursie literackim Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek i Biblioteki Raczyńskich w dziedzinie prozy. W roku 2007 otrzymał Nagrodę im. Andrzeja Kijowskiego za *Powrót Aleksandra*. Z kolei *Ostatni raport* był w finale Literackiej Nagrody Europy Środkowej „Angelus" (2010).

Bibliografia

Powieści i zbiory opowiadań Zbigniewa Kruszyńskiego (z wybranymi głosami krytyki)

Schwedenkräuter. Kraków, Oficyna Literacka, 1995.

Recenzje: A. Czachowska: *Zioła czy chwasty?*. „Res Publica Nowa" 1996, nr 7—8; B. Kaniewska: *Gorzkie zioła.* „Czas Kultury" 1996, nr 3; D. Nowacki: *Nasz język obcy.* „Twórczość" 1996, nr 9. (Przedruk w: Tegoż: *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90.* Kraków 1999); M. Orski: *Między pierwszym a czwartym światem.* „Odra" 1996, nr 5; K. Uniłowski: *Ostatnia broń wydziedziczonych.* „FA-art" 1996, nr 4. (Przedruk w: Tegoż: *Skądinąd. Zapiski krytyczne*. Bytom 1998).

Szkice historyczne. Powieść. Bydgoszcz, Faust, 1996.

Recenzje: Z. Chojnowski: *Historia upodlenia*. „Nowe Książki" 1997, nr 3; A. Czachowska: *Własne przeżycia, cudza mowa*. „Res Publica Nowa" 1997, nr 4; M. Nawrocki: *Poetycka proza historii.* „Dekada Literacka" 1998, nr 5; D. Nowacki: *Odchylenie.* „FA-art" 1996, nr 4. (Przedruk w: Tegoż: *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90*. Kraków 1999); M. Orski: *„Powieść" w szkicach*. „Odra" 1997, nr 7—8, oraz skrócona wersja recenzji w: Tegoż: *Studia i media Zbigniewa Kruszyńskiego*. W: Tegoż: *Lustratorzy wyobraźni, rewidenci fikcji. O polskiej prozie lat dziewięćdziesiątych*. Warszawa 2003; L. Szaruga: *Język zmiany*. „Kultura" 1999, nr 10; K. Uniłowski: *Fiszki na wietrze*. „Twórczość" 1997, nr 8. (Przedruk w: Tegoż: *Skądinąd. Zapiski krytyczne*. Bytom 1998); Z. Ziątek: *Historyk Kruszyński*. „Regiony" 1998, nr 1—3.

Na lądach i morzach. Opisy i opowiadania. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 1999.

Recenzje: M. Nawrocki: *W mętnych wodach egzystencji i na grząskim gruncie semantyki.* „Dekada Literacka" 2000, nr 4; J. Orska: *Niebezpieczne nie-prawdy*. „Odra" 2000, nr 4; M. Orski: *W fałszywym wyobrażeniu pełni*. „Nowe Książki" 1999, nr 8; K. Uniłowski: *Koloniści i koczownicy. O najnowszej prozie i krytyce literackiej*. Kraków 2002.

Powrót Aleksandra. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2006.

Recenzje: J. Bielas: *Samotność w sieci czy cichy śmiech Stwórcy?*. „Twórczość" 2006, nr 6; M. Cuber: *Aleksander Bezdomny*. „Res Publica Nowa" 2006, nr 2; P. Czapliński: *Językowy dywersant*. „Pogranicza" 2006, nr 3; J. Gizella: *Próba powrotu*. „Nowe Książki" 2006, nr 5; M. Orski: *Irrealne czaty narratora.* „Odra" 2006, nr 10; M. Orski: *W rzeczywistości wirtualnej*. „Przegląd Powszechny" 2007, nr 6; R. Ostaszewski: *Dwa paszporty bezpaństwowca na delegacji.* „Gazeta Wyborcza" 2006, nr 44; J. Pasterska: *Powrót do „realu".* „Fraza" 2006, nr 3; M. Radziwon: *Rozterki Aleksandra.* „Gazeta Wyborcza" 2007, nr 140.

Ostatni raport. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2009.

Recenzje: M. Cuber: *Porcja wydruku lepsza od tabliczki czekolady.* „FA-art" 2009, nr 3; J. Franczak: *Ironia i wspólnota.* „Tygodnik Powszechny" 2010, nr 49 (dodatek „Literacka Nagroda Europy Środkowej Angelus"); J. Jarzębski: *Zbigniew Kruszyński: „Ostatni raport"*. http://www.instytutksiazki.pl/pl,ik,site,8,6,2955.php (dostęp: 24.09.2011); M. Larek: *Perwersje raportu*. „Czas Kultury" 2010, nr 4; A. Madaliński: *Anty-Madame.* „Dwutygodnik" 2009, nr 14. http://www.dwutygodnik.com.pl/artykul/450-anty-madame.html (dostęp: 12.02.2010); K.B. Malinowski: *W zwierciadle lustracji.* „Lampa" 2009, nr 9; T. Mizerkiewicz: *Powieść lozańska.* „Nowe Książki" 2009, nr 12; D. Nowacki: *Esbek spisał czyny i rozmowy.* „Gazeta Wyborcza" 2009, nr 234; M. Orski: *Donos na życie.* „Kwartalnik Artystyczny" 2009, nr 4; A. Wolny-Hamkało: *Dwuświat donosiciela.* „Polityka on-line" z 30 września 2009. http://www.polityka.pl/kultura/ksiazki/303146,1,recenzja-ksiazki-zbigniew-kruszynski-ostatni-raport.read (dostęp: 12.02.2010); J. Zaręba: *Snuć donos.* „Tygiel Kultury" 2010, nr 1—3.

Inne teksty: A. Nęcka: *Podwójna gra. O powieści „Ostatni raport" Zbigniewa Kruszyńskiego.* W: *Literatura i różne historie. Szkice o literaturze XX i XXI wieku*. Red. B. Gutkowska, A. Nęcka. Katowice 2011.

Inne opracowania

H. Gosk: *My i oni, czyli o (nie)możliwości zostania tubylcem. Metaliterackie pomysły Janusza Rudnickiego oraz Zbigniewa Kruszyńskiego na opowieść o ostatniej fali polskiej emigracji do Europy Zachodniej.* W: *Poetyka migracji. Doświadczenie granic w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku*. Red. P. Czapliński, R. Makarska, M. Tomczok. Katowice 2013; J. Franczak: *„Podwojona obcość". Proza Zbigniewa Kruszyńskiego.* „Kresy" 2009, nr 1—2. (Przedruk w: *Ćwiczenia z rozpaczy. Pesymizm w prozie polskiej po 1985 roku.*

Red. J. Jarzębski, J. Momro. Kraków 2011); D. Mazurek: *Sprostać rzeczywistości. O prozie Zbigniewa Kruszyńskiego.* „Kresy" 1997, nr 4; A. Nęcka: *„Prawda składa się z morfemów". Zbigniew Kruszyński*. W: Tejże: *Emigracje intymne. O współczesnych polskich narracjach autobiograficznych*. Katowice 2013; D. Nowacki: *Kruszyński Zbigniew.* W: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny.* T. 1. Red. J. Wojnowski. Warszawa 2000; A. Rogala: *Tekst jako przygoda lektury, czyli proza Zbigniewa Kruszyńskiego.* „FA-art" 1999, nr 1; W. Rusinek: *„Śledztwo jest zawsze w toku". Strategie narracyjne w prozie Zbigniewa Kruszyńskiego.* W: *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989—2009.* Red. Z. Andres, J. Pasterski. Rzeszów 2010.

Między Erosem i Tanatosem
O twórczości Wojciecha Kuczoka

Agnieszka Nęcka

Urodzony w 1972 roku w Chorzowie Wojciech Kuczok — z zamiłowania oddający się speleologii — jest prozaikiem i krytykiem filmowym, którego teksty publikowane były między innymi na łamach „FA-artu", „Kina", „Nowego Nurtu", „Opcji", „Rzeczpospolitej", „Studium", „Tygodnika Powszechnego", „Kresów" czy „Twórczości". Po zbiorze poetyckim zatytułowanym *Opowieści samowite* (1996) i arkuszu poetyckim *Larmo* (1998) wydał, nominowane do Nagrody Literackiej Nike (i nagrodzone w V Konkursie Literackim Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek w 2000 roku), opowiadania zatytułowane *Opowieści słychane* (1999). Trzy lata później ukazały się, nominowane z kolei do Paszportów „Polityki", *Szkieleciarki*[1]. Rok 2003 przyniósł natomiast powieść *Gnój…* (uhonorowaną Nagrodą Literacką Nike i Paszportem „Polityki" oraz uznaną za książkę Wiosny 2003 Poznańskiego Przeglądu Nowości Wydawniczych), która stała się inspiracją filmu fabularnego *Pręgi* (wyreżyserowanego przez Magdalenę Piekorz, nagrodzonego Złotymi Lwami na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni). Później pojawiły się jeszcze: *Widmokrąg* (2004), *Senność* (2008), *Spiski. Przygody tatrzańskie* (2010) i *Obscenariusz. Wypisy z ksiąg nieczystych* (2013).

Nagrody i prestiżowe nominacje dla tomów prozatorskich (wymienione tu tylko częściowo) tego autora dowodzić mogą uznania, jakim Wojciech Kuczok — w większym lub mniejszym stopniu — cieszy się od wielu lat. Na marginesie debiutu prozatorskiego Kuczoka Magda Lengren pisała: „Autor ma wszystko, co trzeba: ucho na język, wyczucie dramaturgii, dar obser-

[1] Większość zamieszczonych w *Opowieściach słychanych* i *Szkieleciarkach* tekstów zostało przedrukowanych w *Opowieściach przebranych* (Warszawa 2005).

wacji, umiejętność konstrukcji, poczucie humoru, źdźbko szaleństwa, łut rozpaczy, krótko mówiąc, uwaga — talent!"[2].

Co ciekawe, stając się prozaikiem, autor *Szkieleciarek* nie odciął się tak do końca od opublikowanej wcześniej liryki. W jednym z wywiadów przyznał, że swoje wiersze „zezłomował", dzięki czemu służyły mu (przynajmniej w pierwszych jego książkach) jako „worek z powiedzonkami, zdankami, metaforami do wyjęcia. Stanowią części zamienne dla większej całości, jaką jest proza"[3].

Za prekursorów tej twórczości, choćby ze względu na „polifoniczność", specyficznie konstruowaną składnię i styl wypowiedzi, uważa się Witolda Gombrowicza oraz Stanisława Czycza. Kuczok pozostaje wierny swym pisarskim obsesjom: poszukiwaniu niezwykłości w codzienności, tropieniu rozmaitych patologii, tematyzowaniu żywiołu śmierci i miłości. Jego pisanie zaczyna się tam, gdzie kończy się tzw. pozerstwo/pozoranctwo. Stara się rejestrować „prawdziwe", bo najbardziej intymne, ludzkie zachowania. Penetrując przestrzenie ekstremalne, śledzi ludzkie lęki i słabostki. Szuka w rzeczywistości „pęknięć", które umożliwiają swobodne przechodzenie między poziomem realnym i fikcyjnym. Dlatego poszukując bliskich formuł gatunkowych, trzeba wskazać sąsiedztwo realizmu magicznego i funkcjonowanie jawy na prawach snu. Kuczok czerpie z tradycji katastroficznych, podbudowanych buntem przeciwko mieszczaństwu z tzw. pretensjami wyższego rzędu — jak w przypadku *Gnoju…*, u którego genezy legł sprzeciw wobec filisterskiego drobnomieszczaństwa[4].

W tekstach autora *Opowieści słychanych*, mimo ich swoistego rodzaju zaangażowania w obnażanie zdegenerowanego „tu i teraz", nie mamy jednak do czynienia z publicystyką. Uznawany za autora „wielojęzycznego", chętnie czerpie z bogatej literackiej rekwizytorni. Stąd pojawiające się w jego twórczości liczne cytaty i aluzje do przeczytanych lektur. Zdaniem Krzysztofa Uniłowskiego, „styl i kompozycja [opowiadań Kuczoka — A.N.] wywodzą się i koniec końców powracają jedynie do literatury. Literatu-

[2] M. Lengren: *Miłość i mdłość.* „Twórczość" 2000, nr 8, s. 131.

[3] *Nie tylko o „Gnoju"*. Z Wojciechem Kuczokiem rozmawia Agnieszka Nęcka. „Śląsk" 2003, nr 11, s. 60. Zauważyli to także recenzujący tę prozę krytycy. Dość przywołać Michała Witkowskiego, który na marginesie *Opowieści słychanych* konstatował: „W całym tym utworku [*Dioble* — A.N.], jak i w reszcie rzeczy z tego tomu, najciekawszy jest język i zamysł kompozycyjny. *Dioboł* swój nerwowy i jak gdyby wprost z wierszy Wojaczka wzięty rytm zawdzięcza temu, że jest napisany jednym zdaniem, podzielonym na osiem numerowanych części, z których każda zaczyna się od słowa »widzi«, przy czym nie ma tu wielkich liter". M. Witkowski: *Pamiętnik z okresu dojrzewania*. „Kresy" 2000, nr 4, s. 195. Warto też dodać, że *Gnój…* zamyka wiersz zamieszczony w arkuszu *Larmo*, zatytułowany *Koma zero, powidok.*

[4] Zob. *Nie tylko o „Gnoju"…*, s. 60.

ry rozumianej tu jako rezerwuar inwencji, zbiór konceptów, pomysłów na opowiadanie"[5].

To codzienność opowiedziana w specyficzny sposób. Główny bowiem nacisk pisarz kładzie na pracę nad językiem. Łamanie związków frazeologicznych, derywacja wsteczna czy budowanie skojarzeń opartych na brzmieniowych predyspozycjach dyskursu — to tylko nieliczne przykłady umiejętności i możliwości jego wyobraźni językowej. Autor *Szkieleciarek* udowodnił, że potrafi generować gwarę Ślązaków (*Dioboł*, *Pieron ognisty*), ludzi niewykształconych (*Mrózg*), slang młodzieżowy (*Ttadzik*) czy mowę góralską (*Cobyś widzioł*, *Chłopowiadanie*). To przede wszystkim za „odkrywanie […] przepaści językowych, psychicznych i moralnych", „za nieprzeciętny słuch językowy" połączony z „diagnozowaniem rzeczywistości środowiskowej jej własnym językiem, brawurowe przechodzenie od empatii do dystansu, od realności do groteski"[6] Kuczok został uznany za jednego z najciekawszych pisarzy, jacy pojawili się na polskim rynku wydawniczym w latach 90. XX wieku[7].

◇

Na *Opowieści słychane* — debiutancki zbiór opowiadań Wojciecha Kuczoka — składa się dziewięć tekstów, które zostały zakorzenione w codzienności i, najogólniej rzecz ujmując, powiadamiają o męskich rozczarowaniach. Dość przywołać otwierające ten tom opowiadanie. *Dioboł* (który stał się później kanwą *Gnoju*…) przypomina asocjacyjny ciąg negatywnych wspomnień. Złe doświadczenia (bijący ksiądz, znęcająca się przedszkolanka, maltretujący ojciec, permanentna samotność i niezrozumienie otoczenia, klęski w relacjach damsko-męskich, świadomość powielania ojcowskich błędów) doprowadziły bohatera do samobójstwa. Klęską naznaczony jest także bohater opowiadania zatytułowanego *Ttadzik*. Spędzający wakacje na wsi chłopak musi udowodnić, że kocha swoją wybrankę bardziej niż inni jej absztyfikanci. By dowieść swego uczucia, zjada muchomora i ledwie uchodzi z życiem. Wniosek, jaki wysnuwa, jest następujący: „miłość to mdłość, ból brzucha i wymioty, a więc z żadną, z żadną kobiecą kobietą, dajcie spokój, żeby tylko nie mdliło"[8]. Nie inaczej dzieje się w przypadku bohatera opowiadania *Fetor*, w którym chłopiec poszukuje dziewczyny, której włożył w majtki palec podczas jazdy autobusem. Wrażliwy na zapachy, zakochał się w nieznajomej, której szukał kilka lat. Wreszcie trafił do burdelu i tam odnalazł tak długo poszukiwany zapach.

[5] K. Uniłowski: *Opowieści Kuczoka.* „Śląsk" 2000, nr 2, s. 76. O zrobienie szczegółowszych porównań pokusił się Michał Witkowski. Zob. M. Witkowski: *Pamiętnik z okresu dojrzewania*…, s. 194—197.

[6] http://archiwum.polityka.pl/art/nominacje,382269.html (dostęp: 1.08.2013).

[7] Zob. P. Czapliński: *Galernicy normalności.* „Res Publica Nowa" 2002, nr 10, s. 98.

[8] W. Kuczok: *Ttadzik.* W: Tegoż: *Opowieści słychane.* Kraków 2000, s. 36.

Zdaniem Karola Maliszewskiego, zamieszczone w *Opowieściach słychanych* opowiadania Kuczoka dotyczą

> tego, jak płciowość rządzi nami w najmniejszych odruchach naszych, o tym, jak podskórnie i trochę tajnie determinuje porządek społeczny, jak po cichu i znienacka (właśnie znacka — napisałby autor) wyprowadza podziemne nurty, modeluje wszelkie zachowania i postawy, rzutuje na wszystko i kładzie się cieniem. Jeśli nie wiesz, o co chodzi, zapewne chodzi o seks[9].

Seks jest bowiem jednym ze źródeł kompleksów. Dość przywołać pierwsze doznania erotyczne małego chłopca:

> przypomina sobie o siusiaku, zagląda pod spodenki, czego ona chciała, dotyka, sprawdza, cały dzień bada siusiaka, w domu, przed lustrem, potem pod kołdrą, a kiedy przychodzi ciotka, żeby pomodlić się z nim na dobranoc, zdejmuje kołdrę i pokazuje jej ptaka, ciocia, patrz, co mi się stało, ptak mu stoi, jego mały ślimak sterczy i wygląda teraz jak wyprostowany mały palec u dłoni, w dodatku jest siny jak nos ojca, ciotka wybiega z wrzaskiem, boi się, że zrobił coś złego, ślimak chowa się do muszli, wraca pod piżamę, wbiega ojciec z pejczem, zrywa z niego pościel i bije, coś ty zrobioł, coś ty zrobioł ciotce, ty pieronie ognisty, ty dioble wcielony, wali go jak starą chabetę, która nie nadąża pod górę, ból jest wszędzie, w każdym kącie pokoju[10].

Przemocą i agresją naznaczone są relacje międzyludzkie. To między innymi tłumione emocje, znoszone bez sprzeciwu upokorzenia, kojarzona ze strachem religijność, karmienie mitem „wiecznej miłości", niespełnione pragnienia i niemożność sprostania oczekiwaniom sprawiają, że kumulowana latami nienawiść wybucha[11].

◇

Przemysław Czapliński powiadał, że „Możliwości Kuczoka są zupełnie niebywałe. Potrafi posłużyć się niemal każdym stylem i każdym gatunkiem, skonstruować fabułę z niczego i odnaleźć tajemnicę niemal w każdym — nawet najbardziej trywialnym — zdarzeniu"[12]. Potwierdzeniem tej konstatacji, w odczuciu krytyka, były *Szkieleciarki*, zbiór ośmiu powstałych w latach 2000—2001 opowiadań, które jedynie pozornie niewiele mają z sobą wspól-

[9] K. Maliszewski: *Wewnętrzne szaleństwo.* „Res Publica Nowa" 2000, nr 10, s. 83.
[10] W. Kuczok: *Opowieści słychane*…, s. 9.
[11] Por. Ż. Najewajk: *„Opowieści słychane"*. „Pracownia" 2000, nr 22, s. 110.
[12] P. Czapliński: *Galernicy normalności*…, s. 98.

nego. Dariusz Nowacki, przybliżając to, co znalazło się między okładkami tej książki, ironizował:

> Babka zapowiada: „Będę umierać", a wnuczek tańczy z kostuchą na łożu śmierci. Duch zmarłej matki błąka się po ogrodach, mężczyznom kurczą się głowy do rozmiarów łebka od szpilki, wystawa kwiatów zmienia się w wystawę wariatów. W namacalną rzeczywistość wkracza Tajemnica, mnożą się obrazy śmierci i znikania, na każdym kroku czai się jakaś cudowność lub obsesja[13].

Trudno nie przyznać Nowackiemu racji. Kuczoka — podobnie jak w *Opowieściach słychanych* — interesuje to, co zostało ukryte pod powierzchnią codzienności, prozaiczności, trywialności. Dlatego akcja poszczególnych fabuł rozgrywa się w najbliższym otoczeniu (dom, szkoła, praca). Kuczok „pokazuje tę sferę — bardzo modernistycznie — jako zabójczą dla ludzkiej indywidualności: człowiek wchodzi w normalne życie jako wrażliwy, jednostkowy i odmienny, by po kilku krokach zamienić się w »takiego jak inni«. Sfera normalności okazuje się tedy niezdolna do wyprodukowania własnego sensu i antymagiczna"[14]. Jednym ze sposobów przeciwdziałania rutynizacji może być wyostrzenie przynajmniej jednego zmysłu, którym odbierana jest otaczająca rzeczywistość[15]. W tytułowych *Szkieleciarkach* pojawia się zatem bohater, który ma niezwykły dar widzenia śmierci i chce odstraszyć „złą" kostuchę, by jego umierająca babcia mogła odejść z doczesnego świata godnie i w spokoju. By osiągnąć swój cel, tańcuje nawet ze śmiercią. W *Naszej patronce między różami* mamy do czynienia z muzycznie uzdolnionym dzieckiem, które — z winy okrutnego społeczeństwa — traci słuch, a jego matka wpada w depresję i zaczyna znikać. Bohaterami kolejnych historii są: porzucony przez żonę mąż, który traci głowę (*Realizm magiczny*), człowiek, za którym wędrowały deszczowe chmury (*Lany Poniedziałek*), sprzedawca darzący miłością obrazy kobiecego aktu (*O, Żenek*), chłopiec, który ślepnie, podglądając kąpiącą się gaździnę (*Cobyś widzioł*) czy mężczyzna dorastający do roli męża i ojca (*Chłopowiadanie*). Zdaniem Tomasza Mizerkiewicza,

> Zwariowane dosyć są te fabuły i śmiele poczynają sobie z rzeczywistością, ale przebija przez nie coś, co nazwałbym łobuzerską afirmacją świata. Kuczok chce napastować świat dookolny, zaczepiać go, wywracać na nice. Ludzie i zdarzenia pobudzają jego wyobraźnię, prowokują do przekornych »poprawek« na dziele stworzenia[16].

[13] D. Nowacki: *Wojciech Kuczok: Szkieleciarki*. „Gazeta Wyborcza" http://wyborcza.pl/2029020,75517,686527.html (dostęp: 21.07.2013).

[14] P. Czapliński: *Galernicy normalności*…, s. 98.

[15] Zob. tamże.

[16] T. Mizerkiewicz: *Kuczociarki*. „Nowe Książki" 2002, nr 6, s. 69.

Ceną, jaką trzeba zapłacić za pojawienie się w życiu magii czy za bycie indywidualistą, jest osamotnienie. W konsekwencji bohaterowie opowiadań autora *Senności* pozostają bierni. Dzieje się tak choćby dlatego, że

> nadwrażliwość izoluje, a nie integruje. Bohaterowie, zatrzaśnięci w swojej inności, stają się więc w tym samym momencie wybrańcami i więźniami. Obrzęd pasowania na wybrańca jest niemal zawsze ten sam: rutyna — stygmatyzacja — wyizolowanie. A pod powierzchnią tego schematu tkwi kolejny — tym razem płciowy: kobiety są z natury wrażliwe, mężczyźni z natury nie. Odbywa się więc rytuał inicjacji, w którym oni są adeptami, one — mistrzyniami wtajemniczenia[17].

W konsekwencji Kuczok nie opowiada się po stronie odmienności. Lekcja, jakiej udziela, jest lekcją „pogodzenia się ze światem. W skład tej lekcji wchodzi chwila wytchnienia od codziennej rutyny, chwila złudzenia, że możliwa była zmiana, i konformistyczne zrozumienie, że w istocie normalność jest niezmienna. Aby zmiany nastąpiły, potrzebna jest przecież niezwykłość, ta zaś okazuje się niezależna od człowieka i destrukcyjna"[18].

Kuczok i tym razem udowodnił, że ma znakomity słuch językowy, wykazał się znajomością literackiego rezerwuaru chwytów i humorem (przejawiającym się między innymi w szkicowaniu zabawnych sytuacji czy w sposobie drwienia z ludzkich przypadłości). Wśród zarzutów, jakie wysuwano, wymienić należy zbytnią literackość, pojawiające się w niefortunnych okolicznościach sytuacyjnych „wygibasy słowne" czy nieudane puenty lub nie do końca czytelną tonację „serio"[19].

◇

Pierwszoosobowa narracja prowadzona z perspektywy dorosłego mężczyzny, utrzymana w konwencji wspomnieniowej, nie oznacza, że *Gnój…* należy odczytywać przez pryzmat powieści autobiograficznej[20]. A bo i nie o za-

[17] P. Czapliński: *Galernicy normalności…*, s. 98.

[18] Tamże.

[19] Zob. T. Mizerkiewicz: *Kuczociarki…*, s. 69.

[20] W wywiadzie udzielonym Oli Wojtkiewicz na pytanie dotyczące autobiograficznych doświaczeń Kuczok odpowiedział: „O swoim dzieciństwie tyle mogę powiedzieć, że właściwie wychowywałem się poprzez negację, poprzez konsekwentne zaprzeczanie wszystkiemu, co usiłował we mnie wpoić ojciec — uznałem, że mniej w ten sposób stracę, niż będąc posłusznym. A ojciec nie uznawał posłuszeństwa umiarkowanego, więc można było podporządkować mu się absolutnie albo też totalnie się zbuntować, żadnych innych możliwości. To jest ten rdzeń biograficzny, do tego mogę się przyznać" (*Przez zgrozę*. Z Wojciechem Kuczokiem rozmawia Ola Wojtkiewicz. „Studium" 2001, nr 2, s. 11). Podobne odczucia towarzyszyły także komentatorom tej powieści. Dość przywołać konstatację Agnieszki Czachowskiej, której zdaniem, umieszczenie na początku formuły

pis osobistych doświadczeń Wojciechowi Kuczokowi chodziło. W warstwie fabularnej pisarz znów koncentruje uwagę na relacji ojciec — syn, albowiem mamy do czynienia z rozszerzoną wersją *Diobła.* Podobnie jak poprzednio, materiału pisarskiego dostarcza mu codzienność i pospolitość.

Jak sugeruje czwarta strona okładki, „*Gnój* jest historią rodzinnego piekła, opowiadaną przez dziecko, które już to wszystko ma za sobą, ale z jakichś przyczyn dzieckiem być nie przestało". Głównym bohaterem jest mały K., którego życie — najoględniej rzecz ujmując — „składa się wyłącznie z cieni, przykrości i upokorzeń, które narrator wyłuszcza z dickensowską dosadnością i materialno-cielesną skrupulatnością godną Zoli"[21]. Dzieje się tak dlatego, że zarówno dom, jak i potem instytucje społeczne (przedszkole, szkoła, sanatorium) poddają jednostkę permanentnej opresji. W konsekwencji *Gnój*… przynosi opowieść o patriarchalnej polskiej rodzinie, w której ojciec (stary K.) jest zwolennikiem rządów twardej ręki i wychowywania potomka za pomocą strachu oraz pejcza. Bicie miało być gwarantem osiągnięcia tzw. efektu pedagogicznego, czyli w tym wypadku — wymuszenia absolutnej podległości. Pejcz może symbolizować zdegradowanie człowieka do poziomu zwierzęcia, które biciem właśnie zmusza się do natychmiastowego i bezwarunkowego wykonywania poleceń.

> Ten pejcz miał już swoją tradycję, choć jego masę, efektywność i pewnie nawet zapach poznało już kilka większych zwierząt; cóż, kiedy ja byłem pierwszym z dzieci rasy ludzkiej, które zaznało tradycji tego pejcza, które zapamiętało ból, jaki nim zadawano, jaki nim zadawał stary K.; bo nikt inny nie odważył się wziąć tego do ręki, bo nikt inny nigdy by nie wpadł na myśl, by wziąć to do ręki, by zrobić z tego taki użytek. Użytek, nie przymierzając, wychowawczy[22].

---

o fikcyjności pojawiających się osób i zdarzeń „jest potwierdzeniem uniwersalnego charakteru opowieści. Postawy i zachowania tu przedstawione są tak częste, że K. może znaczyć każdy. I zapewne wielu czytelników odnajdzie w *Gnoju* siebie i swoich bliskich, swoją historię". A. Czachowska: *Gnój w gnoju*. „Twórczość" 2004, nr 1, s. 98. Z kolei w odczuciu Mieczysława Orskiego: „Wojciech Kuczok złożył sobie wewnętrzne zamówienie na napisanie swoistego anty-*Bildungsroman* i tej idei trzymał się z konsekwentną logiką". M. Orski: *Męczarnie wychowanka K.* „Nowe Książki" 2003, nr 9, s. 70. Zdaniem Arkadiusza Morawca, antybiografia „wskazuje także, że tekst pisany jest »wbrew« biografii, w tym sensie, że budowany z materii, której do biografii zwykle się nie włącza, z treści przemilczanych, wstydliwych, mrocznych, czy to ze względu na czyjeś dobre imię, czy z powodu jakiegoś *tabu*, z powodu społecznych czy psychicznych barier. I taki też może być sens antybiografii: zawiera ona wydarzenia i przeżycia, których nie chce się pamiętać, od których chce się uciec, które chce się w sobie przezwyciężyć — obszar traumy, »gnoju«". A. Morawiec: *Powieść antyedukacyjna albo „Gnój"*. „Dekada Literacka" 2003, nr 7—8, s. 60.

[21] M. Orski: *Męczarnie wychowanka K…*, s. 70.

[22] W. Kuczok: *Gnój. Antybiografia*. Warszawa 2003, s. 64.

W bitym dziecku (katowanym nawet za nie swoje przewinienia) budzi się wrogość i chęć wzięcia odwetu za doznane krzywdy. Kuczok stara się pokazać, co dzieje się z maltretowanym chłopcem. Obok obrazów cierpienia i upokorzeń tym, co współtworzy świat małego K., jest samotność. *Gnój…* jest bowiem kolejną historią o tym, jak trudno znaleźć swoje miejsce w świecie. Poczucie alienacji zaczyna się już w przedszkolu, gdzie na balu maskowym koledzy nie akceptowali małego K., mającego być nikomu nieznanym Kurro Himenezem, a nie, jak wszyscy chłopcy, kowbojem lub górnikiem, który w dodatku nie pochodził z tego samego osiedla, co oni. Strach przed odrzuceniem oznacza wyparcie się samego siebie. Nie inaczej postąpił narrator-bohater *Gnoju…* Na tamtej zabawie K. otrzymał pierwszą, ale nie ostatnią lekcję tego, „jak się mówi, co się robi innemu, kiedy udaje, że jest swój"[23]. Podobnie było w sanatorium.

> Nie zadomowiłem się w sanatorium; chciałem uciekać do domu, do matki i do starego K.; tak, tęskniłem do starego K., nawet do jego przysłów, nawet do jego metod terapeutycznych; chciałem uciekać tam, gdzie byłem swój, bo w sanatorium mimo jednolitej barwy naszych sweterków już pierwszego dnia i pierwszej nocy okazało się, że jestem bardzo bardzo nie swój, nie ich[24].

Wygląda na to, że potrzeba zakorzenienia i poczucia wspólnoty jest o wiele silniejsza niż strach i upokorzenia. Wszak „wszędzie tam, dokąd dotarłem, ciągnąłem za sobą cień tego domu"[25]. Okazuje się, że dom, nawet ten najgorszy, w najmniejszym stopniu nieprzypominający Edenu, zawsze pozostaje domem, bo jest miejscem, gdzie mimo wszystko czujemy się „swoimi"[26].

Kuczok wyciągnął na „światło dzienne" sprawy, o których zwykle wolimy milczeć. Ale *Gnój…* to nade wszystko intertekstualny „produkt", który swą literackość ujawnia niemal na każdym kroku. Autor, konstruując poszczególne sceny, korzysta ze znanych (bądź to z literatury, bądź to „z życia") motywów: zwerbowany siłą do Wehrmachtu Ślązak ginie w walce, Żyd, który podczas okupacji przychodzi do znajomego prosić o schronienie i zostaje odprawiony, zakończenie książki rodem z opowiadań Edgara Allana Poe, ciotka, stara panna, długie godziny spędzająca na modlitwie i za pomocą różańca chcąca

[23] Tamże, s. 99.
[24] Tamże, s. 135.
[25] Tamże, s. 212.
[26] Krzysztof Uniłowski był odmiennego zdania. W jego odczuciu *Gnój…* „przedstawia się jako przedsięwzięcie antyproustowskie i antykorzenne, jako opowieść o potrzebie, a zarazem niemożności uwolnienia się od straconego czasu". K. Uniłowski: *Martwy tato i wzloty artysty*. „FA-art" 2004, nr 1, s. 55. Podobnie odczytywała tę powieść Marta Mizuro, twierdząc, że Kuczok polemizuje z nurtem mitograficznym. Zob. M. Mizuro: *Niech sobie boli*. „Odra" 2003, nr 11, s. 94.

wypędzić z brata, starego kawalera, grzeszne myśli, półsierota z bidula, który jako jedyny czuje się dobrze w sanatorium, czy choćby sam inicjał — K., na myśl przywodzący bohatera *Procesu* Franza Kafki.

Wyraźnie czytelny jest także dychotomiczny podział na dobro i zło. Jednakże kardynalna zasada: „zło musi zostać ukarane, dobro zaś nagrodzone", zostaje zachwiana. Stary K., powód rodzinnych udręk, ginie wprawdzie pod gruzami domu, ale syn — ofiara i świadek przemocy — wcale nie wychodzi z tego wszystkiego obronną ręką. „Byłem, już mnie nie ma" — zakończy swoją opowieść K. Analogicznie do sytuacji tych, którzy doświadczyli koszmaru wojny, przeżycie w sensie fizycznym nie oznacza przetrwania pod względem psychicznym. Katowane dziecko będzie w przyszłości wrakiem człowieka.

Pomimo zachowania głównych wyznaczników gatunkowych zakwalifikowanie *Gnoju…* jako powieści może być pewnym nieporozumieniem. To raczej nieco rozbudowane opowiadania, które spaja narrator i snuta przez niego na kanwie biografii historia. W zamyśle konstrukcyjnym całość ma budowę trójdzielną, złożoną z części kolejno zatytułowanych: *Przedtem*, *Wtedy* i *Potem.* Część pierwsza mogłaby być próbą wyjaśnienia, doszukania się przyczyny sadystycznego postępowania starego K. A to oznaczałoby zagłębienie się w przeszłość genealogiczną rodziny K. Katalog osobowości, obejmujący sypiającego w dębowej trumnie dziadka Alfonsa, wujka Lolcia — kogoś o usposobieniu Piotrusia Pana, który, według obliczeń rodziny K., w 75% był szajbusem, czy nieuleczalnego melancholika — wujka Gucia, którego pasją było malowanie obrazów śmierci i cierpienia (podobnie jak we wcześniejszych tekstach, również w *Gnoju…* motywy funeralne często dochodzą do głosu), nie przynosi pożądanej odpowiedzi. Kronika familijna bowiem nie wspomina o przypadku bicia jako metodzie wychowawczej: „żadnych śladów. Żadnych tradycji. Wszystko na nic. Przedtem było inaczej"[27].

Centralnym ogniwem opowieści jest środkowa sekwencja książki. We *Wtedy* zawarte zostały dramatyczne obrazy katowania dziecka przy użyciu pejcza, nieskuteczne protesty matki i opisy upokorzeń doświadczanych poza domem rodzinnym. Koszmar małego K. nie kończy się nawet wraz ze zmianą miejsca zamieszkania. Piętno tego, co przeszedł, będzie mu towarzyszyć wszędzie, gdziekolwiek się znajdzie. *Potem* stanowi kontynuację *Wtedy*, ale zawężoną już do sfery psychologicznej.

Tym, co ponownie pociąga, jest wyobraźnia językowa autora *Szkieleciarek.* Ciekawe zastosowanie homonimów, aliteracji, wracanie do pewnych fragmentów, stwierdzeń, snucie dygresji, które świetnie imitują mowę potoczną i z powodzeniem mogą naśladować zwierzenia czynione podczas sesji terapeutycznej przez maltretowanego w przeszłości człowieka. Zmysł

[27] W. Kuczok: *Gnój…*, s. 58.

stylizatorski od początku był atutem wywodzącego się ze Śląska prozaika, potrafiącego generować gwarę śląską, język ludzi niewykształconych czy slang młodzieżowy, dzięki czemu kreowani przez niego bohaterowie stają się bardziej wiarygodni.

Narratorem *Gnoju*… nie jest dziecko, ale dorosły już mężczyzna (ma bowiem wiedzę znacznie wykraczającą poza wydarzenia, o których rozprawia). Jednakże pomimo upływu czasu wiele z tego katowanego dziecka w nim pozostało. Może stało się tak na skutek braku odpowiedzi na pytanie „dlaczego?" i jakiegokolwiek (poza ekscytacją władzą) uzasadnienia katowania go przez ojca. Krzysztof Uniłowski zauważył, że

> Nie trzeba nikogo przekonywać, iż przymusowe karmienie może być dla dziecka prawdziwą torturą, ale też trudno nie zauważyć, że w scenach ze śląskim żurkiem czy […] muzykoterapią represyjna pedagogika, mająca służyć przekazywaniu rodzinnej, regionalnej i paneuropejskiej tradycji, została w groteskowy sposób wykrzywiona, głównie poprzez absurdalne wyolbrzymienie w przemowach starego K. kulturowej oraz wychowawczej roli Bogu ducha winnych żurku i Haydna[28].

Stereotypowo łączy się różnorakie patologie (na czele z maltretowaniem nieletnich) z sytuacją rodzin z marginesów społecznych. Kuczok łamie niejako *tabu* już przez samo poruszanie tej tematyki, udowadniając przy okazji, że nawet w tzw. inteligenckich rodzinach (przykład rodziny K.) zdarzają się poważne odstępstwa od powszechnie przyjętych norm. Dlatego powieść Kuczoka — obok publikacji Doroty Masłowskiej, Mirosława Nahacza, Daniela Odii, Filipa Onichimowskiego, Sławomira Shutego czy Mariusza Sieniewicza — stała się jednym z argumentów w dyskusjach na temat „prozy zaangażowanej"[29].

Gnój… to także opowieść o tym, jak ważne dla każdego człowieka są korzenie. Przeszłość konstytuuje osobowość, wpływa na biografię, naznacza życie jednostki w aspekcie psychologiczno-społecznym.

> Gdy nagle się przestaje wyczekiwać przyszłości, bo już się dojrzeje do tego, żeby „im wszystkim pokazać". Ni stąd, ni zowąd za przeszłością tęsknić się zaczyna; a im odleglejsza, tym tęskni się bardziej, choćby i najgorsze to były wspomnienia i udokumentowane w młodzieńczym dzienniku jako czas udręki. Bo się już wie, że przeszłość to jedyne,

[28] K. Uniłowski: *Martwy tato i wzloty artysty*…, s. 56.

[29] Zob. między innymi: D. Nowacki: *Złość nieprzedstawiona*. „Gazeta Wyborcza" 2003, nr 245; R. Ostaszewski: *Katastrofa przedstawiona*. „Gazeta Wyborcza" 2003, nr 280. Por. A. Nęcka: *„Zaangażowanie" — reaktywacja*. W: Tejże: *Starsze, nowsze, najnowsze. Szkice o prozie polskiej XX i XXI wieku*. Katowice 2010, s. 132—171.

> czego nigdy nie będzie można dostąpić, kupić, przekupić, ubłagać, przeżyć ponownie[30].

Tragedią są zgniłe korzenie. Wówczas z powrotów do dawnych czasów niewiele wynika, albowiem nie ma skąd czerpać wzorców. Być może w ogóle nie ma do czego wracać. Lub, co gorsze, przeszłość jest kopalnią złych przykładów, a co za tym idzie — dochodzi do powielania i samonakręcania się patologii niszczących wszystkich mieszkańców Antyutopii: maltretowanych i maltretujących.

Metaforę obracającego się w kupę gruzu domu rodziny K. można odczytywać prosto — jako znak przemijania, ale także jako symbol człowieka, któremu dane było przeżyć piekło i odczuć na własnej skórze bolesny ciężar pejcza. Konsekwencją niemożności uwolnienia się od koszmaru dzieciństwa może być zamienienie się maltretowanego dziecka w ruinę, ponieważ

> wszędzie tam, dokąd dotarłem, ciągnąłem za sobą cień tego domu, im dalej uciekłem, tym bardziej się naprężał, krępował mi ruchy, spowalniał kroki, w im bardziej świetliste miejsce trafiłem, tym bardziej mnie cień naznaczał; „nie zasłaniaj mi światła", słyszałem wszędzie, gdzie się kładłem, przez długi czas się pokładałem, ratunku szukając w stadnych bezsennościach, a potem we śnie. I zmęczyłem się śmiertelnie w tym cieniu, w tym zimnie, a nim uległem ostatecznie, zdążyłem stracić mowę[31].

Czyżby brak korzeni odbierał wolę walki? Chyba nie do końca. Wszak opowiadanie życiowej tragedii może być rodzajem autoterapii. Zburzony dom zawsze da się odbudować.

◇

Proza Wojciecha Kuczoka, mimo iż zogniskowana przede wszystkim wokół tematyki erotyczno-funeralnej, jest jednakże dynamiczna. Przez lata punkty ciężkości rozkładały się rozmaicie, w zależności od tego, co chciał zaakcentować prozaik. I tak, osią fabularną w *Opowieściach słychanych* był seks, który w *Szkieleciarkach* współgrał już nierozłącznie ze śmiercią, w *Gnoju*… zaś miłość cielesna to jedynie epizody. W *Widmokrągu*, w którym mieści się dziewięć tekstów (zarówno publikowanych wcześniej na łamach prasy, jak i całkiem nowych), nadrzędnym motywem jest także miłość. Ale nie taka, do jakiej jesteśmy, być może, przyzwyczajeni. Daremnie tu bowiem szukać sentymentalnych opowiastek o dwójce kochanków, którym — po wielu perypetiach — dane jest życie długie i szczęśliwe. Albo rozbuchanych perwersyj-

[30] W. Kuczok: *Gnój*…, s. 181—182.
[31] Tamże, s. 212.

ną erotyką zwierzeń dorastających nastolatków. Nie taka, jaką znamy z jego prozatorskiego debiutu.

Autor *Szkieleciarek* nie wybiera łatwych rozwiązań. Tak jest i w przypadku opowiadań z tego zbioru, w którym zaprezentowane zostały najróżniejsze oblicza miłości: młodego biznesmena odkrywającego swój homoerotyzm (*Żebry Adama*), osamotnionej staruszki nad grobem męża (*Królowa żalu*), próby analizy nieudanych związków czynione w gabinecie psychoanalityka, których konsekwencją stawały się „perliste salwy utarczek”[32] dobiegające „z okolic […] sypialni w godzinach wieczornych, potem już całodobowo: trzaski, wrzaski na sopran i sznapsbaryton kontrapunktowane ciszą dni milczących”[33] (*Doktor Haust*), oddającej się erotycznemu „zapomnieniu” zakonnicy (*interludium [F.Ch. op. 28 nr 3]*), matki codziennie piszącej listy do nieistniejącego dziecka (*interludium [F.Ch. op. 28 nr 4]*) czy innej — czekającej na powrót marnotrawnego syna (*interludium [F.Ch. op. 28 nr 15]*), lub bohaterów tytułowego opowiadania, „będących dwojgiem widm na służbie wiecznie żywego uczucia”[34].

Kuczokowe historie nie zawsze kończą się happy endem. Albowiem i ten tom prozy potwierdza, że Kuczok w swojej twórczości poszukuje pęknięcia w rzeczywistości, by na nim właśnie budować kanwy (nie)zwykłych opowieści. Niesamowitych choćby z tego powodu, że, jak to u autora *Obscenariusza*… bywa, postaci realne i fantastyczne funkcjonują na takich samych prawach. Zatem obok historii o nieudanym małżeństwie, jakich wiele, znalazła się opowieść o zmarłych kochankach, którzy z powodu swej wielkiej miłości nie chcą dopuścić myśli o własnej śmierci.

Kuczok, jak się zdaje, dąży do pokazania uczucia całościowo, zarówno w sferze duchowej, jak i cielesnej. Z jednej strony — jako doświadczenia niebiańskiego, które skłania do wznoszenia modlitwy o to, „żeby ta miłość i naszą śmierć przetrwała, żeby żyła, kiedy nas już nie będzie, co tam aż do śmierci, co tam za życia, jak kochać, to na zawsze, więc i w zaświatach, więc po wieki”[35], ale z drugiej z kolei — jako doznań piekielnych strącających w otchłań szaleństwa. Niespodziewana, bezwarunkowa, lecz i przemijająca. Wiążąca się z osamotnieniem po odejściu tych, których się kochało, oraz z niemożnością poradzenia sobie ze stratą partnera, po którym pozostają jedynie wspomnienia czy przedmioty codziennego użytku. Brak ukochanej osoby konotuje poczucie zagubienia i stawania się przezroczystym dla ludzi, w których twarzach często w takich wypadkach szuka się „potwierdzenia własnej widzialności”.

◇

[32] W. Kuczok: *Doktor Haust*. W: Tegoż: *Widmokrąg*. Warszawa 2004, s. 138.
[33] Tamże.
[34] W. Kuczok: *Widmokrąg*. W: Tegoż: *Widmokrąg*…, s. 84.
[35] Tamże, s. 85.

Teksty składające się na *Widmokrąg* różnią się między sobą, zupełnie tak, jak różni się przeżywanie spraw związanych z miłosnym zauroczeniem czy erotycznym pożądaniem. Jednakże nadrzędne przesłanie opowiadań zamieszczonych w *Widmokrągu* jest dość proste: człowiek nie zdoła być samowystarczalny, potrzebuje ciepła Innych i — niestety — potrafi docenić coś, co ma, dopiero kiedy to straci. Bo „życie musi mieć adresata": żonę/męża/dziecko, by miało sens. Kuczok pokazuje całą gamę studiów psychologicznych osób znajdujących się pod wpływem uczucia. Ilu ludzi, tyle różnych oblicz miłości i tyleż samo języków zdolnych do próby jej opisu. Prozaik ten już nie raz udowodnił, że ma niebywałe wyczucie językowe. Zabawy stylizatorskie, gry językowe obecne są i w omawianym zbiorze, choć w mniejszym stopniu. Miłość jest językiem uniwersalnym, zrozumiałym dla ludzi prostych, jak i należących do tzw. inteligencji, czyli tych, którzy stali się przedmiotem zainteresowania prozaika.

Autor *Senności* wykorzystuje podwójne dno lingwistyczne, między innymi po to, by pokazać, jak język zdradza prawdziwe uczucia, co jest równoznaczne z obnażaniem „ja" bohaterów tej prozy. Rzeczywistość tekstowa przedstawiona została, przynajmniej we fragmentach, przez pryzmat języka erotycznego, będącego w stanie pokonać bariery komunikacyjne. Tak jak poprzednio, możemy smakować w popisach wirtuozerskich pisarza płynnie przechodzącego między przestrzenią realistyczną a baśniową, między liryzmem a groteską.

Widmokrąg mimo momentami pesymistycznych wydźwięków (uczucie jako siła uwznioślająca, ale i destrukcyjna) można uznać za apoteozę miłości, potrafiącej, jak przypomina Kuczok, przetrwać wszystko, nawet śmierć, która przynosi ulgę, wybawienie od „bólu istnienia", ale też stanowi punkt graniczny między życiem na ziemi a tym w zaświatach. Dla autora *Szkieleciarek* bowiem nie oznacza ona końca, wręcz przeciwnie — jest zapowiedzią dalszego niezwykłego etapu.

Tytuł również nie jest przypadkowy, wszakże miłość przypomina widmokrąg: bywa kręgiem złudzeń optycznych. Widmowy znaczy zjawiskowy, nierealny, niesamowity z jednej strony, z drugiej zaś — upiorny, bo odbierający człowiekowi trzeźwość myślenia. Czyżby to określenie miało być najbliższe ontologii miłości, która — jak powszechnie wiadomo — niejedno ma imię? Wiele wskazuje na to, że tak. Tym bardziej, że miłość to nieustanna pogoń za fantazmatem.

◇

Młody, ukrywający swe homoerotyczne preferencje lekarz Adam, śmiertelnie chory, dręczony niemocą twórczą pisarz Robert i cierpiąca na narkolepsję (chorobliwą senność) Róża stali się pierwszoplanowymi bohaterami *Senności* Wojciecha Kuczoka. Co ich łączy? Najogólniej rzecz ujmując, wszechogarnia-

jąca niemoc i przesypianie życia. Zgodnie bowiem z odautorską wykładnią *Senność* kryje trzy odsłony tej samej życiowej przypadłości: pogrążania się w emocjonalnym letargu. Najbardziej interesujący zdaje się tu wątek Roberta, który przed laty odniósł sukces jako autor „uznanej powszechnie za wybitnie udaną"[36] prozy. Stając się „najpopularniejszym w kraju pisarzem niepiszącym"[37], wierzy, że „wszyscy czekają na jego nieudaną powieść"[38]. Kuczok przepisał poniekąd bajkę o skrzywdzonej Królewnie Śnieżce (twórcy) i jej złej, zazdrosnej macosze (krytyku), która zamiast wspierać swoje przybrane dziecko, nieustannie je gani i serwuje klapsy[39]. W efekcie pisarz, nie mogąc sprostać wygórowanym oczekiwaniom recenzentów, popada w twórczy impas. *Casus* Roberta jest potwierdzeniem „dogorywania". Wplątany w nieudany związek małżeński, stając się kimś innym, niż był przed jego zawarciem, przestaje „normalnie" egzystować. Życie rodzinne wypala w nim inwencję twórczą.

> Robert, od kiedy ożenił się z Żoną, żeniąc się tym samym z Teściem i Teściową, wżeniając się w ich dom, jest człowiekiem kontrolowanym. Wcześniej, kiedy był jeszcze pisarzem piszącym i nieżonatym, miał do siebie żal o brak dyscypliny, rytmu, reguły, wedle której żyłby i pisał w sposób uporządkowany. Zmęczony wolnością pokochał więc kobietę, która wydała mu się zdyscyplinowana i ułożona, a potem ożenił się z nią, mając nadzieję, że jako Żona zrobi w jego życiu radykalne porządki, że dzięki małżeństwu Robert stanie się twórcą piszącym rytmicznie i regularnie. Niestety, od kiedy ożenił się z Żoną, Teściem i Teściową, stał się pisarzem niepiszącym, mimo że jego życie nabrało rytmu i regularności, jakiej nie wyśniłby w malignie[40].

Choć w przypadku Roberta źródłem pisarskiego kryzysu nie było jedynie uwikłanie się w monotonne małżeństwo, ale i zatracenie się w przeszłości, za którą tęsknił, ponieważ wierzył, że niegdyś, kiedy był sobą, „żyło [mu się — A.N.] lekko, łatwo i przyjemnie"[41]. Chodziło o coś jeszcze: o wygenerowanie wyimaginowanego problemu. Tu mechanizm blokowania był bardzo prosty

[36] W. Kuczok: *Senność*. Warszawa 2008, s. 189.

[37] Tamże, s. 149.

[38] Tamże, s. 189.

[39] W odautorskiej wykładni — sformułowanej zresztą, co jest znaczące, już po pierwszych negatywnych komentarzach dotyczących *Senności* — Kuczok przekonywał, że pomysł twórczy powieści wymierzony został przeciwko „schizofrenicznym" krytykom. Koncept ów opierał się między innymi na opisaniu przykrej sytuacji, w jakiej znajdują się współcześni artyści, mający na swym koncie medialny sukces i będący w związku z tym przez recenzentów stale egzaminowani. Zob. *Polską krytykę zżera zawiść*. Z Wojciechem Kuczokiem rozmawia Malwina Wapińska. „Dziennik" 2008, nr 244. Por. polemikę Dariusza Nowackiego: *Oblany egzamin i duch Janusza Leona.* „Lampa" 2008, nr 11, s. 28—29.

[40] W. Kuczok: *Senność*…, s. 33.

[41] Tamże, s. 205.

i sprowadzał się do przekonania, że nie może napisać niczego, bo i tak, bez względu na to, jak będzie się starał, krytycy orzekną, że to najgorsza rzecz, jaka wyszła spod jego pióra. „Teść, przyzwalając na małżeństwo córki z twórcą powszechnie uznanym, nie brał pod uwagę, że tym samym skazuje ją na życie z twórcą wypalonym, bo powszechne uznanie prędzej czy później powoduje syndrom wypalenia”[42]. W rezultacie „Robert odparł, że w praktyce nie jest już pisarzem, bo nie pisze, od pewnego czasu nie może zebrać myśli, a kiedy próbuje się skupić, wysilić umysł w twórczy sposób, robi się senny, znużony”[43]. Brak mu bodźców. Jedyne, co przychodzi mu do głowy, to pomysł na napisanie powieści o niemożności pisania. Ale taki koncept jest „najczęściej ostatnim gwoździem do trumny pisarza niemogącego pisać. Robert nie chce być pisarzem w kryzysie, w ogóle nie chce być pisarzem, chce, żeby pisało mu się samo, jak kiedyś, niezauważalnie, bez wysiłku”[44]. Wprawdzie chciałby napisać o cierpieniu — temacie przejmującym i płynącym ze szczerych przesłanek. Chciałby, ale nie może. Cierpienie bowiem było tematem jego poprzedniej powieści.

> Tłumaczył, że nie może napisać kolejnej książki o cierpieniu, nie ma na to najmniejszej ochoty, ale nie potrafi szczerze pisać o czymkolwiek innym niż cierpienie, mógłby więc co najwyżej napisać nieszczerą powieść, co mijało się z celem (jego celem była literacka szczerość), mógłby zatem napisać szczerą powieść o niemożności napisania powieści o czymkolwiek innym niż cierpienie, ale na to już zupełnie nie miał ochoty, to byłaby dopiero spektakularna wywrotka, mówił, tabuny krytynów miałyby pożywkę, mówił, pisanie o niemożności pisania to literackie samobójstwo, mówił i konsekwentnie nie rozpoczynał pracy nad nową książką[45].

A zatem strach przed krytyką, obawa przed niesprostaniem oczekiwaniom, wygodnictwo i lenistwo, tęsknota za przeszłością oraz brak pomysłu na ciekawą — zdaniem Roberta — fabułę stały się podstawą jego twórczej impotencji.

Zniżka formy umysłowej pociągała za sobą niekorzystną zmianę fizyczną. Życie pod ciągłą presją rodziny oraz praca w archiwum, mieszczącym się w suterenie gmachu biblioteki sądowej, skąd Robert mógł oglądać jedynie nogi przechodniów, zdecydowanie przyspieszyły pogarszający się stan jego zdrowia. Bohater *Senności* również usłyszy wyrok, który brzmi: nowotwór.

[42] Tamże, s. 32.
[43] Tamże, s. 28.
[44] Tamże, s. 100—101.
[45] Tamże, s. 191.

> W jednej chwili ciało Roberta staje się workiem wyczuwalnych wnętrzności, wszystkie ignorowane dotąd ukłucia, wzdęcia, napięcia i drobne uciążliwości, które co dzień przypominały mu o tym, że się składa z materii słabej, śmiertelnej i podatnej na rozkład, zaczynają do niego mówić boleśnie, gazy kitłaszące się w jelitach, soki trawienne skwierczące w żołądku, te wszystkie bulgoty podskórne nagle zgodnym i jednoczesnym śpiewem wykonują uporczywe memento na chór mieszany: „Zdechnieszsz, zdechnieszsz…"[46].

Kuczok ogranicza medyczne „wtręty", oszczędzając tym samym czytelnikom śledzenia agonii Roberta. Uwaga autora *Gnoju…* skupiła się bardziej na doznaniach psychicznych. W centrum jego zainteresowań znalazły się nie tyle lęki płynące ze świadomości nadchodzącej śmierci, ile obawy związane z artystycznym kryzysem, które — czego potwierdzeniem wywiad Kuczoka udzielony „Dziennikowi" i znamiennie zatytułowany: *Polską krytykę zżera zawiść* — dowodzą, iż powieściowa figura Roberta „nie przynależy do fikcji literackiej", ale „oddaje poglądy samego pisarza w skali jeden do jeden"[47].

Senność jest powieścią dość specyficzną. Dzieje się tak bynajmniej nie tylko dlatego, że proza ta powstała na kanwie napisanego wcześniej przez Kuczoka scenariusza do filmu reżyserowanego przez Magdalenę Piekorz, a zatem rządzi się swoimi prawami. Jej „szczególność" bierze się również stąd, że trudno nie zgodzić się z formułowanymi pod adresem owej prozy pretensjami. A zarzutów padło sporo. Grymaszono — słusznie zresztą — na brak pomysłu na poprowadzenie wciągającej fabuły, sztuczne łączenie wątków, „telenowelowość" narracji czy na irytujący światopoglądowy konformizm oraz nachalny dydaktyzm[48]. Nie oznacza to wszakże, że Kuczok zatracił umiejętność snucia opowieści. Pod względem stylistycznym prozaikowi niczego nie da się zarzucić. Nadal potrafi po mistrzowsku kręcić frazą, niezmiennie zachwyca błyskotliwymi grami słownymi, fascynuje wielokrotnie złożoną składnią. Niekwestionowana inwencja językowa tym razem niestety okazała się za słabą kartą przetargową. *Senność* rozczarowuje, ponownie potwierdzając, że Kuczok czuje się zdecydowanie lepiej w krótszych formach prozatorskich, że jego żywiołem nie jest powieść. Być może kłopot Kuczoka z wymyśleniem ciekawej fabuły i szycie nazbyt grubymi nićmi są konsekwencją pozostawania wiernym tym kręgom problemowym, które znamy z jego poprzednich książek. Kuczok bowiem znów krąży wokół swoich dwóch ulubionych tematów:

---

[46] Tamże, s. 143—144.

[47] D. Nowacki: *Oblany egzamin i duch Janusza Leona…*, s. 29.

[48] Por. między innymi: P. Czapliński: *Nieprzebudzeni*. „artPAPIER". http://artpapier.com/?pid=2&cid=1&aid=1523 (dostęp: 10.08.2013); W. Klera: *Kultura masowa nie(stety) istnieje?*. „Portret" 2008, nr 2, s. 149—150; D. Nowacki: *Papierowe śpiochy*. „Gazeta Wyborcza" 2008, nr 211.

miłości i śmierci, choć — trzeba przyznać — że przy okazji tego pierwszego idzie o krok dalej, śmielej opisując związek homoerotyczny (tu Adama i Pięknisia), aniżeli zrobił to chociażby w *Żebrach Adama*. *Senność* przynosi przeto schematyczne opowieści, które łącząc się z sobą na siłę, kończą się ironicznym happy endem. Tym razem prozaik podrzuca symultanicznie prowadzone historie: chorującej na narkolepsję sławnej aktorki Róży, zdradzanej w dość perfidny sposób przez Pana Męża, uwikłanego w toksyczne małżeństwo z Żoną i Teściami, cierpiącego — jako się rzekło — na niemoc twórczą Roberta oraz Adama, który odkrywszy w sobie homoseksualne preferencje, gotowy jest przeciwstawić się nie tylko całemu światu, ale i rodzicom, by zdobyć — zmieniającego się pod wpływem uczucia na lepsze — ulicznego bandytę, zwanego Pięknisiem. Naciągane to narracje i niezwykle moralizatorskie. Tym, co miałoby je spajać, jest właśnie owa tytułowa senność. Jeden z bohaterów skonstatuje:

> Czuję, że coś przespałem. […] Ciągle mi się wydawało, że przynajmniej połowę życia wciąż mam przed sobą. Że przyjdzie jeszcze czas, żeby wszystko zmienić. A tu proszę, taka niespodzianka[49].

Śmierć nie jest straszna. Przerażająca okazuje się natomiast myśl o tym, że życie zastąpiła bierna egzystencja, odwlekanie wszystkiego na później, przeczekiwanie i gnuśnienie. Wszystko to zaś prowadzi do mniej lub bardziej świadomego wycofania, izolacji, osamotnienia, a tym samym — do poddania się depresyjnym klimatom. „Depresja to nic innego, jak bezdomność, na depresję cierpią ludzie, którzy nie mają w kim zamieszkać"[50]. Problem w tym, że „domność" nie gwarantuje spełnienia, nie daje możliwości oddychania pełną piersią i prowadzenia pełnoetatowego życia. Senność, mając umocowanie nade wszystko w relacjach interpersonalnych (ze szczególnym uwzględnieniem związków małżeńskich), łączy się tedy z odczuciem bezsensowności istnienia. Zaborcza Żona i jeszcze bardziej toksyczni Teściowie wywierają destrukcyjny wpływ na Roberta. Podobnie dzieje się w przypadku Róży i jej Pana Męża lub związku Adama z Pięknisiem, gdzie owym opornikiem stają się społeczno-kulturowe normy. Miłość pokazana przez Kuczoka — do czego autor *Szkieleciarek* zdążył nas już przyzwyczaić — mieni się różnymi barwami. Również tym razem w centrum zainteresowań pisarskich postawione zostały trudne związki dzieci z rodzicami oraz miłość homo- i heteroseksualna, która jest siecią tarć sprzecznych sił: przyciągania i odpychania, wyzwalania i zniewalania, rozkoszy i cierpienia, kreatywności i twórczej bezpłodności. Poddawanie się działaniu owej ambiwalencji sprawia, że człowiek jest wewnętrznie

[49] W. Kuczok: *Senność*…, s. 146.
[50] Tamże, s. 66.

rozdarty. Targające nim przeciwieństwa ewokują zadawanie sobie samemu prymarnych pytań i snucie refleksji dotyczących własnej tożsamości:

> cóż bowiem znaczy „być sobą", o którego „siebie" chodzi — tego, w którym się żyło lekko, łatwo i przyjemnie, z którym się było w zgodzie, czy też tego, którym z czasem się stało, przywiędłego, zniechęconego i tęskniącego za przeszłością, każdą przeszłością, nawet tą najbardziej wyblakłą i ponurą, bo w przeszłości się żyło, w przeszłości się zdrowiało, w najbliższej przyszłości zaś będzie się już tylko dogorywać[51].

Róża — podobnie jak Robert — jest przykładem potwierdzającym owo „dogorywanie". *Senność* — przynajmniej momentami — sytuuje się wprawdzie na granicy realizmu i fikcji (stąd na przykład *passus* z rozpoznającym ludzi po nogach Robertem lub owe podejrzane zbiegi okoliczności, pozwalające złączyć opowiadane w tej prozie narracje), dobitniej pokazując, że wyrwanie się z senności może być jedynie pozorne, przebudzenie zaś — tylko chwilowe, ale odbierające także szansę odsłaniania „drugiego" dna, o które pisarz tym razem się nie zatroszczył. Nauka, jaka płynie z kart tej prozy autora *Opowieści słychanych*, sprowadza się do znanej skądinąd konstatacji, zgodnie z którą z zaklętego koła schematów społecznych i kulturowych nie sposób się uwolnić, nie sposób wyrwać się spod wpływu senności.

◇

„Tutaj folklor bujny, polowania, bijatyki, namiętności, proszę ja ciebie, a wszystko w cenie pokoju z wyżywieniem i taksy klimatycznej, trzeba tylko mieć oko i ucho otwarte…"[52]. Z pewnością takie oko i ucho ma narrator wydanych w 2010 roku *Spisków*…, które przypomniały powody ciepłych ocen pisarza. Zdaniem Justyny Sobolewskiej:

> Po słabej i telenowelowej „Senności" dostajemy „Spiski. Przygody tatrzańskie", powieść w miniaturach, w których odnajdziemy najlepsze cechy warsztatu laureata Paszportu „Polityki": językowy słuch i fantazję, przenikliwy obraz rodziny, groteskową wyobraźnię i humor[53].

---

[51] Tamże, s. 205.

[52] W. Kuczok: *Spiski. Przygody tatrzańskie*. Warszawa 2010.

[53] J. Sobolewska: *Ślązacy i górale.* „Polityka". http://www.polityka.pl/kultura/ksiazki/recenzjeksiazek/1510686,1,recenzja-ksiazki-wojciech-kuczok-spiski-przygody-tatrzanskie.read (dostęp 10.12.2003). Zob. też: D. Nowacki: *Tatrzański Bildungsroman.* „Gazeta Wyborcza" 2010, nr 273, s. 12; M. Robert: *Wojciech Kuczok, „Spiski. Przygody tatrzańskie"*. „Życie Warszawy". http://www.zw.com.pl/artykul/537590.html (dostęp 10.12.2003).

Najogólniej rzecz ujmując, *Spiski…* są zapisem przygód tatrzańskich, składających się na swoisty *Bildungsroman*. Pochodzącego ze śląskiej inteligenckiej rodziny bohatera i zarazem narratora tej prozy poznajemy w 1982 roku jako dziesięcioletniego chłopaka, który, spędzając z rodzicami wakacje w Tatrach, próbuje wpasować się w tamtejsze środowisko i zarazić miejscowych rówieśników fascynacją futbolem. Piłka nożna wydaje się sensem jego życia:

> ileż to meczy rozegrałem, wcielając się w dwudziestu dwóch kopaczy i komentatora jednocześnie, samego siebie kiwając, strzelając i jednocześnie rzucając się, by strzał obronić, w tym samym momencie dośrodkowując i wyskakując do główki — ileż sezonów, ileż drużyn, ileż tabel zapisanych w brulionie, a wszystko na kilku metrach kwadratowych pokoju dziecięcego, wyposażonego w dwa krzesełka udające bramki i plastikową piłeczkę pingpongową[54].

Myliłby się jednak ten, kto by sądził, że życie narratora *Spisków…* — jak błędnie sugerują daty zamieszczone w tytułach poszczególnych rozdziałów (1982, 1986, 1990, 1994 i 1999—2000) — toczyło się w rytm mundiali. Uwielbienie dla piłki nożnej pojawia się jedynie w pierwszej sekwencji książki, w dalszych jej partiach ustępując miejsca śledzeniu etapów korozji rodziny, trudom dojrzewania czy podziwiania piękna tatrzańskich krajobrazów. *Spiski…* bowiem da się czytać na wiele sposobów: jako narrację problematyzującą wygasanie namiętności, którego konsekwencją są pogłębiające się kryzysy małżeńskie, a w ich efekcie — całkowite rozpady; jako powieść o pierwszych uniesieniach miłosnych, prowadzących do erotycznej inicjacji i osiągnięcia dojrzałości emocjonalno-fizycznej; jako przewrotną grę z własną biografią[55]; jako historię trudnych relacji ojcowsko-synowskich albo też jako prozę wychwalającą górską naturę, podziwianą oczyma dorosłego już grotołaza i taternika. Kuczok, kreśląc — nie bez dozy krytycyzmu — wyraźniej kilka postaci (na czele z proboszczem Bździochem, owładniętym „chodzonką" Joasiem Bafią, Józusiem Głodowskim, Felą Nędzówną czy Białym Kurucem), daje swoistą kulturowo-geograficzną panoramę Podhala i Spiszu. Kuczok opisuje tedy piłkarskie pojedynki między sąsiadującymi z sobą podhalańskimi wioskami, góralskie antagonizmy i panujące tam zwyczaje, polowanie na misiołaka czy poszukiwanie wiedźmy — Śmierdzącej Jadwichy, która jako jedyna może odczynić urok rzucony na podhalańsko-spiszową okolicę. Wszystko to jednak zaprawione zostało sporą dawką humoru i ironii, dzięki czemu Kuczok uniknął mitologizującego Tatry gestu Tetmajera, konstruując jednocześnie —

[54] W. Kuczok: *Spiski. Przygody tatrzańskie…*, s. 25.

[55] Na tego typu związki zwracali uwagę komentujący tę prozę recenzenci. Zob. na przykład D. Nowacki: *Tatrzański Bildungsroman…*; M. Robert: *Wojciech Kuczok, „Spiski. Przygody tatrzańskie"…*

mającą w jakiejś mierze ambicje uniwersalizujące — opowieść o zmienności otaczającej nas rzeczywistości i jej nieubłaganym przemijaniu.

Spiski… są jednak nade wszystko narracją o obezwładniającej sile namiętności. Kuczok dał się już wielokrotnie poznać jako „specjalista" od portretowania miłosnych uniesień. I tym razem nie zawiódł pokładanych w nim oczekiwań. Wątki erotyczne wydają się w omówionej prozie autora *Senności* dominujące. Kuczok jednakże — nawet jeśli odwołuje się do podhalańskich legend (takich jak choćby zaspokajanie żądzy z owcami) — scen erotycznych nie wulgaryzuje, czyni wręcz przeciwnie — upoetycznia je. Ale nie mamy tu do czynienia z przesłodzonymi lirycznością frazesami. W *Spiskach…* seksualność pokazywana jest głównie w konwencji onirycznej. I tak, mający czternaście lat narrator, wybrawszy się z gazdą na grzyby, ma halucynacje, dzięki czemu staje się świadkiem pogańskiej orgii, jaka rzekomo miała miejsce na owianej mgłą białczańskiej polanie, na której on sam był uwodzony przez „chutliwą Cyganeczkę-pastereczkę". Cztery lata później oddaje się z kolei — równie fantazmatycznym — igraszkom cielesnym z młodziutkimi chórzystkami. Jest również pośrednikiem w miłosnej korespondencji góralskiej pary: Józusia i Feli (w której nasz bohater się zresztą szaleńczo zakochał, a którą po wielu latach wreszcie zdobędzie), oraz świadkiem obławy na misiołaka pożądającego owej pięknej góralki.

O tym, że realizm — jak to zwykle u Kuczoka bywa — i tym razem przełamywany zostaje groteską i oniryzmem, najdobitniej świadczy jednakże symboliczna scena rozmowy ze śpiącymi pod Giewontem rycerzami, mająca poniekąd poświadczać, że ów wątły przybysz ze Śląska, traktowany z pobłażliwością ceperski synek, stał się prawie pełnoprawnym członkiem społeczności góralskiej, który krainę podhalańsko-spiską poznał lepiej aniżeli jej rodowici mieszkańcy. Nie tylko bliskie stały się mu wysokogórskie ścieżki, kulturowe obyczaje, ale i język. Kuczok znów potwierdził swoje niezwykłe wyczulenie słuchowe, wychwytując subtelności góralskiej gwary. Język *Spisków…* uwodzi nie tylko dowcipem i słownymi grepsami, ale także nastrojowością.

Narrator *Spisków…*, nieustannie zmagając się z dyskomfortem psychicznym (kłócący się z sobą rodzice, jego wrażliwość i krucha konstrukcja fizyczna, poczucie wyobcowania), pragnie ponad wszystko zyskać akceptację środowiska. Chce być jednym z górali. Wreszcie udaje mu się osiągnąć cel:

> bywałem członkiem kręgu, więc kiedy padało pierwsze: „I tak to jest…", miałem prawo i ja dołożyć swoje „Hej…", a wypowiadanie tych formuł było jakoby modlitwą dziękczynną, że życie wciąż jeszcze jest zrozumiałe, proste, powtarzalne, że nie nastręcza trudności, którym by się nie dało zaradzić, których by wspólnie nie dało się rozwiązać, które wykoleić mogłyby los z odwiecznych torów świętego spokoju[56].

[56] W. Kuczok: *Spiski. Przygody tatrzańskie…*, s. 83.

Dorastający wśród górali chłopak, pragnąc być częścią tego prostego, poukładanego według określonych reguł świata, podświadomie dąży do przerwania ciągu rodzinnych klęsk. Nie chce podzielić losu dziadków czy rodziców, w których związkach dość szybko wygasła namiętność, zmieniając życie małżonków w piekło na ziemi. Dlatego *Spiski*… składają się z historii zakończonych happy endem. Matka narratora odnajduje szczęście przy boku „Mójkazia", jego ojciec, który „pod koniec stulecia […] kompletnie oszalał, dzięki czemu odniósł wreszcie życiowy sukces na niewyobrażalną skalę"[57], spełnił się jako Wielki Korektor, on sam zaś po latach wzdychania do pięknej Feli (porzuconej przez Józusia dla młodszej Malinki Macajko) odnalazł wreszcie spokój w jej ramionach. Ale czy mogłoby być inaczej, skoro górska przyroda — pełniąca w *Spiskach*… także funkcję azylu — zaczynała po zimie budzić się do życia?

> Otworzyłem okno; halny stopił wszystkie śniegi, tylko w żlebach i kotłach na postrzępionym horyzoncie góry łaciate bielały gdzieniegdzie, łąka na zboczu pod domem podnosiła się z zimowego snu, jeszcze zbyt słaba, żeby rozprostować kości, ale już pojedynczymi krokusami zwiastująca łan wiosenny. Zapachniało życiem. Czas się zaczynał promienny, pogodny i żyzny w dalsze moje przygody[58].

To nieco kiczowate zakończenie; ale w magicznych Tatrach — jak próbuje przekonać Kuczok — wszystko się może zdarzyć. Nie zdołałam się wszakże oprzeć wrażeniu, że *Spiski*… — podobnie jak wydana wcześniej *Senność* — zostały złożone nieco nazbyt pośpiesznie. Mimo tkwiącego w tej prozie uroku stylu i fabularnego potencjału Kuczok nie zawsze potrafi zapanować nad tokiem swej opowieści. W efekcie jego proza bywa chaotyczna, a poszczególne wątki wydają się momentami pozszywane zbyt wątłymi nićmi. Dzieje się tak po części dlatego, że wątpliwości budzą kwalifikacje gatunkowe. *Spiski*… są ni to powieścią, ni to połączonym bohaterami miejscem akcji i wydarzeniami zbiorem opowiadań.

◇

Nieprzychylne opinie wyrażono także po publikacji *Obscenariusza. Wypisów z ksiąg nieczystych.* Tomasz Mizerkiewicz zauważył, że

> Zabawy nieprzyzwoitością stanowiły zawsze znak rozpoznawczy tego pisarstwa. Publikacja zbioru opowiadań *Obscenariusz* pozwala na domysł, iż od sposobu rozegrania owej problematyki zależy w dużym stopniu efekt literackich zabiegów Kuczoka. Powiem od razu otwarcie

[57] Tamże, s. 237.
[58] Tamże, s. 275.

> — nowa książka z pewnością jest następnym nieudanym jego dziełem, miejscami tylko pojawia się coś bardziej obiecującego, gdy sprawa nieprzyzwoitości zostaje choćby na moment pokazana jako coś mało oczywistego[59].

Na wydany w 2013 roku *Obscenariusz…* składa się osiem opowiadań[60], które łączy motyw miłości i erotyki. I tym razem Kuczok pokazuje różne odmiany zauroczenia; od igraszek z prostytutkami, przez uczucie żywione do niewłaściwej osoby, na miłości idealizującej przedmiot pożądania skończywszy. I tak, w *Przyjdź do mnie* mamy do czynienia z romansem między dojrzałą rosyjską pisarką, autorką bestsellerów Marią Pietrowną Sachaliną z dużo młodszym, biseksualnym dziennikarzem Wiktorem Darczenką. Ich relacja rozwija się najpierw w e-mailach i smsach, by z czasem przenieść się do rzeczywistości pozawirtualnej. Kochankowie uzależniają się od seksu:

> Maraton seksualny trwał aż do bólów genitalnych. Nie wychodzili z łóżka — mówili sobie, że już-już wychodzą, ale nie mogli się wyswobodzić odplątać oderwać. Wiktor rozpieprzył ją jak sznycel, wyklepał jej pośladki jak mięso na kotlet. Jej i tak obszerną pochwę porozpychał, przywrócił ją światu rozpusty. Sachalina zrozumiała, że jest niestety bardzo zakochana, więc czasem cielęciała, wbrew sobie, kiedy się kochała z Wiktorem, serce miała w piździe. Rozhuśtał ją na wszystkie strony, z czasem ośmielił się ją pierdolić z nieprzyzwoitą prędkością[61].

Maria, poświęcając się mężczyźnie w pełni, chciałaby „umrzeć z miłości" (O, s. 93). On zaś jest seksoholikiem, który doskonale zna wszystkie moskiewskie darkroomy.

---

[59] T. Mizerkiewicz: *Bez odrobiny przyzwoitości*. „Nowe Książki" 2014, nr 4, s. 88. Podobnego zdania byli inni recenzenci. Zob. np. M. Boczkowska: *Eros ledwo zipie*. „Twórczość" 2014, nr 3; K. Dunin: *Kuczok, czyli ostentacyjny produkt rynkowy*. „Krytyka Polityczna". http://www.krytykapolityczna.pl/en/artykuly/czytaj-dalej/20131130/dunin-kuczok-czyli-ostentacyjny-produkt-rynkowy (dostęp: 10.12.2013).

[60] Część z zamieszczonych w *Obscenariuszu…* opowiadań była wcześniej publikowana w antologiach: *Udręka i ekfraza* w zbiorze *Miłość we Wrocławiu* (Kraków 2011); *Momenty* w zbiorze *Zachcianki. Dziesięć zmysłowych opowieści* (Warszawa 2013); *Ostatnie błogosławieństwo Ernsta Uncla* w zbiorze *Listy miłosne* (Warszawa 2008). Zdaniem Kingi Dunin, mamy do czynienia z produktem rynkowym, w którym „chodzi o rozrywkę, w miarę inteligentną, i żeby w ramach tej rozrywki trochę poświntuszyć, ale z gracją. Służą temu dość długie i szczegółowe opisy praktyk seksualnych — taka pornografia, która nie podnieca". K. Dunin: *Kuczok, czyli ostentacyjny produkt rynkowy…*

[61] W. Kuczok: *Obscenariusz. Wypisy z ksiąg nieczystych*. Warszawa 2013, s. 40. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Po skrócie O podaję stronę, z której cytat przytaczam.

Mniej lub bardziej podporządkowane znanym skądinąd fabularnym schematom będą pozostałe opowiadania zamieszczone w *Obscenariuszu… Bachantka na panterze* opowiada o Franzu von Wincklerze i jego szwagrze rzeźbiarzu Theodorze Kalidem, który wiedział, że „jeśli tylko zignoruje wzwód, jeśli przetrzyma gwałtowne a niecne podszepty jąder, zdoła wydłubać w kamieniu menadę, jakiej świat jeszcze nie widział" (O, s. 109). W *Zur Goldenen Gans* trwa swoiste śledztwo, które ma na celu sprawdzenie, czy listy Honoriusza Balzaka do Eweliny Hańskiej oraz Józefa Ignacego Kraszewskiego do przyjaciela mogą być dowodem na to, że miejscem upojnych seksualnie schadzek pisarzy była karczma „Pod Złotą Gęsią". Z kolei „ostatnią wolą" bohatera *Ostatniego błogosławieństwa Ernsta Unckla* będzie dostarczenie po śmierci jego poćwiartowanego ciała kochance. Kolejne opowiadanie, *Woolworth geschlossen*, przynosi historię żydowskiego subiekta, który ze względu na czekające go „chwile uniesienia" telefonicznie odmówił otwarcia sklepu Adolfowi Hitlerowi. W *Klapkach (z zielonymi motylkami)* mężczyzna podziwia na plaży nieznajomą dziewczynę, która przed popełnieniem samobójstwa robi notatki w dzienniku. *Udręka i ekfraza* zawiera natomiast opis przygotowań do tzw. przypadkowego seksu, który miał być uprawiany w ukrytej kapliczce katedry, a który *de facto* nie doszedł do skutku, ponieważ — jak stwierdziła turystka — „za dobrze [mu — A.N.] z oczu patrzy" (O, s. 198). *Momenty*, opowiadanie zamykające *Obscenariusz…*, problematyzują kazirodczą miłość między bratem i siostrą, a więc miłość zakazaną:

> Szczególnie dotkliwa dla mężczyzny okazuje się skłonność siostry do dominowania nad nim, gdyż pogłębia jego osamotnienie. O każdą czułość musi walczyć żałosnymi sztuczkami, kryjąc przed siostrą siłę swego pragnienia, tak jak kryją swoją miłość przed innymi. I on zdaje się najbardziej oczekiwać jednego chociażby przyzwoitego, ludzkiego odruchu ukochanej, który przywróciłby mu kawałek odbieranej co dnia godności i pokazał zarazem świat prawdziwie wspólny[62].

Kuczok, umieszczając akcję swych opowiadań w różnych przestrzeniach geograficznych i czasie historycznym, pokazuje, że silne namiętności i mniej lub bardziej spełnione (nie)miłości zdarzają się nieustannie. Tym można by tłumaczyć także ich schematyczność czy stereotypowość, choć z pewnością nie upraszczanie tematu.

Uwagę ponownie przyciąga styl autora *Szkieleciarek*. Obok groteski, makabry lub dosadności pojawiają się fragmenty lekkie i żartobliwe. Kuczok znów bawi się językiem, na planie pierwszym umieszczając homonimy[63].

[62] T. Mizerkiewicz: *Bez odrobiny przyzwoitości…*, s. 88.

[63] Do podobnych wniosków doszła Kinga Dunin (*Kuczok, czyli ostentacyjny produkt rynkowy…*) i Magdalena Boczkowska (*Eros ledwo zipie…*).

Dość przywołać taki oto przykład: „zadurzyć się od pierwszego włożenia" (O, s. 38).

Reasumując, *Obscenariusz…* potwierdza główne zainteresowania Kuczoka: miłość i śmierć. Zamieszczone tu narracje — w mniejszym lub większym stopniu — naświetlają nierozerwalny związek między Erosem i Tanatosem.

◇

Dopełnieniem twórczości prozatorskiej Wojciecha Kuczoka są dwa koncentrujące się na kinematografii tomy eseistyczne: *To piekielne kino* (2006) i *Moje projekcje…* (2009), oraz zbiór *Poza światłem* (2012).

W pierwszej z wymienionych publikacji autor *Senności* skupia się na tych filmach, które zostały — głównie ze względu na swą kontrowersyjność — przez krytykę przemilczane. Pociąga go kino, które może spróbować go „zdemoralizować, żebym miał szansę się tym próbom oprzeć"[64]. Interesują go przeto zwłaszcza te produkcje, które problematyzują śmierć, piekło, sąd i niebo. Autor *Senności* analizuje zatem obrazy takich reżyserów, jak Pier Pado Pasolini, Peter Greenaway, Robert Gliński czy Sławomir Fabicki, szczególną uwagę poświęcając *Pianistce* Michaela Hanekego, *Ziemi niczyjej* Danisa Tanovića, *Wszystko albo nic…* Mike'a Leigha oraz *Spirali*, *Życiu jako śmiertelnej chorobie przenoszonej drogą płciową* i *Suplementowi* Krzysztofa Zanussiego.

Kuczok poszukuje między innymi, jak zauważa Tadeusz Sobolewski, „»podglądania siebie w innym«, »filmowej anarchii«, która niczego nie udaje, w przeciwieństwie do markujących prawdziwe życie telewizyjnych reality show"[65]. Docenia zwłaszcza te filmy, które potrafią opowiadać o umieraniu. Ważne jest dla niego to, by kino bolało. O *Męskiej sprawie* Sławomira Fabickiego pisze na przykład, że jest „to film, który boli. Truizmem byłoby stwierdzić, że jest przejmujący — bo to my jesteśmy w tym wypadku przejmujący: przejmujemy ból i upokorzenie od młodego bohatera, przyjmujemy je na siebie, wychodzimy z kina pobici"[66].

Z podobnej perspektywy widza-kinomana pisane są teksty składające się na *Moje projekcje*, które przypominają swoisty leksykon. Jak zauważyła Agnieszka Wiśniewska:

> Kuczok jest widzem lubującym się w tropieniu powracających wątków filmowych, opisywaniu typów bohaterów, śledzeniu schematów fabularnych, szukaniu powtórzeń i odwołań jednego filmu do innego. Nieważne, czy trafia na kino gatunków, czy na dzieła autorskie, na komedię, horror, dokument — zawsze wpatruje się w ekran z uwagą i szybko analizuje, po czym wrzuca obejrzane filmy do odpowied-

[64] W. Kuczok: *To piekielne kino*. Warszawa 2006, s. 9.
[65] T. Sobolewski: *Kuczok w lustrze kina*. „Gazeta Wyborcza" 2006, nr 295, s. 15.
[66] W. Kuczok: *To piekielne kino…*, s. 143.

> nich przegródek. Każdą z takich przegródek porządkuje w opowieść, a z opowieści buduje leksykon kinowych tematów[67].

Analizuje między innymi *Czas Apokalipsy* Francisca Forda Coppoli, *Dług* Krzysztofa Krauzego, *Magnolię* Paula Andersona, *Ucieczkę skazańca* Roberta Bressona, *Skazanych na Shawshank* Franka Darabonta czy *Lekcję martwego języka* Janusza Majewskiego lub *Zygfryda* Andrzeja Domalika. Nasuwające się przy ich okazji refleksje przekształca w hasła, wśród których znalazły się między innymi: „melancholik w drodze", „nieszczęściarz", „łojcowie", „uciekinierzy", „zdechlaki polskie", „hufce świętego Cenzurego", „kochankowie niewymowni" czy „paradygmat misia" lub „śmierć harnasia". Jego ambicje uporządkowania obecnych w kinie tematów i bohaterów łączą się tu z osobistymi refleksjami. Już tytuł tomu podkreśla, że są to prywatne projekcje.

> Wszystko, co Kuczoka-widza zaciekawia, staje się punktem wyjścia […] snucia opowieści. Wplata w nią osobiste historie, bo widz idealny, według autora *Gnoju*, to taki, który kino traktuje jak część życia. Dlatego widz-kinoman całkiem naturalnie przechodzi od opowieści z życia wziętych do opowieści z kina zaczerpniętych[68].

Na uwagę zasługują szkice „klamrowe". Pierwszy i ostatni tekst *Moich projekcji…* stanowią bowiem swoiste podsumowanie specyfiki krytyki filmowej i wiązane z nią oczekiwania. Kuczok pisze na przykład:

> Czegóż żądać od krytycznej sztuki filmowej? Zaangażowania w to, co nie-oglądane, w świat nie-przedstawiony; zdolności przeciwstawienia się dyskursowi dominującemu w sposób tak spektakularny, że się nożyczki cenzorskie z grobów będą chciały wycinać, że się pikiety pod kinami ustawiać będą, że oszołomieni wąsacze z immunitetami będą napadać na samochody przewożące kopie filmowe. Chcę, by stawała nie po stronie systemu, ale po stronie człowieka. […] U podstaw idei sztuki zaangażowanej leży wiara w skuteczną interwencyjność dzieła, w to, że jest ono zdolne na bieg rzeczy wpłynąć, jak powiadają hurra-optymiści: zmienić świat[69].

Trudno jednakże uznać, że Kuczok te postulaty realizuje we własnej krytyce filmowej. Ponadto użyte tu banalne i powierzchowne sformułowania sprawiają, że *Moich projekcji…* nie da się traktować jako czegoś więcej aniżeli prywatnego notatnika amatora kinematografii.

---

[67] A. Wiśniewska: *Krytyk na czas kryzysu twórczego.* http://www.krytykapolityczna.pl/Recenzje/Wisniewska-Projekcje-Kuczoka/menu-id-76.html (dostęp: 13.04.2014).

[68] Tamże.

[69] W. Kuczok: *Moje projekcje. Lęki i pragnienia widza kinowego.* Warszawa 2009, s. 147, 149.

◇

Przychylności komentatorów współczesnego życia literackiego nie zyskał także zbiór *non fiction* zatytułowany *Poza światłem*, który wyszedł w W.A.B.-owskiej serii podróżniczo-reporterskiej Terra Incognita, a o którym Dariusz Nowacki, pisał jako o książce „wymuszonej, niekoniecznej, nieledwie rozpaczliwej, a nade wszystko »nadmuchanej«”[70].

Najogłędniej rzecz ujmując, mamy tu do czynienia ze zbiorem — mniej lub bardziej powiązanych z sobą — notatek, fragmentów, odprysków, które podzielić można na dwie grupy. Pierwszą stanowią refleksje na temat niedogodności życia w dzisiejszej Polsce (spowodowanej między innymi niską jakością usług PKP czy usług hotelarskich, nadmiarem reklam i ulotek domów publicznych lub zdechłymi meduzami na sopockiej plaży i wąskimi szosami) oraz w innych miejscach, które odwiedził Kuczok, podróżując za granicę. Pisarz narzeka choćby na przeludniony Kijów czy nadmiar wszystkiego w Rzymie, ale przywołuje także Filharmonię Berlińską, Muzeum Żydowskie i Muzea Watykańskie. W dalszej części *Poza światłem* — to druga grupa tekstów — pojawiają się zapiski taternika i alpinisty, w pełni obnażając nie tylko grotołazową pasję autora *Spisków*…, ale także jego narcystyczne usposobienie.

> Przyrodnicze gawędy (takie jak o *Stawach Tatr*) splatają się tutaj z przemyśleniami doświadczonego speleologa, który z niejednego nacieku skalnego wodę pił, nie raz i nie dwa przeżył chwilę grozy (wychłodzenia, zakleszczenia, zbłądzenia, czyli uboczne skutki przyjemnych skądinąd penetracji)[71].

Z jednej strony uobecnia się zatem strach i walka o własne życie, z drugiej natomiast — zachwyt i duma:

> Jaskinie są tekstami natury. Penetrując te znane, czytam pismo Ziemi. Odkrywając nowe, zbliżam się do aktu stworzenia. […] Kiedy rzeźbię w języku, nie mam gwarancji, że odkryję nowe rejony polszczyzny. […] Kiedy odkrywam jaskinię, wiem, że ocieram się o wieczność…[72].

Narcystyczne usposobienie, o którym była mowa wcześniej, najbardziej wyraziście ujawnia się w ostatnich partiach książki, noszących znamienny tytuł *Szczegółowa kronika moich odkryć jaskiniowych*, w której czytamy na przykład:

---

[70] D. Nowacki: *Jaskinie i myśl pożywna*. „Opcje” 2012, nr 4, s. 96.
[71] Tamże, s. 97.
[72] W. Kuczok: *Poza światłem*. Warszawa 2012.

> Wojciech Kuczok uczestniczy w kilku akcjach eksploracyjnych […]. Kuczok brał udział w pierwszych wejściach do wszystkich partii [jaskini — A.N.] […] Sam odkrywa korytarz ze skrajnie trudnym zaciskiem […]. Kuczok jako jedyna osoba dorosła dokonuje także przejścia skrajnie trudnego zacisku łączącego oba piętra jaskini […]. W późniejszych latach ekipa inwentaryzująca obiekt nie była zdolna zmieścić się w żadnym z ciągów odkrytych przez Kuczoka[73].

Poza światłem da się przeto czytać głównie jako próbę uchwycenia za pomocą słów przeżycia transcendentnego. Szkoda jedynie, że próbę połączoną z samouwielbieniem.

Wojciech Kuczok

Prozaik, poeta, autor utworów dramatycznych, scenarzysta, krytyk filmowy

Urodzony 18 października 1972 roku w Chorzowie. Uczęszczał do liceów w Chorzowie i Katowicach. Studiował kulturoznawstwo na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. W 2001 roku rozpoczął studia doktoranckie w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Współzałożyciel (wraz z Bartłomiejem Majzlem, Maciejem Meleckim i Grzegorzem Olszańskim) grupy poetyckiej Na Dziko. Debiutował jako poeta wierszem *dziś na podłodze znalazłem głowę* w *Kacze pióro. I Ogólnopolski Przegląd Twórczości Literackiej Dzieci i Młodzieży* (Katowice 1991), a jako prozaik — opowiadaniem *Droga do baru „Evil Horse"* („Nowa Fantastyka" 1992, nr 11). Publikował na łamach takich pism, jak: „FA-art" (1994—1999), „Opcje" (1995—2002), „Śląsk" (1996—2004), „Tygodnik Powszechny" (2000—2006), „Rzeczpospolita" (2000—2005), „Newsweek Polska" (2004—2006), „Zwierciadło" (2007—2008). Był laureatem nagrody marszałka województwa śląskiego (2004), Śląskiego Orła (2005), w 2004 roku przyznano mu Paszport „Polityki" za powieść *Gnój…* W 1990 roku otrzymał kartę taternika.

[73] Tamże. Do tej kwestii odniósł się także Dariusz Nowacki, zauważając, że „Jeśli do tego dodać, że na 27 barwnych fotografiach wklejonych w grzbiet książki Kuczok widoczny jest aż na 19, a to wszystko kosztem nietoperzy, pięknych nacieków, stalagmitów i innych jaskiniowych atrakcji, zaczyna być groźnie". D. Nowacki: *Jaskinie i myśl pożywna…*, s. 98.

Bibliografia

Powieści i zbiory opowiadań Wojciecha Kuczoka (z wybranymi głosami krytyki)

Opowieści słychane. Kraków, Wydawnictwo Zielona Sowa, 1999.

Recenzje: K. Borysiewicz: *Nowa proza K.* „Akcent" 2001, nr 3; A. Goździkowski: *O powieści Kuczoka.* „Nowy Wiek" 2001—2002, nr 7—8; M. Lengren: *Miłość i mdłość.* „Twórczość" 2000, nr 8; K. Maliszewski: *Wewnętrzne szaleństwo.* „Res Publica Nowa" 2000, nr 10. (Przedruk w zmienionej wersji pt. *Powiększa się. Tam. To.* W: Tegoż: *Zwierzę na J.* Wrocław 2001); Ż. Nalewajk: *„Opowieści słychane".* „Pracownia" 2000, nr 22; D. Nowacki: *Ty mnie nie traktuj…* „FA-art" 1999, nr 3; A. Pluszka: *Historie cne do cna.* „Opcje" 1999, nr 5; K. Uniłowski: *Opowieści Kuczoka.* „Śląsk" 2000, nr 2. (Przedruk w: Tegoż: *Koloniści i koczownicy. O najnowszej prozie i krytyce literackiej.* Kraków 2002); M. Witkowski: *Pamiętnik z okresu dojrzewania.* „Kresy" 2000, nr 4.

Szkieleciarki. Kraków, Wydawnictwo Zielona Sowa, 2002.

Recenzje: J. Cembrowska: *Ach, te pomysły.* „FA-art" 2002, nr 1; M. Cisło: *Malista reagiczny*. „Odra" 2003, nr 1; P. Czapliński: *Galernicy normalności.* „Res Publica Nowa" 2002, nr 10. (Przedruk w: Tegoż: *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym.* Kraków 2004); T. Dąbrowski: *„Kto wybiera śmierć, nie przestanie żyć"*. „Tygodnik Powszechny" 2002, nr 33; K. Dunin: *Dlaczego Wojciech Kuczok powinien napisać powieść*. „Studium" 2001, nr 1; A. Głowacka: *Historie dziwaków.* „Opcje" 2002, nr 3; I. Iwasiów: *Stwierdzenie ojcostwa*. W: Tejże: *Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj.* Kraków 2002; M. Kamieńczyk: *Przyzwoite dojrzewanie.* „Śląsk" 2002, nr 10; R. Kobierski: *Życie wynajęte.* „Nowa Okolica Poetów" 2003, nr 1; M. Liman: „Pogranicza" 2002, nr 2; T. Mizerkiewicz: *Kuczociarki.* „Nowe Książki" 2002, nr 6; M. Orski: *Wielki Brat Narrator.* „Przegląd Powszechny" 2002, nr 6; B. Śniecikowska: *Gra w słowa (i sensy).* „Tygiel Kultury" 2002, nr 10—12; K. Uniłowski: *Jak bezpiecznie oglądać telewizję?*. „Twórczość" 2002, nr 11—12; A. Wiśniewska: *Odźwierny dobrej śmierci*. „Twórczość" 2004, nr 12.

Gnój. Antybiografia. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 2003.

Recenzje: J.Z. Brudnicki: *Historie śląskie*. W: Tegoż: *Ćwiczenia z wolności*. Toruń 2007; M. Cuber: *Wyprawa do limbo.* „Res Publica Nowa" 2003, nr 6; A. Czachowska: *Gnój w gnoju.* „Twórczość" 2004, nr 1; J. Czechowska: *Tożsamość jednostkowa.* „Tygiel Kultury" 2006, nr 4—6; A. Czyżak: *Z gnojem, w gnoju*. „Polonistyka" 2004, nr 4; M. Jentys: *Antybiografia Wojciecha Kuczoka*. W: Tejże: *Nić Ariadny. Z notatnika recenzentki*. Toruń 2005; P. Lekszycki: *Kuczoka zniewalająca satyra na rzekomą „normalność".* „Studium" 2003, nr 3—4; A. Michnik: *W poszukiwaniu utraconego sensu*. „Gazeta Wyborcza" 2005, nr 199; M. Mizuro: *Niech sobie boli.* „Odra" 2003, nr 11; A. Morawiec: *Powieść antyedukacyjna albo „Gnój".* „Dekada Literacka" 2003, nr 7—8; A. Nawarecki: *Kłopot z tytułem*. W: *Śląski Wawrzyn Literacki*. Katowice 2004; A. Nęcka: *W labiryncie przemocy.* „Śląsk" 2003, nr 11. (Przedruk w zmienionej wersji pt. *Maltretowanie i przemoc. Wariacje na Barthelme'owski temat.* W: Tejże:

Granice przyzwoitości. Doświadczanie intymności w polskiej prozie najnowszej. Katowice 2006); D. Nowacki: *W poszukiwaniu parszywego czasu*. „Rzeczpospolita" 2003, nr 132; M. Orski: *Męczarnie wychowanka K.* „Nowe Książki" 2003, nr 9; R. Ostaszewski: *Zgnojone związki*. „Gazeta Wyborcza" 2003, nr 128; A. Sasinowski: *Raport z szamba.* „Pogranicza" 2003, nr 4; M. Sendecki: *Cały ten gnój*. „Przekrój" 2003, nr 21; P. Śliwiński: *Normalni, wydrążeni, źli*. „Tygodnik Powszechny" 2003, nr 32; K. Uniłowski: *Martwy tato i wzloty artysty.* „FA-art" 2004, nr 1; M. Urbanowski: *Podróże do kresów*. W: Tegoż: *Dezerterzy i żołnierze. Szkice o literaturze polskiej 1991—2006*. Kraków 2007; W. Wencel: *Biedny stary K.* „Nowe Państwo" 2003, nr 7; M. Zaleski: *Straszny romans*. „Polityka" 2003, nr 23.

Inne teksty: A. Nowakowska: *Frazeologia w powieści Wojciecha Kuczoka „Gnój"*. „Rozprawy Komisji Językowej Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego" 2006, t. 33; E. Sławkowa: *Nie tylko (śląska) opowieść: z zagadnień struktury i stylu tekstu „Gnoju" Wojciecha Kuczoka.* W: „Język Artystyczny". T. 13. Red. B. Witosz. Katowice 2007.

Widmokrąg. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 2004.

Recenzje: M. Cuber: *Love parade*. „Nowe Książki" 2004, nr 11; A. Głowacka: *Patologia miłości*. „Opcje" 2004, nr 4; P. Mackiewicz: *Zza drzwi izolatki.* „Twórczość" 2005, nr 4; K. Masłoń: *Celny kontrapunkt*. „Rzeczpospolita" 2004, nr 229; A. Nęcka: *Miłość nie jedno ma imię*. „Śląsk" 2004, nr 11; D. Nowacki: *Miłość i wielki talent, czyli narodziny gwiazdy*. „Gazeta Wyborcza" 2004, nr 233; M. Orski: *Patologiczny nadmiar bytu*. „Odra" 2005, nr 4; A. Siemińska: *Zagadka ostateczna*. „Studium" 2004—2005, nr 6—1; Ł. Stec: *Codzienność zza zasłony*. „Pogranicza" 2004, nr 4; P. Śliwiński: *Mistrz i znaki zapytania*. „Tygodnik Powszechny" 2004, nr 47; S. Śnieg: *Zbyt mało cukru*. „Lampa" 2004, nr 8; K. Uniłowski: *Jeszcze więcej przyjemności.* „Dekada Literacka" 2004, nr 4.

Opowieści przebrane. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 2005.

Recenzje: P. Czapliński: *Normalsi i odmieńcy*. „Gazeta Wyborcza" 2005, nr 271; A. Drotkiewicz: *Życie nie żyje, kobieta tak*. „Lampa" 2005, nr 12.

Senność. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 2008.

Recenzje: J.Z. Brudnicki: *Senność, czyli samotność*. „Trybuna" 2009, nr 25; M. Cuber: *Obudzić się, by zasnąć*. „Nowe Książki" 2008, nr 11; P. Czapliński: *Sny rodzinne. O powieści Wojciecha Kuczoka i prozie efektu rodzinnego*. „Kresy" 2009, nr 1—2; A. Franaszek: *Tkwimy w korku*. „Tygodnik Powszechny" 2008, nr 43; I. Kantorowski: *Trzy sny Kuczoka*. „Akant" 2009, nr 7; M. Małkowska: *Znój, gnój, miłość i słowotok*. „Rzeczpospolita" 2008, nr 206; A. Nęcka: *Bezsen(sow)ność istnienia.* „Twórczość" 2009, nr 1; D. Nowacki: *Papierowe śpiochy*. „Gazeta Wyborcza" 2008, nr 211; M. Pabisek: *Lektura na złą noc*. „FA-art" 2008, nr 2—3; M. Siedlaczek-Mikoda: *Kłopot z „Sennością"*. „Śląsk" 2008, nr 11.

Inne teksty: A. Nęcka: *I po sezonie? Cierpienia twórcze: Karpowicz — Kuczok — Odija*. W: Tejże: *Starsze, nowsze, najnowsze. Szkice o prozie polskiej XX i XXI wieku*. Katowice 2010; D. Nowacki: *Oblany egzamin i duch Janusza Leona*. „Lampa" 2008, nr 11.

Spiski. Przygody tatrzańskie. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 2010.

Recenzje: J. Hnidiuk: *„Spiski", czyli o tatrzańskich przygodach cepra Kuczoka z samiućkiego Śląska*. „Wyspa" 2011, nr 2; A. Nęcka: *W sidłach namiętności*. „Twórczość" 2011, nr 3; D. Nowacki: *Tatrzański Bildungsroman*. „Gazeta Wyborcza" 2010, nr 273; J. Petrowicz: *Bacioki, misiołak i bimboły*. „Pogranicza" 2011, nr 2; W. Rusinek: *Giewont z papier maché*. „FA-art" 2011, nr 1—2; W. Turant: *Jak przygoda, to w… Bukowinie*. „Śląsk" 2011, nr 5; J. Wierzejska: *„Zapachniało życiem"*. „Nowe Książki" 2011, nr 4.

Obscenariusz. Wypisy z ksiąg nieczystych. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 2013.

Recenzje: M. Boczkowska: *Eros ledwo zipie*. „Twórczość" 2014, nr 3; K. Dunin: *Kuczok, czyli ostentacyjny produkt rynkowy*. „Krytyka Polityczna". http://www.krytykapolityczna.pl/en/artykuly/czytaj-dalej/20131130/dunin-kuczok-czyli-ostentacyjny-produkt-rynkowy (dostęp: 10.12.2013); T. Mizerkiewicz: *Bez odrobiny przyzwoitości*. „Nowe Książki" 2014, nr 4; I. Okulska: *„Obscenariusz" Wojciech Kuczok*. „Gazeta Wyborcza". http://wyborcza.pl/1,75475,15063379,_Obscenariusz___Kuczok_zaadoptowal_Agnieszke_Osiecka_.html (dostęp: 10.12.2013).

Inne opracowania

R. Bednarczyk: *Taniec Erosa z Kostuchą*. „Śląsk" 2007, nr 10; A. Behmke: *Siedlisko traumy i irracjonalizmu. Refleksje o czasoprzestrzeni w twórczości Wojciecha Kuczoka*. W: *Literatura i przestrzeń*. Red. B. Gutkowska, B. Nowacka. Katowice 2008; W. Browarny: *Autonomia czy wspólnota? Dyskurs społeczny w prozie „roczników siedemdziesiątych"*. „Pamiętnik Literacki" 2007, nr 3; M. Cuber: *Kuczok Wojciech*. W: *Tekstylia bis. Słownik młodej polskiej kultury*. Red. P. Marecki. Kraków 2006; J. Czechowska: *Tożsamość jednostkowa*. „Tygiel Kultury" 2006, nr 4—6; A. Kopiński: *Przeciw „temu" światu. O prozie Wojciecha Kuczoka*. „Fronda" 2004, nr 32; *Kuczok Wojciech*. W: *Tekstylia. O „rocznikach siedemdziesiątych"*. Red. P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski. Kraków 2002; D. Kulesza: *Polska proza po „Gnoju". Kuczok, Czerwiński, Sieniewicz i inni*. W: *Polska proza i poezja po 1989 roku wobec tradycji*. Red. A. Główczewski, M. Wróblewski. Toruń 2007; T. Mizerkiewicz: *„Niebezpieczne związki" intymności erotycznej, pornografii i komizmu w prozie współczesnej*. W: Tegoż: *Nić śmiesznego. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Poznań 2007; Ż. Nalewajk: *Groteska i makabra. O motywie przemiany w prozie Wojciecha Kuczoka na przykładzie „Realizmu magicznego" oraz „Szkieleciarek"*. W: *Polska literatura najnowsza — poza kanonem*. Red. P. Kierzek. Łódź 2008; A. Nęcka: *Śląski Orzeł 2005: Wojciech Kuczok*. „Śląsk" 2005, nr 11; A. Szałagan: *Kuczok Wojciech*. W: *Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku. Słownik bibliograficzny*. T. 1. Red. A. Szałagan. Warszawa 2011; A. Wiech: *O romansach Wojciecha Kuczoka*. W: *Romans współczesny*. Red. A. Nęcka. Katowice 2004.

Inne książki Wojciecha Kuczoka

Zbiory poetyckie

Opowieści samowite. Bytom, Wydawnictwo „FA-art", 1996.
Larmo. Katowice, Art Cafe „Szmyrowata" Galeria ZPAP, 1998.

Zbiory eseistyczne

To piekielne kino. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 2006.
Moje projekcje. Lęki i pragnienia widza kinowego. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 2009.
Poza światłem. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 2012.

Duch wielkiej literatury
O twórczości Antoniego Libery

Anna Jamrozek-Sowa

Antoni Libera jest pisarzem, krytykiem literackim i teatralnym, reżyserem, tłumaczem, propagatorem dorobku literackiego twórców, których teksty przekładał na język polski, w szczególny sposób — Samuela Becketta[1]. Chętnie udziela wywiadów i komentuje wydarzenia ze sfery szeroko pojętej kultury.

Na łamach prasy debiutował w 1969 roku. Miał wówczas dwadzieścia lat. Wziął udział w dyskusji toczącej się wokół *Miazgi* Jerzego Andrzejewskiego[2].

---

[1] Tłumaczy również utwory Friedricha Hölderlina, Konstandinosa Kawafisa, Sofoklesa, Oscara Wilde'a, Jeana Racine'a, Williama Shakespeare'a, Philipa Larkina, Johana Wolfganga Goethego, Friedricha Schillera, Williama Butlera Yeatsa, Thomasa Stearnsa Eliota, Gustawa Flauberta, Wystana Hugha Audena, Horacego. Więcej na temat biografii Antoniego Libery zob. w M. Kotowska-Kachel: *Antoni Libera*. W: *Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku. Słownik biobibliograficzny.* T. 1. Red. A. Szałagan. Warszawa 2011, s. 142—146.

[2] A. Libera: *Czy miazga tylko zostanie czy diament?*. „Współczesność" 1969, nr 25, s. 13. Polemika z A. Mencwel: *Miazga i fetysz* (z cyklu: *Kryzys w literaturze krajowej*). „Współczesność" 1969, nr 19, s. 3, 8—10; nr 20, s. 4; nr 21, s. 1, 8—9; nr 22, s. 6—8. Andrzejewski odwdzięczył się młodemu miłośnikowi sztuki słowa, dedykując mu jedno ze swych opowiadań (*Antkowi Liberze, który w starej teczce odszukał to zapomniane opowiadanie*): J. Andrzejewski: *Pierwsza miłość.* „Literatura" 1975, nr 39, s. 5. (Przedruk w: Tegoż: *Nowe opowiadania*. Warszawa 1980, s. 5—10). Doceniając literackie pasje Antoniego Libery, Andrzejewski powierzył mu zaszczytne zadanie napisania kilkustronicowego fragmentu *Miazgi.* Ambitny student wywiązał się z tego zadania. Literacka anegdota utrwalona została w przedmowie do *Miazgi* (zob.: A. Synoradzka-Demadre: *Wstęp.* W: J. Andrzejewski: *Miazga*. Oprac. A. Synoradzka-Demadre. Wrocław 2002) oraz we wspomnieniu samego Libery (zob. A. Libera: *Wesele, którego nie było. O „Miazdze" Jerzego Andrzejewskiego.* W: Tegoż: *Błogosławieństwo Becketta i inne wyznania literackie*. Warszawa 2004, s. 43—44).

Rok później w „Miesięczniku Literackim" opublikował swoją pierwszą recenzję omawiającą zbiór opowiadań Marka Nowakowskiego *Robaki*[3].

W 1990 roku na łamach „Dialogu" wydrukowano jednoaktówkę Antoniego Libery noszącą poważnie brzmiący tytuł *Czy Europa musi zginąć?*[4]. Tekst powstał na zamówienie dyrektora artystycznego Royal Court Theatre Maxa Stafforda-Clarca, który to zaproponował kilkudziesięciu twórcom, w przeważającej mierze brytyjskim, napisanie dialogów podejmujących aktualny problem polityczny, społeczny bądź kulturalny. Miały one nawiązywać formą do dialogów platońskich, prowadzonych przez dwie postaci wyrażające krańcowo różne poglądy. Żadna ze stron nie miała być ukazana jako silniejsza, nikt nie wychodził też z debaty zwycięski. Stafford-Clarc zwrócił się do Antoniego Libery (który przebywał wtedy w Londynie z brytyjską inscenizacją *Ostatniej taśmy* i *Katastrofy* Becketta) z prośbą o napisanie dialogu podejmującego temat zmian zachodzących wówczas w krajach Europy Wschodniej. Libera napisał jednoaktówkę, czyniąc bohaterami postaci reprezentatywne dla późniejszej jego twórczości: Phila („idealistę, optymistę, entuzjastę; w swetrze, sztruksowych spodniach i zamszowych butach; lat około trzydziestu pięciu) oraz Phoba (realistę, pesymistę, malkontenta: w muszce, tweedowej marynarce, […] lat około sześćdziesięciu")[5]. Tekst Libery — *Eastern Promises*, znalazł się wśród czterech sztuk wybranych do realizacji na dużej scenie Royal Court Theatre. Spektakl miał swą premierę w 1990 roku, reżyserował go Kenny Ireland, grali Nicholas Le Prevost (Phil) i Richard Wilson (Phob)[6]. Jednoaktówka ukazała się drukiem w tym samym roku, w książce *The May Days Dialogues. A Series of Dramatic Dialogues*[7].

◇

Głośny debiut prozatorski Antoniego Libery przypadł na rok 1998. Wcześniej, w latach 1994—1997 fragmenty zapowiadanej powieści, noszącej roboczy tytuł *Dawniej! Ale dziś?*, drukowane były na łamach pism: „NaGłos", „Kultura" (Paryż), „Teatr", „Tygiel Kultury", „Kwartalnik Artystyczny", „Res Publica Nowa", „Tytuł". Rękopis książki, ze zmienionym już tytułem, brzmiącym *Madame*, otrzymał pierwszą nagrodę w konkursie ogłoszonym przez prestiżowe krakowskie wydawnictwo Znak. Książka została wydana w tejże oficynie. Odniosła spektakularny sukces; w trzy miesiące sprzedano cały nakład, czyli cztery tysiące egzemplarzy. Do 2010 roku wznawiano ją jeszcze

[3] A. Libera: *„Robaczywy ścieg" Marka Nowakowskiego*. „Miesięcznik Literacki" 1970, nr 8, s. 51—59.

[4] A. Libera: *Czy Europa musi zginąć?*. „Dialog" 1990, nr 9, s. 27—38.

[5] A. Libera: *Błogosławieństwo Becketta…*, s. 183.

[6] Tamże.

[7] A. Libera: *Eastern Promises*. Transl. A. Lloyd-Jones. In: *The May Days Dialogues. A Series of Dramatic Dialogues.* Methuen 1990.

piętnastokrotnie. Doczekała się też dwudziestu przekładów na języki obce. Opublikowanie książki w 2000 roku w prestiżowym amerykańskim wydawnictwie Farrar, Straus and Giroux (gdzie ukazywały się na przykład dzieła Czesława Miłosza) zapoczątkowało zagraniczną karierę *Madame*[8].

Madame napisana jest na wzór powieści tradycyjnej. Akcja rozwija się linearnie. Tekst został podzielony na rozdziały, które z kolei dzielą się na podrozdziały. Widoczna jest dbałość autora o zachowanie symetryczności struktury zdarzeń. Rzecz dzieje się w drugiej połowie lat 60. XX wieku, w Polsce, w Warszawie. Głównym bohaterem jest nastolatek zasiadający w ławie szkolnej jednego ze stołecznych liceów. Jest to młodzieniec wadzący się ze światem w kwestiach intelektualnych i artystycznych, samotny poszukiwacz sensu istnienia, jedynak cieszący się dużym zaufaniem rodziców (wyznaczonych przez nich granic wolności nigdy nie przekracza).

Bohater jest wciąż zmuszany do konfrontacji ze zmarłymi już w znakomitej większości bohaterami życia codziennego i niecodziennego przedwojnia lub XIX wieku, o których opowiada mu bądź ojciec, bądź znajomi rodziców. Bezimienny[9] nie może ustrzec się pesymizmu będącego wynikiem wmówionego mu przekonania, że urodził się w złym miejscu i czasie. Los skazał go bowiem na istnienie nie tragiczne bądź dramatyczne, jak w okresie wojny bądź stalinizmu, lecz jedynie żałosne. „Wybrzydzanie na marną teraźniejszość i nostalgiczne wzdychanie do świetlanej przeszłości było dla moich uszu — przez lata — chlebem powszednim”[10] — skarży się pierwszoosobowy narrator.

Początkową partię powieści (od strony siódmej do czterdziestej) zajmuje opis działań artystycznych bohatera, których podejmuje się, aby stać się kimś szczególnym na arenie szkolnej. Dzięki licznym talentom oraz pracowitości zostaje amatorem jazzmanem, reżyserem, aktorem, ale pomimo widocznych sukcesów ostatecznie jego szlachetne intencje zostają wyśmiane przez kogoś z grona pedagogicznego. Zniechęcony brakiem empatii, rezygnuje z pozycji zbuntowanego artysty i usuwa się w pozorny cień, stając się outsiderem, który obserwuje i komentuje zachowanie nauczycieli oraz klasowych kolegów. Wkrótce, podobnie jak reszta męskiej części populacji szkolnej, zakochuje się w zjawiskowej nauczycielce. Libera właśnie ów „romans” czyni osią dramaturgiczną opowieści.

---

[8] M. Wolny: *Królowa Śniegu. Międzynarodowa kariera „Madame” Antoniego Libery*. „Polityka” 2000, nr 12, s. 64.

[9] Tym mianem określił bohatera Przemysław Czapliński: *Madame i melancholik*. „Gazeta Wyborcza” 1998, nr 216 (dodatek „Gazeta o Książkach” nr 9, s. 2). (Przedruk w: Tegoż: *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgia w prozie lat dziewięćdziesiątych*. Kraków 2001, s. 252—263).

[10] A. Libera: *Madame*. Kraków 2004, s. 10.

Historia szkolnego „nie-romansu" (jak nazwał go Jacek Łukasiewicz[11]) rozpoczyna się we wrześniu, w klasie maturalnej. Nie trzeba dodawać, że szkoła jest tu, jak niemalże wszędzie, przestrzenią budzącą silne i różnorodne emocje. Uczniowie kontaktują się z nauczycielami przez jawną lub ukrytą konfrontację. Jednocześnie szukają mentorów, gdyż okres adolescencji to czas w rozwoju człowieka, kiedy bardzo intensywnie poszukuje autorytetu opartego nie na lęku i przemocy, lecz na szacunku. Wewnątrz uniwersum szkoły reguły są jasne; wiadomo, które czyny są karane, a które nagradzane. Ta oczywistość stwarza sytuację emocjonalnie i intelektualnie przejrzystą, nietrudną do zrozumienia. Tymczasem po pojawieniu się w szkole nowej dyrektorki rodzi się ferment i równowaga zostaje czasowo zaburzona. Główny bohater, dosłownie rażony uczuciem młodzieńczej miłości, wkracza w czekający już na adolescenta świat silnych uczuć, złożonych, trudnych międzyludzkich więzi.

Partnerką Bezimiennego w miłosnej grze zostaje osoba niezwykła, wyrafinowana piękność o alabastrowych dłoniach i nogach Wenus z Milo, nauczycielka języka francuskiego pełniąca funkcję dyrektora szkoły. Różnica wieku oraz to, że umiłowana kobieta Bezimiennego jest jego nauczycielką, czyni miłość niemożliwą, skandaliczną i naraża bohatera na upokorzenia.

Romanistka stała się projekcją potrzeb całej społeczności szkolnej. Wszyscy, i uczniowie, i nauczyciele, tworzyli jej legendę jako kobiety szczególnej. Tak jak ona potrzebowała ludzi dla swej gry, tak i oni potrzebowali kogoś, kto dysponowałby zasobami wewnętrznymi, czyniącymi ją zdolną do uniesienia roli Innej. Dzięki Madame jej otoczenie mogło przeżyć czas karnawału, by potem bezpiecznie powrócić do stanu codzienności. Podczas gdy uczniowie określali dyrektorkę mianem Madame la Directrice, dla pozostałych nauczycieli znajdywali zgoła odmiennie brzmiące pseudonimy: Żmija, Soliter, Kadłubek, Robociarz. Nauczyciele z oczywistych względów nie przepadali za romanistką. Raziła ich swą ostentacją, absolutną niedostępnością, sugerowaną przynależnością do komfortowego świata zbytku, drogich perfum, jedwabnych bluzek i nienagannych manier[12].

Madame zafascynowani byli natomiast uczniowie, zarówno chłopcy, jak i dziewczęta. Dla pierwszych stała się niedostępnym obiektem seksualnym, dla dziewcząt — niedościgłym wzorem do naśladowania. Szczegółowo omawiano jej stroje, zachowanie. Nie mając żadnych informacji na temat przeszłości i życia prywatnego nauczycielki, uczniowie snuli fantazje na temat jej przeszłości i teraźniejszości i z jej osobą wiązali swoje fantazje erotyczne. Wobec Madame nikt nie pozostawał obojętny — można ją było wielbić bądź

[11] J. Łukasiewicz: *Z różnych pamięci.* W: Tegoż: *Ruchome cele*. Warszawa 2003, s. 128.

[12] Jacek Łukasiewicz pisał: „Mało gdzie ludzie są tak charakteryzowani przez stroje jak w »Madame«. Ubrania są znakami identyfikacji i przedmiotem pożądania. Znakami stylów, zachowań — intelektualnych i moralnych". Tamże, s. 127.

nienawidzić. Ona sama zresztą oczekiwała hołdów i w niepokój wprawiał ją fakt braku adoracji. W świecie PRL-u lat 60. jest kimś zupełnie różnym od otoczenia. Wymyka się jednoznacznym ocenom, nie można jej zamknąć w żadnej definicji; jest kapryśna i zmienna. Stosuje politykę niedomówień, broniąc w ten sposób dostępu do swojego życia prywatnego. Jedyny możliwy z nią kontakt polega na grze, do której, zgodnie z wolą Madame, starający się zostanie dopuszczony bądź nie.

Narratora trawi gorączka poznawcza. Wie, że droga do Madame wiedzie przez odkrycie sekretów jej nieujawnianego życiorysu. Czyni więc z siebie warszawskiego Sherlocka Holmesa. La Directrice należy do kręgu bliskich znajomych mentora, taternika, intelektualisty, przedwojennego gentelmana — pana Konstantego. Okaże się także, że Umiłowaną tegoż gentelmana była matka Madame… Fabuła tak się układa, aby Bezimienny miał szansę poruszać się po planie, którego punkty orientacyjne stanowią miejsca istotne dla Warszawy i są to, co ważne dla Libery, miejsca realnie istniejące[13]. Autor jest bardzo uważny także w kwestii czasu rozgrywania zdarzeń. W wywiadzie dotyczącym książki wyjaśnia na przykład, że Madame wyjeżdża z Polski 25 czerwca 1967 roku, z Dworca Gdańskiego, pociągiem relacji Moskwa — Warszawa — Paryż, o godzinie 15.10[14].

„Przez wiele lat nie opuszczało mnie wrażenie, że urodziłem się za późno. Ciekawe czasy, niezwykłe wydarzenia, fenomenalne jednostki — wszystko to, w moim odczuciu, należało do przeszłości i raz na zawsze się skończyło”[15] — brzmi zdanie otwierające powieść. Zamyka ją konstatacja zgoła odmienna: „Przemknęło mi tylko przez myśl, […] że może jednak wcale nie urodziłem się za późno”[16].

Co skłoniło Bezimiennego do zanegowania fatalistycznego sposobu widzenia własnego życia? Oprócz przeżytej bezpośrednio i osobiście, nie tylko

[13] Zacytuję autokomentarz Libery deklarującego sympatię dla zabiegu topograficznego lokowania opowiadanych historii: „Zawsze fascynowały mnie książki, które dawały w miarę szczegółowy obraz jakiegoś miasta lub choćby jego małego fragmentu. Dlatego też, gdy sam zacząłem pisać, chciałem do tej długiej i bogatej tradycji nawiązać. Ponieważ kluczowe dla tej akcji sceny rozgrywają się w Śródmieściu (Zachęta, Uniwersytet, Teatr Polski, Pałac Staszica) i miejscom tym musiałem poświęcić szczególną uwagę (dość ważny jest np. opis pomników Kopernika i Chrystusa sprzed kościoła Świętego Krzyża), miałem ochotę czy nawet potrzebę zrównoważenia tego obowiązku jakąś przyjemnością, a tym właśnie było wprowadzenie owych kilku okruchów żoliborskich. Można powiedzieć, że w książce pełnią one funkcję osobistego piętna autora. Są czymś w rodzaju zabiegu, jakim było np. pokazywanie się na chwilę Alfreda Hitchcocka we własnych filmach”. A. Libera: *Żoliborz — moja mała ojczyzna*. W: Tegoż: *Błogosławieństwo Becketta…*, s. 35.

[14] Tamże, s. 36.

[15] A. Libera: *Madame…*, s. 7.

[16] Tamże, s. 388.

w wyobrażeniu, fascynacji miłosnej — także wiadomość o tym, że on sam, tak uwikłany w mityczne opowieści o ludziach i czasach niedawnych, stał się bohaterem kolejnego mitu szkolnego. Jego „nie-romans" zyskał w opowieści następnych roczników wymiar mityczny. Posłańcem, który przyniósł mu wiadomość o legendzie traktującej o burzliwym romansie genialnego ucznia i fascynującej Francuzki — nauczycielki, był szkolny Wrażliwiec doskonale władający językiem francuskim. „Chudy, smutny chłopiec" to *alter ego* Bezimiennego, „wariacja na jego temat". Zachowania Wrażliwca do złudzenia przypominają sposób bycia głównego bohatera — maturzysty. Przy tym uwielbienie Wrażliwca ukierunkowane jest na Bezimiennego — herosa. W skierowanej do narratora opowieści Smutnego Chłopca realna, zdegradowana, ciążąca ku śmieszności rzeczywistość artystycznych i sercowych sukcesów Bezimiennego nabiera cech wzniosłości i prezentowana jest na sposób nostalgiczny:

> Niewiarygodne! Legenda! Klasyczny szkolny mit! Byłem herosem mitu! A chudy, smutny chłopiec ciągnął z gorączką w oczach: — Mieliście klub jazzowy w warsztacie robót ręcznych…. Grywaliście wieczorami w oparach papierosów… a parę razy do roku były upojne jam sessions… podobno nawet studenci przychodzili tu do was… Było tak? Niech pan powie! Patrzyłem na niego z góry z przyjaznym pobłażaniem. — Miało być, marzycielu, miało, ale nie było. […] Słuchał tego zachłannie, jakbym mówił Bóg wie co, a gdy skończyłem, powtórzył, jakby dla siebie: „Tak, tak…" […] — A ten Teatr Szekspira? […] Nie powie mi pan chyba, że i tego nie było? […] — Przesada, gruba przesada — kręciłem przecząco głową. — Lecz przede wszystkim trzeba, byś wiedział takie rzeczy: to kółko teatralne, które z największym trudem udało mi się założyć, żyło krótko i marnie. Dało zaledwie jedną, i to skromną premierę, bez dekoracji, kostiumów: właśnie ów „Cały świat"… I nie był to żaden dramat, tylko tak zwana składanka: kawałki z różnych sztuk… wiązanka recytacji. […] Czy mogę panu zadać jeszcze jedno pytanie? […] Kiedy pan chodził do szkoły — zaczął niepewnym głosem — to dyrektorką była podobno jakaś Francuzka… czy może pół-Francuzka […]. Była Polką — odrzekłem. Tyle że dwujęzyczną. Mówiła po francusku jak rodowita Francuzka[17].

W początkowej partii zwierzeń Smutnego Chłopca Bezimienny weryfikował elementy mitologizujące faktyczność, by zupełnie zmienić swą strategię w partiach odnoszących się do finału romansu z Madame.

Postscriptum, wieńczące ciągnącą się przez trzysta stron narrację, modyfikuje sposób odbioru książki. Dowiadujemy się z niego, że trzydziestopięcio-

[17] Tamże, s. 383—388.

letni narrator, literat decydujący się na emigrację, autor powieści *Klęska* wydanej w drugim obiegu (nawiązanie do *Zwycięstwa* Conrada), kończy książkę o sobie samym sprzed dwudziestu lat, korzystając z kiedyś, na bieżąco, sporządzanych notatek. Pracę rozpoczął półtora roku wcześniej, w styczniu 1982 roku, gdy ukrywał się przed SB na poddaszu jednej z gdańskich willi (nawiązanie do życiorysu Joanny Schopenhauer).

◇

Aktualność *Madame* spowodowała zarówno zainteresowanie czytelnicze, jak i „wysyp" recenzji napisanych w różnym tonie i duchu[18]. Na łamach ogólnopolskich czasopism i magazynów literackich ukazało się blisko trzydzieści takich tekstów.

Antoni Libera uczestniczył w krytycznym dyskursie towarzyszącym zaistnieniu *Madame* na polskim rynku. W wywiadach i komentarzach podpowiadał możliwe drogi rozumienia sensu powieści z uwagi na relacje jego własnego tekstu z przywoływanymi i zaszyfrowanymi w niej tekstami kultury. Nalegał na dostrzeżenie i odnotowanie intertekstualności, sarkazmu, ironii.

Pierwsi recenzenci *Madame* pisali o książce aprobatywnie, nawet z entuzjazmem. Wojciech Kaliszewski swojej wypowiedzi nadał tytuł *Nareszcie powieść*, a w pierwszym zdaniu recenzji zawarł stwierdzenie o „rewelacyjności" powieści na tle współczesnej polskiej prozy[19]. Anna Bolecka oceniała *Madame* jako utwór, który „dostarcza przyjemności masom, a zarazem wtajemniczonym wyjawia swe ukryte skarby"[20]. Małgorzata Musierowicz w felietonie z cyklu Frywolitki eksponowała ujmującą „przygodowość" tekstu:

> Zajrzałam do „Madame" o czwartej po południu. Nad ranem byłam po lekturze całości: I od tej książki nie można się oderwać! — kolejny wyjątek w bieżącej produkcji wydawniczej. Napisana z użyciem narracji tradycyjnej (co za ulga! Co za przyjemność w czytaniu!). Jest finezyjna i dobrze zbudowana. Aura podobna nieco do „Klubu Dumas": zawikłane zagadki i piętrowa opowieść, Tajemnica, do której kluczem są książki[21].

W 1999 roku, w styczniowym numerze „Nowych Książek", na jednej stronie zamieszczono obok siebie dwie recenzje *Madame*, jedną pióra Danuty

[18] Ze względu na dużą liczbę recenzji *Madame* nie sposób w ramach tego artykułu odnieść się szczegółowo do nich wszystkich.

[19] W. Kaliszewski: *Nareszcie powieść*. „Więź" 1999, nr 2, s. 220.

[20] A. Bolecka: *List do Antoniego Libery, autora „Madame"*. „Odra" 1999, nr 5, s. 127.

[21] M. Musierowicz: *Frywolitki (86), czyli ostatnio przeczytałam książkę!!!*. „Tygodnik Powszechny" 1998, nr 48, s. 14.

Ulickiej, drugą — Stanisława Cichowicza. Ten ostatni pisał o Madame jako „owocu słodkiej fikcji"[22].

Szeroko odnoszono się do formy powieści. Tomasz Burek był zdania, że konstrukcja *Madame*, jako romansu wydaje się stosunkowo prosta, jednak autor ujął swoją opowieść w niemalże niedostrzegalny, Nabokowowski cudzysłów. Konwencja romansu obramowana została „bardziej pojemną, zintelektualizowaną formą Bildungsroman, powieści wychowawczej, edukacyjnej opowiadającej o dojrzewaniu; ta zaś przechodziła gładko w powieść perypetii światopoglądowej, aż w końcu miało się wrażenie obcowania z napisaną w późnodwudziestowiecznym duchu wersją *Nieba w płomieniach*[23]. Kazimiera Szczuka wskazywała *Entwicklusngroman* jako gatunkową podstawę książki. Pisała:

> Wzory powieściowe, na jakich oparł Antoni Libera swe dzieło, wywodzą się z wieku XVIII, choć niełatwo byłoby wskazać jakiegoś jednego jego mistrza w samej sztuce opowieści. Powieść pomieściła niewyobrażalną wprost ilość literackich odniesień, śladów, nawiązań, przetworzeń, zapożyczeń, cytatów, pastiszów etc., ale tworzą one raczej skomplikowaną warstwę symboliczną dzieła, aniżeli wskazują na pochodzenie […]. Dla interpretacji powieści nieocenione, choć zaskakujące okaże się usytuowanie jej wobec utworu — Matki, Matrycy, Oryginału, czyli „Lat nauki i lat wędrówki Wilhelma Meistra" Goethego, a ściślej: monografii tego dzieła, która właśnie wyszła spod piór Marii Janion i Marii Żmigrodzkiej i nosi tytuł „Odyseja wychowania"[24].

Danuta Ulicka bardzo dokładnie przyglądała się konstrukcji jako skomplikowanej formie gry z biografią oraz mitotwórczemu działaniu opowieści:

> Cały w ogóle pisany po dwudziestu trzech latach niby-pamiętnik (łżepamiętnik) z okresu dojrzewania, w czasie marnym późnego Gomółki, usilnie wyrywa się z zastanych form gatunkowych, sposobów prowadzenia narracji, konstruowania fabuły, splątania wątków i motywów. Używa ich wprawdzie do woli, ale gwoli zwiedzenia czytelnika. Sugerując pokrewieństwo z portretami artystów z czasów młodości i niepokojami wychowanków swojego czasu, spisywanych techniką Goethego, Tołstoja czy Gorkiego, nieustannie sprowadza odbiorcę nawykłego do utartych szlaków myśli autobiograficznej na manowce. Autoportret zarysowany w powieści jest bowiem najpierw zakorzeniony w literaturze i kulturze, we właściwych im mówieniach, a dopiero potem w biografii i historii. Materią wspomnień i obiektem odzwierciedlanym jest w niej

[22] S. Cichowicz: *Owoc słodkiej fikcji*. „Nowe Książki" 1991, nr 1, s. 10—11.
[23] T. Burek: *Grzech straconej młodości*. „Więź" 2009, nr 7, s. 137—138.
[24] K. Szczuka: *Forma i chłopiec*. „Res Publica Nowa" 1999, nr 1—2, s. 95.

> przede wszystkim język (języki), a nie rzeczywistość. […] Przedmiotem analizy Libery jest więc raczej stawanie się biografii i historii jako mitu niż mitu rekonstrukcja. Wykorzystując stereotypy narracyjne, fabularne i językowe, śledzi on mitotwórcze działanie opowieści[25].

W dyskursie sprowokowanym przez *Madame* kontrowersje dotyczyły w głównej mierze „czarnej wizji" PRL-u. Książka była bowiem wyrazistym głosem w toczonej pod koniec ubiegłego wieku dyskusji na temat adekwatności literackich przedstawień Polski lat 1944—1989.

Przemysław Czapliński w *Madame* dostrzegł „optymalne, paradygmatyczne wcielenie opowieści o życiu, które w PRL-u przebiegało, lecz pozostało całkowicie przez PRL nietknięte"[26]. Jego recenzja, w której podważał zasadność tak jednoznacznego waloryzowania Polski okresu socjalizmu, zamieszczona na łamach „Gazety Wyborczej", odbiła się szerokim echem i sprowokowała dyskusję[27].

Recenzenci podnosili też sprawę nierealności Bezimiennego jako bohatera — nastoletniego intelektualisty i artysty. Libera bronił się przed tym zarzutem, powołując się na utrwalone w literaturze światowej portrety genialnych młodocianych artystów oraz przypominając, że „literatura to nie sublimacja życia, to tworzenie idealnego obrazu rzeczywistości, a nie jej kopiowanie"[28]. Polemizował też z opiniami krytyków podważających taką dojrzałość świadomości politycznej nastolatka. Dowodził, że wychowanie w określonym środowisku, antykomunistycznym z ducha, kształtowało postawę dzieci, PRL zaś nie był krajem bezpiecznej łagodności, lecz bardzo groźnego pozoru[29].

---

[25] D. Ulicka: *Czekanie na opowieść*. „Nowe Książki" 1991, nr 1, s. 10—11.

[26] P. Czapliński: *„Kły i plugawe oblicze"*. W: Tegoż: *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*. Warszawa 2009, s. 125.

[27] P. Czapliński: *Madame i melancholik*… Polemiczna względem recenzji Czaplińskiego była między innymi recenzja Zbigniewa Mentzla: *Libera, równać w dół. (Z dziennika „Mój rok 1998")*. „Tygodnik Powszechny" 1998, nr 46, s. 16. Temat obrazowania PRL-u w *Madame* podejmowało wielu piszących o książce, między innymi M. Leciński: *„Królowa Śniegu" i „czerwoni pigmeje". O przedstawianiu PRL-u w „Madame" Antoniego Libery*. „Pracownia" 2001, nr 24, s. 72—81.

[28] „Proszę go porównać z innymi, podobnymi bohaterami w literaturze — z Dedalusem Joyce'a, z wieloma bohaterami Nabokova (to są dopiero geniusze), z Toniem Krögerem". *Żart, ironia, muzyka i głębsze znaczenie.* Z Antonim Liberą rozmawiał Władysław Rajcher. „Nowe Książki" 1999, nr 1. (Przedruk w: Tegoż: *Błogosławieństwo Beckетta*…, s. 15—16).

[29] Jan Błoński, uczony i krytyk uwrażliwiony na kontekst społeczny sztuki, pisał w swoim, pośmiertnie wydanym, pamiętniku: „Sfałszowanie codzienności przez totalizm nie doczeka się nigdy swego Homera, co najwyżej Gogola (Mrożka?) czy Swifta (Lema?): jest w nim coś głupiego i płaskiego, co poraża często samą możliwość literatury… a na pewno już szansę jakiegokolwiek ujęcia realistycznego. […] [Przed 1944 rokiem — A.J.S.] ludzkim działaniom — choćby naznaczonym nieszczęściem — przysługiwała bardziej

W szczególny sposób omawiano sprawę „nie-romansu" szkolnego. Wiele miejsca poświęcono odkrywaniu psychologicznych zawiłości zachowań Bezimiennego i Madame. Jan Gondowicz w „Nowych Książkach", chwaląc Liberę za znakomity, „wspaniale szyderczy, zdradzający głębokie znawstwo przedmiotu", rysunek głównego bohatera, „dotkniętego nieuświadomioną, a nieuleczalną chorobą kabotyństwa", „Gombrowiczowskiego Syfona w szkole Polski Ludowej", zwrócił jednocześnie uwagę na pewną koincydencję, podobieństwo tematyczne książki Libery oraz wydanej w 1963 roku powieści *Madame* autorstwa znanego krytyka filmowego Aleksandra Jackiewicza[30]. Recenzent zaznaczał, że obydwie książki łączy identycznie brzmiący tytuł oraz historia „nie-romansu" adolescenta i nauczycielki romanistki.

Antoni Libera odciął się od wszelkich sugestii na temat ewentualnej wtórności własnej książki. Zaznaczył, że tytuł powieści stanowi nawiązanie do *Madame Bovary* Gustawa Flauberta. Powołał się też na zjawisko powtarzalności wątków, od zawsze istniejące w literaturze. Przypomniał, że na przykład opowiadania noszące tytuł *Pierwsza miłość* wyszły w różnym czasie spod pióra tak różnych pisarzy jak Iwan Turgieniew, Vladimir Nabokov, Iwan Bunin, Samuel Beckett, Jerzy Andrzejewski czy Paweł Huelle[31].

◇

O żywej i na różny sposób przejawiającej się aktywności Libery w przestrzeni literatury i szerzej: kultury, traktują jego dwa kolejne tomy prozatorskie wydane w latach 2004 i 2009: *Błogosławieństwo Becketta i inne wyznania literackie* oraz *Godot i jego cień*. Obydwa, już nadanymi tytułami, informują o fundamentalnym znaczeniu dzieł Becketta w intelektualnym i artystycznym życiorysie autora. Po przeczytaniu wspomnianych książek staje się oczywiste, że Beckett ma dla wznoszonego przez Liberę prywatnego gmachu literatury fundamentalne znaczenie. Stoi obok Starych Mistrzów: Jeana Baptiste'a Racine'a, Friedricha Hölderlina, Johanna Wolfganga Goethego…

◇

Książka *Błogosławieństwo Becketta i inne wyznania literackie* jest autoprezentacją Antoniego Libery jako człowieka przełomu XX i XXI wieku, czy-

---

cecha powagi, prawdy czy rzetelności. To, co zatruwa nasz świat, to nieustanna oscylacja pomiędzy przymusami totalizmu a dekadencją rozpanoszonego laissez-faire… laissez-faire, które z dziedziny ekonomii przeniosło się do obyczaju, sztuki czy moralności". Cyt. za: J. Błoński: *Błoński przekorny. Dziennik. Wywiady.* Wywiady wybrał i opracował M. Zaczyński. Kraków 2011, s. 35

[30] J. Gondowicz: *Dialogi listów w butelkach*. „Nowe Książki" 1999, nr 4, s. 75. (Przedruk w: Tegoż: *Pan tu nie stał. Artykuły drugiej potrzeby*. Warszawa 2011, s. 31—34). Gondowicz przywołuje powieść autorstwa Aleksandra Jackiewicza: *Madame.* Warszawa 1963.

[31] M. Wolny: *Królowa Śniegu…*, s. 64.

tającego i tworzącego literaturę. Tom zbiera teksty wcześniej wygłoszone bądź drukowane, funkcjonujące już, lecz w odmiennym kontekście. Zebrane razem i poddane tematycznej systematyzacji, układają się w opowieść o fascynacjach artystycznych autora *Madame*. W bardzo różnorodnych formalnie tekstach (wywiadach, przemówieniach, recenzjach, laudacjach, wyznaniach, odczytach, krótkich formach narracyjnych, dialogu, mowie wiązanej) Libera artykułuje osobiste sądy dotyczące sztuki i współczesnego społeczeństwa. Przez pryzmat literatury wysokoartystycznej, którą poważa i do której się odwołuje, prezentuje własne widzenie współczesności. Daje upust emocjom, chwali, gani, podaje w wątpliwość sądy innych. „Największa wartość nowej książki Libery tkwi w odwadze formułowania pryncypialnych sądów na temat sztuki, literatury, roli pisarza i artysty w ogóle"[32] — pisał na łamach miesięcznika „Śląsk" Artur Madaliński. „Przyjemność wynikająca z lektury bierze się na pewno z dwóch powodów: obcowania z erudycją autora, jak też z rzadko dziś spotykaną klarownością wypowiedzi, jasnością i przejrzystością myśli oraz stylu"[33] — chwaliła książkę Joanna Marzec. Krzysztof Masłoń, postrzegający pisarstwo Libery jako „tyleż osadzone w przeszłości, ile tkwiące w tu i teraz", swoją pochwalną wypowiedź na temat książki zgrabnie rozpoczął i zamknął zdaniem: „Antoni Libera nie jest z tego świata", w samym zaś tekście recenzji nawiązał także do znanego z *Madame* stwierdzenia o fakcie zbyt późnych narodzin narratora tejże powieści — „Antoni Libera wcale nie urodził się za późno"[34]. Jedną z partii *Błogosławieństwa Becketta*…, pastisz prozy Jerzego Pilcha, *Liryki lozańskie*, określił mianem „majstersztyku literackiego". Opowiadanie to później weszło w skład antologii najlepszych polskich opowiadań współczesnych — *Pokaz prozy*[35].

Libera zasadnie, dla zachowania prawidłowej kompozycji, podzielił tom na sześć części. Klamrę opowieści tworzą pierwszy i szósty rozdział: *Trzy rozmowy* i *Trzy wyznania.* W częściach pośrednich zaprezentował „segmenty" swoich stematyzowanych zainteresowań. Część druga, *Droga do literatury*, zawiera teksty opowiadające o ważnych lekturach i spotkaniach z ludźmi wybitnymi. Libera odtworzył między innymi przebieg swej rozmowy z Beckettem. Autor *Czekając na Godota* powiedział wówczas, że urodził się zbyt późno, aby napisać klasyczną powieść na kształt *Effi Briest* Theodora Fontanego. Stwierdzenie „urodziłem się za późno" w kilka lat później przywołane zostało w formie zdania otwierającego i zamykającego opowieść narratora *Madame*.

---

[32] A. Madaliński: *Odwaga wołania na puszczy*. „Śląsk" 2004, nr 9, s. 77.

[33] J. Marzec: *Upodobanie do słowa pisanego*. „Nowe Książki" 2004, nr 6, s. 14.

[34] K. Masłoń: *Orientacja na czucie i wiarę*. „Rzeczpospolita" 2004, nr 86, s. A12.

[35] *Liryki lozańskie* zamieścił Antoni Libera w tomie *Pokaz prozy* (aut. S. Barańczak i inni. Kraków 2006), na który złożyły się wybrane opowiadania czołowych polskich prozaików współczesnych.

Sekwencja trzecia: *Koledzy po piórze* zbudowana jest z drobiazgowych analiz twórczości artystów bliskich mu duchowo — Jerzego Szpotańskiego, Wilhelma Dichtera, Bronisława Maja, Janusza Szubera, Zbigniewa Mentzla, Pawła Huellego. Tutaj też odnaleźć można przywoływane już *Liryki lozańskie*. W części czwartej swego „raptularza" Libera zebrał wypowiedzi sumujące przekonania na temat stanu literatury polskiej, obecnego i prognozowanego na niedaleką przyszłość.

Przedostatni segment gromadzi różne, pod względem formy, wypowiedzi podejmujące kwestie moralności obywatelskiej i politycznej. Zamieścił tam autor wspominaną już jednoaktówkę *Czy Europa musi zginąć?*, protest przeciw wizji historii najnowszej zaprezentowanej w książce Wojciecha Jaruzelskiego *Stan wojenny: dlaczego?*, a także fikcyjną mowę sądową świadka w „procesie przeciwko 20. stuleciu n.e. na rozprawie w dniu 1 kwietnia 2000 w Krakowie".

Tom zamykają trzy krótkie formy pełniące funkcję „wyznania" autora: epickie (*Najwcześniejsze wspomnienie*), dramatyczne (*Co to jest przemijanie?*) i liryczne (*Niespełniona miłość*).

◇

Godot i jego cień ukazał się w 2009 roku jako kolejne wyznanie wiary w moc sprawczą literatury. Jest książką prozatorską. Traktuje o przeżywaniu świata przez człowieka, dla którego realność przenika się z literaturą. Narrator na ponad czterystu stronach opisuje swoje spotkania z twórczością Mistrza i z samym Mistrzem — Samuelem Beckettem, jak go nazywa — ostatnim z rodu tytanów literatury[36].

W tomie rozwijane są równolegle dwa porządki opowieści — spotkania z dramatem oraz, przez ich pryzmat, spotkania z ich autorem, człowiekiem. Niemożliwe jest, w tej perspektywie widzenia świata, oddzielenie Becketta od dzieł Becketta, gdyż te ostatnie tworzą konstrukcję splecioną z myśli autora. Beckett najtrafniej z XX-wiecznych twórców literatury opisał klęskę człowieka nowoczesnego i nowoczesnego świata. Na tych stwierdzeniach opiera Libera swoją ocenę Becketta jako geniusza literatury.

Krytycy w swej większości przyznawali się do trudności w zdefiniowaniu formy tego utworu. Agata Kłopotowska pisała, że książka Libery jest oryginalna i wielowątkowa, ale niełatwo poddaje się klasyfikacji gatunkowej[37]. Dariusz Gawin widział w niej z jednej strony autobiografię intelektualną z historią

[36] Po Thomasie Mannie, Franzu Kafce, Thomasie S. Eliocie i Jamesie Joycie. Zob. A. Libera: *Wnoszę o złagodzenie wyroku. Głos świadka w procesie przeciwko 20. stuleciu n.e. na rozprawie w dniu 1 kwietnia 2000 w Krakowie*. W: Tegoż: *Błogosławieństwo Becketta…*, s. 215.

[37] A. Kłopotowska: *Słowo i jego cienie*. „Przegląd Polityczny" 2010, nr 100, s. 231.

w tle, z drugiej — swoistą kontynuację *Madame*[38]. Tomasz Burek nazwał *Godota*… książką o opętaniu literaturą (podczas gdy *Madame* odbierał jako powieść o opętaniu miłością do kobiety). Ostatni tekst Libery zaklasyfikował jako rzadko spotykaną w polskiej literaturze formę „powieścio-niepowieści/niepowieścio-powieści". Krytyk uznał też, że „z ducha" *Godot i jego cień* jest dziełem poetyckim: „w tym dawnym znaczeniu, które nie stawiało poezji w opozycji do prozy […] stawiało ją natomiast w opozycji do dyskursu, racjonalnego i naukowego, wiążąc poznanie poetyckie z poznaniem przez wyobraźnię"[39].

Agnieszka Papieska opisywała *Godota*… jako precyzyjnie, z pietyzmem sporządzany zapis etapów drogi, którą przebył narrator w celu stania się z wielbiciela — tłumaczem, komentatorem i „promotorem" dzieł Becketta w Polsce. Zdaniem recenzentki, omawiana pozycja „nie jest książką o Beckecie. Ani nawet o Liberze. To książka o triumfie literatury"[40].

Jacek Cieślak, odnajdując w tekście *Godota*… pasjonujące anegdotyczne opowieści z biografii narratora, utyskiwał na przesadnie emocjonalny ton partii książki traktujących o pełnym napięcia oczekiwaniu na osobiste spotkanie z Beckettem w 1969 roku. Dariusz Nowacki jako wadę powieści traktował nadmierne eksponowanie autorskiego „ja" Antoniego Libery. Czyniąc osią swej wypowiedzi krytycznej rozważania na temat faktycznego czasu pisania książki (czy w latach 60. XX, czy pierwszych XXI wieku?), co mogłoby weryfikować sposób odbioru powieści, postulował, by Libera dopisał kolejną partię tekstu opisującego borykanie się promotora dziedzictwa myśli Becketta z trudami i zawiłościami komercyjnego rynku sztuki XXI wieku[41].

◇

Na wydany w 2013 roku tom *Niech się panu darzy i dwie inne nowele* składają się trzy niedługie utwory. Ślady zalążka opowieści pierwszej napotykamy w *Godocie i jego cieniu*, gdzie narrator opisał niecodzienną wycieczkę, którą odbył w Londynie w wieczór wigilijny[42].

Nowele zamieszczone w tomie traktują o kategoryczności młodzieńczych wyborów, o fenomenie trwałości i zmian, o napięciu wynikającym z niezrealizowania młodzieńczych projektów życiowych, „niezamknięcia" spraw kiedyś rozpoczętych, o destrukcji miejsc urodzenia. Opowiadają też o metaforycz-

[38] Por. wypowiedź Dariusza Gawina w programie *O marazmie w polskiej polityce, filmie „Vicky Cristina Barcelona" i nowej książce Antoniego Libery*; cykl *Trzeci punkt widzenia*, TVP Kultura, data emisji 26.04.2009. Zob. zapis rozmowy w: „Teologia Polityczna" http://www.teologiapolityczna.pl/trzeci-punkt-widzenia-81451 (dostęp 7.02.2013).

[39] T. Burek: *Grzech straconej młodości*…, s. 138.

[40] A. Papieska: *Triumf literatury*. „Nowe Książki" 2009, nr 7, s. 39.

[41] D. Nowacki: *Kronika wypadków miłosnych*. „Tygodnik Powszechny" 2009, nr 13, s. 37.

[42] A. Libera: *Godot i jego cień*. Kraków 2009, s. 324—335.

nym zataczaniu w życiu kręgu; o dochodzeniu u schyłku życia do jego początków, o sięganiu do pamięci samego siebie u progu życia; o konfrontacji zamierzeń z czynami i ich skutkami; o tym, co było tylko mrzonką, co nie miało nawet szansy się zrealizować, co było grzechem zaniechania, a co warunkował po prostu los, przed którym nie ma ucieczki, gdyż los po prostu przypada nam w udziale.

Z szeroko, oczywiście na miarę konkretnego tekstu, zarysowanym obrazem kształtowania się świadomości narratora autor zestawia skrótowo zaprezentowaną egzystencjalną sytuację bohatera prezentowanego „teraz", po upływie kilkudziesięciu lat. Narrację ubiera Libera w kostium nostalgii, nie szczędząc, jak w przypadku *Madame*, ani ironii, ani sarkazmu.

Bogumiła Kaniewska, recenzując tom dla „Nowych Książek", omawiała kwestię konsekwentnego dążenia autora do negowania każdej poznawczej pewności, również do zaburzania jednorodności formy. Jednakże, zgodnie z oczywistą intencją Libery, te sugerowane czytelnikowi „niejednorodności"

> układają się w tomie w wyrafinowany tryptyk: pierwszy utwór posługuje się klasyczną konstrukcją literacką, drugi wpuszcza w jej obręb obrazy, trzeci — rozprasza słowa za pomocą dźwięków, muzyki, a zatem mówienia nieprzedstawiającego, dla wtajemniczonych (czyli tych, którzy pragną wtajemniczenia)[43].

Antoni Libera wplótł w narrację, co zresztą bywa w jego zwyczaju, wątki autobiograficzne. Swoje doświadczenie uczynił w pewnych miejscach doświadczeniem bohaterów. Zastosował też ulubiony sposób konkretnego geograficznego lokowania miejsca akcji. Szczególnie jest to widoczne w tekście *Widok z góry i z dołu*, gdzie ewokowany jest mit Żoliborza jako nowoczesnej dzielnicy międzywojnia, rodzącej się ze śmiałej wizji awangardowych projektantów, po 1945 roku, w „zdegradowanej" przestrzeni stolicy, zachowującej ślady architektury przystosowanej do potrzeb człowieka[44].

Bohaterowie trzech nowel, mężczyźni w podeszłym lub średnim wieku, są Polakami, z powodów politycznych i egzystencjalnych przez wiele lat mieszkającymi i pracującymi zawodowo poza krajem. W kraju osiedlenia ich obecność została zaakceptowana, w hierarchii tamtejszego społeczeństwa zajmują dość wysoką pozycję. Dorosłość, dojrzałość, praca, związki z kobietami — to wszystko zdarzyło się już w nowej ojczyźnie. Z krajem urodzenia, dzieciństwa, dorastania związane są niespokojne myśli, które „otorbili", tak

[43] B. Kaniewska: *Opisanie komina w tonacji C-dur*. „Nowe Książki" 2013, nr 8, s. 86.

[44] Opowiadanie to weszło w skład zbiorowej książki, której zadaniem jest budowanie legendy „nowej" Warszawy. Zob. *Mówi Warszawa.* Autor projektu i red. tomu M. Kochan. Warszawa 2011.

aby nie raniły i nie przeszkadzały w bieżącym życiu. Wspomnienie Polski, z której wyjechali, rodzi w nich bowiem dyskomfort, a sytuacje z przeszłości zdają się domagać ciągu dalszego, zakończenia, zamknięcia. Pożądana wydaje się wizyta w kraju pierwszych doznań, ale decyzja o jej odbyciu odkładana jest na kiedyś, później, może… Tymczasem codzienność wypełnia każdy dzień. Pamięć jednak, chociaż otorbiona, ukryta, dochodzi do głosu, gdyż, jak utrzymuje znakomita większość imigrantów, „na emigracji nigdy nie osiągnie się całkowitego spokoju i pożądanego bezpieczeństwa. Ojczysty kraj nie opuszcza ciała aż do ostatniej chwili, do chwili śmierci”[45].

Teksty literackie autorstwa Antoniego Libery tworzą całość spójną tematycznie i stylistycznie. Proza fabularna i niefabularna jego autorstwa, tłumaczenia, artykuły krytyczne, wypowiedzi dla prasy i radia układają się w harmonijną opowieść o widzeniu świata współczesnego przez pisarza mieszkającego w Warszawie, zanurzonego w kulturze powszechnej.

Antoni Libin-Libera

Prozaik, tłumacz, krytyk literacki i teatralny, reżyser

Urodzony 19 kwietnia 1949 roku w Warszawie. Absolwent Podstawowej Szkoły Muzycznej im. K. Szymanowskiego i XXII Liceum Ogólnokształcącego im. J. Marti. Studiował filologię polską na Uniwersytecie Warszawskim. Redagował pierwsze numery wydawanego poza oficjalnym obiegiem „Biuletynu Informacyjnego »KOR«”. W 1984 roku uzyskał tytuł doktora w Instytucie Badań Literackich PAN na podstawie pracy *Kosmologia Becketta. Studia o wybranych dramatach i tekstach prozą*, której promotorem była prof. dr hab. Alina Brodzka. Debiutował tekstem pt. *Czy miazga tylko zostanie, czy diament?* („Współczesność” 1969, nr 19). Współpracował okazjonalnie z paryską „Kulturą”. W latach 1988—1993 współredagował dwumiesięcznik „Puls”. W latach 1991—1993 był redaktorem Wydawnictwa Puls Publications w Londynie. W 1993 roku przebywał na stypendium International Writting Program na University of Iowa (USA). Używał pseudonimów: Andrzej Lieder, Andrzej Rolicz, Jakub Braun, Jerzy Rolicz, Jerzy Rybak. Jako reżyser debiutował w 1980 roku w Teatrze Nowym w Poznaniu inscenizacją sztuk *Nie ja* oraz *Tamtym razem* Becketta. W latach 1996—2001 pełnił funkcję kierownika literackiego w Teatrze Dramatycznym w Warszawie. Jest członkiem Stowarzyszenia Tłuma-

[45] Przywołuję słowa palestyńskiego poety, jednego z wielu milionów emigrantów XX i XXI stulecia, Mourida Barghouti, stanowiące motto książki Klausa Brinkbäumera: *Afrykańska odyseja*. Przeł. J. Czudec. Wołowiec 2009, s. 7.

czy Polskich, amerykańskiego Samuel Beckett Society, Polskiego PEN Clubu. W 2005 roku za całokształt twórczości literackiej i teatralnej otrzymał nagrodę Pierścień Mędrców Betlejemskich przyznawaną przez Duszpasterstwo Środowisk Twórczych Archidiecezji Poznańskiej. Wśród jego najważniejszych wyróżnień znajdują się także: nagroda w konkursie Wydawnictwa Znak na powieść w 1998 za *Madame*, Nagroda im. Andrzeja Kijowskiego (1999), nominacja do Nagrody Literackiej Nike (1999), nominacja do finału nagrody IMPAC Dublin Literary Award (2002), nominacja do finału Literackiej Nagrody Europy Środkowej „Angelus" (2010).

Bibliografia

Książki Antoniego Libery (z wybranymi głosami krytyki)

Madame. Kraków, Wydawnictwo Znak, 1999.

Recenzje: T. Burek: *Nareszcie powieść*. W: Tegoż: *Dziennik kwarantanny*. Kraków 2001; S. Cichowicz: *Owoc słodkiej fikcji*. „Nowe Książki" 1999, nr 1; P. Czapliński: *Madame i melancholik*. „Gazeta Wyborcza" 1998, nr 216. (Przedruk pt. *Między nostalgią i melancholią* w: Tegoż: *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*. Kraków 2001); M. Dzień: *O Micie, który staje się słowem*. „Kwartalnik Artystyczny" 1999, nr 1; P. Huelle: *KPP i duch Racine'a. Kilka uwag o pewnej Madame la Directrice*. „Tygodnik Powszechny" 1998, nr 39; A. Jamrozek-Sowa: *Życie jest piękne (z Madame la Directrice)*. „Fraza" 1998, nr 3—4; W. Kaliszewski: *Nareszcie powieść*. „Więź" 1999, nr 2; K. Masłoń: *Podążać za Gwiazdą Północy*. „Rzeczpospolita" 1998, nr 226 (dodatek „Plus Minus", nr 39); M. Nawrocki: *Puszki z nagrodami*. „Dekada Literacka" 1999, nr 2; A. Ostowicz: *„Nie urodziłem się za późno…"*. „Topos" 1998, nr 5—6; P. Siemion: *Mały Książę*. „ExLibris" 1998, nr 12; P. Szarota: *Piękna Madame i ceglasty robotnik*. „Zeszyty Literackie" 1999, nr 2; K. Szczuka: *Forma i chłopiec*. „Res Publica Nowa" 1999, nr 1—2; P. Tański: *Gwiazda Północy — Victoire*. „Przegląd Artystyczno-Literacki" 1999, nr 1—2; D. Ulicka: *Czekanie na opowieść*. „Nowe Książki" 1999, nr 1; M. Urbanowski: *Syzyfowe prace (w roku 1965) — „Madame" Antoniego Libery*. „Nowe Państwo" 2000, nr 7. (Przedruk w: Tegoż: *Dezerterzy i żołnierze. Szkice o literaturze polskiej 1991—2006*. Kraków 2007).

Inne teksty: J. Gondowicz: *Dialogi listów w butelkach*. „Nowe Książki" 1999, nr 4. (Przedruk w: Tegoż: *Pan tu nie stał. Artykuły drugiej potrzeby*. Warszawa 2011); R. Komarzewska-Skolimowska: *„Madame" Antoniego Libery na lekcjach języka polskiego*. „Polonistyka" 2009, nr 1; M. Leciński: *„Królowa śniegu" i „czerwoni pigmeje". O przedstawianiu PRL-u w „Madame"*. „Pracownia" 2001, nr 1; J. Łukasiewicz: *Mowa na uroczystość wręczenia Antoniemu Liberze Nagrody im. Andrzeja Kijowskiego za powieść „Madame"*. „Kwartalnik Artystyczny" 2000, nr 1; A. Nęcka: *Lekcja francuskiego*. W: Tejże: *Granice przyzwoitości. Doświadczanie intymności w polskiej prozie najnowszej*.

Katowice 2006; D. Samborska-Kukuć: *Dwa razy „Madame". Pigmaliona autoportret z kobietą*. „Teksty Drugie" 2005, nr 6.

Błogosławieństwo Becketta i inne wyznania literackie. Warszawa, Wydawnictwo Sic!, 2004.

Recenzje: A. Madaliński: *Odwaga wołania na puszczy*. „Śląsk" 2004, nr 9; J. Marzec: *Upodobanie do słowa pisanego*. „Nowe Książki" 2004, nr 6; K. Masłoń: *Orientacja na czucie i wiarę*. „Rzeczpospolita" 2004, nr 86; D. Nowacki: *Lekcja skromności*. „Gazeta Wyborcza" 2004, nr 59.

Godot i jego cień. Kraków, Wydawnictwo Znak, 2009.

Recenzje: T. Burek: *Grzech straconej młodości*. „Więź" 2009, nr 7; J. Cieślak: *Godot był z nami*. „Rzeczpospolita" 2009, nr 69; A. Kłopotowska: *Słowo i jego cienie*. „Przegląd Polityczny" 2010, nr 100; W. Lada: *Godot jednak przyszedł*. „Życie Warszawy" 2009, nr 70; J. Majcherek: *Godot i jego cień*. „Zeszyty Literackie" 2009, nr 2; D. Nowacki: *Kronika wypadków miłosnych — Beckett w cieniu Libery*. „Tygodnik Powszechny" 2009, nr 13; A. Papieska: *Triumf literatury*. „Nowe Książki" 2009, nr 7; J. Sobolewski: *Z Beckettem w Café Français*. „Gazeta Wyborcza" 2009, nr 70; J. Wakar: *Kronika olśnienia*. „Dziennik" 2009, nr 67; B. Wieczorek: *Przynieść pociechę zrozpaczonym*. „Przegląd Powszechny" 2009, nr 12; B. Wildstein: *Libera, czyli Beckett jako katharsis*. „Rzeczpospolita" 2009, nr 80; T. Wiśniewski: *W świecie Godota*. „Kwartalnik Artystyczny" 2009, nr 2; W. Zwinogrodzka: *Na ziemi Ulro*. „Teatr" 2009, nr 10.

Niech się panu darzy i dwie inne nowele. Warszawa, Biblioteka „Więzi", 2013.

Recenzje: B. Kaniewska: *Opisanie komina w tonacji C-dur*. „Nowe Książki" 2013, nr 8.

Prace przekładowe Antoniego Libery (wybór)

S. Beckett: *Pisma prozą*. Warszawa, Czytelnik, 1982.
S. Beckett: *Czekając na Godota*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985.
S. Beckett: *Dzieła dramatyczne*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1988.
S. Beckett: *Dramaty. Wybór*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1995.
S. Beckett: *Wierność przegranej*. Kraków, Wydawnictwo Znak, 1999.
W. Shakespeare: *Makbet*. Warszawa, Noir sur Blanc, 2002.
F. Hölderlin: *Co się ostaje, ustanawiają poeci. Wiersze wybrane*. Kraków, Wydawnictwo Znak, 2003.
O. Wilde: *Dwie sceny miłosne*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 2003.
J. Racine: *Fedra*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 2011.
K. Kawafis: *Jeżeli do Itaki wybierasz się w podróż… Wiersze wybrane*. Kraków, Wydawnictwo Znak, 2011.
Sofokles: *Filoktet*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 2012.
Sofokles: *Król Edyp*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 2012.

Gdyby ucho mogło mówić
O twórczości Macieja Malickiego

Sonia Gwóźdź-Rusinek

Maciej Malicki debiutował w latach 70. XX wieku, publikując w prasie literackiej wiersze („Odra")[1] oraz opowiadania („Nowy Wyraz"). Choć pisarz pozostał przez lata związany ze środowiskiem artystycznym, był między innymi sekretarzem w redakcji „Literatury na Świecie" (1998—2006), jego prozatorski debiut książkowy nastąpił dopiero w 2002 roku, kiedy to ukazały się *Kawałek wody*, a w zaledwie kilka miesięcy później *60% słów*. Obie pozycje wzbudziły zainteresowanie krytyków, którzy dostrzegli osobność Malickiego na ówczesnej scenie literackiej. W 2009 roku autor wydał powieść *Ostatnia*, w której zapowiedział zerwanie z działalnością pisarską. Do tego czasu ukazało się jego siedem książek prozatorskich, nie licząc tomu poezji (*Rymy / Prozy*, 2006).

◇

Szukając historycznoliterackiego zakotwiczenia prozy Malickiego, można by sięgnąć bezpośrednio do sugestii autora, który w *60% słów* umieszcza na tylnym skrzydełku okładki dwa cytaty w funkcji motta, zaczerpnięte z twórczości Leopolda Buczkowskiego i Henriego Michaux. Pomimo rezygnacji Malickiego z mrocznej, tragicznej („ciężkiej") aury — poetycka proza eksperymentalna jest tu istotnym punktem odniesienia i, być może, stanowiła inspirację dla autora *60% słów.* Próba zgłębienia istoty życia dzięki zbiera-

[1] „Maciej Malicki debiutował w »Odrze« w roku 1975 wierszem »Mojej żonie, Agnieszce«. Sprawdziłam za autora, który, jak twierdzi, zawsze miał »kłopot z datami«. Pamięta jedynie, że od czasu debiutu do momentu, kiedy wróciła mu twórcza wena (jej efektem są już trzy książki prozatorskie), minęło ćwierć wieku". M. Mizuro: *Komentowanie zza płotu*. „Dekada Literacka" 2004, nr 4, s. 88.

niu i zapisywaniu drobnych spostrzeżeń, urywana narracja, wprowadzenie elementów autobiografii i związanej z nią palety bohaterów, z których każdy może stać się na moment narratorem — to niewątpliwie punkty styczne z twórczością autora *Czarnego potoku*[2]. Zapytany w wywiadzie o tego rodzaju inspiracje, autor przyznaje się także do fascynacji literaturą z kręgu eksperymentu formalnego, którą poznał, pracując w redakcji „Literatury na Świecie" — w tym prozą grupy OuLiPo[3].

Najczęściej przywoływanym kontekstem, zarówno w odniesieniu do *Kawałka wody*, jak i wszystkich późniejszych utworów Malickiego, stała się proza Mirona Białoszewskiego. Choć w jednej z pierwszych recenzji debiutanckiej powieści Malickiego Robert Ostaszewski nazywa pisarza także następcą Marka Nowakowskiego[4], w wywiadach i recenzjach pada często nazwisko Buczkowskiego, to właśnie Białoszewski stał się głównym patronem autora *takich tam*. Porównanie to stało się krytycznoliterackim toposem charakteryzującym tę prozę[5]. Sam autor twierdzi, że to „Miron Białoszewski »nauczył« [go — S.G.R.] słuchać, patrzeć, [widzieć — S.G.R.]. […] Najważniejszy [dla niego — S.G.R.] pisarz"[6]. Zarówno *Kawałek wody*, jak i wszystkie późniejsze książki Malickiego, w tym także kryminał *Kogo nie znam*, mają, upodabniającą je do stylu Białoszewskiego, fragmentaryczną budowę i lakoniczną, urywaną narrację oraz wyabstrahowane z niej dialogi, co nadaje tekstowi charakter „języka podsłuchanego". Recenzenci często podkreślają, że jest to proza bliska poezji, czuła na język, gdyż jej „głównym bohaterem […] nie jest wcale Świder czy jego mieszkańcy (tym samym autor), ale — mowa"[7]. Dariusz Nowacki nazywa (za Piotrem Sommerem) pierwszą powieść Malickiego „przygodami ucha", zwracając jednocześnie uwagę na epickie zacięcie tej prozy[8].

Opinie te wskazują na synkretyczny, pograniczny charakter twórczości Malickiego. Wiąże się to także z trudnością przypisania książek Malickiego do określonego gatunku. Robert Ostaszewski, w przywoływanej już recenzji, rozważając ten problem genologiczny, wymyśla termin „kawałki prozy"[9],

---

[2] Na pokrewieństwo prozy Malickiego z twórczością Buczkowskiego zwraca uwagę między innymi M. Cuber: *Powieść na wodzie pisana*. „Twórczość" 2003, nr 6, s. 110.

[3] *Jestem słuchaczem wzrokowym.* Rozmowę przeprowadził Jacek Olczyk. „Studium" 2005, nr 6, s. 8.

[4] R. Ostaszewski: *Zmącona przezroczystość mowy.* „Nowe Książki" 2003, nr 4, s. 42.

[5] Porównaniem tym posługują się inni recenzenci *Kawałka wody*, na przykład E. Winiecka: *Poezja codzienności*. „Odra" 2003, nr 6; D. Nowacki: *Przygody ucha*. „Res Publica Nowa" 2003, nr 3. Stale pojawia się w recenzjach późniejszych książek Macieja Malickiego.

[6] *Jestem słuchaczem wzrokowym*…, s. 9.

[7] R. Ostaszewski: *Zmącona przezroczystość mowy*…, s. 43.

[8] D. Nowacki: *Przygody ucha*…, s. 100.

[9] R. Ostaszewski: *Zmącona przezroczystość mowy*…, s. 42.

a w recenzji *Sagi ludu* używa pojęcia „gawęda ponowoczesna”[10]. Autor oraz jego wydawcy, mając zapewne na uwadze mocne zakotwiczenie autobiograficzne większości książek Malickiego, najczęściej nazywają je „dziennikiem bez dat”. Określenie to pojawia się na okładce opublikowanych przez Wydawnictwo Czarne *takich tam* i *Ostatniej…* oraz na stronie internetowej wydawcy, na okładce *Kogo nie znam*, a także w wywiadach z autorem[11].

Pomimo deklaratywnie dziennikowej konwencji autor decyduje się często na narrację trzecioosobową (na przykład we *Wszystko jest*). Narrator w trzeciej osobie przełamuje konwencję dziennika, w którym zwykle, pomimo oschłości stylu, nie ma dystansu pomiędzy piszącym a tekstem. Alan Sasinowski zwraca uwagę na „wyraźne oddzielenie narracji trzecioosobowej od dialogów […]. Obniża to jej rangę, sprawia, że postrzegana jest jako podrzędna wobec dialogu, jako literacki klej, niezbędny, ale tylko jako łącznik wobec rzeczy naprawdę istotnych”[12]. Przesunięcie akcentu na dialog, a w *takich tam* nawet redukcja narracji do minimum, sprawiają, że gubi się charakterystyczna dla dziennika ciągłość podmiotu — tak jakby autor chciał podkreślić, że nie jest istotne, czyj to „dziennik”. Adam Poprawa pisze o *takich tam…* (tam gdzie słowo „dziennik” znajdujemy w podtytule):

> Diarysta Malicki zdestabilizował podmiot, taka jest podstawowa funkcja zaproponowanych przez niego rozwiązań konstrukcyjnych. Podmiot dziennika — zakładając, że w „takich tam” da się go w ogóle zrekonstruować — został tu wycofany na rzecz kolekcjonera i układacza sylwy[13].

Recenzent nie rozwija niestety wątku metody sylwicznej, która świetnie ilustruje technikę pisarską Malickiego. W swoich książkach Malicki rezygnuje z hierarchizacji i kategoryzacji zebranego materiału dokumentalnego, nie ustanawia porządku przytaczanych anegdot, a nawet zdarza mu się przytoczyć tę samą anegdotę powtórnie. Proza ta, podobnie jak sylwa, ma familiarny charakter — autor umieszcza w jej polu osoby ze swego otoczenia, przyjaciół i rodzinę, *Kawałek wody* i *Saga ludu* zawierają opis rodzinnego miasta i lat młodości, ale wątki te będą się pojawiać szczątkowo także w pozostałych powieściach.

---

[10] R. Ostaszewski: *Saga niewielkiego ludu*. „Nowe Książki” 2004, nr 12, s. 16.

[11] Na przykład wywiad dla „Playboya” 2006, nr 12, o którym autor wspomina w *Kogo nie znam*.

[12] A. Sasinowski: *Rozpad i afirmacja świata.* „Pogranicza” 2005, nr 5, s. 102.

[13] A. Poprawa: *Fuga drobiona i samplowana*. „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 12, s. 4.

◇

Sylwiczność, która dotyczy w mniejszym lub większym stopniu całej twórczości prozatorskiej Malickiego, w niektórych powieściach ustępuje narracyjności, w niektórych zaś jest dominująca — skrajnym przykładem jest wspomniane *takie tam*… Forma dziennika, zwłaszcza tak specyficznego, najbardziej zwraca uwagę w kryminale — w połączeniu z „językiem podsłuchanym", fragmentaryczną strukturą łamie sztywne konwencje gatunkowe. Nie ma tu ani brawurowej akcji, ani klasycznej postaci głównego bohatera-detektywa. Klasyczny topos zagadki autor osiągnął, wykorzystując charakterystyczny dla swojej prozy motyw napisu na ścianie — „UZIEMNIĆ DIAMENT" — który jest kluczem łączącym serię tajemniczych zgonów. Z konwencji gatunkowej pozostały więc: zbrodnia, zagadka, bohater, który ową zagadkę rozwiązuje, oraz organizacja prowadząca dochodzenie (nazwana w powieści „innymi służbami"). Napis w kontekście zbrodni nie pozostawia wątpliwości co do groteskowego charakteru tego powieściowego eksperymentu. Poza kilkoma elementami, będącymi szkieletem kryminału, autor nie zrezygnował z charakterystycznego, znanego z pozostałych powieści stylu, z palety tematów (przemijanie, nostalgia), autobiografizmu (bohater jest pisarzem w typie autora) czy motywów (zabawne napisy, szyldy, podróże pociągiem). Tę niezwykłą w swym dorobku powieść autor, związany z wydawnictwem Czarne, opublikował nakładem krakowskiego wydawnictwa EMG, które zdecydowało się na wydawanie serii kryminalnej opartej na dziełach autorów niezwiązanych z gatunkiem, w tym, tak jak książka Malickiego, pisanych na specjalne zamówienie. Recenzenci dobrze ocenili ten projekt jako możliwość ambitniejszego wyzyskania popularnej konwencji:

> redaktorzy wydawnictwa wpadli na pomysł ryzykowny, ale — jak się okazało — świetny: namówili do współpracy autorów, którzy wcześniej nie mieli żadnych doświadczeń z pisaniem kryminałów. Na pierwszy ogień poszedł Marcin Świetlicki, który napisał „Dwanaście" (co akurat dziwi mniej, skoro poeta należy do Stowarzyszenia Miłośników Kryminału i Powieści Sensacyjnej „Trup w Szafie"). […] oraz właśnie „Kogo nie znam" Malickiego[14].

◇

Z gatunków, które autor wskazuje czytelnikowi w tytule, pozostaje jeszcze saga (*Saga ludu*). Skierowanie uwagi na ten gatunek to swego rodzaju prowokacja ze strony autora, ponieważ *Saga ludu* jest zbiorem luźnych anegdot z różnych okresów życia pisarza (bez dbałości o chronologię). Brak tu epic-

[14] R. Ostaszewski [*Kogo nie znam, Malicki, Maciej*]. http://wyborcza.pl/1,75517,4202169.html#TRrelSST (dostęp: 8.11.2007).

kiego rozmachu, najbardziej charakterystycznego dla sagi. Niemniej możemy doszukać się elementów „zabawy" z tym gatunkiem literackim, chociażby w nadawaniu opisywanym wydarzeniom charakteru mitologizującego przez wyjęcie ich z kontekstu linearnie postrzeganego czasu, a miejscom — charakteru uniwersalnego (plac Broni — „utracone" miejsce z dzieciństwa, Centrum Rehabilitacji — Czarodziejska Góra). Nawet charakterystyczne dla całej prozy Malickiego addytywność i upodobnienie tekstu do mowy potocznej wydają się zapożyczone z dawnej literatury oralnej, do której należała pierwotnie islandzka saga.

◇

Jednym z wyróżników prozy Malickiego jest, wspomniany wcześniej, silny autobiografizm idący w parze z nostalgią. Pisarz buduje świat przedstawiony wokół znanych sobie, jak deklaruje: lubianych, miejsc; w skali makro są to miasta (Świder, Mikołów, Warszawa, Katowice), w skali mikro — ulubione kawiarnie, domy, przystanki *etc*. Tworzy z nich steatralizowaną, opartą na rekwizycie i sztafażu, przestrzeń. Wrażenie teatralności potęgują także lakoniczne (czasem przesadnie, kosztem mimetyzmu), nieobudowane narracją dialogi. Powieściowe rozmowy mają charakter schematyczny, sztuczny — przypominają raczej studium dialogu, a nie jego naturalny bieg, gdyż Malicki gromadzi w swych powieściach nie tyle naturalne czy typowe wypowiedzi, ile osobliwości mowy i ujawniający się w spontanicznych, codziennych wypowiedziach potencjał poetycki. Okazuje się zatem, że „podsłuchanie" jest tylko wrażeniem, które sprawia, że świat przedstawiony wydaje się realistyczny czy nawet hiperrealistyczny. Tak naprawdę mamy tu do czynienia z czymś, co nazwałabym „teatrem języka", w którym role odgrywają same słowa i frazy, czasem celowo odklejone od desygnatu czy kontekstu, aby zyskały nowy kontekst — literacki, lub tylko po to, by je wydobyć, uwydatnić, pokazać.

Teatralizacja języka i świata przedstawionego, składająca się na charakterystyczny dla stylu autora *Ostatniej…* synkretyzm rodzajowy, splata się z udramatyzowaniem codzienności i osobistych porażek bohatera. Tomasz Mizerkiewicz zwraca uwagę na konteksty Beckettowskie w *Ostatniej…*: „»kryjówka« przypomina miejsca, do których nieskutecznie próbowali się schować ludzie z wielu książek Irlandczyka"[15]. Bardzo teatralna scena finałowa *Ostatniej…* (kończy ją zdanie „Żegnam państwa") w opinii recenzenta naznaczona jest nadmiernym, „melodramatycznym" patosem.

Teatralizacja w prozie autora ze Świdra nie jest przypadkowa — Malicki zdradza, że druga książka, *60% słów*, miała być pierwotnie scenariuszem filmowym:

[15] T. Mizerkiewicz: *Zdradliwe końcówki*. „Nowe Książki" 2009, nr 7, s. 61.

> Książka składa się z kilkudziesięciu najazdów, zbliżeń, panoram i kadrów. Obrazów. To obrazy widziane przez kamerę. Pomiędzy nimi pojawia się kilkadziesiąt dialogów, monologów, zdań i słów. Dźwięków. To dźwięki zarejestrowane przez mikrofon[16].

Nie ma tu więc miejsca na realistyczną narrację czy spójną strukturę powieści, ponieważ w tychże brak założonej pierwotnie „tkanki" filmowej. Niemniej to właśnie ów brak zadecydował o klasie literackiej debiutu Malickiego.

Patrzenie na świat jak na *theatrum mundi* oraz obsesyjne „podsłuchiwanie" odnoszą nas do najistotniejszych motywów w prozie Malickiego, które opisać by można jako zespół kompulsywnych zachowań głównego bohatera, kreowanego konsekwentnie jako *alter ego* autora. Rodzaj tych kompulsji (siedzenie przodem do kierunku jazdy, pocieranie drewienka, liczenie kroków itp.) przypomina drobne, codzienne dziwactwa, natomiast ich skala i natężenie kwalifikują je już bardziej do kategorii psychiatrycznych, jako obsesje, i zbliżają teksty Malickiego do prozy melancholijnej. Podobnie zresztą powracający motyw zbieractwa i kolekcjonerstwa — zwróćmy przy okazji uwagę na to, że bohater Malickiego zbiera przede wszystkim artefakty niematerialne (napisy na murach, szyldach, sklepach, wlepkach, anegdoty, plotki, żarty).

◇

Recenzenci rzadko zwracają uwagę na fakt, że pozostającego w nieustannym ruchu głównego bohatera można interpretować w kontekście flânera — motywu, który jest charakterystyczny właśnie dla twórczości „spod znaku Saturna". Owe kompulsywne zachowania bohatera, jego potrzeba przemieszczania się, „leniwe" podróże, tęsknota za utraconymi „miejscami wchłoniętymi przez rozrastającą się społeczną aglomerację"[17], lęki, obsesje sprawiają, że proza ta wpisuje się bardziej w nurt literatury melancholijnej niż nostalgicznej. Szczególnie *Ostatnia…* naznaczona jest depresyjnym dramatyzmem. Jak zauważa, bardzo surowo recenzujący tę powieść, Tomasz Mizerkiewicz, „wędrowanie bohatera Malickiego przestało zmieniać go w uroczego staro-młodego powsinogę, lecz przekształciło się w symptom świadczący o lękach i obsesjach"[18]. Jednak już w debiutanckim *Kawałku wody* Dariusz Nowacki dostrzegł, że Malicki „przywołuje starą atmosferę Świdra, który […] ma ten sam status, co Atlantyda"[19].

Nie bez znaczenia pozostaje ulubiony środek transportu melancholijnego flânera, czyli pociągi, które wyznaczą podróży miarowy takt, monoton-

[16] *Jestem słuchaczem wzrokowym…*, s. 11.
[17] R. Ostaszewski: *Zmącona przezroczystość wody…*, s. 42.
[18] T. Mizerkiewicz: *Zdradliwe końcówki…*, s. 61.
[19] D. Nowacki: *Przygody ucha…*, s. 100.

ny porządek. Tory symbolizują tu pewną determinację, której bohater musi się poddać — nie da się zmienić ich biegu, trzeba zatrzymać się na każdej, wyznaczonej stacji. Same stacje i trasy pociągów też nie pozostają bez znaczenia. Przebiegają najczęściej przez zapomniane, zaniedbane tereny, jakie rozciągają się przy torach, małe stacyjki, z których nawet „miejscowi" korzystają rzadko. Pozostawanie poza głównym „biegiem", poza wytyczonymi przez „tłum" ścieżkami określa właśnie melancholijnego podróżnika; przy czym zaznaczyć należy, że bohatera Malickiego cechuje postawa afirmacji wobec tego, co w podróży go otacza — wszystko chłonie, a doświadczenia zamienia w tekst, nie tylko opisując wrażenia, ale także doszukując się tekstu w przestrzeni (napisy na murach i szyldy).

◇

Właśnie depresyjny, autobiografizowany bohater stanowi, wraz ze specyficznie wyeksponowanym językiem, podstawę do powiązania wszystkich powieści Malickiego w jedną całość, mającą charakter artystycznej logorei lub (jeżeli swobodnie potraktować ten termin literacki) pewne cechy strumienia świadomości. Wszystkie siedem powieści, można nawet zaryzykować tezę, stanowi jedno dzieło rozpisane na różnie sprofilowane gatunkowo tomy (scenariusz filmowy, kryminał, dziennik, saga). Strategia ta jest tu oczywiście niejawna, autor pozostawia jednak wskazówki do takiej interpretacji „wewnątrz" swego dzieła — często podkreśla, że czytelnik znajduje się pośrodku jego niekończącego się dziennika. Na przykład w *Sadze ludu*, oprócz wiele mówiących tytułów rozdziałów (*Odkąd pamiętam*, *Całe życie zbieram słowa*), pojawia się autotematyczny dialog: „ — Od kiedy piszesz? / — Od zawsze. / — Jak to? / — Mówię. Od zawsze. Odkąd pamiętam. / — Co piszesz? / — Wszystko"[20].

Kontekst autobiograficzny wiąże się w prozie Malickiego z konstrukcją powieści i wprowadzeniem do struktury oraz treści wątków autotematycznych, a także metaliterackich. Narrator pozwala nam zajrzeć w środek procesu twórczego. Akcja powieści, albo raczej wszystkie powieściowe wydarzenia (gdyż akcja jest tu ledwie zarysowana) wydają się podporządkowane grafomańskiej pasji głównego bohatera, uprawiającego swego rodzaju „życiopisanie". Personalna narracja sprawia, że czytelnik śledzi proces twórczy zarówno na etapie zbierania materiałów, jak i obróbkę edytorską (na przykład zapisywanie rozdziałów w plikach komputerowych, ich sortowanie, korekta), kontakty bohatera z wydawcami (na przykład Monika z Czarnego czy postać wydawcy w *Kogo nie znam*), reakcje czytelników, którzy bywają jednocześnie bohaterami („Uważajcie, co mówicie, Malicki wszystko zapamięta, opisze,

[20] M. Malicki: *Saga ludu*. Wołowiec 2004, s. 108.

a później wyda w książkach — usłyszał"[21]), twórcze rozterki („Strzępy. Za dużo książek. Za dużo wspomnień"[22]) i plany na przyszłość.

Ostatnia…, ale także w pewnym stopniu pozostałe dzieła prozatorskie Malickiego, mają więc charakter powieści z kluczem oraz powieści środowiskowej. Wojciech Rusinek zauważa wprawdzie, że nazwy miejsc i osób nie zostają przywołane ze względu na formę dziennika („Jak w intymnych zapiskach, w których nie ma potrzeby wyjaśniania faktów"[23]), niemniej wewnątrz wcześniejszych powieści autor-narrator podkreśla, że jest to zabieg celowy. Wątki autobiograficzne mieszają się u autora *Ostatniej…* z, nierzadko ironiczną, charakterystyką wycinka bohemy artystycznej, do której należy. Szczegółowy opis postaci pozwala rozpoznać między innymi wydawców książek Malickiego, poetów czy twórców z kręgu Instytutu Mikołowskiego. Powieści, takie jak *Kawałek wody* czy *Saga ludu*, dzięki wprowadzeniu postaci dających obraz życia na prowincji (wraz z wyraźnie akcentowanymi elementami nietypowymi, kuriozami, którymi fascynuje się główny bohater), bliskie są także powieści środowiskowej. Typowym dla tego gatunku zabiegiem jest, także obecna w twórczości Malickiego, pretekstowość fabuły. Na pierwszy plan wysuwa się tu raczej nastrój, wrażenie miejsc i ludzi, które czytelnik śledzi za pośrednictwem narratora.

Pierwsze książki Malickiego przyjmowane były jako zjawisko intrygujące, z zainteresowaniem. *Ostatnią…* oceniali krytycy bardzo surowo — między innymi ze względu na przywiązanie autora do własnego stylu, co przy siódmej książce daje wrażenie monotonii, męczy czytelnika. Dodany przez autora podtytuł („sto czternaście opowiadań o tym samym") sugeruje jednak, że jest to efekt zamierzony. *Ostatnia…* umacnia w przekonaniu, że wszystkie powieści są wycinkiem jednej całości, można zatem traktować je jako rodzaj cyklu. Malicki niejako uprzedza krytykę, wpisując w swą prozę nudę jako artystyczne zamierzenie. Książki Malickiego to zatem proza z założenia drugoobiegowa, nieroszcząca sobie pretensji do popularności czy uznania. To niespodziewane przez autora uznanie przyszło jednak ze strony literaturoznawców i krytyków, którzy docenili próbę przypomnienia literatury lingwistycznej na wzór mistrzów lat 60. i 70. minionego stulecia.

[21] M. Malicki: *Ostatnia.* Wołowiec 2006, s. 137.
[22] M. Malicki: *Saga ludu…*, s. 186.
[23] W. Rusinek: *Codzienny (nie)porządek.* „Pogranicza" 2009, nr 82, s. 91.

Maciej Malicki

Prozaik, poeta

Urodził się w 1945 roku. Debiutował w latach 70. wierszami publikowanymi w „Odrze" oraz opowiadaniami drukowanymi w magazynie „Nowy Wyraz". Był sekretarzem redakcji „Literatury na Świecie". Pracował też między innymi jako witrażysta, rybak i pomocnik kinooperatora. Publikował między innymi na łamach „artPAPIERu", „Odry", „Akcentu", „Dziennika Portowego", „Tygla Kultury". Zmarł 19 czerwca 2013 roku.

Bibliografia

Powieści i zbiory opowiadań Macieja Malickiego (z wybranymi głosami krytyki)

Kawałek wody. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2002.

Recenzje: M. Cuber: *Powieść na wodzie pisana*. „Twórczość" 2003, nr 6; D. Nowacki: *Przygody ucha*. „Res Publica Nowa" 2003, nr 3; R. Ostaszewski: *Zmącona przezroczystość mowy*. „Nowe Książki" 2003, nr 4; A. Staroniewska: *Męska rozmowa*. „Pogranicza" 2003, nr 2; E. Winiecka: *Poezja codzienności*. „Odra" 2003, nr 6.

60% słów. Legnica, Biuro Literackie, 2003.

Recenzje: M. Cuber: *Pociągi pod nadzorem słów*. „Odra" 2003, nr 6.

Saga ludu. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2004.

Recenzje: M. Mizuro: *Komentowanie zza płotu*. „Dekada Literacka" 2004, nr 4; R. Ostaszewski: *Saga niewielkiego ludu*. „Nowe Książki" 2004, nr 12.

Wszystko jest. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2005.

Recenzje: J. Beczek: *Wszystko jest poezją*. „Odra" 2006, nr 9; M. Jentys: *Ręce szeroko otwarte*. „Twórczość" 2006, nr 4; D. Nowacki: *Tam, gdzie morze styka się z górami*. „Nowe Książki" 2006, nr 1; R. Ostaszewski: *Fikcje przeciwbólowe*. „Gazeta Wyborcza" 2005, nr 265; A. Pluszka: *Malicki na wiele pozwala*. „Studium" 2006, nr 2; A. Poprawa: *Sophisticated Maciek*. „Tygodnik Powszechny" 2006, nr 17; A. Sasinowski: *Rozpad i afirmacja świata*. „Pogranicza" 2005, nr 5.

takie tam [dziennik]. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2006.

Recenzje: A. Goworski: *O spotkaniu Zenona z Elei z Heraklitem*. „Akcent" 2007, nr 2; H. Marciniak: *„Dziennik, nie dziennik. Takie tam". O małych narracjach Macieja*

Malickiego. „Pamiętnik Literacki" 2012, z. 2; R. Ostaszewski: *Chaos życia oswajany pisaniem*. „Gazeta Wyborcza" 2006, nr 271; A. Poprawa: *Fuga drobiona i samplowana*. „Tygodnik Powszechny" 2007, nr 12; P. Sobolczyk: *Takie tam na rozkurz*. „Pogranicza" 2007, nr 5; D. Sołowiej: *Mistrzowskie haiku*. „artPAPIER" 2007, nr 2; M. Szlachetka: *Zapętlony w słowach*. „Nowe Książki" 2007, nr 4.

Kogo nie znam. Kraków, EMG, 2007.

Recenzje: NN: *Kogo nie znam, Maciej Malicki. Niejako przy okazji, albo koan o diamencie*. http://www.portalkryminalny.pl (dostęp: 4.05.2007); R. Ostaszewski: *Maciej Malicki, Kogo nie znam*. „Gazeta Wyborcza" 2007. http://wyborcza.pl/1,75517,4202169.html#TRrelSST (dostęp: 8.11.2007).

Ostatnia (sto czternaście opowiadań o tym samym). Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2009.

Recenzje: M. Brzezińska: *O pisaniu*. „Wyspa" 2009, nr 2; M. Kłosiński: *Miastokultura*. „Opcje" 2009, nr 4; A. Kołodziejska [brak tytułu]. http://www.granice.pl/recenzja.php?id=5&id3=2106 (dostęp: 8.03.2012); T. Mizerkiewicz: *Zdradliwe końcówki*. „Nowe Książki" 2009, nr 7. (Przedruk w: Tegoż: *Literatura obecna. Szkice o najnowszej prozie i krytyce*. Kraków 2013); W. Rusinek: *Codzienny (nie)porządek*. „Pogranicza" 2009, nr 5.

Inne książki Macieja Malickiego

Tom poetycki

Rymy / Prozy. Mikołów, Instytut Mikołowski, 2006.

W pogoni za umykającą opowieścią
O prozie Mirosława Nahacza

Agnieszka Nęcka

Literacka spuścizna Mirosława Nahacza jest pod względem objętościowym niezbyt okazała. Składają się na nią cztery książki prozatorskie: *Osiem cztery* (2003), *Bombel* (2004), *Bocian i Lola* (2005) oraz wydane pośmiertnie *Niezwykłe przygody Roberta Robura* (2009). Mimo iż debiut urodzonego w 1984 roku pisarza został ciepło przyjęty między innymi przez Andrzeja Stasiuka[1], którego zdaniem:

> Istnieje pewien oddzielny rodzaj prozy. Jego wyjątkowość polega mniej więcej na tym, że podczas lektury ma się wrażenie, że nie została napisana, ale ktoś komuś to podyktował. Po prostu czytając, słyszy się głos. Nie należy on wprawdzie do żadnej konkretnej osoby, ale jego brzmienie jest jak najbardziej żywe i niemal cielesne. Tak właśnie wygląda przypadek Mirosława Nahacza. Rzeczywistość nabrała ochoty na wypowiedź i w tym celu wybrała go sobie, a on zgodził się jej wysłuchać i zapisać. Tak […] Mirosław Nahacz jest wybrańcem. […] Czegoś takiego nie można się nauczyć, ponieważ nie ma od kogo. To się najzwyczajniej posiada, albo raczej jest się przez to posiadanym[2],

[1] Fakt ten nie powinien dziwić, wszak większość recenzujących *Osiem cztery* krytyków zwracała uwagę na podobieństwa stylistyczne książek Nahacza i Stasiuka.

[2] M. Nahacz: *Osiem cztery*. Wołowiec 2003, 4. strona okładki. O debiucie prozatorskim Nahacza ciepło pisali także między innymi: D. Nowacki: *Spaćkaj się, pókiś młody*. „Kresy" 2003, nr 2—3, s. 177—179; M. Pawlikowski: *Świat w krzyku. „Osiem cztery" Mirosława Nahacza i reaktywacja opowiadania*. „FA-art" 2011, nr 3—4, s. 60—74; W. Ślusarczyk: *„sfazowani"*. „Znak" 2004, nr 4; M. Włodarski: *Znudzone pokolenie*. „Nowe Książki" 2004, nr 1, s. 25.

to publikacja kolejnych książek nie przyniosła autorowi rozgłosu. Maciej Pawlikowski zaistniałą sytuację tłumaczył w sposób następujący:

> Toteż szczeniackich wybryków bohaterów jego powieści nie ratuje żadna ideologia, a młody pisarz niczego nie próbuje forsować. Brak tu buntu przeciwko władzy, tradycji, historii; uliczny aktywizm wydaje się bezsensowny; kwestia podziałów na białych, czerwonych, brunatnych, czarnych i innych nie stanowi punktu wyjścia […] ideologicznej wojny. Autor *Osiem cztery* nie nadawał się więc na gościa panelu dyskusyjnego z udziałem Igora Stokfiszewskiego i Rafała Ziemkiewicza. Trudno było również użyć Nahacza w niedzielnym kazaniu ku przestrodze, bo i jego narkotyzacja była za mało lewacka, stąd trudno ją było osadzić po drugiej stronie barykady. Wydaje się więc, że […] autor czterech powieści zostanie zapamiętany jako tymczasowy najmłodszy literat-samobójca. James Dean polskiej literatury, autor książek dla zbuntowanej młodzieży lub, ewentualnie, jako materiał do badań literaturoznawczych (temat: narkotyki) dla niemodnie ekscentrycznych postwitkacologów[3].

Mimo wszystko mamy jednak do czynienia z pisarstwem w jakimś sensie „rozwojowym"[4], kierującym się od powieści pokoleniowej, przez autoterapeutyczną gawędę, do „prozy halucynacyjnej"[5]. Najogólniej rzecz ujmując, można powiedzieć, że twórczość Nahacza da się czytać jako swoistą próbę uchwycenia — z różnych perspektyw — umykającej rzeczywistości, która to próba wypływa z chęci snucia (przede wszystkim dla samej siebie) opowieści. Kreowanie w jakimś sensie alternatywnych światów, uciekanie w fikcyjność można natomiast tłumaczyć przede wszystkim potrzebą — pozornego — odcięcia się od otaczającego nieprzychylnego świata.

◇

Fabuła *Osiem cztery* Nahacza — określona przez Roberta Ostaszewskiego „prozą imprezową"[6] — jest dość prosta. Pisarz, wybierając opowieść pokoleniową[7], opisuje jeden dzień z życia nastolatków, którzy imprezują na działce

[3] M. Pawlikowski: *Świat w krzyku. „Osiem cztery" Mirosława Nahacza i reaktywacja opowiadania…*, s. 62.

[4] Opinię tę podważa publikacja *Niezwykłych przygód Roberta Robura*, choć mamy tu sytuację wyjątkową. Samobójcza śmierć Nahacza uniemożliwiła wydanie ukończonej i autorsko dopracowanej powieści.

[5] Por. M.T. [Michał Tabaczyński]: *Nahacz Mirosław*. W: *Tekstylia bis. Słownik młodej polskiej kultury*. Red. P. Marecki. Kraków 2006, s. 233.

[6] R. Ostaszewski: *Znudzeni konsumenci życia*. „FA-art" 2003, nr 1—2, s. 119.

[7] Zdaniem Dariusza Nowackiego, wybór Nahacza łatwo da się wytłumaczyć: „Wszak […] to, co ma do powiedzenia światu osiemnastoletni Nahacz, nikogo specjal-

w podgórskiej miejscowości. Olgiert, Andrew, Patol, Muko, Tępy i Euzubiusz spędzają czas na piciu, paleniu trawki, wciąganiu halucynogennych grzybków oraz prowadzeniu rozmów o niczym. Należą do pokolenia, które lata osiemdziesiąte pamięta jak przez mgłę:

> tamten świat nie jest nasz, nic z niego nie jest nasze, nam wolno prawie wszystko, myśleć, mówić, a w dodatku nic nie musimy, nie trzeba się bić, zresztą nie ma o co, nie ma żadnych idei, jak ktoś chce, może na siłę zostać harcerzem albo ministrantem, może odnajdzie sens i podobne duperele, nam to nie jest do niczego potrzebne[8].

Nic jednak nie przynosi tym chłopakom satysfakcji. Bohaterowie nudzą się, „nie potrafią zorganizować sobie wolnego czasu" (OC, s. 30), nic ich właściwie nie obchodzi, do niczego nie dążą ani niczego nie chcą w swym życiu zmieniać. Robert Ostaszewski konstatował:

> Są znudzonymi konsumentami życia, które traktują trochę jak sklep z gotową, produkowaną seryjnie konfekcją; przymierzają standardowe style życia w rozmiarach S, M, L, XL. Nawet jeśli te style niezbyt im się podobają, to nie chcą ich kontestować, bo zdają sobie sprawę, że wtedy musieliby opuścić sklep, a poza nim jest przecież śmietnik, nieprzyjemny margines brudu i nędzy, którym pogardzają, ale też trochę się go obawiają. Przecież jedyne, czego chcą od życia, to żeby było bezpiecznie, wygodnie i tylko od czasu do czasu podkręcane adrenalinowym kopem (kontrolowanym oczywiście)[9].

Dzieje się tak głównie dlatego, że bohaterowie *Osiem cztery* pochodzą z tzw. dobrych domów, nie muszą się właściwie o nic martwić ani przeciwko czemukolwiek/komukolwiek buntować.

> nikt z nas nie przymierał głodem, nigdy nie chodziło też tak naprawdę o to, że czegoś nam brakuje albo że ktoś wyrządził nam krzywdę, że ojciec jest alkoholikiem, że kogoś tłukli w domu. Sęk w tym, że często jest iluzorycznie normalnie. I że mimo wszystko coś jest nie tak w rzeczywistości, że jakiś jej komponent jest wyjątkowo zjebany. Coś się nie kręci tak, jak powinno. Pewnie wyrośliśmy z tego. […] Jak nic się nie

nie interesuje. Osiemnastoletni Nahacz musi wejść w rolę rzecznika (na przykład pokolenia, bo tak najprościej), musi posłużyć się liczbą mnogą, gdyż tylko wtedy będzie wysłuchany. Nie on tedy mówi, lecz metonimiczna »osiemnastoletniość« przez niego przemawia. To cena, jaką się płaci za przedwczesny debiut w prozie". D. Nowacki: *Spaćkaj się, pókiś młody…*, s. 178.

[8] M. Nahacz: *Osiem cztery…*, s. 8. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Po skrócie OC podaję stronę, z której cytat przytaczam.

[9] R. Ostaszewski: *Znudzeni konsumenci życia…*, s. 119—120.

> stanie, rozjebiemy w końcu tę planetę. Nawet głupio czasami o tym mówić, bo logika rzeczywistości jest przeciwko, przecież nie stało się nic, żadna wojna jak u Kolumbów, żaden prześladujący wolną myśl reżim jak u naszych rodziców, nic. Mamy co jeść, co prawda z pracą kruchawo, a co za tym idzie — z perspektywami, ale zagwozdka nie tkwi w formie rzeczywistości, tylko w niej samej, w jej podstawie, w budulcu może, […] może demiurg coś spierdolił.
>
> OC, s. 15

Tolerują nawet szkołę, ponieważ „nie można jej pojebać, bo to się nie kalkuluje" (OC, s. 90). Są zatem konformistami. Mają świadomość tego, że dylematy były i będą, ale i one nie spędzają im snu z oczu:

> zawsze trzeba coś roztrząsać, wynajdować sobie jakieś pytania, co jest lepsze, co ważniejsze, czy się opłaca, a może jednak nie, i udawać, że się zapomina odpowiedzieć, że wcale już się nie myśli, że teraz się człowiek bawi, wchodzi na imprezę i już nie musi się tymi wszystkimi duperelami przejmować, że po prostu się nie pamięta, i już nigdy z powrotem nie zacznie się o tym syfie myśleć, o tym, że trzeba coś zrobić, że trzeba się zabrać za siebie, że ma się obowiązki, które wiszą nad głową, że zapisane są już terminy i zaraz obok dat widnieją nasze nazwiska, nie można spać aż tak długo, bo jutro trzeba gdzieś iść.
>
> OC, s. 90

Są jednak zobojętniali na wszystko i mają nastawienie minimalistyczne. Nie dają z siebie więcej, niż to konieczne do tego, by świat zewnętrzny zostawił ich w spokoju. Znają schematy, w które zostaną włączeni, gdy osiągną tzw. dojrzałość, i nie robią nic, by się im przeciwstawić:

> Wiedzieliśmy, że i tak kiedyś to się skończy żoną, rodziną, domem i uporządkowanymi duperelowatymi błędnymi kołami. Chyba że ktoś z nas wpadnie w syf, ale raczej nie. Wiedzieliśmy, że inaczej udaje się tylko nielicznym, że o tych nielicznych potem się opowiada, że to są legendy. Wiedzieliśmy też, że mimo wszystko jesteśmy tak samo głupi jak wszyscy, jak całe nasze rozpieszczone pokolenie, że samym gadaniem się nie wygra. Ale nie można przecież wygrywać, bo nie ma o co się bić. Zresztą to i lepiej, bo teraz nikomu by się nie chciało.
>
> OC, s. 15

Lubią wygodę i stabilizację, którą zapewnia im dom. Czują się bezpiecznie: „Może to przypadłość prowincjonalnych miast, że nie trzeba się bać, a może tylko my nie musimy, bo wszystkich znamy. Marazm jest a priori obecny w materii, kryje się w jej wnętrzu i powoli odparowuje" (OC, s. 60). Rzeczywistość jednak doskwiera. Narrator debiutu prozatorskiego Nahacza

w pewnym momencie powiada: „mnie powoli stawało się obojętne, jak dzisiaj w nocy pozbędę się tego świata" (OC, s. 8). Picie i grzybienie są tu przeto postrzegane jako pozorne i przynajmniej tymczasowe „wyłączenie" się spod jarzma przygniatającej realności. Rocznik '84 niczym się zatem nie wyróżnia na tle innych. Jak zauważył Dariusz Nowacki,

> *Osiem cztery* powiadamia bowiem o tym, że z magii liczb dokładnie nic nie wynika. 1948 lub 1984 — co za różnica! Zawsze jest przecież tak samo, zawsze byli, są i będą osiemnastoletni młodzieńcy, którzy „chcą tego, co jest ukryte z drugiej strony rzeczywistości, tego, co nawet ze zwykłego siedzenia w parku czyni niesamowitą przygodę, pełną dziwactw i niebezpieczeństw". Żadna łaska późnego urodzenia, żadnych bałamutnych tez wskazujących na tzw. wyjątkowość czy odrębność. Doprawdy nie ma czego zazdrościć urodzonym w roku 1984[10].

W rezultacie opowieść Nahacza ma nastawienie antymitologiczne[11]. Dzieje się tak również dlatego, że bohaterowie *Osiem cztery* doskonale wiedzą, że pamięć jest selektywna i kapryśna.

> Chłopaki rozmawiali, czy raczej mówili o tym, jak dawniej bywało, o minionych imprezach, podróżach. Wszystko im się mieszało. Idealizowali przeszłość, to częsta praktyka. Wszyscy tak robią. Ja tam nie pamiętam socjalizmu, ale nie wydaje mi się, żeby było fajniej niż teraz. Każda impreza sprzed roku była niesamowicie wręcz udana i interesująca, wydarzenia obrastały bohaterskimi legendami i zmieniały się w magiczne przygody. Przekrzykiwali się nawzajem, każdy coś dopowiadał, a że rzadko ktoś jeden pamiętał całość, historie okazywały się zadziwiające dla wszystkich.
>
> OC, s. 28—29

W finale *Osiem cztery* narrator wyznaje: „Policzyłem fajki. Było ich dziewięć. Martwiłem się tylko, że może nie starczyć do tego czasu, kiedy prawdziwy ja zupełnie wytrzeźwieje" (OC, s. 96). Czyżby zatem snuta w debiucie prozatorskim Nahacza opowieść była zapisem halucynacyjnych wizji? A może owo wytrzeźwienie należy tłumaczyć jako osiągnięcie progu dorosłości oraz nabranie dystansu do siebie i świata? Powieść autora *Niezwykłych przygód Roberta Robura* nie przynosi rozstrzygnięcia.

◇

W drugiej powieści Mirosław Nahacz wybiera zgoła inną, daleką od inklinacji generacyjnych tematykę. Bohaterem *Bombla* jest niemal czterdziestolet-

[10] D. Nowacki: *Spaćkaj się, pókiś młody…*, s. 178.
[11] Zob. tamże, s. 179.

ni, porzucony przez żonę i dzieci, mieszkaniec postpegeerowskiej wsi, który oddaje się nie tylko nałogowi alkoholowemu, ale także gawędzeniu. Siedząc na przystanku, opowiada samemu sobie o wszystkim i o niczym zarazem. Pojawiają się zatem, zawieszone na granicy prawdy i zmyślenia, anegdotki o Słowacji, rybach, Cyganach, kacu, powodzi, pożarze czy podniecających spikerkach telewizyjnych. „Nawet fajnie się tak gada do siebie, bo palić mi się mniej chce, a w ogóle to chce mi się bardzo, aż mnie ssie”[12]. Snucie opowieści ma nie tyle wymiar autoterapeutyczny, ile jest „zapychaczem” czasu, narzędziem walki z nudą i swoistą zabawą z autowizerunkiem. Bombel tak na przykład siebie ocenia:

> Jaki jestem zajebisty. Z każdym wdechem dymu rosnę, duma mnie przepełnia i jestem wielki i ważny Bombel. Najlepszy, najmądrzejszy, najprzebieglejszy. Tak, to ja. Mogę rozdawać autografy, tylko proszę się nie pchać. Wszystkim podpiszę. Bo jestem też najcierpliwszy.
>
> B, s. 24

Bohater drugiej powieści Nahacza ma nie tylko duże poczucie humoru, ale i spory dystans do siebie. Będąc dumnym posiadaczem „żółtych papierów”, nie przejmuje się własnym wyobcowaniem. Prowokacyjnie konstatuje:

> jestem naprawdę ważny, a jak ktoś mi nie pasuje i komuś wydaje się, że ja jestem za bardzo nikt, żeby z nim rozmawiać, to sobie myślę, ty chuju, możesz mnie nie lubić, możesz o mnie myśleć jak o psim gównie, ale jak cały miesiąc pracujesz, to robisz też na mnie.
>
> B, s, 6

Jego zachowanie można tłumaczyć także znajdowaniem się pod wpływem alkoholu. To z tego powodu, jak się wydaje, jego opowieść, chwilami przypominając *quasi*-strumień świadomości, staje się bełkotliwa[13]. To narracja „poszarpana”, pełna dygresji, chaotyczna, mieszcząca w sobie zarówno język potoczny, język reklam i wiadomości telewizyjnych, jak i wulgaryzmy czy literackie metafory[14].

Jolanta Pasterska sugerowała, że Nahacz w swej książce podjął — nieprzekonującą wprawdzie — „polemikę ze schematami myślowymi, które na-

[12] M. Nahacz: *Bombel*. Wołowiec 2004, s. 5. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Po symbolu B podaję stronę, z której cytat przytaczam.

[13] Zdaniem Jolanty Pasterskiej, mamy do czynienia z wiejskim prostaczkiem, który przemawia językiem jurodiwego. Zob. J. Pasterska: *„Jestem Bombel na przystanku”. O projektowaniu autora w młodej polskiej prozie na przykładzie „Bombla” Mirosława Nahacza*. W: *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989—2009*. Red. Z. Andres, J. Pasterski. Rzeszów 2012, s. 390.

[14] Zob. K. Sidowska: *Siedząc na przystanku*. „Fraza” 2004, nr 3—4, s. 308—310.

kazują w alkoholiku widzieć jedynie wykolejeńca, człowieka pozbawionego honoru"[15]. Temu zabiegowi służyć może pokazywanie innych mieszkańców wsi, którzy odbiegają od odgórnie przyjętego wzorca „normalności" (takich, jak na przykład bijący żonę kierowca PKS-u czy urzędnik magistratu, który spędza urlop, szukając okazji do awantur).

> Upośledzenie Bombla służy demaskowaniu normalnych zachowań, obnaża pozory przyzwoitości (rozwiązłe życie harcerzy na obozie), mówi o nietolerancji i nacjonalizmie, a nawet dotyka kwestii ostatecznych jak śmierć, o której „normalni" myślą jedynie przez krótki czas czyjegoś pogrzebu. Można przyjąć, że w powieści nie chodzi więc o opowiedzenie jakiejś fabuły czy zdarzeń, jest to raczej opowieść o ludzkiej mentalności[16].

Nahacz i tym razem stara się udowodnić, że monotonia działa na człowieka destrukcyjnie. Bezsens ludzkiej egzystencji łagodzić może picie: „na trzeźwo za chuja się człowiek nie połapie, ale na szczęście po pijaku wszystko go omija i się nie przejmuje, i po prostu nie musi się łapać kompletnie na niczym" (B, s. 7). Alkohol, który otumania, zobojętnia, daje iluzję swoistego azylu. Bohater potrzebuje ochrony, ponieważ nie potrafi się odnaleźć w nowej rzeczywistości. W efekcie wytłumaczalna jest jego nostalgia za przeszłością, w której „wszystko było piękne, […] wszyscy mieli pracę, pieniądze były, każdy miał swoje miejsce na świecie, każdy był potrzebny państwu, nie tak, jak teraz" (B, s. 80).

Teraźniejszość przynosi ból, nie tylko ten psychiczny, lecz także fizyczny.

> Ale dzisiaj Kapitan raczej nie przyjedzie, bo on przyjeżdża tylko czasami, a dlaczego niby miałby dzisiaj? Równie dobrze może jutro, co wcale mnie nie ratuje ani nie pociesza. Bo chce mi się pić dzisiaj, pojutrze i jutro pewnie też będzie mi się chciało, ale liczy się tylko teraz, bo to, że będę miał pragnienie za jakiś czas, nie boli ani nie jest upierdliwe czy drażniąco nieprzyjemne i w ogóle rypał to pies.
>
> B, s. 8

Bombel — jak przekonywała Renata Sierocińska — przynajmniej momentami przypomina „prawdziwego człowieka z jego słabościami, rozterkami i chęcią przełamania szarej codzienności"[17]. Można powiedzieć, że jest gawędziarzem, który dzięki opowieści ucieka od otaczającej go, destrukcyjnej i wypychającej na margines społeczny, rzeczywistości lub — idąc za sugestią

[15] J. Pasterska: *„Jestem Bombel na przystanku". O projektowaniu autora w młodej polskiej prozie na przykładzie „Bombla" Mirosława Nahacza…*, s. 391.

[16] Tamże, s. 393.

[17] R. Sierocińska: *Pytacie, skąd się wziąłem?*. „Nowe Książki" 2004, nr 7, s. 55.

zawartą w finale powieści — znajdując się w wyrwie czasowej, jest na granicy życia i śmierci.

> I zaraz coś przyjedzie, to widać, bo wszystko drży, czas się prawie poruszył, zaraz się uwolni, będzie trzask, coś się im tak odetka i wszystko znowu popłynie i zacznie się zmieniać, w ogóle wszystko ruszy nagle, żeby dogonić to zatrzymanie, które stało się na skutek zepsucia, a ja się prawie rozpłynę i wszyscy się zaczną zastanawiać, gdzie się podział nasz kolega Bombel, powinien siedzieć teraz na przystanku jak zwykle, bez niego to już nie to samo, bez niego jakby czegoś brakuje.
>
> B, s. 154

W tym kontekście opowieść Bombla jawi się jako pożegnanie z doczesnością. Umierający człowiek sam sobie opowiada swoje życie. Przypominanie sobie najważniejszych chwil związane jest z robieniem swoistego bilansu, rachunku „zysków i strat".

◇

W odczuciu Mieczysława Orskiego trzecia książka Nahacza jest przykładem „nowej postaci realizmu — mianowicie realizmu schizofrenicznego"[18]. Fabuła *Bociana i Loli* — podobnie jak w poprzednich dwóch publikacjach autora *Niezwykłych przygód Roberta Robura* — jest wątła i fragmentaryczna. Prowadzona w pierwszej osobie liczby pojedynczej narracja, zawieszona między zniekształconą jawą a fantazmatem, prawdą a zmyśleniem, przypomina narkotyczny „odlot". Jakub Beczek zauważył, że

> Książka składa się z kilkunastu rozdziałów. Wszystkie stanowią punkty na mapie halucynacyjnych przygód głównego bohatera. Nahacza przede wszystkim interesuje rzeczywistość, którą można wykreować za pomocą sztucznie pobudzonej wyobraźni. Dlatego opisywane perypetie rozrastają się niejako do wewnątrz. Bliżej im do implozji aniżeli ku narracyjnej eksplozji zdarzeń i sytuacji. W tym gąszczu wypadków łatwo się pogubić, zwłaszcza że sam autor sprawy nam nie ułatwia. Próżno liczyć na klucz otwierający choćby część tajemnych sensów[19].

Trudno byłoby z tak postawioną diagnozą polemizować. Enigmatyczna akcja i rozmycie przestrzenne sprawiają, że niezwykle ciężko nadążyć za tokiem opowieści. W opierającej się na konwencji detektywistycznej narracji chodzi — najogólniej rzecz ujmując — o poszukiwanie tytułowej Loli, która nie do końca wiadomo kim/czym jest.

[18] M. Orski: *„Schizolski kalejdoskop"*. „Nowe Książki" 2006, nr 2, s. 64.
[19] J. Beczek: *Psychodeliczny rejs*. „Gazeta Wyborcza" 2005, nr 5, s. 16.

> Musiałem ją znaleźć i to było najważniejsze, po to tu się znalazłem, myślałem tylko o tym, tylko o niej, żeby się nie zgubić, nie rozpłynąć w przeładowaniu, w nagromadzeniu, w przesadzie, we wszystkim, co nagle znalazło się dookoła. Tropiłem ją. Czasami widziałem ją z prawej strony, a zaraz potem zupełnie gdzie indziej […]. Ale była tu na pewno. Ludzie wchodzili między mnie a Lolę, bo to była ona, to musiała być ona, i na pewno była […]. Lola jest idealnym połączeniem wszystkich kształtów i kolorów […], tylko ona nie była czarno-biała, miała aksamitny tyłek, powabne cycki, zielone oczy. Ale tego nie widziałem, bo była jeszcze za daleko[20].

Nie w pełni świadomi tego, co się dzieje, bohaterowie przemieszczają się po różnych poziomach świata przedstawionego, który naznaczony jest rozpadem. Nic bowiem nie jest tu stabilne i bezpieczne.

> Czasami zza tego, co widziałem, co miałem naprzeciwko siebie, jakby coś przebijało, jakby te wszystkie kontury i kształty były tylko zarysowane, to pewnie ze zmęczenia wszystko zaczynało mi się mieszać […], nie było nic pewnego, a ja ciągle się zawieszałem, nie było żadnej konkretnej czynności, którą mógłbym skończyć. W głowie miałem strzępki taniego romansu, opowieści o miłości, o zdradzie, śmierci i narodzinach, toposy literackie tłukły mi się w myślach, zapalałem fajkę i czułem się jak bohater jakiegoś filmu.
>
> BiL, s. 56—57

Życie i historie literackie nakładają się na siebie, pochodzące z różnych źródeł opowieści wzajemnie na siebie nachodzą, słowem — wszystko się z sobą miesza. W konsekwencji „Nahacz opisuje rzeczywistość obcą, niepoukładaną, w której kolejne epizody następują jeden po drugim bez wcześniejszego ostrzeżenia. Przechodzą w siebie po prostu, a kieruje nimi rozrośnięta wyobraźnia bohatera”[21]. Bohaterowie, poddając się halucynacyjnym zwidom, są bezbronni wobec dziejących się zdarzeń. Przestrzeń, w jakiej egzystują, pozbawiona jest punktów „stałych” czy hierarchii wartości, a w efekcie — jak chce przekonać pisarz — naznaczona jest widmem katastrofy[22].

---

[20] M. Nahacz: *Bocian i Lola*. Wołowiec 2005, s. 76. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Po symbolu BiL podaję stronę, z której cytat przytaczam. Warto zauważyć, że podobnie fantazmatyczny jest Bocian.

[21] J. Beczek: *Psychodeliczny rejs…*, s. 16.

[22] Mirosław Nahacz pomysł powieściowy tłumaczył w następujący sposób: „To wszystko, o czym teraz mówimy, że wszyscy ludzie, którzy siedzą teraz dookoła, mają strasznie dużo myśli w głowach. Każdy z nich jest osobnym światem. Przez ulice niedaleko nas przejeżdżają setki aut na minutę. Każdy człowiek w samochodzie do czegoś zmierza. Każdy z nich ma myśli. Dzieje się tak strasznie dużo rzeczy, wszystko drga. I mam taką obawę, że w pewnym momencie coś może nie wytrzymać, pasek klinowy

Pojawiające się w *Bocianie i Loli* postaci, czując, że znajdują się między „rozpadem a przepaścią" (BiL, s. 11), odczuwają narastający lęk, ale pozostają bierni. Zdaniem Jakuba Beczka, narracja *Bociana i Loli* „Przypomina majaczenia wariata, który szuka metafizycznej zagadki bytu"[23]. Z kolei Magdalena Bisz chciała widzieć w trzeciej książce prozatorskiej Nahacza „próbę odnalezienia sensu w świecie pozbawionym perspektyw"[24]. Alan Sasinowski natomiast twierdził, że „*Bocian i Lola* to powieść drogi, drogi surrealistycznej, drogi przez majak, drogi znikąd donikąd, drogi przez wszelkie odcienie rozpadu"[25]. W moim jednak odczuciu poetyka „schizolska" czy psychodeliczna unieważnia konieczność poszukiwania w tej narracji jakiegokolwiek sensu. I tym bowiem razem autorowi *Osiem cztery* nie chodziło o nakreślenie wciągającej, opartej na porządku przyczynowo-skutkowym fabuły. *Bociana i Lolę* da się swobodnie czytać przede wszystkim jako opowieść afirmującą sam akt opowiadania historii, na drugim dopiero planie jako historię o poszukiwaniu Loli, powieść o tym, jaki świat jest niespójny, czy jako książkę tematyzującą umieranie[26].

◇

Wokół czwartej, wydanej po śmierci 23-letniego autora, powieści narosło dużo kontrowersji[27]. O tej książce głośno było jeszcze przed jej opublikowa-

się urwie i cała maszyna wybuchnie. A poza tym ta obsesja końca, którą chciałem umieścić w mojej książce, jest taką obsesją, którą ja sam mam. Ona towarzyszy mi od wielu lat. Mam sny o wybuchu atomowym. Tak jak zresztą napisałem w książce. Coś takiego mam przynajmniej parę razy w miesiącu. Żyjemy w takim świecie, który sami możemy rozwalić i to nie powoduje w nas praktycznie żadnego lęku. Bo my o tym nie myślimy i nie mówimy. Nie mówimy o tym, że gdzieś na świecie jest kilka przycisków. Wystarczy nacisnąć, wystartują rakiety i wszystko się skończy. Dla mnie to jest coś niesamowitego. Ja mam takie silne poczucie, że ludzie, którzy mnie otaczają, żyją w dziwnym stanie schizofrenicznego rozszczepienia. Z jednej strony mają swoje życie, a z drugiej strony nie myślą o sobie w jakiejś takiej globalnej perspektywie". *Mnie się w ogóle nie spieszy*. Z Mirosławem Nahaczem rozmawia Janusz Paliwoda. „artPAPIER" 2006, nr 1. http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=2&artykul=25 (dostęp: 11.04.2014).

[23] J. Beczek: *Psychodeliczny rejs…*, s. 16.

[24] M. Bisz: *W poszukiwaniu transcendencji. Sacrum według Mirosława Nahacza.* „Fraza" 2012, nr 1—2, s. 198.

[25] A. Sasinowski: *Rozpad i afirmacja świata*. „Pogranicza" 2005, nr 5, s. 100.

[26] Zob. *Mnie się w ogóle nie spieszy…*

[27] Zob. między innymi D. Nowacki: *Nahacz po raz ostatni*. „Gazeta Wyborcza" 2009, nr 40 (dodatek „Kultura", s. 16); J. Sobolewska: *Głód legendy*. „Polityka". http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/284032,1,recenzja-ksiazki-miroslaw-nahacz-niezwykle-przygody-roberta-robura.read (dostęp: 11.04.2014). Zob. polemizujący z negatywnymi rozpoznaniami szkic Pawła Dunin-Wąsowicza: *Młodzianin zabity po śmierci. Paweł Dunin-Wąsowicz przygląda się stylowi, w jakim krytyka rozprawiła się z ostatnią powieścią Mirosława Nahacza*. „Lampa" 2009, nr 5, s. 20—21.

niem. *Niezwykłe przygody Roberta Robura* miały być najważniejszym dziełem Nahacza, choć Czarne, które było wydawcą pierwszych trzech książek autora *Osiem cztery*, nie zdecydowało się na jego publikację[28]. Powieść wyszła w Prószyńskim i S-ce, który namawiany przez czytelników, zdecydował się upublicznić nieskończoną rzecz. Jan Koźbiel wspominał:

> To miała być proza inna niż to, co pisał do tej pory, to miało być zaskoczenie dla czytelników, wielka niespodzianka. Do napisania, jak mówił, został sam epilog i parę niewielkich fragmentów wewnątrz. I ostateczny szlif we współpracy z kimś, komu ufał, bo pracowali razem nad poprzednimi powieściami. To miała być kwestia paru tygodni[29].

W *Niezwykłych przygodach Roberta Robura* Nahacz wprawdzie ponownie problematyzuje zniewolenie i niedopasowanie jednostki, choć wybiera zgoła inną konwencję. Tym razem mamy do czynienia z powieścią fantastyczną. Zdaniem Macieja Roberta,

> Powieść Nahacza wymyka się jednoznacznym określeniom — jest czymś w rodzaju metafizyczno-futurystycznego technothrillera z wątkiem kryminalnym i mnóstwem odniesień literackich. Świat wykreowany przez Nahacza przypomina antyutopie Orwella, Bradbury'ego czy Houellebecqa. Obecna w niej jest również wizyjność Pynchona i Ballarda, psychodelia Burroughsa oraz duszna kafkowska atmosfera nieustannego zagrożenia. Do tego dochodzi jeszcze Celine, „Alicja z krainy czarów" i wiele innych tropów. Momentami Nahacz gubi się w tak pełnej odniesień narracji, powtarza wypowiedziane już prawdy, mnoży nadekspresyjne i pełne pesymizmu opisy, trzeba jednak przyznać, że spośród jego książek „Niezwykłe przygody…" jawią się jako propozycja najpełniejsza[30].

Z tego głównie powodu, jak przekonywał Nowacki,

> próba streszczenia tej powieści to przedsięwzięcie beznadziejne. Nahacz rozmnożył wątki ponad miarę, wrzucił bodaj wszystko, co zdarzyło mu się przeczytać (Pynchon, Goethe, Dante plus legion fantastów), wszystko, co mu przyszło do głowy. Powieść ta jest przeto ciągiem wizji i kryptocytatów, neurotycznym zapisem… no właśnie. Czego?[31].

---

[28] Zob. M. Robert: *Ucieczki totalne*. „Życie Warszawy". http://www.rp.pl/artykul/267864.html (dostęp: 8.04.2014).

[29] J. Koźbiel: *Od wydawcy*. W: M. Nahacz: *Niezwykłe przygody Roberta Robura.* Warszawa 2009, s. 507.

[30] M. Robert: *Ucieczki totalne*…

[31] D. Nowacki: *Nahacz po raz ostatni*…, s. 16.

Tytułowy Robert Robur[32] jest mieszkańcem Świetlistego Miasta, w którym władzę totalitarną ma Urząd Energii, mieszkańcy zaś nieustannie inwigilowani są przez kamery telewizyjne. Bohater *Niezwykłych przygód…* zostaje przymuszony do pracy dla korporacji Swobodna Pokrywa, w której „centrali" zasiada demoniczny Matheo DeZi (zwany także Konturem lub Klemensem Arcyzłym), główny scenarzysta kiczowatego, oglądanego codziennie przez obywateli miasta serialu telewizyjnego *Wściekłość i wrzask*. Następuje seria tajemniczych morderstw celebrytów, morderstw, w których rozwiązaniu pomaga detektyw Mirosław Kryzys. Pojawia się także ideolog korporacji prof. Dawid Abel Zimmerman, kochanką Robura zostaje córka profesora Maja, która okazać się może siostrą bohatera. Nie ma jednak zupełnej pewności, czy jest to miłość kazirodcza, czy nie. Wszak Robur za ojca uważa Klemensa Arcyzłego. „Wątki i postacie pączkują z niebezpieczną szybkością, wizje wymykają się spod kontroli. Relacje pomiędzy tajemniczą sektą, Urzędem a samym Roburem wikłają się coraz bardziej"[33]. W konsekwencji — z czasem nagromadzenie niewiarygodności sięga granic absurdu. Miłość Roberta i Mai kończy samobójcza śmierć dziewczyny.

Niezwykłe przygody… rozpadają się niejako od wewnątrz także dlatego, że pomyślane zostały jako opowieść trzyczęściowa. Pierwsze dwie sekwencje opowiadają o bezwzględnym podporządkowaniu życia w mieście regulaminowi, trzecia zaś, której akcja rozgrywa się na wsi poza Zoną, „przypomina wcześniejsze książki Nahacza. Opisy przyrody, doświadczanej bliskości z ukochaną kobietą, stanów przeżywanych pod wpływem eteru i grzybów halucynogennych"[34]. Bohater, powracając niejako do swych korzeni, przypomina sobie własne dzieciństwo.

Wydaje się, że Nahacz znów pokazuje rzeczywistość jako swoiste więzienie, na które społeczeństwo dobrowolnie się godzi[35]. Z tego chociażby powodu Jakub Żulczyk chciał czytać ostatnią powieść autora *Bombla* przez pryzmat autobiograficzny, twierdząc, że „Cierpiący na wyniesioną między innymi z tekstów Burroughsa paranoję, jakoby wszystko w życiu odgrywało się według odgórnie i nie wiadomo przez kogo wyreżyserowanych schematów, cierpiący na obsesję znaków, omenów i kluczy"[36], musi funkcjonować w świecie, gdzie „nadmiar informacji przekracza punkt krytyczny", co „może doprowadzić do zguby"[37].

---

[32] Nazwisko głównego bohatera powieści Nahacza przywodzi na myśl powieść *Robur zdobywca* Jules'a Verne'a. Warto zauważyć, że była to pierwsza książka, jaką przeczytał Nahaczowy Robur w dzieciństwie.

[33] J. Sobolewska: *Głód legendy…*

[34] W. Klera: *Światłoczułość i Światłowstręt*. „Portret" 2009, nr 1, s. 145.

[35] Do podobnych wniosków doszła Wiktoria Klera — tamże, s. 144—145.

[36] J. Żulczyk: *Wszystko coś oznacza*. „Lampa" 2009, nr 3, s. 56.

[37] Tamże.

Bohaterowie wszystkich powieści Mirosława Nahacza, będąc w świecie zawieszonym między rzeczywistością a fantasmagorią, zmagają się z różnymi obsesjami i paranojami. Jolanta Pasterska konstatowała: „Trudno ustalić, co jest zwierzeniem, a co już zmyśleniem. Danie świadectwa rzeczywistości, a więc jak w przypadku prozy Nahacza przeżycie bólu, cierpienia, rozczarowania, jest możliwe tylko poprzez zabiegi fikcjonalne, poprzez zmyślenie, ufantastycznienie”[38]. Jedną z możliwości poradzenia sobie z sobą samym oraz z otaczającym światem jest ucieczka w mniej lub bardziej halucyjacyjną opowieść.

Mirosław Nahacz

Prozaik, scenarzysta

Urodził się 9 września 1984 roku w Gładyszowie (Beskid Niski) jako syn nauczycielki historii i elektryka. Ukończył I Liceum Ogólnokształcące im. M. Kromera w Gorlicach, studiował kulturoznawstwo na Uniwersytecie Warszawskim. Działał w Nieformalnej Grupie Kamieniarzy „Magurycz”. Publikował na łamach „Lampy” (2004—2005), „Filipinki” (2004) i dziennika „Panorama”. Był współautorem scenariuszy telewizyjnych do dwóch seriali *Egzamin z życia* oraz *Tak miało być.* W 2003 roku otrzymał Nagrodę Fundacji Literackiej Natalii Gall i Ryszarda Pollaka. Był stypendystą Literarisches Colloquium w Niemczech (2005), Homines Urbani (2006) i Stiftung Genshagen (2007). Popełnił samobójstwo 24 lipca 2007 roku w Warszawie.

Bibliografia

Powieści Mirosława Nahacza (z wybranymi głosami krytyki)

Osiem cztery. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2003.

Recenzje: M. Cuber: *Czarny kruk i inne czasy*. „Studium” 2003, nr 3—4; J. Drzewucki: *Bluzg metaforyczny*. „Rzeczpospolita” 2003, nr 112; Ł. Kasper: *Rocznik ’84 wyrusza w świat*. „Pogranicza” 2003, nr 3; D. Nowacki: *„Spaćkaj się, pókiś młody”.*

[38] J. Pasterska: *„Jestem Bombel na przystanku”. O projektowaniu autora w młodej polskiej prozie na przykładzie „Bombla” Mirosława Nahacza…*, s. 389.

„Kresy" 2003, nr 2—3; M. Mizuro: *Pajdokreacja*. „FA-art" 2003, nr 1—2; C. Polak: *Rocznik 1984*. „Gazeta Wyborcza" 2003, nr 102; R. Ostaszewski: *Znudzeni konsumenci życia*. „FA-art" 2003, nr 1—2; K. Sidowska: *Młodzi rozleniwieni*. „Fraza" 2003—2004, nr 4—1; L. Szaruga: *Stan rzeczy*. „Borussia" 2004, nr 35; W. Ślusarczyk: *„sfazowani"*. „Znak" 2004, nr 4; M. Włodarski: *Znudzone pokolenie*. „Nowe Książki" 2004, nr 1.

Inne teksty: M. Pawlikowski: *Świat w krzyku. „Osiem cztery" Mirosława Nahacza i reaktywacja opowiadania*. „FA-art" 2011, nr 3—4.

Bombel. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2004.

Recenzje: M. Cuber: *Jabłuszka i jabłonie*. „Twórczość" 2004, nr 4; M. Czubaj: *Opowieści Bombla*. „Polityka" 2004, nr 15; A. Domański: *Na prowincji bez zmian*. „Tygodnik Powszechny" 2004, nr 27; A. Rau: *Esteci wszystkich krajów, łączcie się!* „Portret" 2004, nr 18; A. Sasinowski: *A to Polska właśnie*. „Pogranicza" 2004, nr 3; K. Sidowska: *Siedząc na przystanku*. „Fraza" 2004, nr 3—4; R. Sierocińska: *Pytacie, skąd się wziąłem?*. „Nowe Książki" 2004, nr 7; S. Śnieg: *Świat według Mirka*. „Lampa" 2004, nr 1.

Inne teksty: J. Pasterska: *„Jestem Bombel na przystanku". O projektowaniu autora w młodej polskiej prozie na przykładzie „Bombla" Mirosława Nahacza*. W: *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989—2009*. Red. Z. Andres, J. Pasterski. Rzeszów 2012.

Bocian i Lola. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2005.

Recenzje: J. Beczek: *Psychodeliczny rejs*. „Gazeta Wyborcza" 2005, nr 5; M. Orski: *„Schizolski kalejdoskop"*. „Nowe Książki" 2006, nr 2; A. Sasinowski: *„Rozpad i afirmacja świata"*. „Pogranicza" 2005, nr 5; K. Sidowska: *Postmodernizm i dekonstrukcja*. „Fraza" 2005, nr 4.

Inne teksty: M. Bisz: *W poszukiwaniu transcendencji. Sacrum według Mirosława Nahacza*. „Fraza" 2012, nr 1—2.

Niezwykłe przygody Roberta Robura. Warszawa, Prószyński i S-ka, 2009.

Recenzje: W. Klera: *Światłoczułość i Światłowstręt*. „Portret" 2009, nr 1; A. Kołodziejska: *Akcja rodzi reakcję*. „Śląsk" 2009, nr 11; D. Nowacki: *Nahacz po raz ostatni*. „Gazeta Wyborcza" 2009, nr 40; N. Pakuła: *W poszukiwaniu sensu*. „Przegląd Powszechny" 2009, nr 9; J. Sobolewska: *Głód legendy*. „Polityka". http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/284032,1,recenzja-ksiazki-miroslaw-nahacz-niezwykle-przygody-roberta-robura.read (dostęp: 8.03.2014); J. Żulczyk: *Wszystko coś oznacza*. „Lampa" 2009, nr 3.

Inne opracowania

I. Adamczewska: *Krajobraz po Masłowskiej. Ewolucja powieści środowiskowej w najmłodszej polskiej literaturze*. Łódź 2011; *„Dziewczyna neoszamana". Kazimierz Bolesław Malinowski o eksplozji wątków szamanizmu w najnowszej literaturze polskiej*. „Lampa" 2009, nr 6; D. Kalinowski: *Przewodnik po „Czarnym"*. W: *„Czarne" oraz „Lampa i Iskra Boża". Literatura na rynku idei*. Red. D. Kalinowski. Słupsk 2010; M. Kołodziejczyk: *Mirek*.

„Polityka" 2007, nr 32—33; M. Lizut: *Zero siedem*. „Gazeta Wyborcza" 2007, nr 205 (dodatek „Duży Format"); M. Lachman: *Pod znakiem reklamy. Literatura polska po 1989 roku w kręgu oddziaływania kultury konsumpcyjnej*. W: *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989—2009*. T. 1. Red. Z. Andres, J. Pasterski. Rzeszów 2010; *Młodzianin zabity po śmierci. Paweł Dunin-Wąsowicz przygląda się stylowi, w jakim krytyka rozprawiła się z ostatnią powieścią Mirosława Nahacza*. „Lampa" 2009, nr 5; M.T. [Michał Tabaczyński]: *Mirosław Nahacz*. W: *Tekstylia bis. Słownik młodej polskiej kultury*. Red. P. Marecki. Kraków 2006; K. Sidowska: *Oko w oko z rzeczywistością. Proza Mirosława Nahacza*. W: *Polska literatura najnowsza — poza kanonem*. Red. P. Kierzek. Łódź 2008; I. Stokfiszewski: *Fikcje*. W: *Literatura polska 1989—2009. Przewodnik*. Red. P. Marecki. Kraków 2010; A. Szałagan: *Nahacz Mirosław*. W: *Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku. Słownik biobibliograficzny*. T. 1. Red. A. Szałagan. Warszawa 2011; M. Sznajdernam, A. Stasiuk: *List do M.N.* „Tygodnik Powszechny" 2007, nr 32.

Fascynacja prowincją
O twórczości Daniela Odii

Agnieszka Nęcka

Urodzony w 1974 roku Daniel Odija jest pisarzem i dziennikarzem, publikującym między innymi na łamach „Autografu", „Gazety Wyborczej", „Ha!-artu", „Tygodnika Powszechnego", „Sycyny" czy „Dekady Literackiej". Ze względu na zamiłowanie do opisywania prowincji i jej mieszkańców zwykle porównywany bywał z Markiem Hłaską, Markiem Nowakowskim czy Andrzejem Stasiukiem. Odija bowiem wiele czerpie z klasyki „czarnej" prozy, przypominając fascynację i ponownie wprowadzając na „salony" postać lumpa[1]. Zaliczany — obok Wojciecha Kuczoka, Doroty Masłowskiej czy Mariusza Sieniewicza — do nadrzędnych reprezentantów tzw. prozy zaangażowanej. Ceniony jest przede wszystkim za zmysł obserwacji oraz za ujmujące rozprawianie o przemijaniu i rozpadzie. W wywiadzie udzielonym Robertowi Ostaszewskiemu Odija przyznawał to wprost:

> Ale u mnie rozpad zapowiada narodziny nowego świata, bo na zgliszczach tartaku może wyrosnąć coś nowego. Uświadomiłem sobie, że możliwości świata, w którym żyjemy, już się wyczerpały, więc znajdujemy się w przełomowym momencie. A ponure klimaty u mnie wynikają pewnie też z tego, że żyję w mieście, w którym jest ogromne bezrobocie. I widzę, jak brak pracy wysysa z ludzi energię, łamie im kręgosłupy, pozbawia nadziei. Widzę, że ci ludzie nie wierzą już w nic i po prostu się rozpadają[2].

---

[1] Por. D. Nowacki: *Powrót lumpa.* „Nowe Książki" 2001, nr 7, s. 44.

[2] *Pokorny i zarażony.* Z Danielem Odiją rozmawia Robert Ostaszewski. „Tin" on-line z 2.06.2003. (Przedruk w: R. Ostaszewski: *Etapy. Rozmowy z pisarzami (i nie tylko).* Olsztyn 2008, s. 79).

Podróże w miejscu, jego debiutancki zbiór opowiadań, można potraktować jako poszukiwanie własnej drogi twórczej. Składające się nań teksty analizują twarze pojawiających się w najbliższym otoczeniu narratora osób, kibiców i potencjalnej widowni średniowiecznych turniejów rycerskich (*Twarze*) czy przywołują konkretne zdarzenia: stającą się przełomem w życiu Bronisława Myśliwskiego, posiadacza kurzej fermy, powódź (*Zachować folwark*), jadącą wraz z mężem do szpitala w deszczową noc rodzącą kobietę (*Historie prawdziwe*), rozmowy mieszkających nad morzem starych pijaków (*Klub seniorów*) czy retrospektywny spacer młodej pary (*Podróże w miejscu*). Zamykający ten tom *passus* można uznać za swoisty wskaźnik, przekonujący, że tym, co dla Odii będzie najważniejsze, jest tematyzowanie mrocznych zakamarków rzeczywistości marginesów społecznych:

> Lubię zostawać na miejscu, choćbym przyjechał z daleka. Mogę wtedy obejrzeć wszystko z odpowiedniej perspektywy, nie siląc się na wydumaną filozofię dotyczącą oczywiście życia. Popijam piwo i rozmawiam z przyjaciółmi. Nie zawsze słuchamy się nawzajem, ale zawsze dużo mówimy, jakbyśmy bali się, że nie wypowiemy wszystkiego, a świat, nie zauważając nas, przeminie obok. Dobrze, gdy my zauważamy świat, lecz to trudne do wykonania, szczególnie gdy zaczyna się pojmować, że wszystko przeżyje nas, a nie my wszystko. Sądzę, że z czasem przyzwyczaimy się do tego.
>
> Rozglądam się, gdzieś jadę, wracam, znowu do miejsca, w którym powstałem, jak Rysiek z Liśna staję się ostrożny, wystrzegam się pewnej brawury i patrzę na świat, codziennie przekonując się, że jest dobry. Będę tak sądził, dopóki ktoś nie trzepnie mnie w gębę i powie — WON STĄD![3].

◇

Na temat *Ulicy* wyrażano rozbieżne opinie. Próbujący podsumować recepcję tej książki Robert Ostaszewski stwierdził:

> Jedni krytycy uważali, że Odija stworzył ciekawy obraz „zakazanej" dzielnicy, wstydliwego obszaru nędzy i beznadziei, funkcjonującego na marginesie naszego społeczeństwa bardzo ograniczonego sukcesu. Drudzy starali się udowodnić, że *Ulica* jest powieścią wtórną, niezbyt udanie odświeżającą klisze „prozy lumpowskiej"[4].

Powyższą „diagnozę" korygował Dariusz Nowacki, przypominający, że formułującym na marginesie *Ulicy* recenzentom chodziło nie tyle o docenie-

[3] D. Odija: *Podróże w miejscu*. Słupsk 2000, s. 35.
[4] R. Ostaszewski: *Przemijanie i nie tylko*. „Dekada Literacka" 2003, nr 7—8, s. 62.

nie nastawienia interwencyjnego pisarza czy jego sprawozdawczo-reporterskie aspiracje, ile o ponowną fascynację lumpem lub o „jeszcze jedną metaforę ludzkiego losu, uniwersalne uogólnienie dotyczące egzystencji jako takiej”[5].

Druga publikacja prozatorska Odii pomyślana została jako układający się w powieść cykl opowiadań. Efekt spójności Odija osiągnął dzięki zazębianiu i wzajemnemu przenikaniu się poszczególnych tekstów (wspólni bohaterowie i zdarzenia). Ponadto narracja słupskiego pisarza ma ambicje uniwersalistyczne. „Długa jest jedną z tych ulic, jakich pełno w małym mieście”[6]. Na niej jest „jak wszędzie”[7], a poza tym znajduje się w miejscu, w którym „Czas nie odgrywał roli, przestrzeń na mapie fałszowała rzeczywistość”[8]. Akcja opisywanych zdarzeń rozgrywa się w bliżej niedookreślonym niewielkim mieście w północnej Polsce pod koniec XX wieku.

Tytułowa ulica scala pomieszczone tu anegdotyczne opowieści dotyczące ludzi, którzy znaleźli się na marginesie społecznym: prostytutki, mafiozi, pijacy, „kibole”, „jumaki” czy mordercy. Mieszkańcy ulicy Długiej — „degustatorzy wszystkiego, co wali w łeb”[9] — są egzystencjalnymi minimalistami. Niczego nie planują, do niczego nie dążą, nie mają żadnych aspiracji. Ważne są jedynie alkohol, papierosy, „dopalacze”, jedzenie i sen. Ich życie wypełnia nuda, bieda, brud, samotność, kłótnie czy bójki. Niczego nie oczekują, mają bowiem świadomość, że urodzili się i umrą na swojej ulicy, na ulicy, o której świat zewnętrzny zapomniał, nie uwzględniając jej na aktualnym planie miasta. Ale nie chcą przekroczyć owej granicy, ponieważ kontakt z zewnętrznym światem, którego nie rozumieją, zwykle źle się kończy. Są „Właściwie obojętni na wszystko poza fizycznym bólem i seksualną rozkoszą. Istnieją niejako z rozpędu, nie starając się zrozumieć specyfiki własnej egzystencji ani dokonywanych w jej ramach wyborów”[10]. Paraliżuje ich niemoc: „Nie wszyscy mieli nadzieję. Większość była zbyt zmęczona i stara albo zbyt głupia i przepita, by żebrać i mieć na coś poza flachą i coraz słabszym zdrowiem. Ci umierali. Bardzo szybko”[11]. Uodpornili się niejako na otaczającą ich rzeczywistość. W konsekwencji nic nie robi już na nich wrażenia. Stali się obojętni nie tylko na nędzę, brzydotę czy okrucieństwo i przemoc, ale także na śmierć[12]. Ulica Długa jest przestrzenią zamkniętą i wyizolowaną. Na mu-

[5] D. Nowacki: *Kto im dał skrzydła. Uwagi o prozie, dramacie i krytyce (2001—2009)*. Katowice 2011, s. 81.

[6] D. Odija: *Ulica*. Wołowiec 2001, s. 8.

[7] Tamże, s. 9.

[8] Tamże, s. 69.

[9] Tamże, s. 8.

[10] A. Czachowska: *Totalny brak miłości*. „Twórczość” 2002, nr 1, s. 102.

[11] D. Odija: *Ulica…*, s. 100.

[12] Zob. R. Ostaszewski: *Nieśmiertelność robaków*. „Dekada Literacka” 2001, nr 7—8, s. 104.

rze jednego z domów widnieje napis: „Witaj w krainie, gdzie obcy ginie”[13]. To miejsce, które rządzi się własnymi prawami. W świecie ulicy Długiej nie budzi sprzeciwu chłopak, który się sprzedaje, aby zarobić kilka złotych, ani dziewczyna, która w okrutny sposób zabiła brata, który wykorzystywał ją seksualnie, ani prostytutki, które „urodziły się z darem dawania dupy i dobrze im z tym było”[14].

W odczuciu Piotra Bratkowskiego bohaterowie książki Odii

> to ludzie skrzywdzeni, ale zarazem najczęściej bezwolni i bezmyślni; okrutni, lecz chwilami jakoś na swój sposób przyzwoici. Odija portretuje ich bez złudzeń, chłodnym okiem, ale jednocześnie jego narracja przepełniona jest swoistą czułością wobec opisywanej rzeczywistości. Najważniejsze zaś, że polska podrzeczywistość przełomu XX i XXI wieku nie jest tu egzotycznym folklorem, lecz światem, który swym mieszkańcom jawi się jako normalny…[15].

Z kolei Robert Ostaszewski wskazywał na determinizm losu bohaterów *Ulicy*:

> Odija układa mozaikowy obraz ulicy Długiej z tekstów, które zwykle rozwijane są wokół jednej postaci. Pisarz przedstawia sceny z życia mieszkańców ulicy, ich przyzwyczajenia, sny nawet. Sami w sobie jednak nie mają oni jakiegokolwiek znaczenia. Najważniejszymi wydarzeniami w ich życiu są narodziny i śmierć; na to, co dzieje się pomiędzy nimi, nie mają oni praktycznie większego wpływu. Role dla mieszkańców świata Długiej zostały już dawno rozpisane[16].

Odija tematyzuje zatem przede wszystkim determinizm losu i banalność zła. Dariusz Nowacki mówił o „podwójnym skłamaniu” autora *Tartaku*:

> Raz — kiedy próbuje utorować sobie drogę do czytelnika repetycją, zakładając przy tym, że warunkiem sympatii okazywanej *Ulicy* jest zapomnienie o dokonaniach poprzedników, dawnych piewców marginesu, dwa — że w sensie politycznym staje po stronie establishmentu, czyli tych wszystkich, którzy od lat powtarzają tezę o nieuchronności wyklu-

[13] D. Odija: *Ulica*…, s. 70.

[14] Tamże, s. 23.

[15] P. Bratkowski: *Podrzeczywistość*. „Gazeta Wyborcza” 2001, nr 4 (dodatek „Magazyn z Książkami”). http://wyborcza.pl/1,75517,268157.html (dostęp: 6.08.2013). *Ulica* w większości przypadków została przez recenzentów ciepło przyjęta. Zdarzały się jednak oceny bardziej sceptyczne. Na przykład Artur Madaliński czy Dariusz Nowacki uznali ją za konwencjonalną i staroświecką. Zob. A. Madaliński: *Długa ulica donikąd*. „FA-art” 2001, nr 3, s. 57—59; D. Nowacki: *Powrót lumpa*…, s. 44.

[16] R. Ostaszewski: *Nieśmiertelność robaków*…, s. 105.

> czenia. Zarazem lansując ową skandaliczną tezę, nadziei na przyszłość upatrują w autodestrukcji. Bo czyż nie jest rzeczą charakterystyczną, że większość bohaterów zaludniających *Ulicę* albo umiera w plugawych okolicznościach, albo — jak sugeruje narrator — wkrótce umrze, kopiując los starszych: ojców, krewnych, braci, kumpli od bimbru i jabola lub wspólnie wąchanego butaprenu?[17].

◇

Nominowany do Nagrody Literackiej Nike 2004 oraz do Nagrody im. Józefa Mackiewicza *Tartak* także zakotwiczony został na prowincji, na której w popegeerowskich, przeżartych grzybem blokach mieszkają bezrobotni i apatyczni ludzie. Zdaniem Ostaszewskiego,

> Bohaterowie obserwują własne twarze, na których kolejne lata zaznaczają coraz wyraźniejsze znaki, lękają się pustki, napierającej na nich ze wszystkich stron, mają wizje trupów i rozkładu. A o wizje i koszmary nie jest w przypadku tych ludzi trudno, w końcu żyją w popegeerowskiej wsi, w której nędza i beznadzieja prawie z każdego zrobiła alkoholika[18].

Głównym bohaterem tej opowieści jest Józef Myśliwski — właściciel tytułowego tartaku i sporego obszaru ziemi. Jest człowiekiem ambitnym, zaradnym, pracowitym, który potrafił wykorzystać możliwości rozwoju, jakie niosła transformacja ustrojowa. Ale i on ponosi życiową klęskę. Jego maltretowana żona ulega wypadkowi, w którego konsekwencji skazana zostaje na wózek inwalidzki. Syn Krzysztof, który popełnia morderstwo i zostaje wyciągnięty z więzienia dzięki łapówkom, opuszcza dom rodzinny. Kochanka odwraca się od Józefa, a sam Józef popada w długi, podpala tartak, by nie oddać go wierzycielom, a koniec końców — staje się alkoholikiem.

Odija — o czym wielokrotnie pisali komentujący *Tartak* recenzenci — wykorzystał negatyw Świętej Rodziny, a więc rodziny na opak: rodząca syna w oborze Maria, „robiący w drzewie" Józef i Krzysztof, który chciał przewodzić dwunastu kumplom[19]. Stąd jawny dydaktyzm tej prozy. Myśliwski był zdania, że należy się troszczyć przede wszystkim o siebie i o własne przyjemności. Drażniło go, gdy nie było tak, jak chciał. Czuł bowiem wówczas, że jest gorzej, niż było w rzeczywistości. Hedonistyczno-egoistyczne nastawienie doprowadziło bohatera *Tartaku* do utraty wszystkiego.

---

[17] D. Nowacki: *Powrót lumpa…*, s. 44.

[18] R. Ostaszewski: *Przemijanie i nie tylko*. „Dekada Literacka" 2003, nr 7—8, s. 63.

[19] Zob. np. D. Nowacki: *Naturalista woła o miłość*. „Twórczość" 2003, nr 7—8, s. 186; R. Ostaszewski: *Przemijanie i nie tylko…*, s. 64.

Postać Józefa jest schematyczna. Nowacki przekonywał:

> Nie dziwi więc, że publiczny sukces został tutaj skontrowany prywatną porażką. Józef nienawidzi żony, ponieważ ta, po wydaniu na świat pierworodnego, nie może mieć więcej dzieci; traktuje Marię gorzej niż służącą, nie kryje, że ma długoletni romans z bufetową Mariolą i kilkoro dzieci z okolicznymi wieśniaczkami, jest stałym klientem agencji towarzyskiej, wreszcie jego syn z prawego łoża (Krzysztof) zawodzi ojca pod każdym względem. Bohater nienawidzi, ale też sam jest obiektem nienawiści. Oczywiście jako miejscowy „bogacz", jako ten, któremu się udało, a przecież — zdaniem członków rozleniwionej i rozpijaczonej społeczności lokalnej — nie powinno. […] Odija za nic nie potrafi uwolnić się od obiegowych frazesów, od matryc potocznej świadomości[20].

W konsekwencji — jak stara się pokazać Odija — polski kapitalista musi okupić swój materialny sukces dojmującą samotnością i zdewastowanym życiem prywatnym. „Żadnych emocjonalnych związków z otoczeniem, żadnej etycznej sankcji, bez ładu moralnego, bez ludzkiej twarzy. Kapitalizm ze szkaradną gębą"[21].

◇

Na *Szklaną hutę* składa się dziewiętnaście opowiadań, które wpisują się w bogatą tradycję „czarnej prozy". Autor *Podróży w miejscu* bowiem nie odbiega tematycznie od swoich wcześniejszych tekstów. Tom otwierają *Twarze*, stanowiące minianalizy ludzkich oblicz, zamyka zaś *Przypadek*, będący przejawem wiary w determinizm. Pomiędzy nimi Odija zamieścił „wyimki" z życia tzw. zwyczajnych ludzi, którzy ledwo wiążą koniec z końcem. Trzy pogrzeby (*Tryptyk*), molestowanie seksualne dziecka (*Bokser*), maltretowanie fizyczne słabszych (*Mięśnie*), korupcja (*Geniusze*) czy stresująca, katorżnicza praca (*Melisa*; *Zgryz*) — to zaledwie kilka podjętych przez pisarza wątków. Realizmu tu aż nadto. W świecie sportretowanym w *Szklanej hucie* nie ma krztyny optymizmu. Wszystko jest czarne, brudne i obłudne. Autor *Tartaku* motorem napędzającym swej prozy uczynił aktualne tematy, te z pierwszych stron gazet: bezrobocie, wyzysk, pedofilię, alkoholizm, homoseksualizm. Dlatego żadnej z historii nie wieńczy *happy end*. Każde, nawet z pozoru szczęśliwe, wydarzenie (ślub [*Weselna*], narodziny dziecka [*Historie prawdziwe*]) pisarz zamienia w nieszczęście (dla przykładu: panna młoda zdradza świeżo upieczonego małżonka z jego własnym bratem, a przyszły ojciec protestuje przeciwko narodzinom swego potomka wśród „zagrzybionych ścian", „bru-

[20] D. Nowacki: *Naturalista woła o miłość…*, s. 187.
[21] Tamże.

natnych liszajów" na suficie i „plam zakrzepłej krwi" na koszuli. „Moja koleżanka z liceum — skomentuje — wyszła stąd [z miejskiego szpitala — A.N.] kiedyś cała zawszona. Nie pozwolę, by moja żona rodziła w takim syfie"[22]), obnażając tym samym mroczną stronę człowieczego „ja".

Odija, komentując bieżącą sytuację społeczno-gospodarczą, bez zahamowań pokazuje zdegenerowane „tu i teraz". Za leitmotivy *Szklanej huty* można by uznać pracę fizyczną (stąd poniekąd tytuł tomu), która — będąc pracą syzyfową — nie tylko nie daje satysfakcji, ale też odbiera możliwość godnego życia, oraz alkohol, będący rodzajem środka „znieczulającego" trudną rzeczywistość.

Większość opowiadań zamieszczonych w *Szklanej hucie* utrzymana jest w konwencji zwierzeń: „Po pierwsze primo: Nie mam pracy"[23] (*Zgryz*); „Nie powiem, żeby sprawiało mi to przyjemność, ale trzeba robić coś, by coś jeść"[24] (*Melisa*); „Ukradli mi samochód. Mercedesa »Kaczkę« po dach wypełnioną towarem"[25] (*Geniusze*) lub bardziej hardcorowe: „Trafiłem na wrednego ojca. Zgwałcił mnie, gdy miałem sześć lat. Potem robił to często"[26] (*Bokser*). Odija „ogrywa" dobrze znany i sprawdzony topos pisarza-spisywacza opowieści:

> Spróbuj to opisać. Pewnie nie zrobisz tego najlepiej, ale spróbuj. W końcu od tego jesteś, żeby zapisywać prawdę — nawet jeśli ci nie uwierzą… Pisać prawdę, w którą ci nie uwierzą, smutne, co? Ale taka już twoja rola, ślepy skrybo, człowieku bez własnej historii…[27].

Autor *Tartaku* przyjmuje przeto niejako rolę dziennikarza i zapisuje, w końcu nie tak sensacyjne czy niezwykłe, narracje innych. Poprzestaje jednak na „notowaniu". Szkoda, bo o wiele ciekawsze efekty można by uzyskać, gdyby pokusić się o psychologiczne analizy. Odija jednakże „chciał nadać wartość zwykłości i dokonał tego, pokazując, że zwykłe sprawy — ciężka fizyczna praca, bójka, pobyt w wojsku, szukanie zajęcia — są walką. A zatem »męską sprawą«"[28]. I w tym, zdaniem Przemysława Czaplińskiego, tkwi największy problem pomysłu autora *Ulicy.* Świat powieściowy Odii jest światem wyraźnie podzielonym pod względem płciowym. Przy czym to, co męskie (a więc dynamiczne, wytrwałe, odporne na stresy, waleczne, silne), dominuje nad tym, co żeńskie (spokojne, słabe, ustępliwe, gorsze). W efekcie „kolejni narratorzy nakładają fantazmaty płci na zjawiska z rzeczywistości […]. Krótko

[22] D. Odija: *Historie prawdziwe*. W: Tegoż: *Szklana huta*. Wołowiec, s. 25.
[23] D. Odija: *Zgryz*. W: Tegoż: *Szklana huta*…, s. 106.
[24] D. Odija: *Melisa*. W: Tegoż: *Szklana huta*…, s. 57.
[25] D. Odija: *Geniusze*. W: Tegoż: *Szklana huta*…, s. 50.
[26] D. Odija: *Bokser*. W: Tegoż: *Szklana huta*…, s. 147.
[27] Tamże, s. 153.
[28] P. Czapliński: *Szklana pułapka.* „FA-art" 2005, nr 1, s. 55.

mówiąc: w tym świecie mężczyźni walczą, kobiety zaś »jeśli obciągają, to bez emocji, jeśli się oddają — nie pamiętają komu« (s. 7)"[29]. Dowartościowywanie męskości dokonuje się zatem kosztem obniżenia walorów żeńskich. Niestety, projekt autora *Ulicy* okazuje się iluzją. Męskość staje się przezroczysta i monotonna. Ograniczona do kilku zaledwie atrybutów: „piwo, zaciśnięta pięść, stopy mocno wepchnięte w ziemię. Może jeszcze sterczący kutasik, gotów przebić jakąś »świeżynkę«"[30], okazuje się niezwykle krucha i łatwo tłukliwa. Ta ostatnia uwaga pozwala — w odczuciu Czaplińskiego — wprowadzić w „machowskim" świecie Odii korektę. Otóż

> „prawdziwi mężczyźni" to nie ci, którzy umierają z zaciśniętymi pięściami, lecz ci, którzy rozumieją, że w pewnym momencie należy pięści rozluźnić. Rzeczywista walka toczy się bowiem nie z drugim mężczyzną, lecz z życiem[31].

Niemniej, pisarz znów próbuje przekonać, że wszystkim (w tym także płcią) rządzi przypadek i determinizm. Nie da się walczyć ze zbiorem wpisanych w płeć wzorów zachowań czy schematów tożsamościowych. Odija pokazuje męskość jako

> stan nienaruszalny. Mężczyzna […] jest obcym mieszkańcem normalności — nie zaś, jak kobieta, owej codzienności dobrowolnym (a raczej bezwolnym) więźniem. Jak ogłasza narrator w pierwszym opowiadaniu, „mężczyźni żyją na tym kurewskim świecie z przymusu"[32].

Jedyne, co im pozostaje, to podtrzymywać za wszelką cenę fantazmat wymykania się rutynie codzienności.

◇

Niespełna czterdziestoletni pisarz, który napisawszy dwie dobrze przyjęte książki, popada w twórczą apatię. Jego depresję pogłębiają zaliczane raz za razem porażki w życiu „prywatnym". Żona Ewa rzuca go dla innego (rzecz jasna bogatszego), jego dwaj dorośli synowie nie darzą go szacunkiem, a ukochani rodzice i młodszy brat Sylwek już nie żyją. Tak pokrótce przedstawia się biografia Adama Nowaka, głównego bohatera *Niech to nie będzie sen*, dla którego początkowo pogłębiający się kryzys rodzinny był na rękę. „Nie dążył do namiętności, zbyt pochłonięty użalaniem się nad sobą. Pisał dzieło, które-

[29] Tamże.
[30] Tamże.
[31] Tamże.
[32] Tamże, s. 56.

go nie potrafił napisać"[33]. Adam — podobnie jak Robert z *Senności* Wojciecha Kuczoka — będąc życiowym nieudacznikiem, daje się zablokować dawnemu literackiemu sukcesowi i zajmuje się rozpamiętywaniem przeszłości. Kuczok uśmierca swego bohatera, a narracja Odii kończy się happy endem.

> Teraz, gdy Adam siedział na werandzie, w krainie swoich rodziców, uśmiechnął się tylko. Synowie i żona żyli na innej planecie. On wrócił do miejsca, które kochał. Skąd ta nadzieja, że właśnie tu znajdzie spokój i ukończy książkę, nad którą pracował od lat? Nie liczył przecież, że wzbudzi ona choć w połowie takie zainteresowanie jak jego dwie pierwsze powieści. Wierzył jednak, że pisanie pomoże mu się uspokoić, opanować chaos, który mącił w głowie. Wierzył też w zbawienną rolę fizycznej pracy. Tyle, że dzisiaj nie miał ochoty na nic. Tylko siedzieć na werandzie i popijać piwo. Marzyć i wspominać […]. Być może po to tu przyjechał — przetrwać wszystkie te dni, których wystarczająco nie docenił. I teraz, po latach, zobaczyć, ile dałyby mu radości, gdyby nie był tak zapatrzony w siebie[34].

Adam, przyjmując pozę stoika, budzi się z letargu. W efekcie pogodzenia się ze światem i zaakceptowania tego, co się wydarzyło, dla Adama nie ma „już żadnej rzeczy, której […] by żałował"[35]. Kłopot jednak w tym, że słupski prozaik nie zatroszczył się dostatecznie o uwiarygodnienie owej pomyślnej kody. Nie bardzo bowiem wiadomo, co sprawiło, że Adam wydobył się z depresji i odrodził jako „opiekun" otaczającego go świata. Można się jedynie domyślać, że droga, jaką musiał pokonać, nie była łatwa. Otóż pozbawiony złudzeń, Adam wybiera strategię ucieczki, bo „czy już nie lepiej na wszystko machnąć ręką i zanurzyć się w barwnych halucynacjach snu?"[36]. Wyjeżdża tedy na zabitą dechami wieś, gdzie pozostał mu domek po rodzicach, i całą swoją energię koncentruje na wyremontowaniu i przystosowaniu letniej chatki do całorocznego zamieszkania. Ale powrót na „stare śmieci" wiązał się i w tym przypadku również z (auto)terapeutyczną próbą uporządkowania życiowego bałaganu i z przeanalizowaniem przyczyn małżeńsko-ojcowskiej porażki. Znalezienie się w rodzinnej wsi wywołuje liczne wspomnienia. Modernizowany „Domek się wietrzył, a upchane w jego wnętrzu przeżycia sączyły się przez otwarte okna i drzwi, by sunąć po miękkiej trawie łąki, wypełnić śniącą głowę promiennym uśmiechem mamy, która smakowała kolejny kieliszek półwytrawnego wina"[37], wspomnieniem rzeźbiącego anioły ojca, wspólnego grania na gitarze z bratem, obdarzonego specyficznym urokiem

[33] D. Odija: *Niech to nie będzie sen*. Kraków 2008, s. 25.
[34] Tamże, s. 37—38.
[35] Tamże, s. 247.
[36] Tamże.
[37] Tamże, s. 177.

osobistym wujka Benka, pierwszych miłosnych zauroczeń czy zapachu lisich futer. Wspomnienia Adama naznaczone są także dramatyzmem (jak choćby choroba umysłowa Sylwka i popełnienie przezeń samobójstwa). Powrót do siebie sprzed lat jest zatem powrotem trudnym, ale — jak się finalnie okazuje — koniecznym, bo opłacalnym.

Proces zaakceptowania siebie wynika, jak można się domyślać, po części z wykonywania ciężkiej fizycznej pracy, z obserwacji wiejskiej codzienności, zogniskowanej nade wszystko wokół znieczulającego rzeczywistość alkoholu, za pomocą którego mieszkańcy wioski (wśród nich na plan pierwszy wysuwają się strażak Lebioda, sierżant Paluch i Piechnalowie) będą łagodzili sobie egzystencjalne niewygody, oraz z kontemplacji przyrody. Wszak

> W lesie uwolnionym od nachalnej obecności ludzi myśli stają się odbiciem otoczenia. Wynikają z niego i dostosowują się do jego rytmu. Wędrówka lasem przyciąga geometrycznymi kompozycjami z drzew, hipnotyzuje rozrzedzonymi dźwiękami […]. Luki w myślach wypełniają ostrokątne prześwity między gałęziami. Tu zachwyt nad ogólnością możliwą do objęcia zmysłami z czasem przeradza się w fascynację szczegółem[38].

Adam przeto zachwyca się pniami drzew, wodnymi oczkami czy „wypełnianą pokrzykiwaniami ptaków" ciszą. Ale być może to tylko pozornie szczęśliwe zakończenie? Wszak Adam pozostał przyglądającym się rzeczywistości „bez męczących emocji" samotnikiem, który marzył jedynie o odbudowaniu relacji z synami. Dzieje się tak dlatego, że zanotowany w powieści kryzys emocjonalny bohatera-narratora prowokuje Odiję do „rozważań nie o tym, czym jest literatura i dlaczego świata nie da się opisać, w każdym razie nie buduje on z nich metawątku. Protagonista *Niech to nie będzie sen* nie tyle chce wrócić do pisarskiej formy, co odbudować swoje zranione męskie ego. By to zrobić, musi na nowo zdefiniować, czym jest męskość"[39].

Proza Odii jest dygresyjna, poszarpana, chropowata. W konsekwencji mieszania się Adamowi jawy ze wspomnieniami realizm przeplata się tu z oniryzmem. Słupski pisarz postawił jednak czasami na nazbyt łatwe rozwiązania, dając się ponieść irytującym pseudofilozoficznym frazom, mającym — jak sądzę — symulować wiejskie mądrości. Wszystko to sprawia, że bez większych oporów dałoby się uwierzyć w to, że autor *Ulicy*, idąc momentami niejako na skróty, nie do końca panuje nad tokiem narracji lub — co wydaje się bardziej prawdopodobne — ma do powiedzenia zaledwie kilka oczywistości, na których tle wyróżnia się tematyzowanie twórczej impotencji.

[38] Tamże, s. 136.
[39] M. Mizuro: *Faceci.* „FA-art" 2008, nr 4, s. 64.

◇

Wydaną w 2010 roku *Kronikę umarłych*[40] postrzegano jako książkę wyjątkową, bo przesuwającą w pisarstwie Odii akcenty. Dariusz Nowacki konstatował:

> Najnowsza powieść Daniela Odii wprowadza drobne korekty do obrazu tego pisarstwa. Nadal jest to proza na swój sposób naiwna, oparta na prostej składni, niezbyt porywająca. Odija pozostaje wierny tej samej mrocznej wizji świata i pesymistycznej koncepcji losu. Po raz kolejny przekonuje, że naszym powołaniem jest udręka. Zmiana polega na tym, że w *Kronice umarłych* rzeczywistość społeczna została przesunięta na drugi plan. Pisarz skoncentrował się na życiu wewnętrznym swoich bohaterów, na demonach i obsesjach, które odbierają im spokój i rozbijają tożsamość. Postaci powieściowe także są inne niż wcześniej. Nie są to persony z nizin społecznych, lecz przedstawiciele tzw. klasy średniej: niespełniony muzyk, dziennikarz, urzędnik, nauczycielka, ksiądz, przeciętni obywatele prowincjonalnego miasta. I jeszcze jedno novum: po raz pierwszy u Odii do głosu dochodzi historia[41].

Akcja *Kroniki umarłych* dzieje się współcześnie w wymyślonym Kostyniu (w którym można jednak rozpoznać rysy Słupska), mieście, w którym jest „za zimno, za ciemno i za smutno”[42]. Specyficzny klimat tworzyły zimne morze, wiatr i krzyki mew. W dodatku Kostyniem „rządzili kumple ze szkolnych ławek. Politycy dogadywali się z prokuratorami, ci z policją, a policja z przekręciarzami, za którymi stał mały oddział łysych małpoludów”[43]. Działał tam nawet odział Telewizji Polskiej, ale „Stolica — jeśli już chciała czegoś z życia prowincji, to tragedii. Do obrazu zadupia, jaki mieli w głowach, pasowała tylko bieda, patologia i zacofanie”[44]. Tym razem jednakże nie tyle obraz Polski B został postawiony w centrum opowieści Odii, ile rozterki wewnętrzne jej mieszkańców — grupy znajomych, reprezentantów tzw. klasy średniej, którzy żyją zawieszeni między światem realnym a światem fantazmatu czy też irracjonalnego lęku. Na ich przykładzie Odija pokazuje imponujący wachlarz obsesji. Jednym z nich jest Mateusz — utalentowany *jazzman*, który najpierw popada w niemoc twórczą, a później w nieuleczalną psychozę.

[40] Książka została nominowana do Nagrody Literackiej Nike oraz otrzymała tytuł „Książka Zimy 2009/2010” — Nagroda Poznańskiego Przeglądu Nowości Wydawniczych.

[41] D. Nowacki: *Obłęd w przeklętym mieście*. „Gazeta Wyborcza” 2010, nr 21, s. 13. Podobnego zdania była Jagoda Wierzejska. Zob. J. Wierzejska: *Ciemno wszędzie, głucho wszędzie*. „Nowe Książki” 2010, nr 4, s. 10.

[42] D. Odija: *Kronika umarłych*. Warszawa 2010, s. 332.

[43] Tamże, s. 269.

[44] Tamże, s. 103.

> Odtąd żył obok ludzi. Oddzielony od nich niewidzialną powłoką. Był zbędnym elementem układanki, tworzącej bezbłędnie zorganizowane społeczeństwo. Ludzie żyli w swoim tempie. Mateusz w swoim. Gdy dla nich mijała godzina, dla niego upływał dzień, gdy dla nich dzień, on przeżywał lata. Nie zauważał ich pośpiechu. Oni z kolei widzieli faceta, któremu zrobienie następnego kroku sprawiało ogromną trudność[45].

Jest też była dziewczyna Mateusza — Radka — która staje się ofiarą brutalnego gwałtu i pobicia, w efekcie czego zapada w śpiączkę, a po przebudzeniu zmienia orientację seksualną. Zakochany w Radce ksiądz Jan, który bezskutecznie szuka oparcia w wierze, popada w coraz większą depresję. Darek natomiast jest szefem oddziału TVP, niemogącym pogodzić się z narodzinami niepełnosprawnego dziecka; w konsekwencji tłumi emocje przygodnym seksem i alkoholem. Konrad i Agata są wprawdzie szczęśliwym małżeństwem, mającym dwójkę dzieci, ale ją męczą senne koszmary, w których pojawiają się dawni mieszkańcy ich kamienicy — członkowie nazistowskiej rodziny Hohendorffów. Konrad z kolei, zakochawszy się w cynicznej sekretarce, dopuszcza się zdrady, po której jego życie zmienia się bezpowrotnie. Właściwie wszystkie pojawiające się na kartach *Kroniki umarłych* postacie dotknięte są jakąś obsesją. Odija próbuje pokazać, że

> Każdego może dopaść druga natura, ta, co to bez ciała w ciało ubiera sny. A kto tego nie zaznał, jak może pojąć tych, co tkwią w podwójnym świecie, tym, który jest i być się wydaje? W świecie, gdzie każdy jest innym, a nikt nie jest sobą?[46].

Owo zawieszenie między światem realnym a fantasmagorycznym pisarz stara się wyjaśnić następująco:

> Przede wszystkim prowincjonalny charakter Kostynia. Tu każdy mieszkaniec znał każdą ulicę i nic nie mogło go zaskoczyć. A wyjście nad morze kończyło się konfrontacją z ogromem, jakiego żaden ludzki umysł nie był w stanie pojąć. To wywoływało nerwicę lub psychozę. Poza tym człowiek oddalił się od Boga. A wiara w niewyjaśnioną istotę nadprzyrodzoną jest naszą naturalną skłonnością. Poszukiwanie wiary, połączone z upadkiem autorytetu Kościoła, a co za tym idzie, z brakiem zaufania do religii, pobudza umysł do tworzenia własnych mitologii. Jeśli dorzucimy do tego nerwowe tempo życia, natłok informacji, rosnącą konkurencję i wymagania, jakie stawia jednostce społeczeństwo, otrzymujemy wspaniałe podłoże do rozwoju psychoz[47].

[45] Tamże, s. 58.
[46] Tamże, s. 280.
[47] Tamże, s. 276—277.

Kronikę umarłych da się czytać jako opowieść o rodzeniu się obsesji i popadaniu człowieka w obłęd. Tytuł powieści Odii jest zatem tytułem znaczącym. Przynosi opowieści o ludziach, którzy żyją niejako poza życiem. Są sparaliżowani przez rutynę, znudzeni prozaicznością własnej egzystencji, obezwładnieni brakiem odwagi, by zmienić swój los, przytłoczeni życiowymi tragediami, chorobami. Cierpią z powodu niespełnienia artystycznego, marzą o tym, czego mieć nie mogą. Próbują uciekać w muzykę, malarstwo, miłość, wiarę, naturę, ale wszystko okazuje się złudną nadzieją. Obsesje, którym w końcu ulegają, przenoszą ich na margines zainteresowania społecznego. Poza tym nad Kostyniem unosi się duch Historii.

> Ofiary wojny, podobnie jak ofiary czasu, zawsze i wszędzie są takie same. Z chwilą narodzin zostajemy zarażeni ich cierpieniem. Jeśli kiedykolwiek zwątpimy w radość, którą powinien nieść z sobą oddech, zmarli natychmiast odezwą się w naszych snach i wepchną między myśl o najbliższych[48].

Miasteczko przez wieki należało do Niemców, którzy traktowali je jako miejsce zsyłki dla niesubordynowanych urzędników. W czasie II wojny światowej mieścił się tam podobóz KL Stutthof, gdzie tuż przed wkroczeniem Armii Czerwonej zamordowano wszystkie dzieci. Po wkroczeniu Rosjanie zdewastowali Kostyń, a dopełnili niszczycielskiego dzieła polscy repatrianci ze Wschodu. Przeszłość wpływa na teraźniejszość, sprawiając, że rzeczywistość miesza się z urojeniami, jawa zaś — z sennymi majakami. Umarli przechadzają się ulicami Kostynia, przypominając o zbiorowej nieprzepracowanej traumie. Każdy ze swoimi lękami i ze swym szaleństwem musi poradzić sobie sam. Brak oparcia w społeczeństwie czy rodzinie sprawia, że z obsesją zostaje sam na sam, w walce z dręczącymi upiorami ponosząc klęskę. Zdaniem Elizy Szybowicz:

> Nie można oprzeć się wrażeniu, że za światem tej powieści stoi jakiś trudny do uchwycenia, ale działający na skalę społeczną mechanizm napędzany fantazmatami, lękami, wyrzutami sumienia, bezradnością wobec historii, brakiem ponadjednostkowej perspektywy, a wspólnym mianownikiem jest alienacja. Gdzieś przez kogoś wyparte „realne" wraca gdzie indziej do kogoś innego jako symboliczne i na odwrót — symboliczne w zupełnie nieoczekiwany sposób staje się realnym[49].

[48] Tamże, s. 248.

[49] E. Szybowicz: *Rozproszona wina*. „dwutygodnik" 2010, nr 22. http://www.dwutygodnik.com/artykul/829-rozproszona-wina.html (dostęp: 10.08.2013).

Daniel Odija

Prozaik, dziennikarz, publicysta

Urodzony w 1974 roku w Słupsku. Studiował filologię polską na Uniwersytecie Gdańskim. Pracuje w słupskim oddziale Telewizji Polskiej. Członek Klubu Literackiego przy Gdańskim Oddziale Stowarzyszenia Pisarzy Polskich. Publikował na łamach takich pism, jak: „Autograf", „Ha!art", „Sycyna", „Dekada Literacka", „Ozon". Uhonorowany Pomorską Nagrodą Artystyczną za debiut roku 2001, honorową nagrodą Gdańskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuki. Powieść *Tartak* w 2004 roku znalazła się wśród finalistów Nagrody Literackiej Nike, podobnie *Kronika umarłych*, która dodatkowo otrzymała tytuł „Książka Zimy 2009/2010" — Nagroda Poznańskiego Przeglądu Nowości Wydawniczych.

Bibliografia

Powieści i zbiory opowiadań Daniela Odii (z wybranymi głosami krytyki)

Podróże w miejscu. Słupsk, Agora, 2000.

Recenzje: W. Ciesielski: „Akant" 2001, nr 13.

Ulica. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2001.

Recenzje: P. Bratkowski: *Podrzeczywistość.* „Gazeta Wyborcza" 2001, nr 4 (dodatek „Magazyn z Książkami"). http://wyborcza.pl/1,75517,268157.html (dostęp: 6.08.2013); A. Czachowska: *Totalny brak miłości.* „Twórczość" 2002, nr 1; I. Iwasiów: *Chodzenie uważne*. „Pogranicza" 2001, nr 3; A. Madaliński: *Długa ulica donikąd*. „FA-art" 2001, nr 3; D. Nowacki: *Powrót lumpa.* „Nowe Książki" 2001, nr 7; M. Orski: *Gdzie się Długa kończy…* „Arkusz" 2001, nr 8; R. Ostaszewski: *Nieśmiertelność robaków*. „Dekada Literacka" 2001, nr 7—8; J. Suchecki: *Okrucieństwo sierot.* „Res Publica Nowa" 2001, nr 11.

Inne teksty: D. Nowacki: *Kto im dał skrzydła. Uwagi o prozie, dramacie i krytyce (2001—2009)*. Katowice 2011.

Tartak. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2003.

Recenzje: A. Błażyńska: *Wstrętna mucha*. „Opcje" 2003, nr 3; M. Cuber: *Stajenka z Tartakowej (i nie tylko)*. „Studium" 2003, nr 5—6; D. Nowacki: *Naturalista woła o miłość*. „Twórczość" 2003, nr 7—8; M. Orski: *W krainie „pegeerusów"*. „Nowe Książ-

ki" 2003, nr 7—8; R. Ostaszewski: *Przemijanie i nie tylko*. „Dekada Literacka" 2003, nr 7—8. (Przedruk w: Tegoż: *Etapy. Rozmowy z pisarzami (i nie tylko).* Olsztyn 2008); P. Piaszczyński: *„…i nie tylko"*. „Borussia" 2003, nr 31; J. Sobolewska: *A to Polska właśnie*. „Przekrój" 2003, nr 13.

Szklana huta. Wołowiec—Warszawa, Wydawnictwo Czarne i Prószyński i S-ka, 2005.

Recenzje: P. Czapliński: *Szklana pułapka.* „FA-art" 2005, nr 1; M. Orski: *Szklana proza.* „Nowe Książki" 2005, nr 9; R. Ostaszewski: *Pod ścianą*. „Tygodnik Powszechny" 2005, nr 26; M. Robert: *Męskie historie Daniela Odiji*. „Topos" 2005, nr 4.

Niech to nie będzie sen. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2008.

Recenzje: M. Cuber: *Pochwała średniactwa*. „Polityka". http://www.polityka.pl/kultura/ksiazki/274599,1,recenzja-ksiazki-daniel-odija-niech-to-nie-bedzie-sen.read (dostęp: 9.08.2013); M. Mizuro: *Faceci.* „FA-art" 2008, nr 4; A. Nęcka: *Na zakręcie*. „Nowe Książki" 2009, nr 2; D. Nowacki: *Epidemia życiowych pomyłek*. „Gazeta Wyborcza" 2008, nr 281.

Inne teksty: A. Nęcka: *I po sezonie? Cierpienia twórcze: Karpowicz — Kuczok — Odija*. W: Tejże: *Starsze, nowsze, najnowsze. Szkice o prozie polskiej XX i XXI* wieku. Katowice 2010.

Kronika umarłych. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 2010.

Recenzje: A. Dobiegała: *Miasto cienia*. „Twórczość" 2010, nr 11; A. Kołodziejska: *Na granicy dwóch światów.* „Śląsk" 2010, nr 8; D. Nowacki: *Obłęd w przeklętym mieście*. „Gazeta Wyborcza" 2010, nr 21; E. Sobol: *Prowincjonalna powieść o artyście*. „Bliza" 2010, nr 2; J. Sobolewska: *Świat według szczuraków*. „Polityka". http://www.polityka.pl/kultura/ksiazki/recenzjeksiazek/1502757,1,recenzja-ksiazki-daniel-odija-kronika-umarlych.read (dostęp: 9.08.2013); E. Szybowicz: *Rozproszona wina*. „dwutygodnik" 2010, nr 22. http://www.dwutygodnik.com/artykul/829-rozproszona-wina.html (dostęp: 10.08.2013); J. Wierzejska: *Ciemno wszędzie, głucho wszędzie*. „Nowe Książki" 2010, nr 4.

Inne opracowania

W. Browarny: *Autonomia czy wspólnota? Dyskurs społeczny w prozie „roczników siedemdziesiątych"*. „Pamiętnik Literacki" 2007, nr 3; M. Cuber: *Odija Daniel*. W: *Tekstylia bis. Słownik młodej polskiej kultury.* Red. P. Marecki. Kraków 2006; [Bez autora] *Odija Daniel*. W: *Tekstylia. O „rocznikach siedemdziesiątych"*. Red. P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski. Kraków 2002; M. Witkowski: *Recycling. Notatki na marginesie twórczości własnej i innych „roczników siedemdziesiątych"*. W: *Tekstylia. O „rocznikach siedemdziesiątych"*. Red. P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski. Kraków 2002.

Inne książki Daniela Odii

Arkusz poetycki

Pomiędzy tobą a mną. Gdańsk, Gdańskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuki, 2001.

Triumf realizmu
O pisarstwie Kazimierza Orłosia

Kazimierz Maciąg

> Proza Kazimierza Orłosia jest irytująca. Irytuje absolutną prostotą, surowością i precyzją obrazów, oszczędnością każdego opisu. Irytuje swoim konserwatyzmem w konstruowaniu fabuły, w której wszystko ma swój początek i koniec…
>
> Zbigniew Bauer[1]

> Byłem realistą — mogłem pisać tylko o tym, co przeżyłem, widziałem i co w końcu istotnie obchodziło mnie, bolało lub złościło.
>
> Kazimierz Orłoś[2]

Kazimierz Orłoś, pisarz debiutujący przed półwieczem[3], jest twórcą dziś raczej nieznanym, a na pewno nie jest autorem „popularnym" (niezależnie od tego, jak rozumielibyśmy ten przymiotnik). Jego obszerny i różnorodny gatunkowo dorobek literacki[4] nie doczekał się — jak dotychczas — opracowania monograficznego[5]. Jest to rzecz zastanawiająca, zwłaszcza jeśli zwrócimy uwagę na to, że niemal co dwa lata pisarz publikował powieść, zbiór opowiadań lub scenariuszy teatralnych, a każda z tych książek zyskiwała

[1] Z. Bauer: *Notatki z szarości*. „Nowe Książki" 1991, nr 2, s. 3.

[2] K. Orłoś: *Historia „Cudownej meliny". Cudowna melina*. Białystok 1990, s. 81.

[3] K. Orłoś: *Między brzegami*. Warszawa 1961.

[4] W ciągu ponad półwiecza powstało prawie sto opowiadań, pięć powieści, kilka scenariuszy filmowych i kilkanaście słuchowisk radiowych.

[5] Najbardziej kompletnym opracowaniem, chociaż ograniczonym chronologicznie, jest, niewydana do roku 2011, rozprawa doktorska Macieja Krzemińskiego *Twórczość prozatorska Kazimierza Orłosia w latach 1958—1970 (obraz relacji międzyludzkich w PRL a system wartości pisarza)*, obroniona na UMK w 2009 roku (zob. http://nauka-polska.pl/dhtml/raporty/praceBadawcze?rtype=opis&lang=pl&objectId=236430).

zgodnie pochlebne opinie znamienitych kolegów po piórze[6], a także badaczy i recenzentów należących do różnych pokoleń i szkół badawczych, wśród których znajdziemy Piotra Szewca, Floriana Śmieję, Henryka Berezę, Helenę Zaworską, Mieczysława Orskiego, Krzysztofa Masłonia, Martę Wykę, Leszka Szarugę, Jarosława Klejnockiego i wielu innych[7]. Kazimierz Orłoś otrzymywał również znaczące nagrody i wyróżnienia, wśród których są między innymi Nagroda im. Stanisława Piętaka, Nagroda Fundacji im. Kościelskich, Nagroda Kulturalna „Solidarności". Pisarz jest więc na pewno twórcą docenianym, a jego dzieła ciągle znajdują nowych czytelników, mimo iż nie ma go na liście szkolnych lektur, rzadko również gości na łamach prasy oraz w innych środkach przekazu.

Jedną z przyczyn „dziwnej obecności" Orłosia w naszym życiu literackim jest z pewnością pozostawanie przez dość długi okres (mniej więcej w latach 1973—1989) pisarzem „drugoobiegowym", a nawet — w zasadzie — emigracyjnym, mimo iż nie opuścił on nigdy kraju na dłużej. Inną z przyczyn stanowi zapewne nieuleganie, albo bardzo ograniczone uleganie, kolejnym modom literackim. Kazimierz Orłoś jest z pewnością twórcą „osobnym", wiernym swoim tematom oraz sposobom ich przekazywania.

Popularności tej prozie nie przysparza jej kształt artystyczny: programowy tradycyjny realizm, który przed czterdziestu laty mógł uchodzić za efekt naśladowania pisarzy swojego pokolenia, a dziś trzeba postrzegać jako w pełni świadomy i konsekwentny wybór, który twórca wielokrotnie potwierdza i któremu pozostaje wierny również w utworach najnowszych. Co ciekawe, sam pisarz chętnie przyznaje, że jego ideowym patronem jest „rozdrapujący rany polskie po to, żeby nie zarosły błoną podłości", Stefan Żeromski, twórca „dziwnie nieobecny" w naszej współczesnej literaturze[8].

Szukając specyfiki twórczości Orłosia, musimy przede wszystkim sięgnąć do poetyki realizmu. Etykieta ta towarzyszy autorowi *Cudownej meliny* już od

---

[6] Na przykład Jarosława Iwaszkiewicza; zob. M. Łukaszewicz: *W rok po komunizmie. Rozmowa z Kazimierzem Orłosiem, weteranem literackiej opozycji w PRL*. „Nowe Książki" 1991, nr 2, s. 1.

[7] Zob. wybór opracowań na temat twórczości pisarza w: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*. T. 6. Red. J. Czachowska, A. Szałagan. Warszawa 1999, s. 169.

[8] Za znamienny pod tym względem można uznać tytuł jednej z pierwszych recenzji: *Poezja sumienia* (S. Lichański. „Tygodnik Kulturalny" 1966, nr 21). Kilka lat później wiarę w „społeczne posłannictwo literatury" dostrzegał u pisarza Bohdan Zadura (*Rzetelnie w tonacji szarej*. „Twórczość" 1970, nr 9, s. 119). Powinowactwo artystyczne prozy Orłosia z ideami literackimi twórcy *Przedwiośnia* zauważał Gustaw Herling-Grudziński (S. Tomala: *Tryumf realizmu*. „Nowe Książki" 1990, nr 2—3, s. 20). Sam autor *Cudownej meliny* również *expressis verbis* przyznaje się do tradycji pisarskiej wywodzącej się od Stefana Żeromskiego, dodając: „tradycja obywatelska, spory społeczne były dla mnie ważne". M. Łukaszewicz: *W rok po komunizmie*…, s. 2.

jego debiutanckiej książki[9]. Bohaterowie i dawnych, i najnowszych dzieł pisarza wydają się wyjątkowo mocno osadzeni w świecie znanym nam doskonale z niedawnej przeszłości lub naszej współczesności. Badacze analizujący dzieła pisarza często sięgają po metaforę lustra[10], również sugerującą zgodność składników świata przedstawionego z otaczającą nas rzeczywistością. Skąd się zatem bierze, i jaki jest, realizm prozy Kazimierza Orłosia?

Analizując tę kwestię w kategorii przynależności pokoleniowej, należałoby sięgnąć do generacji pisarzy urodzonych w latach trzydziestych, a debiutujących w połowie lat 50. XX wieku. Orłoś, urodzony w roku 1935, jest więc rówieśnikiem Marka Nowakowskiego, a do tego samego mniej więcej pokolenia należą Marek Hłasko i Stanisław Grochowiak (obydwaj urodzeni w 1934 roku), Jan Himilsbach i Jerzy Krzysztoń (obydwaj urodzeni w 1931 roku). Do Marka Hłaski zbliżałyby Orłosia również podobne doświadczenia życiowe — praca przez pewien czas wśród robotników fizycznych, co na pewno jest dla obydwu pisarzy również źródłem podobnych tematów literackich.

◇

Do twórczości Nowakowskiego, Hłaski i Himilsbacha zbliżałby Orłosia także typowy bohater jego prozy — zazwyczaj „prosty człowiek", niewykształcony, nieco bezradny i poruszający się w świecie, którego mechanizmy nie do końca rozumie. Tacy właśnie są: tytułowy bohater opowiadania *Szewc Filip*, ale też postaci z opowiadań najnowszych.

Wielu bohaterów to osoby z marginesu społecznego; wyjątkowo często są to ofiary alkoholizmu, między innymi: ojciec Michałka (*Dziecko ojca i matki*), Szafrański (*Ciężkie przeżycie*), pijący denaturat Pele-Mele (*Szewc Filip*), niemal wszyscy bohaterowie opowiadań *Upał*, *Panna Stasia* oraz późniejszego *Etylek-metylek*[11]. Z alkoholizmem wiąże się również zanik jakichkolwiek uczuć ludzkich oraz prymitywizm zachowań. W ostatnim ze wspomnianych opowiadań głównymi postaciami są świadkowie wypadku komunikacyjnego, którego ofiara potrzebuje pomocy lekarskiej. Przez kilka godzin bohaterowie *Upału* zajmują się skrzynką wina, niekiedy tylko komentując jęki rannego. W finale opowiadania odjeżdżają, pozostawiając rannego — być może nawet już martwego.

Taka również, prosta i nieskomplikowana, bywa najczęściej psychologia bohaterów, najzwyczajniej (często chciałoby się powiedzieć: najprymitywniej) rozumiejących dylematy człowieczego losu: miłość, nienawiść, śmierć. Niekiedy może się nawet wydawać, że kreacje tych bohaterów bliskie są poety-

[9] Por. M. Wyka: *Mały realizm i filozofia*. „Twórczość" 1962, nr 1.

[10] Por. P. Szewc: *Lustro realizmu*. „Nowe Książki" 1996, nr 2; H. Zaworska: *Lustra Polaków. Szkice o literaturze współczesnej*. Łódź 1994.

[11] Z tomu *Pustynia Gobi*. Warszawa 1983.

ce naturalizmu, kładącej nacisk na fizjologię i instynkt — bez dostrzegania i wnikania w odrębności, zawiłości i subtelności odróżniające człowieka od natury. W opowiadaniu *Dziewczyna z łódki* bohaterowie tak postrzegają tytułową postać:

> — Podobają mi się jej włosy.
> Piotr uśmiechnął się:
> — Słowo daję, to musi być piękna dziewczyna. Z takimi włosami kobieta musi być piękna. […]
> — Interesują mnie włosy tej kobiety — powtórzył Piotr — nigdy nie widziałem takich włosów: pewno świecą w nocy. […]
> Dziewczyna była piękna.
> — Co za dziewczyna! — powiedział szeptem Małpa.
> Hełm włosów otaczał jej twarz. Wielkie niebieskie oczy były jak woda i wysokie niebo.
> — Jakie piękne ma oczy — westchnął Piotr[12].

Wśród bohaterów Orłosia liczne są przykłady postaci, które każą powątpiewać, czy na pewno „człowiek to brzmi dumnie". Henryk Bereza jeszcze w latach 60. pisał: „Orłoś opowiada o świecie groźnym i ludziach niebezpiecznych"[13]. Naturalistyczne opisy okrucieństwa i bestialstwa (zazwyczaj bezmyślnego, ale często również świadomie zaplanowanego). Przykłady ilustrujące znaczną część paragrafów *Kodeksu karnego* to częste tematy tej prozy; i tak: opis aborcji znajdziemy w *Domku drwali*, doprowadzenie do współżycia poprzez upojenie alkoholem — w *Pannie Stasi*, śmierć niepełnosprawnego dziecka pozostawionego bez opieki — w *Dziecku ojca i matki*, inną śmierć małego dziecka — w opowiadaniu *Między brzegami*; śmierci osób dorosłych jest więcej. A opisy sytuacji najbardziej tragicznych w życiu wydają się najczęściej „wyprane" z wszelkich emocji:

> Kiedy rano wróciłem, matka nie żyła. Musiała umrzeć w nocy albo wieczorem, albo nad ranem — w każdym razie, kiedy Wieśka zajrzała do niej po szóstej, matka nie żyła. […].
> Stanąłem przed matką i chwilę przyglądałem się jej. Była spokojna, oczy miała zamknięte i obie ręce trzymała na piersiach. Położyłem na oczach matki pięćdziesięciogroszówki. Potem powiedziałem do Wieśki:
> — Poślij dziecko do Władka. Pomoże mi przenieść tapczan[14].

---

[12] K. Orłoś: *Dziewczyna z łódki*. W: Tenże: *Między brzegami*. Warszawa 1961, s. 124—128.

[13] H. Bereza: *Brutalność*. „Nowe Książki" 1966, nr 5, s. 279. Inny krytyk pisał o „Pascalowym zawieszeniu człowieka między aniołem a zwierzęciem". Z. Pędziński: *Ubaw po pachy*. „Więź" 1966, nr 5, s. 113.

[14] Opowiadanie *Pokój* w: K. Orłoś: *Koniec zabawy*. Warszawa 1965, s. 14.

I już za chwilę małżonkowie zajmują się przeniesieniem ciała zmarłej do małego ciemnego pokoiku, po to aby móc zająć opróżniony przez nią pokój. Opowiadanie kończą słowa:

> już tej nocy spaliśmy w pokoju matki, dzieci w jej łóżku pod piecem, my na tapczanie, a ona leżała w naszej klitce za kuchnią, po tamtej stronie sieni, i tak chyba było sprawiedliwie, choć ona tej sprawiedliwości nie chciała i póki żyła, nie obchodziło ją, że my tam gnieździmy się, a ona mieszka w dużym, jasnym pokoju[15].

Można więc rzec, że w świecie bohaterów opowiadań Orłosia nie ma żadnych tabu, które nie mogłyby być naruszone — postać matki tradycyjnie w naszej kulturze, i w będącej jej odbiciem literaturze, była pewną świętością; tutaj tak już nie jest. I pewnie trudno byłoby znaleźć bardziej drastyczny przykład takiego potraktowania najbliższej osoby. Należy więc wnioskować, że w tej prozie dokonuje się pewnego rodzaju autokompromitacja bohaterów polegająca na bezlitosnym obnażeniu ich małości, bezwzględności i ulegania najniższym instynktom.

Oprócz bohaterów — „prostych ludzi", w prozie Kazimierza Orłosia występują również przedstawiciele warstwy bardziej wykształconej, których chciałoby się nazwać inteligencją. Są to najczęściej różnego typu urzędnicy: kasjerzy, inżynierowie, sekretarki. Od poprzedniej grupy różni ich na pewno wykształcenie i wykonywana praca — na tym jednak odmienności się kończą. W swoim sposobie życia, w zachowaniach i zainteresowaniach niczym się nie różnią od „prostych ludzi". Charakterystycznym przykładem może być opowiadanie *Koniec zabawy*. Jego bohaterowie to grupa wczasowiczów spędzających wakacje nad morzem; wśród nich znajdują się: doktor, dyrektor, kierownik, bezimienny narrator oraz kilku innych pracowników biurowych, mężczyzn i kobiet, znanych tylko z imion. W tym gronie znajduje się również niepozorny „pan Jaś", który dość szybko zaczyna pełnić funkcję „kozła ofiarnego" całego towarzystwa. O poczuciu humoru oraz poziomie wczasowiczów świadczy jeden z pierwszych „dowcipów", którego ofiarą staje się ich niefortunny towarzysz.

> Ale już od tej chwili podpadł nam — wszyscy prześcigali się w wymyślaniu kawałów, a już pierwsi do tego byli pan Zygmunt i Doktor. To oni wyciągnęli pana Jasia w morze, niby że popłyną razem do boi, dwa kilometry od brzegu, a potem w miejscu, gdzie było głębiej, Doktor dał nurka, a pan Zygmunt złapał pana Jasia wpół i zdjęli mu slipy, a my na brzegu pokładaliśmy się ze śmiechu. I pamiętam pana Zygmunta wychodzącego z morza […] tryumfalnie potrząsającego slipami, i pana

[15] Tamże.

Jasia z tyłu, w półprzysiadzie, wołającego za nim: „błagam pana, panie Zygmuncie, niech pan odda moje slipy!”[16].

W finale opowiadania całe towarzystwo w powrotnej drodze świetnie się bawi, upijając „pana Jasia” do nieprzytomności. „Inteligenci” okazują się więc takimi tylko z racji swojego formalnego wykształcenia oraz wykonywanych zawodów — prymitywizmem własnych zachowań dorównują (a może nawet przewyższają) zachowaniom tzw. prostych ludzi. Tego rodzaju bohaterów jest znacznie więcej; jest to niewątpliwie świadomy zamysł pisarza. Gdybyśmy za punkt odniesienia uznali dzieła Stefana Żeromskiego i Stanisława Wyspiańskiego, z „rozdrapywaniem ran” i stawianiem przed inteligencją wielkich zadań, to Kazimierz Orłoś dokonuje aktu ostatecznej demitologizacji tej warstwy — jej reprezentanci nie mają jakichkolwiek predyspozycji do tego, aby komukolwiek „przewodzić” i dla kogokolwiek stanowić autorytet.

Bohaterowie Orłosia mają jeszcze jeden wyróżnik: bardzo często są dosłownie „z życia wzięci” — ich kreacja oparta jest na opowieściach zasłyszanych przez pisarza lub na wydarzeniach, których on sam był świadkiem. Szczególnym materiałem badawczym pod tym względem może być *Historia „Cudownej meliny”*, osobliwy pamiętnik poświęcony nie tylko rekonstrukcji wydarzeń związanych z powstaniem pierwszej powieści tego pisarza, ale również będący zapisem jego biografii obejmującej kilkanaście lat. W książce tej znajdziemy między innymi zwięzłą opowieść, której rozbudowaną fabułę możemy poznać w opowiadaniu *Staszek Nędza* z tomu *Ciemne drzewa*. Autor *Historii…* przypomina również wydarzenia, które były genezą opowiadania *Pragnienie* (tym razem z wymienieniem tytułu), a historia o pogrzebie zapomnianego partyzanta Armii Krajowej przypomina ostatnie pożegnanie Jana Sochy, bohatera powieści *Trzecie kłamstwo*[17]. „Z życia wzięta” jest również najprawdopodobniej fabuła opowiadania *Nieobecny* (ze zbioru *Koniec zabawy*)[18].

◇

Charakterystycznym punktem w świecie przedstawionym opowiadań Kazimierza Orłosia jest obecność w nich pierwiastka Zła[19], niekiedy tożsamego ze śmiercią. Często pojawia się ono niespodziewanie, rozbijając sielankową

[16] K. Orłoś: *Koniec zabawy…*, s. 71.

[17] Zob. K. Orłoś: *Historia „Cudownej meliny”…*, s. 16, 72, 77.

[18] Świadczyć o tym może zapis w powieści Orłosia *Letnik z Mierzei*, której narrator jest wyraźnie stylizowany na *porte parole* autora. Zob. K. Orłoś: *Letnik z mierzei*. Kraków 2008, s. 132—134.

[19] Dostrzegają to liczni recenzenci; Maciej Podgórski pisał o „szukaniu zła i dobra w codzienności ludzkiej”, a następnie dochodził do wniosku, że zła jednak w świecie prozy Orłosia jest zdecydowanie więcej. Zob. M. Podgórski: *Nieważne jest to życie nasze?*. „Kamena” 1970, nr 11, s. 6.

atmosferę; tak jest w opowiadaniu *Szewc Filip*. Wieś, która będzie scenerią wydarzeń, zdaje się oazą spokoju — tu wszyscy się znają i wiedzą o sobie wszystko. Tytułowy bohater to staruszek, który utrzymuje się z reperowania obuwia, niekiedy gra na skrzypcach, a feralnego dnia postanawia udać się na skraj lasu, aby zbierać jeżyny. Zbliżające się zagrożenie zapowiadają zmiany w przyrodzie: „Słońce zachodziło i niebo nad morzem poczerwieniało, a na jego tle długie pasma czarnych chmur wyglądały jak skrzydła wielkich ptaków. Ciągle wiał wiatr, rozwiewając grzywy koni"[20].

Wkrótce potem czerwonoczarny sok rozgniecionej jeżyny przypomina Filipowi, rozmyślającemu o bliskiej wspaniałej kolacji, krew, a jednoznaczną zapowiedzią tragedii jest dostrzeżona niebawem żmija. Fatum dopełnia się — staruszek zostaje ukąszony i wszystko wskazuje na to, że — jak to sugerują ostatnie słowa opowiadania — będzie „jutro oglądał niebo"[21]. Opowiadanie to podsuwa nam jeszcze inną możliwość interpretacji świata opowiadań i powieści Kazimierza Orłosia. Kompozycja wielu z nich przypomina tragedię, w której świat bohaterów na początku wydaje się spokojny, niekiedy nawet sielankowy, a z biegiem wydarzeń wszystko zmierza do nieszczęścia. Nad losem bohaterów zdaje się wisieć nieuchronne fatum.

Odmiennym problemem jest niezwykle dosłownie, naturalistycznie ukazywane okrucieństwo ludzi wobec zwierząt. W opowiadaniu *Jatka* zostaje drastycznie ukazane świniobicie, wykonywane przez rzeźnika amatora, a w *Polowaniu* — samochodowy pościg za zającem, który ostatecznie zostaje ukamienowany i przygnieciony ciałem jednego z uczestników kłusowniczych łowów.

Jeżeli mielibyśmy postawić jakąś diagnozę dotyczącą charakteru i zakresu obecności zła w świecie prozy Kazimierza Orłosia, tego zła metafizycznego, i tego „codziennego", dotykającego każdego człowieka, to należałoby powiedzieć, że jest ono wszechobecne. Gdybyśmy natomiast szukali przyczyn tego stanu rzeczy, to wydaje się, że sytuacja ta ma nieodłączny związek z kondycją ludzką. To nie jakiekolwiek warunki zewnętrzne czy braki materialne są przyczyną licznych tragedii i bestialstw: to człowiek „sam w sobie" jest złem skażony. Znamienny i wiele wyjaśniający może tu być monolog, który wygłasza do żmii — będącej wszakże odwiecznym i uniwersalnym symbolem zła, złość ludzkiej natury wyjaśniającym — bohater jednego z opowiadań: „Co, boisz się, że ci coś zrobię? — spytał szewc Filip. — Nie bój się! Już sobie idę. Nie będę ci przeszkadzał. Możesz być o to spokojna"[22].

Próba dialogowania kończy się tragicznie — żmija błyskawicznie atakuje starca. A konsekwencją naiwnej, rajskiej wiary w możliwość porozumienia się z gadem jest swoiste „zaćmienie semantyczne"; szewc do końca nie

[20] K. Orłoś: *Szewc Filip*. W: Tegoż: *Między brzegami…*, s. 93.
[21] Tamże, s. 107.
[22] Tamże, s. 94.

jest pewny, czy został ugryziony, czy też może rana na ręce jest wynikiem skaleczenia o krzew jeżyny[23]. Niejasność ta, wzmacniana przez liczne grono rozmówców Filipa, staje się też najprawdopodobniej przyczyną spóźnionej pomocy dla staruszka.

Tak wyraziście obecny motyw zła nadaje twórczości Kazimierza Orłosia wymiar uniwersalny: twórczość ta wpisuje się w odwieczną tematykę literacką i w równie dawny spór o kondycję ludzką. Pisarz nie udziela łatwych odpowiedzi: pierwiastek zła wydaje się racjonalnie niewyjaśnialny, jest skazą, której podlega cały świat. Człowiek staje w sytuacji nie tyle wyboru, ile raczej skazania na tragiczną i bezwzględną egzystencję. Symptomy słabości, delikatności lub choćby wrażliwości mogą budzić podejrzliwość, niechęć i skłonność do okrucieństwa.

Konsekwentnie przemyślanym elementem konstrukcji świata przedstawionego prozy Orłosia wydaje się zawsze czas. W pierwszych opowiadaniach, tych z lat sześćdziesiątych, bardzo często się zdarza, że ciąg wydarzeń rozgrywa się błyskawicznie, w kilka godzin (*Szewc Filip*, *Wyspa*, *Między brzegami*, *Obrazek*). Pod tym względem, a także zwięzłością oraz jednowątkowością, przypominają one klasyczne tragedie.

Inną kwestią są związki czasu wydarzeń z czasem historycznym. Niemal wszystkie najstarsze opowiadania zdają się zanurzone w historycznym „bezczasie" — najczęściej brak w nich odniesień do wydarzeń społecznych, politycznych czy kulturalnych pierwszych powojennych dziesięcioleci[24]. Na pewno trudne, a często niemożliwe, jest ustalenie, czy autor umieszcza swych bohaterów w realiach pierwszych kilku lat powojennych, czy może dopiero w latach sześćdziesiątych. Skąpo przedstawione są również realia topograficzne — gdybyśmy chcieli nazwać miejsca wydarzeń, to najczęściej moglibyśmy tylko stwierdzić, że rozgrywają się one „w lesie", „na plaży", „w górach" „we wsi", „w miasteczku", bez precyzowania, o jakie konkretne miejsce chodzi. Gdyby nie pewne współczesne rekwizyty (samochód, łódź motorowa, pociąg), równie dobrze mogłyby się one rozgrywać kilkanaście czy kilkadziesiąt lat wcześniej[25]. Podobnie rzecz ma się zresztą z bohaterami opowiadań — dość często zdarza się, że nie mają oni imion, tylko określenia w rodzaju „mężczyzna", „dziewczyna", „chłopiec" (w opowiadaniu *Powrót nad rzekę*), „chłopiec", „dziewczyna" (*Gałązka klonu*), „chłopiec", „mężczyzna" (w opowiadaniach: *Samotność mężczyzny* i *Ciemne drzewa*).

---

[23] Węże i żmije jako symbole zbliżającego się nieszczęścia pojawiają się u Orłosia kilkakrotnie, na przykład w opowiadaniu *Powrót nad rzekę* (z tomu *Ciemne drzewa*. Warszawa 1970, s. 162).

[24] Wyjątkiem jest kilka opowiadań z tomu *Ciemne drzewa* (na przykład *Wesele Józka* z tragicznymi odniesieniami do wydarzeń II wojny światowej).

[25] Tym różni się świat wydarzeń prozy Orłosia od chociażby powieści i opowiadań Marka Hłaski, który pod tym względem jest na pewno bardziej precyzyjny.

W pewnej mierze sytuacja takiej właśnie anonimowości osób i miejsc może być efektem obawy przed cenzurą: świat, w którym żyją bohaterowie Orłosia, na pewno trudno nazwać radosnym i optymistycznym. Kreując świat umieszczony tak trochę nie-wiadomo-gdzie, łatwiej było uniknąć zarzutu ataku na socjalistyczną rzeczywistość, która przecież powinna być urzędowo optymistyczna. „Niekonkretność" i schematyczność bohaterów, miejsc i czasu wydarzeń w tej prozie mogą jednak wynikać również z pisarskiego zamiaru nadania im rangi uniwersalnych przypowieści o nieodłącznej obecności zła w ludzkim losie. Intencję taką uzasadniałoby wiele uniwersalnych symboli i metafor w świecie przedstawionym Orłosia, takich jak choćby miłosierny Samarytanin (*Upał*, *Między brzegami*) lub wcześniej wspomniana żmija.

◇

Ten, bodaj najobficiej reprezentowany w literaturze, motyw w prozie Orłosia obecny jest od debiutanckiego opowiadania *Dziewczyna z łódki* i prezentowany w najrozmaitszych wariantach. Za najczęstszy można uznać temat miłości nieszczęśliwej, na różne sposoby toksycznej, pełnej zdrad i rozczarowań. Takie uczucie realizuje się najczęściej, gdy dwoje zakochanych żywi zupełnie różne oczekiwania wobec swego związku. Sytuacja taka ma miejsce na przykład w opowiadaniu *Narzeczony Rozalii*. Tytułowy bohater daje chłopcu-narratorowi pięć złotych za przywołanie jego narzeczonej. Misja kończy się niepowodzeniem, a jej przebieg poznajemy w zwięzłym dialogu:

> — Ona nie chce przyjść — powiedziałem. — Mówiłem, że chcesz z nią pogadać, a ona tylko przycisnęła się do pana Ryśka. Oboje tak przyciskają się do siebie.
> — Przyciskają się? — spytał narzeczony Rozalii.
> — Tak — powiedziałem. — Jak nie wiem co. Chcesz, żebym ci oddał te pięć złotych?
> — Możesz nie oddawać[26].

Odpowiedzią zawiedzionego narzeczonego na tak jawnie zamanifestowane odrzucenie jest milczenie, trudne, a może i niemożliwe do interpretacji. Narzeczony Rozalii oraz narrator wypływają łódką na morze i — milczą. Mężczyzna patrzy w niebo i mruży oczy. Jego reakcja może wyrażać wewnętrzny dramat, ale może też wynikać z jego charakteru (wcześniej, przebywając w towarzystwie Rozalii, również mówił niewiele).

Inaczej przeżywa zdradę, tym razem już na pewno rzeczywistą, fizyczną, bohater opowiadania *Między ludźmi*. Gorczyca, pracownik budowy, dowiadując się o niewierności swojej małżonki, przeżywa swą tragedię na kilku

[26] K. Orłoś: *Narzeczony Rozalii*. W: Tegoż: *Między brzegami*…, s. 27.

poziomach reakcji psychologicznej: najpierw jest to zaprzeczanie oczywistym faktom, później próba oczyszczenia dobrego imienia żony dzięki usiłowaniu zainterweniowania u milicjanta, który miałby spowodować ukaranie rzekomych oszczerców, i wreszcie zamiar fizycznej zemsty na trzech sprawcach czynu. Realizacja tego planu kończy się jednak inaczej, niż to zamierzał Gorczyca — to jego niemalże nie unicestwiają przeciwnicy. Swoją tragedię zdradzonej miłości przeżywa (podobnie jak większość bohaterów prozy Orłosia) samotnie:

> Ktoś go podobno widział, jak klęczał tam, tuż nad wodą, i przykładał zmoczone ręce do opuchniętej twarzy. Potem na chwilę mogło wyjrzeć słońce z tej mgły, Gorczyca zobaczył nad sobą takie jasne okno i poczuł na policzkach trochę ciepła, jak od dotknięcia ręki kobiety.
> I prosto stamtąd, mówili, poszedł do roboty[27].

Niekiedy zdarza się, że dopiero jakieś ekstremalne przeżycie bohatera sprawia, że przeżywa on szczególnie intensywne uczucia. Tak dzieje się na przykład z Szafrańskim (*Ciężkie przeżycie*). Jest on jednym z licznych bohaterów alkoholików. I właśnie w chwili nietrzeźwości dociera do niego informacja o śmierci żony jednego z jego przyjaciół. Na skutek swego stanu niezbyt dokładnie usłyszał nazwisko zmarłej i jest przekonany, że to zmarła jego żona (co zresztą nie robi na nim specjalnego wrażenia, bo najbardziej martwią go przygotowania do pogrzebu). Następne godziny upływają Szafrańskiemu na „ucieczce od problemu": pije, śpi w innym mieszkaniu i wyobraża sobie jednocześnie pogrzeb żony. Gdy w końcu dociera do swojego mieszkania, jest najpierw oczywiście zaskoczony widokiem nie tylko żywej, ale i zdrowej żony; swoje zdziwienie wyraża słowami: „Żyje — szepnął. Jednak żyje". Później ma jednak miejsce scena nieczęsta pewnie w jego małżeństwie:

> Szafrański wolno podszedł do stołu. Stanął obok krzesła żony. Dziewczynki popatrzyły na niego zdziwione, kobieta przerwała szycie. Chwilę trwało milczenie, tylko radio grało cicho w kącie pokoju. Potem Szafrański schylił się i podniósł pulchną rękę żony do ust.
> — Aniu — powiedział cicho. — Aniu!
> Kobieta popatrzyła na niego zaskoczona.
> — Coś ty? — zapytała. — Nie wytrzeźwiałeś?
> Mężczyzna milczał. Wtedy odepchnęła go silnie, aż Szafrański zatoczył się, puszczając jej rękę, której nie zdążył jeszcze pocałować[28].

[27] K. Orłoś: *Między ludźmi*. W: Tegoż: *Ciemne drzewa…*, s. 106.
[28] K. Orłoś: *Ciężkie przeżycia*. W: Tegoż: *Ciemne drzewa…*, s. 139.

Dialog ten można interpretować rozmaicie, ale wydaje się, że uprawniony będzie domysł, że bohater opowiadania, „odzyskujący" niejako na nowo żonę, okazuje jej nareszcie swoje uczucie, zdając sobie sprawę z roli, jaką odgrywa w jego życiu.

Stałym motywem opowiadań Kazimierza Orłosia jest naiwne marzenie o wielkim uczuciu, które odmieni szarą, zgrzebną rzeczywistość, w której żyją bohaterowie. Takim właśnie „kopciuszkiem" jest Jadźka z *Krótkiej historii miłosnej*, samotnie wychowująca dziecko, a utrzymująca się z pracy w bufecie. „Księciem z bajki" jest kapral Rzeźnicki, z jednostki wojskowej przebywającej przez pewien czas w okolicy na ćwiczeniach. Żołnierzowi udaje się dość szybko usidlić piękną bufetową, po czym natychmiast[29] traci zainteresowanie swoją ofiarą. Gdy kilka dni potem odjeżdża z kolegami wojskową ciężarówką, nawet nie zauważa kochanki, która wraca za bufet, wystawiona na szyderstwa klientów.

Niejako kontynuację tej historii odnajdziemy w opowiadaniu *Nieobecny* (ze zbioru *Koniec zabawy*). Jego bohaterka, bezimienna dziewczyna z kilkuletnim synkiem, poszukuje przez kilka dni na wielkim placu budowy męża i ojca dziecka. Zna tylko jego imię i nazwisko, najbardziej anonimowe, jakie mogą być: Jan Kowalski. Opowiadanie to jest zwięzłym studium dramatu samotnej i bezradnej jednostki, a miejsce wydarzeń — rozkopany pustynny teren z przemieszczającymi się na nim maszynami, zdaje się przypominać księżycowy pejzaż pozbawiony jakikolwiek ludzkich odniesień. Bezosobowa narracja sprawia, że czytelnik jeszcze bardziej odczuwa tragedię rozgrywającą się na kartach tej opowieści.

Inaczej analizowany motyw jest poprowadzony w *Weselu Józka*. Bohaterowie to dwoje wiejskich odmieńców: tytułowy bohater w czasie wojny był dzieckiem, które w tragicznych okolicznościach straciło obydwoje rodziców, a następnie przeżyło tragedię wywózki z rodzinnej wsi na roboty do Niemiec. Potem, z powodu swojego dziwacznego stroju, bełkotliwej mowy i analfabetyzmu jest pośmiewiskiem całej wsi. Jego wybranką staje się Zenia — niema kobieta, swym zachowaniem zdradzająca poważne problemy psychiczne. Po pokonaniu licznych przeszkód, dochodzi do małżeństwa, a małżonkowie za sprawą hojnego proboszcza wprowadzają się nawet do własnego domku. Fatum jest jednak bezlitosne: niebawem Zenia umiera po poronieniu dziecka, a jej mąż, nie mogąc mieszkać w domu, w którym spędził szczęśliwe chwile z żoną, powraca do piwnicy, w której mieszkał wcześniej. Staje się egotykiem

[29] „Natychmiast" trzeba rozumieć jak najbardziej dosłownie — po miłosnym spełnieniu w pobliskim lesie, gdy Jadzia oczekuje kolejnych zapewnień o głębokim uczuciu, kapral „nie mówił nic. Pochyliła się nad nim i znów pocałowała. Potrząsnęła za ramię: — Słuchaj! Popatrz na mnie. Nie otworzył oczu. Strząsnął jej rękę z ramienia, rozparł się wygodniej, oddychał równo, jakby spał". K. Orłoś: *Krótka historia miłosna*. W: Tegoż: *Ciemne drzewa…*, s. 121.

zamkniętym we własnym świecie i wyszydzanym przez bezduszne środowisko:

> Przestał do ludzi mówić od tamtego dnia. Często chodził nad rzekę, jak dawniej — rankami go tam widzieli. Stał i patrzył w swoje odbicie w wodzie, schylony i milczący. Czasem podnosił jakiś kamyk z dna, obracał w palcach i odrzucał.
>
> — Widzisz Józek? I co ci przyszło z tego wesela, z domu, z pola, z tej kobiety? To nie dla takich jak ty, pomyleńców. To dla ludzi mądrych, uczciwych, z sercem, jak my tu wszyscy. Ale nie ty, ale nie ty — ciemny człowieku![30].

Wydaje się, że w opowiadaniu tym Orłoś wykorzystał platoński wariant miłości rozumianej jako uczucie, w którym odnajdują się dwie bliźniacze dusze, a w świetle kryteriów obowiązujących w wiejskim środowisku — miłości nawet zakazanej i grzesznej. Rzecz kończy się tak, jak to sprawdzili romantycy — tragedią wykazującą niemożność realizacji ideału. Bohaterowie opowiadania oraz ich historia mogą przypominać dzieje nieszczęśliwej Karusi z *Romantyczności* Adama Mickiewicza. Nieco podobna jest fabuła *Staszka Nędzy* — opowiadania, opartego w dużej części na niedopowiedzeniach. Miłosna historia to tym razem dzieje zniedołężniałego staruszka, który sprowadza do swojego domu starszą kobietę i po pewnym czasie zawiera z nią związek małżeński. Ich historię poznajemy dzięki ironiczno-szyderczym wypowiedziom obserwatorów — mieszkańców tej samej wioski, którzy nie mają wątpliwości co do interesowności kobiety; ich zdaniem, czyha ona na majątek starca, perfidnie go wykorzystując. Uważny czytelnik nie znajdzie jednak jakichkolwiek faktów lub wypowiedzi małżonków, które by uwiarygodniały taką wersję — przynajmniej równie możliwe wydaje się, iż rzeczywiście odnaleźli oni prawdziwą miłość.

Odmienny wariant motywu miłosnego został wykorzystany w opowiadaniu *Powrót nad rzekę* (z tomu *Ciemne drzewa*). Tym razem historia zaczyna się sielankowo: ojciec z synem spędzają wakacje w Bieszczadach, łowiąc ryby, pływając i udając Indian (z licznymi odwołaniami do powieści *Winnetou* Karola Maya). Kokon beztroskiej zabawy zostaje rozdarty za sprawą samotnej i pięknej kobiety. Mężczyzna musi wybrać między uczuciem do nieobecnej żony (reprezentowanej niejako przez ich syna) a rodzącą się fascynacją piękną i młodą towarzyszką wakacyjnego odpoczynku. Wygrywa kobieta obecna „tu i teraz", a miarą zdrady jest, jak się wydaje, wyjątkowo makiaweliczne odsunięcie syna przez ojca, aby ten mógł pozostać sam na sam z kochanką[31].

---

[30] K. Orłoś: *Wesele Józka*. W: Tegoż: *Ciemne drzewa*…, s. 39—40.

[31] Ojciec — jak się wydaje — symuluje zawał serca po to, aby na pewien czas pozbyć się syna, który udaje się po pomoc do odległej osady. Gdy syn po dość długim czasie

Przewrotnie ukazany jest temat miłosny w *Gałązce klonu*; rzecz zaczyna się tu romantycznie i lirycznie. W samotnym domu noc spędzają bezimienni „chłopak" i „dziewczyna". Nocą rozpętuje się wichura, która budzi najpierw dziewczynę. Jej marzeniem jest otrzymanie od swego wybranka tytułowej gałązki z drzewa, które rośnie w pobliżu. Chłopiec jest — można by rzec — zakamieniałym realistą: nie widzi powodu, aby miał wychodzić w ciemną i zimną noc z mieszkania po to, aby przynieść, jak sam mówi, „trochę liści i patyków"[32]. Pod wpływem nalegań ukochanej, która rzecz całą taktuje jako „dowód miłości", spełnia jej życzenie, nie ukrywając jednak krytycznej oceny „fantazji" dziewczyny. Prawdziwą przyczynę zgody na wyjście z domu czytelnik poznaje dość szybko. Oto bowiem mężczyzna tuż za progiem „powoli zaczął rozpinać spodnie. Palce zdrętwiały mu z zimna i robił to niezręcznie"[33]. Po załatwieniu potrzeby fizjologicznej bohater urywa kilka gałązek klonu ze złamanego przez wiatr konara i to „trofeum" wręcza dziewczynie, zapewniając ją jednocześnie, że — zgodnie z życzeniem — zerwał je ze szczytu drzewa, ryzykując własnym życiem. Dziewczyna zdaje się w to wszystko wierzyć i zasypia zadowolona z otrzymanego prezentu.

◇

Powieści Kazimierza Orłosia rozwinęły się, niejako w sposób naturalny, z jego krótkich form prozatorskich. Pierwsza z nich — *Cudowna melina* — ukazała się w roku 1973, a więc wtedy, gdy pisarz był już cenionym autorem trzech zbiorów opowiadań. W ich świecie przedstawionym możemy znaleźć zalążki struktury powieściowej; wiele z nich rozgrywa się w tym samym miejscu (okolica nadmorska lub mała wieś), podobna jest kreacja narratora, a niekiedy nawet łączą je ci sami bohaterowie[34].

Najbardziej znaną powieścią Orłosia jest *Cudowna melina*, dzieło, które po perypetiach z cenzurą (opisanych później w *Historii „Cudownej meliny"*), ukazało się w Paryżu w roku 1973. Utwór ten, zarówno ze względu na tematykę, jak i kształt artystyczny, warto rozpatrywać w ramach „trylogii" epickiej, wraz z *Trzecim kłamstwem* oraz *Przechowalnią*.

---

wraca z pomocą, zastaje ojca i kobietę przytulonych do siebie. Warto tu wspomnieć, że *Powrót nad rzekę* miał też swoją wersję filmową: na podstawie tego opowiadania powstał film *Ruchome piaski* (rok 1968, reżyseria: Władysław Ślesicki, współudział w napisaniu scenariusza: Kazimierz Orłoś, w rolach głównych: Marek Walczewski i Małgorzata Braunek). W filmie zdrada ojca nie jest tak jednoznacznie oczywista.

[32] Zob. K. Orłoś: *Ciemne drzewa*…, s. 55.

[33] Tamże, s. 56.

[34] Na przykład Zygmunt Dusza, właściciel restauracji, jest bohaterem *Krótkiej historii miłosnej* i *Staszka Nędzy* z tomu *Ciemne drzewa*.

Wielu badaczy, analizując te powieści, dostrzega w nich wpływ poetyki Nikołaja Gogola, a zwłaszcza jego *Martwych dusz* i *Rewizora*[35]. Analogię nasuwa sposób wprowadzenia w świat powieściowy głównego bohatera dwóch początkowych części cyklu — przybywa on nieco *deus ex machina*, z zupełnie innej rzeczywistości, niczym tytułowa postać Gogolowskiego dramatu. I rolę do odegrania też ma „rewizorską"[36]: wchodząc w peerelowską rzeczywistość, ukazuje jej fałsze, absurdy i propagandowe zakłamanie. Interesującą wykładnię swojej metody przedstawił sam autor w następujących słowach:

> Świat, który nas otacza, jest światem niezwykłym, jeśli zastanowić się głębiej. Los ofiarował nam szansę. Nigdy w historii ludzkości nie było tak kunsztownie rozbudowanej fikcji, tak wielkiej atrapy rzeczywistości obok tej, w jakiej człowiek naprawdę żyje[37]. Nigdy nie zbudowano tak ogromnego aparatu przemocy tylko po to, by zmusić ludzi do życia w tym świecie pozorów. Dostrzeżenie tego, opisanie, protest — oto w czym widzę obowiązek piszących realistów. Wszystko poza tym może być tylko zabawą w literaturę[38].

Komunistyczna rzeczywistość jako literacka szansa… Orłoś wydaje się wyciągać konsekwencje z nauk ideologów socrealizmu, przyjmując połowę słownikowej definicji metody twórczości literackiej zmierzającej „do prawdziwego odzwierciedlenia [czy może być »nieprawdziwe odzwierciedlenie«? — K.M.] rzeczywistości społecznej i przedstawienia jej obrazu za pomocą zrozumiałych środków artystycznych"[39]. I oto, ni mniej, ni więcej — okazuje się, że właśnie „prawdziwe odzwierciedlenie" socjalistycznych realiów było nie do przyjęcia dla decydentów, którzy uniemożliwili wydanie powieści w kraju.

---

[35] Zob. na przykład W. Wirpsza: *Gogolowskie składniki*. „Kultura" [Paryż] 1973, nr 4, s. 135—137; M. Broński: *Przerwa w spożyciu*. „Kultura" [Paryż] 1986, nr 11, s. 124—126.

[36] Chociaż na przykład główny bohater *Cudownej meliny*, jako niedawny kryminalista i do tego udający dziennikarza, jest w istocie „antyrewizorem" (podobnie jak fałszywy rewizor Chlestakow i aferzysta Cziczikow z *Martwych dusz*).

[37] Poszukiwanie „prawdy życia" wydaje się niezwykle ważne dla twórczości pisarza. Warto może przypomnieć, że Orłoś studia prawnicze zwieńczył pracą magisterską na temat „badania prawdomówności świadków na podstawie przeprowadzonych eksperymentów". *Koń jaki jest, każdy widzi*. Rozmowa Krzysztofa Masłonia z Kazimierzem Orłosiem. „Wyspa. Kwartalnik Literacki" 2007, nr 1.

[38] K. Orłoś: *Historia „Cudownej meliny"*…, s. 140

[39] Ciąg dalszy tej definicji precyzuje, aby rzeczywistość przedstawiana była „z pozycji światopoglądu socjalistycznego i historycznych interesów klasy robotniczej". Cyt. za: B. Owczarek: *Realizm socjalistyczny*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka. Wrocław 1996, s. 922.

Nie jest prawdą, jak chciał autor jedynej peerelowskiej recenzji *Cudownej meliny*, jakoby dzieło Kazimierza Orłosia wynikało z „totalnej, absolutnej, obłędnej negacji wszystkiego, co się w naszym kraju dzieje"[40]. To, co w powieści wydaje się najciekawsze, to ukazanie mechanizmów uniemożliwiających wszelką naprawę systemu, a jednocześnie umożliwiających jego trwanie. Charakterystyczne jest to, że pozytywni bohaterowie — przegrywają na dwa sposoby: „zdemaskowani" muszą uciec (Andrzej Muszyna z *Cudownej meliny*) lub są niszczeni, biorąc udział w powszechnym kłamstwie (Witold Szaryński z *Trzeciego kłamstwa*). Znamienne może być tu zachowanie drugiego z tych bohaterów podczas głosowania, a właściwie kapturowego sądu, nad wyrzuceniem z pracy Radeckiego, fachowca, który miał odwagę przeciwstawić się systemowi:

> Witek patrzył na białego orła. Potem w okno. Widział, jak ręce naokoło unoszą się: Niteckiego, Zarzyckiego, Pieniążka, Michalaka. Już Matecki trzymał rękę uniesioną, cieśla Pęczek, Zawadzki, Centowicz, Kwiatek. Poczuł, jak jego własna uniosła się niespodziewanie — jakby sama. Niezależnie od woli. Obce ciało. Powędrowała w górę i wtedy usłyszał głos komendanta: — Dziękuję. Jednomyślnie[41].

Nie ma zatem szans na naprawę systemu — można albo uciec, albo stać się jednym z jego elementów. No i jest jeszcze trzecie wyjście, inna forma ucieczki — śmierć, która spotyka Jana Sochę, jednego z nielicznych „sprawiedliwych" w *Trzecim kłamstwie*. On też jest autorem listu do syna, pośmiertnie odczytanego przez jego żonę, w którym demaskuje zło systemu „nowoczesnego niewolnictwa"[42], opartego na powszechnym kłamstwie.

---

[40] „Książka K. Orłosia jest klasycznym przykładem produktu, który swe inspiracje czerpie z negacji. Z totalnej, absolutnej, obłędnej negacji wszystkiego, co się w naszym kraju dzieje. Bo, jak twierdzą poniektórzy, arcydzieło literackie może narodzić się tylko z negacji. Z negacji czego? Przede wszystkim socjalizmu. A że trudno w tej chwili oddzielić to, co socjalistyczne, od tego, co narodowe, polskie, więc wnioski nasuwają się same. Popluwanie ma charakter antynarodowy, antypolski. Ludzie pokroju K. Orłosia szermują jeszcze innym hasłem: arcydzieło literackie może narodzić się tylko w atmosferze całkowitej wolności twórczej. Wolność! Piękne słowo, nie przez wszystkich jednakowo rozumiane. Nie ma potrzeby zajmowania się definicją słowa »wolność«. Zrobiono to już nieraz [sic!] i w sposób absolutnie wystarczający. Wolność w rozumieniu Orłosia to bezkarne, swobodne popluwanie na wszystko, co się w naszym kraju dzieje, począwszy od samej idei socjalizmu, a skończywszy na śniegu, który w ich dziełach pada zawsze brudny, szary. No bo jakiż ma padać u komunistów?". J. Grzymkowski: *Popluwanie*. „Barwy. Mazowiecki Miesięcznik Społeczno-Kulturalny" 1973, nr 5.

[41] K. Orłoś: *Trzecie kłamstwo*. Warszawa 1990, s. 195. Kanwą powieści są zapewne rzeczywiste wydarzenia znane Orłosiowi z autopsji; pisarz opowiada o nich również w powieści *Letnik z mierzei* (s. 106—111).

[42] Tamże, s. 199.

Wśród powieściowej „trylogii" Orłosia odmiennością wizji artystycznej wyróżnia się na pewno *Przechowalnia*. Dwa początkowe utwory cyklu pisane są bez wątpienia całkowicie „serio", cała kreacja świata w nich przedstawionego była prawdopodobna, a jeśli można by odnaleźć pokłady ironii lub szyderstwa, to jedynie pośrednio, pod pokładem bezemocjonalnej narracji. W *Przechowalni* rzecz ma się inaczej: główna powieściowa intryga — zamiar manifestacyjnej abstynencji podjęty w środowisku nałogowych alkoholików, jako wyraz buntu wobec dotykającej ich przemocy w Zakładzie Rehabilitacji Zakłóceń Ośrodkowego Układu Nerwowego[43] — wydaje się wzięta raczej z alegorii w rodzaju *Folwarku zwierzęcego* Orwella niż z typowego utworu realistycznego. Jednak dzięki takiej konwencji powieści autorowi udaje się pokazać jeszcze jeden fałsz ustroju: z jednej strony głosi on walkę z alkoholizmem, z drugiej — gdy same ofiary nałogu deklarują zamiar rezygnacji z picia — okazuje się to zamachem nie tylko na interesy lokalnych „działaczy"[44], lecz także na cały ustrój, który czerpie dochody ze sprzedaży alkoholu.

Przechowalnię, właśnie ze względu na obecność ironii oraz daleko posuniętą alegoryczność, należałoby uznać za, być może, najlepszą pod względem literackim powieść z „politycznego" cyklu Kazimierza Orłosia. Prawie cały utwór napisany jest peerelowską urzędniczo-partyjną nowomową:

> I tak, kwadrans po północy, Jura Aleksandrowicz, wykrzykujący obraźliwe hasła pod adresem sił porządkowych, został dowieziony na ulicę B. Prusa, do Zakładu Rehabilitacji Zakłóceń o.u.n, gdzie przekazano go w ręce pracowników naszej Izby.
>
> W warunkach panującej w zakładzie absencji spowodowanej, jak wiadomo, nielegalną akcją bojkotu państwowych zakładów gastronomicznych — personel zakładu mógł ze zdwojoną energią zajmować się nielicznymi, dowiezionymi w stanie upojenia alkoholowego obywatelami. […] Trzeba było zastosować środki przymusu bezpośredniego — starszy zmianowy Ful podjął decyzję o niezwłocznym użyciu kaftana bezpieczeństwa oraz skierował dowiezionego na salę z pasami[45].

Znaczące są nazwiska bohaterów powieści (personel izby wytrzeźwień to — oprócz wspomnianego starszego zmianowego Fula — opiekun zmianowy Nicpoń oraz kierownik „towarzysz Seta", nauczycielka języka rosyjskiego nosi nazwisko Kaganowicz, a jeden z bywalców izby wytrzeźwień — pseudonim „K. Marks"), a także ich życiorysy[46]. Powieściowe wydarzenia obfitują

[43] Pod tą tajemniczą nazwą (w skrócie: Zakład Rzoun) kryje się prozaiczna izba wytrzeźwień. Instytucję tę oznacza również tytułowa „przechowalnia".

[44] Kierowniczką restauracji (której dochody i malwersacje opierają się na sprzedaży alkoholu) jest żona miejscowego pułkownika MO. K. Orłoś: *Przechowalnia.* Londyn 1985, s. 92—94).

[45] Tamże, s. 133—134.

[46] Zob. na przykład biogram „towarzysza Zenona Mamuli". Tamże, s. 37.

w zaskakujące epizody humorystyczne — „towarzyszka Byt" to świnia hodowana w piwnicy wielorodzinnego bloku, a do tytułowej „przechowalni" trafia sowiecki oficer, powodując w ten sposób zabawne *qui pro quo*…

Nurt „polityczny" w twórczości pisarza kontynuowany był w opowiadaniach powstałych w czasie stanu wojennego[47]. Z tego okresu pochodzą *Drugie wrota w las* — reporterska opowieść o współczesnych odwiedzinach w lesie katyńskim. Do ciekawszych opowiadań należą również *Stań pod murem* i *Nie przechodź na czerwonym*, a podsumowaniem tej tematyki może być opowiadanie-esej *Pustynia Gobi*; tytułowa metafora odnosi się do komunizmu — definiowanego jako „wszechobecność nieszczęścia, świadomość tej wszechobecności"[48].

◇

W lata 90. XX wieku pisarz wchodził opatrzony etykietą — w pewnym oczywiście uproszczeniu — demaskatora „świata, który nosił nazwę Polska Ludowa"[49]. Stan ten utrwalały ukazujące się wówczas pierwsze oficjalne edycje powieści i opowiadań, które wcześniej, ze względów politycznych, wydane być nie mogły (*Cudowna melina*, *Trzecie kłamstwo*, *Przechowalnia* i opowiadania z tomów wydawanych poza zasięgiem cenzury w 80. latach). Część ukazujących się w następnych latach dzieł odsłania w pewnej mierze „innego" Kazimierza Orłosia, tym razem autora lirycznych, nieco sentymentalnych opowieści, będących często bardzo osobistymi (z wyraźnie zaznaczonym podtekstem autobiograficznym) powrotami do tematów, klimatów i krajobrazów związanych z biografią pisarza z poprzednich dziesięcioleci. Do tej grupy utworów można zaliczyć niektóre opowiadania[50], szkic powieściowy *Dolina Jerzyków*[51] oraz, w pewnej mierze, powieści *Letnik z mierzei* i *Dom pod Lutnią*[52].

Rozpoczynając lekturę tych utworów, dostrzegamy w nich nieco liryczną narrację, tęsknotę za młodością i przeszłością, połączoną z melancholijnym namysłem nad człowieczą naturą. Wraz z rozwojem fabuły okazuje się jednak często, że jest to tylko pewnego rodzaju maska, za którą kryje się dramat, a może i tragedia sprzed dziesięcioleci. Tak jest na przykład w powieści *Letnik z mierzei*, która początkowo wydaje się sentymentalną opowieścią o dawnej

[47] Zob. K. Orłoś: *Opowiadania wojenne*. Białystok 1982 (wraz z Markiem Nowakowskim) oraz Tegoż: *Pustynia Gobi*. Warszawa 1983.

[48] K. Orłoś: *Przechowalnia*…, s. 166.

[49] M. Jentys: *Wyspa koników polnych*. „Twórczość" 1996, nr 8, s. 108—109.

[50] Przede wszystkim: K. Orłoś: *Żurawiny*; *Najpiękniejsza pora roku*; *Poziomki*; *Póki jasno, póki czas* i *Rywal* z tomu *Dziewczyna z ganku*. Kraków 2006; Tegoż: *Opowieść o drewnianych mostach* z tomu *Drewniane mosty*. Kraków 2001.

[51] Z tomu *Dziewczyna z ganku*…

[52] K. Orłoś: *Dom pod Lutnią*. Kraków 2012.

miłości, a wraz z toczącą się akcją przeradza się w — nie do końca wyjaśnioną — historię konsekwencji nieświadomie dokonywanych wyborów. Upływ czasu bynajmniej nie „łagodzi ran" i niczego nie „wyjaśnia", lecz raczej ukazuje tragiczną i beznadziejną niemożność powrotu do przeszłości. Narrator nie odnajduje dawnego uczucia, a jego biografię na ostatniej stronie zamyka wpis syna, który informuje o śmierci ojca.

Jednocześnie w ostatnich opowiadaniach Kazimierza Orłosia obecny jest ciągle nurt tematów i sposobów narracji znanych od początków twórczości tego pisarza. Uwaga ta odnosić się może do opowiadań z tomu *Drewniane mosty*. Wiele z nich można by uznać za transformacje dawnych motywów osadzonych w scenerii już XXI wieku; bohaterowie nie poruszają się furmankami i rowerami, lecz korzystają z samochodów, a zamiast opowieści o meliniarzach znajdziemy historię z życia miejskich gangów (*Aniołek stróż*) i barwny epizod z dilerem narkotyków (*Praska ulica*). Bohaterowie tych opowiadań żyją już w innym świecie, lecz ich prymitywizm i zwierzęce wręcz okrucieństwo (świadome lub mimowolne)[53] wydają się na pewno nie mniejsze niż to znane z *Ciemnych drzew*. Niekiedy cechy „człekopodobnych"[54] łagodzone są ironią i humorem — *Bitwa pod Kolnem* to heroikomiczna opowieść o „totalnej" wojnie dwóch rodzin, przypominająca niegdysiejsze *Wesele w Atomicach* Sławomira Mrożka (a może wcześniejszą *Przechowalnię*?)[55]. Czytając te opowiadania, dojdziemy do wniosku, że przemiany, których doświadczyliśmy w ostatnich latach, wcale nie umniejszyły domeny zła w naszym świecie. Rację ma jeden z recenzentów, pisząc:

> Orłoś pokazuje nam zło współczesnego świata z religijną niemal grozą, która rodzi się z odkrycia, że zło, okrucieństwo nie mają charakteru socjalnego, nie są właściwością tego czy innego ustroju społecznego (ten zmienia tylko „ubiór" zła, z juniorek przebierając je w adidasy), ale nieodłączną, „normalną" jakby cechą naszych czasów, a może i samego — coraz bardziej „człowiekopodobnego" — człowieczeństwa?[56].

Podobne wnioski można wyciągnąć na podstawie słuchowisk radiowych, do których pisania Orłoś wrócił po 1989 roku[57]. Znajdziemy wśród nich gorz-

[53] Na przykład *Cyganek* — historia zbrodni na niemowlęciu.

[54] *Człekopodobny* to znaczący tytuł jednego z opowiadań z tomu *Drewniane mosty*.

[55] Z podobnej inspiracji wyrosło zapewne opowiadanie *Wielbłąd* (z tomu *Zimna Elka*. Warszawa 1995), historia urzędnika, który hoduje egzotyczne zwierzę; opowieść ta stała się pretekstem do literackiej analizy socjologicznej małego miasteczka, a na jej podstawie powstał film *Duże zwierzę* w reżyserii Jerzego Stuhra.

[56] M. Urbanowski: *Łzy na kamieniu*. „Nowe Państwo" 2001, nr 47.

[57] Wcześniej pisał je do czasu ukazania się *Cudownej meliny* w roku 1973 w Paryżu. A największą popularnością cieszyły się słuchowiska: *Gra w milczenie* i *Brydżyści*.

kie satyry na współczesną demokrację (*Wybory pana burmistrza*; *Jaki jest koń*[58]). Metoda zdobywania i sprawowania władzy, która zastąpiła ustrój totalitarny, okazuje się wyjątkowo sprzyjać manipulacjom i fałszywej ocenie świata.

◇

W połowie swej drogi twórczej Kazimierz Orłoś, żyjąc w zupełnie innej rzeczywistości, pisał:

> wiele razy zastanawiałem się, czym jest pisanie o polskiej rzeczywistości — tu i teraz. Jak mamy pisać? My, nieliczni realiści, żyjący w krajach realnego socjalizmu drugiej połowy dwudziestego wieku? Opisywać tylko skutki, czy pisać również o przyczynach? […] Doświadczenie uczy, jak łatwo przymknąć oczy na rzeczywistość [podkr. — K.M.]. Niedosłyszeć, niedowidzieć. Zgodzić się na grę, którą rządzący proponują — na świat pozorów[59].

Mimo iż od chwili wypowiedzenia tych słów mija czwarte dziesięciolecie, wydaje się, że Kazimierz Orłoś pozostaje wierny swoim artystycznym wyborom i drodze pisania „z otwartymi oczami"[60]. Jego pisarstwo można nazwać „zaangażowanym", w najlepszym znaczeniu, jakie temu określeniu można nadać, w nurcie literackim wyznaczonym przez największych twórców naszej literatury. Właściwie dla wszystkich interpretatorów oczywisty jest wymiar moralny twórczości autora *Ciemnych drzew*[61].

Świat kreowany przez pisarza trudno byłoby nazwać radosnym i optymistycznym. Nie znajdziemy w nim również modnych literackich ucieczek w fantastykę i „magiczność", przełamywania tabu lub szokowania formą i tematyką. Jednym z podstawowych aksjomatów twórczości tego pisarza jest na pewno pytanie o obecność zła w człowieku i w świecie. Gdybyśmy jednak w tych kreacjach artystycznych dostrzegli tylko suche, reporterskie opisy człowieczego okrucieństwa, głupoty lub zawiści, pozostalibyśmy na po-

[58] Zob. w: K. Orłoś: *Nie mówmy o tym*. Toruń 2010.

[59] K. Orłoś: *Historia „Cudownej meliny"*…, s. 136.

[60] Szczególnym przykładem takiej postawy jest wydany w 2012 roku *Dom pod Lutnią*, najobszerniejsza z dotychczasowych powieści tego pisarza, niezwykle interesująca epopeja o dramacie pierwszych powojennych lat, której bohaterami jest wielonarodowe grono rozmaitych wojennych „rozbitków" umieszczonych w mazurskiej wsi. Powieść ta, pod pewnymi względami typowa dla sztuki prozatorskiej Orłosia, pod innymi wyraźnie zaznaczająca swoją oryginalność, zasługiwałaby na odrębną obszerną analizę.

[61] Może najbardziej jednoznacznie nazwał to Wojciech Żukrowski: „Orłoś ma szczególną wrażliwość na cierpienie dzieci, kobiet, ludzi na swój sposób bezradnych, bo poniewieranych przez otoczenie, podległych środowisku, odtrącanych, spychanych do czynności służebnych". W. Żukrowski: *Na moim sitku: W płochliwej zieleni*. „Nowe Książki" 1970, nr 10, s. 583—584.

wierzchni piany „zjawisk, co po wierzchu pływa". Orłoś nie oskarża swoich bohaterów — „wina" najczęściej nie leży również po stronie środowiska lub jakkolwiek rozumianych warunków zewnętrznych. Za bezwzględnym obiektywizmem i beznamiętnie przedmiotowym traktowaniem bohaterów kryje się jednoznaczny osąd i protest przeciwko całemu złu tego świata.

Kazimierz Henryk Orłoś

Prozaik, dramaturg, scenarzysta filmowy,
autor słuchowisk radiowych, publicysta

Urodził się 26 grudnia 1935 roku w Warszawie. W czasie okupacji niemieckiej mieszkał w Warszawie, a w latach 1941—1943 w Dąbrówkach koło Łańcuta. W czasie powstania warszawskiego wysiedlony ze stolicy, mieszkał w Rawie Mazowieckiej, Łodzi, a następnie w Warszawie. W roku 1953 zdał maturę w męskim Gimnazjum i Liceum im. Tadeusza Rejtana i rozpoczął studia prawnicze na Uniwersytecie Warszawskim. W roku 1960 ożenił się z Teresą Czerniewicz, absolwentką SGGW. Po studiach zakończonych w roku 1960 pracował jako prawnik w kombinacie Górniczo-Energetycznym w Turoszowie, w Szpitalu Psychiatrycznym w Pruszkowie (tu jako asystent do spraw socjalnoprawnych), w elektrowni wodnej w Solinie, w elektrowni cieplnej w Kozienicach, w Warszawskim Przedsiębiorstwie Robót Drogowych. Na przełomie 1968 i 1969 roku kilka miesięcy pracował jako radca prawny budowy elektrowni Kozienice. W latach 1970—1973 pełnił funkcję redaktora w Naczelnej Redakcji Literackiej Polskiego Radia. W 1973 roku, po opublikowaniu w Paryżu powieści *Cudowna melina* (w kraju zatrzymanej przez cenzurę), został objęty całkowitym zakazem druku oraz zwolniony z Polskiego Radia i redakcji „Literatury" (pełnił tam funkcję redaktora działu reportażu). W latach 1973—1976 był referentem prawnym w Warszawskim Przedsiębiorstwie Robót Drogowych, budującym trasę szybkiego ruchu Warszawa—Katowice. Od 1977 zajął się wyłącznie pracą literacką. W latach 1977—1981 współredagował wydawany w tzw. drugim obiegu kwartalnik „Zapis", w latach 1982—1983 był członkiem zespołu redakcyjnego „Nowego Zapisu", w okresie od 1988 do 1994 roku współpracował z Rozgłośnią Polskiego Radia Wolna Europa. W latach 2001—2006 był członkiem jury nagrody literackiej im. Józefa Mackiewicza. Mieszka w Warszawie.

Używał pseudonimu Maciej Jordan. Jest członkiem Związku Literatów Polskich (1966; 1981—1983 — w Zarządzie Głównym); członkiem polskiego oddziału PEN Clubu (od 1970), Stowarzyszenia Pisarzy Polskich (od 1989 roku, również w Zarządzie). Wśród jego najważniejszych wyróżnień znajdują

się: Nagroda im. Stanisława Piętaka (1966); Nagroda Fundacji im. Kościelskich (1970); wyróżnienie w konkursie Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych we Wrocławiu (1972); Nagroda „Solidarności" przyznana przez Komitet Kultury Niezależnej za tom *Historia „Cudownej meliny"* (1988); nagroda jury Poznańskiego Przeglądu Nowości Wydawniczych Jesień 2001 (2001); nagroda „Nowych Książek" za tom opowiadań *Dziewczyna z ganku* (2006); Literacka Nagroda Warmii i Mazur (2007); Krzyż Komandorski Orderu Odrodzenia Polski za wybitne zasługi dla niepodległości Rzeczypospolitej Polskiej, za działalność na rzecz przemian demokratycznych, za osiągnięcia w podejmowanej z pożytkiem dla kraju pracy zawodowej i działalności społecznej (2007); Honorowy Wielki Splendor (wyróżnienie przyznane przez Zespół Artystyczny Teatru Polskiego Radia; 2007); Nagroda Literacka m.st. Warszawy (2013). Debiutował opowiadaniem *Dziewczyna z łódki* („Twórczość" 1958, nr 9). Publikował teksty między innymi w czasopismach: „Twórczość" (od 1969), „Współczesność" (1959—1963), „Orka" (1960—1961), „Życie Literackie" (1962—1963), „Tygodnik Kulturalny" (1962—1969), „Ekran", „Dialog", „Teatr Polskiego Radia", „Zapis" (1977—1981), „Puls" (Londyn), „Nowy Zapis" (1982—1983), „Kultura Niezależna" (1987—1989), a po upadku PRL — w „Tygodniku Solidarność", „Kulturze" (Paryż), „Gazecie Wyborczej", „Rzeczpospolitej", „Życiu" i w „Gazecie Polskiej".

Bibliografia

Powieści i zbiory opowiadań Kazimierza Orłosia (z wybranymi głosami krytyki)

Między brzegami. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961.

Recenzje: H. Bereza: *Sympatyczny debiut*. „Nowe Książki" 1961, nr 16. (Przedruk jako *Młodość i wiek męski*. W: Tegoż: *Prozaiczne początki*. Warszawa 1971, oraz jako *Sprzymierzeniec* w: Tegoż: *Związki naturalne*. Warszawa 1972); S. Mackiewicz: *Bona damnatorum*. „Kierunki" 1961, nr 38; M. Wyka: *Mały realizm i filozofia*. „Twórczość" 1962, nr 1.

Koniec zabawy. Warszawa, Czytelnik, 1965.

Recenzje: H. Bereza: *Brutalność*. „Nowe Książki" 1966, nr 5; S. Lichański: *Poezja sumienia*. „Tygodnik Kulturalny" 1966, nr 21; S. Melkowski: *Okrucieństwo*. „Twórczość" 1966, nr 3. (Przedruk w: Tegoż: *Domena prozy*. Warszawa 1984); Z. Pędziński: *Ubaw po pachy*. „Więź" 1966, nr 5.

Ciemne drzewa. Warszawa, Czytelnik, 1970.

Recenzje: J.Z. Maciejewski: *Przypowieść współczesna*. „Miesięcznik Literacki" 1970, nr 8; B. Zadura: *Rzetelnie w tonacji szarej*. „Twórczość" 1970, nr 9; W. Żukrowski: *Na moim sitku. W płochliwej zieleni*. „Nowe Książki" 1970, nr 10.

Cudowna melina. Paryż, Instytut Literacki, 1973.

Recenzje: J. Grzymkowski: *Popluwanie*. „Barwy" 1973, nr 5; J. Katz: *Oczyść to miejsce, w którym żyjesz*. „Kultura" [Paryż] 1973, nr 7—8; K. Masłoń: *Bestsellery „Życia". Książki „z poślizgiem"*. „Życie Warszawy" 1989, nr 77; W. Wirpsza: *Gogolowskie składniki*. „Kultura" [Paryż] 1973, nr 4.

Trzecie kłamstwo. Paryż, Instytut Literacki, 1980.

Recenzje: Z. Bauer: *Notatki z szarości*. „Nowe Książki" 1991, nr 2; J. Katz Hewetson: *Widziane z dołu*. „Kultura" [Paryż] 1980, nr 6; B. Toporska: *W obronie Orłosia*. „Kultura" [Paryż] 1980, nr 9; H. Zaworska: *Życie na niby*. „Gazeta Wyborcza" 1990, nr 207.

Opowiadania wojenne (wraz z Markiem Nowakowskim). Białystok, Białostocka Oficyna Wydawnicza, 1982.

Pustynia Gobi. Londyn, Puls, 1983.

Przechowalnia. Londyn, Puls, 1985.

Recenzje: M. Broński: *Przerwa w spożyciu*. „Kultura" [Paryż] 1986, nr 11; P. Szewc: *Zdarzenie w miasteczku*. „Gazeta Wyborcza" 1990, nr 158.

Historia „Cudownej meliny". Paryż, Instytut Literacki, 1987.

Recenzje: J. Malewski [Włodzimierz Bolecki]: *Jak zostać pisarzem politycznym (w PRL)*. „Puls" 1987, nr 34.

Drugie wrota w las. Warszawa, Iskry, 1992.

Zimna Elka. Warszawa, Morex, 1995.

Recenzje: M. Jentys: *Wyspa koników polnych*. „Twórczość" 1996, nr 8; K. Lisowski: *Dwie strony medalu*. „Rzeczpospolita" 1996, nr 65.

Święci tańczą na łąkach. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1996.

Niebieski szklarz. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1996.

Recenzje: Z. Florczak: *Ta gorzka pogoda*. „Tygodnik Powszechny" 1996, nr 19; M. Jentys: *Wyspa koników polnych*. „Twórczość" 1996, nr 8; M. Orski: *Magia peerelowskich inspiracji*. „Nowe Książki" 1996, nr 1.

Wielbłąd i inne opowiadania filmowe. Izabelin, Puenta, 2001.

Drewniane mosty. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2001.

Recenzje: M. Urbanowski: *Łzy na kamieniu*. „Nowe Państwo" 2001, nr 47.

Dziewczyna z ganku. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2006.

Recenzje: K. Masłoń: *Do czytania na głos. Znakomite opowiadania Orłosia*. „Rzeczpospolita" 2006, nr 86; D. Nowacki: *Miłość i historia w lasach nad Krutynią*. „Gazeta Wyborcza" 2006, nr 91.

Letnik z Mierzei. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2008.

Recenzje: W. Chmielewski: *Pożegnanie z Mierzeją*. „Arcana" 2009, nr 1; D. Jarosiński: *Pamięć i piasek*. „Gazeta Polska" 2008, nr 50; T. Nyczek: *Uwiedziona i porzucona. Orłoś staroświecki, ale nierdzewny*. „Przekrój" 2008, nr 51—52; R. Rżany: *Pół wieku niepamięci*. „Nowe Książki" 2009, nr 2.

Bez ciebie nie mogę żyć. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2010.

Nie mówmy o tym. Toruń, Wydawnictwo Adam Marszałek, 2010.

Dom pod Lutnią. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2012.

Recenzje: M. Jentys: *Dom pod gwiazdami*. „Twórczość" 2012, nr 11; D. Nowacki: *Mazurska jesień ułana*. „Gazeta Wyborcza" 2012, nr 96; D. Nowacki: *Nostalgia na Mazurach*. „Tygodnik Powszechny" 2013, nr 42; P. Wilk: *Szczęśliwa wyspa*. „Tygodnik Powszechny" 2012, nr 44.

Historia leśnych kochanków i inne opowiadania. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2013.

Recenzje: W. Chmielewski: *Kochaj mnie na uroczysku*. „Rzeczpospolita". http://www.rp.pl/artykul/1063044.html (dostęp: 7.12.2013); M. Orski: *Historie dawne i nowe*. „Nowe Książki" 2013, nr 12.

Inne opracowania

P. Czapliński: *Ślady końca*. W: Tegoż: *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976—1986*. Kraków 1997; P. Graf: *Literatura i przemoc, czyli zło w twórczości Jana Komolki i Kazimierza Orłosia*. W: *Śladami człowieka książkowego. Studia o literaturze polskiej XX wieku*. Red. T. Mizerkiewicz. Poznań 1997; M. Krzemiński: *Moralny obraz społeczeństwa polskiego w realiach PRL. Twórczość prozatorska Kazimierza Orłosia w latach 1958—1970*. Włocławek 2011; M. Krzemiński: *Stary człowiek, choroba i śmierć. Ślady peerelowskiej codzienności w opowiadaniach Kazimierza Orłosia*. „Zeszyty Naukowe PWSZ we Włocławku. Rozprawy Humanistyczne" 2006, t. 7; M. Krzemiński: *Przemoc wobec kobiet. Analiza wybranych opowiadań Kazimierza Orłosia*. „Zeszyty Naukowe WTN" 2007, t. 4; M. Krze-

miński: *Wielkie budowy socjalizmu jako przestrzeń dla moralnej degradacji człowieka. Analiza wybranych opowiadań Kazimierza Orłosia*. „Zeszyty Naukowe PWSZ we Włocławku. Rozprawy Humanistyczne" 2009, t. 10; M. Krzemiński: *Motywy Mierzei i impresje mazurskie w prozie Kazimierza Orłosia*. „Zeszyty Naukowe PWSZ we Włocławku. Rozprawy Humanistyczne" 2009, t. 11; D. Krzywicka: *„Bedę mówił prawdę i tylko prawdę…". Szkice o twórczości Kazimierza Orłosia. Penetracja. Szkice o książkach i teatrze*. Kraków 1993; M. Orski: *Kazimierz Orłoś. Socrealizm na odwrót*. W: Tegoż: *A mury runęły. Książka o nowej literaturze*. Wrocław 1995; A.Sz. [Alicja Szałagan]: *Orłoś Kazimierz*. W: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*. T. 6. Red. J. Czachowska, A. Szałagan. Warszawa 1999; T. 10 i uzupełnienia do tomów 1—9. Warszawa 2007; L. Szaruga: *Kazimierz Orłoś*. W: Tegoż: *Wobec totalitaryzmu. Kostium kościelny w polskiej prozie. Wobec cenzury*. Szczecin 1994; H. Zaworska: *Życie na niby*. W: Tejże: *Lustra Polaków. Szkice o literaturze współczesnej*. Łódź 1994.

„Jakim słowem ogarnąć czas…" O twórczości senioralnej Mariana Pankowskiego*

Michał Bandura

Kariera, jaką pisarstwo Mariana Pankowskiego zrobiło w ostatnich latach życia autora, musi być uznana za dość niezwykłą. Początek intensywnego zainteresowania krytyków, wydawców i czytelników dziełem pisarza z Brukseli zwykło się wiązać z ponownym wydaniem dwóch jego powieści — *Rudolfa* i *Pątników z Macierzyzny* — przez krakowskie wydawnictwo „Ha!art". Dla wydawnictwa najważniejszy okazał się aspekt obyczajowy tej prozy: Pankowski został okrzyknięty mianem prekursora prozy gejowskiej w Polsce. „Ha!art" zorganizował także w maju 2006 roku debatę pod tytułem „Marian Pankowski — pisarz krytyczny?"[1] i poświęcił mu dwa numery pisma. Zainteresowanie autorem okazywało również środowisko „Krytyki Politycznej". W serii literackiej wydawnictwa ukazały się niewielkie książki: *Ostatni zlot aniołów* oraz *Była Żydówka, nie ma Żydówki.* Na czwartej stronie okładki *Ostatniego zlotu aniołów* znajdujemy sformułowanie: „Pierwsza polska powieść postsekularna"[2]. Byliby jednak w błędzie ci, którzy uważaliby, że wcześniej Pankowski nie był w Polsce czytany. Przeciwnie, autor znalazł poważnych sojuszników w środowisku warszawskiej „Twórczości",

* W niniejszym artykule korzystam z fragmentów kilku innych moich tekstów poświęconych pisarstwu autora *Rudolfa*. Zob. *Bibliografia*. Ponadto szkic jest częścią rozprawy doktorskiej zatytułowanej *Przygody mowy. Proza Mariana Pankowskiego wobec problematyki reprezentacji.* Autor uzyskał środki finansowe na jej przygotowanie z Narodowego Centrum Nauki w ramach finansowania stypendium doktorskiego na podstawie decyzji nr DEC: 2013/08/T/HS2/00527.

[1] Fragmenty zapisu tej debaty: zob. *Mnie nie można przerysować liniami prostymi.* Z Marianem Pankowskim rozmawia Piotr Marecki. „Ha!art" 2006, nr 25, s. 29—34.

[2] Inna sprawa, że *Ostatni zlot aniołów* w ogóle nie jest powieścią. Na temat rzekomej postsekularności książki zob. wywiad *„…W imię tej nieśmiertelności świeckiej…"*. Rozmawiają: Paweł Mościcki i Julian Kutyła. „Krytyka Polityczna" 2008, nr 15, s. 232—245.

gdzie przez lata drukował swe utwory. Swoim piórem wspierał go Henryk Bereza, autor posłowia do książki *W stronę miłości*[3], a także Tadeusz Komendant, życzliwy Pankowskiemu recenzent[4]. Nie należy też zapominać o badaczach jego twórczości, wśród których najważniejsze miejsce zajmuje Krystyna Ruta-Rutkowska, autorka monografii dramaturgii autora *Księdza Heleny*[5]; warszawska literaturoznawczyni wydała też pierwszy wywiad rzekę z pisarzem, zatytułowany *Polak w dwuznacznych sytuacjach*[6]. A więc zanim Pankowski zaczął być czytany w szerszym gronie jako „najmłodszy polski autor" (hasło „Ha!artu"), zdążył zdobyć uznanie koneserów polskiej prozy i dramatu.

Późna sława zmieniła dużo w odbiorze dzieła sanoczanina, nie zmieniła natomiast wiele w jego stylu pisarskim i w jego sposobie pracy. Wszystkie najważniejsze cechy typowe dla późnego pisarstwa autora *Złota żałobnego* dają się zauważyć już na początku lat 90. Późny Pankowski to autor niemal wyłącznie prozy: ani wiersze, ani dramaty właściwie nie wychodzą już spod jego pióra. Jak sytuują się dojrzałe utwory Pankowskiego na tle jego wcześniejszego dorobku? Twórczość prozatorską Pankowskiego skłonny jestem podzielić na trzy okresy. Każdemu z nich odpowiadają odmienne cechy mówiącego „ja". W okresie początkowym, obejmującym lata 50. (*Smagła swoboda*, *Matuga idzie. Przygody*), kondycją „ja" jest dojmujące wyobcowanie z otaczającej rzeczywistości, w okresie środkowym (od lat 60. do początku 90.) „ja" stopniowo przezwycięża swoje wyobcowanie i osiąga pewien stopień zadomowienia w świecie, wreszcie w okresie późnym „ja" zwraca się ku przeszłości.

Henryk Bereza we wspomnianym już posłowiu zaproponował termin „senioralność". Oznacza on „perspektywę starości w patrzeniu na doświadczenia całego życia narratora, czyli samego autora z imieniem i nazwiskiem"[7]. Przyjęcie owej perspektywy decyduje o tym, że to, czego narrator doświadcza w swoim dojrzałym wieku i w czasie powstawania utworu, jest nadrzędne wobec przywoływanych w tekście doświadczeń młodości. Chciałbym w tym miejscu nieco zmodyfikować propozycję Berezy: uważam, że zamiast mówić o „senioralności", lepiej posługiwać się określeniem „okres senioralny" czy „twórczość senioralna". Pozwala to uniknąć rozważań, czy niektóre spośród późnych tekstów Pankowskiego, takie jak *Niewola i dola Adama Poremby*, w których nie możemy mówić o obecności paktu autobiograficznego, wpisują

[3] Zob. H. Bereza: *Senioralność*. W: M. Pankowski: *W stronę miłości*. Warszawa 2001.

[4] Zob. T. Komendant: *Hej kolendra, kolendra…* „Twórczość" 2003, nr 6.

[5] Zob. K. Ruta-Rutkowska: *Dramaturgia Mariana Pankowskiego. Z problemów poetyki dramatu współczesnego.* Warszawa 2001.

[6] Zob. *Polak w dwuznacznych sytuacjach. Z Marianem Pankowskim rozmawia Krystyna Ruta-Rutkowska.* Posłowie A. Nasiłowska. Warszawa 2000.

[7] H. Bereza: *Senioralność…*, s. 195.

się w obręb kategorii stworzonej przez krytyka. Zamierzam więc używać nazwy „okres senioralny" w odniesieniu do wszystkich późnych tekstów prozatorskich autora *Balu wdów i wdowców*, bez względu na konstrukcję tekstowego „ja"[8].

Dominantą tematyczną senioralnego okresu twórczości Pankowskiego jest czas: jego doznawanie, sposób przeżywania, a także kwestia przedstawiania przeszłych wydarzeń w literaturze. „Jakim słowem ogarnąć czas, który od początku rósł bez nas po swojemu"[9] — pyta narrator prozy *Tratwa nas czeka*. Inną zasadniczą myśl dla późnej twórczości Pankowskiego wypowiada bohaterka *Balustrady*: „coraz mi trudniej przerywać dialog z przeszłością"[10]. Jak ów dialog przebiega? Jakie są jego dominanty? Jakie pytania w nim padają? Autora *Złota żałobnego* nie interesują metafizyczne rozważania na temat Czasu i Bytu, lecz raczej czas indywidualny, subiektywny; interesuje go możliwość dotarcia do wydarzeń z własnej przeszłości i odzyskania dawnego siebie za sprawą tekstu literackiego. Jego wyobraźnia operuje parą pojęć „czas utracony" — „czas odnaleziony". Jeżeli pojawia się tu Historia, to zawsze spleciona z czasem „ja".

◇

Przyjrzyjmy się zatem bliżej sposobom przedstawiania powrotów do przeszłości w prozie Pankowskiego. Na początek kilka słów na temat powieści *Fara na Pomorzu*, wydanej w roku 1997. Akcja toczy się w niewielkiej miejscowości na polskim wybrzeżu, a czas jej trwania wynosi dziesięć dni (w kwietniu 1995 roku). Do miejscowej parafii przyjeżdża Hans Ertmann, niemiecki historyk, zajmujący się II wojną światową. Przyjmuje go sędziwy proboszcz Joachim Schröter, pochodzący z Niemiec, ale od wielu lat pełniący posługę w rzymskokatolickiej parafii w Polsce. Oficjalna przyczyna wizyty docenta Ertmanna to badania nad końcowym okresem walk na niemieckim froncie wschodnim późną zimą i wiosną 1945 roku, ale pozostaje jeszcze inny powód, początkowo ukrywany przez bohatera: w tamtym rejonie walczył jego ojciec, o którym wiadomo, że nie zginął podczas walk, lecz został wraz z kilkoma towarzyszami zasypany w bunkrze, skąd dopiero po pewnym czasie wydobyli go mieszkańcy okolicy.

---

[8] Późniejsze dopowiedzenie krytyka wydaje się pozostawać w zgodzie z moją propozycją: „Kategorii senioralności nie rozumiem wyłącznie biograficznie, oznacza ona dla mnie wewnętrzną strukturę kreacji narracyjnych, tworzy w nich coś w rodzaju planu metanarracji, można w tym widzieć formę autokomentarza". H. Bereza: *…wypiski… Wypiski z lat 1991—2004*. W wyborze P. Nowakowskiego i A. Skrendy. Posłowie A. Skrendo. Szczecin 2006, s. 194—195.

[9] M. Pankowski: *Tratwa nas czeka*. Kraków 2010, s. 5.

[10] M. Pankowski: *Balustrada*. Londyn 1996, s. 65.

Hans to przedstawiciel dyskursu Historii[11], rozporządzający dość tradycyjnym warsztatem badawczym i pełen wiary w jego wartość poznawczą. Ksiądz Joachim podchodzi nieufnie do takiego ujmowania przeszłości; jego zdaniem, to, co najistotniejsze, zawsze wymyka się historykom. Według proboszcza, prawdę dziejów stanowią niezapisane i niezapisywalne doświadczenia konkretnych ludzi: cierpienie, poniżenie i lęk: „Nikt nie usłyszy, nikt nie włączy do Historii strachu żołnierskiego..."[12].

Ostatecznie historyk zmuszony jest uznać racje swego adwersarza. Protagonista, z początku nastawiony na podbój rzeczywistości, przygotowany na rozszyfrowywanie jej znaków, zaczyna rozumieć, że dyskurs Historii, którego jest przedstawicielem, pozostaje bezradny wobec przeszłości: dotyczy to zarówno historii „wielkiej", dziejów ziemi pomorskiej, jak i historii konkretnego człowieka, jego ojca. Świadczy o tym zachowanie Hansa po odkryciu grobu:

> I naraz zdał sobie sprawę, że dni, które przeżywał, zaludnione sprawami ludzi miejscowych, stopiły się w czas jednolity. Marionetki, co wychylały się jedna po drugiej, żeby odegrać swoją rolę sprzed pięćdziesięciu lat, stanęły teraz chórem na środku tej ziemi. I że on, Hans, po prostu słucha ich pieśni obryzganej krzykiem gwałconych sopranów. I że już niczego nie chce stąd wynieść.
>
> F, s. 131

Metafora teatralna została tu użyta nieprzypadkowo. Powróci ona w tekście raz jeszcze (narrator przytacza tu myśli Hansa):

> W ciągu siedmiu dni poznałem teren wytyczony słowami listu. Poznałem aktorów o rolach znoszonych jak krzywda. Patrzą na mnie z gorzkim uśmiechem, jakbym im proponował inscenizację *Nibelungenlied*, tam, nad jeziorem, za zielonym borem.
>
> F, s. 140—141

Historyk, zamiast opisywać fakty, inscenizuje spektakl; głos z przeszłości, w który starał się wsłuchać, okazuje się jazgotliwą, fałszywą pieśnią marionetek. Pomimo że udaje mu się ustalić pewne fakty dotyczące ostatniego okresu życia ojca (nie umarł on od razu po uwolnieniu z bunkra, lecz przeżył jesz-

[11] Hanna Gosk, pisząc o Historii, proponuje takie jej ujęcie: to proces dziejowy ujmowany w makroskali, w holistycznej, przyczynowo-skutkowej wersji, operującej pojęciami prawdy i faktu, opowiadającej o losach wielkich wspólnot, takich jak narody, plemiona czy wyznawcy określonych religii. Zob. H. Gosk: *Zamiast końca historii. Rozumienie oraz prezentacja procesu historycznego w polskiej prozie XX i XXI wieku podejmującej tematy współczesne.* Warszawa 2005, s. 19.

[12] M. Pankowski: *Fara na Pomorzu*. Kraków 1997, s. 62. Dalej jako F z podaniem numeru strony.

cze miesiąc), pomimo że trafia na jego grób, z Polski wyjeżdża bez uczucia satysfakcji: opowieść, którą może teraz zbudować, pozostaje niewspółmierna wobec przeszłości.

Fara na Pomorzu to opowieść nie tylko o poszukiwaniu przeszłości, ale też refleksja dotycząca możliwości reprezentacji literackiej. Możliwości tej ostatniej okazują się mocno ograniczone: autor robi wiele, aby przekonać nas o konwencjonalnym charakterze przedstawienia.

> Podszedł do okna i przystanął, gdyż naraz zdał sobie sprawę, że podchodzenie do okna jest stałą, jest nieodzownym krokiem w stronę wizerunku ziemi i nieba. Daleki las na razie zbyt kontrastował z niebem w dziewiętnastowiecznych tiulach i falbanach o niezdecydowanych różowościach. Wysoki wiatr od morza wybrzuszał te jedwabie, marszczył jezioro i wpadał tu, do pokoju. Nie czuł się obco. Rzeczy były oswojone. Teraz poręcz i schody. Drzwi niedomknięte do kuchni, brzęk talerzy. Istna czołówka filmu. „Za chwilę zagram z proboszczem następny odcinek".
>
> F, s. 138

Tym, co zwraca uwagę we wskazanym fragmencie, jest odwołanie do kilku różnych sposobów przedstawiania: mamy więc okno, tworzące ramę; bohater nie patrzy tu po prostu na niebo, ziemię czy las, ale na ich wizerunek, którego elementy kontrastują z sobą, układają się w kompozycję plastyczną. Także XIX-wieczne tiule i falbany przywołują skojarzenia z malarskimi rekwizytami. Po odejściu bohatera od okna pojawia się jeszcze odwołanie do kodu filmowego.

Obecność konwencji przedstawień plastycznych w budowaniu opisu literackiego znajdujemy również w innych fragmentach powieści. Przykładem takiej praktyki może być nawiązanie do twórczości konkretnego malarza: „Patrzył w urzeczeniu na jej ramię pochylone, zaokrąglone gestem, obrysowane światłem chyba przez samego Vermeera" (F, s. 115). Operacja, którą przeprowadza Pankowski, polega na tym, że między słowo a przedmiot odniesienia wbudowana zostaje jeszcze jedna warstwa kodów, zazwyczaj ikonicznych. Ma to istotne znaczenie dla kwestii reprezentacji: duża liczba pośredniczących mediów, swoista ikonizacja przedstawienia[13], pozostaje strategią opozycyjną w stosunku do rozmaitych sposobów budowania efektu realności.

[13] Termin „ikonizacja przedstawienia" zapożyczam od Krzysztofa Stali, który analizował ten mechanizm w prozie Brunona Schulza. Ten fragment mojego wywodu wiele zawdzięcza pracy Stali. Zob. K. Stala: *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*. Warszawa 1995, s. 192—193. Należy tu zaznaczyć, że zespół chwytów, dla którego proponuję zapożyczoną nazwę „efekt iluzji", ma swój odpowiednik w twórczości dramaturgicznej Pankowskiego. Obszernie pisała o tym Krystyna Ruta-Rutkowska w książce *Dramaturgia Mariana Pankowskiego*…

Niemożność odzyskania, zrozumienia sensu przeszłości jest więc paralelna do porażki literackiego przedstawiania.

◇

Hans Ertmann przybywa na Pomorze nie tylko po to, aby poznać historię swego ojca. Jego istotny zamiar narrator sygnalizuje nam już na pierwszej stronie powieści:

> Aż powiekami oczy swe przysłoni Hans, od blasków pancerzy, puklerzy, żołnierzy i kto-w-Boga-wierzy… jak chłopczyk zasromany, co kotarę niebieską odchylił, za którą matka rozkraczona pod ojcem prosto z Ostfrontu… I on, Hans, wtedy zasiany. Mojżesz w matczynym blond sitowiu.
>
> F, s. 5

Zwróćmy uwagę na tę niesamowitą fantazję: Hans wyobraża sobie chłopczyka obserwującego stosunek seksualny rodziców, za którego sprawą przyszedł na świat. Niemożliwa perspektywa (obecność przy własnym poczęciu) oraz oglądanie spółkowania rodziców każą skojarzyć ten obraz z Freudowską sceną pierwotną.

Jak pamiętamy z lektury Freuda, scena pierwotna nie stanowi po prostu odtworzenia realnych zdarzeń z przeszłości indywiduum, nie jest wspomnieniem, lecz stanowi wynik rekonstrukcji, jaka dokonuje się na drodze analizy. Z punktu widzenia analityka nie ma wielkiego znaczenia, czy dana scena wydarzyła się naprawdę, czy też została złożona z fantazji i ułamków wrażeń: tak czy inaczej, ona działa, wywołuje określone efekty w psychice jednostki. Scena pierwotna, podobnie jak inne fundamentalne prafantazje, uwiedzenie i groźba kastracji, należy do sfery realności psychicznej, nie zaś realności materialnej, a zatem wymyka się rozróżnieniu na prawdę i fałsz, jej status ma charakter nierozstrzygalny[14].

Uczucie zawodu, jakiego doznaje bohater *Fary na Pomorzu* u końca swojej wizyty, mogło wydawać się trudne do wytłumaczenia: bohater wszak nie tylko odnalazł grób ojca i poznał historię ostatnich chwil jego życia, ale też stworzył sobie — w osobie proboszcza — coś na kształt figury ojcowskiej, na co wskazywać może ambiwalentna postawa wobec duchownego. Odwołanie do konceptu Freudowskiego umożliwia nam wyjaśnienie tej zagadki: nieświadomym celem Hansa było dotarcie do pewnej fundamentalnej prawdy o sobie, do zrekonstruowania prywatnego mitu, do interpretacji własnych fantazmatów, w czym oczywiście nie mogą pomóc ani badania terenowe, ani warsztat historyka. Ertmann w istocie nie wie, po co przyjeżdża na Pomorze,

[14] Zob. S. Freud: *Wstęp do psychoanalizy*. Przeł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki. Warszawa 2003, s. 334—335.

bez wiedzy o tym je opuszcza. Co ciekawe, bohater w pewnym momencie ociera się o poznanie innego ważnego elementu swej psychiki, ociera się o zrozumienie fantazji o uwiedzeniu:

> Zza głazu, tam, gdzie popiół wystygły, słowa. Niestety, po polsku. Tyle, że brzmiały jak odbite z kliszy sześć na dziewięć z jego, Hansowego, dzieciństwa. Słuchał ich muzyki.
>
> — Popatrz, jak ja sikam. Widzisz?… Teraz ty.
>
> — Ale się nie patrz.
>
> — Nie patrzę się.
>
> — Patrzyłeś się. […]
>
> — Krzyczę: „Karetka pogotowia! Tu, do rannego, bo prawie umarł!"
>
> — Niee… Ty mnie najpierw musisz zbadać, czy złamania gdzie nie ma, żeby mi natychmiast życie uratować… Daj rękę… no, nie bój się. Dotykasz głowy… taak, zdrowa i cała. Dotykasz ręki…
>
> Na palcach wycofuje się Hans do olszyny. I dopiero, kiedy stanął pośród drzew, poczuł, że głowę ma pełną doznań mrocznych, przekazanych mu morsem bachorów wymawiających pierwsze sylaby słowa zasadniczego.
>
> F, s. 34—35

Silny opór, uczucie zakłopotania czy nawet lęku, na których skutek Hans wycofuje się, świadczą o tym, iż zaczynamy docierać do treści szczególnie bogatych i istotnych dla nieświadomości podmiotu. Hans nie tyle po prostu nie rozumie, ile nie chce zrozumieć sensu całego zdarzenia. W rezultacie podsłuchiwana scena uwiedzenia, stanowiąca odbitkę z kliszy jego własnego dzieciństwa, pozostaje sceną nierozszyfrowaną, jest jak komunikat w nieznanym języku, jak alfabet Morse'a. „Słowo zasadnicze", zasadniczy fantazmat decydujący o indywidualnej tożsamości nie zostaje zatem odtworzony.

Motyw prafantazji, scen pierwotnych powraca w późnej twórczości Pankowskiego po wielekroć. Dostrzegamy tu pewien rys wyobraźni autora: Mariana Pankowskiego czas utracony to nie tylko i być może nie przede wszystkim czas doświadczony, czas indywidualnej przeszłości, ale czas fantazmatyczny, czas należący raczej do rozumianej po Freudowsku realności psychicznej, nie zaś do realności materialnej. Podobnie będzie w przypadku innej książki autora z okresu senioralnego, w *Niewoli i doli Adama Poremby* (2009).

Tym razem autor przenosi nas do Miasteczka w południowo-wschodniej Galicji, akcja rozpoczyna się w przededniu wybuchu I wojny światowej, kończy zaś w kilka lat po odzyskaniu przez Polskę niepodległości. W tej krótkiej powieści możemy zaobserwować trzy wymiary przeszłości. Najwyraźniej zarysowuje się tu opozycja historii prywatnej do wielkiej narracji historycznej.

Ta ostatnia została wyraźnie zdezawuowana. Narrator daje czytelnikowi do zrozumienia, że próba opisania wydarzeń I wojny światowej i pierwszych lat niepodległości II RP pociąga za sobą konieczność odwoływania się do stereotypów narracyjnych typowych dla tradycyjnej historiografii i do schematów ikonicznych. Dlatego sylwetki żołnierzy Pierwszej Dywizji Pomorskiej, uczestniczących w ceremonii zaślubin Polski z morzem, przywołują w pamięci narratora bitwę pod Somosierrą z płótna Kossaka, a profil wyruszającego na Wilno generała Żeligowskiego odsyła do pomnika Piotra I. Pankowski swoim zwyczajem podejmuje próbę rewizji narodowej mitologii: lata powojenne to nie tylko okres powszechnej radości z odzyskanego państwa, ale też czas brutalnego wcielania ziem wschodnich w granice Rzeczypospolitej. W obrazowym skrócie Pankowski pokazuje, jak w ślad za ułanami, podążającymi „z perswazją" na tereny kresowe, udają się nauczyciele, mający uczyć tamtejsze dzieci wołać „Niech żyje Polska!"[15]. Tak więc Historia, jako efekt kolażu gotowych elementów, zestawień narracyjnych i malarskich klisz, nie tworzy adekwatnego obrazu przeszłości, co więcej, jako dyskurs wypracowany przez stronę zwycięską, przemilcza przemoc wobec pokonanych i cierpienie ofiar.

Opowieść o Adamie Porembie, właścicielu warsztatu meblarskiego w Miasteczku i żołnierzu armii Austro-Węgier, ma stanowić swego rodzaju historię konkurencyjną. Dlatego też wymyka się martyrologicznym stereotypom, zbliża się raczej do wzorca znanego z przygód dobrego wojaka Szwejka: oddział Poremby zostaje rozbrojony (bez walki, po trzech dniach marszu) a tworzący go żołnierze trafiają do uralskiej kopalni złota, sam bohater zaś — w objęcia Maszy Sywajewej, despotycznej księgowej obozu jenieckiego. Pankowski w typowy dla siebie sposób łączy tu demaskację polskich mitów z prowokacją na tle erotycznym: po powrocie do Miasteczka w roku 1923 Poremba wspominać będzie nie obozowe kajdany i nie ciężko przepracowane pod ziemią godziny, lecz warkocz swojej kochanki-nadzorczyni. Adam Poremba okazuje się zatem jeszcze jednym wcieleniem bohatera pikarejskiego. Ta konstrukcja postaci powtarza się w prozie Pankowskiego i znana jest czytelnikom *Matugi*… czy *Granatowego goździka*.

Przeszłość w *Niewoli i doli*… ma jeszcze jeden, trzeci wymiar, przy czym wymiar ten został w powieści ukryty. Narrator na początku książki wypowiada następujące słowa:

> Opowieść niniejsza nie „wybuchła", nie była też następstwem snu awangardowego, który by wtargnął w jawę autora modnymi barwami chemicznie wywołanej tęczy. Początkiem jest wydarzenie, które zapamiętał pięciolatek, jeszcze nie autor, ale już mieszkaniec Miasteczka.

[15] M. Pankowski: *Niewola i dola Adama Poremby*. Kraków 2009, s. 7—10. Dalej — jako N z podaniem numeru strony.

> Zapamiętał i wyniósł je z rodzinnego przedmieścia… stamtąd, gdzie… cerkiew, w niej puszczyk i sowy… Obok dzwonnicy zrąb zgniły…
>
> N, s. 6

Wiemy, że pochodzący z Sanoka — małego, galicyjskiego miasteczka — pisarz lubił stosować chwyty sugerujące bliskość bohatera, narratora i autora empirycznego. To wszystko skłania mnie do postawienia następującej hipotezy interpretacyjnej: opisanie historii stolarza stanowi w powieści jedynie pretekst, celem właściwym Pankowskiego była podróż do przeszłości, powrót do okresu wczesnego dzieciństwa i do kraju lat dziecinnych. O autobiograficznym wymiarze pisarstwa Pankowskiego badacze wspominali wielokrotnie. W *Niewoli i doli Adama Poremby* Pankowski osiąga szczególnie ciekawy efekt: autobiograficzność nie ma tu wymiaru jawnego, jak w wielu innych książkach, lecz ukryty, zaszyfrowany. Kod autobiograficzny działa tu w następujący sposób: w powieści kilkakrotnie marginalnie pada nazwisko Cucułowski (Cucułowscy to sąsiedzi Poremby sprzed wybuchu wojny, z punktu widzenia akcji nieistotni). Czytelnik wcześniejszych książek Pankowskiego wie, że tym właśnie nazwiskiem obdarzył autor bohaterów noszących cechy autora: tak było między innymi we wczesnej prozie *Bukenocie* i w późniejszej o wiele lat noweli *Krakowski taksówkarz* z tomu *Złoto żałobne*. Innym elementem tego kodu będą apostrofy do Sanu, owej „świętej rzeki" Pankowskiego[16], wielokrotnie opiewanej w jego utworach.

Podobnie jak w *Farze na Pomorzu*, wątki związane z mitologią wczesnego dzieciństwa należy tu czytać z pomocą psychoanalizy. Inaczej jednak niż we wcześniejszej powieści, nie tak łatwo zidentyfikować tu konkretny obraz jako na przykład scenę pierwotną czy scenę uwiedzenia, co nie oznacza, że nie można podjąć takiej próby:

> Pewnej nocy padł ofiarą swoistej agresji. Ilekroć wspominał zajście, reakcję swą zaczynał od:
>
> — Tfu! — nagłym językiem o wargę wypluwał swój wstręt, kiedy sen gwałcił go rolą chłopca, który stoi na krześle i na seledynowej lampie u sufitu wiesza lep połyskujący, pachnący i kuszący muchy. Odstawia krzesło na swoje miejsce, a tu już jeden za drugim, jęk za jękiem obezwładnionych narkotycznym klejem Bożych stworzeń, błagających o ratunek… Golgota miniaturowa kończy się niemal sceną z amerykańskich komedii z lat dwudziestych: lep obciążony mrowiem ludu muszego, podgrzany promieniami szklanej kuli — odrywa się i spada mu… prosto na nos! Gest obrzydzenia. Ręka o kant stołu, bolesny. I sen mu się urwał. Koniec koszmaru.
>
> N, s. 83—84

[16] Tak nazwał ją w wydanym niedawno wywiadzie rzece. Zob. P. Marecki: *Nam wieczna w polszczyźnie rozróba! Marian Pankowski mówi.* Kraków 2011.

Nie dysponujemy wystarczającą ilością materiału, aby odczytać znaczenie tego marzenia sennego. Myślę jednak, że można zaryzykować twierdzenie, że mamy tu do czynienia z czymś istotniejszym aniżeli tylko z zapisem snu fikcyjnego bohatera: obraz ten współtworzy fantazmatyczną historię dzieciństwa, pomaga Pankowskiemu w budowaniu mitologii najdawniejszej indywidualnej przeszłości. *Niewolę i dolę*… czytam jako poszukiwanie własnej genealogii duchowej, w Schulzowskim rozumieniu tego wyrażenia.

◇

A zatem wiemy już, że w późnej twórczości prozatorskiej Mariana Pankowskiego pytanie o możliwość dotarcia do przeszłości i zrozumienia jej sensu współistnieje z pytaniem o granice literackiej reprezentacji. Autor nie daje tu na nie jednej odpowiedzi, przy czym nietrudno dostrzec jego pesymizm: opowieść często okazuje się niewspółmierna wobec samej przeszłości; podobnie jak literackie przedstawienie, ma ona charakter sztuczny, umowny, konwencjonalny. Ponadto operowanie motywami czasu utraconego i czasu odnalezionego, automatycznie uruchamiające skojarzenia z Proustem, nie musi oznaczać ani prostych nawiązań, ani otwartej polemiki (jak to było choćby w *Pannach z Wilka*). U Prousta indywidualna przeszłość miała być przywołana za sprawą pamięci mimowolnej i ocalona za sprawą pisania, przemienienia w dzieło sztuki. Odzyskanie czasu polegało na ponownym uobecnieniu w świadomości tego, co już wcześniej się w niej znalazło. Pankowskiemu natomiast nie chodzi o to, by na nowo uobecnić coś, co było obecne, lecz — paradoksalnie — na nowo uobecnić coś, co nigdy obecne nie było. Tym właśnie jest ów Freudowski nierozstrzygalnik, określany mianem sceny pierwotnej: powrotem tego, czego nie było, konstruowaniem nieświadomości, kreowaniem przeszłości. Podobnie będzie w przypadku autobiograficznej legendy, tworzonej w *Niewoli i doli Adama Poremby*: przeszłość to coś, co trzeba dopiero wynaleźć, napisać[17].

Czas przeszły można odzyskać/stworzyć w jeszcze jeden sposób. Przyjrzyjmy się najlepszej spośród nowel tworzących tom *Złoto żałobne* (2002), noweli zatytułowanej *Kule*[18]. Marek, bohater-narrator historii, przyjeżdża z Belgii do swego rodzinnego miasteczka w Polsce, gdzie spotyka pana Ryszarda, znajomego z lat młodości. Ten opowiada mu o swojej pasji, jaką jest zbieranie pocisków. Nie zadowala go jednak zwyczajna amunicja: chodzi mu o kule, jak sam to określa, „z przeszłością ludzką" (ZŻ, s. 131; cytat niedokładny), a więc

[17] Więcej na temat myślenia o przeszłości i pracy pamięci w późnej twórczości Pankowskiego: zob. Karolina Felberg: *„Your Head Aches from Incessantly Leaning Backward into the Past…". Time Regained in Marian Pankowski's Prose.* „Russian Litterature" 2011, vol. 70, no. 4, s. 573—591.

[18] Zob. M. Pankowski: *Złoto żałobne*. Koszalin 2002. Dalej — jako ZŻ z podaniem numeru strony.

takie, które zostały wyjęte z ciał rannych lub zabitych żołnierzy. Zgromadzone obiekty stają się własnością Ryszarda, mogą też zostać sprzedane innym ekscentrycznym pasjonatom. Natrafiamy tu na pierwszy wątek związany z analnością: wprawdzie nasz bohater nie zdobywa pocisków własnoręcznie — ma od tego swoich ludzi — tym niemniej aktywność kolekcjonerska wiąże się w tym wypadku z makabryczną koniecznością rozkopywania mogił i szukania kul w rozkładających się ciałach. Zdobyte w ten sposób okazy to z psychoanalitycznego punktu widzenia obiekty analne. Narrator, zafascynowany historiami swego rozmówcy, otrzymuje od Ryszarda dwie ołowiane kule, pochodzące, zdaniem kolekcjonera, z czasów powstania styczniowego. Zadaniem Marka ma być dostarczenie ich kontrahentce w Belgii i przyjęcie od niej zapłaty wysokości 600 dolarów. Następnie bohater udaje się na spotkanie ze swoim bratem Antonim, który przedstawia mu osobę pana Ryszarda w zupełnie innym świetle. Protagonista miałby być nie tylko oszustem i naciągaczem, ale też osobą ze wszech miar niegodziwą. Antoni przytacza pewną historię z udziałem kolekcjonera, który swego czasu w szczególny sposób zemścił się na jednym ze swych znajomych, panu radcy.

> Co się okazało… radca, wchodząc do salonu, poczuł dziwny, obcy mu smród. Przymknie instynktownie oczy i dalej węszyć, skąd ten straszny fetor. „Kot" — pomyśli, ale natychmiast sobie przypomni, że nie mają kota. Może więc pies? Jak poprzednio, przekreślił pochopną hipotezę. Idzie, idzie, wiedziony rosnącą intensywnością woni, wiem, że mi nie uwierzysz!, aż doszedł do swej ukochanej wiolonczeli… Tak, tak, nie rób takich oczu… Ktoś mu nasrał do instrumentu! I do tego nutami z pulpitu, jakimś koncertem Schuberta się podtarł. Zmiął go… tak, że radca podniósł z podłogi kompozytora w stanie ostatecznego poniżenia.
>
> ZŻ, s. 145

Odnotujmy, że wątek analności pojawia się tu trzykrotnie: za sprawą motywu wymiany pieniężnej i ewentualnego oszustwa (szczególną dbałość o finanse Freud każe interpretować jako przejaw charakteru analnego[19]), po drugie, za sprawą motywu rozkładających się ciał i wydobywania z nich pocisków, wreszcie po trzecie, za sprawą gorszącego aktu, jakiego dokonał pan Ryszard.

Ten schemat konstrukcyjny powraca w *Złocie żałobnym* wielokrotnie: ramowa opowieść narratora, wewnątrz niej dwie opowieści innych nadawców, generujące wielość interpretacji i wielość pytań. W tym wypadku: czy kule powierzone bohaterowi są rzeczywiście kulami z XIX wieku? Czy przed-

[19] Zob. S. Freud: *Charakter a erotyka analna*. W: Tegoż: *Charakter a erotyka*. Przeł. R. Reszke, D. Rogalski. Warszawa 1996, s. 20—21.

stawiają jakąkolwiek wartość kolekcjonerską i finansową? Czy kontrahentka, której narrator ma przekazać kule, istnieje, czy też jest wymysłem oszusta? A może to Antoni usiłuje wprowadzić swego brata w błąd? Nie ma jednoznacznej odpowiedzi na te pytania. Zakończenie każe wątpić w uczciwość pana Ryszarda: w dniu wyjazdu Marka z Polski pożycza on od niego 300 dolarów *a conto* przyszłej transakcji. Domyślamy się, że Marek najprawdopodobniej nigdy ich nie odzyska.

Świat przedstawiony w *Złocie żałobnym* jest światem już omówionym, światem niedostępnym bezpośrednio, lecz zapośredniczonym przez opowieść lub wiele opowieści. Od odbiorcy zależy, czy zdecyduje się im zawierzyć, czy też je odrzuci. Ich status nigdy nie jest jednoznaczny: nie potrafimy rozstrzygnąć, czy są prawdziwe, czy też fałszywe, nie potrafimy ocenić wiarygodności opowiadaczy. Fabuły, zza których mogą się wyłonić kontury rzeczywistości, wymagają interpretacji, co dla odbiorcy stanowi nie lada wyzwanie[20].

Pozyskiwanie kul dzięki ekshumacji ciał żołnierzy to pomysł doprawdy makabryczny — czyż nie mamy tu do czynienia z groteskową deformacją idei Proustowskiej? I, szerzej, z deformacją idei odzyskania przeszłości w dziele sztuki, w dyskursie w ogóle? Jak się okazuje, nie jest to w noweli jedyny sposób na odzyskanie czasu przeszłego. Kluczową kategorią potrzebną do zinterpretowania utworu wydaje się epifania. Kilka słów przypomnienia: według Ryszarda Nycza, epifanie modernistyczne nie są już, w odróżnieniu od romantycznych, objawieniami jakiejś głębszej, idealnej rzeczywistości, jakiejś pozaczasowej esencji. Tekst epifaniczny nie jest zapisem jakiegoś wcześniejszego wydarzenia, epifania nie jest przedtekstowa, nie jest ona czymś, co dałoby się od tekstu oddzielić. Utwór literacki, czy też jego fragment, nie stanowi opisu wydarzenia epifanicznego, nie jest jego naśladowaniem ani nie proponuje jego „literackiego ekwiwalentu": on je dopiero współtworzy. Epifania nie jest tylko efektem tekstowym, nie jest literacką sztuczką ani czystą fikcją. Wręcz przeciwnie, Nycz, podkreślając istotność opisywanej przez siebie poetyki dla całej modernistycznej formacji, pokazuje, że miała ona — w sytuacji kryzysu przedstawiania — umożliwiać ponowne związanie, choć już tylko na moment, języka i świata. Ponadto autor podkreśla — za Charlesem Taylorem — że w literaturze modernizmu na ogół nie jesteśmy w stanie określić, z czego epifanią mamy do czynienia: widzimy przed sobą ślad, ale nie wiemy, do czego miałby nas odsyłać. Epifania jest jak znak pochodzący z systemu, którego reguł nie znamy, jak litera obcego alfabetu[21].

[20] Podobną wizję świata — otwartą, niecałościową, mającą status konstruktu, efektu interpretacji — otrzymujemy w późnych sylwach Mariana Pankowskiego: *Ostatnim zlocie aniołów* i w *Tratwa nas czeka*. Nie ma tu niestety miejsca na obszerniejsze omówienie tych utworów.

[21] Zob. R. Nycz: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001.

Przyjrzyjmy się scenie, w której Ryszard pokazuje Markowi przedmiot ze swojej kolekcji.

> Wyciągam rękę, jakbym w dniu parnym pierwszych kropel deszczu oczekiwał. On palce w kieszonce marynarki zanurzy i coś błyszczącego mi na ręce położy.
>
> — Aaa? Owad metalowy? — I patrzę na miniaturowy dziwotwór. Kły nie kły stalowego wilka, na krzyż. POZNAJĘ! To dwie kule żelazne wystrzelone z wrogich karabinów! Spotkały się w pół drogi, oszczędziwszy życie dwóm żołnierzom. Ryszek widzi moje osłupienie.
>
> — Rzadka rzecz, jeżeli nie jedyna na rynku kolekcjonerskim. Mam to sprzed wojny. Robili mi, jak to się mówi, interesujące propozycje… Mowy nie ma. To mój fetysz. Wszystko inne można dziś podrobić, ale nie to, ten traf… to nieprawdopodobieństwo, które się zdarzyło!
>
> ZŻ, s. 129

Ów traf, nieprawdopodobieństwo, które się zdarzyło, to właśnie modernistyczna epifania: otrzymujemy niejasny znak, ślad istnienia, jednak nie wiemy czego. Ani narrator, ani czytelnik nie dowiedzą się, czy dwie ołowiane kule, otrzymane przez Marka, są tym, czym były w opowieści pana Ryszarda, nie to jest zresztą najważniejsze: liczy się ta jedna chwila, zapisana wersalikami, chwila rozpoznania w trzymanym przedmiocie możliwości zakodowanego sensu. Ostatnie słowa noweli brzmią tak (narrator wraca samolotem do Belgii): „Grunt, że leciałem, a wraz ze mną leciały dwie kule, od dziś nieśmiertelne" (ZŻ, s. 148). Nycz, pisząc o powstawaniu tekstu epifanicznego, wyróżniał w porządku logicznym dwie fazy: trop-ślad stanowił świadectwo istnienia, świadectwo tyleż bezsporne (bo „bezpośrednio" wywołane przez przedmiot), co „ślepe", niezrozumiałe, gdyż ani nie jest do niego podobne, ani nie pozwala go pojąć, jako pozbawione jakiejkolwiek semantycznej zawartości. Dopiero trop retoryczny (w fazie drugiej) może owo coś obdarzyć sensem (autor oczywiście gra tutaj na dwuznaczności słowa trop: jako ślad i jako zjawisko językowe, przedmiot badań retoryki)[22]. Nowela Pankowskiego pokazuje podobne przejście: od „ślepego", niezrozumiałego tropu-śladu do tropu-figury, a więc do momentu, gdy kule zostają włączone w ramy porządku symbolicznego, zostają unieśmiertelnione w tekście, jednak bez ostatecznego objaśnienia sensu całego wydarzenia.

Kule to niemal wzorcowy Derridiański nierozstrzygalnik: są zarówno znakiem śmierci (bo zostały, być może, wyjęte z ciała poległego żołnierza), jak i nieśmiertelności (tekstowej). Jako obiekt analny, jawią się raz jako dar, bogactwo, innym razem — gdy narrator myśli o sposobie ich pozyskiwania — po prostu jako gówno. Ambiwalencja nieuchronnie towarzysząca tematowi

[22] Zob. tamże, s. 10—11.

analności znajduje również odbicie w planie fabularnym: jeżeli kolekcjonowanie można uznać za wysublimowaną formę realizacji popędu analnego (kolekcjoner zatrzymuje często przedmioty, które dla profana są zwykłymi rupieciami i które należałoby wyrzucić; Ryszard akumuluje to, czego na zdrowy rozum nie powinien w ogóle ruszać), to incydent z wiolonczelą pokazuje, że formie tej w każdej chwili grozić może desublimacja, przejście od stadium usymbolicznionego popędu do przedsymbolicznego instynktu.

Raz jeszcze widzimy, na czym polega stale obecny splot zagadnienia możliwości literackiej reprezentacji z problemem przedstawiania przeszłości. I raz jeszcze możemy się przekonać, że Pankowski usiłuje rozwiązać oba problemy za pomocą chwytów i technik typowych dla literackiej formacji nowoczesnej.

◇

Marian Pankowski powracał do tematu obozów koncentracyjnych po wielekroć, jednak ów motyw pojawiał się na kartach jego utworów dość oszczędnie, raczej na marginesie. Bohaterowie jego książek często mają za sobą przeszłość kacetową, jak Władzio Matuga czy profesor z *Rudolfa*. W całości tej tematyce poświęcony został napisany jeszcze w latach 60. dramat *Teatrowanie nad świętym barszczem*. W tym utworze nie znajdziemy jednak opisów przeżyć autora, Pankowskiego interesuje tu raczej fenomen uroczystości wspomnieniowych organizowanych przez i dla byłych więźniów. Na napisanie świadectwa, na przedstawienie własnych wspomnień autor *Smagłej swobody* zdecydował się dopiero w ponad pół wieku po otwarciu bram Bergen-Belsen, ostatniego z obozów, w jakich przyszło mu się znaleźć. Dlaczego tak późno? Interesującą hipotezę interpretacyjną przedstawił na ten temat Piotr Krupiński. Zdaniem badacza, Pankowski w całej swej karierze zmagał się z lękiem przed wpływem, miałby być efebem potężnego prekursora w osobie Tadeusza Borowskiego[23]. Ta sugestia na pozór może wydawać się chybiona. Czy można sobie wyobrazić dwa dzieła prozatorskie bardziej odmienne pod względem stylu? Dwóch pisarzy o bardziej odmiennej wrażliwości? A jednak, kiedy czytelnik prześledzi wypowiedzi autora *Rudolfa*, łatwo zauważy niesłychaną ambiwalencję, z jaką traktował on Borowskiego — szacunek czy nawet podziw sąsiadują tu z ostrymi i, trzeba to powiedzieć, niezbyt przemyślanymi atakami. Co więcej, choć Pankowski w kilku artykułach (publikowanych w latach 70. w londyńskich „Wiadomościach") zarzucał autorowi *Pożegnania z Marią*, iż ten ostatni czerpał satysfakcję z burzenia legend (patriotycznych, powstańczych) i dobierał fakty z życia obozu w taki sposób, by wyeksponować najgorsze cechy więźniów, to przecież sam oskarżający w swej prozie

[23] Zob. P. Krupiński: *Ciało, historia, kultura. Pisarstwo Mariana Pankowskiego i Leo Lipskiego wobec tabu*. Szczecin 2011, s. 87—126.

oddał głos narratorowi, który zachowywał się tak, jakby chciał przelicytować w cynizmie vorarbeitera Tadka. Tym samym w jakiejś mierze podążał śladami bardziej znanego byłego więźnia KL Auschwitz.

Bez względu na to, czy interpretację Krupińskiego uznamy za trafną, wypada się zgodzić z tezą, że

> publikując w 2000 roku *Z Auszwicu do Belsen*, najważniejsze ze swoich obozowych dzieł, Marian Pankowski *nolens volens* usytuował się w pozycji glosatora, kogoś, kto będąc w pełni świadom swego *opóźnienia* (oraz wynikających z tego stanu *wpływów*), szuka dla siebie — niezapisanego — miejsca na marginesie Księgi, wielotomowej (i wielojęzycznej) antologii lagrów i łagrów[24].

Jakie są wyniki owych poszukiwań? Typową dla niego przekorę rozpoznać możemy choćby w porównaniu, w którym relacje pomiędzy warunkami życia w kilku różnych obozach[25] rozpatruje w kategoriach metropolia — prowincja:

> Po Auszwicu inne lagry, a tym bardziej komanda, wydały mi się prowincjonalne. Choćby Gross-Rosen. […] Kamieniołom i nic poza kamieniołomem. A ja z wielkiego lagru przyjechałem, na to zadupie[26].

Podobnie we fragmentach poświęconych przedstawicielom katolickiego duchowieństwa: księża więźniowie pojawiają się tu dwukrotnie i za każdym razem okazują się istotami podlegającymi zwykłym ludzkim słabościom, jakby nie na miarę kapłańskiego, chrześcijańskiego etosu. Autor dobitnie zaznacza też swoje poglądy polityczne: byłego więźnia, polskiego majora, zaliczając w poczet przedwojennych oficerów, którzy „obóz koncentracyjny w Berezie Kartuskiej założyli" (AB, s. 74). Wyznawcom tradycyjnego patriotycznego etosu naraża się raz jeszcze, twierdząc, iż dobrze znosił morderczą musztrę za drutami obozu, gdyż z podobnym traktowaniem spotkał się już przed wojną, w polskiej podchorążówce… Za to stosunkowo niewiele — jak na tego autora — znajdziemy tu wzmianek o seksualności[27].

---

[24] Tamże, s. 127.

[25] Pankowski był w czasie wojny więźniem czterech nazistowskich obozów: Auschwitz, Gross-Rosen, Nordhausen i Bergen-Belsen.

[26] M. Pankowski: *Z Auszwicu do Belsen*. Warszawa 2000, s. 58. Dalej — jako AB z podaniem numeru strony.

[27] Inaczej będzie w przypadku opowiadania *Moja SS Rothenführer Johanna* z tomu *Złoto żałobne*. Poznajemy tam historię seksualnej relacji, jaka nawiązuje się między obozową strażniczką a byłym warszawskim powstańcem. Nawet tak krótka wzmianka o zawartości fabularnej uświadamia czytelnikowi ciężar prowokacji; trzeba jednak przyznać, że pewne zabiegi narracyjne celowo odbierają historii walor prawdopodobieństwa.

Okazuje się, że w przypadku książki o obozach najważniejszą kategorią pozostaje, jak we wszystkich późnych książkach Pankowskiego, czas. Specyfika przeżyć lagrowych polega właśnie na szczególnym doświadczaniu czasu:

> Może i byłem rzeczywiście nieszczęśliwy, ale o tym nie wiedziałem. Chyba dlatego, że pozbyłem się własnego czasu… Czy czegoś pragnąłem? Czy istniała jakaś hierarchia pragnień? Ich zakres w czasie? W każdym razie obca mi była wszelka myśl utopijna. Może dlatego, że musiałaby przekroczyć granicę czasu auszwickiego? Czując instynktownie tę linię demarkacyjną, odwracałem się od niej i skupiałem uwagę na mej codzienności.
>
> AB, s. 24

Czas auszwicki różni się od wszystkich innych: to czas intensywny, czas „zgęszczonej historyczności" (AB, s. 24). Jego fundamentalne cechy to całkowite wyeliminowanie przyszłości i zdecydowana redukcja przeszłości „ja": narrator pozwala sobie jedynie na nieliczne wspomnienia o matce i pierwszej miłości. Także trudności komunikacyjne między nadawcą a odbiorcami opowieści o przeżyciach obozowych wydają się pochodną całkowitej niewspółmierności między czasem auszwickim a czasem ludzi, którzy jego specyfiki nie znają.

> Niemniej cisza zapadła. To już nie przysłowiowa okazja dla anioła, żeby się popisał swym przelotem tuż nad nami, to… przepaść w ich [słuchaczy — M.B.] ziemskim czasie, wywołana naszą [byłych więźniów — M.B.] golizną, naszym odorem spalenizny, czego nie potrafią odziać żadną metaforą.
>
> AB, s. 11

> Późno dziś na refleksję. A gdybym nawet użyczył jej czasu, byłby to czas anachroniczny, abstrakcyjny wobec tamtego bytowania.
>
> AB, s. 26

Paradoksalna formuła „czasu anachronicznego" dobrze oddaje status narracji-świadectwa z Auschwitz i innych obozów.

W literaturoznawstwie od dawna zadomowiło się przekonanie, że opowieść byłych więźniów o obozach koncentracyjnych funkcjonuje na odmiennych zasadach niż inne narracje, podlega odmiennym ograniczeniom o charakterze etycznym, epistemologicznym czy wręcz ontologicznym. W skrajnych przypadkach owe przekonania przybierają postać nowoczesnego ikonoklazmu: reprezentacja obozów, tak jak reprezentacja Zagłady Żydów, miałaby być zakazaną reprezentacją. Pankowski nigdy nie zgadzał się z argumentami ikonoklastów. Choć nie można przedstawić całej prawdy o obozach, to nie znaczy, że nie można przekazać swojej części prawdy o nich. Dlatego

sądzę, że do właściwego pisarzowi ujęcia kwestii reprezentacji Auschwitz mogłaby pasować formuła „opowiadać mimo wszystko", parafraza tytułu książki Georges'a Didi-Hubermana *Obrazy mimo wszystko*. Tak jak francuski badacz, Pankowski skłonny jest bronić wartości reprezentacji cząstkowych, fragmentarycznych.

Analogicznie będzie w przypadku narracji o Zagładzie. Jednym z najważniejszych utworów senioralnego okresu twórczości Pankowskiego jest proza *Była Żydówka, nie ma Żydówki*, w której autor po raz pierwszy w centrum swoich rozważań umieszcza los Żydów, specyfikę ich doświadczeń w czasie II wojny światowej. Historia Fajgi Oberlender, dziewczyny ukrywającej się w czasie wojny przed Niemcami, jest tutaj przedmiotem opowieści, którą snuje dwoje opowiadaczy: umieszczony poza światem przedstawionym narrator oraz sama bohaterka, zdająca relację ze swych przeżyć kilka lat po wojnie. Uwagę czytelnika zwraca duża liczba znaków narracyjności, formuł sygnalizujących samą sytuację opowiadania, takich jak: „Tu przerwę, gdyż refleksja nie powinna tamować toku opowieści"[28], czy „Bohaterka z coraz to większą swadą opowiada, jak to było, z tymi dziećmi i chowanką" (BŻ, s. 56).

Istotną rolę w obrębie świata przedstawionego odgrywa postawa pozostałych bohaterów, słuchaczy relacji Fajgi i narratora. Wielokrotnie przerywają oni tok opowieści, zadają pytania, wyrażają wątpliwości dotyczące prawdziwości przedstawianej historii. Zarówno narrator, jak i bohaterka podkreślają trudności, jakie napotyka ich aktywność narracyjna. Już w drugim akapicie książki czytamy: „Niełatwo zaczynać Słowo o tych drugich [tj. o Żydach — M.B.], dla których sam Jahwe wytyczył szlak niebotyczny…" (BŻ, s. 5). Z kolei Fajga w pewnym momencie przerywa swoją relację słowami „Ciąg dalszy, niech sam autor opowie… ja bym nie potrafiła" (BŻ, s. 48).

W ostatnim fragmencie rozpoznajmy chwyt, który można określić jako złamanie ramy utworu[29]. Kiedy bohaterka mówi o chęci przekazania głosu autorowi opowiadania, autonomia świata przedstawionego zostaje unieważniona, iluzja prawdziwości prezentowanych wydarzeń ulega rozbiciu. Nie jest to zresztą jedyny fragment, w którym można mówić o zastosowaniu chwytu złamania ramy utworu: okazuje się na przykład, że również inni bohaterowie wiedzą o tym, że są postaciami literackimi.

---

[28] M. Pankowski: *Była Żydówka, nie ma Żydówki.* Warszawa 2008, s. 36. Dalej — jako BŻ z podaniem numeru strony.

[29] Terminem tym posłużył się Edward Balcerzan, odwołując się do pism Jurija Łotmana. Rama w rozumieniu Łotmanowskim oddziela tekst od nietekstu, sprawia, że odbiorca traktuje rzeczywistość przedstawioną utworu jako autonomiczną. Zob. E. Balcerzan: *„Nogi Izdoldy Morgan" Brunona Jasieńskiego.* W: *Nowela, opowiadanie, gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych.* Red. K. Bartoszyński, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki. Warszawa 1979, s. 292—293; J. Łotman: *Struktura tekstu artystycznego.* Przeł. A. Tanalska. Warszawa 1984, s. 298—310.

Nagromadzenie wymienionych tu chwytów skutkuje efektem odwrotnym do efektu rzeczywistości[30]. W niektórych narracjach Pankowskiego — jak pokazała to już analiza *Fary na Pomorzu* — zaznacza się tendencja do mnożenia sygnałów świadczących o sztuczności literackiego obrazu, podkreślanie niemożliwości zbudowania narracji odsyłającej do czegokolwiek poza innymi kodami, innymi tekstami; wydawać się może, że opowieść zdolna jest zdać sprawę jedynie z własnych uwarunkowań i ograniczeń. Jednak, jak już zdążyliśmy się przyzwyczaić, stanowisko w kwestii możliwości literackiej reprezentacji w utworach Pankowskiego rzadko kiedy bywa spójne i jednolite. Zobaczmy, jak wygląda to w przypadku omawianej książki.

Warto przyjrzeć się następującej wypowiedzi z początkowych fragmentów utworu: „Przystanął mój długopis, żebym mógł spokojnie wybrać imię dla młodej Żydówki, żeby z nim na chorągwi ruszyć w stronę Historii niełatwej, pomimo że wczorajsza i tak mi bliska" (BŻ, s. 9). Narrator-pisarz wypowiada w tym zdaniu dwie na pozór sprzeczne rzeczy: z jednej strony ujawnia fikcyjny status swojej bohaterki, mówi o tym, że jest to postać, którą trzeba dopiero „napisać", nadać jej imię, stworzyć; z drugiej jednak strony historię (właściwie Historię), w której ta występuje, określa jako bliską sobie. Otwarte zakwestionowanie mimetycznego charakteru utworu, wzięcie w nawias opowiadanej historii wcale nie sprawiają, że ta pozbawiona zostaje powagi. Kilka zdań później narrator-pisarz dodaje: „Kiedy powtarzam »Fajga«, jakbym widział żonę wracającą zza siedmiu fal Charonowej rzeki" (BŻ, s. 10). Żona narratora-pisarza pojawia się tu zapewne nieprzypadkowo: cały utwór dedykowany był Reginie z Fernów Pankowskiej, zmarłej małżonce Mariana Pankowskiego; obserwujemy tu proces zbliżania się narratora i autora empirycznego[31]. Co do relacji pomiędzy fikcyjną postacią Fajgi Oberlender a żoną pisarza możemy jedynie snuć przypuszczenia[32]. Jedno jest pewne: w tekście *Była Żydówka, nie ma Żydówki* obserwujemy dwa przeciwstawne ruchy, dwie przeciwstawne strategie: jedną z nich jest odebranie waloru real-

[30] Odwołuję się tu oczywiście do klasycznego tekstu Rolanda Barthes'a. Zob. R. Barthes: *Efekt rzeczywistości*. Przeł. M.P. Markowski. „Teksty Drugie" 2012, nr 4.

[31] Drugim takim momentem jest fragment, w którym czytamy o wysokiej jakości rusztów w krematoriach, które — jak mówi narrator — „odlewaliśmy w auszwickiej giserni" (BŻ, s. 6). Wiemy, że Marian Pankowski jako więzień KL Auschwitz pracował przy produkcji elementów wykorzystywanych do budowy krematoriów. Zob. P. Marecki: *Nam wieczna w polszczyźnie rozróba!…*, s. 94.

[32] O genezie utworu Pankowski mówił tak: „*Żydówka* natomiast poświęcona jest Żydówce pomiędzy Żydami. I to jest specjalna grupa polskich Żydów, którzy są polonofilami. Odszukał mnie kiedyś znajomy Żyd, przyjaciel z kacetu. Opowiadał mi, jak przyjęła go po wojnie jego żydowska rodzina i przyjaciele — i później wykorzystałem jego relację i opisałem ją w książce". Cyt. za: tamże, s. 306—307. O wojennych losach Reginy z Fernów Pankowskiej (również Żydówki), odmiennych od fikcyjnych losów Fajgi Oberlender, zob. tamże, s. 182—183.

ności przedstawionym wydarzeniom, zawieszenie ich mimetyczności, czy też, jak by powiedział Derrida, odwlekanie referencji, a ruch odwrotny to próba wskazania jakiegoś autentycznego doświadczenia, jakiejś istotnej historii, która się dokonała. Narrator raz ukazuje nam swą opowieść jako literaturę, jako efekt działań pisarskich, demaskuje iluzję referencyjną, to znowu sugeruje, że cały utwór mimo to odsyła nas do jakiejś rzeczywistości, do jakiejś przeszłości, ironicznie uchylając możliwość ostatecznego rozstrzygnięcia statusu tej literackiej reprezentacji. Możemy stąd wysnuć i taki wniosek: narrator stwarza fikcyjną historię i wykreowaną postać po to, aby wskazać coś, co fikcją nie jest, co jednak z różnych powodów okazuje się szczególnie trudne do zrelacjonowania. Albo też, co również możliwe, mamy tu do czynienia z problematyzacją samego rozróżnienia na fakt i fikcję.

Pankowski, wcześniej stawiający pytania, które dotyczą zasadności, możliwości i warunków reprezentacji obozów koncentracyjnych, teraz kieruje podobne pytania do reprezentacji doświadczenia Żydów ocalałych z Zagłady. W obu przypadkach najbardziej interesuje go to, „co — jak pisze Jakub Momro — dzieje się ze wspólnotą uczestniczącą w spektaklu, w którym role grają rozmaite prezentacje (historie, obrazy, świadectwa) tego doświadczenia"[33]. Z kolei Marta Cuber pisze, że w *Była Żydówka, nie ma Żydówki* najważniejsze jest nie tyle poszukiwanie nowego, ile raczej pokazywanie starego języka opowiadania o Zagładzie, ze wszystkimi jego wadami, uproszczeniami i przekłamaniami. Proza Pankowskiego, przyjmującego postawę bezkompromisową, odróżnia się od dominującego tonu „zbiorowej psychoterapii", jaki proponowała przez lata większość polskich twórców „literatury środka" (oba sformułowania pochodzą od autorki). Tym samym Pankowski znalazł się — obok Marka Bieńczyka (*Tworki*) i Andrzeja Barta (*Fabryka muchołapek*) — wśród najwyżej ocenionych przez krytyczkę polskojęzycznych autorów literatury o Zagładzie[34].

[33] J. Momro: *Zakaz reprezentacji i reprezentacja zakazana (Pankowski, Libera, Nancy).* „Didaskalia" 2012, nr 2, s. 76—85.

[34] Zob. M. Cuber: *Od stosowności do dosadności. Wokół przemian polskojęzycznej prozy o Zagładzie w latach 1989—2009*. W: *Nowe dwudziestolecie (1989—2009). Rozpoznania, hierarchie, perspektywy*. Red. H. Gosk. Warszawa 2010.

Marian Pankowski
prozaik, poeta, dramaturg, krytyk literacki,
historyk literatury, tłumacz

Urodzony 9 listopada 1919 roku w Sanoku, pochodził z rodziny robotniczej. Tam też uczęszczał do gimnazjum, a w roku 1937 zdał maturę. W roku 1938 rozpoczął naukę na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. W tym samym roku zadebiutował w lwowskich „Sygnałach" utworem poetyckim *Czytanie w zieleni*. Brał udział w kampanii wrześniowej. W czasie wojny pracował w fabryce wagonów i działał w Związku Walki Zbrojnej. Aresztowany przez Gestapo, trafił następnie do obozu w Auschwitz (otrzymał numer 46333). Później był więźniem trzech innych nazistowskich obozów: Gross Rosen, Nordhausen i Bergen-Belsen. Po wyzwoleniu tego ostatniego przez aliantów trafił do Belgii, gdzie leczył się z gruźlicy i podjął studia na slawistyce Université Libre de Bruxelles. W Brukseli mieszkał do końca życia. W roku 1950 skończył studia, objął posadę lektora języka polskiego i rozpoczął pracę naukową (wśród jego nauczycieli znalazł się między innymi Claude Backvis). W roku 1963 otrzymał tytuł doktora za pracę o Leśmianie (wydana po polsku w roku 1999 jako *Leśmian, czyli bunt poety przeciw granicom*). Na tym samym wydziale uzyskał później tytuł profesora i pracował aż do emerytury.

Po wojnie pisał najpierw głównie wiersze, wydał kilka tomów, między innymi *Pieśni pompejańskie* (1946), *Wiersze alpejskie* (1947), także po francusku *Couleur de jeune méléze* (1951). W latach 50. był współpracownikiem paryskiej „Kultury", autorem licznych recenzji tomów poetyckich. Pod koniec lat 50. zerwał współpracę z pismem z powodów nie do końca wyjaśnionych[35]. Wcześniej, w roku 1955 Instytut Literacki wydał *Smagłą swobodę*. Sam Pankowski za utwór przełomowy w ramach swojej twórczości uznawał „prozę eksperymentalną" *Matuga idzie. Przygody* (1959). Ważną rolę w owym artystycznym przełomie odegrał wpływ Michela de Ghelderode'a; utwory tego ostatniego Pankowski tłumaczył też na język polski. W latach 60. podjął współpracę z londyńską Oficyną Poetów i Malarzy. W czasach PRL-u kilka spośród jego książek ukazało się w kraju (*Granatowy goździk* w roku 1975, *Rudolf* w 1984, *Pątnicy z Macierzyzny* w 1987), nie wzbudziły jednak one zbyt wielkiego zainteresowania krytyki. Pankowski pisał też liczne utwory dramatyczne, wystawiane w Belgii, we Francji, a także w Polsce.

Jego pisarstwo zdobywa stopniowo uznanie w Belgii, Holandii, we Francji (na język angielski przetłumaczono jedynie pojedyncze teksty). W latach 90.

[35] Zob. J. Burnatowski: *Pankowski i Giedroyć — wyimki z korespondencji*. „Didaskalia" 2012, nr 107.

jego utwory ukazywały się w warszawskiej „Twórczości"; środowisko związane z tym pismem (Henryk Bereza, Tadeusz Komendant) przyczyniło się do wzrostu zainteresowania pisarstwem Pankowskiego. W roku 2001 proza *Z Auszwicu do Belsen. Przygody* otrzymała nominację do Nagrody Literackiej Nike, rok później w gronie nominowanych znalazła się książka *W stronę miłości*. W roku 2005 wydawnictwo Ha!art wydało — po raz drugi w kraju i po raz trzeci w ogóle — *Rudolfa*. Rozpoczęła się szeroko zakrojona dyskusja na temat pisarstwa Pankowskiego. W roku 2008 otrzymał Nagrodę Literacką Gdynia za *Ostatni zlot aniołów*. Zmarł 3 kwietnia 2011 roku.

Bibliografia[36]

Powieści i zbiory opowiadań Mariana Pankowskiego (z wybranymi głosami krytyki)

Powrót białych nietoperzy. Lublin, Wydawnictwo Lubelskie, 1991.

Recenzje: H. Gosk: *Mariana Pankowskiego dialog z przeszłością*. „Nowe Książki" 1992, nr 1; K. Latawiec: *Na piasku pamięci*. „Lektura" 1991, nr 2; P. Rudzki: *Dokąd wracają „Białe nietoperze"?*. „Odra" 1993, nr 12; A. Szymańska: *Nietoperze w chorągwiach*. „Gazeta Wyborcza" 1992, nr 20 (dodatek).

Putto. Poznań, Softpress, 1994.

Recenzje: M. Jentys: *Gmerk Mistrza*. „Sycyna" 1995, nr 4.

Balustrada. Londyn, Oficyna Poetów i Malarzy, 1996.

Fara na Pomorzu. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1997.

Recenzje: A. Bagłajewski: *Podróż na Pomorze*. „Twórczość" 1998, nr 3; I. Iwasiów: *Dwa oblicza historii*. „Nowe Książki" 1998, nr 3.

Lida. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1997.

Z Auszwicu do Belsen. Warszawa, Czytelnik, 2000.

Recenzje: T. Komendant: *Kacetowe tango*. „Gazeta Wyborcza" 2000, nr 166 (dodatek).

W stronę miłości. Posłowie H. Bereza. Warszawa, Biblioteka Narodowa, 2001.

[36] Uwzględniono teksty w języku polskim opublikowane po 1989 roku.

Złoto żałobne. Koszalin, Millenium, 2002.

Recenzje: T. Komendant: *Hej kolendra, kolendra…* „Twórczość" 2003, nr 6.

Rudolf. Wyd. 3. Kraków, Korporacja Ha!art, 2005.

Recenzje: R. Ostaszewski: *Pojedynek natury z kulturą*. „Tygodnik Powszechny" 2005, nr 47; J. Pasterska: *Podwójne życie Rudolfa*. „Fraza" 2005, nr 3; J. Sobolewska: *Na oklep na słowach. Przed Witkowskim był Pankowski*. „Przekrój" 2005, nr 42; W. Śmieja: *Czytelnik nareszcie odnaleziony!?*. „Czas Kultury" 2005, nr 6.

Bal wdów i wdowców. Kraków, Korporacja Ha!art, 2006.

Recenzje: T. Charnas: *Poezja prozy Mariana Pankowskiego*. „Czas Kultury" 2006, nr 3; M. Cuber: *Święto miłości*. „Nowe Książki" 2006, nr 7; B. Darska: *Rytuały starości*. „Twórczość" 2006, nr 9; A. Poprawa: *Apologie Pankowskiego*. „Tygodnik Powszechny" 2008, nr 8.

Inne teksty: J. Burnatowski: *„Bal wdów i wdowców" Mariana Pankowskiego w perspektywie antropologii śmierci*. „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria" 2008, nr 8.

Pątnicy z Macierzyzny. Wyd. 3. Kraków, Korporacja Ha!art, 2006.

Ostatni zlot aniołów. Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2007.

Była Żydówka, nie ma Żydówki. Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.

Recenzje: M. Boczkowska: *Ostatni kadysz*. „Twórczość" 2009, nr 5; I. Iwasiów: *Jedyna uratowanka*. „Nowe Książki" 2009, nr 4.

Niewola i dola Adama Poremby. Kraków, Korporacja Ha!art, 2009.

Recenzje: M. Bandura: *Historia, dziejba, genealogia duchowa*. „Twórczość" 2010, nr 4; D. Nowacki: *Prosta opowieść znad Sanu*. „Nowe Książki" 2010, nr 1; P. Rutkiewicz: *Marian Poremba-Złotousty*. „Opcje" 2010, nr 1; K. Sobol: *Wojna Adama Poremby*. „Tygiel Kultury" 2010, nr 1—3; P. Sobolczyk: *Polski rycerz pod carycą*. „Pogranicza" 2010, nr 1.

Tratwa nas czeka. Kraków, Korporacja Ha!art, 2010.

Recenzje: A. Morawiec: *O raju!*. „Nowe Książki" 2011, nr 3.

Inne opracowania

W. Bałda: *Krakowski benefis Pankowskiego*. „Tygodnik Sanocki" 2009, nr 49; M. Bandura: *Panko i nowoczesność*. „Twórczość" 2012, nr 9; M. Bandura: *Przygody mowy. Problematyka przedstawiania w prozie Mariana Pankowskiego*. W: *Wokół zagadnień fikcjonalności,*

faktualności oraz nowoczesności. Red. J. Klausa-Wartacz, A. Cieślak. Poznań 2012; S. Barć: *Marian Pankowski. Poeta — prozaik — dramaturg*. Lublin 1991; S. Barć: *Pankowski Marian*. W: *Leksykon kultury polskiej poza krajem od roku 1939.* T. 1. Red. K. Dybciak, Z. Kudelski. Lublin 2000; B. Błażewicz: *Nagrodzeni przez Radę Miasta*. „Tygodnik Sanocki" 1995, nr 23; M. Boczar: *Honorowe obywatelstwo*. „Tygodnik Sanocki" 1998, nr 19; A. Burghardt: *Kresowe ojczyzny Janusza Szubera i Mariana Pankowskiego*. W: *Góry, literatura, kultura*. T. 3. Red. J. Kolbuszewski. Wrocław 1998; J. Burnatowski: *Kategoria protagonizmu w twórczości senioralnej Mariana Pankowskiego*. „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria" 2009, nr 9; J. Burnatowski: *Pankowski i Giedroyć — wyimki z korespondencji*. „Didaskalia" 2012, nr 107; J. Burnatowski: *Panko nie żyje*. „Tygodnik Sanocki" 2011, nr 17; J. Burnatowski: *Pankowski na Conrad Festival*. „Tygodnik Sanocki" 2010, nr 46; A. Chałupnik: *Pankowski i Różewicz*. „Dialog" 2010, nr 10; A. Chałupnik: *Kacet i teatr*. http://www.polon.uw.edu.pl/bn/chalupnik1.pdf; T. Chomiszczak: *Jedyne kryterium — jakość. Marian Pankowski i antologie*. „Fraza" 2011, nr 2; T. Chomiszczak: *Krótko, zimno i swobodnie, czyli Pankowski na koniec roku*. „Tygodnik Sanocki" 2008, nr 8; T. Chomiszczak: *Ob-sesyjnie o Marianie Pankowskim*. „Dodatek Kulturalny" 1998, nr 9; T. Chomiszczak: *Od gimnazjalnej stalówki do literackiego pióra. Segal i Pankowski: koledzy ze szkolnej ławy*. „Rocznik Sanocki" 2011, r. 10; T. Chomiszczak: *Pankowskiego premiera pośmiertna*. „Tygodnik Sanocki" 2011, nr 50; T. Chomiszczak: *Pankowski vs Miłosz: w kręgu paryskiej „Kultury"* [cz. 1—2]. „Tygodnik Sanocki" 2011, nr 30—31; T. Chomiszczak: *„Przechodził tędy Marian Pankowski…"*. „Nowa Okolica Poetów" 2000, nr 1; T. Chomiszczak: *Segal i Pankowski — koledzy z gimnazjalnej ławy* [cz. 1—6]. „Tygodnik Sanocki" 2009, nr 30—35; P. Czapliński: *Pank's not dead, czyli pisarz XX-wieczny wobec kanonu*. „Teksty Drugie" 2011, nr 6; D. Dąbrowska: *Słowacki Mariana Pankowskiego*. „Dyskurs" 2007, nr 3; E. Drwięga: *Marian Pankowski. Bibliografia podmiotowo-przedmiotowa 1990—1999*. Sanok 2000; J. Fazan: *Pankowski Marian*. W: *Encyklopedia literatury polskiej*. Red. E. Zarych. Kraków 2005; Z. Fiszbak: *Dialogiczność, autotematyczność, autobiograficzność w prozie Mariana Pankowskiego*. „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2002, nr 5; Z. Fiszbak: *Europejczyk w Kartoflanii. O powrotach do „małej ojczyzny" w powieściach Mariana Pankowskiego*. „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2008, nr 11; Z. Fiszbak: *Od ewokacji dzieciństwa do buntu przeciw emigracyjności. (Wczesna proza Mariana Pankowskiego)*. „Prace Polonistyczne" 1995, seria 50; A. Fiut: *Pankowski: mity i seks*. „Teksty Drugie" 1994, nr 2; K. Fryc: *Tuwim, anioły i pensum*. „Gazeta Wyborcza" [Trójmiasto] 2008, nr 139; E. Głębicka: *Pankowski Marian*. W: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*. T. 6. Red. J. Czachowska, A. Szałagan. Warszawa 1999; P. Jabłonowska: *Nasz pisarz emigracyjny*. „Ziemia Sanocka" 1990, nr 7; G. Jankowicz: *Jakość nieboskłonu*. „Tygodnik Powszechny" 2011, nr 18; G. Jankowicz: *Żyć mową na umór*. „Tygodnik Powszechny" 2011, nr 15; T. Korzeniowski: *Mistrz i laureaci*. „Tygodnik Sanocki" 1998, nr 26; T. Korzeniowski: *Pankowskiego obecność i nieobecność*. „Tygodnik Sanocki" 1998, nr 26; M. Kościelniak: *Ojciec Pankowski*. „Dialog" 2010, nr 10; A. Kowalska: *Marian Pankowski — wskazywanie palcem na swoją niezwykłość*. „Twórczość" 2012, nr 9; A. Kramek: *Przygody ciała i ducha. Transgresje w prozie Mariana Pankowskiego i Michała Witkowskiego*. „Res Publica Nowa" 2009, nr 5; P. Krupiński: *Ciało, historia, kultura. Pisarstwo Mariana Pankowskiego i Leo Lipskiego wobec tabu*. Szczecin 2011; K. Kurek: *(Nie)obecność Pankowskiego*. „Dialog" 2003, nr 12; A. Lam: *„Kiść sanowej łoziny"*.

Słowo o Marianie Pankowskim. „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza" 2004, r. 39; K. Latawiec: *Marian Pankowski: biografia i język*. „Impresje Muzealne" 1997, nr 4; K. Latawiec: *Między mitem a historią. O teatrze Mariana Pankowskiego*. „Fraza" 1997, nr 4; K. Latawiec: *Na scenie świata i teatru. O dramaturgii Mariana Pankowskiego*. Kraków 1994; K. Latawiec: *Spełnione życie Mariana Pankowskiego (1919—2011)*. „Fraza" 2011, nr 2; K. Latawiec: *Zasada estetycznego dystansu w prozie senioralnej Mariana Pankowskiego*. „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria" 2005, nr 5; W. Ligęza: *Wynalazki lingwistyczne Pankowskiego*. „Dodatek Kulturalny" 1999, nr 8; J. Mazur-Fedak: *Wielogłosowość w powieściach Mariana Pankowskiego na podstawie „Smagłej swobody" i „Granatowego goździka"*. W: *Podkarpacie: język — literatura — kultura*. Red. H. Kosętka, A. Chudzik, R. Gadamska-Serafin. Sanok 2009; J. Mączka: *Pomiędzy naturą a kulturą. Uwagi o twórczości Mariana Pankowskiego*. W: *Bieszczady: natura — kultura*. Red. H. Kosętka, R. Gadamska-Serafin, J. Mazur-Fedak. Sanok 2011; J. Mączka: *Transgresja w twórczości Mariana Pankowskiego*. „Fraza" 2011, nr 2; K. Mojsak: *„Przygody ciała" — podmiotowość i groteska w powieści „Matuga idzie" Mariana Pankowskiego*. „Pamiętnik Literacki" 2008, nr 4; J. Momro: *Zakaz reprezentacji i reprezentacja zakazana (Pankowski, Libera, Nancy)*. „Didaskalia" 2012, nr 107; A. Morawiec: *Tematyka lagrowa w twórczości Mariana Pankowskiego*. W: *Język, literatura, dydaktyka*. T. 2. Red. R. Jagodzińska, A. Morawiec. Łódź 2003; T. Nyczek: *Sarmata w Brukseli*. „Przekrój" 2011, nr 15; J. Ostrowska: *Wyjątkowo „inna" literatura pamiętania. Holocaustowo-obozowe „przygody" Mariana Pankowskiego*. „Res Publica Nowa" 2010, nr 9; *Pankowski Marian*. W: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*. T. 2. Red. nauk. A. Hutnikiewicz, A. Lam. Warszawa 2000; *Pankowski Marian*. W: *Literatura polska. Epoki literackie, prądy i kierunki, dzieła i twórcy*. Red. S. Żurawski. Warszawa 2007; Ł. Pijewski: *Poczytajmy Pankowskiego*. „Tygiel Kultury" 1996, nr 10—11; R.K. Przybylski: *Ciemności Mariana Pankowskiego*. „Dialog" 1993, nr 1—2; K. Ruta-Rutkowska: *Ciało senioralne*. „Twórczość" 2011, nr 11; K. Ruta-Rutkowska: *Dlaczego Pankowski zaczął pisać dramaty?*. „Teatr" 1999, nr 6; K. Ruta-Rutkowska: *Dramaturgia Mariana Pankowskiego. Problemy poetyki dramatu współczesnego.* Warszawa 2001; K. Ruta-Rutkowska: *Bunt metafizyczny. O dwóch dramatach Mariana Pankowskiego*. „Ogród" 1992, nr 3—4; K. Ruta-Rutkowska: *„Ksiądz Helena": Mariana Pankowskiego jako rytuał kozła ofiarnego*. „Ogród" 1993, nr 1—4; K. Ruta-Rutkowska: *Marian Pankowski i kwestie religii*. „Twórczość" 2010, nr 8; K. Ruta-Rutkowska: *„Mój Król przegrany" Mariana Pankowskiego*. „Twórczość" 2012, nr 9; K. Ruta-Rutkowska: *Pankowski: pożegnanie*. „Twórczość" 2011, nr 6; K. Ruta-Rutkowska: *Pejzaże ziemi rodzinnej*. „Dodatek Kulturalny" 1998, nr 5; K. Ruta-Rutkowska: *Szkice o twórczości Mariana Pankowskiego*. Warszawa 2008; M. Sienkiewicz-Woskowicz: *Marian Pankowski — „słów sanockich brukselski jubiler"*. „Tygodnik Sanocki" 2009, nr 46; C.A. Skrobała: *Sanocki pejzaż z kawkami*. „Ziemia Krośnieńska" 1996, nr 3; E. Stusińska: *W stronę Pankowskiego*. W: *Lektury płci. Polskie (kon)teksty*. Red. M. Dąbrowski. Warszawa 2008; D. Subbotko, Ł. Grzymisławski: *Zmarł Marian Pankowski*. „Gazeta Wyborcza" 2011, nr 78; J. Szestowicki: *W zaświaty z Pankowskim, czyli postsekularyzm w „Ostatnim zlocie aniołów"*. „Ha!art" 2007, nr 27; J. Szuber: *Marian Pankowski 1919—2011. Pisarz. Honorowy Obywatel Wolnego Królewskiego Miasta Sanoka*. „Tygodnik Sanocki" 2011, nr 14; J. Szuber: *Mariana Pankowskiego teatrownie nad świętym barszczem*. „Tygodnik Sanocki" 1996, nr 10; J. Szuber: *Plebejskość nobilitowana*. „Dodatek Kulturalny" 1998, nr 9; J. Szuber: *Spóźnione życzenia noworoczne*. „Fraza" 2011, nr 2; J. Wawrzyńczyk:

Z twórczości Mariana Pankowskiego (ciekawostki leksykalne). Łódź 2010; *Pisarska rozróba. W 70-lecie urodzin Mariana Pankowskiego*. Red. S. Barć, T. Korzeniowski, B. Przystasz. Lublin 1990; A. Wiedemann: *Marian Pankowski. Homilia*. „Twórczość" 2006, nr 4; *Wokół dramaturgii Mariana Pankowskiego* [brak nazwiska redaktora]. Wrocław 1990; T. Wolańczyk: *„Wiwat pierogi z pawimi piórami!"*. „Teatr" 1990, nr 5; E. Zając: *Literat Marian Pankowski: poczet honorowych*. „Tygodnik Sanocki" 2002, nr 12; E. Zając: *Obywatele Honorowi Królewskiego Wolnego Miasta Sanoka*. Sanok 2002; B. Zajdel: *Jeden, co zna prawdę. San w literaturze*. „Zeszyty Archiwum Ziemi Sanockiej" 2002, nr 2; A. Zawada: *Pankowski przeciw mitologii polskości*. „Odra" 1990, nr 10; numery monograficzne pism: „Acta Pancoviana" 1998, t. 1; „Acta Pancoviana" 1999, t. 2; „Acta Pancoviana" 2004, t. 3; „Acta Pancoviana" 2005, t. 4; „Ha!art" 2004, nr 18; „Russian Literature" 2011, vol. 70, no. 4.

Inne książki Mariana Pankowskiego

Poezja

Zielnik złotych śniegów. Wybór, przedmowa i redakcja S. Barć. Lublin, FIS, 1993.

Moje słowo prowincjonalne. Wstęp K. Ruta-Rutkowska. Sanok, Muzeum Historyczne, 1998.

De arte poetica: traktat/traité. Sanok, Muzeum Historyczne, 2004.

Dramat

Teatrowanie nad świętym barszczem. Wybór utworów dramatycznych. Posłowie K. Latawiec. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1995.

Ksiądz Helena. Wybór utworów dramatycznych. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1996.

Pięć dramatów. Lublin, Wydawnictwo Lubelskie, 2001.

Historia literatury

Leśmian, czyli bunt poety przeciw granicom. Przeł. A. Krzewicki. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1999.

Futbol i kaznodziejstwo
O pisarstwie Jerzego Pilcha

Arkadiusz Luboń

— Jaki zapach ma proza Jerzego Pilcha?
— Proza Pilcha ma zapach… prozy Pilcha, który jest tylko jej właściwy i z niczym nieporównywalny[1].

Odpowiedź poety Bronisława Maja na postawione w radiowej dyskusji o najnowszej powieści Jerzego Pilcha (*Wiele demonów*) pytanie jest jednocześnie eskapistyczna i nader trafna. Zwraca bowiem uwagę na status Pilcha w historii literatury najnowszej: status prozaika, który w opinii zarówno krytyków i literaturoznawców, jak i szerokiego grona czytelników zdołał wypracować rozpoznawalny styl (a wręcz idiolekt) oraz zagospodarować nim oryginalne pogranicza obszarów tematycznych. Nie jest to bynajmniej jedyna opinia na temat tekstów tego pisarza oparta na metaforycznym odwołaniu do zmysłów czytelnika. Dariusz Nowacki, na przykład, podkreśla ich swoistość słowami: wiadomo, że Pilch „nie zawiedzie, że wyczaruje coś, co rozpoznamy po dwu akapitach, co będzie smakowało tak jak wcześniej"[2].

Oryginalność zaś tekstów Jerzego Pilcha tkwi — co warto zauważyć jeszcze przed przystąpieniem do ich omówienia — nie tyle w odkryciu nowatorskich przedmiotów opisu, ile raczej w unikatowej kombinatoryce motywów, tematów czy toposów oraz języku powstałym z połączenia i transformacji kilku różnych poetyk. Spostrzeżenie to jest zresztą zgodne z opinią samego pisarza na temat sztuki:

---

[1] Pytanie Doroty Gacek i odpowiedź Bronisława Maja w dyskusji radiowej *Jerzy Pilch i jego demony*. Red. D. Gacek, A. Franaszek. Polskie Radio. Program Drugi, 22.04.2013.

[2] D. Nowacki: *Innych rozkoszy nie będzie?*. „FA-art" 1998, nr 1—2, s. 40.

> nie domagam się żadnej „nowości", „oryginalności", o „rewolucyjności" nie wspominając! Proszę bardzo — powtarzanie nie jest złe; niektórzy powiadają (nie bez racji), że wszystko jest powtórką. Język wszakże musi być inny, powtarzać można, ale innymi sposobami[3].

O konsekwencji w stosowaniu tej dewizy oraz jej interesujących efektach twórczych świadczą także ustalenia krytyków, na przykład Mariana Stali, który o autorskich tendencjach Pilcha powiada:

> On ma niesłychaną zupełnie skłonność do refreniczności albo ma skłonność do powtarzania i przetwarzania zarazem tych samych motywów. Można by czasem ulec nawet wrażeniu, że on opowiada ciągle tę samą historię, przydarzającą się w tych samych miejscach podobnym ludziom. […] Tych powtórzeń jest tam niesłychanie wiele, przy czym to jest także gra literacka […] — on bawi się powtórzeniami[4].

Refreniczność i kombinatoryka — te dwa mechanizmy twórcze leżą u podstaw techniki pisarskiej Jerzego Pilcha nie tylko z punktu widzenia tematów i chronologii publikacji (od chwili debiutu do książek najnowszych), ale także z perspektywy ich genologii, ponieważ dotyczą różnych uprawianych przez niego gatunków prozatorskich. Od będącego zbiorem *quasi*-pamiętnikarskich opowiadań debiutu książkowego, tj. *Wyznań twórcy pokątnej literatury erotycznej* (1988), pisarz ogłosił drukiem najpierw zbiór opowiadań *Moje pierwsze samobójstwo*… (2006), a następnie minitom *Sobowtór zięcia Tołstoja* (2010), w którego skład weszły dwa fragmenty *Mojego pierwszego samobójstwa*: tytułowy *Sobowtór*… oraz *Trup ze złożonymi skrzydłami*.

Wieloletnia praktyka felietonisty w czasopismach zaowocowała również pięcioma wydaniami książkowymi. Dzielą one krótkie teksty, w przeważającej większości opublikowane już wcześniej, wedle klucza tematycznego w osobnych tomach. Zbiór fabularyzowanych komentarzy społeczno-politycznych i kulturowo-literackich felietonów z „Tygodnika Powszechnego", datowanych na lata 1984—1994, zatytułowano *Rozpacz z powodu utraty furmanki* (1994). *Tezy o głupocie, piciu i umieraniu* (1997) to kolekcja artykułów ogłaszanych na łamach „Tygodnika Powszechnego" głównie w latach 1994—1997. *Upadek człowieka pod Dworcem Centralnym* (2002) zawiera felietony drukowane w „Polityce" w latach 1999—2002, a *Pociąg do życia wiecznego* (2007) — felietony publikowane w „Polityce" w latach 2002—2006 i w „Dzienniku" w latach

[3] J. Pilch: *Dziennik*. Warszawa 2012, s. 33.

[4] Wypowiedź M. Stali w dyskusji radiowej *60. urodziny Jerzego Pilcha*. Red. B. Marcinik. Polskie Radio. Program Trzeci, 10.08.2012. http://www.polskieradio.pl/9/398/Artykul /662797/ (dostęp: 23.06.2013). Na temat mechanizmu powtórzeń w obrębie pojedynczych utworów Pilcha zob. między innymi: A. Rejter: *Funkcje powtórzeń w powieści „Pod Mocnym Aniołem" Jerzego Pilcha*. „Poradnik Językowy" 2002, z. 10.

2006—2007. Natomiast zestaw wybranych zapisków pamiętnikarskich, udostępnianych czytelnikom w latach 2010—2011 na łamach „Przekroju", zgromadził pisarz w 2012 roku w tomie *Dziennik*[5]. Ogniwem pośrednim pomiędzy zestawieniami felietonów z „Tygodnika Powszechnego" a zbiorem opowiadań są „memuary silnie autobiograficzne"[6] z tomu *Bezpowrotnie utracona leworęczność* (1998).

Wśród publikacji powieściowych Jerzego Pilcha należy wymienić siedem pozycji: *Spis cudzołożnic. Proza podróżna* (1993), *Inne rozkosze* (1995), *Tysiąc spokojnych miast* (1997), *Pod Mocnym Aniołem* (2000), *Miasto utrapienia* (2004), *Marsz Polonia* (2008) oraz *Wiele demonów* (2013). Wreszcie mniej licznie reprezentowany w dorobku pisarza gatunek stanowią utwory przeznaczone do adaptacji scenicznej: *Monolog z Lisiej Jamy* (wystawiony przez Teatr Telewizji w 1998 roku), dramat z 2004 roku *Narty Ojca Świętego* (premiera w Teatrze Telewizji w 2006 roku) oraz scenariusze do filmów *Żółty szalik*, *Miłość w przejściu podziemnym* czy serialu telewizyjnego *Bar Atlantic*.

Fragmenty wielu spośród utworów Pilcha publikowały najpierw czasopisma, między innymi „NaGłos", „Nowy Zapis", „Kultura Niezależna", „Arka", „Bez Dekretu" czy „Puls". Niejednokrotnie także wersje tekstów ogłaszał pisarz okazjonalnie w nieautorskich antologiach, czego przykładem — opowiadanie *Najpiękniejsza kobieta świata* z tomu *Moje pierwsze samobójstwo*, wydane drukiem rok wcześniej w zbiorze *10 x miłość*. Warto także wspomnieć o fragmencie *Pod Mocnym Aniołem* zamieszczonym jako opowia-

[5] W 2013 roku ukazał się *Drugi dziennik 21 czerwca 2012—20 czerwca 2013*, mający być „dziennikiem rozstań, wyrzeczeń i innych pożegnalnych uścisków" (s. 96), „kalendarium zaniku" (s. 7) czy „spowiedzią ekstremalną" (s. 95). Pilch, koncentrując się w głównej mierze na własnym świecie, oswaja zachodzące w nim zmiany fizyczno-psychiczne, których konsekwencją jest powolne z(a)nikanie. Notatki czynione przez pisarza mają charakter autoterapeutyczny i w pewnym sensie autoanalityczny. Na ich podstawie można zrekonstruować stany wewnętrzne Pilcha. Dodatkowo chodzi również o gest porządkowania doświadczeń. Autor *Wielu demonów* stara się (po)godzić z przemianami, jakie zaszły w jego życiu (postępująca choroba Parkinsona), i oswoić przemijanie. W konsekwencji spora część refleksji dotyczy niedomagań cielesnych, choroby czy krąży wokół kwestii funeralnych. Rozprawiając o śmierci, Pilch wychodzi od ujęć uniwersalnych i traktuje chorobę także jako temat literacki. Prozaik nie użala się nad sobą. Zbliżając się do swoich „dni przedostatnich", nie traci z oczu życia. Stara się czerpać z niego zachłannie. Pisząc o Wiśle czy o swej matce, powraca do rodzinnych historii, by je utrwalić i ocalić od zapomnienia. Pilch daleki jest jednak od sentymentalizmu, patosu czy lamentowania. Wspomnienia o zmarłych (między innymi o ojcu, Kornelu Filipowiczu i Jacku Królaku, grafiku „Polityki") nie bez przyczyny sąsiadują w diariuszu Pilcha z ironicznymi obserwacjami bieżących zdarzeń (na przykład z ostrymi uwagami odnoszącymi się do oglądanych potyczek piłkarskich Cracovii) oraz wrażeniami z lektur (przyp. redaktorów).

[6] Sformułowanie zawarte w notatce z tomu *Bezpowrotnie utracona leworęczność*. Kraków 1998, wnętrze okładki.

danie *Pastorałka Don Juana* w tomie *Opowieści wigilijnych* (wraz z tekstami Olgi Tokarczuk i Andrzeja Stasiuka), o felietonistycznej przedmowie *Słowo natchnione gorzałką* do wydania *Polskiego słownika pijackiego* Juliana Tuwima z 2000 roku czy o wstępie do *Pociągów pod specjalnym nadzorem* Bohumila Hrabala (1997).

Pomimo tych i wielu innych przykładów rozrzucenia dorobku pisarskiego Pilcha w rozmaitych publikacjach można zaryzykować tezę, że na rdzeń jego twórczości składa się siedemnaście autorskich pozycji książkowych, z których każda zawiera wątki tematyczne i stylistyczne obecne w tekstach chronologicznie wcześniejszych. Zawsze jednak powtórzeniu towarzyszy modyfikacja: proza Pilcha, przy zachowaniu swoich cech charakterystycznych (wykrystalizowanych w formę dojrzałą w latach 90.), nieustannie ewoluuje w poszukiwaniu nowych możliwości artystycznego łączenia eksploatowanych tematów.

Określenie „proza Pilcha", tak często stosowane przez krytyków literackich, jest terminem bardzo pojemnym, zdolnym objąć swym zasięgiem nie tylko artykuły prasowe, ale również powieści, jak *Wiele demonów* czy *Marsz Polonia*, symboliczne i intertekstualne. Termin ten sygnalizuje także szczególnie istotną cechę całej twórczości pisarza, bo w tym przypadku podział na prozę literacką i prozę nieliteracką, publicystykę i dramaturgię, opowiadania i dzienniki może być jedynie umowny i nieprecyzyjny. Eseistyka, ogłaszana na łamach prasy, a następnie selektywnie zbierana w osobnych tomach, nacechowana jest stylistyką i tematyką możliwą do odnalezienia — w nie mniej artystycznej formie — w powieściach, monologach i sztukach scenicznych. Nawet felietony publikowane w poczytnych, opiniotwórczych czasopismach polityczno-społecznych zawierają ładunek kreacyjny, rysy „prozy artystycznej" i, jak twierdzi Marian Stala, „nie są felietonami w znaczeniu dziennikarskim albo znacznie wykraczają swoją wartością poza to, co się nam z felietonami dziennikarskimi kojarzy"[7]. Spostrzeżenie to potwierdza sam pisarz, gdy zauważa, iż „powieść felietonowa byłby to gatunek zapewne nikczemny, ale felieton powieściowy jest kreacją wartą trudu i namysłu"[8], lub kiedy oświadcza: „uważam się za prozaika pisującego felietony, a nie za felietonistę piszącego prozę"[9]. Seria tekstów publikowanych przez Pilcha w „Polityce" jako *Szkoła pisania* zawiera wiele warsztatowych komentarzy i na ten temat. Dość przytoczyć uwagę pod adresem korespondujących z felietonistą czytelników:

[7] *60. urodziny Jerzego Pilcha…*

[8] J. Pilch: *Ewa Chudoba, Bronisław Maj i ja.* W: Tegoż: *Bezpowrotnie utracona leworęczność…*, s. 80.

[9] *Literatura wysokoprocentowa*. Z Jerzym Pilchem rozmawia Marcin Baran. „Czas Kultury" 1996, nr 1, s. 11.

> jest tak, jakby niektórzy z was pomiędzy napisaniem listu a napisaniem opowiadania zmieniali się, jakby do napisania tekstu literackiego przebierali się w jakieś niezmiernie uroczyste a krępujące swobodę ruchów szaty, jakby zmieniali głos z potocznego na odświętnie modulowany. Otóż nie należy do pisania przywdziewać niczego, co krępuje swobodę, nie należy zmieniać głosu, trzeba pisać prosto — tak właśnie, jakby się list pisało[10].

Techniczna zasada przywołana w porównaniu „pisać opowiadanie, jakby się list pisało" nie wyczerpuje swego potencjału w odniesieniu do kwestii prostoty lub skomplikowania języka i stylu. Ma w twórczości pisarza dalsze konsekwencje, ponieważ pośrednio wskazuje, a nawet rekomenduje, możliwości łączenia w tekście artyzmu fikcji literackiej (opowiadanie) oraz klarowności informacji z zakresu opisu rzeczywistości (list do redaktora czasopisma).

Klasyfikacja publikacji Pilcha podług kryteriów gatunkowych ma zatem zastosowanie jedynie porządkujące, nie jest bowiem skutecznym narzędziem charakterystyki ich właściwości. Jak zauważa na przykład Tadeusz Nyczek, „nawet to, co uchodzi za powieści Pilcha — spójrzmy na konstrukcję — to tak naprawdę zbiory opowiadań". Literaturoznawca opisuje też *Pod Mocnym Aniołem* jako „pseudopowieść w rozdziałach-opowiadaniach, z których co drugi mógłby być felietonem albo zapisem z dziennika"[11]. Nawet badacze, którzy — jak Jerzy Jarzębski[12] — rozważają możliwość separowania w dorobku autora *Spisu cudzołożnic*… pisarstwa felietonowego od opowiadań, wskazują nie tyle różnice stylistyczne czy tematyczne, ile przede wszystkim kwestie socjologii recepcji i skali rozważań podejmowanych w tekstach: felieton jest doraźną diagnozą aktualnej rzeczywistości, powieść zaś za owym „komentarzem chwili" poszukuje sensów i mechanizmów głębszych oraz uniwersalnych. Jednak z punktu widzenia języka i tematu oba porządki — artystyczny i użytkowy, „książkowy" i „gazetowy" — zostają w prozie Pilcha zespolone w całość, a kluczem umożliwiającym to sprzężenie jest postać autora-narratora, który sam zresztą wyznaje, iż jest „autorem jednej książki", pisze „cały czas to samo" i wręcz „cały czas obraca się wewnątrz jednego gatunku literackiego"[13].

Perspektywa narratorów pisarstwa Pilcha jest zawsze spojrzeniem obserwatora rzeczywistości przez pryzmat literatury: świat „realny" autora przeistacza się w tekście w świat przedstawiony narratora wraz z nadaniem temu

[10] J. Pilch: *Pisz do Pilcha. Opowiadań współczesnych trzydzieści i trzy*. Warszawa 2005, s. 16.

[11] T. Nyczek: *Jakie picie, takie życie*. „Polityka" 2000, nr 48, s. 52.

[12] Zob. J. Jarzębski: *Walka felietonu z prozą*. „Tygodnik Powszechny" 1990, nr 3, s. 9.

[13] *Z życia psychosomatycznego intelektualistów*. Z Jerzym Pilchem rozmawia Barbara Łopieńska. „Res Publica Nowa" 2002, nr 7, s. 50.

pierwszemu znamion literackości. Pozornie faktograficzne felietony traktują o osobach, które punkt widzenia autora czyni bohaterami literackimi dzięki odnalezieniu i wyizolowaniu w ich życiorysach elementów lirycznych, plastyki opisu lub nut dramatyczności. Topografia, rzeczywiste miasta i regiony, zyskuje rangę symbolu. Opisana w pamiętnikarskiej notatce podróż — choćby pociągiem PKP z Wisły do Warszawy — okazuje się *rite de passage*, a odwiedzone miejsca, zgodnie z rudymentami technik realizmu magicznego, zostają zawieszone między porządkiem reportażowego raportu a porządkiem mitu. Nie jest to bynajmniej mit kulturowo utrwalony, lecz mit osobisty do tego stopnia, że, zdaniem Jerzego Radziwiłowicza, w ujęciu Pilcha „to tam jest mityczne, gdzie ja jestem"[14]. Przedmioty są obiektami opisu, ich funkcją jest jednak przede wszystkim wyzwalanie achronologicznego ciągu narracji. Za przykład niech posłuży *Szabla porucznika Czyża* — jak pisze Pilch w *Bezpowrotnie utraconej leworęczności*: „szukaliśmy szabli całe moje dzieciństwo i całą moją młodość; zacząłem pisać, w jednym z pierwszych opowiadań dałem nawet zdanie o szabli dryfującej przez labirynt ścian"[15]. Oręż jest tu nie tylko półlegendarnym rekwizytem z rodzinnych podań, wokół którego felietonista snuje nostalgiczną anegdotę. Pełni też funkcję zbliżoną do Proustowskiej magdalenki, cynowego naczynia Jakuba Böhmego czy blaszanego bębenka z powieści Güntera Grassa — stanowi punkt wyjścia poznawczych reminiscencji, pozwala spojrzeć na przeszłość i dostrzec w niej epizody dotychczas drugoplanowe, w istocie jednak na równi z innymi konstruujące tożsamość narratora. W pierwszoosobowym zaś narratorze prozy Pilcha czytelnik może — i nierzadko to czyni — upatrywać fabularyzowanego i przetworzonego *alter ego* autora. Przesłankami takiego trybu lektury są, między innymi, imiona głównych bohaterów („J." lub „Juruś" w *Pod Mocnym Aniołem*, „Jerzyk" w *Tysiącu spokojnych miast*), powieściowe detale ich biografii inspirowane życiorysem pisarza z Wisły (Gustawa w *Spisie cudzołożnic*… lub narratora *Marszu Polonia*)[16]

[14] Wypowiedź Jerzego Radziwiłowicza w dyskusji radiowej *Jerzy Pilch i jego demony*…

[15] J. Pilch: *Szabla porucznika Czyża.* W: Tegoż: *Bezpowrotnie utracona leworęczność*…, s. 31.

[16] Warto jednak zauważyć, że życiorysy i charakterystyki narratorów-bohaterów opowiadań Pilcha prócz wielu biograficznych elementów wspólnych z autorem zawierają pojedyncze szczegóły (odmienne daty urodzenia, różne imiona lub jedynie ich inicjały itp.), które uniemożliwiają interpretatorowi pełną identyfikację. Jest to nie tylko zabieg literacki nieodzowny w konstrukcji świata przedstawionego, ale także — z punktu widzenia relacji autor — publiczność — rodzaj pisarskiego zabezpieczenia przed konsekwencjami indywidualizmu czytelniczej recepcji. Jak odnotowuje na przykład Joanna Gawlikowska, podczas spotkania z czytelnikami w Cieszynie (27.05.1999) „oceniono, że Pilch pisze o Wiśle i jej mieszkańcach »oszkliwie« — obrzydliwie. […] Odpowiadając, autor zwrócił uwagę na fakt, że większość czytelników utożsamia jego bohaterów z konkretnymi osobami, co jest typową czytelniczą pomyłką, choć nie zaprzeczył, że

oraz wygłaszane przez nich zdania, możliwe do odnalezienia w jego „pozapowieściowych" wypowiedziach.

Dwie zatem granice, nierozerwalnie z sobą związane, przekracza pisarstwo Jerzego Pilcha, by na kanwie ich transformacji budować swą indywidualność. Po pierwsze, granice gatunkowe między modelami tekstowymi. Gatunki standardowo i tradycyjnie klasyfikowane jako dokumentujące lub opatrujące komentarzem realia społeczno-kulturowe (esej, felieton, dziennik) są w wersji Pilcha fragmentami, didaskaliami tudzież rozszerzeniem konwencji jego powieści i opowiadań. W efekcie traci na wyrazistości podział na twórczość faktograficzną i twórczość literacką. Całokształt pisarstwa autora zyskuje na spójności, lecz przekroczenie w ten sposób drugiej granicy — między fikcją a faktem — sprawia, iż holistycznie ujmowana praktyka prozatorska Jerzego Pilcha oferuje czytelnikowi jedną, rozbudowaną i pofragmentowaną osobnymi książkami, powieść o literackości życia ludzkiego. Literackości, która może zostać oddana tylko w sposób literacki.

> Każdy ma w pamięci jakieś godne opowieści wydarzenie ze swojego życia lub z życia najbliższych — twierdzi Pilch — niepojęty zbieg okoliczności, niesłychane spotkanie, tragiczne urodziny ciotki, komiczny pogrzeb dziadka, fatalną zgubę, cudowne znalezisko, że o licznych perypetiach zawodowych, losowych, politycznych i zwłaszcza miłosnych nie wspomnę.

Dodaje też, ogłaszając na łamach „Polityki" „Ogólnonarodowy konkurs na opowiadanie", iż podstawą opowiadania „ma być rzeczywiste wydarzenie — albo tak dobrze wymyślone, żeby w nie uwierzyć"[17]. „Rozróżnienie na pisanie i życie — ostrożnie puentuje tę kwestię gdzie indziej pisarz — jest co najmniej ryzykowne"[18]. „Życiopisanie" — by użyć terminu Henryka Berezy — jest też nieodłączną cechą literackich bohaterów prozy Jerzego Pilcha, czego doskonały przykład stanowi narrator *Spisu cudzołożnic*… Gustaw bowiem

> czuje, jak szykujące się do prawdziwej odpowiedzi słowa odżywają w nim, jak całe życie staje mu (tonącemu w literaturze) przed oczyma, i gotów jest snuć autobiograficzną opowieść, gotów jest zatrzymywać się nad każdym epizodem zaznanym w dzieciństwie, nad każdym cie-

kilka z nich było pierwowzorami. […] Prosił o dystans do opisywanych wydarzeń, które, choć fikcyjne, wynikają z doświadczeń". J. Gawlikowska: *Jerzy Pilch — pisarz „stela"*. „Polonistyka" 1999, nr 9, s. 544.

[17] J. Pilch: *Pisz do Pilcha. Opowiadań współczesnych trzydzieści i trzy…*, s. 8, 9.

[18] *Środek jest tam, gdzie ty*. Z Jerzym Pilchem rozmawia Michał Cichy. „Gazeta Wyborcza" 1999, nr 225, s. 19.

> lesnym majakiem, gotów jest… ale niezwykły cień kładzie się na jego pamięci, cień i ciemność[19].

Jak zauważa Antoni Libera, narrator stwarza tu fikcję, „której jest jednocześnie źródłem i bohaterem. Gra nieustannie kogoś, kto nieustannie tworzy — jego gesty, słowa i myśli są jak pisane zdania. Każdy dzień jest rozdziałem, opowieścią, nowelą"[20]. Przemysław Czapliński stwierdza nawet, iż światopogląd narratorów Pilcha opiera się na przekonaniu, że „życie zyskuje sens dopiero w akcie opowiadania"[21]. Andrzej Franaszek określa bohaterów *Tysiąca spokojnych miast* jako „żyjących w wypowiadanych słowach", „utkanych ze słów"[22]. Maciej Urbankowski natomiast uznaje tę postawę za źródło autobiograficznej dramaturgii autora-bohatera tejże powieści, któremu „literatura powikłała widzenie świata"[23]. O narratorze *Marszu Polonia* Dariusz Nowacki twierdzi, że autor podzielił się z nim „życiorysem, własnymi upodobaniami i lękami"[24]. Choć więc „autobiografizm prozy Pilcha jest oczywisty", badaczom oraz podejmującym grę z kreacyjnymi mechanizmami pisarza czytelnikom zawsze jednak pozostaje „zastanawianie się nad proporcjami zmyślenia i prawdy w tym koktajlu"[25].

Za trafną zatem należy uznać tezę Tadeusza Nyczka, że Pilchowi „kiepsko idzie wymyślanie wymyślonych fabuł. Pisze o sobie i życiu sobie znanym"[26]. Tezę tę potwierdza konstatacja Bronisława Maja: „tak, jak bohaterem jego prozy jest Jerzy Pilch, tak bohaterem tej prozy jest też — bohaterem tej literatury i tego pisania — sama literatura i samo pisanie, i samo bycie pisarzem"[27]. Nieodłącznym jednak uczestnikiem zespolonych z sobą w nierozerwalny fenomen procesów „uliteraturowiania" życia i autobiografizowania literatury przez autora jest czytelnik. Jak twierdzi sam Pilch, „pisać jakiekolwiek utwory to za mało, żeby dać im istnienie"[28], ponieważ tekst-opowieść, a wraz z nim pisarz funkcjonują w pełni dopiero w czytelniczej recepcji. „Gdyby pisarz jakiś pisał książkę o — dajmy na to — innych pisarzach i dbał, by była ona w pełni czytelna tylko dla innych pisarzy — stwierdza wymownie narrator

---

[19] J. Pilch: *Spis cudzołożnic. Proza podróżna*. Kraków 2002, s. 45.

[20] A. Libera: *O czym pisze Jerzy Pilch*. „Kultura" 1993, nr 7—8, s. 192.

[21] P. Czapliński: *Kim Pan jest, Panie Trąba?*. „Gazeta Wyborcza" 1998, nr 1, s. 2 (dodatek „Książki").

[22] A. Franaszek: *Sen o wódce i śmierci*. „Rzeczpospolita" 1998, nr 50, s. 14.

[23] M. Urbankowski: *Śmiech Pilcha*. „Arcana" 1999, nr 30, s. 138.

[24] D. Nowacki: *Zajęcia patriotyczne*. „Tygodnik Powszechny" 2008, nr 15, s. 37.

[25] Lektor [T. Fiałkowski]: *Sen o Dolinie*. „Tygodnik Powszechny" 2006, nr 45, s. 13.

[26] T. Nyczek: *Jakie picie, takie życie…*, s. 51.

[27] B. Maj, wypowiedź w dyskusji radiowej *Jerzy Pilch i jego demony…*

[28] J. Pilch: *Pisz do Pilcha. Opowiadań współczesnych trzydzieści i trzy…*, s. 12.

Miasta utrapienia — poniósłby, zdaje mi się, pisarską porażkę"[29]. Czytelnik jest dla autora istotny, toteż nieodzownym okazuje się odnalezienie balansu między stylem i tematyką właściwą pisarzowi a zainteresowaniami odbiorców: „pisarz trochę musi być uwodzicielem"[30]. W przypadku całokształtu twórczości Jerzego Pilcha język jego prozy wyewoluował z kilku dyskursów, rejestrów oraz technik pisarskich, tematyka zaś czerpie inspirację z elementów i epizodów życiorysu autora traktowanych jako metafora lub przykład ogólnoludzkich doświadczeń.

◇

„Najlepsze, najczystsze intelektualnie, świetne stylistycznie są u niego zdania — twierdzi Tadeusz Nyczek — potem rozdziały, na końcu całości"[31]. Ponieważ kunszt konstruowania zdań widoczny w twórczości autora *Nart Ojca Świętego* akcentują również inni krytycy, hasło „fraza Pilcha" coraz powszechniej funkcjonuje w dyskusjach krytycznoliterackich jako określenie najważniejszego aspektu oryginalności stylu pisarza. Na poziomie zdania można też wskazać najistotniejsze cechy charakterystyczne jego idiolektu ze świadomością, iż niezależnie od źródła przykładów „taki sam zestaw chwytów odnajdziemy bez trudu we wszystkich książkach Pilcha"[32].

Sformułowaniem „kult pierwszego zdania"[33] Dorota Gacek określa szczególną funkcję, jaką Jerzy Pilch przypisuje wstępnej frazie utworu lub — co przy tendencji autora do konstruowania długich, wielokrotnie złożonych zdań jest automatyczne — inicjalnemu paragrafowi. „Arcymistrz pierwszego akapitu"[34] to z kolei określenie Przemysława Czaplińskiego. Obydwa podkreślają rolę pierwszego ustępu opowieści, jego rangę wizytówki pisarza i „reklamy" tekstu. Wstęp rozpoczyna budowę, uruchamia nawarstwianie napięcia fabularnego oraz służy zaintrygowaniu czytelnika, ponieważ jest naturalnym punktem wyjścia dalszej lektury, którą ukierunkowuje przez wskazanie kluczowych wątków. Wątki te niekoniecznie są centralną osią dalszej fabuły, ponieważ regułą początkowych paragrafów opowiadań i powieści Pilcha jest osadzenie w nich szlaków literackiej akcji, tematów czy postaci drugoplanowych i epizodycznych. Ich funkcją nie jest streszczenie całości, lecz

[29] J. Pilch: *Miasto utrapienia*. Warszawa 2004, s. 58.

[30] *Ja i reszta świata*. Z Jerzym Pilchem rozmawia Artur Sporniak, Jan Strzałka. „Tygodnik Powszechny" 2006, nr 10, s. 10. W innej z rozmów Pilch podkreśla, że „uwodzicielstwo" literackie wymaga powtarzalności, ponieważ „prawdziwe obcowanie z literaturą dają książki lektury wielokrotnej". *Dar niesprawiedliwego spojrzenia*. Z Jerzym Pilchem rozmawia Andrzej Franaszek. „Tygodnik Powszechny" 2006, nr 51, s. 21.

[31] T. Nyczek: *Jakie picie, takie życie*…, s. 52.

[32] D. Nowacki: *Innych rozkoszy nie będzie?*…, s. 41.

[33] D. Gacek, wypowiedź w dyskusji radiowej *Jerzy Pilch i jego demony*…

[34] P. Czapliński, cyt. za: D. Nowacki: *Innych rozkoszy nie będzie?*…, s. 41.

rozpoczęcie gry z czytelnikiem: pierwsze zdanie rozbudza zainteresowanie odbiorcy elementami możliwymi do sklasyfikowania jako sensacyjne, zabarwione kulturowo-społeczną kontrowersją lub oparte na chwytliwej poetyce konceptu. Elementy te nierzadko w toku rozwoju fabuły narrator porzuca, marginalizuje lub demistyfikuje. Czyni to jednakże nie wcześniej niż dopiero na etapie lektury, na którym implikowany odbiorca koncentruje już uwagę na rzeczywistym wątku głównym i odsunięcie lub zbanalizowanie początkowo istotnych wtrętów pobocznych wywiera niewielki wpływ na interpretację czy poziom czytelniczego zaangażowania w proces lektury. Doskonały przykład praktycznej aplikacji tej techniki stanowi wstęp do powieści *Tysiąc spokojnych miast*:

> Gdy ojciec i pan Trąba postanowili zabić I sekretarza Władysława Gomułkę, panowały niepodzielne upały, ziemia trzeszczała w szwach, rozpoczynała się udręka mojej młodości.
>
> Morfinistki mieszkały na strychu i nie było sposobu, aby nimi zawładnąć. Skrzypiały schody, wpierw nadciągały awangardy zapachów, potem same zapachy, masło kakaowe i coś jeszcze, czego nie umiałem rozpoznać, a co musiało być zapachem morfiny i nie-powściągliwości[35].

Ustęp wskazuje czytelnikowi główny wątek akcji utworu (planowany zamach na przywódcę Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej). „Udręka młodości" sygnalizuje wątek poboczny — miłosne, by nie rzec: romansowe, elementy życiorysu narratora, realizowane w powieści ciągiem fragmentarycznych epizodów. Informacja o gościnie, jakiej udzielili rodzice bohatera domniemanym morfinistkom, wprowadza natomiast wątek jedynie dygresyjny. Jego tajemniczość („coś jeszcze, czego nie umiałem rozpoznać") i dwuznaczność (para „nie-powściągliwych" narkomanek, która z groteskowo-symboliczną kołdrą szuka intymności w okolicznych lasach) służą nade wszystko zaintrygowaniu czytelnika, który podczas lektury szóstego (z dziewięciu) rozdziału dowiaduje się, iż obie bohaterki „oczywiście nie są żadnymi morfinistkami. Są studentkami psychologii i niebawem zabiorą się do pisania prac magisterskich"[36]. Jak zauważa Andrzej Franaszek, im dalej i „uważniej czytamy, tym jaśniejsze jest, że książka ta opowiada o czymś zupełnie innym"[37]. Podobny zabieg literacki otwiera powieść *Pod Mocnym Aniołem*:

> Zanim pojawili się w moim mieszkaniu mafiosi w towarzystwie śniadolicej poetki Alberty Lulaj, zanim wyrwali mnie z pijackiego snu i zanim jęli się domagać — wpierw obłudnymi prośbami, potem bezpardono-

[35] J. Pilch: *Tysiąc spokojnych miast*. Kraków 2002, s. 5.
[36] Tamże, s. 117—118.
[37] A. Franaszek: *Sen o wódce i śmierci…*, s. 14.

> wymi pogróżkami — bym ułatwił druk wierszy Alberty Lulaj na łamach „Tygodnika Powszechnego", zanim nastąpiły burzliwe wydarzenia, o których pragnę opowiedzieć, była wigilia wydarzeń, był zaranek i był wieczór dnia poprzedzającego, i ja od zaranka do wieczora dnia poprzedzającego popijałem brzoskwiniówkę. Tak jest, piłem brzoskwiniówkę, zwierzęco tęskniłem za ostatnią, przedśmiertną miłością i po uszy tkwiłem w życiu rozpustnym[38].

Jeden z przewodnich tematów powieści — miłość jako wyzwolenie z nałogu i ucieczka przed śmiercią — wprowadzany jest za pomocą rozrzuconych w obu zdaniach uwag („pijacki sen", „przedśmiertna miłość"), w konstrukcjach eksponujących sugestie autobiograficzne (praca redaktora „Tygodnika Powszechnego") oraz elementy właściwe kryminałom (wizyta „mafiosów"), opowiadaniom sensacyjnym („burzliwe wydarzenia") czy utworom poświęconym kontrowersjom obyczajowym („życie rozpustne"). Elementy te, które strukturalista nazwałby za Rolandem Barthes'em katalizami[39], inicjują we wstępie wątki, których kontynuacja w dalszych partiach fabuły jest nie tylko zaledwie epizodyczna, ale również zostaje poddana autorskiej demistyfikacji. Na przykład wspominany „mafioso" traci przypisaną mu pierwotnie rolę potencjalnego schwarzcharakteru wraz z rozterkami narratora, ukazanymi w rozdziale jedenastym (z dwudziestu pięciu):

> już w końcu sam nie wiedziałem kto? Przywódca intruzów? Mistrz niedocieczonej ceremonii? Dobrodziej mój? A może ścigany listem gończym złoczyńca?[40].

Według podobnych zasad kształtuje Jerzy Pilch również treść początkowych akapitów *Marszu Polonia*:

> W przeddzień mych pięćdziesiątych drugich urodzin postanowiłem, że nazajutrz poznam nową kobietę. Myśl ta kołatała się we mnie od dawna, ale tonacji definitywnej nabierała stopniowo.
>
> Nie wszczynałem pustej zabawy, nie była to gra ani zakład. Nie przesadzałem z lekkością — miałem ambitny i poważny zamiar w ciągu dwudziestu czterech godzin spotkać, poznać i uwieść inteligentną, szczupłą i mierzącą najmniej metr siedemdziesiąt dziewczynę lekko przed trzydziestką.

---

[38] J. Pilch: *Pod Mocnym Aniołem*. Kraków 2000, s. 7—8.

[39] Zob. R. Barthes: *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*. Przeł. W. Błońska. W: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Red. A. Burzyńska, M.P. Markowski. Kraków 2007, s. 254—284.

[40] J. Pilch: *Pod Mocnym Aniołem…*, s. 79.

> Chciałem sprawić sobie intensywny prezent i chciałem sprawdzić, czy stać mnie na sprawienie sobie intensywnego prezentu[41].

Pomimo iż powieść o perypetiach uwodziciela już po lekturze kilku rozdziałów zyskuje stopniowo swoją właściwą formę symbolicznej satyry na polską rzeczywistość społeczno-polityczną, to właśnie wątek erotyczny — w trakcie rozwoju fabuły najpierw zmarginalizowany, a następnie przez narratora porzucony — służy wzbudzeniu czytelniczego zainteresowania. Ze zbliżoną sytuacją spotykają się także czytelnicy większości innych utworów Jerzego Pilcha, przede wszystkim opowiadań i powieści, nierzadko jednak również felietonów. Kwestię specjalnej rangi wstępnych fragmentów tekstu sam pisarz niejednokrotnie podejmował w autokomentarzach lub uwagach dotyczących refleksji nad literaturą. Jako organizator i juror w ogólnonarodowym konkursie na opowiadanie, wyraża opinię opartą na przykładzie próbki nadesłanej przez jednego z uczestników:

> Oto biorę do ręki dobrze napisany obraz imprezy wydanej z okazji „osiemnastki". Pierwsze zdanie bardzo fajne: „Ostatni spóźnieni goście pojawili się około godziny 21:30 i wchodząc do korytarza wprost z ogródka, przywiedli mi na myśl wyłaniające się z mroku upiory — być może dlatego, że zdążyłam się już wprowadzić w stan znacznie odbiegający od trzeźwości". Pierwsze zdanie OK i potem — dokładnie odwrotnie niż w starej maksymie Hitchcocka — napięcie maleje[42].

Istotna funkcja wstępu oraz konieczność zbalansowania wprowadzanej przezeń nastrojowości i tempa fabularnej akcji z tokiem dalszej narracji są w przypadku prozy Pilcha regułą rudymentarną. Często to właśnie pierwszym fragmentom utworów z kanonu literatury światowej pisarz poświęca szczególną uwagę w wypowiedziach krytycznoliterackich. Za przykład niech posłuży wyimek z cyklu jego miniesejów o twórczości Brunona Schulza:

> Sławne pierwsze zdanie *Sklepów* [*cynamonowych* — A.L.] ma balans nie lada. „W lipcu ojciec mój wyjeżdżał do wód i zostawiał mnie z matką i starszym bratem na pastwę białych od żaru i oszałamiających dni letnich". Czytając wedle metodologii Wisławy Szymborskiej […], łatwo zauważyć, że biblijna i melodyjna ta fraza wiadomości i konkretów podaje bez liku: kto, kiedy, gdzie, w jakim celu wyjechał, kto został — praktycznie co słowo konkret, dopiero na sam koniec płomienie, oszołomienie i żar — akurat tyle upalnej aury, by była, ale nie przygniatała. Pierwsze zdanie *Sanatorium* [*pod Klepsydrą* — A.L.] już balansu nie ma,

[41] J. Pilch: *Marsz Polonia*. Warszawa 2008, s. 7.
[42] J. Pilch: *Pisz do Pilcha. Opowiadań współczesnych trzydzieści i trzy…*, s. 11.

> owszem piękne, owszem inaugurujące sławny wywód o Księdze, ale już męczące i długie. […] W ogóle *Sklepy* są wyrazistsze i mniej nużące od *Sanatorium*. *Sklepy* są takie jak ich pierwsze zdanie i *Sanatorium* jest takie jak jego pierwsze zdanie. […] A zatem *Sklepy* — wzlot. *Sanatorium* — regres[43].

Nie sposób nie spostrzec, że wartościowane pozytywnie elementy techniki pisarskiej Schulza (biblijność i melodyjność frazy, konkret i wyrazistość) stosuje Pilch w twórczości własnej[44], czego wymownym świadectwem jest wstępny fragment powieści *Wiele demonów*. Jego konstrukcja dostarcza czytelnikowi najpierw tak cenionych w *Sklepach cynamonowych* informacji („kto, kiedy, gdzie"), a następnie elementów mistycyzmu i tajemnicy w tonacji biblijnej: „W połowie minionego wieku na siglańskiej poczcie pracował listonosz Fryderyk Moitschek, który znał sekret ludzkiego życia, wiedział, ku czemu zmierzamy i co będzie po śmierci"[45].

Dyskurs religijny, a Biblia w szczególności, jest źródłem, z którego język prozy Pilcha czerpie inspiracje wyjątkowo istotne, co w konsekwencji prowadzi do wypracowania poetyki możliwej do określenia mianem stylu kaznodziejskiego. „Niewątpliwie to odpowiedni dla mnie gatunek: księżowska nauka — wyznaje pisarz — gawęda ze śladem fabuły"[46]. Inspiracje językiem kazań i postylli manifestują się w twórczości Pilcha na kilka sposobów. Stosunkowo powszechne są zwroty z glosariusza obyczajowości i kultury religijnej w rodzaju „a jak Bóg pozwoli" czy „z głębi serca — Bóg zapłać"[47]. Stosowane są najczęściej w jego prozie felietonowej, która w istocie jest korespondencją z czytelnikami na łamach periodyków. Tego typu sformułowania w powieściach Pilch nierzadko poddaje ironizującej modyfikacji, czego doskonały przykład stanowi inwokacja *Marszu Polonia* „W Imię Ojca i Syna, i Ducha Opowieści, Amen"[48]. Porządku kalendarza liturgicznego przestrzega Pilch z reguły w kontekście, który wprowadza dodatkowe wartości semantyczne do prostej rachuby chronologicznej. Interesującym przykładem jest jego zabarwiony sarkazmem *Komunikat komisarza konkursu* na opowiadanie

[43] J. Pilch: *Dziennik*…, s. 79—80.

[44] Co interesujące, omawiany wstępny fragment *Sklepów cynamonowych* Schulza parafrazuje Pilch we własnej powieści kryptocytatem: „Pamiętam upalne sezony, na które wyjeżdżaliśmy z matką nad morze, wydając samotnego ojca na pastwę, rzecz jasna, oszałamiających, skwarnych dni letnich". J. Pilch: *Spis cudzołożnic*…, s. 67.

[45] J. Pilch: *Wiele demonów*. Warszawa 2013, s. 7.

[46] *Trumna nie mieści się w drzwiach*. Z Jerzym Pilchem rozmawia Justyna Sobolewska. „Polityka" 2013, nr 17—18, s. 112. Na pytanie o projekt napisania postylli Jerzy Pilch odpowiada: „to jest projekt żartobliwy. […] Moje kazania byłyby, obawiam się, za poczciwe".

[47] J. Pilch: *Pisz do Pilcha. Opowiadań współczesnych trzydzieści i trzy*…, s. 15.

[48] J. Pilch: *Marsz Polonia*…, s. 7.

ogłoszony w „Polityce" w kwietniu 2004 roku: „ostatnie opowiadania przyjmowane będą do Wielkiego Piątku. Fakt, że jest to dzień Męki Pańskiej, nie ma nic do rzeczy"[49]. Biblia stanowi dla pisarza również źródło niezmiennie aktualnej symboliki, zdolnej trafnie diagnozować i opisywać aktualną sytuację społeczno-kulturową. Spośród wielu przykładów najbardziej wymowne odnajduje czytelnik *Marszu Polonia*, między innymi w dialogu bohaterów:

> — Zaproponowaliśmy mecz. Arka Noego kontra Wieża Babel. My kontra oni.
>
> — Jak to? — Matka Polka zdumiała się w najwyższym stopniu.
>
> — My jesteśmy mieszańce, kosmopolici, zbieranina, w sumie — Wieża Babel. Oni są naród, jedność, ocalenie, czyli Arka[50].

Parafrazy lub cytaty fragmentów Pisma Świętego wplata pisarz w kontekst fabuł własnych opowiadań, co może zaobserwować czytelnik między innymi *Spisu cudzołożnic*… w ustępie:

> Tak rzec by można, tak można by fakty upiększać słowami, tymczasem jednak pamiętać trzeba nade wszystko, by kolejne dawki koniaku albańskiego, kryjące w sobie niepoliczalną liczbę owych łagodzących okoliczności, rozcieńczając i zamazując rzeczywistość, nie rozcieńczyły i nie zamazały jej zupełnie, by nie wyzuły jej z istnienia. Chcąc posiąść ciało Joli Łukasik, musiałem dbać o to, by wcześniej świetlisty nurt albańskiego koniaku nie wziął mnie w swoje posiadanie.
>
> I to było dobre, jak mówił Pan przypatrując się swoim kolejnym dziełom[51].

Wyjątkową kumulację biblijnych parafraz, stylizację na język modlitwy oraz nagromadzenie symboliki chrześcijańskiej stanowi fragment powieści *Pod Mocnym Aniołem*, w którym odnaleźć można wyraźne inspiracje *Apokalipsą św. Jana*:

> Ojcze mój niebieski i ojcze mój pijany, i pijany ojcze mego pijanego ojca, i wszyscy moi pijani pradziadowie, i wszyscy moi pijani przodkowie, a także wszyscy niespokrewnieni ze mną fataliści, coście widzieli i co wiecie, gdzie leży gwiazdozbiór Mocnego Anioła, wszyscy, coście się w jego granatowo-złotym blasku urodzili i pomarli — bądźcie pozdrowieni. […]
>
> Bełkotała rzeka, szumiały drzewa, góry nieporuszone waszymi słowami i oddechami stały jak stały, a nad wszystkim, wzdłuż i wszerz

[49] J. Pilch: *Pisz do Pilcha. Opowiadań współczesnych trzydzieści i trzy*…, s. 17.
[50] J. Pilch: *Marsz Polonia*…, s. 157.
[51] J. Pilch: *Spis cudzołożnic*…, s. 14.

> wszystkiego, był gwiazdozbiór Mocnego Anioła. W ciemnościach dobrze widziałem wszystkie gwiazdy, co go wyznaczały: siedem gwiazd znaczyło jego rozchwianą sylwetkę, trzy głowę odchyloną, cztery na tył głowy zsunięty kapelusz, pięć jasnych gwiazd rysowało uniesione ramię, dziewięć wyznaczało skrzydła, a dziesięć, płomiennych jak pomarańczówka, tworzyło butelkę przytkniętą do spragnionych i zaznaczonych bardzo ciemną gwiazdą ust. Pod jego stopami: Centaur, Wąż Wodny i Waga, po prawicy: Lew, Wolarz i Panna, po lewicy: Lutnia, ponad nim: ciemności[52].

Wpływy stylu biblijno-kaznodziejskiego najważniejsze jednak, bo inherentnie wpisane w idiolekt pisarza, a dzięki temu obecne niemal we wszystkich utworach Jerzego Pilcha, manifestują się na poziomie gramatyki, archaicznej leksyki oraz składni fragmentów, których symboliczne odniesienia, najczęściej jedynie implikowane, nie dotyczą tematyki *stricte* religijnej. Nie stanowią też w kontekście całości tekstu imitacji ani parodii religijności. Są zazwyczaj opisami doświadczeń narratora lub innych bohaterów; doświadczeń nierzadko codziennych i stosunkowo prozaicznych, jednakże w efekcie zastosowania stylu odległego od języka potocznego czytelnicza recepcja przydaje im szczególnego znaczenia w schemacie fabularnym opowieści. Jako jedne z najbardziej reprezentacyjnych w prozie Pilcha układów syntaktycznych o rodowodzie biblijnym można wymienić obszerne konstrukcje zdaniowe z licznymi repetycjami tych samych spójników łącznych. Za przykład niech posłuży wyimek ze *Spisu cudzołożnic*… — siedmiokrotnie powtarzający w jednym akapicie spójnik „i":

> I skuliłem się w sobie, bo pomyślałem, że legnę zaraz z ręki zazdrosnego męża. I wtedy, w tej przedśmiertnej chwili, wszystkie moje, Gustawa, najpaskudniejsze przywary pośpieszyły mi z pomocą. Strach, fałsz, zakłamanie, tchórzostwo — wszystkie te ciemne muzy wysyłały posłańców z dobrymi nowinami. I tłusty, lodowaty pot wystąpił mi na czoło, i zaczęły mi drżeć ręce, i mówiłem nieskładnie, i całe moje ciało trzęsło się jak w konwulsjach, jakby zaczęło w nim trzepotać nieopisanie dzikie stworzenie. I doktor Zgółka nieomylnie odgadł, iż lada chwila zacznie się deliryczne *tremens*[53].

Nie mniej powszechnie stosuje pisarz przeniesienie czasownika (często orzeczenia) na koniec sekwencji zdaniowej, jak ma to miejsce w sformułowaniu: „Jak zobaczę, to uwierzę. Albo i nie. Wszystko szwindlem i złudzeniem

[52] J. Pilch: *Pod Mocnym Aniołem*…, s. 127—128.
[53] J. Pilch: *Spis cudzołożnic*…, s. 74—75.

być może”[54]. Nierzadko ten zabieg stylistyczny, swoista składniowa retardacja, stanowi zasadę konstrukcyjną bardziej obszernych partii tekstu, gdzie dodatkowo uzupełniają go wtrącenia, na przykład we fragmencie:

> Byłem w biegu, byłem na miejscu; ogolonemu na łyso — posiadającemu zarazem licencję prywatnego detektywa, a może stopień pułkownika kontrwywiadu — szoferowi dłoń skwapliwie podawałem; do klimatyzowanego niczym arktyczna pieczara wnętrza autokaru z infantylnym pośpiechem — jakbym się bał, że sprzed nosa mi ucieknie — właziłem[55].

Archaizację, jaką wprowadza tego rodzaju niestandardowość syntaktyczna, niejednokrotnie potęguje i patetyzuje zastosowanie w pozycji finalnej czasownika lub frazeologizmu czasownikowego o podniosłej tonacji, już ze słownikowego punktu widzenia archaicznego. Doskonały przykład stanowi wykorzystanie zwrotu „przestępować próg” zamiast potocznego „wejść” we fragmencie: „dziś są moje pięćdziesiąte drugie urodziny — wyjaśniłem; kloszardzi skłonili się i nagle — jakby wzruszenie moim wiekiem odebrało im mowę — zamilkli, ja zaś próg sklepu całodobowego przestąpiłem”[56]. Stylistyczne modyfikacje czasowników w idiolekcie Pilcha dotyczą nie tylko ich pozycjonowania, ale także zmiany, na przykład na imiesłowy przymiotnikowe czynne, jak można to zaobserwować w opisie:

> Komuniści półtrupa uprowadzili i skryli […]. Z rąk do rąk przechodził. Wedle innej wersji, podobno cały czas w świetnej formie. Nie tylko żyjący, ale i pod każdym względem funkcjonujący, pod przybranym nazwiskiem po całym świecie podróżujący, artykuły, eseje i powieści pod pseudonimem ogłaszający[57].

Co interesujące, sam autor-narrator w metatematycznych wtrętach w obrębie powieści z nutą autoironii wskazuje biblijny rodowód wykształconego przez siebie stylu pisarskiego. Za przykład tego rodzaju refleksji niech posłuży fragment *Pod Mocnym Aniołem*:

> ująłem w obie dłonie przyrzeczoną i wedle przyrzeczenia napełnioną do połowy szklankę i jąłem wilżyć wargi, i jąłem zraszać gardło, i miarkując potrzebę zbawienia raptownego, godziłem się na zbawienie stopniowe. I powoli, powoli nieznośny ciężar ustępował z mojego serca, rozjaśniały się ciemne myśli moje i rozpogadzała się dusza moja.

[54] J. Pilch: *Marsz Polonia*…, s. 51.
[55] Tamże, s. 35.
[56] Tamże, s. 18—19.
[57] Tamże, s. 140.

> […] Po kilkunastu minutach, kiedy poprawiło mi się do tego stopnia, że mogłem wreszcie dać sobie spokój z histerycznym nadużywaniem w głębi duszy biblijnej frazy, spojrzałem na nich wszystkich[58].

Dyskurs religijny nie jest wszakże jedynym, z którego autor *Spisu cudzołożnic*… czerpie modelowe rozwiązania stylistyczne. Nie mniej eksploatuje konwencję gawędy, pełną wtrąceń, nierzadko wielokrotnych w jednym zdaniu:

> Wszyscy Wojewodowie chlali tęgo, a już dziadek Jan Nepomucen — szkoda gadać. Stary skurczybyk — jak już wspomniałem — wypijał regularnie butelkę irlandzkiej, szkockiej, amerykańskiej albo najchętniej „gorzkiej żołądkowej whisky" dziennie, ale ponieważ — właśnie — czynił to regularnie oraz, jak ustalił z doktorem Swobodziczką, kontrolowanie, nie miał się za alkoholika i — co gorsza — istotnie nim nie był[59].

Podobny, retoryczno-gawędziarski charakter ma tautologiczny sposób podkreślania ważkości osądów wygłaszanych przez bohaterów. Licznych przykładów, typowych dla większości opowiadań i powieści Pilcha, dostarcza *Miasto utrapienia* obfitujące w określenia typu „upokorzenie specjalnie upokarzające", „pełna pełnia gospodarki", „szczególność sytuacji jest szczególniejsza", „mundial mundiali", „puchar pucharów i liga lig"[60].

Ponieważ dla narratorów opowiadań Jerzego Pilcha życie i literatura w nierozerwalny sposób stapiają się z sobą w jedno doświadczenie egzystencjalne, przeto kolejną cechą charakterystyczną jego prozy jest obecność mniej lub bardziej wyraźnie eksponowanych nawiązań, aluzji i kryptocytatów literackich. Służą one nie tylko wskazywaniu źródeł inspiracji czy składaniu literackiego hołdu ważnym dla pisarza prekursorom, lecz także proponują czytelnikowi rodzaj gry interpretacyjnej. Chociaż jej przykłady odnaleźć można w wielu tekstach autora, to przede wszystkim *Marsz Polonia* zawiera casusy najjaskrawiej ukazujące mechanizmy wprowadzania kryptocytatów w tekst. Niektóre spośród nich sugeruje bezpośrednio sam narrator, jak w przypadku odwołania do finalnego wersu *Stepów akermańskich* Adama Mickiewicza we fragmencie: „Rzuciłem jeszcze okiem w wiadomym kierunku, w pierwszej chwili punkt w chybotliwych czerniach zamajaczył całkiem wyraźnie; zmrużyłem oczy, by się upewnić — zniknął. Jak mówi poeta: Jedźmy, nikt nie idzie"[61]. W innych przypadkach Pilch posługuje się parafrazą

[58] J. Pilch: *Pod Mocnym Aniołem*…, s. 78.
[59] J. Pilch: *Miasto utrapienia*…, s. 97.
[60] Tamże, s. 114—115, 148—149, 184, 318.
[61] J. Pilch: *Marsz Polonia*…, s. 71.

zmieniającą cytat z tekstu źródłowego w stopniu na tyle nieznacznym, że odwołanie do oryginału pozostaje wyraźne. Tak jest, na przykład, w modyfikacji tytułu eseju Markiza de Sade *Jeszcze jeden wysiłek, Francuzi, jeśli chcecie stać się Republikanami*, którą zawiera scena wspinaczki na wieżę posiadłości („Nogi miałem całe, ale ich nie czułem, mściwy bydlak narzucał szalone tempo, a i ja chciałem mieć za sobą ten nieprzewidziany epizod. Jeszcze jeden wysiłek, Polacy! Jeszcze jeden!") lub też w zaanektowaniu wersu „Spisane będą czyny i rozmowy" z liryku *Który skrzywdziłeś* Czesława Miłosza przez ustęp:

> Zapaliły się wszystkie światła, tłum radośnie roześmianych sobowtórów zaczął śpiewać: Happy birthday to you! Happy birthday to you! Happy birthday to you! — biło mi serce. Bezetzny faktycznie był księciem świata. Zero przesady. Wiedział wszystko o wszystkich. O żywych i o umarłych. Spisane były daty, czyny i rozmowy telefoniczne[62].

Nie brakuje wszakże w twórczości Pilcha parafraz i odwołań erudycyjnie zakamuflowanych, które nawiązują do przywoływanego tekstu i jednocześnie z nim polemizują. Za przykład posłużyć może otwierająca *Marsz Polonia* deklaracja narratora „W przeddzień mych pięćdziesiątych drugich urodzin postanowiłem, że nazajutrz poznam nową kobietę. […] Chciałem sprawić sobie intensywny prezent i chciałem sprawdzić, czy stać mnie na sprawienie sobie intensywnego prezentu". Jej pierwowzoru poszukiwać można w początkowych zdaniach *Rzeczy o mych smutnych dziwkach* Gabriela Garcíi Márqueza: „W roku mych dziewięćdziesiątych urodzin chciałem sprawić sobie w prezencie szaloną noc miłosną z nieletnią dziewicą"[63]. Ponadto liczne są intertekstualne zapożyczenia sytuacyjne. W przypadku *Marszu Polonia* chodzi między innymi o sceny chocholego tańca z *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego, obraz oblężonej twierdzy wzorowany na *Nie-Boskiej Komedii* Zygmunta Krasińskiego czy o liczne nawiązania do *Ślubu* Witolda Gombrowicza oraz *Balu w operze* Juliana Tuwima.

„Wszystkie imiona świata mają jakieś mniej lub bardziej odjechane powody — twierdzi narrator *Miasta utrapienia* — po kimś, na cześć kogoś, po ojcu, po dziadku, dla szpanu"[64]. Charakterystyczne dla bohaterów powieści autora *Wielu demonów* są imiona, nazwiska lub pseudonimy konotujące przypisane im przez narratora właściwości. Warto zauważyć, że onomastyka Pilcha wykorzystuje mechanizm silnie semantycznego nacechowania nazw własnych nie tylko w scenach symbolicznych i metaforycznych, jak ustępy poświęcone w *Marszu Polonia* postaci Benjamina Bezetznego — „ekscentryka

[62] Tamże, s. 82, 133.

[63] G. Garcia Márquez: *Rzecz o mych smutnych dziwkach*. Przeł. C.M. Casas. Warszawa 2006, s. 9.

[64] J. Pilch: *Miasto utrapienia…*, s. 12.

nad ekscentrykami" i „swawolnika nad swawolnikami"[65] o rysach, jak odnotowuje Dariusz Nowacki[66], Jerzego Urbana. Ze zbliżoną bowiem sytuacją spotyka się czytelnik i innych jego fabuł. Jan Nepomucen Wojewoda jest burmistrzem Granatowych Gór z *Nart Ojca Świętego*, jego żona zaś nosi miano Joanny W Co Się Ubrać — didaskalia dramatu opisują ją jako kobietę, która „za dobrze i za ostro jak na matkę Polkę się ubiera"[67]. Postacie takie jak Doktor Granada, Asia Katastrofa, Alberta Lulaj, Bacha Maklerka, Szymon Sama Dobroć, Joacha Postrach Tworek czy Fanny Kapelmeister występują w *Pod Mocnym Aniołem*, natomiast kościelny Messerschmidt, pan Trąba, Małgosia Snajperek, Elżunia Baptystka i pastor Potraffke są bohaterami *Tysiąca spokojnych miast*. Czytelnik *Miasta utrapienia* napotyka takie bohaterki jak Piękna Pietia, Esmeralda Dorsz, Konstancja Wybryk czy Basia Cyc. Tytułowy *Spis cudzołożnic* obdarza kobiece charaktery mianami Szpetnej Czarnulki, Milczącej Weroniki, Izy Gęsiareczki, Marii Magdaleny Zgółki czy Ewy Osiedle Zielone — w znakomitej większości przypadków tak skonstruowane nazwiska lub pseudonimy wskazują na cechy osobowościowe postaci, ich pochodzenie lub miejsce zamieszkania. Zawsze też bohaterowie ukryci pod pseudonimami występują na kartach powieści wespół z postaciami bardziej otwarcie wzorowanymi na osobach rzeczywistych (jak, między innymi, członkowie rodziny autora, polscy politycy czy literaci). Jak podkreśla sam autor,

> imię jest czystym rekwizytem. […] Powinno być dla czytelnika wskazówką, że jest to za prosty chwyt eksponujący fikcyjność. W ten sposób daję sygnał, aby uważał na mój autobiografizm[68].

Niebagatelną rolę w kształtowaniu indywidualności języka literackiego Pilcha odgrywa metaforyka futbolowa. Terminologia sportowa, stylistyka relacji z meczów piłkarskich, przede wszystkim zaś analogie między zasadami rozgrywek piłki nożnej i uniwersalnymi prawidłowościami ludzkiego życia stanowią nieodłączny element konstrukcji metafor i porównań. Spośród licznych przykładów wymieńmy tylko kilka. W *Marszu Polonia* tezaurus sportowy służy za analogię do wyznawanych przez narratora zasad postępowania:

> Wyznaczyłem sobie dwadzieścia cztery godziny, ale — dajcie spokój — bez kabaretowej ortodoksji. Przewidywałem realistyczne luzy. Jak mecz ma się odbyć naprawdę, trzeba zakładać doliczony czas gry, a na-

[65] J. Pilch: *Marsz Polonia*…, s. 27.
[66] D. Nowacki: *Zajęcia patriotyczne*…, s. 37.
[67] J. Pilch: *Narty Ojca Świętego*. Warszawa 2004, s. 10.
[68] *Zgubny temat*. Z Jerzym Pilchem rozmawia Katarzyna Kubisiowska. „Rzeczpospolita" 2000, nr 261, s. E3.

> wet dogrywkę. W głębi duszy dawałem sobie na poznanie nowej laski wręcz tyle, ile Chrystus na Zmartwychwstanie: cały weekend. Ale to nie znaczy, że należy opóźniać start. Nie należy[69].

Ma również zastosowanie jako metafora porządku świata i hierarchii wartości:

> — Pomyliłem Manchester United z Manchesterem City?
> — Exactly. Ja też swego czasu myliłem, a nie należy i nie wolno. Widzi pan, w tym rzecz: nie mylić Manchesteru United z Manchesterem City! Pierwsza zasada: nie mylić Manchesteru United z Manchesterem City! […]
> — Nie mylić Polonii z Legią.
> — Tak jest. Jak się takie rzeczy myli, świat wypada z normy[70].

W *Pod Mocnym Aniołem* odzwierciedla dramat bohaterów, którzy

> będą się szamotać, będą się daremnie szamotać pomiędzy piciem a niepiciem, ale przynajmniej ta ich daremna szamotanina będzie znakiem jakiejś przegranej, bo przegranej, ale walki, znakiem jakiegoś ruchu. Dostaną baty, ale wyjdą na boisko, a pan, panie J., już nie wychodzi na boisko. Pan jest nieruchomy, pan zastygł w butelce jak owad w bursztynie[71].

Natomiast w *Bezpowrotnie utraconej leworęczności* przemiany realiów sportowych służą za reprezentacyjną ilustrację kierunków ewolucji współczesnej kultury polskiej oraz konsekwencji przemian politycznych i cywilizacyjnych:

> Na ekranie telewizora marki Belweder jedenastki Realu i Benfiki w pięknym jak Maria Felix układzie strategicznym MW stawały naprzeciwko siebie i chociaż do dziś tamten finał (5 : 3 dla Benfiki) jest najbardziej mitycznym, fantasmagorycznym, narkotycznym meczem w dziejach ludzkości, to już wtedy, pod koniec lat pięćdziesiątych, nikt nie miał wątpliwości, że te ze snu miasta, Madryt i Lizbona, istnieją niezbicie. Były niedostępne, ich stadiony otaczały masywne i wielce oniryczne obwarowania, były poza zasięgiem zmysłów i finansów — istniały bardziej. Teraz, kiedy w gruncie rzeczy można w każdej chwili pojechać na mecz do Madrytu albo do Lizbony, księżycowe te miejsca weszły w porządek istnienia powszechnego — istnieją mniej[72].

---

[69] J. Pilch: *Marsz Polonia*…, s. 15.
[70] Tamże, s. 63.
[71] J. Pilch: *Pod Mocnym Aniołem*…, s. 26.
[72] J. Pilch: *Futbol funebre.* W: Tegoż: *Bezpowrotnie utracona leworęczność*…, s. 76.

Sformułowania rodem z leksykonu sportowego wplata Pilch również w refleksje otwarcie autotematyczne i metaliterackie, nierzadko odnoszące się do własnej stylistyki:

> Mam skłonność do wyrafinowanej frazy, a fraza wyrafinowana z czasem staje się frazą przerafinowaną. […] Pewne rzeczy za łatwo zaczęły mi przychodzić, za bardzo pisałem na pamięć. W piłce nożnej istnieje kategoria: zagranie na pamięć. Parę sezonów można grać w ten sposób, ale zawsze to źle się kończy. Bo przeciwnik już to rozpracował, a w moim przypadku czytelnik może być już znużony[73].

Nie sposób także nie wspomnieć o monologu bohatera *Miasta utrapienia*, który w zmodyfikowanej nieznacznie wersji włączył Pilch w wystawiony w Teatrze Telewizji scenariusz *Nart Ojca Świętego*. Duma Polaka po ogłoszeniu werdyktu konklawe mianującego Karola Wojtyłę papieżem oraz ocena dalszych antykomunistycznych działań głowy Kościoła rzymskokatolickiego znajdują wyraz w formie zbudowanej na stylistyce relacji z meczu piłkarskiego. Jak zauważa Anna Burzyńska, „komiczny i przejmujący monolog" przez porównanie życia Jana Pawła II do kariery piłkarza odsłania prawdziwe oblicze polskiej religijności dzięki ukazaniu wiernych jako „otępiałych kibiców, chętnie skandujących w tłumie, ale niesłuchających słów, które im już spowszedniały"[74]:

> A potem słynny, chyba najsłynniejszy, arcyważny mecz o wszystko z Rosjanami. Papież, zawsze grający w białych strojach, na to spotkanie narzucił na ramiona mozzettę — czerwoną pelerynkę. Wagę wydarzenia chciał podkreślić? Swoją watykańską czerwień ich bolszewickiej czerwieni przeciwstawić? Pelerynka aerodynamikę jego ruchów poprawiała? Pewnie wszystko po trochu. I zaczęło się. Zaczęło się, Chryste Panie! Na początku bombardowanie z dystansu. Bomba za bombą. Z trzydziestu, z czterdziestu metrów, z połowy boiska, z każdej praktycznie pozycji. I wszystko wchodziło. Piłki uderzane fałszem z potworną siłą i nieubłaganą precyzją. Przy rogalach Wojtyły słynne rogale Kazimierza Deyny to były podwórkowe zagrania. I do tego żelazna konsekwencja taktyczna, każdy stały fragment gry bezlitośnie wykorzystany, bezpośrednio z rzutów rożnych dwie bramki. Wszystkie rzuty wolne sprzed linii pola karnego zamienione w gole. Nienaganna technika. Najpiękniejszą bramkę meczu Papież strzelił przewrotką. […] Ta bramka załamała ruskich psychicznie. Jeszcze coś próbowali, jeszcze podrywali się do boju, ale gołym okiem było widać, że od tego momentu cała ich potęga jest fundamentalnie zachwiana i lada moment runie. I potem po meczu co to było za piękno! Oni schodzili, zziajani,

[73] *Zgubny temat*…, s. E3.
[74] A. Burzyńska: *Rewizor na opak*. „Tygodnik Powszechny" 2007, nr 6, s. 15.

> zmordowani, ledwo żywi, w przepoconych koszulkach, ledwo leźli, a na środku boiska stał świeżutki, jakby gotów do dalszej gry Ojciec Święty w nieskazitelnej szacie… Co to było za poruszające piękno, ludzie na trybunach wiwatowali, płakali ze szczęścia, rzucali się sobie w objęcia, Polska! Polska zwyciężyła![75].

Należy wreszcie zwrócić uwagę na manifestowane na różnych poziomach tekstów Pilcha elementy ironii i komizmu. W nielicznych przypadkach oscylują one w kierunku felietonowego persyflażu, zgodnie zresztą z metaforycznym spostrzeżeniem Jana Błońskiego: „jest trochę jadu u Pilcha"[76]. Najczęściej jednak ich funkcja jest inna. Kombinacje frazy biblijnej z przyziemnym kontekstem sytuacyjnym, łączenie stylu kazań z relacjami piłkarskimi, satyryczne metamorfozy patosu w farsę, groteskowe transformowanie scen lub cytatów zaczerpniętych z klasyki literatury polskiej i światowej w obrębie własnych fabuł to wyznaczniki oryginalności języka pisarza, ale także zestaw chwytów retorycznych, których celem jest ucieczka przed powagą tematów poruszanych w utworach. Autor obejmuje bowiem refleksją swych narratorów problematykę nie tylko nietrywialną, ale często także w najnowszej literaturze polskiej marginalizowaną lub stereotypowo upraszczaną (*vide* alkoholizm czy samobójstwo). Tematyka tego rodzaju niejako automatycznie wpisuje poruszający ją utwór w dyskurs zdominowany przez styl tragiczny raczej niż komiczny, podniosły, a nie potoczny. Styl literacki Pilcha operuje humorem (nierzadko czarnym), który z jednej strony wprowadza dystans do opisywanego zjawiska, przez co nie tylko jest atrakcyjny dla czytelnika, ale również obiektywizuje perspektywę autora: „komizm jest zatem instrumentem poznania rzeczywistości"[77]. Z drugiej strony natomiast ironiczny idiolekt pisarza, dzięki biblijnej tonacji i umiarkowanemu archaizowaniu, nie daje się czytać jedynie jako prosta próba karykaturyzowania, banalizowania lub deprecjonowania tematów w istocie poważnych. Do całokształtu twórczości Pilcha można z powodzeniem odnieść celną konstatację Dariusza Nowackiego: „krotochwilna fabuła jest tutaj wygodną, atrakcyjną ramą, umożliwiającą wyrażenie treści zgoła niebłazeńskich"[78]. Zresztą sam Pilch wyznaje:

> Lubię i cenię efekty śmieszne, rozwiązania komiczne, sytuacje groteskowe, lubię cały ten repertuar środków literackich, który bierze się z komiczności. […] A zarazem, z drugiej strony, borykam się z pewnym paradoksem polegającym z grubsza na tym, iż choć w zasadzie uwa-

[75] J. Pilch: *Miasto utrapienia…*, s. 319—321.

[76] Jan Błoński, wypowiedź w dyskusji *Czarna dziura lat osiemdziesiątych*. Rozmowę przeprowadził Jerzy Pilch. „Tygodnik Powszechny" 1990, nr 13, s. 5.

[77] *Literatura wysokoprocentowa…*, s. 11.

[78] D. Nowacki: *Innych rozkoszy nie będzie?…*, s. 41.

> żam, że śmiech jest wszystkim, z całych sił pragnę dać do zrozumienia, że istnieje coś jeszcze prócz śmiechu[79].

Za podsumowanie najważniejszych uwag o stylu i języku z powodzeniem posłużyć może konkluzja Tomasza Fiałkowskiego. Przymiotnikiem „wyrafinowany" określa krytyk charakter prozy Jerzego Pilcha, „w którym biblijny patos i archaiczna fraza sąsiadują z kolokwializmami i wulgaryzmami, a tok opowieści, dążąc ku dramatycznej kulminacji, spiętrza się czasem na kształt komediowej apokalipsy"[80]. Formuła ta trafnie oddaje fenomen idiolektu, postrzeganego przez samego pisarza jako warunek *sine qua non* sukcesu prezentowanej czytelnikom narracji. Przysporzenie odpowiedniemu językowi właściwej tematyki jest dopiero dalszym etapem formowania opowieści. Podobnie jak nietuzinkowy styl jest w stanie przekształcić stosunkowo błahą treść w interesującą fabułę, tak jego brak lub niedostatki nie pozwalają odbiorcy odpowiednio docenić choćby najbardziej oryginalnego scenariusza fabularnego. „To język wybiera pisarza, a nie wydarzenia. Tysiące ludzi miało fascynujące życiorysy i nic z tego dla literatury nie wynikło, bo nie posiadali właściwego języka"[81].

◇

W swojej opinii na temat „felietonowej" części repertuaru prac Pilcha Tomasz Fiałkowski nie tylko potwierdza przekonanie krytyków i literaturoznawców o jej artystyczności, ale także kwestionuje jej okazjonalny, interwencyjny charakter właściwy publicystyce prasowej. Pisarz bowiem wprawdzie „podejmuje tematy doraźne i komentuje rzeczywistość, zwłaszcza polityczną, owszem, wdaje się w felietonowe polemiki i potyczki zaczepno-obronne", jednakże „te wątki wplecione są w materiał solidny i gęsto tkany, który nie rozpada się po jednorazowym użyciu. Zasługa to zarówno niezrównanej Pilchowej frazy, jak i czegoś, w czym ta fraza jest zakorzeniona: sposobu widzenia świata"[82]. Narratorowie Pilcha widzą świat przez pryzmat kilku „tematów podstawowych", możliwych do wyodrębnienia na potrzeby analizy strukturalnej. Tematy te zestawia autor w różnych konfiguracjach i proporcjach, tworząc z nich „tematy przewodnie" fabuł odmienne w każdym ze swoich utworów. Jednak każdy czerpie, w różnym oczywiście stopniu, z doświadczeń autobiograficznych, które, jak twierdzi Pilch, domagają się od pisarza werbalizacji. Na przykład o wątkach związanych z tematem alkoholizmu wspomina: „obawiałem się tego tematu, zanim się go podjąłem.

[79] *Literatura wysokoprocentowa*…, s. 11.
[80] Lektor [T. Fiałkowski]: *Sen o Dolinie*…, s. 13.
[81] *Dar niesprawiedliwego spojrzenia*…, s. 21.
[82] Lektor [T. Fiałkowski]: *Czas zatrzymany*. „Tygodnik Powszechny" 2007, nr 25, s. 21.

A podjąć się go musiałem, po prostu dlatego, że w literaturze nie ma kwestii wyboru, to znaczy ja nie wybieram tematu, temat wybiera mnie”[83].

Pośród najczęściej i najwnikliwiej eksploatowanych „podstawowych” tematów w tekstach Pilcha należy wymienić przede wszystkim osiem: realia życia w Polsce, dzieciństwo, alkoholizm, erotyzm i miłość, portrety ludzi, poszukiwanie balansu między życiem a śmiercią, religię i wiarę (luteranizm) oraz samotność. Nierzadko pisarz poddaje refleksji także zagadnienia związane z inspiracjami literackimi i piłką nożną, jednakże tematy te można uznać za pierwszoplanowe tylko w pojedynczych felietonach. W odautorskiej nocie zamieszczonej w zbiorze *Pociąg do życia wiecznego* odnaleźć można wyznanie, iż podczas jego komponowania intencjonalnie pominięto „niektóre teksty o literaturze i futbolu”, oraz zapowiedź: „kiedyś ułożę osobny tom poświęcony tym kluczowym dziedzinom”[84]. Podstawowe tematy są łączone w rozmaity sposób w kolejnych fabułach, wobec czego nawzajem wpływają na swoje metamorfozy w kolejnych utworach. Taki dobór tematyczny, jakkolwiek atrakcyjny dla czytelników i nierzadko ceniony przez recenzentów, spotykał się także, zwłaszcza u początku kariery pisarskiej Pilcha, z bardziej krytyczną recepcją. Często opierano ją na zarzutach ulegania pisarza aktualnym modom literackim oraz skłonności do podejmowania problematyki obyczajowo kontrowersyjnej w celu zdobycia popularności wśród odbiorców. Za reprezentatywny przykład posłużyć może fragment z uwag Antoniego Libery poświęconych *Spisowi cudzołożnic*… Wprawdzie odnoszą się one nie bezpośrednio do autora powieści, lecz do jej narratora o imieniu Gustaw, jednak czytelnik bez trudu dostrzega ironiczną paralelę dzięki sugestii Libery „tekst wypełniający 152 strony książki Jerzego Pilcha jest dziełem literackim magistra Gustawa. […] To, że możemy ją czytać, nie oznacza bynajmniej, że ukazała się drukiem. Drukiem ukazała się tylko książka Jerzego Pilcha”:

> Powiedziano mu, że dzieciństwo jest ważne. Proszę bardzo, mamy dzieciństwo. Postać ojca, owa kluczowa figura w naukowo-literackiej mitologii XX wieku. Proszę bardzo, mamy i ojca. Seks, erotyczna obsesja — jak najbardziej, w każdych ilościach. Zahamowania wynikłe z wychowania religijnego — naturalnie, i to jak jeszcze! — w mrocznym bergmanowskim, protestanckim wydaniu. Nałogi, alkoholizm — bez tego wszak nie ma głębi. Jest — i pijaństwo, i tytoń. I tak trwa ten kabotyński kontredans, to codzienne „układanie dramatu” z materii codziennego życia w myśl wynaturzonych XX-wiecznych przepisów. Aż wreszcie — jest rezultat! Po iluś latach gra wydaje niespodziewane

[83] *Zgubny temat*…, s. E3.

[84] J. Pilch: *Nota od autora.* W: Tegoż: *Pociąg do życia wiecznego*. Warszawa 2007, s. 316.

owoce. Gustaw spisuje wreszcie swoje myśli i przygody. Oto one — *Spis cudzołożnic*[85].

Kolejne lata aktywnej obecności Jerzego Pilcha na polskiej scenie literackiej pokazały jednak, iż temporalne mody kulturowe nie stanowią dominanty jego twórczości, a powieści takie jak *Pod Mocnym Aniołem* czy *Marsz Polonia* literaturoznawcy i krytycy[86] ocenili jako nader celne i przenikliwe diagnozy poruszanych tematów (odpowiednio: nałogu i polskości). Niemniej, jak zwraca uwagę gombrowiczowską metaforą Andrzej Franaszek, niektóre wypowiedzi krytyków do pewnego stopnia przyprawiły autorowi „gębę" monotonnego i wtórnego „pisarza, który cały czas pisze o trzech rzeczach: Wiśle, kobietach i alkoholu"[87].

Poza przypadkami, gdy polskie realia stanowią sytuacyjne tło dla luźno związanej z nimi refleksji felietonów lub nieanalizowane miejsce akcji opowiadań, uwaga pisarza skupia się na Polsce na dwa główne sposoby. Po pierwsze, przedmiotem opisu literackiego jest „polskość" *sensu largo*, rozumiana jako zbiór uwarunkowań kulturowych i mentalnych Polaków, które wykształciła ich historia — ze szczególnym akcentem położonym na historię PRL-u, przełomu demokratycznego i na najnowszy okres „europejski". Ta perspektywa jest najwyraźniej widoczna w niektórych książkach felietonistycznych, jak *Rozpacz z powodu utraty furmanki*, ale również w powieściach, ze znamiennym przykładem *Marszu Polonia*. Po drugie, mikrodiagnozy polskości w skali lokalnej opiera Pilch na osadzeniu swych rozważań w kontekście realiów miejsc zamieszkania narratorów. Symptomatyczna i będąca niejako znakiem rozpoznawczym twórczości autora jest tu triada topograficzna: Wisła—Kraków—Warszawa, której autobiograficzne pochodzenie sugerują obecne w życiorysie pisarza przenosiny między tymi miastami.

Tematyka życia w rodzinnej Wiśle zawsze łączy się ze wspomnieniami z dzieciństwa zakorzenionego w porządku i obyczajowości protestanckiej (luterańskiej). Jak zauważa Tomasz Fiałkowski, „doświadczenie dzieciństwa i młodości — zdaje się mówić Pilch — zwłaszcza tak radykalne, jak w przypadku cieszyńskich ewangelików, tworzy matrycę, która wyznacza szlak naszego życia nawet wtedy, gdy próbujemy ją zanegować"[88]. Spostrzeżenie to potwierdza sam pisarz, gdy powtarza: „wszystko, co najważniejsze, w życiu człowieka piszącego zdarza się w dzieciństwie"[89]. Dzieciństwo w Wiśle jest

[85] A. Libera: *O czym pisze Jerzy Pilch…*, s. 192—193.

[86] Zob. między innymi: K. Stempel: *Koniec picia. Alkohol jako transgresja w twórczości Jerzego Pilcha.* W: *Obecność i przemijanie. Fenomen początku i końca w kulturze i literaturze współczesnej*. Red. A. Gleń, P. Kowalski. Opole 2001; D. Nowacki: *Zajęcia patriotyczne…*

[87] A. Franaszek w rozmowie *Dar niesprawiedliwego spojrzenia…*, s. 21.

[88] Lektor [T. Fiałkowski]: *Sen o Dolinie…*, s. 13.

[89] J. Pilch: *Od autora.* W: Tegoż: *Narty Ojca Świętego…*, s. 6.

postrzegane jako prapoczątek determinujący dalsze koleje losu narratorów oraz okres inicjacji w praktyki, które staną się z czasem następnymi tematami wiodącymi (erotyzm, alkohol, wiara i religia). Co więcej, jest to także czas znajomości z modelowymi figurami osobowości. Z tego punktu widzenia Pilcha można uznać, opatrując ten termin cudzysłowem, za pisarza „rodzinnego", ponieważ niepoślednie pozycje w panteonie jego bohaterów-autorytetów zajmują członkowie i przyjaciele rodziny: ojciec i matka, dziadek (Paweł Pilch *alias* Stary Kubica), babka Czyżowa, biskup Wantuła i inni. Szczególna rola przypada tym kombinacjom tematycznym w *Tysiącu spokojnych miast* i *Bezpowrotnie utraconej leworęczności*, jednak niemal każda z książkowych publikacji Pilcha przywołuje, choćby epizodycznie (jak wizje Starego Kubicy w *Marszu Polonia*), bohaterów wczesnej młodości i wątek Wisły jako „świata uspokojonego, przenikniętego wewnętrznym ładem"[90]. Jako silnie zmityzowanej krainy dzieciństwa, której wpływ kształtuje najpierw dorosłych, a później starzejących się narratorów jego opowieści.

Przeniesieniu miejsca akcji „felietonów" i opowiadań do Krakowa towarzyszy intensywniejsze wprowadzenie wątków związanych z perturbacjami miłosnymi, erotyzmem dojrzałego już mężczyzny, rozkwitem nałogu alkoholowego oraz coraz dotkliwszą dla narratorów samotnością. Te właśnie kombinacje tematyczne wyznaczają osie fabularne *Spisu cudzołożnic*… i *Pod Mocnym Aniołem*, w których stolica małopolski ukazana jest jako miasto doskonale znane, lecz choć „udomowione", to wciąż fantasmagoryczne. Jak wspomina Pilch poza kartami powieści, w jego oczach Kraków „jest narkotycznym miastem, miastem życia towarzyskiego. […] To miasto obróciło się w letnią gospodę i to jest dobre, jak mówi Pismo"[91]. Epizod krakowski jest też okresem zawierania inspirujących znajomości z wybitnymi przedstawicielami środowiska kulturotwórczego i naukowego: dziennikarzami, literaturoznawcami i artystami. Ich przetworzone autorską wyobraźnią portrety znajduje czytelnik w tomie *Bezpowrotnie utracona leworęczność* oraz na łamach innych felietonów publikowanych przez Pilcha w „Tygodniku Powszechnym".

Warszawa natomiast jest dla autora-narratora ucieczką w anonimowość, zamieszkanie w stolicy — efektem narastającej w rzeczywistości krakowskiej potrzeby życiowej zmiany. Warszawa, zanim Pilch ochrzci ją mianem *Miasta utrapienia*, jawi się jako „epifaniczny smak wolności na Nowym Świecie"[92]. Stolica Polski to także miejsce dojmującej samotności bohaterów przepełnionych poczuciem wyobcowania i wykorzenienia. „Od dziesięciu lat mieszkałem w Warszawie — wyznaje narrator *Marszu Polonia* — ale też od dziesięciu lat nie wychylałem nosa poza ulicę Hożą. Innych kluczowych miejsc i dzielnic

[90] P. Czapliński, P. Śliwiński: *Literatura polska 1976—1998. Przewodnik po prozie i poezji*. Kraków 1999, s. 250.

[91] *Środek jest tam, gdzie ty…*, s. 19.

[92] Tamże.

nie znałem prawie wcale, cóż dopiero peryferii”[93]. *Alter ego* pisarza przyznaje także: nigdy „nie wszedłem w znaczące głębie tego miasta, nie poznałem jego tajnych mechanizmów i kodów”[94].

Tak wyraźne osadzenie fabuł Pilcha w realiach trzech polskich miast zrodziło w środowisku krytyków tendencje do szufladkowania jego twórczości w nurcie literatury pokrewnej koncepcjom „małych ojczyzn”, mityzującej regionalizm i lokalność, kreślącej „polską mapę nostalgiczną”[95]. Sam jednak pisarz postuluje dystans to tego rodzaju zawężających spektrum interpretacyjne klasyfikacji, odpowiadając na argumenty krytyki przykładem Krakowa:

> Kraków to jest naprawdę szczególne miejsce. Małe miasteczko na południu Polski, a zarazem jedna ze stolic świata. Jak codziennie przechodzisz przez Rynek, to masz inny ogląd Rynku niż wycieczki szkolne. Ale nie możesz powiedzieć, żeby ci uczniowie nie wiedzieli, co to Rynek. To jest problem lokalności. Na ile nośna jest lokalność w sztuce. Kraków jest pod tym względem trudny do okiełznania. Ponieważ jest zarazem całkowicie lokalny i zupełnie nielokalny[96].

W tym triadycznym układzie polskiej geografii akcji utworów Pilcha podróż, choćby koleją międzymiastową, opiera się na schemacie rytuału przejścia: jest nie tyle banalną zmianą miejsca pobytu, ile transformacją sytuacji życiowej w sieci zależności od innych ludzi. Jest realizacją potrzeby nowości, spotkania z tajemniczym nieznanym, której nierzadko znikoma egzotyczność niezmiennie wzmaga w narratorach i bohaterach powieści Pilcha poczucie wyobcowania:

> Pociąg osobowy stojący na peronie w Wiśle wypełniało obce, podróżne powietrze. Siedzieliśmy w przedziale, czekaliśmy na odjazd, ale już brały nas w swoje posiadanie widma nieznanych miast za oknami (Czechowice, Chybie, Chrzanów), jeszcze pachniały perfumy tajemniczej letniczki, kurz się unosił z obitych przedwojennym pluszem foteli pierwszej klasy. Potem było tak, jak być musi w czasie żeglugi do równika: coraz goręcej i coraz ciemniej, światła na dalekich brzegach, głosy syren, łoskot kół, fala uderzająca o wysoki mur, rozlewiska torów, Zabierzów, Mydlniki, Mydlniki-Wapiennik, Kraków Główny[97].

---

[93] J. Pilch: *Marsz Polonia*…, s. 40.

[94] Tamże, s. 34.

[95] P. Czapliński, P. Śliwiński: *Literatura polska 1976—1998. Przewodnik po prozie i poezji*…, s. 200.

[96] *Literatura wysokoprocentowa*…, s. 11.

[97] J. Pilch: *Ulica Filarecka.* W: Tegoż: *Bezpowrotnie utracona leworęczność*…, s. 146.

W naturalny zatem sposób wykorzystuje autor temat podróży jako metaforę aktu wybieranej przez człowieka samotności. Pragnienie ruchu, odmiany i podjęcie wyzwania adaptacji do niej są często ukazane jako wyznaczniki intensywności ludzkiego doświadczenia. Liczba pokonywanych kilometrów nie ma tu znaczenia, ponieważ niewielka z pozoru zmiana lokalizacji narratora jest jednocześnie zmianą zmityzowanej przestrzeni życia. Z punktu widzenia zatem bohaterów egzystujących w uniwersum mityczno-literackim jest zmianą istotną, chociaż nawet oni zdają sobie sprawę z własnego uwikłania w ten nierzeczywisty porządek postrzegania świata:

> Przeczuwał nadchodzącą starość i bał się cielesnego nieposłuszeństwa, ale na razie ciało jego budziło się chętnie, głowa ulegała myślom, nogi człowieka pióra chciały go jeszcze nosić po świecie. Najwyraźniej nie był to jeszcze kres wędrówek, a poza tym, prawdą a Bogiem, jakież to dotąd były wędrówki? Gdzież to najdalej człowiek pióra zaszedł na własnych nogach? Do Kocmyrzowa? Do Swoszowic? Do Tyńca? Komunikacją miejską na Wolę Duchacką? Pekaesem do Wisły? Koleją z powrotem do Krakowa? Dajcie spokój. […] Wieczorami, kiedy wstawał zza biurka, kiedy otwierał okno, kiedy słyszał głosy stygnącego miasta, coraz intensywniej i coraz praktyczniej myślał o dalekiej, samotnej podróży[98].

Temat funkcji nałogu — jednocześnie inspirującego i wyniszczającego — w życiu człowieka uchodzi za jeden z najefektywniej eksploatowanych w twórczości Pilcha. Jest też z tego powodu jednym z najczęściej dyskutowanych, nierzadko w sposób spłycony i prymityzowany, ponieważ krytycy upatrują w nim źródła atrakcyjnych dla czytelników kontrowersji. Toteż, jak zauważa Andrzej Franaszek, „zwłaszcza na alkohol chętnie rzucają się różni dziennikarze”[99]. Co interesujące, realizacja tego tematu, przede wszystkim odzwierciedlanego w idiolekcie pisarza, nierzadko bywa wartościowana pozytywnie jako kluczowy element genezy jego „niezwykłej stylistyki i narracji”. Nawet jednak w takich przypadkach za uproszczenie należy uznać określenie języka Pilcha mianem „mieszanki pijackiego bełkotu z patosem religijnego wersu”[100].

Generalizującą zasadę, na jakiej oparte jest podejmowanie tematu alkoholizmu w tekstach autora *Tez o głupocie, piciu i umieraniu*, wskazuje Piotr Śliwiński: „Pilch jest daleki od mitologizowania pijackich uniesień”, co zresztą potwierdza zdecydowanie opinia samego pisarza wyrażona w przedmowie do *Polskiego słownika pijackiego* Juliana Tuwima: „naród, co pije za wiele,

[98] J. Pilch: *Cudze pisanie*. W: Tegoż: *Bezpowrotnie utracona leworęczność…*, s. 208.
[99] A. Franaszek w rozmowie *Dar niesprawiedliwego spojrzenia…*, s. 21.
[100] *Słownik pisarzy polskich*. Red. A. Latusek. Kraków 2003, s. 395.

wręcz nie może mieć pomników swego (nadmiernego) picia. Nie może ich mieć dlatego, iż dławi się i plącze w kłączach swego nadmiernie wybujałego pijackiego języka"[101]. Jak trafnie zaznacza Śliwiński, proza Pilcha „tylko sygnalizuje potencjalną, godną uwagi przydatność alkoholu w osiągnięciu fenomenologicznych poniekąd redukcji cech zbędnych, nadmiernych, dla rzeczy nieistotnych"[102]. Sam pisarz podkreśla, że w swojej podszytej autobiografizmem twórczości usiłuje „na chorobę alkoholową spojrzeć jako na figurę życia. Może trafniej i celniej, jako na streszczenie życia"[103]. Często jednak w recepcji czytelników i recenzentów metaforyczny lub ilustracyjny potencjał topiki nałogu odsuwany bywa na plan dalszy — zwłaszcza gdy zostaje zestawiony z utrzymanymi w tonie tryumfalnej (bo wyolbrzymionej) statystyki wyznaniami powieściowych bohaterów, na przykład *Pod Mocnym Aniołem*:

> Sam własnoręcznie obliczyłeś, że w ciągu ostatnich dwudziestu lat wypiłeś dwa tysiące trzysta osiemdziesiąt sztuk butelek wódki, dwa tysiące dwieście dwadzieścia sztuk butelek wina i dwa tysiące dwieście pięćdziesiąt sztuk flaszek piwa, w przeliczeniu na wódkę (według przelicznika: pół litra wódki równa się dwa wina, równa się dziesięć piw), a zatem w przeliczeniu na wódkę wypiłeś w ciągu ostatnich dwudziestu lat trzy tysiące sześćset pięć butelek wódki, w przeliczeniu na dzisiejsze pieniądze wyszło ci, że przepiłeś grubo ponad siedemdziesiąt tysięcy złotych. A jeszcze trzeba dodać taksówki, napiwki, zakąski, zgubione portfele, torby, szaliki, kurtki, rękawiczki, dokumenty, opłaty za domowe odtrucia, za pobyty na izbie wytrzeźwień, monstrualne rachunki za pijackie rozmowy telefoniczne, odsetki, kary, mandaty i płatne dziwki. A jeszcze trzeba dodać co najmniej dwa lata picia, bo przecież ty, Jurusiu, nie zacząłeś pić w Roku Pańskim 1980, kiedy powstała pierwsza „Solidarność", ty, Jurusiu, zacząłeś na dobre pić w Roku Pańskim 1978, kiedy Polak wstąpił na Stolicę Piotrową, co zresztą jest, nawet biorąc pod uwagę twój protestantyzm, przypadkowa zbieżność. Tak że lekko licząc, Jurusiu, przepiłeś w życiu co najmniej miliard starych baniek[104].

Tymczasem wątki związane z zagadaniem nałogu służą nie tylko faktograficznej, fizjologicznej i społecznej analizie kondycji alkoholika. Dawki alkoholu są dla bohaterów prozy Pilcha pryzmatem, przez który obserwują świat lub, ujmując rzecz nieco precyzyjniej, zauważają zjawiska, które z innej perspektywy są albo niedostrzegalne, albo postrzegane jako niewarte refleksji.

---

[101] J. Pilch: *Słowo natchnione gorzałką*. W: J. Tuwim: *Polski słownik pijacki*. Warszawa 2000, s. 10.

[102] P. Śliwiński: *Pić i być*. „Nowe Książki" 1996, nr 7, s. 56.

[103] A. Franaszek: *Sen o wódce i śmierci…*, s. 14.

[104] J. Pilch: *Pod Mocnym Aniołem…*, s. 256.

Co więcej, uwikłanie narratorów w alkoholizm ukazane jest w kategoriach uzyskania środków poznania polskiej rzeczywistości kulturowo-społecznej, której kulisy stanowi skłonność ludzkości do korzystania z używek. Za przykład niech posłuży ironiczny komentarz z *Marszu Polonia* do medialnie nagłaśnianych dyskusji historyków i polityków wokół postaci generała Wojciecha Jaruzelskiego:

> Jedni uważali, że jest to zdrajca, który ma krew na rękach, drudzy mieli go za wybawiciela […]. Którzy mają rację, nie jest aż tak ważne; ważniejsze jest, że ani jedni, ani drudzy w swe racje do końca nie wierzą. Jaruzelski krwawy kat narodu i Jaruzelski wielki ocaliciel Polaków — w obu wizerunkach czegoś brakowało. Czegoś? Wiadomo czego — pijanego widu. Już jako zwykły żołnierz był dziwadłem — nie pił. Potem jako oficer Ludowego Wojska Polskiego był coraz większym dziwadłem — dalej nie pił. Jako generał, jako minister obrony, jako kolega i sojusznik radzieckich marszałków był dziwadłem nad dziwadłami — nadal nie pił. Nie pił na konferencjach, nie pił na naradach, nie pił na bankietach. Nie pił na posiedzeniach przywódców sojuszniczych armii. Na studziennych azjatyckich bankietach, na których podejmowano historyczne decyzje, był — jako najtrzeźwiejszy, co tam najtrzeźwiejszy! Trzeźwy! Jedyny trzeźwy! — izolowany i alienowany[105].

Narratorzy utworów Pilcha przyjmują za fakt, że niezależnie od oficjalnej fasady, ukazywanej szerokiej publiczności, w procesie kształtowania rzeczywistości społecznej ma swój udział wpływ używek na psychikę i postępowanie ludzi. Jedynym sposobem przybliżenia się do zrozumienia, przeniknięcia mechanizmów wydarzeń dziejowych, których komponent stanowi alkoholizm uczestników procesów historycznych, jest obserwacja tegoż procesu przez analogiczny („alkoholowy") pryzmat. Nierzadko zatem autor usiłuje zapobiec spłyconej interpretacji tej tematyki za pomocą adresowanych do czytelnika sugestii, że wysoka frekwencja wątków alkoholowych w jego prozie nie służy tylko nobilitacji nałogu czy prostemu traktowaniu „półlitrówki" jako rekwizytu formującego nimb kontrowersyjności pisarza. Takim komentarzem opatrzony jest, na przykład, monolog bohatera *Spisu cudzołożnic*…, którego dokumentacyjne wspomnienia rynkowych uwarunkowań przemysłu monopolowego w Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej puentuje zastrzeżenie:

> Nie o to jednak chodziło. O tym, że w zimie 1982 roku wódka była na kartki, że na głowę przysługiwało pół litra miesięcznie i że za piętnaście całych i rzetelnie umytych butelek dostawało się talon na dodatkowe pół litra, o tym wiedziało każde dziecko i każdy by mógł o tym powiedzieć, nawet ci, co ani przedtem, ani potem nie wypijali

[105] J. Pilch: *Marsz Polonia*…, s. 103—104.

> więcej niż dziesięciu pięćdziesiątek rocznie. […] Tu szło o coś zupełnie innego. O hermetyczne opowieści mężczyzn, z których każdy nosił na obliczu bolesne piętno. Tu szło o niemożliwą do wyrażenia butelkową epikę[106].

Jak zauważa Karina Stempel, w ujęciu bohaterów prozy Pilcha alkohol ma także „moc magiczną, pozwala czytać własne przeznaczenie w sobie. Picie staje się oczekiwaniem na śmierć i zarazem metaforą śmierci"[107]. Aspekt ten najwyraźniej ukazany jest w powieści *Tysiąc spokojnych miast*, w której kombinacja tematyki alkoholu i dzieciństwa przynosi obraz młodzieńczej inicjacji, przekroczenia granicy między światem dzieci a światem dorosłych oraz wizję predestynacji losu ludzkiego:

> I wypiłem. I poszło jak z płatka. Przejrzysty obłok jałowcówki przesunął się pomiędzy cieniami mych wnętrzności i były na nim znaki i proroctwa, i były w tym moim pierwszym łyku figury wszystkich moich przyszłych łyków, były w nim zapisane wszystkie moje przyszłe upadki, pijaństwa, butelki, kieliszki, pawie, wszystkie moje przyszłe sny deliryczne, wszystkie rynsztoki, kontuary, stoły, bary, wszystkie miasta, na bruku których mój trup kiedyś spocznie, były tam wszystkie kelnerki, u których miałem w życiu składać zamówienia, słychać w nim było mój bełkot i trzęsły się w nim moje ręce, nawet moja śmierć spowita w opończę uczynioną z samych etykietek siedziała tam okrakiem i śmiała się strasznie — ale ja się nic a nic nie bałem, wypiłem przecież, pierwsza moc we mnie wstąpiła, a wraz z nią przyszło pierwsze wielkie uskrzydlenie[108].

Portrety ludzi, literackie i fabularyzowane, choć oparte na silnej podstawie faktów biograficznych, stanowią nieodłączny temat wszystkich utworów Jerzego Pilcha. Niezależnie od tego, czy są to portrety ironizujące i krytyczne, czy też rodzaj pełnych estymy konterfektów pisarskich, jak zauważa Przemysław Czapliński, Pilch nie tylko z założenia „nie chce swoich bohaterów ośmieszyć", ale wręcz „osiągnął prawdziwą maestrię w stosowaniu ironii, która służy nie degradowaniu przedstawianych sytuacji, lecz ich ochronie". Środkiem do osiągnięcia tego celu jest „groteska nostalgiczna": „wypracowany przez Pilcha tryb prowadzenia opowieści, której punktem wyjścia jest przełożenie przyrodzonych właściwości ludzkiego życia na kategorie estetyczne"[109]. W przypadku prozy Pilcha kategorią estetyczną jest

[106] J. Pilch: *Spis cudzołożnic*…, s. 82—83.
[107] K. Stempel: *Koniec picia. Alkohol jako transgresja w twórczości Jerzego Pilcha*…, s. 150.
[108] J. Pilch: *Tysiąc spokojnych miast*…, s. 83—84.
[109] P. Czapliński: *Kim Pan jest, Panie Trąba?*…, s. 2.

przede wszystkim literackość, najczęściej rozumiana jako fabularyzowanie, usymbolicznienie lub dramatyzowanie ujęcia biografii postaci w kategoriach ich konceptowej oryginalności, życiowych dylematów lub niemożliwych do pogodzenia przeciwieństw w rysach ich charakterów. Te kategorie przekształcają ludzki życiorys w opowieść; pozwalają na jego pełniejsze poznanie, lecz zarazem skazują pisarza i czytelnika na wybiórczość. Dotyczą bowiem jedynie niektórych aspektów osobowości. Upraszczając, można stwierdzić, że domagające się od autora literackiego portretu są postacie niezwykłe, natomiast formą godną ich opisu jest forma artystyczna, z konieczności selekcjonująca z biografii elementy możliwe do przedstawienia bez przekłamań w literackiej formule. Niektórych spośród bohaterów sam Pilch określa jako wymykających się jakiemukolwiek opisowi. Przykładem — choćby sylwetka Jana Pawła II, który „okazuje się mocniejszy także w sensie bycia nieprzenikalnym dla dzieła artystycznego. Każda próba napisania powieści czy zrobienia filmu biograficznego o Papieżu skończy się fiaskiem artystycznym”[110].

Nierzadko portrety na kartach felietonów i powieści odnoszą się do ludzi znanych pisarzowi w stopniu ograniczonym, co Pilch przyznaje między innymi w pierwszych słowach *Bezpowrotnie utraconej leworęczności*: „Z duszą na ramieniu przystępuję do bezceremonialnego opisywania moich bliźnich, z duszą na ramieniu i mózgiem w popłochu, bo wiem mało”[111]. Nie brak też w jego twórczości przypadków, gdy przedmiotem opisu są osoby znane mu jedynie pośrednio, z opowieści lub dziecięcych wspomnień. Nie jest to bynajmniej przeszkoda w opisie literackim, we wczuwaniu się autora w psychikę postaci, a często także utożsamieniu narratora z postacią opisywaną, czego doskonały przykład stanowi portret Józefa Tischnera („ani osobiście zbyt wiele razy z Nim nie rozmawiałem, ani pism Jego nie znam na wylot”[112]) lub dziadka, Starego Kubicy:

> gdyby jeszcze żył, miałby sto pięć lat, czyli i tak już by nie żył. Nie żyje od czterdziestu lat. Nie żyje prawie całe moje życie, choć pamiętam go dobrze, pamiętam pogrzeb, pamiętam go leżącego w trumnie, w brązowych pantoflach, kondukt w ciepły dzień idący z Jawornika do kościoła w centrum i potem na cmentarz. Piszę o jego bólu, choć w gruncie rzeczy nic o jego bólu nie wiem. Obcy ból, inny ból zawsze jest fantomem. Piszę o chybionym życiu Starego Kubicy, bo od pewnego czasu prześladuje mnie i dręczy obraz człowieka idącego przez

[110] J. Pilch, głos w dyskusji *Początkujący święty*. Rozmowę przeprowadzili Katarzyna Kolenda-Zaleska, Piotr Mucharski. „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 26, s. 10.

[111] J. Pilch: *Z duszą na ramieniu*. W: Tegoż: *Bezpowrotnie utracona leworęczność…*, s. 5.

[112] J. Pilch: *Mgła nad Łopuszną*. W: Tegoż: *Upadek człowieka pod Dworcem Centralnym*. Kraków 2002, s. 123.

> ciemność. Może to jest ten obraz, a może całkiem inny. Tak czy tak konieczne będą rozliczne poprawki, zmiany i kolejne wersje[113].

Najczęściej jednak poddaje Pilch refleksji sylwetki osób sobie znanych. Czyni to oczywiście we właściwej swojemu stylowi otoczce fabularnej „sensacji", zazwyczaj przez wybór biograficznego epizodu o wyraźnie literackim schemacie i potencjale. Za reprezentacyjny przykład niech posłuży ustęp z ukazanego w kategoriach przygodowego romansu portretów krakowskiego literaturoznawcy Mariana Stali oraz krytyka Tomasza Fiałkowskiego:

> Jest to opowieść o Stali i Fiałkowskim i ich zgubnej miłości do jednej kobiety. „Pamiętam pewien skandal", taką apostroficzną frazę parę tygodni temu zapisałem w jednym z moich wykwintnych zeszytów w linię i nie był to trafny początek, bo choć w tej z życia wziętej historii skandali było co niemiara, ona sama skandalem nie była, ona była romansem, fantasmagorycznym i upajającym romansem[114].

Przypadki, gdy portretowany bohater opisu zostaje „uniezwyklony" autorską perspektywą obserwacji oraz kontekstem opowieści, w którą zostaje włączony, również nie należą w twórczości Pilcha do odosobnionych. Warto przytoczyć jako *exemplum* introdukcję do *Rękopisu znalezionego na korytarzu szpitalnym* z centralną postacią Jerzego Illga:

> Mój zamiar opisania dyrektora wydawnictwa Znak Jerzego Illga skończył się w ten sposób, że wylądowałem w szpitalu. Niczego nie chcę przez to powiedzieć, nie wyciągam z tej okoliczności żadnych wniosków, nie uogólniam i bynajmniej nie daję pełnej facecji puenty, iż ten, kto pragnie opisać, przybliżyć i rozgryźć naturę Jerzego Illga, musi — prędzej czy później — trafić na oddział szpitalny. Żadnych tego rodzaju przezabawnych konstrukcji nie wnoszę, niemniej prawda jest taka, że jeszcze parę dni temu miałem zamiar, co mówię, miałem zamiar, wręcz już nawet zacząłem na temat Jerzego I. to i owo szkicować i przemyśliwać, dziś zaś, po kilku dniach tych zgubnych trudów, w szpitalnej piżamie, w szpitalnym szlafroku wędruję przez szpitalny korytarz[115],

lub fragment relacji z wizyty u pisarza Kornela Filipowicza:

---

[113] J. Pilch: *Stary Kubica i ciemność*. W: Tegoż: *Bezpowrotnie utracona leworęczność…*, s. 103—104.

[114] J. Pilch: *Romans i koniec romansu*. W: Tegoż: *Bezpowrotnie utracona leworęczność…*, s. 44—45.

[115] J. Pilch: *Rękopis znaleziony na korytarzu szpitalnym*. W: Tegoż: *Bezpowrotnie utracona leworęczność…*, s. 13.

> Siadałem przed biurkiem, on siadał za biurkiem, nie jest to powiedziane precyzyjnie, on raczej siadał za całym misternie skonstruowanym układem biurek i blatów, faktycznie wchodził jakby do swoistego ogrodu albo gospodarstwa pisarskiego. Po chwili człowiekowi na kolana wskakiwał czarny kot, obecność kota jest — jak powszechnie wiadomo — bardzo istotnym atrybutem przynależności do cechu pisarskiego, związki pisarzy z kotami to jest osobna karta w dziejach literatury polskiej i powszechnej. Koty Kornela zawsze nosiły pełne szlachetnej prostoty imiona i w tej szlachetnej prostocie kocich imion też był cały Kornel[116].

Chociaż w dorobku Pilcha tego rodzaju portrety stanowią nierzadko przewodni temat tekstu, to zazwyczaj sylwetki ludzi odnajduje czytelnik pofragmentowane na drobniejsze epizody, biograficzne wyimki rozsiane na kartach różnych książek pisarza, powtarzane wedle zasady kombinatorycznej refreniczności w różnych ujęciach fabularnych.

Szczególną pozycję w tematyce poświęconej portretom ludzkim, zwłaszcza z punktu widzenia frekwencji, zajmują w utworach Pilcha kobiety. Chociaż częstotliwość prezentowania czytelnikom sylwetek kobiecych nie zawsze idzie w parze z wnikliwością ich charakterystyki, to właśnie na postaciach kobiecych oparte są zręby e r o t y z m u, który w recepcji krytyków i recenzentów prozy Pilcha często traktowany jest w podobny sposób jak wątki związane z zagadnieniem alkoholizmu. Z jednej strony erotyzm narratorów w licznych fragmentach fabuł przyjmuje postać estetycznych deskrypcji[117] lub rozbudowanej ewidencji przelotnych romansów i chwilowych fascynacji w wyliczeniach typu:

> Rozdarty byłem w tym czasie pomiędzy rozpoczynającą wielką karierę tancerką baletową, rozwijającą wielką karierę śpiewaczką operową i rezygnującą z wielkiej kariery skrzypaczką o bujnej przeszłości.

---

[116] J. Pilch: *Cały Kornel.* W: Tegoż: *Upadek człowieka pod Dworcem Centralnym…*, s. 107.

[117] Interesującym przykładem jest wstęp Jerzego Pilcha do albumu fotografii *Akt 2* Wacława Wantucha (Olszanica 2006), gdzie pisarz operuje kunsztownymi opisami w rodzaju: „nie wiem, czy w sztukach plastycznych jest »kryterium pleców«, czy w ogóle istnieje jakiś — dajmy na to — czeladniczy egzamin, na którym uczeń ma »zrobić plecy« — i jak je zrobi, to znaczy, że coś umie. Ale przyjrzyjcie się — nie omijając, ma się rozumieć, innych ujęć — jak Wantuch fotografuje plecy, a pojmiecie, jak wiele on umie i wiele widzi. Jak oświetlona jego obiektywem płaszczyzna pleców niebywale bywa zmysłowa i zarazem nierealna, realistyczna i abstrakcyjna, symboliczna i werystyczna. Jeśli istnieje fotografia esencji nagości, fotografia nagości samej w sobie, to jest to fotografia damskich pleców przez tego autora uczyniona". Cyt. za: http://www.waclawwantuch.com/album_akt2.html (dostęp: 21.05.2013).

> Poza tym — ma się rozumieć — wydzwaniałem do rozmaitych dziewczyn, uwodziłem modelki, kelnerki i licealistki; pod pretekstem nauki języków obcych prowadziłem nieustanny casting lektorek; byłem w ryzykownych poufałościach z apetycznie tłustawą studentką medycyny; przepadałem za rozmowami z filigranową i zupełnie nie w moim typie historyczką literatury anglosaskiej; nie potrafiłem się oprzeć magnetycznemu urokowi poznanej zupełnym przypadkiem kruczowłosej wirtuozki interpunkcji, czekałem, aż pewna młodziutka robotnica najemna wróci z Dublina (na telefony do niej wydawałem masę pieniędzy); sławna swego czasu sprinterka, z którą w roku 1999 miałem ostry romans, mieszkała niedaleko i dalej stanowiła nie lada pokusę; nieraz wracałem myślami do Majki (wysoka, wiotka brunetka) i Magdy (masywna, przysadzista albinoska), które odwiedzały mnie zeszłego lata i były równie napalone na mnie, jak na siebie; całkiem serio rozważałem małżeństwo z pewną estońską milionerką, nie stroniłem od ulicznych dziwek i wciąż miewałem wzmagające chaos porywy, że kluczowa znajomość przede mną[118].

Z drugiej zaś strony nie brakuje w twórczości Pilcha fragmentów, gdy rejestry uwodzicielskich perypetii wyraźnie przechodzą w subtelne opisy stanów miłosnych. Jak wyznaje jeden z narratorów jego powieści: „wbrew pozorom cynizm nigdy nie był moją mocną stroną; ironia i instrumentalna perspektywa moich opowieści o kobietach miały osłaniać wyrządzone im krzywdy”[119]. Dlatego też szczególną uwagę należy zwrócić na postacie kobiece portretowane w gloryfikującej formie jako pełne zmysłowej niezwykłości anioły, jak ma to miejsce choćby w zdaniu z *Tysiąca spokojnych miast*: „Anielica mojej pierwszej miłości ujęła mnie pod brodę, przysunęła swoją twarz do mojej twarzy, dotknęła swym czołem mojego czoła i z niesłychaną intensywnością ni to hipnotyzerki, ni to okulistki jęła się wpatrywać w moje oczy”[120]. Ze stopniową modyfikacją obu tych form erotyzmu, z przejściem od „perspektywy instrumentalnej” do pieśni miłosnej, ma do czynienia czytelnik powieści *Pod Mocnym Aniołem*. Kombinacja tematu erotyki i alkoholizmu ukazuje w niej relacje narratora z kobietami najpierw jako formę pragmatycznego zabiegania o opiekę w chwilach eskalacji nałogu:

> Moje kobiety prowadziły dla mnie moje prywatne izby wytrzeźwień. Ja traktowałem moje kobiety jako ordynatorki moich prywatnych oddziałów detoksykacyjnych. Ja, pijak, miałem własną sieć izb wytrzeźwień, których szefowymi były moje kolejne albo równoczesne narzeczone. W razie potrzeby dzwoniłem, jechałem, jak nie byłem w stanie jechać,

[118] J. Pilch: *Marsz Polonia*…, s. 8—9.
[119] Tamże, s. 7—8.
[120] J. Pilch: *Tysiąc spokojnych miast*…, s. 39.

> to one przyjeżdżały i zabierały mojego trupa do siebie, i poddawały go czułej kuracji[121].

Finalnie zaś to właśnie kobieta (w liczbie pojedynczej) przyjmuje postać wyzwolicielki z uzależnienia, a tym samym staje się symbolem ucieczki przed śmiercią w miłość:

> I mój nałóg schodził ze mnie, tak jak z węża schodzi skóra węża, na ścianę padały ostatnie cienie dotykalnych widm, ona była przy mnie, trzymała mnie za rękę, czułem w sobie wiosenny przybór sił. Jeszcze pół roku temu szykowałem się na inne zakończenie, w cichości serca byłem pewien, że spiszę do końca ciemny protokół mojego nałogu, postawię kropkę na wilgotnym papierze i za pomocą niewielkich, już bardzo niewielkich dawek gorzkiej żołądkowej samego siebie na tamten świat wyprawię. […] Ale teraz (teraz, czyli kiedy? teraz! teraz, kiedy w czarnej bluzce i zielonych spodniach biegniesz w moim kierunku), teraz nie było cichości serca, teraz serce moje wrzało jak największe wodospady świata.
>
> Tyle razy chciałem opisać historię człowieka podnoszącego się z upadku, tyle razy, niezliczoną ilość razy, że gdy wreszcie niepojętym zbiegiem okoliczności sam podnosiłem się z upadku, gdy sam byłem podnoszony z upadku, gdy czyjaś widzialna albo niewidzialna dłoń wyjmowała mnie z przepastnego dołka, nie umiałem za własnym podnoszeniem się nadążyć[122].

Ponadto, jak odnotował już w przypadku *Spisu cudzołożnic…* Piotr Śliwiński, erotyzm Pilcha podobnie jak jego satyryczność winien czytelnik traktować „z przymrużeniem oka". Jego funkcją jest, wbrew pozorom, przede wszystkim pozbawione patosu i zakamuflowane kontrowersją przemycanie innych tematów. Erotyzm wprowadza bowiem, zdaniem badacza, znacznie szerszą problematykę „otwarcia, niedopełnienia, wyzwania, samotności"[123].

Granica między życiem a śmiercią jest z kolei tym podstawowym tematem prozy Pilcha, który nie tylko występuje w kombinacjach ze wszystkimi pozostałymi, ale także stanowi implikowany kontekst wywodów o tematyce zgoła odmiennej. Z tą drugą możliwością spotyka się czytelnik w wątkach memuarowych, gdzie liczne portrety zapamiętanych postaci są rodzajem literackiej pamiątki po zmarłych. Szczególną wariacją na temat śmierci jest w twórczości Pilcha samobójstwo, traktowane jako forma ucieczki. Ucieczki przed nałogiem („deliryk prędzej ucieknie w śmierć, niż przyzna się do

[121] J. Pilch: *Pod Mocnym Aniołem…*, s. 117.
[122] Tamże, s. 259, 260.
[123] P. Śliwiński: *Lekkość, znośność, przemijanie*. „Czas Kultury" 1996, nr 1, s. 14.

bezsilności wobec gorzały”[124]) i samotnością, ale bywa również ukazywane — zdaniem Dariusza Nowackiego, na przykład w *Marszu Polonia* — jako „metoda wyrwania się z polskiego koszmaru”, „ostatnia podróż” tudzież „jeszcze jedno wyjście: w nicość, w pustkę, w śmierć”[125]. Zazębianie się tematu samobójstwa i alkoholizmu prowadzi do ukazania granicy między stanami życia i śmierci jako nierealnej („ludzkość po krawędzi życia i śmierci rzadko stąpa na trzeźwo”[126]), na co ironicznie wskazuje choćby wymowny tytuł zbioru opowiadań *Moje pierwsze samobójstwo…* lub ustęp z rozważań jednego z bohaterów *Marszu Polonia*:

> pewien niczego człowiek być nie może, zwłaszcza życia. To po pierwsze. Po drugie, obaj wchodzimy w wiek, w którym umarli nieraz mylą się z żywymi. Po trzecie, pytanie: Czy ktoś żyje, czy umarł? — to jest pierwsze pytanie ludzkości[127].

Po lekturze *Dziennika* Dariusz Nowacki uznaje za najważniejszy wątek tych autobiograficznych zapisków z dwóch lat właśnie próbę „oswajania grozy”[128] choroby i śmierci. Nie dziwi zatem, iż tak silna obecność w twórczości Pilcha wątków funeralnych, motywów i toposów związanych ze starością i z przemijaniem skłania niektórych krytyków, wśród nich Bronisława Maja, do diagnoz w rodzaju: „to jest literatura, tak jak każda wielka literatura, na jeden temat — o umieraniu”[129].

Podobnie jak śmierć i przemijanie, w tle głównych wątków fabuł Pilcha nieodłącznie przewija się temat samotności. Towarzyszy on pozostałym podstawowym tematom, zmieniając swój wymiar w zależności od ich kombinacji. Stosunkowo najczęściej występuje w połączeniu z tematem erotyzmu, czego przykład stanowi fragment:

> Ilekroć człowiek rusza w świat szeroki, wiedziony nawet nie tyle seksualnym głodem, ile potrzebą doznania zmysłowego podziwu, tylekroć w koło zero zmysłowości. Idziesz ludną ulicą i wszystko wokół ciebie tak chłodne, tak zakryte, tak szczelne, tak nieprzychylne, tak zajęte sprawami naprawdę ważnymi, że kulisz się w poczuciu własnej haniebności: jesteś jedynym przechodniem, który łakomie się gapi na reklamę biustonosza, jesteś jedynym facetem w Polsce, który czuje zapach ramion modelki wyobrażonej na banerze, jesteś jedynym na świecie opóźnionym w rozwoju i chorobliwie skupionym na płciowo-

[124] Tamże, s. 151.
[125] D. Nowacki: *Zajęcia patriotyczne…*, s. 37.
[126] J. Pilch: *Marsz Polonia…*, s. 106.
[127] Tamże, s. 45.
[128] D. Nowacki: *Innych rozkoszy nie będzie?…*, s. 14.
[129] B. Maj, wypowiedź w dyskusji radiowej *Jerzy Pilch i jego demony…*

> ści gówniarzem; reszta świata i zwłaszcza reszta Polski jest zdrowa, poważna i dorosła.
>
> Tysiąc razy to miałem. Tysiąc razy byłem jedynym niedorozwiniętym facetem na sali, jedynym w budynku, jedynym w teatrze, jedynym w kinie, jedynym w pociągu, jedynym w autobusie i jedynym w tramwaju. Jedynym w mieście, jedynym na ziemi[130].

Nierzadko jednak napotyka go czytelnik w relacji z zagadnieniami religii i wiary. Luterańskie bowiem wyznanie zarówno Pilcha, jak i narratorów jego prozy (z symptomatycznym wyjątkiem Patryka Wojewody z *Miasta utrapienia*) lokuje ich na tle rzymskokatolickich realiów życia w Polsce na pozycji społecznych outsiderów. Wyznanie inne niż dominujący w Polsce model jest w ujęciu Pilcha synonimem obcości, którą jedynie potęguje fakt, że także protestantyzm nie stanowi dla bohaterów powieści w pełni stabilnego punktu etycznej i metafizycznej orientacji w świecie. W *Tysiącu spokojnych miast* kombinacja tematyczna na linii dzieciństwo — religia ukazuje jeszcze względną stabilność światopoglądu dziecięcego narratora. Jednak już w *Innych rozkoszach*, jak zauważa Zbigniew Kopeć, kombinacja wątków erotycznych z dylematami ewangelickimi prowadzi do ukazania postaci rozdartej pomiędzy „religią, która straciła moc tłumaczenia świata, i wynikającą z niej obyczajowością a koniecznością zaspokojenia własnych potrzeb i pragnieniem odnalezienia tożsamości w świecie pozbawionym jakiejkolwiek, w tym i religijnej, sankcji”[131]. Brak trwałości w stosunkach międzyludzkich oraz w relacji z Bogiem intensyfikuje samotność narratorów. Ich odruchową niejako reakcją jest zatem poszukiwanie stabilności w niezmiennej — bo ograniczonej cezurą śmierci i mitologizowanej — przeszłości, świecie przedstawionym na kartach literatury lub w delirycznych stanach upojenia alkoholowego, gdy stabilność jest wartością drugoplanową.

Co interesujące, protestanckie wyznanie Pilcha nie przeszkadza mu funkcjonować w dyskursie społecznym w roli „zewnętrznego autorytetu” w sprawach polskiej religijności. To właśnie fakt, że „bycie lutrem w Polsce oznacza byt jeszcze subtelniejszy niż bycie Żydem w Polsce”[132], pozwala bacznemu obserwatorowi rzeczywistości formułować oryginalnie zdystansowane i nierzadko celne opinie na temat rodzimych uwarunkowań katolicyzmu. W tego rodzaju refleksje obfituje nie tylko felietonistyka Pilcha, ale także *Miasto utrapienia*, *Narty Ojca Świętego* i liczne dyskusje z udziałem pisarza w mediach, czego przykładem debaty „Tygodnika Powszechnego” lub komentarze emi-

[130] J. Pilch: *Marsz Polonia…*, s. 19.

[131] Z. Kopeć: *Motywy protestanckie w prozie Jerzego Pilcha.* „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 1996, t. 3, s. 185.

[132] J. Pilch: *Tysiąc spokojnych miast…*, s. 11.

towane w TVN po śmierci Jana Pawła II i w kolejne jej rocznice[133]. Zdaniem jednak niektórych krytyków, perspektywę przedstawiania polskiej religijności prezentowaną w tekstach Pilcha należy uznać przede wszystkim za satyryczną, ponieważ jako innowierca ma on do pogłębionego rozpoznania tej problematyki dostęp ograniczony. Toteż, na przykład, Stanisław Gawliński wskazuje sposób, w jaki w *Mieście utrapienia* „katolicyzm nadwiślański poddany został krytyce miażdżącej: wyśmiano wyznawców, formy ich religijności oraz kwalifikacje moralne duchowieństwa", a wnikliwość opisu kwestii metafizycznych demonstruje Pilch, zdaniem badacza, w tekstach, jak powieść *Inne rozkosze*, „pisanych *con amore* o rodzimym środowisku ewangelików z Wisły"[134].

Po upływie ponad czterdziestu lat od literackiego debiutu Pilcha można bez wątpienia postawić tezę, że pisarz ten pod coraz częściej uchylaną maską „sentymentalnego kpiarza i lirycznego prześmiewcy"[135], jak stwierdza Dariusz Nowacki, „jako wytrawny stylista dopracował się »mocnej« pozycji, zajmuje uprzywilejowane miejsce w królestwie współczesnej polskiej prozy". Tę „niechybnie" trafną i w dużej mierze podzielaną w środowisku badaczy i krytyków polskich opinię ujmuje też literaturoznawca inaczej, choć nie mniej reprezentatywnie, w wyznaniu: „lubię czytać prozę Jerzego Pilcha. Pasjami! Nie jest to bynajmniej oryginalne stanowisko; właściwie nie znam nikogo, kto by czytać Pilcha nie lubił"[136]. Warto dodać, że na reputację pisarza „niezdolnego do napisania słabej książki" autor pracuje konsekwentnie od kilku dekad, co potwierdza nie tylko jego popularność wśród czytelników, ale również symboliczna osobliwość związku najnowszej, liczącej niemal pół tysiąca stron, publikacji z krótkim, kilkuakapitowym debiutem *Pejzaż dwudziestowieczny*. Powieść *Wiele demonów* z 2013 roku słusznie nazywa bowiem Nowacki mroczną, „demoniczną powieścią pisaną »błotnym piórem na mokrym papierze«"[137]. Tymczasem już w 1969 roku, na łamach harcerskiego tygodnika ilustrowanego, siedemnastoletni „Jurek Pilch" kończy swoje opowiadanie o „czarcie wygnańcu" i jego pośród ludzi „tańcu diabelskim" słowami:

> Noc. Nie ma ognia, muzyki i pól. Tylko ptasie pióro popychane wiatrem maluje w kurzu niepotrzebny świat, daleki od Ziemi, tego krajobrazu cienia, fikcji i fantastyki[138].

---

[133] Zob. między innymi *Początkujący święty…*; *Bo kochał i nie udawał*. http://www.tvn24.pl/wiadomosci-z-kraju,3/bo-kochal-i-nie-udawal,211400.html (dostęp: 26.06.2013).

[134] S. Gawliński: *Ewangelicy w prozie Jerzego Pilcha.* W: Tegoż: *Metafory losu. O współczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2005, s. 127, 128.

[135] P. Czapliński, P. Śliwiński: *Literatura polska…*, s. 206.

[136] D. Nowacki: *Innych rozkoszy nie będzie?…*, s. 41, 40.

[137] Tamże, s. 41.

[138] J. Pilch: *Pejzaż dwudziestowieczny*. „Na Przełaj" 1969, nr 25, s. 10.

Jerzy Pilch

Prozaik, publicysta, krytyk literacki, dramatopisarz, scenarzysta filmowy

Urodzony 10 sierpnia 1952 roku w Wiśle. Dzieciństwo spędził w Wiśle, w 1962 roku przeniósł się z rodzicami do Krakowa, gdzie od 1966 roku uczęszczał do IX Liceum Ogólnokształcącego. Po zdaniu matury w 1971 roku podjął studia polonistyczne na Uniwersytecie Jagiellońskim zakończone uzyskaniem tytułu magistra w 1976 roku. W tym samym roku ogłosił w miesięczniku „Poezja" (nr 3) swoją pierwszą rozprawę literaturoznawczą *Między utworem a antyutworem. (Interpretacja zbioru wierszy Jacka Trznadla pt. „Rana")* oraz uzyskał posadę asystenta w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Rok później wygłosił referat *Problemy metodologiczne badania życia literackiego okresu konspiracji w czasie II wojny światowej* podczas sesji naukowej na temat społecznych uwarunkowań instytucjonalnych życia literackiego (Olsztyn, listopad 1977). W trakcie pracy na Uniwersytecie Jagiellońskim (1975—1985) napisał swoją pierwszą powieść — *Masy upalnego powietrza*, która nie została przyjęta do druku, oraz współtworzył pismo czytane „NaGłos". Po 1985 roku podejmował różne zajęcia zarobkowe, między innymi pracował jako sprzedawca w Galerii Autorskiej Andrzeja Mleczki w Krakowie. Po otrzymaniu w 1989 roku Nagrody Fundacji im. Kościelskich w Genewie poświęcił się pracy pisarskiej i dziennikarstwu. Na poczatku lat 90. uczestniczył w stypendium International Writing Program na University of Iowa w Stanach Zjednoczonych. Pracował jako członek zespołu redakcyjnego i stały felietonista w „Tygodniku Powszechnym", a po przeprowadzce w 1999 roku do Warszawy — w „Polityce". Dwukrotnie (w 2001 i 2003 roku) był organizatorem i moderatorem konkursów literackich dla czytelników „Polityki". Jego książki zostały przełożone na 11 języków — angielski, bułgarski, estoński, francuski, hiszpański, holenderski, litewski, niemiecki, rosyjski, słowacki i serbski. Powieści Jerzego Pilcha ukazywały się również w formie audiobooków, nierzadko czytanych przez samego autora. Pilch zagrał również rolę w filmie fabularnym *Wtorek* (2002), w ekranizacji własnej powieści *Spis cudzołożnic*… (1995) oraz filmach dokumentalnych poświęconych pisarzom: *Chwilami życie bywa znośne* o Wisławie Szymborskiej (reż. K. Kolenda-Zaleska, TVP, 2010), *Człowiek zwany „Świnia"* o Andrzeju Stasiuku (reż. A. Czernecka, D. Pawelec, TVP, 1999) i autobiograficznym *Jerzy Pilch. Wyznania człowieka piszącego po polsku* (reż. A. Czernecka, D. Pawelec, TVP, 1999). Należy do krakowskiego oddziału Stowarzyszenia Pisarzy Polskich od dnia zarejestrowania Stowarzyszenia, czyli 14 czerwca 1998 roku. Używał trzech pseudonimów: Makar Ganuszkin, Oskar Schlovka, Paweł Darchuczy. Wśród najważniejszych wyróżnień znalazły się: Nagroda Fundacji im. Kościelskich (1989) za tom *Wyznania twórcy pokątnej literatury ero-*

tycznej; laureat Poznańskiego Przeglądu Nowości Wydawniczych — Książka Zimy 95/96 za powieść *Inne rozkosze*; finalista Nagrody Literackiej Nike 1998 za tom *Tezy o głupocie, piciu i umieraniu*; finalista Nagrody Literackiej Nike 1999 za tom *Bezpowrotnie utracona leworęczność*; Nagroda Krakowska Książka Miesiąca za powieść *Tysiąc spokojnych miast*; Paszport „Polityki" (1998) za tom *Bezpowrotnie utracona leworęczność*; Nagroda Literacka Nike 2001 za tom *Pod Mocnym Aniołem*; Nagroda Kościoła Luterańskiego na Górnym Śląsku — Śląski Szmaragd (2006) przyznana „jako wyraz podziękowania za wprowadzanie tematyki ewangelickiej do literatury polskiej"[139]; Nagroda Złotej Statuetki „Źródła Wisły" (2006) przyznawana osobom zasłużonym dla miasta Wisły; laureat Poznańskiego Przeglądu Nowości Wydawniczych — Książka Jesieni 2006 za tom *Moje pierwsze samobójstwo*; finalista Nagrody Literackiej Nike 2007 za tom *Moje pierwsze samobójstwo*; nagroda Laur Złotej Cieszynianki (2008) przyznawana osobom zasłużonym dla regionu Śląska Cieszyńskiego.

Debiutował tekstem *Pejzaż dwudziestowieczny* („Na Przełaj" 1969, nr 25). Publikował między innymi na łamach takich czasopism, jak: „Na Przełaj", „Życie Literackie" (1970—1972), „NaGłos" (1990—1997), „Arka" (1984—1986, pod pseudonimem Makar Ganuszkin, Oskar Schlovka, Paweł Darchuczy), „Bez Dekretu" (1987—1989), „bruLion" (1987, 1989), „Kultura Niezależna" (1987), „Gazeta Wyborcza" (1992—2001). Ponadto recenzje, felietony i teksty krytycznoliterackie ogłaszał w „Życiu Literackim" (1975—1981) i „Studencie" (1976—1981). Prowadził stały felieton *Co masz na półce?* w periodyku „Echo Krakowa" (1979—1981) oraz cotygodniowy felieton (od 1998 roku pod stałym tytułem *Bezpowrotnie utracona leworęczność* przemianowanym później na *Notatki na prześcieradle*) w „Tygodniku Powszechnym" (1989—1999). W roku 1999 publikował felietony w magazynie „Hustler", a następnie został stałym felietonistą „Polityki" (1999—2006), „Dziennika" (2006—2009; od 2008 w dodatku „Kultura") oraz „Przekroju" (2010—2011).

Bibliografia

Książki Jerzego Pilcha (z wybranymi głosami krytyki)

Wyznania twórcy pokątnej literatury erotycznej. Londyn, Puls, 1988.

Recenzje: J. Błoński: *Śmieszne nic, groźne nic*. „Puls" [Londyn] 1989, nr 42—43; A. Nasiłowska: *Duch ciężkich czasów*. „Res Publica" 1989, nr 3; D. Pawelec: *No-*

[139] Laudacja dla Jerzego Pilcha. Cyt. za: http://old.luteranie.pl/pl/?D=1371 (dostęp: 22.04.2013).

tatnik filologa. „bruLion" 1990, nr 13; D. Pawelec: *Prozatorskie debiuty dekady — ze wskazaniem.* W: Tegoż: *Debiuty i powroty czytane w czas przełomu.* Katowice 1998; R. Regulski: *Pod azjatycką trawą*. „Czas Kultury" 1990, nr 15; M. Stala: *Pokątna apokalipsa*. „Tygodnik Powszechny" 1989, nr 7. (Przedruk w: Tegoż: *Przeszukiwanie czasu*. Kraków 2004); H. Wujek: *Wyznania twórcy pokątnej literatury erotycznej*. „Orzeł Biały" [Londyn] 1989, nr 1439.

Spis cudzołożnic. Proza podróżna. Londyn, Puls, 1993.

Recenzje: J. Błoński: *Sztuka gadania*. „Tygodnik Powszechny" 1993, nr 21. (Przedruk w: Tegoż: *Wszystko, co literackie*. Kraków 2001); P. Czapliński: *Mickiewicz albo proza najnowsza wobec tradycji*. „Kresy" 1998, nr 2; P. Czapliński: *Stąd do śmieszności albo o prozie polskiej na przełomie*. „Znak" 1994, nr 6; M. Czubaj: *Fatalny Gucio i jego panie. Jerzy Pilch między koniakiem a biblioteką*. „Gazeta Wyborcza" 1993, nr 5 (dodatek „Gazeta o Książkach"); P. Gruszczyński: *Erotyczna lustracja*. „Res Publica Nowa" 1993, nr 6; P. Huelle: *Wystarczy być epikiem*. „Gazeta Wyborcza" 1993, nr 140; B. Kaniewska: *Ja, Gustaw*. „Kresy" 1994, nr 18; P. Kowalski: *Sutener Kołakowskim podszyty*. „Odra" 1994, nr 4; A. Libera: *O czym pisze Jerzy Pilch*. „Kultura" 1993 nr 7—8; A. Osiecka: *Zmęczenie śmiechem*. „Życie Warszawy" 1993, nr 4 (dodatek „Ex Libris"). (Przedruk w: Tejże: *Czytadła. Gawędy o lekturach*. Warszawa 2010); P. Rodak: *Spis cudzołożnic.* „Polityka — Kultura" 1993, nr 6; B. Shallcross: *Jadąc do Powsina i chodząc po Krakowie*. „Przegląd Polski" („Polish Review") [Nowy Jork] 1993, nr 21; J. Szaket [Kondar C. Kęder]: *Podróżny Pilch*. „FA-art" 1993, nr 2—3; M. Urbankowski: *Gustaw w klozecie*. „Dodatek" 1993, nr 1. (Przedruk w: Tegoż: *Dezerterzy i żołnierze*. Kraków 2007); A. Warzecha: *Wędrówka po nocnym Krakowie*. „Rzeczpospolita" 1993, nr 148.

Rozpacz z powodu utraty furmanki. Kraków, Wydawnictwo Znak, 1994.

Recenzje: T. Fiałkowski: *Między dawnymi i nowymi laty.* „Tygodnik Powszechny" 1995, nr 3; B. Lucjan [pseud.]: *Jak Grupiński z Barańczakiem*. „Nowy Nurt" 1995, nr 4; S. Mancewicz: *Uderzaj! Rewiduj! Przeczytaj!*. „Gazeta Wyborcza" 1995, nr 2 (dodatek „Gazeta o Książkach"); K. Puszko: *Rozpacz z powodu utraty furmanki.* „Ex Libris" 1995, nr 71; J. Zychowicz: *Dole i niedole trefnisia*. „Wiadomości Kulturalne" 1996, nr 18.

Inne rozkosze. Poznań, Wydawnictwo a5, 1995.

Recenzje: A. Bagłajewski: *Przygoda Kohoutka niedojrzałego*. „Nowe Książki" 1996, nr 2; B.H. [pseud.]: *Inne rozkosze*. „Polonistyka" 1996, nr 4; J. Błoński: *Kohoutek jako taki*. „Tygodnik Powszechny" 1996, nr 10; W. Bonowicz: *Jak zjeść to ciastko?*. „Nowy Nurt" 1996, nr 3; G. Borkowska: *Donżuan jest zaręczony*. „Res Publica Nowa" 1996, nr 6; J. Borowczyk: *Książki wydane w Poznaniu w 1995 roku*. „Czas Kultury" 1996, nr 1; P. Czapliński: *Nieznośna lekkość literatury*. „Życie Warszawy" 1996, nr 57 (dodatek „Ex Libris" nr 92); P. Czapliński, P. Śliwiński: *Apokaliptyczna randka. O powieści Jerzego Pilcha „Inne rozkosze"*. W: Tychże: *Kontrapunkt*. Poznań 1999; K. Dunin: *Plemię biedne menów*. „Ex Libris" 1996, nr 96; T. Fiałkowski: *Proza*. „Tygodnik Powszechny" 1995, nr 49; A. Franaszek: *„Inne rozkosze", czyli Paweł K.* „Rzeczpospolita" 1996, nr 1; A. Fryz-Więcek: *Roland dobrostanu*. „Rzeczpospolita" 1995, nr 2; J. Gondowicz: *Portret rodzinny z flamą*. „Tygodnik Powszechny"

1996, nr 10; J. Jarzębski: *Twarz losu i smak fabuły*. „Znak" 1996, nr 3. (Przedruk w: Tegoż: *Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej*. Kraków 1997); M. Jentys: *Historia o niecnocie Kohoutku…* „Twórczość" 1996, nr 7; A. Kaczorowski: *Ucieczka z oblężonego zaścianka*. „Książki. Gazeta" 1996, nr 2; A. Kopacki: *Ani chybi, inne rozkosze*. „Literatura na Świecie" 2001, nr 4; T. Mizerkiewicz: *Znaczący brak stylizacji mitycznej — „Inne rozkosze" Jerzego Pilcha.* W: Tegoż: *Stylizacje mityczne w prozie polskiej po 1968 roku*. Poznań 2001; K. Myszkowski: *Kochanica Kohoutka*. „Kwartalnik Artystyczny" 1996, nr 1; B. Nalepa: *O składni i stylu powieści Jerzego Pilcha „Inne rozkosze"*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza" 2000, t. 7; F. Netz: *Bezpostaciowiec kulisty*. „Śląsk" 1996, nr 7; D. Nowacki: *Kryterium wdzięku*. „Kresy" 1995, nr 23; M. Piasecki: *Puste rozkosze*. „Gazeta Wyborcza" 1995, nr 295; M. Ratajczak: *Kohoutek rozdarty*. „Odra" 1996, nr 6; W. Sikora: *Inne rozkosze*. „Głos Ludu" 1997, nr 64; P. Śliwiński: *Lekkość, znośność, przemijanie*. „Czas Kultury" 1996, nr 1.

Monolog z lisiej jamy. Kraków, Universitas, 1996.

Recenzje: M. Jentys: *Kac „lisia jama"*. „Sycyna" 1997, nr 14. (Przedruk w: Tejże: *Nić Ariadny*. Toruń 2005); D. Nowacki: *Obsuwa*. „FA-art" 1996, nr 2; A. Osiecka: *Jama w jamie*. „Życie Warszawy" 1996, nr 96 (dodatek „Ex Libris"). (Przedruk w: Tejże: *Czytadła. Gawędy o lekturach*. Warszawa 2010); M. Piasecki: *Monolog w jamie*. „Gazeta Wyborcza" 1996, nr 164; V. Szostak: *Stylista*. „Wprost" 1996, nr 16; P. Śliwiński: *Pić i być*. „Nowe Książki" 1996, nr 7; M. Wieczorek: *Stały motyw siedzenia*. „Życie" 1997, nr 174.

Tezy o głupocie, piciu i umieraniu. Londyn, Puls, 1997.

Recenzje: M. Cichy: *Luter z „Tygodnika Powszechnego". Nike '98, Nominacje*. „Gazeta Wyborcza" 1998, nr 119; T. Fiałkowski: *Nowy Pilch*. „Tygodnik Powszechny" 1997, nr 33; S. Hołownia: *Drugi wymiar*. „Gazeta Wyborcza" 1997, nr 210; K. Myszkowski: *Tezy o głupocie, piciu i umieraniu*. „Kwartalnik Artystyczny" 1996, nr 1; M. Stala: *Tezy o bezkształcie, rozpaczy i współczuciu*. „Tygodnik Powszechny" 1997, nr 34. (Przedruk w: Tegoż: *Przeszukiwanie czasu*. Kraków 2004); Ł. Tomczyk: *Repetytorium*. „Opcje" 1998, nr 1.

Tysiąc spokojnych miast. Londyn, Puls, 1997.

Recenzje: M. Bury: *Proza mocna jak spirytus*. „Akant" 2002, nr 8; T. Cichoń: *Zamach na Wiesława*. „Życie" 1997, nr 302; M. Cieślik: *Zabić Pierwszego*. „Polityka" 1998, nr 5; P. Czapliński: *Kim Pan jest, Panie Trąba?*. „Gazeta Wyborcza" 1998, nr 1 (dodatek „Gazeta o Książkach"). (Przedruk w: Tegoż: *Wzniosłe tęsknoty*. Kraków 2001); P. Czapliński: *Nuda przedstawiona albo proza najnowsza wobec istnienia*. „Res Publica Nowa" 1998, nr 5. (Przedruk w: *Nuda w kulturze*. Red. P. Czapliński, P. Śliwiński. Poznań 1999); A. Franaszek: *Sen o wódce i śmierci*. „Rzeczpospolita" 1998, nr 50; A. Górnicka-Boratyńska: *Czeska książka*. „Res Publica Nowa" 1998, nr 5; K. Karwat: *Jak zabić Gomułkę?*. „Śląsk" 1999, nr 7; P. Marecki: *Jerzego Pilcha „akademickie gadanie", czyli „tereferekuku do Gomułki z łuku"*. „Dekada Literacka" 1998, nr 4; Z. Mentzel: *Nie zabijać Gomułki?*. „Tygodnik Powszechny" 1997, nr 50; K. Myszkowski: *Tysiąc spokojnych miast*. „Kwartalnik Artystyczny" 1996, nr 1; A. Nasiłowska: *Powieść retoryczna. Nowa książka Jerzego Pilcha*. „Tygodnik Powszechny"

1997, nr 51—52; D. Nowacki: *Innych rozkoszy nie będzie?*. „FA-art" 1998, nr 1—2; J. Strękowski: *Tysiąc jeden drobiazgów*. „Nowe Książki" 1998, nr 4; K. Uniłowski: *Baju Baj…* „Kresy" 1998, nr 2. (Przedruk w: Tegoż: *Koloniści i koczownicy*. Kraków 2002); J. Winiarski: *Podziw i niedosyt*. „Magazyn Literacki" 1998, nr 1.

Bezpowrotnie utracona leworęczność. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1998.

Recenzje: P. Głowacki: *Wina Pilcha*. „Gazeta Wyborcza" 1998, nr 293; T. Fiałkowski: *Bezpowrotnie utracona leworęczność*. „Tygodnik Powszechny" 1998, nr 45; G. Filip: *Kraków—Wisła*. „Nowe Książki" 1999, nr 2; S. Hołownia: *Pilch przydrożny*. „Gazeta Wyborcza" 1998, nr 10 (dodatek „Gazeta o Książkach"); J. Jarzębski: *Walka felietonu z prozą*. „Tygodnik Powszechny" 1999, nr 3; E. Filipczuk: *„Bezpowrotnie utracona leworęczność" Jerzego Pilcha jako przedmiot badań stylistycznych*. „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie" 2001, nr 39; E. Filipczuk: *Dlaczego narratorowi „Bezpowrotnie utraconej leworęczności" Jerzego Pilcha trzęsą się ręce*. „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie" 2002, nr 40; M. Lengren: *„Jest pięknie, ale znikąd ocalenia"*. „Twórczość" 2000, nr 1; J. Marek: *Przerażający komizm rozpaczy*. „Świat i Słowo" 2003, nr 1; K. Przebinda: *Między snami. Elementy biblioteki-sennika w książce „Bezpowrotnie utracona leworęczność" Jerzego Pilcha*. „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria" 2004, nr 4; K. Nadana: *Poezja cotygodniowa*. „Res Publica Nowa" 1999, nr 3; J. Nowicki: *Litania do Jerzego Pilcha*. „Tygodnik Powszechny" 1998, nr 8; M. Orski: *Pierwotna siła felietonu*. „Przegląd Powszechny" 1999, nr 3; R. Ostaszewski: *Pilcha świat równoległy*. „Dekada Literacka" 1999, nr 7—8; M. Stala: *Bezpowrotnie utracona leworęczność*. „Tygodnik Powszechny" 1999, nr 38; J. Winiarski: *Bezpowrotnie utracona leworęczność*. „Magazyn Literacki" 1999, nr 1.

Pastorałka Don Juana. W: *Opowieści wigilijne*. Wałbrzych—Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, Wydawnictwo Ruta, 2000.

Recenzje: M. Mizuro: *Karp z proszku*. „FA-art" 2000, nr 3—4.

Pod Mocnym Aniołem. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2000.

Recenzje: A. Głowacka: *W nałogu pisania*. „Opcje" 2001, nr 2; J. Gondowicz: *Róg byka*. „Nowe Książki" 2001, nr 1; J. Górdziałek: *Fenomen Jerzego Pilcha: Nike 2001*. „Śląsk" 2001, nr 11; J. Jarzębski: *Mocny Anioł i Słaba Płeć*. „Tygodnik Powszechny" 2001, nr 13; M. Jentys: *Antybohaterowie Jerzego Pilcha. Deliryk spod Mocnego Anioła.* W: Tejże: *Nić Ariadny*. Toruń 2005; M. Kaczmarek: *Bohater uwikłany*. „Przez Czerń" 2001, nr 4; I. Kantorowski: *Żeby pić, nie trzeba mocnej głowy, trzeba mocnego anioła*. „Akant" 2001, nr 10; M. Leciński: *Alkoholizm jest wzniosły?*. „Fraza" 2001, nr 1—2; M. Lengren: *Wielbiciel depresji, budowniczy autodestrukcji*. „Twórczość" 2002, nr 5—6; A. Luter (i in.): *Po Nike: czy Jerzy Pilch słusznie dostał nagrodę Nike?*. Oprac. D.J. Cirlić. „Gazeta Wyborcza" 2001, nr 261 (dodatek „Gazeta o Książkach"); K. Masłoń: *Kwestie-bestie*. „Rzeczpospolita" 2000, nr 244; K. Masłoń: *Strzały na oślep*. „Rzeczpospolita" 2001, nr 246; M. Mazurek: *W poszukiwaniu tematu*. „Życie" 2001, nr 3; M. Mizuro: *Pijana prawda*. „Odra" 2001, nr 12; B. Nalepa: *Kilka uwag o kształcie stylistyczno-składniowym powieści Jerzego Pilcha „Pod Mocnym Aniołem"*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza" 2002, t. 9; A. Nasiłowska: *Don Juan Tristanem podszyty*. „Tygodnik Powszechny" 2001, nr 13; D. Nowacki: *Ani do*

śmiechu, ani do łez. „Gazeta Wyborcza" 2000, nr 249; T. Nyczek: *Jakie picie, takie życie*. „Polityka" 2000, nr 48; M. Orski: *Między „czakrami"*. „Arkusz" 2001, nr 3; R. Ostaszewski: *260 stabilizujących stron*. „Dekada Literacka" 2000, nr 12; C. Polak: *Nike Pilcha*. „Gazeta Wyborcza" 2001, nr 241; K. Popiłkowska: *Salon wytrzeźwień*. „Życie" 2001, nr 238 (dodatek „Weekend"); J. Szurek: *Pijacka teodycea — o zwycięzcy Literackiej Nagrody „Nike", najnowszej powieści Jerzego Pilcha „Pod Mocnym Aniołem"*. „Warsztaty Polonistyczne" 2001, nr 4; S. Twardoch: *Przełamując uprzedzenia*. „Opcje" 2004, nr 4; K. Uniłowski: *Pijackiej retoryce do widzenia*. „FA-art" 2000, nr 3—4; J. Wakar: *Prawdziwa noc duszy*. „Życie" 2000, nr 251; M. Witkowski: *Na co Pilchowi Pilch*. „Kresy" 2001, nr 3; J. Wojewoda: *Ocalony?*. „Arkusz" 2001, nr 3; K. Zadros: *Jerzy Pilch, „Pod Mocnym Aniołem"*. „Cogito" 2001, nr 2; M. Zaleski: *I tak dalej*. „Res Publica Nowa" 2000, nr 12; T.Z. Zapert: *Jerzy Pilch „Pod Mocnym Aniołem" z Nike*. „Życie" 2001, nr 241; H. Zaworska: *Piję, więc jestem*. „Wprost" 2000, nr 45; A. Żywiołek: *Apokalipsa według Jerzego Pilcha*. „Kresy" 2003, nr 2—3.

Inne teksty: A. Nęcka: *Pisanie „od wewnątrz"*. W: Tejże: *Granice przyzwoitości. Doświadczanie intymności w polskiej prozie najnowszej*. Katowice 2006; K. Przebinda-Niemczyk: *„Moje sobie przywłaszczone życie" — elementy autobiografizmu w prozie Jerzego Pilcha. (Na podstawie powieści „Pod Mocnym Aniołem")*. „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria" 2006, nr 6; A. Rejter: *Funkcje powtórzeń w powieści „Pod Mocnym Aniołem" Jerzego Pilcha*. „Poradnik Językowy" 2002, z. 10.

Upadek człowieka pod Dworcem Centralnym. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2002.

Recenzje: M. Cieślik: *Wspólni znajomi*. „Gazeta Wyborcza" 2002, nr 249 (dodatek „Duży Format" nr 25); J. Gondowicz: *Pilch w Pilchu*. „Tygodnik Powszechny" 2002, nr 41; I. Iwasiów: *Centralny felietonista*. „Nowe Książki" 2002, nr 12; M. Larek: *Czekając na Patryka*. „Czas Kultury" 2002, nr 6; D. Nowacki: *Strażnik fasonu*. „Polityka" 2002, nr 39.

Miasto utrapienia. Warszawa, Świat Książki, 2004.

Recenzje: W. Bereś: *W obronie Pilcha*. „Gazeta Wyborcza" 2004, nr 36; M. Cieślik: *Pisarz słyszy więcej*. „Polityka" 2004, nr 3; M. Cuber: *Powieść utrapienia*. „Res Publica Nowa" 2004, nr 2; P. Czapliński: *Tak czy owak Pilch*. „Gazeta Wyborcza" 2004, nr 15; J. Gondowicz: *Bezpowrotnie utracona niewinność*. „Tygodnik Powszechny" 2004, nr 7; M. Larek: *Retoryczne piękno*. „Czas Kultury" 2004, nr 1; M. Lubelska: *Rozpacz twórcy pokątnej literatury bankomatowej*. „Dekada Literacka" 2004, nr 2; M. Mizuro: *Piękna katastrofa*. „Odra" 2004, nr 3; A. Nęcka: *Skazany na sukces*. „Kursyw@" 2005, nr 1—2; D. Nowacki: *Jerzy Pilch — pisarz nowoczesny*. „Gazeta Wyborcza" 2004, nr 39; D. Nowacki: *Ucho przechadzające się gościńcem*. „Nowe Książki" 2004, nr 2; A. Odrowska: *Droga do miasta utrapienia*. „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2007, z. 9; M. Orski: *Książka utrapienia*. „Przegląd Powszechny" 2005, nr 2; R. Tomasik: *Miasto utrapienia*. „Kresy" 2004, nr 4; J. Wakar: *Cyrograf Jerzego Pilcha*. „Życie" 2004, nr 9.

Inne teksty: M. Wyka: *Konwicki i Pilch. (Albo centrum i pogranicza jako możliwość literacka)*. W: Tejże: *Niecierpliwość krytyki*. Kraków 2006.

Narty Ojca Świętego. Warszawa, Świat Książki, 2004.

Recenzje: K. Augustyniak: *Narty Pilcha*. „Najwyższy Czas!" 2005, nr 4; A. Burzyńska: *Rewizor na opak*. „Tygodnik Powszechny" 2007, nr 6; A. Celeda: *Papież strzela gola*. „Polityka" 2004, nr 47; M. Dziewulska: *Mgła*. „Dialog" 2005, nr 1; J. Godlewska: *Zaskakujące wcielenie Pilcha*. „Przegląd Powszechny" 2005, nr 4; P. Gruszczyński: *Papież w Granatowych Górach*. „Tygodnik Powszechny" 2004, nr 47; J. Kozłowska: *Gdy struś zielony przechodzi*. „Dialog" 2005, nr 1; J. Majcherek: *Zjazd*. „Teatr" 2004, nr 10; R. Pawłowski: *Przyjeżdża Papież*. „Gazeta Wyborcza" 2004, nr 247; R. Pawłowski: *Rewizor z Watykanu*. „Gazeta Wyborcza" 2004, nr 262; M. Prussak: *Czekając na…* „Didaskalia" 2004, nr 64; R. Tomasik: *Papież jak marzenie*. „Czas Kultury" 2005, nr 1.

Moje pierwsze samobójstwo i dziewięć innych opowieści. Warszawa, Świat Książki, 2006.

Recenzje: W. Browarny: *Dziesięć samobójczych historii*. „Odra" 2007, nr 5; L. Bugajski: *Pióro utrapienia*. „Newsweek Polska" 2006, nr 44; M. Cuber: *Smutek codzienności*. „Res Publica Nowa" 2007, nr 1; T. Fiałkowski: *Sen o Dolinie*. „Tygodnik Powszechny" 2006, nr 45; A. Franaszek: *Inne udręki Pilcha*. „Gazeta Wyborcza" 2006, nr 265; Ł. Jeżyk: *Jego kolejne wskrzeszenia, czyli pograniczność i pokątność*. „Kresy" 2007, nr 3; M. Krzyworączka: *Z innej parafii, czyli opowieści o udręce*. „Polonistyka" 2008, nr 7; M. Larek: *Anatomia hiperboli*. „Czas Kultury" 2007, nr 4—5; M. Lubelska: *Nowe rozkosze Jerzego Pilcha.* „Zeszyty Literackie" 2007, nr 1. (Wersja zmieniona pt. *W potrzasku literatury*. „Dekada Literacka" 2007, nr 1); K. Masłoń: *Luterskie sekrety warsztatowe*. „Rzeczpospolita" (W3) 2006, nr 255; D. Nowacki: *Pomiędzy widmami*. „Tygodnik Powszechny" 2006, nr 47 (dodatek „Książki w Tygodniku"); M. Orski: *Śmieszna wzniosłość życia*. „Nowe Książki" 2007, nr 2. (Przedruk pt. *Śmieszna wzniosłość bytu*. W: Tegoż: *Opowieści dla dorosłych i opowiastki dla niedorosłych*. Wrocław 2010); E. Pilarz: *Śmierć autora fascynuje*. „Śląsk" 2007, nr 4; M. Radziwon: *Ćwiczenia z żywota*. „Gazeta Wyborcza" 2007, nr 143; M. Sendecki: *Narrator pierwszoosobowy w domu i we zborze*. „Przekrój" 2006, nr 44; M. Stala: *Błyskotliwa proza Pilcha*. „Dziennik" 2006, nr 171; K. Uniłowski: *Straszni mieszczanie*. „FA-art" 2007, nr 1—2; P. Urbaniak: *Nienasycenie*. „Twórczość" 2007, nr 3; M. Urbanowski: *Nieznośny ciężar gadulstwa*. „Dziennik" 2006, nr 211. (Wersja poszerzona pt. *Zemsta ręki śmiertelnej* w szkicu *Dwa razy o prozie Jerzego Pilcha.* W: Tegoż: *Dezerterzy i żołnierze*. Kraków 2007); M. Wojak: *Między jednym a drugim ogniskiem*. „Wyspa" 2007, nr 1.

Pociąg do życia wiecznego. Warszawa, Świat Książki, 2007.

Recenzje: H. Bereza: *Szczytowanie*. „Twórczość" 2008, nr 9; M. Drapella: *Pociąg do życia wiecznego*. „Gdański Rocznik Ewangelicki" 2007; T. Fiałkowski: *Czas zatrzymany*. „Tygodnik Powszechny" 2007, nr 25; M. Miłkowski: *Pociąg do życia ulotnego*. „Studium" 2007—2008, nr 5—6—1; M. Radziwon: *Długie życie felietonów Pilcha*. „Gazeta Wyborcza" 2008, nr 135; E. Winiecka: *Zwycięstwo literatury*. „Czas Kultury" 2007, nr 6.

Marsz Polonia. Warszawa, Świat Książki, 2008.

Recenzje: A. Czyżak: *Marsz człowieka*. „Pogranicza" 2008, nr 4; B. Darska: *Niedosyt połowiczności*. „Twórczość" 2009, nr 5; T. Fiałkowski: *Groteska i apokalipsa*. „Zeszyty

Literackie" 2008, nr 2; A. Franaszek: *Droga przez polskie piekło*. „Dziennik" 2008, nr 84; J. Halcewicz-Pleskaczewski: *Polska u Urbana*. „Przegląd Powszechny" 2008, nr 7—8; Z. Krzywicka: *Duch Opowieści*. „Wyspa" 2008, nr 3; M. Larek: *Eksterminacja*. „Czas Kultury" 2008, nr 4; P. Małochleb: *Pigułki z orzełkiem*. „Dekada Literacka" 2008, nr 4; K. Masłoń: *Pilch pojechał Konwickim*. „Rzeczpospolita" 2008, nr 90; T. Mizerkiewicz: *Jakiej emigracji Polacy potrzebują*. „FA-art" 2008, nr 4; D. Nowacki: *Zajęcia patriotyczne*. „Tygodnik Powszechny" 2008, nr 15; M. Orski: *Pilcha antywesele*. „Odra" 2009, nr 9; M. Sendecki: *Wesela nie będzie*. „Przekrój" 2008, nr 15; P. Sasko: *Ci sami kontra identyczni*. „Esensja" [on-line] 2008, nr 5; M. Siedlaczek-Mikoda: *Bal u Bezetznego*. „Śląsk" 2008, nr 7; A. Wolny-Hamkało: *Marsz stąd, czyli z Polski*. „Gazeta Wyborcza" 2008, nr 88.

Inne teksty: M. Lubelska: *Polska wprost i „z ukosa". O „Dolinie nicości" Bronisława Wildsteina i „Marszu Polonia" Jerzego Pilcha.* W: *Od polityki do poetyki. Prace ofiarowane Stanisławowi Jaworskiemu*. Red. C. Zalewski. Kraków 2010.

Sobowtór zięcia Tołstoja. Warszawa, Świat Książki, 2010.

Dziennik. Warszawa, Wielka Litera, 2012.

Recenzje: C. Polak: *Znośna lekkość bytu*. „Dziennik Gazeta Prawna" 2012, nr 86 (dodatek „Kultura i Program TV").

Wiele demonów. Warszawa, Wielka Litera, 2013.

Recenzje: T. Fiałkowski: *Czarna baśń*. „Tygodnik Powszechny" 2013, nr 24; D. Nowacki: *Innych rozkoszy nie będzie*. „Gazeta Wyborcza" 2013, nr 89; C. Polak: *Być trumianką*. „Dziennik Gazeta Prawna" 2013, nr 90 (dodatek „Kultura i Program TV").

Drugi dziennik 21 czerwca 2012—20 czerwca 2013. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2013.

Recenzje: B. Darska: *„Drugi dziennik" Jerzy Pilch.* http://ksiazki.onet.pl/recenzje/recenzja-drugi-dziennik-21-czerwca-2012-20-czerwca-2013-jerzy-pilch/s1n6l (dostęp: 10.01.2014); D. Nowacki: *„Drugi dziennik" Pilcha. Ciało słabe, ale czacha dymi*. „Gazeta Wyborcza" 2013, nr 293; J. Sobolewska: *Pustelnik z Hożej*. „Polityka". http://www.polityka.pl/kultura/ksiazki/recenzjeksiazek/1563965,1,recenzja-ksiazki-jerzy-pilch-drugi-dziennik-21-czerwca-2012--20-czerwca-2013.read (dostęp: 1.01.2014).

Inne teksty: M. Ładoń: *„Być kronikarzem własnego zaniku". Lektura „Dziennika" Jerzego Pilcha*. „Śląskie Studia Polonistyczne" 2013, nr 2.

Inne opracowania

M. Adamczyk-Garbowska: *Fascynacje i uprzedzenia, czyli polskie mity Ameryki*. „Akcent" 1997, nr 2; L. Bugajski: *Pilch Jerzy*. W: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*. T. 2. Red. J. Wojnowski. Warszawa 2000; M. Cichy: *Gadasz to żyjesz*. „Gazeta Wyborcza" 1998, nr 219; M. Cichy: *Ponieśli i Pilcha. Jerzy Pilch i Andrzej Stasiuk opusz-*

czają łamy „Tygodnika Powszechnego". „Gazeta Wyborcza" 1999, nr 35; P. Czapliński: *Ślady początku*. W: Tegoż: *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976—1996*. Kraków 1997; P. Czapliński: *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*. Kraków 2003; M. Drapella: *Od Wisły do Granatowych Gór. Wątki ewangelickie w twórczości Jerzego Pilcha*. „Śląsk" 2007, nr 1; E. Filipczuk: *Pilch w „Tygodniku Powszechnym", „Tygodnik" u Pilcha*. „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie" 2003, nr 42; A. Franaszek: *Czasu pęd niewiarygodny. Jerzy Pilch obchodzi 60. urodziny*. „Tygodnik Powszechny" 2012, nr 33; J. Gawlikowska: *Jerzy Pilch — pisarz „stela"*. „Polonistyka" 1999, nr 9; S. Gawliński: *Ewangelicy w prozie Jerzego Pilcha*. „Świat i Słowo" 2005, nr 2. (Przedruk w: Tegoż: *Metafory losu. O współczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2005); A. Górniak: *Co dalej z polskością?*. „Dekada Literacka" 1997, nr 2—3; A. Horubała: *Banały w śmiertelnym sosie*. „Uważam Rze" 2012, nr 38; J. Jarzębski: *Trzecia epoka (o prozie lat dziewięćdziesiątych)*. „Teksty Drugie" 1996, nr 5; B. Kaniewska: *Metakstowy sposób bycia*. „Teksty Drugie" 1996, nr 5; Z. Kopeć: *Motywy protestanckie w prozie Jerzego Pilcha.* „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 1996, t. 3; E. Korepta: *Ojczyzna dzieciństwa w prozie Jerzego Pilcha*. „Śląskie Miscellanea" 2008, t. 21; S. Krasińska: *Paul Auster, Jerzy Pilch i siedem tysięcy opowiadań*. „Tygiel Kultury" 2007, nr 7—9; I. Kubica: *Pilcha kłopoty z najpiękniejszą kobietą świata*. „Dynamis" 2006, nr 5; A. Libera: *Wariacje na temat Jerzego Pilcha.* W: Tegoż: *Błogosławieństwo Becketta i inne wyznania literackie*. Warszawa 2004; M. Mizuro: *Nieznośna lekkość Pilcha*. „Odra" 1998, nr 10; D. Nowacki: *Próba żartu*. W: Tegoż: *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90.* Kraków 1999; R. Ostaszewski: *Pisarz jak coca cola*. „Dekada Literacka" 2004, nr 1; M. Orski: *Prawdziwa siła felietonu Jerzego Pilcha.* W: Tegoż: *Lustratorzy wyobraźni, rewidenci fikcji*. Warszawa 2003; C. Prunitsch: *Konfessionelle Differenz ais asthetische Strategie bei Jerzy Pilch*. „Zeitschrift fur Slawistik" [Poczdam] 2006, Nr. 3; K. Przebinda-Niemczyk: *Dzieła i autorzy w felietonach Jerzego Pilcha*. „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria" 2005, nr 5; M. Stala: *Sukces Jerzego Pilcha*. „Kraków" 1992, nr 2; K. Stempel: *Koniec picia. Alkohol jako transgresja w twórczości Jerzego Pilcha.* W: *Obecność i przemijanie. Fenomen początku i końca w kulturze i literaturze współczesnej*. Red. A. Gleń (i in.). Opole 2001; L. Stomma: *List otwarty do Jerzego Pilcha*. „Polityka" 1999, nr 14; M. Urbankowski: *Śmiech Pilcha*. „Arcana" 1999, nr 30; M. Urbanowski: *Skandalista Jerzy Pilch*. „Nowe Państwo" 2000, nr 4. (Przedruk w: Tegoż: *Oczyszczenie. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*. Kraków 2002); D. Wodecka: *Jerzy Pilch: Bóg poczucie humoru ma duże. Opowieść o pisarzu*. „Gazeta Wyborcza" 2011, nr 299; D. Wojda: *Pilch Jerzy.* W: *Zabawy i mozoły Fundacji Kościelskich (1959—1999)*. Red. J. Jarzębski, F. Rosset. Genewa—Kraków 2000; R. Wójs: *Artysta w mieście. Przestrzeń Krakowa w prozie Jerzego Pilcha.* „Orbis Linguarum" 2007, vol. 31; A. Zieniewicz: *Zdarzenie wewnątrz opowieści: praca pamięci w autofikcji (J. Pilch, P. Huelle)*. „Przegląd Humanistyczny" 2011, nr 2.

Audycje radiowe i dokumenty telewizyjne dotyczące pisarstwa J. Pilcha (wybór)

Gustaw, cudzołożnice i inni, audycja TV w oprac. D. Pawelca, 13.07.1993; *Skąd ta wrażliwość: Jerzy Pilch*, audycja TV w oprac. K. Suchcickiej, 10.11.1996; *Współczesna proza polska: Rozpacz z powodu utraty furmanki — Jerzy Pilch*, audycja TV, 12.06.1996; *Jerzy Pilch. Wyznania człowieka piszącego po polsku*, film dokumentalny, reż. A. Czernecka, D. Pawelec, TVP 1999; *60. urodziny Jerzego Pilcha*, audycja radiowa pod red. B. Marcinik, Polskie Radio, Program Trzeci, 10.08.2012. http://www.polskieradio.pl/9/398/Artykul/663433/ (dostęp: 21.06.2013); *Moje reakcje wychodzą ostrzej, niżbym chciał*, audycja radiowa pod red. D. Gacek, Polskie Radio, Program Drugi, 04.09.2012. http://www.polskieradio.pl/8/2222/Artykul/675138/ (dostęp: 21.06.2013); *„Mój duch jest w całkiem niezłym humorze"*, audycja radiowa pod red. D. Gacek, Polskie Radio, Program Drugi, 15.10.2012. http://www.polskieradio.pl/8/2453/Artykul/703608/ (dostęp: 21.06.2013); *Jerzy Pilch: mój patriotyzm to język polski*, audycja radiowa pod red. D. Gacek, Polskie Radio, Program Pierwszy, 11.11.2012. http://www.polskieradio.pl/7/477/Artykul/722020/ (dostęp: 21.06.2013); *Pilch: nie można przestać być lutrem z Wisły*, audycja radiowa pod red. D. Gacek, Polskie Radio, Program Drugi, 02.04.2013. http://www.polskieradio.pl/8/195/Artykul/813510/ (dostęp: 21.06.2013); *Jerzy Pilch i jego demony*, audycja radiowa pod red. D. Gacek, A. Franaszka, Polskie Radio, Program Drugi, 22.04.2013.

Maski i role
O prozie Janusza Rudnickiego

Jolanta Pasterska

Janusz Rudnicki jest prozaikiem o pokaźnym i stale rosnącym dorobku twórczym. Debiutował w roku 1992 tomem *Można żyć* (Wrocław). Zbiór prozy został bardzo dobrze przyjęty przez krytykę i czytelników:

> Dawno już nie odkładałem książki po jej skończeniu z tak mocnym przekonaniem, że JEST. I że stoi za nią Pisarz, za którym nikt i nic nie stoi oprócz życia i woli zmierzenia się z nim przy pomocy kartki papieru, maszyny do pisania, no i talentu […]. Świetny debiut wyznaczający wysoką poprzeczkę dla literatury polskiej lat dziewięćdziesiątych[1].

Debiut książkowy Rudnickiego nie był jednak zaskoczeniem. Wcześniej pisarz dał się poznać jako autor publikujący na łamach pism, ukazujących się zarówno w kraju („Twórczość", „Tygodnik Powszechny"), jak i za granicą („Archipelag", „Kultura")[2]. Pierwszy tom prozy zapowiadał natomiast główne obszary zainteresowań autora *Można żyć* oraz zdradzał cechy warsztatu pisarskiego. Teksty pomieszczone w debiutanckim zbiorze powstawały w latach 1984—1990, kiedy Polska goiła rany po stanie wojennym, a wielu rodaków rozczarowanych sytuacją w kraju podejmowało decyzję o emigracji. Rudnicki w 1983 roku wyemigrował do Niemiec. Życie na emigracji z dala (ale przecież najbliżej, jak się dało, niejako za „miedzą") od ojczyzny stwarzało możliwość spojrzenia na sprawy krajowe i Polaków z innej perspektywy. Ta możliwość odmiennego oglądu rzeczywistości oczami innego, bo przecież obcego dla Niemców i już (nie)swojego dla rodaków, pozwalała mówić

[1] M. Ratajczak: *Można żyć. Można pisać*. „Odra" 1993, nr 3, s. 97.
[2] Zob. bibliografię twórczości Rudnickiego zamieszczoną na końcu opracowania.

> pełnym głosem o „różnieniu się", a zarazem o rzeczywistości, przemierzając drogę od własnego „ja", poprzez „ktokolwiek/wszyscy inni", po to, aby do własnego „ja" powrócić […]. Wobec powyższego można dostrzec […] nie tylko próbę ujawnienia prawdziwych motywacji świata, ale także wysiłek uzasadniania i uwiarygodnienia swojej w nim obecności[3].

W twórczości Janusza Rudnickiego wspomniane kwestie tożsamościowe związane z odpowiedzią na Lévinasowskie pytanie „kim jestem?" należy rozpatrywać w relacji owego „ja" do świata, do „innego", wreszcie do literatury[4]. Mnogość ról, w których występuje narrator-bohater Rudnickiego, nakazuje nam sięgnąć do modelu antropologicznego. To tutaj tożsamość ludzkiego istnienia ma silny charakter kreacyjny. „Twarz", rodząca się w procesie „bycia sobą", której zatem nie otrzymujemy „od losu" i która nie jest nam dana pierwotnie, musi zostać czymś wypełniona. Stąd konieczność przymierzania masek, robienia min i grymasów, strojenia się w role i prezentowania ich w odpowiednio dobranej scenografii. Każda maska, zachowując pozory jawności, prowokuje do spojrzenia pod jej powierzchnię i zadania pytania, co skrywa, dlaczego została wystawiona na widok publiczny:

> czyniąc go pod względem ontologicznym czymś fikcyjnym, sztucznym, „wykreowanym", a zarazem przeciwnie — nadaje mu aż nadmiernie niepodważalną postać poznawczo realnej, rzeczywistej naoczności. Maska sytuuje się zatem na granicy prawdy i fałszu […] jest więc ona odsłonięciem, które przez to właśnie, że odsłania, ukrywa — i ukryciem, które przez to właśnie, że ukrywa, odsłania[5].

W przypadku twórczości Rudnickiego maska wyznacza perspektywę rzeczywistości i służy zachowaniu w niej własnej odrębności, ale też potwierdzeniu łączności z innymi elementami świata przedstawionego. Dlatego naczelną zasadą rządzącą „fabułą" utworów autora *Męki kartoflanej* jest potwierdzanie i zaprzeczanie, repetycja i odwrócenie.

◇

Rudnicki wybrał właśnie emigracyjną przestrzeń, ona bowiem pozwala przybierać/przebierać się bezkarnie w różne kostiumy narodowe: Mickie-

[3] A. Mizerka: *„Picaro", picer, Rudnicki.* „Twórczość" 2003, nr 7—8, s. 85.

[4] Tamże.

[5] L. Wiśniewska: *Maski i lustra rzeczywistości w „Białym małżeństwie" Tadeusza Różewicza*. W: *Maski współczesności. O literaturze i kulturze XX wieku.* Red. L. Burska, M. Zalewski. Warszawa 2001, s. 238. Zob. na ten temat artykuł M. Wernera: *Maski Gombrowicza* w tym tomie.

wiczowskiego pielgrzyma-tułacza, a tym samym wyznawcę i orędownika „polskiego losu", czy Gombrowiczowskiego Józia zanurzonego w „synczyźnie", wreszcie bohatera stojącego w „szpagacie" narodowo-patriotyczno-kulturowo-społecznym. Mirosław Ratajczak słusznie wskazuje jeszcze jeden aspekt wyboru Niemiec jako miejsca emigracji: „Niemcy to przestrzeń dla Polaka zdradziecka, realna aż do bólu w sferze cywilizacyjnej, obyczajowej […], ale i do bólu zmitologizowana, podminowana przez upiory historii"[6].

Tu najwyraźniej i najdotkliwiej są odczuwalne wszelkie stereotypy dotyczące zachodnich sąsiadów i Polaków. Niemcy to teren, gdzie, mimo upływu lat, demony przeszłości odżywają przy najmniejszej okazji, gdzie trzeba wykazać się niezwykłą świadomością, wrażliwością i wyczuleniem na sprawy polsko-niemieckie. To rodzi różnego rodzaju napięcia, a te twórczo przekształca i opisuje autor *Można żyć…* We wspomnianych juweniliach Rudnicki wprowadza bohatera, którego opatruje swoim imieniem i nazwiskiem. Odtąd on właśnie będzie obserwatorem, opisywaczem zwielokrotnionej (także dzięki doświadczeniu emigracyjnemu) rzeczywistości, w której przybierając różne kostiumy i różne formy opisu (od patosu po ironię i groteskę, od powagi po kicz i paradoks), zmaga się z problemem własnej „rudnickiej" tożsamości.

Kolejny tom *Cholerny świat. Listy z Hamburga* (Wrocław 1994), zwłaszcza jego druga część, oraz *Tam i z powrotem po tęczy. Listy z Hamburga — ciąg dalszy* (Warszawa 1997)[7] zapowiadały zmianę formy wypowiedzi. Rudnicki zrezygnował z konwencjonalnej prozy podszytej autobiografizmem na rzecz „wymyślonych" listów, które dawały większą swobodę pisania. Chodziło tu już nie tylko o kreowanie świata przedstawionego, ale także o komentowanie opisywanych wydarzeń, zamieszczanie sprawozdań, wplatanie do fabuły autentycznych wycinków prasowych, fotografii. Słuszna jest zatem uwaga Leszka Bugajskiego, który tak uzasadnia obranie przez Rudnickiego formy listu jako pisarskiej wypowiedzi:

> Listy są swojskie, popularne i obecne w życiu człowieka od dawna. Ich tworzenie nie wymaga żadnego przygotowania, odbiór również. Ich cecha — jak myślę — była szczególnie pociągająca dla Rudnickiego, pozwoliła mu niejako wyjść poza literaturę i zasygnalizować, że jego pisarstwo formułuje się na najbardziej powszechnym poziomie, że bierze się z życia takiego, jakie ma każdy człowiek i jakiego doświadcza. Jego pisanie nie jest wynikiem żadnego wtajemniczenia. Taki sygnał nadał Rudnicki, choć nie ma powodu wierzyć mu, że tak jest rzeczywiście[8].

---

[6] M. Ratajczak: *Można żyć. Można pisać…*, s. 97.

[7] Warto dodać, że na łamach „Twórczości" (do 2008 roku) ukazywały się cyklicznie kolejne listy Rudnickiego, następne były publikowane w „Machinie" i „Gazecie Wyborczej".

[8] L. Bugajski: *Rudnicki wiąże sznurówki*. „Twórczość" 1998, nr 3, s. 102.

Rudnickiemu nie można wierzyć, we wszystkich utworach bowiem prowokuje czytelnika, a obrana forma listów jest właśnie taką pisarską prowokacją, na którą odbiorca ma się nabrać. Utwory Rudnickiego są ze wszech miar literackie, a niezobowiązująca formuła pozwala dobitnie i bez zasłon nazywać rzeczy po imieniu i robić literacką „zadymę". *Cholerny świat. Listy z Hamburga* zdradzają kolejne cechy strategii pisarskiej Rudnickiego: wymykanie się konwencjom, fantazjowanie, zrywanie z przyzwyczajeniami czytelniczymi. Następnie ukazały się kolejno: *Męka kartoflana…* (Wrocław 2000)[9], *Mój Wermacht* (Warszawa 2004), *Chodźcie, idziemy* (Warszawa 2007), *Śmierć czeskiego psa* (Warszawa 2009) i *Trzy razy tak!* (Warszawa 2013). Zbiór *Męka kartoflana…* zawiera wybór utworów pomieszczonych w trzech innych tomach (*Można żyć, Cholerny świat…*, *Tam i z powrotem po tęczy…*). Trzon zbioru stanowi zaś cykl *Listów z Hamburga*. Celem tego, jak twierdzi sam Rudnicki, „wywaru ze wszystkiego", co napisał dotąd[10], jest przybliżenie tej twórczości czytelnikowi niemieckiemu i przypomnienie się odbiorcy krajowemu. Przeredagowana kompozycja *Męki kartoflanej…* łącząca *Listy…* w jedną część oraz publikacja najlepszych opowiadań z poprzednich tomów uzupełniona tytułowym utworem każą krytykom spojrzeć na tę twórczość z nowej, innej perspektywy, a w zasadzie z innych perspektyw. Bo Rudnicki — narrator, bohater, pisarz — nigdzie nie jest taki sam, opanował do perfekcji sztukę metamorfozy i jak pisze Marta Mizuro,

> wszystkie miary, jakie się próbuje do niego przykładać, nie mogą być trafne, gdyż multifreniczna osobowość narratora zaraz je dyskredytuje. Po kolei padają z wyczerpania klucz biograficzny, emigracyjny, historyczny, rozliczeniowy: większość wytrychów literackich od gatunkowego począwszy. Także kulturowy[11].

Nie będzie zaskoczeniem dla czytelnika, że pozostając wiernym raz obranej zasadzie „bycia nieprzystawalnym", w kolejnej książce — *Mój Wermacht*, Rudnicki kreuje modę na czytanie (także siebie). Powtarza znane już z poprzednich zbiorów opowiadań zabiegi czerpania z otaczającej polskiej lub niemieckiej rzeczywistości, a następnie dzieli się z czytelnikiem specyficznymi wrażeniami z lektur (część I — *Czytanie*). W *Cholernym świecie…* i *Tam i z powrotem po tęczy…* były to wariacje na temat czytania Kafki, Dąbrowskiej, Schulza, Nałkowskiej. W *Moim Wermachcie* natomiast zostały zawarte komentarze dotyczące erotycznej biografii Bertolda Brechta i własne (Rudnickiego)

[9] Wydanie wznowione i zmienione ukazało się w Wydawnictwie W.A.B. w roku 2011.

[10] Zob. J. Rudnicki: *Męka kartoflana. Opowiadania*. Wrocław 2000, okładka książki.

[11] M. Mizuro: *Sytuacja rudnicka.* „Odra" 2001, nr 1, s. 137. Zob. także. H. Bereza: *Galgenhumor (posłowie).* W: J. Rudnicki: *Męka kartoflana…*, s. 320—323.

streszczenie książki Anny Marii Sigmund *Die Frauen der Nazis*. Część II — *Pisanie*, to osobiste przemyślenia na temat wszystkiego tego, co w jakiś sposób Rudnickiego-narratora poruszyło, wywarło na niego wpływ[12]. I od razu uściślmy — nie chodzi tu o jakieś sytuacje wyjątkowe w skali makro, lecz o „zwykłe" sytuacje „rudnickie" (ot, narratora ugryzł pies, wypadł z balkonu na parterze, zapominał kluczy do mieszkania w Polsce), które skłaniają go do zaaranżowania dla czytelnika kolejnego „przedstawienia" o cechach farsowo-groteskowych. W tych opowiadaniach Rudnicki zmienia ton, pisze o rozpadzie, absurdzie życia, własnej śmieszności, narrator przyznaje: „jestem na samym dnie siebie samego"[13]. W tym jednak miejscu trzeba przyznać rację Marcie Mizuro, która nie dała się uwieść tym „ekspiacjom przegranego", doszukując się w wyznaniu narratora próby zmiany strategii pisarskiej, która jest tu rodzajem „defensywy jedynie dla zmylenia przeciwnika (losu w tym przypadku)"[14]. Można rzeczywiście przyjąć, że to kolejna „zmyłka" Rudnickiego ufundowana odbiorcy, ale, co potwierdzają dwa ostanie tomy opowiadań, chyba też zapowiedź zmiany rozłożenia akcentu, coraz silniej bowiem ów nieobliczalny los, poczucie przemijania i pytania o sens życia (pisania) — może nie wprost, ale „podskórnie (podtekstowo) — będą odtąd towarzyszyć tej twórczości. Można by, trawestując samego pisarza, powiedzieć: »skończyły się psie figle, los wziął mnie za łeb«".

Do udziału w takim właśnie literackim *theatrum* „przypadków, zbiegów okoliczności i sytuacji, które plotą warkocz naszego losu"[15], zaprasza tytuł kolejnej książki *Chodźcie, idziemy*. Tym razem Rudnicki, kontynuując językowo-stylistyczną zabawę i pełną zwrotów, zaskakującą akcję, opowiada historie o nieprzewidywalności losu, jego drwieniu z ludzkich planów i marzeń, ale i o nieobliczalnym człowieku, który ów los prowokuje, narażając się na bycie igraszką w jego rękach[16]. Czyżby autor *Listów z Hamburga* zdał sobie sprawę, że sam wpadł we własne (losu?) sidła? Takie wrażenie można odnieść po lekturze *Śmierci czeskiego psa*. W jednym z odautorskich komentarzy pisze bowiem:

> Coś jakbym zszedł ostatnio na psy. […] Tak czy siak, pisać ze zjeżoną sierścią uważam za swój obowiązek (psi). Myślę, że nie uda mi się już, chyba, napisać tekstów lepszych od tych paru w tym zbiorze. Myślę, że doszedłem do samej ściany […] i uderzyłem w nią czołem…[17].

[12] M. Mizuro: *Intensywna niekompatybilność.* „Odra" 2005, nr 2, s. 108—110. Zob. także A. Nęcka: *W miłosnym uścisku śmierci.* „Opcje" 2005, nr 1, s. 50—51.

[13] J. Rudnicki: *Mój Wermacht*. Warszawa 2004.

[14] M. Mizuro: *Intensywna niekompatybilność…*, s. 110.

[15] J. Rudnicki: *Chodźcie, idziemy.* Warszawa 2007, s. 5.

[16] M. Jentys: *Człowiek igraszką losu*. „Twórczość" 2008, nr 8, s. 104.

[17] J. Rudnicki: *Śmierć czeskiego psa*. Warszawa 2009, okładka książki.

To metaforyczne zderzenie z murem jest wynikiem utrwalającego się wraz z upływem lat przekonania, że przyjęta rola autora-prowokatora, który nieustannie idzie pod prąd modom, poprawności politycznej, stereotypom etycznym i estetycznym, który budzi nieustanne kontrowersje, literacko i artystycznie judzi, zyskuje poklask i aprobatę odbiorców[18]. Nadszedł zatem czas — zdaje się mówić Rudnicki — nie tyle na zmianę strategii, bo ta broni się nadal, ile na modyfikację obmyślonej na początku drogi twórczej figury narratora Janusza Rudnickiego, która już się czytelnikom „przejadła". Dlatego w dwóch opowiadaniach z omawianego tomu (*Na wzgórzu* i *Cierpieniach głupiego Augusta*) rolę Rudnickiego-narratora przejmuje pies, i odpowiednio — wdowiec. Wydaje się, że są to teksty, w których autor sprawdza „przystawalność" nowych figur narratora-bohatera. Pies opowiada jeszcze „językiem rudnickim" i prowokuje bądź niezamierzenie uczestniczy w typowych „sytuacjach rudnickich", do których potrafi się błyskawicznie dostosować, August zaś nie ma już wiele (lub nic) z Rudnickiego. Jak pisze Mizuro, „bohater jest całkowicie w rękach przypadku, nie umie nad nim zapanować"[19]. Stworzenie kogoś, kto nie ma zaplecza w rzeczywistości, nie jest odpryskiem własnej biografii, to dla Rudnickiego nie lada wyzwanie.

Realizacji tych zapowiedzi na pierwszy rzut oka nie odnajdujemy w, jak dotąd, ostatnim zbiorze opowiadań *Trzy razy tak!*. Pisarz zostaje przy wypróbowanym i sprawdzonym bohaterze. Rudnicki, czy raczej z niemiecka: Rudniki, brawurowo nawiedza już nie tylko Polskę i Niemcy, lecz także Czechy („No i ja, pośrodku tej (b)arki przymierza"[20]) czy Afrykę („niebezpieczna lekcja różnic rasowych"[21]). Jest arcypolski, europejski, ale i niezwykle (ogólno)-ludzki. Przemieszcza się w zawrotnym tempie zarówno w teraźniejszości, jak i w przeszłości. Coraz częstsze są tu powroty w przeszłość, wspomnienia i obrazy z dzieciństwa, a za nimi mocniej wyczuwalna jest dojrzałość, samotność i śmierć. Wydaje się, że pisarz zmodyfikował poprzednią wersję swego narratora-bohatera i wyposażył go w kilka „ludzkich", a nie tylko „rudnickich" cech. Przejął coś z Augusta, bohatera *Cierpienia*…, ale nie może do końca rozstać się z Januszem. Stoi dalej przed ową „ścianą" bezpieczeństwa, korzystając ze sprawdzonych sposobów gry z czytelnikiem.

Warto w tym miejscu dodać, że już drugim tomem opowiadań wywołał autor *Cholernego świata*… polemikę wśród krytyków oczekujących raczej czegoś nowego, nowatorskiego w sposobie wypowiedzi niż kolejnych fajerwerków i piceryjskich (określenie Anny Mizerki[22]) sztuczek. W takim tonie

[18] Udanie pisze na ten temat Marta Mizuro. Zob. M. Mizuro: *Ściana, czyli klasyka.* „Odra" 2010, nr 1, s. 119—120.

[19] Tamże, s. 120.

[20] J. Rudnicki: *Śmierć czeskiego psa*…, s. 129.

[21] Tamże, s. 155.

[22] A. Mizerka: *„Picaro", picer, Rudnicki*…, s. 79—94.

wypowiadał się choćby Jarosław Klejnocki, który wprost pisał o publicystyce zbudowanej na krzykliwych kontrastach:

> A wszystko to zanurzone w sosie postgombrowiczowskiego języka, wymuszonych metafor, zakrętasów składniowych i stylistycznych wykraczających nader często poza normy poprawnościowe […] ta proza nie przekonuje do siebie i nie pomoże jej parawan niby-awangardowego języka. Nie pomoże jej też bufonada artystycznego pozerstwa[23].

Wtórował mu Piotr Śliwiński, pisząc na łamach „Kresów":

> Niewiele ostatnimi czasy ukazało się książek, które by tak jak *Cholerny świat* zasługiwały na krytycznoliterackie cięgi. Drugi tom opowiadań Janusza Rudnickiego składa się z rzeczy w najwyższym stopniu irytujących, paskudnie pretensjonalnych, szytych zdecydowanie zbyt grubymi nićmi, nieznośnie pozerskich, no i prawdę powiedziawszy — dość często nudnych[24].

Trudno jednak było pozostać wobec tej prozy obojętnym i bezwarunkowo przekreślić zamysł Rudnickiego-pisarza. Świadczy o tym choćby konkluzja cytowanej wcześniej recenzji, w której Śliwiński tłumaczy:

> Upieram się jednak, że w prozie Rudnickiego tkwi autentyczny i godny uwagi dramat, rozciągający się na sporą część pokolenia, do którego autor należy, a w każdym razie sam siebie zalicza. To dramat przeistoczenia ideału w praktykę, porywu w nawyk, konieczności w konformizm [podkr. — J.P.]. Dramat prawdziwy, wart literatury[25].

Potraktowanie własnej sfikcjonalizowanej, przetworzonej biografii jako płaszczyzny służącej demaskowaniu wszelkich umowności świata, kwestionowaniu narzuconego porządku społecznego i (bez)sensu swojej w niej obecności jest wszakże zabiegiem znanym w literaturze (Gombriowicz, Pankowski, Straszewicz, Scherer). Jednak po roku 1989, w odmiennych warunkach polityczno-społecznych, w jakich debiutował Rudnicki, taki sposób artystycznej wypowiedzi przyniósł nowe odsłony portretu artysty, który przemawiał w masce błazna do społeczeństwa w jego — społeczeństwa — imieniu.

---

[23] J. Klejnocki: *Skurcze wrażliwości*. „Polityka — Kultura" 1995, nr 2, s. 7. Zob. także D. Nowacki: *Niedopieczony hamburger*. „FA-art" 1995, nr 1, s. 74—75. (Przedruk w: Tegoż: *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90.* Kraków 1999, s. 101—103).

[24] P. Śliwiński: *Chłopiec pióra na trapezie*. „Kresy" 1995, nr 23, s. 152.

[25] Tamże, s. 155.

◇

Odwołując się do ustaleń Przemysława Czaplińskiego i Piotra Śliwińskiego czy Mieczysława Orskiego, należy na wstępie poczynić zastrzeżenie, że recepcji prozy Rudnickiego towarzyszy kwestia mniej lub bardziej zażyłej tożsamości autora z narratorem. Nie tyle chodzi tu — co z powodzeniem udowadnia Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz — o „utożsamianie się", ile raczej o ideę polegającą na uzasadnieniu celowości obecności autora w tekście, zacieraniu granic pomiędzy podmiotem a sytuacją, autorem twórcą a autorem osobą[26].

Jest to o tyle ważne w przypadku prozy Rudnickiego, że jako pisarz przebywający poza granicami Polski stale jest poddawany procesowi „przyznawania się", swoistego etykietowania narodowościowego, czy jest Polakiem, obcokrajowcem, Niemcem, Europejczykiem, czy po prostu (nie)emigrantem. Wszelkie zatem opisywane historie tożsamościowe, poświadczone biografią pisarza emigracyjnego, nabierają w jego prozie znamion autentyku. Przebywając najpierw w Brunszwiku (*Zatrat albo śmierć komiwojażera*[27]), później w Hamburgu czy ostatnio w Pradze, przygląda się z dystansu (?) Polakom, ojczyźnie, ale i Niemcom czy Czechom, wreszcie sobie. W licznych wywiadach Rudnicki protestuje przed szufladkowaniem go jako twórcy emigracyjnego, bardziej odpowiada mu status „bycia pomiędzy" ojczyzną a krajem zamieszkania. W niemieckojęzycznej edycji *Męki kartoflanej*… oraz w antologii *Zwischen den linien*. *Eine polnische Anthologie* znajdujemy taki oto dopisek wyjaśniający przyjętą postawę (ale też strategię pisarską, o czym później):

> Codziennie każdy emigrant może z dworca autobusowego w Hamburgu dostać się do prawie każdej miejscowości w Polsce, ale mimo to Niemcy i Polacy wciąż stemplują nas, Polaków z Niemiec, jako „emigrantów" […]. „Emigrant" to ktoś, kto na zawsze opuścił swój kraj. Parę razy na tydzień tysiące emigrantów opuszcza Polskę i ciągnie do Niemiec, żeby w następny weekend znów do Polski wrócić[28].

Takie podejście niweluje stan rozdarcia, rozbicia psychicznego, akcentuje zaś stadium pewnego zawieszenia, etap tymczasowości.

---

[26] M. Zduniak-Wiktorowicz: *Współczesny polski pisarz w Niemczech — doświadczenie, tożsamość, narracja.* Poznań 2010, s. 70.

[27] Zob. J. Rudnicki: *Zatrat albo śmierć komiwojażera*. W: Tegoż: *Tam i z powrotem po tęczy. Listy z Hamburga — ciąg dalszy*. Warszawa 1997, s. 109—123.

[28] J. Rudnicki: *Der Zug, ich der Friseur und die Andersen.* Przeł. H. Bereska. W: *Zwischen den Linien. Eine polnische Anthologie*. Red. S. Geist. Posł. H. Bereska. Hannover 1996, s. 129. Cyt. za: M. Zduniak-Wiktorowicz: *Współczesny polski pisarz w Niemczech — doświadczenie, tożsamość, narracja…*, s. 71.

Warto jednak zwrócić uwagę, że rzeczywistość emigracyjna zajmuje w prozie Rudnickiego ważne miejsce. Oczywiście, jej obecność jest zrozumiała w pierwszych tomach (kiedy powstawały, w latach 1984—1989, pisarz nie mógł odwiedzać Polski). Na debiutancki tom *Można żyć…* składają się historie emigrantów politycznych (Czesia, Rycha, Inteligenta, Maturzysty i bohatera opowiadania), którzy postawieni w nowej sytuacji życiowej, politycznej, ekonomicznej stają się jej zakładnikami. Przez Niemców i samych Polaków traktowani jako emigracja zarobkowa, darmozjady i złodzieje, szybko wyzbywają się patriotycznych przekonań i zgodnie z przypisaną im etykietą łobuzują i kradną (jakby darując sobie tłumaczenie Niemcom i przekonywanie ich, kim są, skoro ci „i tak wiedzą lepiej". Tym przekonaniem być może sugeruje się sam Rudnicki, rezygnując z wyjaśniania Polakom, że nie jest emigrantem — o czym świadczy brak uwag na ten temat w krajowym wydaniu *Męki kartoflanej…*[29]).

W utworze *Jadąc do Berlina. Woron. Niemcy*, który rozpoczyna tom *Cholerny świat…*, dodaje:

> Czyli ja, „pisarz emigracyjny", szybciej mogę być w Szczecinie lub w Gdańsku niż „pisarz krajowy" z Wrocławia. Jaki sens mają etykiety dzisiaj? […] Teraz mnie nie ma. W Polsce, na „ojczystej glebie", mojej nie jestem przecież u siebie do końca, w Hamburgu dopiero nie. Ani tu mnie nie ma, ani tam. Stan nieważkości, przy czym to mi nie przeszkadza, ja nie tęsknię do jakiegoś siodła, nie liżę sobie łapek z żalu za miejscem swoim[30].

Po odzyskaniu wolności przez ojczyznę scenki z „teki korespondenta zajebistego" opisujące życie emigracyjne stanowią w dalszym ciągu ważną tkankę świata przedstawionego.

W opowiadaniu *Na barykadzie* wchodzącym w skład *Śmierci czeskiego psa* z roku 2009, zatem już po zniesieniu granic, natrafiamy na opis oddawania krwi przez Polaków udających się w tym celu do Niemiec:

> cholera jasna, rzeczywiście tłumy, im bliżej mostu, tym bardziej nieprzebrane. W sensie: jedni wracają, drudzy idą. Stop! krzyczę […]. Oszukują was, krew wam spuszczają jak na świniobiciu! I komu to ratujecie życie, dawcy-sprzedawcy? Polskie bydło męskie! Żeńskie ścierwa krajowe! Im? Im właśnie?! U nas nie ma, do kurwy nędzy, ofiar żyjących na miejscu wypadku, bo skąd krew?! Nic nie reaguje pielgrzymstwo polskie, jakbym niewidzialny był! Oto pierwszy skutek zniesienia granicy: oni oddają u nas butelki na kaucję, a my u nich krew[31].

[29] Taką interpretację podaje Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz: *Współczesny polski pisarz w Niemczech — doświadczenie, tożsamość, narracja…*, s. 72.

[30] J. Rudnicki: *Cholerny świat. Listy z Hamburga.* Wrocław 1994, s. 5, 6.

[31] J. Rudnicki: *Śmierć czeskiego psa…*, s. 58—59.

W ostatnim zaś zbiorze stwierdza: „Ja nie mieszkam, pomieszkuję. W różnych miejscach Stanów Zjednoczonych Europy”[32].

W tym kontekście ważna jest akcentowana w początkowym tomie samoidentyfikacja narratora-bohatera. Dokonując prezentacji „wygnańców” (*Można żyć*), ustawia się w jednym szeregu z nimi — jest jednym z nich. W kolejnych opowiadaniach z tego tomu (*Odwiedziny* i *Trzecia w prawo, druga w lewo od księżyca*) narrator-bohater zostaje już przedstawiony z imienia i nazwiska — Janusz Rudnicki. Jego oczami, z jego perspektywy obserwowana jest otaczająca go rzeczywistość (początkowo jedynie niemiecka i polska), a także on sam. *W Trzy razy tak!* Rudnicki akcentuje typ bohatera nienależącego konkretnie do żadnego z krajów: „snuję się po Europie jak bezpański pies”[33], by po chwili stanowczo stwierdzić: „ale moja buda to Polska, bezsprzecznie”[34]. To charakterystyczny chwyt pisarski autora *Mojego Wermachtu* polegający na osadzaniu swojego bohatera w konkretnej sytuacji, masce, by następnie błyskawicznie ją zrywać i salwować się ucieczką. „Ruch”, „podróż”, „pogoń” — to najczęstsze określenia charakteryzujące sposoby przemieszczania się narratora-bohatera. Pisarz podkreśla w ten sposób swój zmienny status (nie)emigranta, kogoś, kto nie ma swojego stałego miejsca. Przy czym jego ulubionym środkiem transportu zdaje się kolej. Temu rodzajowi komunikacji, jej zaletom i uciążliwościom (głównie w Polsce) Rudnicki poświęca w swych literackich „wyznaniach” sporo miejsca.

Warto zwrócić uwagę, że zaproponowany czytelnikowi „cholerny świat” jest niezwykle sugestywny, podwójny, zwielokrotniony (właśnie wskutek życia „pomiędzy”). Narrator-bohater, implikując swoim zachowaniem kolejne zaskakujące, a jednocześnie ocierające się o banał sytuacje, nie chce poddać się żadnemu ze stereotypów, nie chce być przypisany do żadnej zbiorowości. Janusz Rudnicki pragnie być odrębnym, osobnym, pojedynczym, a zachowanie takiego statusu mają mu zapewnić uniwersalne (zatem nie narodowe, społeczne *etc.*) wartości. I jak zauważa Mirosław Ratajczak, „punktem wyjścia jest dla niego żarliwa akceptacja życia i samego siebie”[35]. Akceptacja życia w zawieszeniu, „pomiędzy” implikuje charakter narratora-bohatera. To neurastenik, nadpobudliwy, ciągle żyjący w stresie, walczący z niemożnością skupienia uwagi. Typ drażliwego na swym punkcie człowieka, doświadczanego różnymi chorobami kardiologiczno-gastrycznymi (*Śmierć czeskiego psa*, *Trzy razy tak!*). To rodzaj jednostki szczególnie wyczulonej na „prawdziwość” doświadczenia życia „tu” i „tam”, która niemal chorobliwie reaguje na wszelkie mentalne ograniczenia wynikające z postrzegania ojczyzny z perspektywy

[32] J. Rudnicki: *Trzy razy tak!*. Warszawa 2013, s. 168.
[33] Tamże.
[34] Tamże.
[35] M. Ratajczak: *Można żyć. Można pisać…*, s. 98.

historycznej, współczesnej, prowincjonalnej i romantycznej[36]. Jednocześnie potrafi zaprotestować i w swoisty dla siebie sposób wykpić próby zaciemniania obrazu Polski przez emigrantów, którzy po latach tłumaczą się z decyzji życia na obczyźnie. Obnaża ową „szczyptę mitologii", która go „mierzi"[37] dodawaną często do emigranckiej biografii. Jeśli zatem narrator-bohater Rudnickiego nie jest emigrantem, a sam Rudnicki pisarzem emigracyjnym, kim więc jest? W *Cholernym świecie*… wyjaśnia: „Mój pobyt tutaj przypomina delegację, nie emigrację. Delegację, którą stemplują mi regularnie na granicy"[38].

Mężczyzna w delegacji korzysta zatem z uroków przerwy w „dorosłym" życiu. Przybiera różne kostiumy, przymierza maski, bawi się niczym pozbawiony nadzoru chłopiec. Życie na obczyźnie jest więc rodzajem takiej przerwy w „poważnej" egzystencji albo rodzajem wakacji, na których można o wiele więcej poswawolić. Pozostaje jeszcze kwestia dostrzeżona już przez Piotra Śliwińskiego, kto Rudnickiego delegował i czemu służy jego „tam obecność?"[39]. Wspomniany badacz uważa, że Rudnicki „jest delegatem PRL-u! Więcej, agentem peerelowskiej niedorzeczywistości, którą przechowywał, paradoksalnie, właśnie za granicą"[40]. Łagodząc to stwierdzenie, można powiedzieć, że Rudnickiego delegowała za granicę przeszłość, bo tylko tam miała rację ocalenia, mniej ważne, że peerelowska (jaka inna miałaby być), ale przeszłość związana z dzieciństwem, miejscem urodzenia, z żyjącymi rodzicami, kolegami z podwórka. Życie poza krajem stworzyło w pamięci niszę, w której przechowywane są najczulsze i najdrobniejsze, zdawałoby się, szczegóły. Dlatego powroty Rudnickiego do kraju są najczęściej powrotami do przeszłości (począwszy od tomu *Cholerny świat*… po ostatni *Trzy razy tak!*). W kończącym *Cholerny świat*… opowiadaniu narrator-bohater, przywołując w pamięci swoją pierwszą identyfikację personalną, wyzna: „stąd moja odpowiedź dorosłym jednym tchem na pytanie, jak się nazywam: Ajnu Nićkidodomu"[41]. Biografia emigranta została wyśmiana szczególnie ostro w tomie *Chodźcie, idziemy*, w którym bohater wraca z Niemiec do Polski. To kolejne wyjście z konwencji. Co jest starym, co nowym krajem, jak funkcjonują w tym układzie emigracyjne klisze i stereotypy — zdaje się sprawdzać narrator prozy Rudnickiego. Odwrócenie relacji staje się powodem nieustannych napięć i sprawdzania/dopasowywania własnej tożsamości do nowej rzeczywistości.

Natomiast w ostatnim zbiorze i ta deklaracja bycia Polakiem w Polsce zostaje zakwestionowana. Narrator-bohater, cierpiąc na zanik pamięci, przymierza kolejne kostiumy, maski wymyślone przez literaturę, które mają po-

[36] P. Śliwiński: *Chłopiec pióra na trapezie*…, s. 153.
[37] J. Rudnicki: *Cholerny świat*…, s. 197.
[38] Tamże.
[39] P. Śliwiński: *Chłopiec pióra na trapezie*…, s. 154.
[40] Tamże.
[41] J. Rudnicki: *Cholerny świat*…

twierdzić owo tożsamościowe rozdwojenie, ale i celowo zaplanowaną niedojrzałość:

> Nazywam się… Yogi i Bubu, kurwa, dwa w jednym, cena za jeden. Ałła Pugaczowa! Siedmiu wspaniałych jestem, do usług! Jak ja się nazywam?! Urodziłem się… Ale się urodziłem, ja pierdolę, ale się, kurwa, urodziłem![42].

Te dywagacje tożsamościowe nie dotyczą oczywiście identyfikacji indywiduum, które przebłyskuje w każdej z przymierzanych masek. Wszakże w *Cholernym świecie*… natrafiamy na taki oto *passus*:

> Żeglarzem, sterem i okrętem sam sobie jestem, w stanie permanentnej nieważkości żyję sobie poza wszelkim układem i jako taki zjawisko nadprzyrodzone jestem[43].

Dojrzały Rudnicki szczególnie lubi stroić się w chłopięce piórka, lubi „dawać show", być picerem (określenie Mizerki) czy jak woli Hanna Gosk, „showmasterem"[44]. Odpowiada mu łotrzykowski, łazikowaty („łazik z Hamburga")[45] charakter Sowizdrzała (określenie Zduniak-Wiktorowicz), który pozwala bawić (się), prowokować, ale i wywoływać odrobinę sentymentalnych uczuć. To narrator-bohater, jak u Gombrowicza, „dzieckiem podszyty", któremu psoty i chichoty uchodzą płazem. Ale jednocześnie figura taka pozwala na poziomie fabularnym demontować zastaną rzeczywistość przez kwestionowanie narzuconego porządku. Wpadając w wir dziwnych, mało prawdopodobnych wypadków i zdarzeń, bohater stara się przezwyciężyć bezsens rzeczywistości[46]. Podobną funkcję pełni owa figura na poziomie metatekstowym i literackim, o czym piszę w dalszej części omówienia.

W pierwszych zbiorach opowiadań narrator komentował przeobrażenia zachodzące w ojczyźnie: „Kioski, kiełbaski, napoje, stoliki, parasole, ubikacje. Zmienia się, to się zmienia, to się zmienia. To nic, że tandetne to jeszcze"[47], aprobując je i im kibicując. W kolejnych utworach coraz częściej do głosu dochodzi irytacja dotycząca tempa przemian (także mentalnościowych) i panujące niechlujstwo (na przykład w polskich pociągach brak papieru toaletowego). Im nowsze tomy, tym częściej na teraźniejszość nakładają się obrazy z przeszłości (starego Kędzierzyna-Koźla, matki, kolegów, podwór-

[42] J. Rudnicki: *Trzy razy tak!*…, s. 9.
[43] J. Rudnicki: *Cholerny świat*…, s. 221.
[44] H. Gosk: *Showmaster Janusz R.* „Nowe Książki" 1995, nr 6, s. 46.
[45] Takiego określenia używa Piotr Śliwiński. Zob. P. Czapliński, P. Śliwiński: *Literatura polska 1976—1998. Przewodnik po prozie i poezji*. Kraków 1999, s. 246.
[46] A. Mizerka: *„Picaro", picer, Rudnicki*…, s. 79.
[47] J. Rudnicki: *Cholerny świat*…, s. 10.

ka). Rzeczywistość emigracyjna zostaje oswojona, rzec by można, schodzi z wyżyn narodowo-patriotycznych i politycznych na teren prywatny. Opisy jej dotyczą zarówno zdarzeń mających miejsce w Polsce, jak i w Niemczech, narrator-bohater wszędzie tropi paradoksy życia, wyśmiewa stereotypy Polaka i Niemca, przesądy rasistowskie, podważa przyjęte normy społeczne. Opisy emigracji przybierają charakter notatek z codzienności, wyznaczanej realiami hamburskimi. To raczej rejestrowanie sytuacji sąsiedzkich, zwykłych, powszednich, wynikających z osobistych kontaktów narratora-bohatera. Mimo że często dochodzi tu do głosu ironiczny ton „oskarżenia" Niemców (na przykład o przewagę w cywilizacyjnym rozwoju czy o próby zniemczania przez restrykcyjne wpajanie zasad życia w nowym kraju — *vide*: błędną polszczyzną zredagowane ulotki, jak prać i korzystać z suszarni), to Rudnicki równoważy je opisem sympatycznych Niemców niosących pomoc uwięzionej w samochodzie mamie, policjantów częstujących kawą, sąsiadów lubiących się bawić i dyskretnych zarazem. Jednak i w takim ujęciu stosunków polsko-niemieckich Rudnicki nie pozostaje stały. Lektura utworu *Dwa (Obóz)* z tomu *Chodźcie, idziemy* jest zaprzeczeniem dotychczasowej postawy, a może raczej zmianą kolejnej maski narratora-bohatera, który upomina się o wyrok w sprawie polskiego komendanta jenieckiego obozu w Łambinowicach. Utwór umieszczony między opowiadaniem o podróży „Przymusowych" (robotników polskich), którzy jadą do Hamburga, by żądać rekompensaty za pracę u niemieckiego bauera, a opisem bombardowanej Warszawy i zniszczonego nalotami Hamburga (*Cztery [Bomba]* i *Trzy [Cmentarz]*) ma charakter kontrapunktowy[48] w stosunku do kwestii polsko-niemieckich stosunków widzianych oczami Rudnickiego pisarza-narratora-bohatera. Nie tylko śmierć jest w stanie pojednać zwaśnione od wieków narody, ale właśnie gruntowne poznanie siebie. I historii, tej najbardziej zagmatwanej i mało chwalebnej, która pozwoli egzystować obok siebie.

„Życie w szpagacie", jak określa swoją sytuację Rudnicki, okazuje się mało komfortowe. Powroty do kraju przypominają próby ponownego wejścia do tej samej rzeki i kończą się najczęściej sentymentalnym krachem („Odra, niegdyś głęboka, dziś sięgająca po łydki"[49]) lub figlem losu, który dotyka bohatera-Rudnickiego w chwili próby otwarcia mieszkania w Polsce („klucz okazał się nie ten, a tamten", bo do mieszkania w Hamburgu[50]). Brak konkretnego zajęcia w ojczyźnie wywołuje nudę, a ta prowokuje „sytuacje rudnickie" (malowanie twarzy czarną pastą do butów, przytrzaśnięcie rozporka zamkiem walizki, wypadnięcie z balkonu, wybuch gazu w bloku). Część z tych groteskowych zdarzeń ma swe źródło w doniesieniach prasowych

[48] Pisze o tym w recenzji tomu Tomasz Mizerkiewicz. Zob. T. Mizerkiewicz: *Cyrk na (zardzewiałych) kółkach.* „FA-art" 2008, nr 1, s. 55—56.

[49] J. Rudnicki: *Chodźcie, idziemy*…, s. 187.

[50] Tamże, s. 5.

i medialnych, które niestrudzenie śledzi i komentuje Janusz Rudnicki. Powódź w Kędzierzynie-Koźlu, eksplozje gazowe, historia policjanta, który zabił dziecko, wyroki sądów niemieckich w sprawie odszkodowań dla Polaków itp. są okazją do opowieści o człowieku, który jest zabawką w rękach losu. „Jest niczym i jest CZYMŚ, jest czyimś żartem, ale i współtwórcą"[51]. Rudnicki uwiarygodnia te opowieści zamieszczanymi wycinkami z gazet i fotografiami miejsc. Jednak, jak słusznie twierdzi Mieczysław Orski,

> Trudno oczywiście w tych opowieściach wymierzyć poziom prawdy życia, fantazji autorskiej i groteskowego szyderstwa; autor we wstępnych akapitach informuje, skąd zaczerpnął wiadomości służące za pretekst do kolejnych opowiadań […], ale szybko okazuje się, że treść opowiadań pędem odchodzi od konkretów tych zapowiedzi[52].

Można więc przyjąć, że Rudnicki traktuje rzeczywistość jako zbiór historii, zdarzeń, które uaktywnia i reżyseruje. Wciąga do gry widzów, ale i kreuje przez własne scenariusze samą rzeczywistość[53]. W *Tam i z powrotem po tęczy…* przedstawia się jako „Anioł twój, który ci action zsyła"[54]. Bycie (nie)emigrantem jest zatem jedną z możliwości bycia aktorem najważniejszym, emigracja zaś nadaje sens temu aktorstwu.

◇

„Ja, menda, na jajach literatury polskiej, których ta, mówią, nie ma"[55] — taki incipit znajdujemy w ostatnio wydanym zbiorze tekstów opatrzonych tytułem *Trzy razy tak!*. Przywołana autoprezentacja jest kontynuacją zabiegów znanych nam już od drugiego tomu. Rudnicki bowiem obok obserwatora czerpiącego z otaczającej rzeczywistości jest także uważnym czytelnikiem. Zatem kolejnym obszarem, z którego pisarz czerpie pomysły i podniety, jest lektura innych książek. Wydaje się, że literatura nadaje sens jego egzystencji w świecie, tłumaczy i uprawomocnia jego obecność, pozwala na oglądanie (podglądanie) życia (własnego także), komentowanie postaw innych ludzi, wyjaśnianie zjawisk historycznych i społecznych. Czytanie książek broni przed nudą, przybliża do ojczyzny za pośrednictwem języka i znajomości realiów, wypełnia „pustkę biograficzną". Trafny komentarz dał Piotr Śliwiński, który w taki sposób tłumaczy przyczyny korzystania przez autora *Męki kartoflanej…* właśnie z tego żywiołu literackiego:

---

[51] M. Jentys: *Człowiek igraszką losu…*, s. 106.

[52] M. Orski: *Opowieści dla dorosłych i opowiastki dla niedorosłych. Krytyczny przegląd dorobku nowej prozy polskiej*. Wrocław 2010, s. 93.

[53] A. Mizerka: *„Picaro", picer, Rudnicki…*, s. 83.

[54] J. Rudnicki: *Tam i z powrotem po tęczy…*, s. 38.

[55] J. Rudnicki: *Trzy razy tak!…*, s. 57.

> Coś się dzieje. Nareszcie, kiedy mówi się po polsku, o polskich sprawach, do polskiego czytelnika, to jakby się na powrót jednoczyło swoje życie. Nie jest się już emigrantem. Potem jednak literatura staje się ograną formą istnienia w świecie. Mówić, żeby nie milczeć, żeby żyć — żyć, żeby mówić. W prozie Rudnickiego dwie siły rodzące literaturę — „naturans", zakorzeniona w egzystencji, dynamiczna i twórcza, oraz „naturata", nawykowa wegetatywna — są bardzo dobrze widoczne. Z pierwszej biorą się rzeczy interesujące, druga wywołuje efekt zażenowania[56].

Wypada w tym miejscu zgodzić się z opiniami krytyków (Klejnocki, Śliwiński, Orski), że kiedy literatura służy Rudnickiemu do stwarzania siebie — musi pisać, by nadać sobie jakiś wyraźny charakter, jakąś postać istotną — pisarz osiąga artystyczne wyżyny. To, co denerwuje czytelnika, który ma prawo posądzać autora *Mojego Wermachtu* o wyraźne „korzystanie" z Gombrowiczowskiej szkoły, to właśnie jego próby komentowania lektur. Znajdujemy tu znany nam gombrowiczowski dowcip, Rudnicki chętnie przybiera w tych wywodach postać filozofującego znawcy, erudyty przy jednoczesnym kreowaniu się na osobę skromną, „zdradzającą" warsztat pisarski, która pisze nie tylko z konieczności, ale także z powodu ćwiczenia się w lekturze i jej interpretacjach: „Jeśli obrałem sobie profesję pisarza, to muszę obserwować siebie bacznie i co raz sporządzać bezlitosne meldunki z każdej linii frontu"[57].

W innym zaś miejscu natrafiamy na takie oto wyznanie: „Co robię? To kłopotliwe pytanie. Krępuje mnie rzeczownik pisarz. Wolę czasownik pisze"[58].

Rudnicki stojący na pierwszej linii frontu (emigracyjnego i literackiego) zdaje nam mniej lub bardziej udane relacje (interpretacje) z własnych lektur (Schulza, Kafki, Nałkowskiej, Dąbrowskiej, Brechta, Sigmund, Andersena, Joyce`a, Mahler, Heinego, Walsera i innych) opatrzone często fabularyzowanymi biografiami twórców, z wyraźnie zaakcentowanym „pierwiastkiem własnym" (osobistymi rzeczywistymi lub fikcyjnymi kontaktami). Trudno doszukiwać się w tych „analizach" jakiejś wartości literaturoznawczej (jak chciałby Śliwiński). Wydaje się, że mamy tu raczej do czynienia z zamierzonym literackim widowiskiem, a może, „po rudnickiemu, z cyrkiem", w którym naukowość rozprawy zostaje podważona, wypełniona fikcją, przemieszaną z autentykiem. Wówczas te czytelnicze raporty stają się już nie tyle sprawozdaniem z lektur, ile prozą artystyczną[59] o charakterystycznej dykcji: „Dykcja tego

[56] P. Śliwiński: *Chłopiec pióra na trapezie*…, s. 153.

[57] J. Rudnicki: *Cholerny świat*…, s. 173.

[58] J. Rudnicki: *Trzy razy tak!*…, s. 168.

[59] Za taką interpretacją opowiada się Henryk Bereza. Zob. H. Bereza: *Robota.* W: J. Rudnicki: *Tam i z powrotem po tęczy*…, s. 10. Podobnie twierdzi Mieczysław Orski, który zauważa: „Trzeba tu zgodzić się na warunki stawiane przez autora, wejść w ową zaproponowaną dykcję »rudnicką« i czytać tekst jak sylficzną prozę, a nie jak esej historyczny

tekstu jest moja, ale korzystam prawie że bezwstydnie z książki Anny Marii Sigmund — wyznaje autor *Chodźcie, idziemy* — bo jeśli opowiada się filmy, to dlaczego nie książki?"[60]. Takie „opowiadanie sobie książek", jak określa owe zabiegi kreacyjne[61], w dobie postmodernistycznych wpływów nie jest czymś zaskakującym. Co rusz natrafiamy na „ściąganie", powielanie i przetwarzanie znanych utworów nie tylko literackich. Jednak dla Rudnickiego owo korzystanie z cudzego pomysłu jest czymś więcej. Mieczysław Orski wyjaśnia ten proceder następująco:

> Rudnicki jest urodzonym naturszczykiem, a więc ceni i premiuje zainteresowaniem przede wszystkim materiał ze swoich „okolic". Tematy i motywy zwracające uwagę pisarza w przeczytanej książce innego autora mogą, jak się okazuje, stać się silniej zapładniającym wyobraźnię, donioślejszym tworzywem aniżeli bodźce dookolnej rzeczywistości[62].

Pożywką stają się więc zainscenizowane, wyreżyserowane biografie, w których oczywiście ważne miejsce zajmuje sam narrator-bohater-Rudnicki. Tak dzieje się w przypadku skrupulatnie odnotowanych, dykcją rudnicką okraszonych życiorysów nadkobiet Brechta i Hitlera, co przydaje dewiacyjno-erotyczno-psychologicznego charakteru opowieściom o nazistach w ogóle, ich zaś „niemieckim samarytankom" — w szczególności. Taki prowokacyjny charakter ma również sporządzony przez Rudnickiego portret lesbijek (w tej roli Dąbrowska z Nałkowską) albo Szymborskiej — „złodziejki cudzych, czyli Rudnickiego, myśli (złotych)":

> powiedziała w jednym z wywiadów, że pisać trzeba tak, żeby nie dawać dupy literaturze. I nie powiedziała, że to moje […]. Śliwowica trzyma jak prawdziwa miłość, to też moje, nie jej. Ale co tam, nie będę małostkowy. Cytatami obsłużyć mogę niejedną noblistkę[63],

lub Hanny Krall — występującej w roli matki dziecka narratora-Rudnickiego, czy Kazimiery Szczuki kuszącej Nagrodą Literacką Nike.

Te zabiegi Rudnickiego trochę (troszeczkę) przypominają zgoła Proustowskie umiłowanie do wysysania esencji z czyjegoś tekstu i przepisywania go na swój sposób. Autor *Trzy razy tak!* w odczytywaniu innych odczytuje siebie. Towarzyszy temu ironia, kpina, czasami pastisz lub absurd.

---

czy zwłaszcza pracę paranaukową. Zob. M. Orski: *Opowieści dla dorosłych i opowiastki dla niedorosłych. Krytyczny przegląd dorobku nowej prozy polskiej*…, s. 91.

[60] J. Rudnicki: *Chodźcie, idziemy*…, s. 38.

[61] J. Rudnicki: *Mój Wermacht*…, s. 7.

[62] M. Orski: *Opowieści dla dorosłych i opowiastki dla niedorosłych. Krytyczny przegląd dorobku nowej prozy polskiej*…, s. 90.

[63] J. Rudnicki: *Trzy razy tak!*…, s. 84—85.

Z dotychczasowych konstatacji wspartych opiniami krytyków wynika, że twórczość Janusza Rudnickiego oparta jest na asocjacyjnych metodach kreowania świata przedstawionego. Czytelnik jest świadkiem zarówno gry pisarskiej wyobraźni, jak i samego procesu twórczego. W opowiadaniach autora *Mojego Wermachtu* celowo „zdradzony" zostaje warsztat pisarski, w którym wyraźnie śledzimy momenty spotkania się i przeobrażania rzeczywistości w fikcję. W ten sposób zaznaczone zostają mocno poziomy fabularne i „rzeczywiste" oraz wyeksponowany dystans narratora do opisywanych zdarzeń. I tu właśnie dochodzi do „zacierania granicy między sytuacją a podmiotem, napisanym a pisaniem, utworem a aktem, autorem-wytworem a autorem osobą kreowaną poprzez tekst w procesie odbioru"[64]. To z kolei uprawomocnia obecność wspomnianych już kategorii estetycznych. Kpina, ironia wsparte pozerstwem to znaki szczególne pisarstwa Rudnickiego. Narrator-bohater zostaje wrzucony, czy raczej wrzuca się sam, w centrum jakiegoś żywiołu i wciąga w owo epicentrum wydarzeń czytelnika. Przy czym żywiołem jest tu — podkreślę raz jeszcze — świat zarówno wewnątrz-, jak i zewnątrztekstowy. Pożywką jest zawsze jakieś uniwersum, coś ogólnego, przemieszane z czymś bliskim, „swoim". Odpowiada to kompozycji wielu tomów prozy skonstruowanych na zasadzie: zdarzenia rzeczywiste — europejskie, światowe i czysto polskie lub kędzierzyńskie — wreszcie czytanie i pisanie. Na tym tle można już dowolnie kreować siebie, „zdradzać" swój, autora stosunek do siebie — narratora-bohatera. Narrator Rudnicki już w *Cholernym świecie*… przekornie powiadał, że „nie lubi siebie". Mieczysław Orski zareagował na to wyznanie następująco:

> Janusz Rudnicki jako konstruktor […] uzależnionego od nadawcy świata — zaczyna lubić siebie za to, że siebie nie lubi. Inaczej mówiąc, to nielubienie siebie staje się manierą, przydatnym szablonem[65].

Te klisze wykorzystuje Rudnicki w wielu sytuacjach, a także w ostatnich zbiorach, gdy jako (nie)uznany pisarz co rusz podąża po odbiór jakiejś nagrody (najczęściej jest to Nike, która mimo nominacji nie zostaje mu przyznana): „Patrzę w szybę na swą twarz, dłuższą chwilę, stukam się palcem po głowie i mówię sam do siebie: i ty chciałeś być Mozartem polskiej literatury?"[66].

---

[64] A. Zieniewicz: *Obecność autora. Style rzeczywistości w sylwie współczesnej*. Warszawa 2001, s. 21. Zob. także Tegoż: *Efekty prozy (na przełomie stuleci)*. W: *Co dalej, literaturo? Jak zmienia się współcześnie pojęcie i sytuacja literatury*. Red. A. Brodzka-Wald, H. Gosk, A. Werner. Warszawa 2008, s. 82—99. Na ten temat pisze także M. Zduniak-Wiktorowicz: *Współczesny polski pisarz w Niemczech — doświadczenie, tożsamość, narracja*…, s. 70.

[65] M. Orski: *Autokreacje i mitologie (zwięzły opis literatury lat 90.)*. Wrocław 1997, s. 46.

[66] J. Rudnicki: *Trzy razy tak!*…, s. 57.

W innym miejscu oczekiwanie uznania i splendoru zostaje przekreślone tragikomiczną pomyłką, gdy nierozpoznany jako nominowany do nagrody pisarz zostaje wzięty za jednego z niepełnosprawnych olimpijczyków, z którymi wychodzi z rękawa samolotu. Swoje życie jako (nie)emigranta i twórcy dosadnie określa tytułami części tomu *Trzy razy tak!*: „TAK: JEB!", „ALBO TAK: NOMINOWANY", „ALBO JESZCZE TAK: HERR RUDNIKI IDZIE ZA DALEKO". Cytowany fragment ujawnia nam kolejny zabieg. Tu narrator Rudnickiego wciela się w inne osoby, by skierować uwagę na siebie lub mówić ustami innych do siebie — żona, której oczami patrzy na swe starzejące się ciało, matka jako głos sumienia, który upomina:

> Na dłużej niż to konieczne nie zatrzymywał cię żaden konar, co dopiero gałąź. Odchodziłeś nawet od własnych dzieci, nie mówiąc o tych, które je rodziły. A teraz jako pojedynczy pojazd dwuśladowy, dotarłeś do miejsca, w którym nie wiesz, co dalej[67].

Tak więc oglądamy narratora-bohatera z różnych perspektyw czasowych (teraźniejszości i przeszłości) przy zachowaniu świadomości, co chwila bombardowanej kolejnymi „przypadkami", że autor-narrator w każdej chwili może z tych ról (Polaka, katolika, emigranta, męża, syna, pisarza) wyjść, salwować się ucieczką, kwestionując w ten sposób ich „prawdziwość".

Wyjątkowo silnie eksponowana w tej twórczości jest strategia „bycia pisarzem". Wzmocniona „literackim" tematem, wprowadza czytelnika w akty tworzenia/pisania. W wielu utworach Rudnickiego napotkać można passusy, w których zawarte są opisy zmagania się pisarza z trudną literacką materią: „Zdania w jedną, ja w drugą […]. — Tusz uciekł"[68]. W tym miejscu wypada wspomnieć o językowych wyznacznikach tej twórczości. Na płaszczyźnie autotematycznej bowiem szczególnie efektownie wybrzmiewają kwestie tożsamości językowej, tu dokonuje się transfer znaczeń z jednego (polskiego) systemu lingwistycznego do drugiego (niemieckiego)[69]. To — odwołam się do terminu Wojciecha Browarnego — pogranicze językowe odzwierciedla położenie Rudnickiego (nie)emigranta. Odnajdujemy więc w tej prozie zabawy frazeologiczne oparte na dosłownym tłumaczeniu z języka niemieckiego i błędne konstrukcje składniowe (ulotka adresowana do polskich mieszkańców hamburskiego bloku). Rudnicki wyjątkowo skrupulatnie przygląda się tej językowej mieszance, a za jej pośrednictwem — samemu sobie jako emigrantowi usiłującemu posiąść nową umiejętność lingwistyczną. Z tych doświadczeń rodzi się specyficzny „rudnicki akt mowy" wyznaczający jego

[67] Tamże, s. 205.

[68] J. Rudnicki: *Chodźcie, idziemy…*, s. 9, 10.

[69] W. Browarny: *Opowieści niedyskretne. Formy autorefleksyjne w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych*. Wrocław 2002, s. 179.

odmienność, inność. Sprzyja on eksponowaniu przyjętej już wcześniej postawy („dla mnie język jest, był sposobem bycia. Nie mówić, wszyscy mówią, ty nie”[70]), bycia pomiędzy, w tym wypadku — pomiędzy dwoma systemami językowymi; przyglądać się, „nie mówić, to znaczy słuchać, zamieniać się w słuch”[71]. Rola „niewidzialnego ucha” daje wiele obserwacyjnych możliwości, także pisarskich, jako gotowy temat dla metafikcji[72].

Rudnicki, snując rozważania na temat sytuacji tworzenia, poddając analizie warsztat pisarski Kafki, Schulza, Nałkowskiej, podkreśla swoją odmienność zarówno tożsamościową: „Do pracy odwozi mnie Dąbrowska, z pracy przywozi Nałkowska. JEDNA W TĘ, DRUGA W TĘ, a ja w środku, błogosławiony między polskimi pisarkami, wśród zaglądających mi przez ramię Niemców”[73], jak i odmienność artystyczną, akcentuje również swoje stawanie się pisarzem. Opowiadanie sobie i innym o tym, kim jestem — to kolejny cel Rudnickiego. Taki rodzaj relacji zakłada pewną poufałość z czytelnikiem, wciągnięcie go w krąg swoich spraw, także intymnych, by w końcu zakwestionować owo zbliżenie. Podobnie jak przynależność do jednego ze światów: polskiego i niemieckiego. Rudnicki jest „bajpasem” obu narodów, naczynkiem łączącym ich historię i kulturę. Ale przede wszystkim należy do swojego świata. On tak po prostu ma. Spod przybieranych masek i ról odsłania i pod nimi ukrywa, ale przede wszystkim dopełnia nimi swoją „prawdziwą twarz” pisarza, dostarczając czytelnikom niezłej intelektualnej rozrywki.

Janusz Rudnicki
Prozaik, felietonista

Urodzony 13 listopada 1956 roku w Kędzierzynie-Koźlu. Pseudonim: Marek Szczukocki. W 1977 roku ukończył liceum ekonomiczne. Następnie pracował w Opolu jako instruktor do spraw kulturalno-oświatowych i jednocześnie kontynuował naukę w Studium Kulturalno-Oświatowym na specjalizacji teatralnej. Działacz NSZZ „Solidarność”. Internowany 13 grudnia 1981 roku, a następnie do października 1982 roku więziony w Zakładzie Karnym w Opolu i Nysie. W 1983 roku wyjechał do Niemiec i zamieszkał w Hamburgu. W latach 1984—1985 był redaktorem wydawanego w Berlinie Zachod-

[70] J. Rudnicki: *Chodźcie, idziemy…*, s. 103.
[71] Tamże, s. 104.
[72] W. Browarny: *Opowieści niedyskretne. Formy autorefleksyjne w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych…*, s. 179.
[73] J. Rudnicki: *Tam i z powrotem po tęczy…*, s. 67.

nim pisma „Pogląd". Debiutował w roku 1985 na łamach miesięcznika „Archipelag" opowiadaniem *Przemarsz sekretarzy prowincjonalnych*. W roku 1991 podjął studia slawistyczne i germanistyczne na Uniwersytecie w Hamburgu, które ukończył w roku 1995, uzyskując tytuł magistra slawistyki. Pracował jako redaktor w niemieckim Heinrich Bauer Verlag, współpracował z pismem „Twórczość" (od 1988 roku), z paryską „Kulturą", od 2007 roku jest stałym felietonistą „Machiny". W roku 1988 został laureatem Nagrody Literackiej im. Natalii Gall (za tom *Trzecia w prawo i druga w lewo od księżyca*). Laureat Nagrody Literackiej im. Stanisława Piętaka (1992) za tom *Można żyć*. Nominowany do Nagrody Literackiej Nike 2008 za tom *Chodźcie, idziemy*. Finalista Nagrody Literackiej Nike 2010, półfinalista Literackiej Nagrody Europy Środkowej „Angelus" 2010, laureat Nagrody Literackiej Gdynia 2010 i Nagrody im. Władysława Reymonta 2010 za *Śmierć czeskiego psa*. Mieszka w Hamburgu i Pradze[74].

Bibliografia

Książki Janusza Rudnickiego (z wybranymi głosami krytyki)

Można żyć. Wrocław, Wydawnictwo Dolnośląskie, 1992.

Recenzje: L. Borowczyk: *Łazarz w labiryncie cywilizacji*. „Czas Kultury" 1994, nr 2; L. Bugajski: *Stłuczone okulary emigranta*. „Twórczość" 1993, nr 1; J. Drzewucki: *Kostur wygnańca i błazeńska czapka*. „Polityka" 1992, nr 48; I. Jarosińska: *Gdzie jest ten „emigracyjny skowyt"?*. „Nowe Książki" 1993, nr 12; W. Odojewski: *Obym się mylił!*. „Kultura" [Paryż] 1993, nr 4; M. Orski: *Między autentyzmem a groteską*. „Przegląd Powszechny" 1993, nr 5; M. Orski: *Można żyć nawet w Niemczech*. „Arkusz" 1993, nr 19; M. Orski: *Życie groteską*. „Odra" 1995, nr 4; M.P. Prus: *Szarość emigracji*. „Gazeta Wyborcza" 1993, nr 40 (dodatek „Książki"); M. Ratajczak: *Można żyć, można pisać*. „Odra" 1993, nr 3; B. Zadura: *Można czytać*. „Regiony" 1993, nr 4.

Die Erzählprosa von Bruno Schulz als Konkretisation des „Traktat o manekinach". Hamburg, Magisterarbeit, 1993.

Cholerny świat. Listy z Hamburga. Wrocław, Wydawnictwo Dolnośląskie, 1994.

Recenzje: D. Bitner: *Żyć w cholernym świecie*. „Nowy Nurt" 1995, nr 9; L. Bugajski: *Luzak z Hamburga*. „Wiadomości Kulturalne" 1995, nr 20; J. Drzewucki: *Janusz*

[74] Informacje podaję za: *Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku. Słownik bibliograficzny*. T. 1. Red. A. Szałagan. Warszawa 2011, s. 226—228.

Rudnicki w stanie nieważkości. „Twórczość" 1995, nr 6; H. Gosk: *Showmaster Janusz R.* „Nowe Książki" 1995, nr 6; J. Jarzębski: *Kręcenie kuprem własnego stylu i co z tego wynikło.* „Życie Warszawy" 1995, nr 71 (dodatek „Ex Libris"); M. Jentys: *Pozorne sacrum, pozorna profanacja*. „Sycyna" 1995, nr 8; J. Klejnocki: *Skurcze wrażliwości.* „Polityka — Kultura" 1995, nr 2; D. Nowacki: *Niedopieczony hamburger*. „FA-art" 1995, nr 1. (Przedruk w: Tegoż: *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90.* Kraków 1999); P. Śliwiński: *Chłopiec pióra na trapezie*. „Kresy" 1995, nr 23; M. Orski: *Życie groteską.* „Odra" 1995, nr 4.

Tam i z powrotem po tęczy. Listy z Hamburga — ciąg dalszy. Wstęp H. Bereza. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1997.

Recenzje: L. Bugajski: *Rudnicki wiąże sznurówki*. „Twórczość" 1998, nr 3; M. Cieślik: *Przez rzekę i z powrotem.* „Gazeta Wyborcza" 1998, nr 93 (dodatek „Książki"); D. Nowacki: *Sygnatura.* „Opcje" 1998, nr 1. (Przedruk w: Tegoż: *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90.* Kraków 1999); K. Uniłowski: *Odra-trans.* „FA-art" 1998, nr 1—2; K.M. Załuski: *Posuń się, Rudnicki.* „B1 [Bundesstrasse 1]" 1998, Nr. 11.

Męka kartoflana. Opowiadania. Wrocław, Wydawnictwo Dolnośląskie, 2000; wyd. 2. zmienione — Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 2011.

Recenzje: L. Bugajski: *Kostka*. „Twórczość" 2000, nr 11; M. Cieślik: *Rzecz rudnicka*. „Gazeta Wyborcza" 2000, nr 213 (dodatek „Książki"); J. Drzewucki: *Z Hamburga przez Kędzierzyn-Koźle do Hamburga*. „Rzeczpospolita" 2001, nr 83; P. Kępiński: *Żongler z Hamburga: Janusz Rudnicki próbuje dokonać literackiego rozrachunku z polskimi wadami. Czy wystarcza mu na to talentu?*. „Życie" 2001, nr 75; M. Mizuro: *Sytuacja rudnicka*. „Odra" 2001, nr 1; D. Nowacki: *Zabieg konserwatorski*. „Nowe Książki" 2000, nr 11; M. Orski: *„Rudnickie" narracje*. „Przegląd Powszechny" 2011, nr 7—8; M. Pietrzak: *O pisarzu, który wie, jak się nazywa*. „Tygiel Kultury" 2001, nr 7—9; E. Szybowicz: *Rudnicki, pisarz polski*. „Gazeta Wyborcza" 2011, nr 25; E. Wnuk: *Tragikomista.* „Głos Pomorza" 2000, nr 187.

Mój Wehrmacht. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 2004.

Recenzje: L. Bugajski: *Wśród czasopism*. „Twórczość" 2003, nr 1; M. Cuber: *Romans z Hitlerem*. „Nowe Książki" 2005, nr 2; J. Drzewucki: *Na dnie siebie samego*. „Rzeczpospolita" 2004, nr 306; A. Madaliński: *Czytanie jako pisanie*. „Tygodnik Powszechny" 2005, nr 5; M. Mizuro: *Intensywna niekompatybilność*. „Odra" 2005, nr 2; A. Nęcka: *W miłosnym uścisku śmierci*. „Opcje" 2005, nr 1; M. Orski: *Czytaniopisanie Janusza Rudnickiego*. „Przegląd Powszechny" 2005, nr 3; M. Pietrzak: *Położenie leżącego*. „Twórczość" 2005, nr 5.

Chodźcie, idziemy. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 2007.

Recenzje: Z. Bidakowski: *Gaz na ulicach*. „Rzeczpospolita" 2009, nr 32; M. Boczkowska: *Gazowa apokalipsa*. „Opcje" 2008, nr 1; M. Jentys: *Człowiek igraszką losu*. „Twórczość" 2008, nr 8; T. Mizerkiewicz: *Cyrk na (zardzewiałych) kółkach*. „FA-art" 2008, nr 1; M. Radziwon: *Życie, cyrk objazdowy*. „Gazeta Wyborcza" 2008, nr 128.

Śmierć czeskiego psa. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 2009.

Recenzje: H. Bereza: *Diabelstwo*. „Więź" 2009, nr 11—12; M.M. Beszterda: *Polonez na polu minowym*. „Wyspa" 2009, nr 3; M. Dęboróg-Bylczyński: *Heimat raz jeszcze*. „Śląsk" 2009, nr 12; D. Gajda: *Za czeskim psem na pewno pójdziemy*. „Nowe Książki" 2009, nr 8; P. Kofta: *Bardzo niewygodny świat*. „Dziennik" 2009, nr 154 (dodatek „Kultura"); M. Mizuro: *Ściana, czyli klasyka*. „Odra" 2010, nr 1; M. Mostek: *Przypadkiem wszyscy jesteśmy wariatami*. „Res Publica Nowa" 2010, nr 11—12; D. Nowacki: *Obrazoburca, rutyniarz*. „Gazeta Wyborcza" 2009, nr 151; M. Orski: *Księga skarg i zażaleń Janusza Rudnickiego*. „Przegląd Powszechny" 2009, nr 10; M. Sendecki: *Janusz, musisz!*. „Przekrój" 2009, nr 27—28; B. Smigasiewicz: *Śmierć czeskiego psa*. „Translation Review" 2010, vol. 80, iss. 1; A. Wiedemann: *Wie ein Hund. (List z Gocławia)*. „Twórczość" 2009, nr 11; A.K. Wódkowska: *Czar brzydkich słów*. „Czas Kultury" 2011, nr 1; M. Zduniak-Wiktorowicz: *„Cave canem"*. „FA-art" 2009, nr 3.

Inne teksty: S. Iwasiów: *Postemigracyjna tożsamość (na przykładzie zbioru opowiadań Janusza Rudnickiego „Śmierć czeskiego psa")*. „Pogranicza" 2010, nr 3.

Trzy razy tak!. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 2013.

Recenzje: M. Sendecki: *Trzy razy tak i trochę być może*. „Gazeta Wyborcza" 2013, nr 105.

Inne opracowania

H. Bereza: *Brand (list do Alicji Dryszkiewicz)*, „Twórczość" 1993, nr 2; H. Bereza: *Robota*. „Twórczość" 1997, nr 6; M. Błędowska: *Uchodźcy, półemigranci, kosmopolici. Doświadczenie emigracyjne w prozie lat dziewięćdziesiątych (M. Gretkowska, J. Rudnicki)*. W: *Literatura utracona, poszukiwana czy odzyskana. Wokół problemów emigracji. Studia i szkice*. Red. Z. Andres, J. Wolski. Rzeszów 2003; L. Bugajski: *Słownik nowych nazwisk* (3). „Polityka — Kultura" 1995, nr 8; L. Burska: *Hotel Europa*. „Res Publica Nowa" 1996, nr 4; M. Dąbrowski: *Wokół stereotypów polskości i niemieckości: Rudnicki i Załuski*. „Porównania" 2009, nr 6; G. Dłubak: *Myślopląsy*. „Archipelag" 1987, nr 3; E. Han: *Obecni są twórczością*. „Słowo Polskie" 1989, nr 256; H. Gosk: *My i oni, czyli o (nie) możliwości zostania tubylcem. Metaliterackie pomysły Janusza Rudnickiego oraz Zbigniewa Kruszyńskiego na opowieść o ostatniej fali polskiej emigracji do Europy Zachodniej*. W: *Poetyka migracji. Doświadczenie granic w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku*. Red. P. Czapliński, R. Makarska, M. Tomczok. Katowice 2013; S. Iwasiów: *Janusz Rudnicki: „Czuję się jak zepsuta część czegoś, co mnie już nie potrzebuje"*. W: Tegoż: *Reprezentacje Europy w prozie polskiej XXI wieku*. Szczecin—Zielona Góra 2013; J. Jarzębski: *Trzecia epoka (o prozie lat dziewięćdziesiątych)*. „Teksty Drugie" 1996, nr 5; M. Jentys: *Człowiek igraszką losu*. W: Tejże: *Argonauci naszych czasów. O prozie polskiej (i niepolskiej)*. Toruń 2009; M. Jentys: *Ironia i czułość*. W: Tejże: *Argonauci naszych czasów. O prozie polskiej (i niepolskiej)*. Toruń 2009; J. Kurkiewicz: *Finał Nike bez powieści*. „Gazeta Wyborcza" 2010, nr 206; J. Kurkiewicz: *Poezja, Polska, parytet, czyli Nike 2010*. „Gazeta Wyborcza" 2010, nr 117; J. Kurkiewicz: *Upolować w Hamburgu mąkę kartoflaną*. „Gazeta Wyborcza" 2011, nr 15; J. Kurkiewicz: *Nowości na letnie dni i noce. Opowiada-*

nia Rudnickiego, powieść Karpowicza i sześć innych książek, bez których lato się nie uda. „Książki. Magazyn do Czytania" 2013, nr 2; J. Łukosz: *Janusz Rudnicki.* „Sycyna" 1998, nr 6; J. Łukosz: *Zatrat*. W: Tegoż: *Imperia i prowincje. O literaturze niemieckojęzycznej i polskiej w dwudziestym wieku.* Wrocław 2000; B. Marzęcka: *Rudnicki Janusz*. W: *Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku. Słownik biobibliograficzny.* T. 1. Red. A. Szałagan. Warszawa 2011; R. Mende: *Grenzgänger, Wurstmenschen und Mythenzersetzer. Ein kleines Porträt polnischsprachiger Literatur aus Deutschland.* „Jahrbuch Polen" 2010, Bd. 21; A. Mizerka: *„Picaro", picer Rudnicki*. „Twórczość" 2003, nr 7—8; M. Orski: *Narrator opowiada książki.* W: Tegoż: *Opowieści dla dorosłych i opowiastki dla niedorosłych. Krytyczny przegląd dorobku nowej prozy polskiej*. Wrocław 2010; W. Schlott: *Rudnicki Janusz.* In: *Die polnische Emigration und Europa 1945—1990. Eine Bilanz des politischen Denkens und der Literatur Polens im Exil*. Hrsg. Ł. Gałecki, B. Kerski. Redaktionelle Mitarb. S. Stekel, K. Zastawny. Osnabrück 2000; W. Schlott: *Rudnicki Janusz*. W: *Berührungslinien. Polnische Literatur und Sprache aus der Perspektive des deutsch-polnischen kulturellen Austauschs.* Hrsg. M. Marszałek, A. Nagórko. Hildesheim 2006; K. Uniłowski: *dra-Trans.* W: Tegoż: *Koloniści i koczownicy. O najnowszej prozie i krytyce literackiej*. Kraków 2002; M. Witkowski: *Janusz Rudnicki.* W: *Zaraz wracam. Antologia*. Wybór, oprac., posł. M. Mizuro, W. Browarny, M. Hamkało. Wrocław 2008; B. Zadura: *Można czytać*. W: Tegoż: *Szkice, recenzje, felietony.* T. 2. Wrocław 2007; K. Varga: *Bez garbu.* „Wprost" 1996, nr 13; M. Zduniak-Wiktorowicz: *Janusz Rudnicki — „Nieemigrant" wyobraźni. Głos wołającego na emigracji*; *Poetyka doświadczenia*; *Sceptyczna narracja o tożsamości zadanej (samemu sobie)*. W: Tejże: *Współczesny polski pisarz w Niemczech — doświadczenie, tożsamość, narracja*. Poznań 2010.

Eskapada z muzeum prozy
O twórczości Zyty Rudzkiej

Magdalena Boczkowska

Wśród krytyków literackich panuje opinia, że Zyta Rudzka „pozostaje wierna swoim skłonnościom ujawnionym już w momencie debiutu […] kto przeczytał jedną powieść […], zna tę prozę w stopniu doskonałym, ma prawo mniemać, że prześwietlił jej twórczość na wylot"[1]. Lektura *Białych klisz* wydanych w serii prozatorskiej miesięcznika „Twórczość" w 1993 roku, a także następnych książek, takich jak: *Uczty i głody* (1995), *Pałac Cezarów* (1997), *Mykwa* (1999) oraz *Ślicznotka doktora Josefa* (2006), pozwala nam łatwo zrekonstruować główne wyznaczniki tej prozy, którym wymykają się tylko *Dziewczyny Bonda* z roku 2004. W warstwie formalnej to zatem przede wszystkim: manierycznie sztuczny język, bogata ornamentyka, metaforyka, poetyckość prozy, charakterystyczne wydzielenie poszczególnych fragmentów (puste przestrzenie zbliżają je do kształtu utworu poetyckiego) czy brak zaznaczonego dialogu. W warstwie tematycznej byłyby to natomiast: doświadczenia wojenne (dalsze losy pośrednich i bezpośrednich ofiar Holocaustu), naturalizm, cielesność, panbiologizm, rozkład tożsamości wywołany cierpieniem i strachem, męskość i kobiecość oraz naturalne różnice płci, starość. Ale po kolei.

Białe klisze szybko zostały ogłoszone jednym z najlepszych debiutów prozatorskich lat 90., a pierwsze zdanie — „Adam Kadman przeczuwał, że począł się w Rosji"[2] — przeszło do historii polskiej literatury jak niegdyś słynne „Ogary poszły w las" Żeromskiego. Książka wzbudziła jednak szereg

[1] D. Nowacki: *Zwycięstwo ducha*. „Nowe Książki" 2000, nr 4, s. 46.

[2] Z. Rudzka: *Białe klisze*. Wstęp B. Zadura. Katowice 1993, s. 15. Cytaty z prozy Rudzkiej będę podawać bezpośrednio w tekście, oznaczając je następującymi skrótami: B — *Białe klisze*; U — *Uczty i głody*. Warszawa 1995; P — *Pałac Cezarów*. Izabelin 1997; M — *Mykwa*. Izabelin 1999; D — *Dziewczyny Bonda*. Warszawa 2004; Ś — *Ślicznotka doktora Josefa*. Warszawa 2006.

kontrowersji i skrajnie różnych opinii — od okrzyknięcia powieści wydarzeniem literackim (Bohdan Zadura) do etykietki „Zyta »twórczość Berezy« Rudzka”[3].

Tadeusz Komendant pisał na przykład o niemal parodystycznym odwróceniu mitu o Edypie (powieść byłaby tu palimpsestem, na którym pierwotny tekst staje się tytułową białą kliszą), o czym świadczyć miałaby nie tylko historia Adama (związek z kochanką ojca, którą w końcu dusi w miejscu odnalezienia jego ciała), ale i samo jego nazwisko: Kadman — od Kadmosa, założyciela Teb, i angielskiego słowa *man* — „człowiek”. Mamy tu zatem do czynienia z romansem zmultiplikowanym, z wariacją na temat greckiej tragedii i auktoralnym narratorem, który jednak tylko komentuje fakty[4]. Jako psycholog z wykształcenia, Rudzka często zresztą wykorzystuje w swej prozie różne koncepcje psychologiczne. Freudowski kompleks Edypa byłby więc jedną z nich. Z taką wykładnią nie zgadzał się jednak między innymi Mieczysław Orski, twierdząc, że

> Adam nie jest kandydatem na Edypa, tylko marionetką dwudziestowiecznej cywilizacji, a książka nie jest klasyczną tragedią, tylko sfabularyzowanym psychologicznym sprawozdaniem, chłodno analizującym mechanikę nowoczesnych stosunków międzyludzkich[5].

Natomiast sama autorka dziś mówi o *Białych kliszach* następująco:

> *Białe klisze* napisałam w ciągu dwóch tygodni, w stanie kompletnej izolacji, transu, dziwnego wręcz uświęcenia. Tak jakbym chciała wyrzucić z siebie to wszystko, co się wydarzyło i co się nie wydarzyło przez te 25 lat. Potrzebowałam samotności i jednocześnie dokuczała mi ona. Zaraz potem wyjechałam z Polski, a mój ojciec wysłał powieść na konkurs im. J. Iwaszkiewicza pod patronatem „Twórczości”, gdzie zdobyłam pierwsze miejsce. Prace były kodowane i przypuszczano, że tekst napisał mężczyzna. Doprawdy nie wiem, co mogło na to wskazywać? A jak już się okazało, że to jakaś Zyta, to na pewno Zyta Oryszyn, żona Edka Stachury. Zresztą, i teraz zdarza się czasami komuś zagadnąć o „męża”. To sympatyczne, bo jedną z pierwszych książek, jakie kupił mi ojciec był *Melodramat* jej autorstwa. Tak, więc wyjście moich maszynopisów z szuflady, debiut, publikacja były to rzeczy raczej przypadkowe i mało świadome z mojej strony. W tym czasie pochłonięta byłam innymi sprawami, chociaż od dłuższego już czasu, bo od szkoły podstawowej, próbowałam uprawiać ten dziwny rodzaj przyjemności, bo prawie pozbawiony przyjemno-

[3] „FA-art” lipiec 1998. http://www.fa-art.pl/archiwum/wersja1/0798.html (dostęp: 11.03.2013).

[4] Zob. T. Komendant: *Zastane*. „Twórczość” 1993, nr 9.

[5] M. Orski: *Marionetki nowoczesnej cywilizacji*. „Odra” 1994, nr 11, s. 107.

> ści, jakim jest pisanie. Jak odbieram teraz *Białe klisze*? To bardzo banalna historia sentymentalnego trójkąta. To, co mi się nadal podoba, to forma, oddech opowieści, jej przestrzeń, rytm, taki narracyjny jazzik, oraz pewna surowość, nawet nieufność w stosunku do słów, do kombinacji słów. W tym sensie *Białe klisze* są jednocześnie zaczynem, ale też pewnym małym spełnieniem mojego myślenia o powieści [podkr. — M.B.][6].

Przede wszystkim znajdziemy zatem w *Białych kliszach* swoistą „linię programową" pisarstwa Rudzkiej:

> Mówiła wolno. Cedząc i oddzielając zdania. Robiąc długie pauzy. Nabierając powietrza. Połykając jedzenie.
>
> Tak jakby delektowała się własną opowieścią. Budowaniem zdań, brzmieniem wyrazów, kaskadą akcentów.
>
> Może myślała, że każde użyte słowo jest bardzo ważne. Na swój sposób zaklęte, noszące w sobie konotację magii i tajemnicy.
>
> B, s. 15

> Wszystko to, czego nie umiemy nazwać prosto, opisujemy metaforami. I to one w końcu składają się na naszą mistyczną i iluzoryczną otchłań będącą zaledwie cząstką wielkiej i barbarzyńskiej otchłani świata: gardzącej nami, próbującej ujarzmić jej dzikość, tworząc *corpus symbolicum*.
>
> B, s. 51

Podobne opinie na temat pisania znajdziemy w kolejnych powieściach autorki. Oto przykład ze *Ślicznotki doktora Josefa* i dwa przykłady z *Uczt i głodów*:

> Pisze prozę.
>
> Kiedyś wydawało jej się, że pisanie tropi inicjację przeżycia. Ale przecież dąży też do opisania życia, jest manifestacją życia, czasem wykrzyczaną, a czasem wyszeptaną. A przecież życie, bytowanie to nie jest korowód *les fetes galantés*. Niekiedy trzeba się karmić ciągiem bezsensownych zdań, galopujących powtórek, robić sekcję dnia powszedniego, ale bez możliwości zajrzenia w jego wątrobę, oko, nerw, serce. To, co choć dane, to pragnienie eskapady z muzeum prozy, wystarczy muzealizacja nauk o człowieku.
>
> U, s. 76—77

> Pisze prozę.
>
> Nauczono ją, że trudząc się w sztuce, ludzie próbują naśladować naturę. Uczynić ze sztuki naturalną czynność. W tkaniu naśladują pa-

[6] *Dziwny rodzaj przyjemności*. Z Zytą Rudzką rozmawia Agnieszka Kosińska. „Dekada Literacka" 1998, nr 5. http://www.dekadaliteracka.pl/index.php?id=1769 (dostęp: 11.03.2013).

jąki, w budowaniu — jaskółki, w śpiewie — ptaki, w płodzeniu ludzi — kukułki.

Gdy tak się nad tym zastanowić, to pisanie, jeżeli już musi być naturalne, to powinno być jak oddech. Wyrównanie, uspokojenie, dyszące, niespokojne, gruźlicze, pocałunkowe.

U, s. 79—80

Rudzka pisze fragmentami, kolażami, detalami. To czasami strzępy opowieści, pozostałości historii, próby rekonstrukcji, w których przestrzeń pomiędzy słowami, puste plamy między krótkimi fragmentami mogą stać się ważniejsze od samej fabuły. Następuje ucieleśnienie słowa, rytm języka i milczenia. Poetycka namacalność doświadczeń, jak na przykład we fragmencie *Białych klisz*, będącym opisem aktu seksualnego:

Doświadczenie narodzin.
Doświadczenie utraty niewinności embriona.
Doświadczenie śmierci.
Doświadczenie własnych narodzin.
Doświadczenie utraty dziewictwa.
Doświadczenie nie istniejące.
Uczucie działania wielu sił.
Intensywność bodźców.
Ściskanie i wypchnięcie.
Przejście od płynu, nieciągłości, błogości, ciszy do suchego bolesnego powietrza.
Pierwsze uczucie zimna. Chłodu.
Krzyk
Euforia
Omnipotencja
Wszechmoc.

Kiedy wychodzi z ciebie mężczyzna nie jesteś już tą, kim byłaś.
Nie chodzi tu wcale o utratę praniewinności, czy też czystości wewnętrznej.
Zostałaś skaleczona i naruszona. Napełniona nasieniem, tak pełnym i namacalnym jak ikra ryby, którą wczoraj otworzyłaś nożem na kuchennym blacie.
Szczęśliwa.
Boląca.

B, s. 42—43

◇

W dwóch kolejnych powieściach pisarka zabiera nas z kolei poza Polskę. W *Ucztach i głodach* trafiamy jednocześnie do współczesnego Rzymu i starożytnego Egiptu, w *Pałacu Cezarów* zaś — aż do Afryki Południowej w czasach

zniesienia apartheidu. „Myślę, że miejsce akcji to tylko dekoracja”[7] — powtarzała Rudzka w wywiadach.

O takich właśnie dekoracjach i żyjących w nich ludzkich „modułach” pisał, recenzując *Uczty i głody*, Mieczysław Orski. W powieści mamy zatem panią Nuzzi, goszczącą w swoim domu polskich emigrantów, między innymi Artura i Katarzynę. Współcześni bohaterowie powieści są jednocześnie sobowtórami bohaterów wątku egipskiego, jak na przykład właśnie pani Nuzzi utożsamiająca się z jedną z córek Echnatona, przedstawioną na pamiątkowej makatce wiszącej w jej domu. Wszystkie postaci *Uczt i głodów* to ludzie cierpiący na atrofię uczuć, to ciało, cielesność, wysuwa się tu na plan pierwszy. „Mięso jest mną. Dzięki niemu żyję” (U, s. 152). Akt miłosny cały czas przypomina akt pisania. Poszukiwanie sensu, harmonii w chaosie świata umożliwia tylko sztuka i miłość fizyczna. W planie mitycznym katastrofa świata kończy się w chwili wyrzeźbienia posągu androgynicznego boga, który później pod zwałami betonu znalazł Artur w pofabrycznej hali, w planie współczesnym zaś — seks wiąże się ze sferą rytuału. „Zdolność wskrzeszania uniesień jest tym, co najbardziej boskie i nieludzkie w człowieku?” (U, s. 7) — takie pytanie przewija się na początku powieści. Bóg staje się tu więc „bezcielesną omnipotencją uniesień” (U, s. 7). Seks jest tworzeniem, stawaniem, powoływaniem do istnienia: „Przywołałeś moje imię. Nazwałeś mnie” (U, s. 142).

O krok dalej posuwa się Rudzka w *Pałacu Cezarów*, tym razem przedstawiając całkowicie kobiecy punkt widzenia. Tu nie mamy już mężczyzn na miarę Adama Kadmana czy Artura, w *Pałacu Cezarów* mężczyźni są albo nieżywi (kochanek Heleny i Józefiny), albo słabi (Naczelnik), albo okaleczeni (Murzyn Kwadwo Odori). Magdalena Rabizo-Birek nazwała tę powieść „kobiecą parafrazą *Jądra ciemności*”[8], w której Villardem wyruszającym na poszukiwanie Kurtza staje się Józefina de la Pologne, dziwka — jak sama wielokrotnie podkreśla.

> *Pałac Cezarów* napisałam z tęsknoty za Afryką. Będąc tam, długo się przyzwyczajałam do tamtejszej barbarzyńskości, amorficzności, nieludzkości. Po powrocie do Polski czułam się, jakby mi się skończyła morfina. Nie chciałam tej powieści, która przychodziła do mnie obrazami, nostalgią, uczuciem, którego nie cierpię, wreszcie złością, że wyjechałam stamtąd. Dlatego bardziej obca jest dla mnie Rawa Mazowiecka niż Pretoria[9].

W obu powieściach mamy tęsknotę za męskością, jej atrofia jest bowiem symbolem i potwierdzeniem kryzysu cywilizacyjnego, kryzysu kultury patriarchalnej. Daleko jednak Rudzkiej do feminizmu *sensu stricto*. Rację ma

[7] Tamże.
[8] M. Rabizo-Birek: *Architektura secesji.* „Twórczość” 1997, nr 10, s. 100.
[9] *Dziwny rodzaj*…

Rabizo-Birek, pisząc w tym kontekście o feminizmie anachronicznym, matriarchalnym. Autorka *Białych klisz* domaga się tradycyjnego podziału ról, kobiety stawiając po stronie natury, rytuału, wtajemniczenia i cielesności. Nie dziwi więc pokazanie w *Pałacu Cezarów* dwóch typowych kobiecych ról — dziwki (Józefina) i matki-gospodyni (Helena). „Świat jest wielością […]. Jest zwierzęcością, roślinnością i ludzkością" (P, s. 105). Mamy tu więc panbiologizm w czystej formie. Ludzie porównywani są do roślin i zwierząt, a te z kolei nabierają cech ludzkich. Następuje także powrót nie tylko do natury, ale i do pierwotnej formy matriarchatu, do matrylinearności, matrocentryzmu wspólnoty pierwotnej. Patriarchat wszak powstał wtedy, kiedy mężczyźni zdali sobie sprawę ze swojej roli w zapłodnieniu, w *Pałacu Cezarów* to zanika. Helena każe zabić męża, bo stracił i męską siłę, i zdolność do spłodzenia dziecka. Naczelnik jest chorym na raka alkoholikiem. Umiera Sakki, syn Heleny. Jedynym mężczyzną zdolnym jeszcze spłodzić dziecko okazuje się okaleczony Kwadwo Odori, którego imię odczytywane jest jako Wschód Słońca. Nowy dzień. Kobiety odchodzą więc „na wschód od Edenu", przeprowadzają się do miasta, do dzielnicy Pretorii, w której zanikła segregacja rasowa, a która dzięki temu staje się symbolicznym początkiem nowego świata.

◇

W dwóch następnych książkach — *Mykwie* i *Ślicznotce doktora Josefa* — powraca Rudzka do problemu życia z piętnem Holocaustu.

Mykwa jest zbiorem luźnych impresji, które oscylują wokół Platońskiego mitu o kobiecie i mężczyźnie jako o dwóch rozdzielonych i wiecznie poszukujących się połówkach. Tytułowa mykwa jest zbiornikiem z bieżącą wodą, służącym do ablucji oraz do mycia naczyń skalanych nieczystością rytualną. Osoby przechodzące na judaizm musiały odbyć taką rytualną kąpiel w mykwie, mężczyźni są do tego zobowiązani także przed świętem Jom Kippur, a w judaizmie ortodoksyjnym żydówki powinny odbywać takie kąpiele po każdej menstruacji, a także przed swoim weselem i po porodzie. W *Mykwie* „szoruje się pamięć"[10] mimo pewności, że „bez pamięci jest się niczym" (M, s. 27). Dwie kobiece bohaterki książki — Elżbieta i Mordka — pochodzą z żydowskiej rodziny i, paradoksalnie, stają się strażniczkami pamięci o takich rytuałach jak właśnie kąpiel w mykwie. Tyle tylko, że Elżbieta została w Polsce, Mordka zaś wyjechała do Palestyny. Rudzka wpisuje się *Mykwą* w coś, co za Rabizo-Birek można określić jako „literacki projekt spotkania i pojednania"[11] — tyle tylko, że pisarka proponuje „zmianę martyrologicznego paradygmatu; zachęca do przekroczenia nieszczęścia"[12]. Platońskimi

[10] Z. Mokranowska: *Jak (wy)myśleć(ić) mykwę?*. „FA-art" 2000, nr 1—2, s. 54.
[11] M. Rabizo-Birek: *Oczyszczenie*. „Twórczość" 2000, nr 10, s. 102.
[12] Tamże, s. 103.

połówkami są w powieści Natan i Bella, potomkowie obu kobiet, a ich symbolem jest cukiernica, której części przechowują siostry, a które połączyć mają ich dzieci. Owo połączenie staje się nie tylko pojednaniem jednej, przez lata rozdzielonej, rodziny, ale i próbą pokazania możliwości zażegnania konfliktu polsko-żydowskiego.

Zmianę paradygmatu martyrologii pokazuje również ostatnia powieść pisarki — *Ślicznotka doktora Josefa*. Mamy tutaj dwie siostry — Czechnę i Leokadię. Obie były ofiarami eksperymentów w Auschwitz, obecnie obie przebywają w domu spokojnej starości. Rudzka często przyznaje, że nie lubi dialogów. Woli długie i rozbudowane opisy, wobec czego jej postaci są nieco statyczne, rozmyte i niewyraźne. Zmienia się to właśnie w *Ślicznotce doktora Josefa*, w której dialogów jest znacznie więcej, jedynym bowiem zajęciem pensjonariuszy (pensjonariuszy nie byle jakich, ponieważ mamy tutaj i dyplomatów czy naukowców, i żony dygnitarzy czy bogatych kupców *etc.*) jest rozmowa.

Stara kobieta, Pani Czechna, ulubienica doktora Mengele, nazywana „miss Auschwitz", wspomina:

> chciało się mnie oglądać dzień w dzień. Cały czas. Nieustannie. Można mnie było pokazać. Pochwalić się. Ścisnąć za twarz i zademonstrować brzoskwiniową skórę, brak świerzbu i strupów z nażartymi wszami. Pokazać i ocalić. Zachować na pamiątkę.
>
> Ś, s. 284

Podobnie jak jej siostra, Pani Leokadia, i inne osoby naznaczone piętnem Holocaustu: Pani Truda, Pan Henoch, Pani Benia, Pan Leon, Pan Miron — została ciężko okaleczona. Wszyscy oni utracili wiarę, nadzieję, możliwość cieszenia się życiem. Opis ciał ofiar doktora Mengelego przeraża swym naturalizmem: „Sparzone parą. Rany otworzyły się. Poszarpana skóra napuchła, zbielała, odpadała" (Ś, s. 210), „Puchną. Tracą włosy. Coś tam gnije. Coś odpada. Powoli. Kawałkami […]. Rozcięta pierś. Przypalone krocze. Gorąca masa z odbytu i pochwy. Posypka z soli" (Ś, s. 235). Nikt z nich nie zapomniał, nie zaczął żyć naprawdę. Zwłaszcza Pani Czechna, tytułowa Ślicznotka. Zwolniono ją nawet z pracy w bibliotece, bo wszędzie, na przykład między książkami, ukrywała kawałki chleba, a dotyk własnego męża zamiast dawać przyjemność i poczucie bezpieczeństwa, przypominał jej tylko nachalne macanie asystenta doktora Josefa, równie sadystycznego doktora Hansa. Paradoksalnie jednak pobyt w Auschwitz w umyśle Pani Czechny przekształcił się w najlepszy okres jej kobiecości. Tylko wtedy była ślicznotką, miss, czyjąś ulubienicą. Kat stał się zbawcą, bo kobieta wierzy, że tylko dzięki niemu nie trafiła do komory gazowej. Potem kobietą być już nie umiała, a wskutek eksperymentów w obozie została też pozbawiona możliwości urodzenia dziecka.

Dla innych pensjonariuszy trauma również nie skończyła się wraz z odzyskaniem wolności. Pani Leokadia przeżywała obóz we własnej piwnicy,

gdzie mąż — były obozowy kapo — kazał jej zakładać pasiak i bił ją. Pan Leon w tajemnicy co roku odwiedzał Auschwitz, czując, jakby nigdy z niego nie wyszedł. Żona Pana Henocha, również ofiara medycznych eksperymentów, popełniła samobójstwo. Itd. Itp. Każde z tych „dzieci Holocaustu" umiera na raty, od tamtych obozowych lat aż do chwili obecnej. Nie jest to śmierć heroiczna, przynosząca ukojenie. To powolny proces gnicia w palącym słońcu, a pamięć o Zagładzie nigdy nie zanika, jest — by przywołać podział wprowadzony przez Charlesa Maiera — „pamięcią gorącą"[13].

Warto zaznaczyć, że w twórczości Rudzkiej kategoria metafory Holocaustu i Auschwitz pojawia się dość często na specyficznych warunkach. Tymczasem Alvin Rosenfeld powiadał, iż nie ma czegoś takiego jak metafora Auschwitz, bo płomienie były płomieniami, popiół był tylko popiołem, a dym — zawsze tylko dymem[14]. Anna Ziębińska z kolei twierdzi:

> Auschwitz był poznawany, rozumiany i odczuwany metaforycznie przez jego ofiary, był wyrażany i interpretowany metaforycznie przez pisarzy i teraz jest pamiętany i komentowany metaforycznie przez uczonych i poetów nowej generacji. Zamiast więc szukać Holocaustu poza metaforami, znaleźć go można w metaforach, gdyż są jedynym naszym dostępem do faktów, a nie zagrożeniem dla nich[15].

Bohaterom Rudzkiej, zwłaszcza tym ze *Ślicznotki doktora Josefa*, bliższe jest więc stanowisko Ziębińskiej.

◇

Odrębną pozycją w dorobku Rudzkiej jest powieść *Dziewczyny Bonda*. Według Marii Jentys, powieść ta to „zgodnie z tytułem, próba pogodzenia wysokich ambicji pisarskich — zwłaszcza »odwagi patrzenia w twarz naturze, ludziom i sobie« — z niezbyt wygórowanymi ambicjami konsumentów intelektualno-artystycznych *fast foodów*"[16]. Byłaby to więc swoista wariacja na temat „prozy środka"[17].

---

[13] Zob. Ch. Maier: *Gorąca pamięć… zimna pamięć*. „Res Publica Nowa" 2001, nr 7.

[14] Zob. na ten temat między innymi J.E. Young: *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation.* Bloomimgton and Indianopolis 1988.

[15] A. Ziębińska: *Metamorfoza w funkcji poznawczej. Doświadczenie Holocaustu*. „Studia Judaica 3" 2000, nr 1, s. 46.

[16] M. Jentys: *Nietykalni, niewidzialni*. „Twórczość" 2006, nr 10. http://www.culture.pl/culture-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/Je7b/content/nietykalni-niewidzialni (dostęp: 11.03.2013).

[17] Na temat „prozy środka" zob. w K. Uniłowski: *„Proza środka", czyli stereotyp literatury nowoczesnej*. W: Tegoż: *Granice nowoczesności. Proza polska i wyczerpanie modernizmu*. Katowice 2006.

Jedną z głównych bohaterek *Dziewczyn…* jest Vipeczka — autorka poradników seksualnych o jakże znamiennych tytułach, między innymi: *Sztuka uprawiania seksu z własnym oraz z cudzym mężem*, *Instrukcja obsługi mężczyzny*, *Instrukcja oralnej obsługi mężczyzny dla początkujących* czy *O czym myśleć w trakcie robienia laski, by wytrwać do końca*. Jak sama o sobie mówi, jest „vipem, ikoną popkultury, specjalistką od seksu, kobiecej władzy, erotycznych obsesji, słodkich rewanżów, niebezpiecznych pocałunków i dreszczy namiętności" (D, s. 5). Warto zaznaczyć, że motta poszczególnych rozdziałów, będące bądź fragmentami poradników Vipeczki, bądź jej bezpośrednimi wypowiedziami, weszły potem do poradnika dla kobiet autorstwa samej Rudzkiej, zatytułowanego *Z penisem jak z mężem*: *trudno o ideał*, a wydanego w 2008 roku[18].

Wszystkie tytułowe „dziewczyny Bonda" — Vipeczka, jej asystentka niepełnosprawna Mimi, bibliotekarka Aniela, głuchoniema poetka Izabella, właścicielka hotelu Arkadia Teresa, recepcjonistka Rahoza, jej matka i inne — zamieniły swe życie w wegetację, w ciągłe poszukiwanie z jednej strony rycerza na białym koniu, z drugiej zaś — „prezerwatywy na serce". To pełna ironii, ale i gorzkiego humoru powieść o miłości i seksie, można by powiedzieć, że ambitniejsza wersja *Seksu w Wielkim Mieście* Candace Bushnell.

◇

Od wydania ostatniej prozy minęło już kilka lat. Dziś autorka *Pałacu Cezarów* bardziej znana jest ze swej działalności dramaturgicznej, o czym świadczą prestiżowe nagrody i wyróżnienia. Jak wyznała w jednym z wywiadów, usłyszała kiedyś adaptację sceniczną swej prozy i od tej pory zdecydowała się właśnie na pisanie dramatów[19].

Reasumując, można powtórzyć za krytyczką, książki Zyty Rudzkiej „są lekturą kontrowersyjną. Denerwują, drażnią, zmuszają do przemyślenia na nowo rudymentarnych prawd. Są pełną finezyjnych uroków prozą, która mimo to nie zaleca się czytelnikowi, ale go prowokuje"[20].

[18] Takie sygnatury, będące żartem pisarki, pojawiły się już wcześniej. Na przykład w *Pałacu Cezarów* obecna jest postać nazwana Zizi Melanie Rudzky, a w *Mykwie* — Zyta-grubaska. Z kolei okładki do nowych wydań powieści zdobią kolaże Anny Bartenbach, a Anni Bartenbach jest jedną z bohaterek *Pałacu…* Według Magdaleny Rabizo-Birek, może to być pseudonim samej Rudzkiej, aczkolwiek sama Rudzka twierdzi, że to jej przyjaciółka. Zob. M. Rabizo-Birek: *Architektura…*, s. 97.

[19] Zob. *By aktor miał z czego szyć*. Rozmawia Justyna Jaworska. „Dialog" 2008, nr 7—8.

[20] M. Rabizo-Birek: *Architektura…*, s. 106.

Zyta Rudzka

Prozaiczka, dramatopisarka, scenarzystka, poetka

Urodzona 10 listopada 1964 roku w Warszawie. Absolwentka Liceum Ogólnokształcącego im. J. Marti w Warszawie (1982), absolwentka Wydziału Psychologii Akademii Teologii Katolickiej (1985—1991). Debiutowała wierszem *Ludzie* na łamach „Południowej Wielkopolski" (1985, nr 8); fragment powieści *Białe klisze* ukazał się w „Twórczości" (1991, nr 1). Publikowała na łamach: „Dialogu", „Notatnika Teatralnego", „Twórczości", „Pani", „Frazy", „Nowego Nurtu". Wśród jej najważniejszych wyróżnień znajdują się: nagroda w Konkursie Poetyckim im. Michała Kajki „O Laur Zielonego Liścia"; nagroda w Konkursie Literackim Młodych w Białymstoku; nagroda w Konkursie Poetyckim im. Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego; stypendystka Ministerstwa Kultury i Sztuki; laureatka Europejskiej Nagrody Radia Deutsche Welle, Nagrody im. Jarosława Iwaszkiewicza, Nagrody im. Stanisława Piętaka, Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej; finalistka 17. Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej (2011). Oparty na jej scenariuszu film *Wieczność dla Nikogo* został nagrodzony na Festiwalu Filmów Dokumentalnych w Krakowie (1995); nagroda w Konkursie Łódzkiego Forum Dramatu „Lustro. Obraz. Iluzja" (2007); nominacja do Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej (2008, 2009, 2010, 2011); Gdyńska Nagroda Dramaturgiczna (2011); Nagroda Teatru Polskiego we Wrocławiu za sztukę inspirowaną Marcem '68 (2009); nagroda w Ogólnopolskim Konkursie Sztuka Monologu (2010).

Bibliografia

Powieści i zbiory opowiadań Zyty Rudzkiej (z wybranymi głosami krytyki)

Białe klisze. Wstęp B. Zadura. Katowice, Wydawnictwo Akapit, 1993.

Recenzje: M. Kanabrodzki: *Ewangelia Adama Kadmana*. „Tytuł" 1994, nr 2; T. Komendant: *Zastane*. „Twórczość" 1993, nr 9; P. Mencfel: *Trzy kroki kabały. Kabalistyczne tropy w polskiej prozie najnowszej*. „Podteksty" 2006, nr 1; M. Orski: *Marionetki nowoczesnej cywilizacji*. „Odra" 1994, nr 11; K. Paczuski: *Metafizyczny dreszcz*. „Akcent" 1995, nr 2; M. Rabizo-Birek: *Zaproszenie na ucztę*. „Nowy Nurt" 1996, nr 5; W. Ratajczak: *Starsi panowie dwaj i ich ulubienice*. „Czas Kultury" 1994, nr 4; P. Rodak [bez tytułu]. „Polityka" 1993, nr 7; B. Zadura [bez tytułu]. „Regiony" 1991, nr 3.

Uczty i głody. Warszawa, Wydawnictwo Iskry, 1995.

Recenzje: R. Bugajczyk [bez tytułu]. „Trybuna" 1996, nr 4; P. Czapliński: *Alegorie wygnania*. „Tytuł" 1996, nr 3; M. Krassowski: *Kolejna prowokacja*. „Wiadomości Kulturalne" 1996, nr 18; M. [bez tytułu]. „Odra" 1996, nr 7—8; D. Nowacki: *(Nie)-nasycenie*. „Kresy" 1996, nr 26; M. Orski: *„Moduły" wśród dekoracji*. „Nowe Książki" 1996, nr 3; R. Praszyński: *Jebanie, msza o kochanie*. „B1 [Bundesstrasse 1]" 1996, nr 10; M. Rabizo-Birek: *Zaproszenie na ucztę*. „Nowy Nurt" 1996, nr 5; P. Siwecki [bez tytułu]. „Pracownia" 2002, nr 1; A. Stachowiak: *Zyta uwodzicielka*. „FA-art" 1996, nr 2; P. Śliwiński: *Psycho-machina*. „Res Publica Nowa" 1996, nr 5.

Pałac Cezarów. Izabelin, Świat Literacki, 1997.

Recenzje: E. Blamowska: *Dziecko w Pałacu Cezarów*. „Gazeta Malarzy i Poetów" 1997, nr 4; P. Czapliński: *Świat jako ciało*. „Pro Arte" 1999, nr 11; H. Gosk: *Pierwotność*. „Nowe Książki" 1997, nr 7; A. Górnicka-Boratyńska: *Metafora Afryki*. „Res Publica Nowa" 1997, nr 10; T. Jastrun [bez tytułu]. „Twój Styl" 1998, nr 1; S. Melkowski: *Józefina de la Pologne*. „Wiadomości Kulturalne" 1997, nr 32; D. Nowacki: *Do trzech razy sztuka*. „FA-art" 1997, nr 2—3; M. Orski: *Jądro cielesności*. „Arkusz" 1997, nr 11; M. Rabizo-Birek: *Architektura secesji*. „Twórczość" 1997, nr 10; M. Rabizo-Birek: *Wiedemann z Freudem na ramieniu*. „Nowy Nurt" 1996, nr 7; K. Varga: *Pożegnanie z Afryką*. „Gazeta Wyborcza" 1997, nr 139; W.K. [bez tytułu]. „Wprost" 1997, nr 31; A. Wiedemann: *Zyta Rudzka — małe medytacje nad fragmentem powieści „Pałac Cezarów"*. „Nowy Nurt" 1996, nr 4.

Mykwa. Izabelin, Świat Literacki, 1999.

Recenzje: P. Fejkisz: *Między ziemią i ciałem*. „Polityka" 1999, nr 52; Z. Mokranowska: *Jak (wy)myśleć(ić) Mykwę?*. „FA-art" 2000, nr 1—2; D. Nowacki: *Zwycięstwo ducha*. „Nowe Książki" 2000, nr 4; M. Rabizo-Birek: *Oczyszczenie*. „Twórczość" 2000, nr 10; M. Witkowski: *Sprawa R.* „Studium" 2000, nr 2—3.

Dziewczyny Bonda. Warszawa, Świat Książki, 2004.

Ślicznotka doktora Josefa. Warszawa, Wydawnictwo Jacek Santorski&Co, 2006.

Recenzje: M. Cuber: *Wszyscy pomrzemy*. „Nowe Książki" 2006, nr 9; A. Czyżak: *Wszystko o ślicznotkach*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 2008, t. 14—15; B. Darska: *Blisko śmierci przez całe życie*. „Kresy" 2006, nr 4; M. Jentys: *Nietykalni, niewidzialni*. „Twórczość" 2006, nr 10; A. Morawiec: *Ślicznotka Hauptsturmführera Mengelego. O krytycznej powieści Zyty Rudzkiej*. „Er(r)go" 2007, nr 1; M. Orski: *Dryfując w gorączce powietrza*. „Odra" 2007, nr 1. (Przedruk w: Tegoż: *Opowieści dla dorosłych i opowiastki dla niedorosłych*. Wrocław 2010).

Inne opracowania

P. Czapliński: *Ślady początku*. W: Tegoż: *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976—1996*. Kraków 1997; A. Galant: *Zakochane bez pamięci. Szkic do lektury współczesnych kobiecych „narracji rodzinnych"*. „FA-art" 2010, nr 1—2; J. Jarzębski: *Trzecia epoka (o prozie lat dziewięćdziesiątych)*. „Teksty Drugie" 1996, nr 5; M. Jentys: *Najpiękniejszy obraz światła. O pisarstwie Zyty Rudzkiej*. „Migotania, Przejaśnienia" 2007—2008, nr 4. (Przedruk w: Tejże: *Argonauci naszych czasów*. Toruń 2009); M. Kotowska-Kachel: *Rudzka Zyta*. W: *Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku. Słownik biobibliograficzny*. T. 1. Red. A. Szałagan. Warszawa 2011; M. Mizuro: *Brutalna i czuła*. „Dialog" 2008, nr 7—8; A. Nęcka: *Granice przyzwoitości. Doświadczanie intymności w polskiej prozie najnowszej*. Katowice 2006; M. Orski: *Jądro ciemności Zyty Rudzkiej*. W: Tegoż: *Lustratorzy wyobraźni, rewidencji fikcji*. Warszawa 2003; R. Praszyński: *Tylko dla mężczyzn*. „Nowy Nurt" 1994, nr 16; M. Rabizo-Birek: *Poematy cielesności. Proza Zyty Rudzkiej i Grzegorza Strumyka*. „Twórczość" 2001, nr 6; K. Uniłowski: *Afrykańskie podróże*. W: Tegoż: *Skądinąd. Zapiski krytyczne*. Bytom 1998; B. Witosz: *Kobieta w literaturze. Tekstowe wizualizacje od fin de siecle'u do końca XX wieku*. Katowice 2001; B. Zadura: *Cząstka wielkiej otchłani*. W: Tegoż: *Szkice, recenzje, felietony*. T. 2. Wrocław 2007.

Inne książki Zyty Rudzkiej

Tomik poetycki

Ruchoma rzeczywistość. Warszawa, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1989.

Poradnik

Z penisem jak z mężem: trudno o ideał. Warszawa, Wydawnictwo Jacek Santorski&Co, 2008.

Dramaty

Zimny bufet. Wstęp M. Borowski, M. Sugiera. Kraków, Wydawnictwo Panga Pank, 2012 (zawiera następujące sztuki: *Zimny bufet*, *Cukier Stanik*, *Eskimos w podróży służbowej*, *Fastryga*, *Pęknięta, obwiązana nitką* oraz *Ten się śmieje, kto ma zęby*).

Zaczarowane światy
O prozie Mariusza Sieniewicza

Magdalena Boczkowska

Prababka, debiutancka powieść Mariusza Sieniewicza, wydana w serii prozatorskiej olsztyńskiego pisma „Portret", jest już dzisiaj właściwie nie do zdobycia. Można by nawet powiedzieć, że przeszła do literackiej legendy, wszyscy wielbiciele prozy olsztyńskiego pisarza o niej słyszeli, mało kto ją czytał. Po ukazaniu się tej powieści, w roku 1999, krytycy zgodnie orzekli, że autor stworzył wprawdzie tak zwaną powieść korzenną i inicjacyjną, na szczęście jednak przełamał paradygmat gatunku i uniknął banalności, która mogłaby się okazać nie do uniknięcia przy wyborze tak ogranego już schematu[1].

W *Prababce* opowiedziana została historia wchodzenia w dorosłość głównego bohatera Owiewki w czasach stanu wojennego — pojawiają się czołgi i smutni panowie, na których czele stoi Ślepy Generał. Historii jednakże „odebrana zostaje powaga i groza"[2]. Stan wojenny bowiem wcześniej wprowadza na podwórku sam Owiewka — uważa potem, że to babka zawiadomiła o wszystkim Ślepego Generała i ten „zmałpował" jego plan:

> Wieczorem Ślepy Generał przemówił w telewizorze.
> Cała telewizja skoszarowana. Nawet ten, który dotychczas tak ładnie się uśmiechał i zapraszał na dobranockę, założył mundur i patrzył przez ekran wzrokiem kaprala. Bajki niestety nie obejrzał (roboty ze świnią huk, matka zagoniła go do kręcenia przy kiszkach), czego żałował najbardziej, bo chciał zobaczyć Reksia w mundurze pułkownika,

[1] Zob. między innymi D. Nowacki: *Uśmiech dzieciństwa*. „Tygodnik Powszechny" 1999, nr 29; K. Uniłowski: *Pamięć, czyli nasza szkapa*. W: Tegoż: *Koloniści i koczownicy. O najnowszej prozie i krytyce literackiej.* Kraków 2002.

[2] R. Ostaszewski: *Czołg a sprawa mitografii*. „Twórczość" 2000, nr 11, s. 122.

> Bolka i Lolka w hełmach i z kałaszami, Uszatka jako dowódcę obrony przeciwlotniczej z pancerfaustem w łapie. Zdążył jedynie zobaczyć Ślepego[3].

Bernadetta Darska zauważa, że „wysokie miesza się się z niskim, ważne z prozaicznym, poważne ze śmiesznym, wzniosłe z przyziemnym, żeby nie powiedzieć wulgarnym"[4].

Książka podzielona jest na trzy części. W pierwszej, *Prababka i Ciepłe-Miękkie-Coś*, dochodzi do upadku czasu sielskiego dzieciństwa chłopca — umiera bowiem jego ukochana, tytułowa, prababka. To ona wyjawiała mu różne życiowe mądrości, ona wszystkiego go uczyła, „zawsze najlepsze należy poświęcić dla jeszcze lepszego" (P, s. 10) — powtarzała często. Śmierć staruszki wyzwala w Owiewce poczucie ogromnej utraty, które stara sobie sam wytłumaczyć najlepiej jak potrafi. Wyjaśnienie jest dla niego tylko jedno. Prababka nie umarła, jej ciało, które zaczyna już śmierdzieć, nie jest nią. Chłopak zaczyna sądzić, że kobieta byłaby zdolna oszukać śmierć.

Druga część powieści, zatytułowana *Chlebowe i Ślepy Generał*, dotyczy kolejnej kobiety w życiu bohatera, babki. Tym razem jednakże jest ona dla niego zagrożeniem, chce bowiem zniszczyć — jak uważa chłopiec — chlebowe drzewo, na którego zasadzenie namówiła go niegdyś prababka, a które wyrosło z „zasadzonej" pajdy chleba. Próbuje więc ochronić drzewo, jak chroniłby kobietę, obwołuje się generałem, a najlepszym sposobem wydaje mu się wyeliminowanie babki przez podanie jej bardzo dużej ilości silnych środków przeczyszczających, po których ta ląduje w szpitalu.

Trzecia część, *Boto, koperta i kundel*, stanowi ostateczne pożegnanie Owiewki z krainą dzieciństwa. Matka zarządza bowiem przeprowadzkę ze wsi do miasta. Chłopiec musi zatem na nowo zbudować swój prywatny świat. Symbolem prawdziwej inicjacji jest biała koperta, którą dostaje na pożegnanie na dworcu od swej koleżanki Długiej Gośki. Koperta zawiera dwa pierwsze włosy łonowe dziewczyny. Owiewka wyjeżdża do miasta, do krainy Boto, jak ją nazywa, bo „Boto brzmi o wiele lepiej niż taka na przykład Polska" (P, s. 138).

Sieniewicz bawi się kodem mitograficznym. Dorosły Owiewka — co ciekawe, postać ta pojawia się w drugiej powieści pisarza jako anarchista i podpalacz — powraca do krainy dzieciństwa. Do zabaw z prababką, chro-

---

[3] M. Sieniewicz: *Prababka*. Olsztyn 1999, s. 119. Wszystkie cytaty z prozy Sieniewicza na podstawie następujących wydań, po odpowiednich symbolach numery stron podaję bezpośrednio w tekście: P — *Prababka…*; C — *Czwarte niebo*. Warszawa 2003; Ż — *Żydówek nie obsługujemy*. Warszawa 2005; R — *Rebelia*. Warszawa 2007; M — *Miasto Szklanych Słoni*. Kraków 2010; S — *Spowiedź Śpiącej Królewny*. Kraków 2012.

[4] B. Darska: *Powaga małej prywatności („Prababka")*. W: Tejże: *Ucieczki i powroty. Obrazy rzeczywistości w prozie najnowszej*. Olsztyn 2006, s. 31.

nienia chlebowego drzewa, do „Ciepłego-Miękkiego-Czegoś" Długiej Gośki. Powrót ten jest w pewnym sensie powrotem do utraconego „ja", do utraconej arkadii. Wiejski świat był bowiem światem matriarchalnym, a więc pierwotnym ziemskim rajem. *Prababka* to swoisty *Bildungsroman*. Końcowy wyjazd to prawdziwa nauka dorosłości. To

> uświadomienie sobie płynności własnej tożsamości, tego, że nie jest ona wartością stałą, niezmienną, ale że ulega przemianom i kształtowana jest wraz z kolejnymi doświadczeniami. Owiewka […] musi pogodzić się z tym, że zostaje zdegradowany, że generalskie stopnie nadane sobie samemu, by bronić chlebowego drzewa, w świecie, do którego zmierza, są tylko uzurpatorstwem i nic nie znaczą. Musi też nauczyć się prawdy o względności postrzegania i tego, że także inni ludzie mają wiele twarzy[5].

◇

Druga książka Sieniewicza, *Czwarte niebo*[6], posłużyła jako jeden z argumentów w sporze o zaangażowanie. W 2003 roku na łamach „Gazety Wyborczej" ukazał się artykuł Dariusza Nowackiego zatytułowany *Złość nieprzedstawiona*. Krytyk postulował wskrzeszenie tradycji literatury zaangażowanej, a owym „wskrzesicielem" miał być właśnie Mariusz Sieniewicz:

> *Czwarte niebo* nie jest dziełem napisanym w manierze twardego, siermiężnego realizmu. Daleko mu do reportażowości czy dosłowności. Sieniewicz jest bodaj pierwszym pisarzem z roczników 70., który miał odwagę zmierzyć się z tak bolesnymi i nabrzmiałymi problemami, jak dzisiejsza niesprawiedliwość społeczna, deprawujący głód pieniądza i kariery, triumf komercji itp. Nade wszystko demaskuje on wielkie udawanie. Świat widziany z perspektywy zaniedbanej dzielnicy zaniedbanego polskiego miasta, widziany oczami ludzi po uniwersytetach i akademiach, w niczym nie przypomina kłamliwego obrazu, jaki nieprzerwanie spływa z kart ilustrowanych pism czy bajecznie kolorowych reklam
>
> I mniej więcej o to by chodziło. Frustracja jest wyrażalna![7].

[5] Tamże, s. 29.

[6] Początkowo powieść miała ukazać się pod tytułem *Zatorze nie płacze*, a następnie jako *Chmurokorytarz Zygmunta.*

[7] D. Nowacki: *Złość przedstawiona.* „Gazeta Wyborcza" 2003, nr 245.

Nowacki wyróżnił ponadto trzy postawy wobec „szkaradnej rzeczywistości, która budzi słuszny przecie sprzeciw": „postawę lingwistyczną" (Masłowska, Shuty), postawę „zimnego obserwatora" (Odija) oraz postawę „sprywatyzowaną i zawężoną" (Nahacz, Kuczok).

Na reakcję nie trzeba było czekać zbyt długo[8]. Przez chwilę zapanowała swoista moda na czytanie literatury za pomocą klucza „zaangażowania w rzeczywistość", a niektórzy zaczęli utożsamiać ów typ pisarski z tak zwaną Prozą Północy[9], do której zaliczano również autora *Prababki*. Agnieszka Nęcka z kolei zauważyła, iż projekt literatury zaangażowanej był utopijny, stworzony przez krytyków i pisarzy, a jego realizacje i tak nie są zbyt zadowalające[10]. Niemniej jednak spór o zaangażowanie *Czwartego nieba* do dziś budzi skrajne emocje — w 2009 roku, na przykład, na łamach katowickiego „FA-artu" ukazał się artykuł Krzysztofa Uniłowskiego zatytułowany *W trybach zaangażowania. Publiczne życie „Czwartego nieba"*[11]. A co na to wszystko sam najbardziej zainteresowany? Zapytany o zaangażowanie, Sieniewicz odpowiedział po prostu: „literatura »zaangażowana społecznie« trafiła do poręcznej szuflady, została przeżarta przez medialne trendy i mody, a sam jej opis nie wyszedł poza schematy wypracowane za PRL-u"[12].

Akcja powieści, o której mowa, rozgrywa się w jednej z najgorszych dzielnic Olsztyna, na Zatorzu. Główny bohater Zygmunt Drzeźniak, absolwent filologii polskiej, ma „dwadzieścia sześć lat, tożsamościowy tobół w postaci kilku fotografii, auswajsu babki i milczenia ojca, »etat« na uniwerku — sześćset netto za cieciowanie, wynajmowane mieszkanie, jeden romans platoniczny, dwa trącące intelektualną dewiacją" (C, s. 61). Zygmunt spędza więc czas na bezcelowym wałęsaniu się po mieście, piciu z kumplami, nieprowadzących do niczego dyskusjach i na kontemplowaniu chmur. Z agresji wpada w apatię, z chęci buntu prawdziwego outsidera — w stagnację życiowego nieudacznika. Podobnie jest tu również z całym pokoleniem dwudziestoparolatków, owym pokoleniem „nic". Drzeźniak charakteryzuje swych kompanów następująco:

---

[8] Zob. między innymi: R. Ostaszewski: *Katastrofa przedstawiona*. „Gazeta Wyborcza" 2003, nr 280; D. Kozicka: *Nie[bo]nie, czyli powieści zaangażowanej kłopot poważny*. „FA-art" 2004, nr 1; J. Orska: *Zróbmy sobie wydarzenie (na marginesie „Czwartego nieba")*. „FA-art" 2004, nr 1; K. Uniłowski: *Zaangażowani i ponowocześni*. „Dekada Literacka" 2004, nr 1.

[9] Termin utworzony przez Roberta Ostaszewskiego w recenzji powieści *Leze* Tomasza Białkowskiego. Zob. R. Ostaszewski: *Traumy robali*. „FA-art" 2002, nr 2—3. Por. Tenże: *Północ Pany!*. „Undergrunt" 2003, nr 2—3. Inni nie zgadzają się z utożsamieniem Prozy Północy z literaturą zaangażowaną. Zob. między innymi B. Darska: *Samotność jako przeznaczenie* (*„Leze"*, *„Dłużyzny"*). W: Tejże: *Ucieczki…*, s. 111—133.

[10] A. Nęcka: *„Zaangażowanie — reaktywacja"*. W: Tejże: *Starsze, nowsze, najnowsze. Szkice o prozie polskiej XX i XXI wieku*. Katowice 2010, s. 132—171.

[11] K. Uniłowski: *W trybach zaangażowania. Publiczne życie „Czwartego nieba"*. „FA-art" 2009, nr 4.

[12] *Więcej niż literatura*. Z Mariuszem Sieniewiczem rozmawia Adrian Chorębała. „Ultramaryna". http://www.ultramaryna.pl/tekst.php?id=472 (dostęp: 5.05.2010).

> z lamusa prowincjonalnych bohem wyniesione kukły. Niezła ekipa popaprańców, emigrantów z codzienności, płynących wpław, bo statek odpłynął dawno temu. A tak naprawdę dryfujących bez celu. Żeby chociaż to było ich postanowienie, życiowa decyzja i tak dalej, ale nie. Decyzję podjęto za ich plecami. Lekkomyślnie odwróceni w stronę utopijnych światów, nie zauważyli, że ziemia osunęła im się spod nóg. Zygmunt nawet się nie zastanawiał, dlaczego nie miał przyjaciół biznesmenów, marketingowców, kopirajterów. Otaczali go tacy jak on sam — wspólnota partaczy i ślepców.
>
> C, 83—84

Pokolenie owo czuje „nienawiść do nieprzetłumaczalnych snów, topniejących złudzeń, powtarzalnych omamów, zwichniętych marzeń i utraconego Boga" (C, s. 301). To pokolenie, które chce się zbuntować, ale nie potrafi. Żyje w impasie, w zawieszeniu, jest sfrustrowane i samotne.

Pod wpływem tajemniczego Północnego bohater trafia na *casting* zorganizowany przez przybyłego do Olsztyna biznesmana Edwarda Bela-Belowskiego, właściciela firmy Belzekom. Rekrutacja owa wygląda jak prawdziwy bal u szatana (skojarzenia z *Mistrzem i Małgorzatą* są bardzo wyraźne), a przybyłe na spotkanie kobiety stają się przedmiotami. Ich ciało zostaje urzeczowione, pokawałkowane niczym mięso, odhumanizowane. To bodaj najlepszy fragment powieści:

> Kobiety powoli ustawiały się w dwóch kolejkach. Światła znowu zgasły, a na ekranie nagle pojawiła się dziewczyna z blond włosami, podchodząca z nieśmiałym uśmiechem do oka filmującej kamery. Z głośników zaczęły wydobywać się słowa ściszonej rozmowy: „Imię i nazwisko?", „Anna Krawczyk", „Wiek?", „Dziewiętnaście lat", „Wykształcenie?", „Właśnie zdałam maturę" […]. Nagle chart zniżył kamerę i zaczął filmować jej ręce. Dziewczyna cofnęła się speszona. „Nie chowaj!" — rozkazał chart. Dłoń o smukłych, długich palcach z pomalowanymi perłowym lakierem paznokciami. […] Jeszcze większe zbliżenie — kawałek rozdartej skórki na wskazującym palcu, mały pieprzyk na zewnętrznej części dłoni. Wyżej — obojczyk z delikatnie zarysowaną kością, skrawek ramiączka wystającego spod bluzki, ucho — kształtne, małe, z czerwieniejącą małżowiną, ślad po kolczyku. Przeskok na smukłą linię łydek. Włoski jak wysuszone kępki roślin na wydmach, brązowe znamię na kostce. Stopa opięta klamerkami sandała. Następna. Następna. […] I po chwili widać już było na ekranie zbliżenie jej wielkich oczu, zawstydzonych i zmartwionych […]. Obraz przesunął się w dół. Krągłość piersi, lekko, lecz widocznie zarysowana brodawka. Chart przysunął jeszcze bliżej kamerę i musnął pierś. „Nosi pani stanik". Obiektyw lizał chciwie pęczniejącą brodawkę. „Proszę pana… mój synek… nie wolno…". Ale kamera już prawie wgryzała się w jej pierś, targała ją, podbijała do góry.
>
> C, 116—120

Sieniewicz zdaje się powiadać, że można albo żyć jak Zygmunt i jemu podobni, albo pracować w korporacji i uczestniczyć w wyścigu szczurów. Albo-albo, trzeciego wyjścia nie ma. Co ciekawe, sam autor, powtarzając gest Flauberta, mówił:

> Zygmunt jest moim lustrem, ja jestem lustrem Zygmunta. W trakcie pisania sam nie wiedziałem, kto na kogo patrzy. Jak zaczynasz się czuć obserwowanym przez nie wiadomo co, zaczyna się pisanie[13].

Warto jeszcze wspomnieć o inscenizacji teatralnej *Czwartego nieba*. Marek Fiedor zrealizował w Teatrze Polskim we Wrocławiu w 2006 roku spektakl *Wszystkim Zygmuntom między oczy*, tak brzmi dedykacja, zamieszczona na początku powieści.

◇

Kolejna książka Sieniewicza również została przeniesiona na deski teatralne. Zbiór opowiadań *Żydówek nie obsługujemy*[14] — po wydaniu bowiem dwóch powieści olsztyński prozaik sięgnął po formy o wiele krótsze — wyreżyserował Piotr Jędrzejas w olsztyńskim Teatrze Jaracza w 2008 roku.

Tom ten składa się z dziesięciu opowieści, pięciu długich oraz pięciu krótkich, wyróżnionych kursywą, które powoli przygotowują czytelnika na ostatni tytułowy tekst, będący swoistą kwintesencją wcześniejszych. W pierwszych zdaniach tych krótszych fragmentów autor zdaje się odpowiadać na pytanie, kto jest Żydówką. I tak, kolejno są nią: *Myśl*, *Panna młoda*, *Urzędnik*, *Mumin* oraz *Pies*. Jednym słowem, Żydówką może stać się każdy — i to najważniejsza konkluzja zbioru.

Wszystkie historie mają wspólne motywy i podobnych bohaterów. Są to najczęściej ludzie wymykający się wymogom społecznym, odrzucani i z jakichś powodów potępiani. Sieniewicz wybiera uniwersalny symbol Żydówki, gdyż od lat żydowskość była utożsamiana z czymś gorszym i wyklętym. Jego bohaterowie uważają się za idealnych przedstawicieli społeczeństwa, w którym przyszło im żyć, dostosowują się do wymogów chwili, ale okazuje się, że

---

[13] *Wpadliśmy w pułapkę doraźności*. Mariusz Sieniewicz opowiada Januszowi Paliwodzie o *Czwartym niebie* i triumfie socjoliteratury nad literaturą. „Lampa" 2004, nr 8, s. 30.

[14] Część opowiadań pomieszczonych w zbiorze była wcześniej opublikowana pod innymi tytułami: *Posuń się, posuń! Bo cię posunę* jako *Posuń się, posuń! Czyli brejkam wszystkie Marciny*. „Portret" 2000, nr 10; *O, kurna! W głowie wujnia!…* jako *O, kurna! Ale wujnia! (Bajka straszliwie zaangażowana)*. „Krytyka Polityczna" 2004, nr 6; *Żydówek nie obsługujemy*. „FA-art" 2000, nr 4, oraz jako *Pętla II*. „Portret" 1999, nr 8—9; fragment z *Mumina* jako *Cyrografy*. „Portret" 1996, nr 2. Zob. B. Darska: *Obcym jest każdy z nas albo… wszystko wokół nas („Żydówek nie obsługujemy")*. W: Tejże: *Ucieczki…*, s. 49.

w każdym momencie może zdarzyć się coś, co spowoduje, że naruszą ustalone wzorce. Większość z nich nosi w sobie piętno outsidera, piętno Żydówki właśnie, które może uwidocznić się w najmniej spodziewanej sytuacji:

> Co jest, do cholery?! Ty Żydówką?… Intuicyjnie zerkasz na ramię i… pot cię zalewa, krew uderza do głowy, szumi, dzwoni w tętnicach… Na rękawie widnieje gwiazda żydowska… Do kurwy nędzy, niemożliwe! Jeszcze raz ze wstrętem… na rękawie gwiazda Syjonu!.
>
> Ż, s. 191

Sam prozaik przyznawał w wywiadzie udzielonym Robertowi Ostaszewskiemu:

> Żydówką się nie tyle jest, co się nią bywa. W każdej chwili może zdarzyć się nam taka sytuacja, że zostaniemy wrzuceni na minę odmienności, że ta Żydówka się nagle ujawni, wywracając całkiem nasze życie. Co ciekawe — najczęściej dramat odmienności rozgrywa się w oswojonej scenerii, a im bardziej jest ona swojska, tym większe jest poczucie absurdu. W każdym z moich opowiadań pojawia się sytuacja, kiedy nagle człowiek musi zedrzeć z twarzy maskę i pokazać spotworniałą, a czasem upodloną twarz Innego[15].

Bohaterowie tomu opowiadań autora *Czwartego nieba* są inni od tak zwanych porządnych obywateli. Ale ich inność jest komercjalizowana. Przerabia się ją na różne wymyślne gadżety, uprzedmiotawia. Nie ma dwóch takich samych osób, ludzie się różnią, noszą w sobie swą inność, wywołującą czasami dodatkowy ból i cierpienie. Cierpienie to jest jednak nieodłącznym elementem życia, gdyż jak, parafrazując Norwida, myśli bohater *Bólu brzucha od ucha do ucha*: „cierpiącym się jest, a nie bywa" (Ż, s. 89). Filip Piszczajko, wchodząc do przychodni lekarskiej, czuje się, jakby przekroczył granice zupełnie innego państwa. Rządzi nim król Herod — lekarz, wraz z królową Gienią, pielęgniarką. Najszczęśliwsi są, urządzając bale i egzekucje z chorymi, których faszerują lekami. Wątek takiego totalitarnego państwa w państwie występuje w większości opowiadań tomu. Państwo przychodnia lekarska; państwo urządzone przez żebraków w hangarze, w którym istnieje hierarchia społeczna (*Złota akszyn*); państwo supermarket (*Żydówek nie obsługujemy*) czy państwo — Miasteczko, rządzone przez grupę Wujów, jego zasady społeczne wywołują skojarzenia z czasami PRL-u (*O, kurna! W głowie wujnia!*). W opowiadaniu tym, opatrzonym podtytułem „bajka straszliwie zaangażowana", Młodych dzieli się na Gorliwych i Debilów, a nieposłuszeństwo karze się

[15] *Każdy bywa Żydówką*. W: R. Ostaszewski: *Etapy. Rozmowy z pisarzami (i nie tylko)*. Olsztyn 2008, s. 106. (Pierwodruk: „Tygodnik Powszechny" 2005, nr 21 [dodatek „Książki w Tygodniku"]).

zesłaniem do „zapadłej wiochy, gdzie nawet trasy komunikacyjne bocianów i wróbli się urywały" (Ż, s. 148). Okazuje się jednak, że utopijne Miasteczko stworzone przez Wujów nie jest wyśnionym rajem. Ludzie się buntują, system w końcu upada.

Opowiadania Sieniewicza są przede wszystkim groteskowe. Groteską i absurdem lepiej można opisać rzeczywistość XXI wieku, zdemaskować fałsz i obłudę. Coraz częściej zdarza się, że codzienność sama w sobie bywa tak nieprawdopodobna, że aż trudno w nią uwierzyć. Pod tym względem wyróżnia się historia zatytułowana *Złota akszyn*. Bohaterem jest żebrak spod kościoła, który sam okalecza swe ciało, by więcej zarobić. On i jemu podobni nazywają siebie jednak performerami i traktują samookaleczanie jak rodzaj sztuki. Za swego idola uważają Jezusa Chrystusa, nazywając go Wielkim Performerem. Swoją sztukę porównują zaś z innego rodzaju okaleczaniem ciała, które określają mianem Oświęcimskiej Szkoły Formalnej. W całym tomie występują również liczne intertekstualne nawiązania, widać je i w tym tekście, jak choćby stylizacja na hymn o miłości św. Pawła czy parafraza wiersza księdza Jana Twardowskiego — dziś „spieszymy się kochać bóstwa, tak rzadko przychodzą" (Ż, s. 72) i tak szybko się zmieniają. Obecne są także inne aluzje literackie, między innymi do Cypriana Kamila Norwida, Adama Mickiewicza, Czesława Miłosza, Tadeusza Różewicza, parafrazy hymnu państwowego czy motyw Matki Polki przemieniony na Matkę Miasteczka. Najważniejszym odwołaniem wydaje się jednak Biblia. Autor sięga po nią, by całą historię opowiedzieć raz jeszcze, ale na swój uwspółcześniony sposób. Widać to zwłaszcza w ostatnim tekście, w którym narrator zamieniony w Żydówkę stylizowany jest na współczesnego Chrystusa. Każdy zatem przechodzi swoją Golgotę, każdy dźwiga swój krzyż i każdy pod nim upada: „stacja pierwsza — poczta, ktoś chwyta za włosy, stacja druga — sklep z komórkami, ktoś kopie w brzuch, stacja trzecia — fast fud, ktoś pluje w twarz. Szybkim krokiem przechodzicie obok Diverse'a, stacja piąta — osuwasz się na kolana" (Ż, s. 201—202). I tak jak w czasie tamtej drogi krzyżowej, tak i teraz znajdzie się i ktoś, kto opluje, i ktoś, kto wytrze krew z czoła. Tylko że we współczesnym świecie cierpi się za własne grzechy, a cały świat mieści się w supermarkecie. Okazuje się jednak, że historia zatacza koło, „namaszcza kolejnych bohaterów, święci nowych świętych, nowe rocznice, wielkie wyprzedaże, promocje. Płody zmieniają się w córki, córki w mężatki, mężatki w matki" (Ż, s. 247). Pozornie zmienia się wszystko, naprawdę nie zmienia się nic. Na ziemię zesłany zostaje kolejny potop — „apokalipsa feerią mydlanych baniek" (Ż, s. 245), pojawia się nowy Noe ze swoją arką, jest to jednak kobieta Noa. Nad ziemią zaś czuwa Biała Bogini. Historia świata zaczyna się od początku, ale tym razem będzie to historia feministyczna. Władzę mają zatem przejąć kobiety, jako te, które mają więcej intuicji i instynktu rządzenia światem. Teraz kolej na matriarchat. Czy świat rządzony

przez kobiety będzie jednak lepszym światem? Na to pytanie odpowiedzi nie uzyskamy.

Świat opisywany w *Żydówek nie obsługujemy* jest skomplikowany i absurdalny: to rzeczywistość śniona, iluzoryczna. Ludzie bowiem lubią się karmić iluzją i marzeniami, lubią udawać. Sieniewicz obnaża skłonność ludzi do fantazjowania, słabość do życia w zakłamaniu. W końcu nadchodzi jednak okres wyczerpania i buntu — „wrzuceni do kufra obijamy się między nieistnieniem a widzialnością, która jest jak chorobliwy sen. Co tak nadstawiasz uszu? I tak nikt nie zawoła, że król jest nagi, bo świat skończyłby się w jednej chwili" (Ż, s. 179) — powiada autor *Rebelii*. Być może nie jest to zbyt optymistyczny wniosek, ale jak zauważył Dariusz Nowacki, recenzując tom na łamach „Studium", „każda dobra literatura jest z gruntu pesymistyczna"[16].

„Sieniewicz w *Żydówek nie obsługujemy* przywołuje pewne motywy znane nam już z *Czwartego nieba*" — powiada Darska. Według krytyczki, są to „swobodne lawirowanie między realnością a metafizyką, snem a jawą, próba wstawienia się za tymi, którzy znajdują się na marginesie rzeczywistości, oskarżenie zła tego świata"[17].

◇

Podobnie rzecz wygląda w czwartej książce olsztyńskiego prozaika. *Rebelia*[18] to rodzaj utopii, a raczej antyutopii, w której żaden z dwóch równoległych światów nie jest światem idealnym. Pierwszy nazywa się garderobą. Panuje w nim kult młodości i wiara w przebieranki. Każdy, kiedy tylko ma na to ochotę, może włożyć nowy kostium, nową maskę. W każdej chwili może stać się kimś zupełnie innym. „Starość to rodzaj bezbronnej nagości, której niczym nie da się okryć" (R, s. 16) — pisze Sieniewicz. W świecie rzeczywistym starość nie jest pożądana. Staruszkowie rzadko kiedy wychodzą z domu, przeszli do „podziemia", co jakiś czas grasują szajki emerytów, których najłatwiej znaleźć oczywiście w kościele. Drugi świat istnieje natomiast już w zaświatach. To tajemnicza wyspa, na której mumifikuje się przywożone z garderoby zwłoki. Procesu tego dokonują staruszkowie, pilnowani przez grupy dziewłopców i chłopczynek, służących nowemu wcieleniu Wielkiego Brata, a mianowicie Wielkiemu Bobasowi. I do takiego właśnie miejsca trafia główny bohater Błażej Pindel, zwany potem Kolumbem. Nie jest on wprawdzie starcem, ale osiągnąwszy już „wiek chrystusowy", tak się właśnie czuje. Zostaje zaatakowany przez grupę staruszków i wywieziony na wyspę. Ma pracować przy balsamowaniu zwłok, trzymanych potem w Mauzoleum.

[16] D. Nowacki: *Tak trzymać!*. „Studium" 2005, nr 3, s. 149.

[17] B. Darska: *Obcym jest każdy z nas*…, s. 69.

[18] Ta powieść również została przeniesiona na deski teatralne. Na marzec 2014 roku zaplanowano premierę spektaklu w reżyserii Ewy Wyskoczyl w Teatrze Śląskim im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach.

Tego swoistego muzeum „kukieł ludzkiej utopii" nie powstydziłby się sam Gunther von Hagens. Przy każdym „eksponacie" jest karteczka z informacją, kim zmarły był w garderobie, niektórzy mają także charakterystyczne dla siebie atrybuty —

> z książką w jednej dłoni, w drugiej z karabinem stał Krzysztof Kamil Baczyński. Żołnierz-poeta. I zaraz, jakby dla odmiany, z butelkami wódki przepijali do siebie kolejno: Jim Morrison. Muzyk-poeta, Rafał Wojaczek. Poeta, i James Dean. Aktor.
>
> R, s. 205

Bohater przeżywa na wyspie liczne przygody, zakochuje się nawet w uroczej staruszce Żyrardynce, ale ta miłosna sielanka, połączona z ciężką pracą przy trupach i ze strachem przed wygaszaniem (swoistym praniem mózgu), nie trwa jednak długo. Z garderoby zaczynają przywozić coraz młodsze zwłoki. Coraz młodsi ludzie uważani są za starców. Mieszkańcy wyspy postanawiają się więc zbuntować. Chcą zorganizować rewolucję. Dobrym ku temu powodem jest też cud, który przydarza się jednej z kobiet — Rumii. Stara kobieta rodzi niepokalanie poczęte dziecko. Na dodatek dziecko to nie ma płci, nie jest nawet obojnakiem, nie wiadomo, kim jest — bohaterowie nazywają je więc Bezcipuszkiem lub Bezsisiorkiem. Zawiązują swoistą siatkę konspiracyjną, byle tylko ukryć niemowlę przed Wielkim Bobasem. W końcu wybucha tytułowa rebelia, swoiste powstanie geriatryczne.

Świat stworzony w *Rebelii* jest przerażający i zabawny jednocześnie. Rzeczywistość jest tu rzeczywistością *a'rebours*, została wytrącona z ram, do których się przyzwyczailiśmy, ale i tak nie ma trudności w dopatrywaniu się w niej cech naszej zwykłej codzienności. Kult młodości szerzy się przecież coraz mocniej. Dzieci szybciej dojrzewają, a ciągła pogoń za sukcesem powoduje, że szybciej się męczymy, starzejemy, wcześniej umieramy. Młodzież zachowuje i ubiera się coraz bardziej wyzywająco. Nikogo już nie dziwią długie włosy u mężczyzn (nie wspominając o szminkach czy lakierach do paznokci, stosowanych przez metroseksualnych panów), a większość kobiet i tak chodzi w spodniach. Czyż zatem nie ma racji Sieniewicz, pisząc o nowym gatunku chłopczynek i dziewłopców? Ludzie XXI wieku przyzwyczajeni są do ciągłych zmian własnych wizerunków, do udawania, podszywania się pod innych, traktują wszystko właśnie jak garderobę. Raz można wziąć ten kostium, innym razem następny. W zależności od zapotrzebowania czy kaprysów. Świat może pójść jeszcze dalej — powieściowi emeryci są przekonani o powszechności eutanazji. Kiedy chora po porodzie Rumia dostaje śmiertelną kroplówkę z zielonym przyciskiem, by w każdej chwili, sama, mogła zdecydować o skróceniu życia, Kolumb wyobraża sobie, że w garderobie podobne prezenty daje się na gwiazdkę —

> mąż łamie się z żoną opłatkiem, żona z mężem — wspólnie ofiarowują sobie prezent kupiony na raty i szepczą czule: — Wszystkiego najlepszego. W każdej kropli możemy od siebie odejść — całuje mąż żonę. — Zdrowia i szczęścia. Jeśli naciśniesz, zrozumiem — żona wtula się w szyję małżonka.
>
> R, s. 289

Staruszkowie nie wiedzą już, czy zielony przycisk Rumii jest „przywilejem czy też wyrazem cywilizacyjnej rozpaczy" (R, s. 289). Czyż debaty o eutanazji i aborcji nie opierają się na tej samej wątpliwości?

Starość jest już zatem skandalem, ludzie powinni wyznawać zasadę „żyj szybko, umrzyj młodo, zostaw po sobie dobrze wyglądające zwłoki". Dlatego juwenarbajterzy na wyspie tak pilnie pracują nad zwłokami. Kiedy ucho jest za duże albo noga za krótka, trzeba to wymienić na nowe, lepsze. Stare części ludzkiego ciała chowa się do magazynów, skąd emeryci mogą je wykraść i wymienić u marynarzy, przywożących trupy, na różne potrzebne im towary. Każdy defekt ciała, każda ułomność muszą zostać poprawione. Dlatego pracowników nazywa się juwenarbajterami, od *arbeit* — „pracować" i *Juwen* — „młodość". To swoiści konserwatorzy młodości i piękna, bo dla Wielkiego Bobasa tylko młodość jest piękna. Jakie więc jest zdziwienie staruszków, kiedy w końcu — niczym w *Czarnoksiężniku z Krainy Oz* — poznają jego prawdziwą tożsamość.

W *Rebelii* znajdziemy więcej jeszcze aluzji literackich i intertekstualnych odniesień — by wspomnieć tylko o Raskolnicy, która chce siekierą zabić Błażeja; młodości, która zachwyca, bo zachwycać musi; czy haśle Filofila: „kto podniesie rękę na poetę, temu tę rękę poezja obetnie" (R, s. 283). Występują tu również, podobnie jak w tomie *Żydówek nie obsługujemy*, zabawy słowne, liczne lingwistyczne kalambury, wielka jest dbałość o język, o tworzenie wymyślnych neologizmów czy wyszukanych metafor. Poza wspomnianymi dziewłopcami, chłopczynkami czy juwenarbajterami są na przykład również śliwkowiśnie, młodnie, żałobnice i krople, za pomocą których na wyspie mierzy się czas.

Dariusz Nowacki nazwał powieść jedną z najlepszych książek, wydanych w 2007 roku[19]. Jacek Dukaj uważał natomiast:

> wszelkie streszczenia już porządkują treść książki, wprowadzając tym samym w błąd. Waham się, czy w ogóle przykładać do *Rebelii* tradycyjne kryteria powieści. Tu rządzi przesada, emfaza, pozbawiona zewnętrznych uzasadnień groteska, rytm teatralnego korowodu i gorączkowego majaka[20].

[19] Zob. D. Nowacki: *Wielkie, efektowne zmyślenie*. „Gazeta Wyborcza" 2007, nr 259.
[20] J. Dukaj: *Przeciwko młodości, za ciałem*. „Tygodnik Powszechny" 2007, nr 47.

Krzysztof Uniłowski pisał z kolei, iż z jednej strony *Rebelia* jest „literacko najefektywniejszym z dotychczasowych dokonań" Sieniewicza, z drugiej jednakże — pozostanie raczej „sezonową ciekawostką, która rozpali ledwie garstkę krytyków"[21]. Niemniej jednak to w *Rebelii* właśnie zawarł Sieniewicz swoje pisarskie *credo*[22], wkładając je w usta Żyrardynki:

> Jeszcze nie wysłowiłam rzeczywistości od początku. Jeszcze nie odzyskałam skradzionych znaczeń, lecz wyzbyłam się tych wepchniętych na siłę. Czuję w sobie przyspieszony ruch zgłosek, wybijają źródła słów, niewygłuszonych przez knebel czasu i płci. Wzrasta we mnie głos, którym nie zawładnie śmierć, którego nie przekrzyczą wojny, cywilizacje, idee. Mówię i mową krzepnę w nowe człowiecze żebro. Językcznieję wieczne istnienie. Jestem wewnątrz i na zewnątrz niego. Równocześnie.
>
> R, s. 368

◇

O swojej kolejnej powieści, wydanej w 2010 roku, a zatytułowanej *Miasto Szklanych Słoni* (pierwotny tytuł miał brzmieć *Dziennik okulisty*), Sieniewicz mówił w wywiadzie, udzielonym Agnieszce Nęckiej, następująco: „literatura powinna być ryzykownym przedsięwzięciem, inaczej nie ma sensu tworzyć"[23]. W podobnym tonie wypowiadali się krytycy. Dariusz Nowacki skonstatował, iż „to najbardziej wymagająca książka w dotychczasowym dorobku olsztyńskiego pisarza. Nic tu nie jest pewne, metafora goni metaforę"[24]. Inni recenzenci twierdzili również, że o powieści nie powinno się w ogóle pisać, nie można jej bowiem analizować czy przykładać do znanych konwencji i wzorców, a każda tego typu próba będzie przypominać tylko „rozrywanie motyla za pomocą pociągowych koni"[25]. Z *Miastem Szklanych Słoni* rzeczywiście można mieć „lekturową trudność". To proza łamiąca wszelkie paradygmaty gatunkowe, oniryczna bajka, nieustanna intertekstualna gra z czytelnikiem, opowieść, w której nie wiadomo kto jest opowiadaczem, a kto „opowiadanym"

---

[21] K. Uniłowski: *Ulebek*. „artPAPIER" 2008, nr 1. www.artpapier.com.

[22] Por. M. Jentys: *Żywioły buntu. O twórczości Mariusza Sieniewicza.* „Twórczość" 2008, nr 3, s. 88—90.

[23] *Literatura powinna być ryzykownym przedsięwzięciem*. Z Mariuszem Sieniewiczem rozmawia Agnieszka Nęcka. „artPAPIER" 2010, nr 8. www.artpapier.com.

[24] D. Nowacki: *Jestem pędzącą wyobraźnią*. „Gazeta Wyborcza" 2010, nr 51, s. 14.

[25] M. Topolski: *Słonie rulez, czyli notatki o Opowieści i Wyobraźni Mariusza Sieniewicza.* „Niedoczytania". http://niedoczytania.pl/?p=7878 (dostęp: 1.05.2010).

Piotr Sobolczyk z kolei wskazywał możliwe, jego zdaniem, odniesienia powieści — do filmu Skolimowskiego *Cztery noce z Anną*, noweli Cervantesa *Licencjat Vidriera*, *Pana Samochodzika i człowieka z UFO* Nienackiego oraz *Pana Kleksa*. Zob. P. Sobolczyk: *Tylko słoni żal*. „Pogranicza" 2010, nr 2, s. 106—109.

— główny bohater nazywa nawet mieszkańców tytułowego miasta „wygnańcami z własnych opowieści" (M, s. 250). Każdy szczegół tejże opowieści musi zostać jednak zachowany, bo inaczej — jak mówi bohater — „i ja, i Miasto Szklanych Słoni musielibyśmy być inaczej opowiedziani" (M, s. 162).

Najprościej fabułę streścić można następująco: kloszard Jan Kwiecisty trafia do czegoś w rodzaju szpitala psychiatrycznego, w którym w celach terapeutycznych musi pisać dziennik. Bohaterem dziennika czyni wprawdzie Jana Kwiecistego, ale ten Jan jest lekarzem okulistą, który ma pacjenta Jana… i który likwiduje „złe" widzenie, i wywołuje „nową" widzialność, powoduje, że ludzie na nowo postrzegają rzeczywistość, „inną" od dotychczasowej. A wszystko to dzieje się w tytułowym Mieście Szklanych Słoni, nazywanym tak z powodu, produkującej szklane figurki, fabryki. Niby proste, ale nie do końca, w bajkach wszak wszystko jest możliwe.

> Siedem lasów gubi linię kolejową za miastem. Na siedmiu jeziorach łamie się kra. Woda występuje z brzegów, zalewa drogi, tablice informacyjne ze strzałkami i liczbą kilometrów do Miasta Szklanych Słoni. Zaczyna się dzień. Zaczyna się podróż mojego dziennika. Będzie bajką, nad którą daleki świat, gdyby ją poznał, zacząłby pewnie smęcić, że takich bajek miał już na pęczki, że zna ich setki, tysiące. Trudno, mój dziennik to moja opowieść. Moja opowieść pracuje na moją śmierć. Tu nie o zwycięską oryginalność toczy się walka. Tu chodzi o obronę przed nieistnieniem.
>
> M, s. 22

> To niesłychane, jak łatwo, jak niepostrzeżenie wszyscy ulegli opowieści miasta, uznając ją za jedyną dostępną. Chyba nikt już nie wierzy, że mogą być inne. Jakby opowieść została stworzona tylko raz i jedyne, co pozostaje człowiekowi, to powtarzać ją w kółko […] ludzie upodabniają się do miasta, nie odwrotnie. Ono ich wchłania, wkomponowuje w swój plan i coraz głośniejszy rytm. Ono zawiązuje ludzką pamięć na supeł.
>
> M, s. 51

Przytoczone cytaty najlepiej charakteryzują specyfikę Miasta, którym rządzi, w miejsce Boga, Tęczowa Wieloródka, a także Cezarowa i ruda oddziałowa Zocha. Sam Sieniewicz mówi, iż Miasto to „zrodziło się ze stereotypów"[26], a jego zadaniem było ich obnażenie. Dla Igora Stokfiszewskiego, na przykład, autorem dziennika Jana jest właśnie samo Miasto — symbol kultury[27].

[26] *Koniec braterstwa fallusów.* Z Mariuszem Sieniewiczem rozmawia Grzegorz Gierdrys. „Gazeta Wyborcza" 2010, nr 140, s. 23.

[27] I. Stokfiszewski: *Ćwiczenia z konfabulacji*. „Radar". http://www.e-radar.pl/pl,artykuly,11,3041.php (dostęp: 13.07.2010).

Niezwykle ciekawe są fragmenty dotyczące właśnie kobiet. Już — przypomnijmy — w tomie *Żydówek nie obsługujemy* władza oddana została w ręce Białej Bogini. Zapanował matriarchat. W *Mieście…* również rządzą kobiety. Mężczyźni sami siebie ustanawiają na pozycjach podległych — w Dzień Kobiet urządzają na przykład przedstawienie, w którym przebierają się za kawałki mięsa, by pokazać, jak przedmiotowo są dziś traktowane kobiety. Scena ta przypomina nieco opis pokawałkowanych okiem kamery ciał na castingu u Bela-Belowskiego w *Czwartym niebie*:

> Doktor Tomeczek jako Cielęcinka, był rozebrany od pasa w dół. Jego wdzięki wymykały się sznurkowym stringom. Arystokrata miał grać rolę Łał, Ale Towaru. Cezarowa wyposażyła go w sztuczny biust, wyskakujący ze zbyt dużego dekoltu moherowej bluzki na gąbkach. Dziobaty gościu wcielił się w Młode Mięsko, pokazując tłustawy brzuszek. Cekin w pępku błyskał niczym oczko małej Japonki. Urzędnik robił za Śliczną Szyneczkę. Tyłek, opięty przezroczystymi majtasami z lycry, jeśli już uchodził za szyneczkę, to z bardzo puszystej świnki. Łączył nas jeden element strojów: wysokie obcasy, od których bielały palce u nóg, od których pękały odciski na wysuszonych piętach.
>
> M, s. 106

W końcu dochodzi do tragedii, największej w historii Miasta, znikają wszystkie kobiety, łącznie z Tęczową Wieloródką. Zostają tylko sami samotni mężczyźni — „miałeś, człeku, piękny cud, ostał ci się ino chuj!" — komentuje Burmistrz.

◇

W wydanej w 2012 roku powieści *Spowiedź Śpiącej Królewny* Sieniewicz przedstawia z kolei swoistą baśń *a'rebours*, współczesna Śpiąca Królewna — Emilia — śpi, bo choruje na narkolepsję, ale lubi spać, bo śni wtedy swe alternatywne życie, bo w snach pragnie popełnić w końcu samobójstwo. Tyle tylko, że zawsze coś jej w tym przeszkadza i budzi się za wcześnie. I bynajmniej nie jest to Książę. Emilia bowiem w istnienie Księcia już nie wierzy. Dziś to towar deficytowy, dziś są tylko Misie, a i Królewny zamieniły się niestety w Dziuńdzie. Bohaterka nie chce jednakże poddać się zbyt łatwo i stać się typową Dziuńdzią. Ta bowiem uzależniona jest przede wszystkim od swojego Misia, swego boga, który podarował jej nowy dekalog. Tablice z dziesięciorgiem przykazań wyryte są głęboko w umyśle Dziuńdzi:

> Jam jest Miś, który wywiedzie cię z ziemi jałowej, staropanieńskiej. Po pierwsze: nie będziesz mieć Misiów cudzych przed Misiem jednym i najmądrzejszym. Po drugie: pamiętaj, aby dzień Misia święcić, choćby w tygodniu dni tych było osiem. Po trzecie: czcij ojca i matkę Misia, na-

> wet jeśli przyszła teściowa to żeńska inkarnacja Hitlera, a teść — starszy Miś degenerat, w dodatku pierdoła. Po czwarte i siódme, po piąte przez dziesiąte: nie zabijaj Misia — ani w snach, ani w myślach, ani zbyt ostrym słowem, ani zbyt tępym nożem. Nie kradnij Misia — przecież zawsze może znaleźć się cipa, co tobie skradnie Misia. Nie cudzołóż z przypadkowo napotkanymi Misiami — jedno masz tylko ciało. Ono musi zestarzeć się w łóżku jednego Misia. Nie mów fałszywego świadectwa przeciw Misiowi swemu. Jeśli fałszywie zaświadczysz, urodzisz dziecko z ogonkiem. Nie pożądaj Misiów zamężnych — wszak nie ty wybierasz, ty jesteś wyborem. Ani żadnej rzeczy, która Misia jest, była lub będzie.
>
> S, s. 19—20

Dziuńdzia wychowana przy tym została na prozie Paula Coelha i Williama Whartona, a to oznacza, że nie ma już dla niej ratunku, Miś być musi, choćby się waliło i paliło. Miś jest najważniejszy na wieki wieków i nieważne, czy pije i bije, ważne, że jest. Emilia ma jeszcze szansę się z owej dziuńdziowatości wyrwać. Wprawdzie powtarza ciągle: „mogę nie mieć pracy, mogę nie mieć na chleb, ale orgazm muszę mieć zawsze" (S, s. 22), jest przy tym również uzależniona, tyle że od ptasiego mleczka i ukochanej komórki o wdzięcznym imieniu Eryk, ma jednak nad Dziuńdziami pewną przewagę — zdaje sobie sprawę z narzuconego podziału ról, z tego, że wystarczy jeden nieostrożny krok i sama może popaść w zbytnią dziuńdziowatość.

Tym razem bohaterką swej prozy Sieniewicz czyni zatem „humanozaura z epoki papierozoiku" (S, s. 44). Emilia ukończyła polonistykę z rozszerzonym bibliotekoznawstwem, ale pracuje w hurtowni. Ciągle mieszka z rodzicami, którymi musi się opiekować — nakładać, marzącej o dawnym partyjnym kochanku, matce makijaż i coraz to nowe peruki, zmieniać pampersy wiecznie modlącemu się ojcu, gotować, sprzątać, przynosić papierosy. Nie jest zatem zbyt szczęśliwa. Nic więc dziwnego, że narkoleptyczne sny są dla niej jedyną ucieczką, jedynym ratunkiem. Wierzy, że w końcu trafi w nich na „pępowinowe pola", że uda jej się zawalczyć o siebie, z Dziuńdzi stać się świadomą siebie kobietą, wrócić do początku i zacząć wszystko od nowa. Każdy z owych snów kończy się jednak klęską: a to sam Jezus mówi, że od dziuńdziowatości nie ma ucieczki, bo wolność nie jest domeną kobiet, a to wszyscy byli kochankowie chcą popełnić samobójstwo razem z nią. Jedyną radością Emilii w rzeczywistym świecie są spotkania (realne bądź wirtualne) z przyjaciółkami, z którymi zakłada na Facebooku klub BBC, czyli Bandę Bajkowych Cipek. Śpiąca, Kopciuszek, Gerda, Calineczka i Księżniczka na Ziarnku Grochu mają poznawać mężczyzn, rozkochiwać ich w sobie i bezwzględnie porzucać, chcą doprowadzić dziuńdziowatość do granic, stać się na chwilę „kobietą idealną", czyli najkrócej mówiąc, chcą uprawiać „wallenrodyzm cipkowy". Mężczyźni również mogą dołączyć do BBC, ale pod warunkiem, że wyrzekną

się „mentalności fistaszka", *homo erectus* musi bowiem przestać się prężyć, a do głosu dopuścić *homo cobietus*. Emilię w ustanowieniu nowego porządku utwierdzają wydarzenia związane z przyjazdem Swietłany, rzekomej siostry z Białorusi, która pragnie znaleźć dla siebie polskie „ciacho". Dwie kobiety wyruszają w podróż w poszukiwaniu straconych Misiów (odwrócenie *Spisu cudzołożnic*… Jerzego Pilcha zauważyło wielu krytyków); niestety, skutkiem tej podróży jest tylko stracony czas, a nie odzyskany mężczyzna. Dawni Misiowie Śpiącej bowiem są już na całkowicie przegranej pozycji — każdy, choć z innych powodów (narcyzm, fanatyzm, depresja), stał się impotentem, który już do niczego się nie nadaje. Prawdziwych Książąt już nie ma, a i Misiów może być wkrótce jak na lekarstwo.

Emi nie pasuje nie tylko do narzucanej roli Dziuńdzi, nie pasuje również do mechanizmów rządzących „naszym krajem!!!", w autobusie oskarżona o zdradę ojczyzny, wie, że w Polsce takie typowe Dziuńdzie i Misie mają się całkiem dobrze, nie mogłoby być zresztą inaczej, skoro pierwsze polskie zdania brzmiały: „Ty poczywaj, acz ja porodzę" oraz „Ty poczywaj, acz ja popłodzę" (S, s. 123—124). Pierwsze wypowiedziała córka-Dziuńdzia do matki, drugie syn-Miś do ojca. To także kraj, w którym wszystko, co złe, stało się oczywiście z winy Ruskich. To oni wywołali przecież mgłę nad Smoleńskiem, w ogóle ciągle migami nawiewają mgły nad Polskę, powodując katastrofy i złą pogodę. To przez nich młodzież polska wyjeżdża na Zachód. To oni kradną biednym ludziom bilety w autobusach. A patrioci „naszego kraju!!!!" mogą tylko z łezką w oku i biało-czerwoną opaską na ręku zaintonować pod krzyżem (czy w jakimkolwiek innym miejscu, każde jest bowiem dobre do nacjonalistycznych wystąpień): „W stepie szerokim…", a potem poczytać o rozkradaniu „naszego kraju!!!" w „Naszym Dzienniku" albo innej „Frondzie". Dla Śpiącej Królewny jedynym ratunkiem wydaje się przebudzenie z koszmarnego snu realnego życia. Ściągnięcie maski potencjalnej Rezolutnej Dziuńdzi i uwolnienie z więzów Matki Polki. Musi stać się wiedźmą, śnić jak wiedźma, stać się „czarowną czarownicą", przede wszystkim zaś musi odzyskać swą miotłę. Bez jednego Misia bowiem można być całkowicie spełnioną i w pełni szczęśliwą kobietą, a wielu Misiów może się czasem przydać, wszak „mogę nie mieć pracy…".

Tym razem Sieniewicz zaproponował coś zupełnie innego. Baśń o społecznych rolach, o „naszym kraju!!!", o uwikłaniu w płeć i *gender*. Baśń, w której Śpiąca Królewna nie chce się obudzić, w której Roszpunka zamknięta zostaje w wieży za masturbację. To baśń, w której wiedźma zwycięża, a Królewicz jest słabszą płcią i nie pokonałby żadnego smoka. Smok zresztą lubi pieszczoty. To także baśń gorzka i okrutna, w której „i żyli długo i szczęśliwie" staje się synonimem odzyskania przez bohaterkę swej miotły. Miotłą zwycięży, zawładnie niejednym Misiem i zrobi, cokolwiek zechce, zaczął się bowiem nowy dzień reszty jej życia.

◇

Mariusz Sieniewicz sięga więc w swojej prozie po różnorodne formy obrazowania, zarówno po specyficznie ujętą fantastykę, wyszukaną metaforykę, jak i intertekstualną grę z czytelnikiem. Nowacki nazywa go nawet „pędzącą wyobraźnią"[28]. Dzięki temu wszystkiemu autor *Rebelii* obnaża stereotypy rządzące naszą kulturą. Ale warto pamiętać, że na przykład *Miasto Szklanych Słoni* było również wielkim peanem na cześć samej literatury i że pisarstwo Sieniewicza można by rozpatrywać także w kategoriach metaliterackich czy metajęzykowych. Jego proza ulega poza tym stałym metamorfozom. Od „wariacji" na temat konwencji mitograficznej, przez „zaangażowanie", aż do wyobraźni absurdalnej, do groteski i wielopiętrowej metafory. Jednakże, jak przyznaje sam autor, literatura jest dla niego przede wszystkim mechanizmem obronnym:

> cały czas odnoszę wrażenie, że mnie się literatura przytrafiła, że jest w tym coś trudno wytłumaczalnego. Nic nie zapowiadało, że będzie to moje „życiowe" zajęcie. Najpierw pojawiła się *Prababka* — jakoś w niezamierzony, mało uświadomiony sposób. Ona mi się po prostu „napisała". Później *Czwarte niebo* i następne książki. Jednak zawsze, po napisaniu powieści, odnosiłem wrażenie, że to już chyba wszystko, co mam do powiedzenia. Byłem wypatroszony z sensów, odarty ze słów, wypluty przez język. I po czterech, pięciu miesiącach — bach!, znowu natrętny, obsesyjny obraz, jakiś wewnętrzny imperatyw, głos wołającego na puszczy: musisz to z siebie wyrzucić, wykrzyczeć, bo inaczej okażesz się tchórzem, który boi się własnego życia, który ulega mu w łatwy, konformistyczny sposób i układa sobie życie z podkulonym ogonem. I raptem słyszysz, jak otoczenie zaczyna nazywać cię pisarzem, zaprasza na spotkania autorskie, pojawiają się recenzje, lecz cały czas człowiek odnosi wrażenie, że ten świat toczy się poza nim. Literatura jest dla mnie mechanizmem obronnym, ową Kafkową „siekierą na zamarzające w nas morze"[29].

I właśnie o taki rodzaj obrony powinno w literaturze chodzić najbardziej.

[28] D. Nowacki: *Jestem pędzącą wyobraźnią…*
[29] *Literatura powinna być…*

Mariusz Sieniewicz

Prozaik, felietonista, krytyk literacki

Urodzony 3 sierpnia 1972 roku w Olsztynie. Od 1995 do 2002 redaktor naczelny pisma literacko-kulturalnego „Portret"; współtwórca audycji radiowych (*Ucho do wycierania portretu*, *Kulturalne misie*) oraz happeningów (*Rzeczyzoopospolita*, *Old parade*); od roku 1999 do 2005 asystent w Katedrze Literatury Współczesnej, Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego; od roku 2005 asystent dyrektora ds. programowych w Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie. Debiutował tekstem *Łysość* („Teraz My?" 1991, nr 4). Publikował na łamach takich czasopism, jak: „Portret" od roku 1995 do 2002 (redaktor naczelny), „Krytyka Polityczna", „Borussia", „FA-art", „Przegląd Artystyczno-Literacki", „Ha!art", „Res Publica Nowa", „Studium", „Transformacje", „Warmia i Mazury", „artPAPIER", „Metropol", „Twórczość", „Dekada Literacka", „Polityka", „Playboy", „Bluszcz", „Radar". Na podstawie powieści *Czwarte niebo* Marek Fiedor zrealizował w Teatrze Polskim we Wrocławiu spektakl *Wszystkim Zygmuntom między oczy* (2006). Zbiór opowiadań *Żydówek nie obsługujemy* został adaptowany na scenę i wyreżyserowany przez Piotra Jędrzejasa w olsztyńskim Teatrze Jaracza (2008). Powieść *Spowiedź Śpiącej Królewny* doczekała się z kolei monodramu Joanny Fertacz wystawianego na scenie Margines Teatru Jaracza (2013). Używał pseudonimu Alek Holik. W latach 1994—2002 członek Stowarzyszenia Artystyczno-Kulturalnego „Portret"; od 2008 roku — Stowarzyszenia Pisarzy Polskich. Wśród jego najważniejszych wyróżnień należy wymienić: *Czwarte niebo* na drugim miejscu na najlepszą powieść 2003 roku w ankiecie Literatorium (2003); nominacje do Nagrody Literackiej Nike (2004, 2008); nominacje do Paszportów „Polityki" (2003, 2005, 2008); nominacja do Wawrzynu — Literackiej Nagrody Warmii i Mazur (2007); Nagroda Specjalna Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2008); stypendium Miasta Olsztyna (2001); stypendium „Homines Urbani" Willi Decjusza i Instytutu Książki w Krakowie (2004); *Żydówek nie obsługujemy* Książką Wiosny 2005 (organizatorem Biblioteka Raczyńskich i „Poznański Przegląd Nowości Wydawniczych"); na Międzynarodowych Targach Książki w Lipsku (2005) rekomendowany przez Olgę Tokarczuk w ramach projektu „Famous Authors present promising Young Writers".

Bibliografia

Powieści i zbiory opowiadań Mariusza Sieniewicza (z wybranymi głosami krytyki)

Prababka. Olsztyn, „Portret", 1999.

Recenzje: A. Frankowiak: *Dwie ścieżki jednej ironii*. „Warmia i Mazury" 2000, nr 1; A. Goździkowski: *Miej „Prababkę" i patrzaj w „Prababkę", czyli Sieniewicz o dojrzewaniu*. „Ha!art" 2001, nr 2; D. Nowacki: *Uśmiech dzieciństwa*. „Tygodnik Powszechny" 1999, nr 29; R. Ostaszewski: *Czołg a kwestia mitografii*. „Twórczość" 2000, nr 11; K. Uniłowski: *Pamięć, czyli nasza szkapa*. „FA-art" 1999, nr 2. (Przedruk w: Tegoż: *Koloniści i koczownicy. O najnowszej prozie i krytyce literackiej*. Kraków 2002).

Inne teksty: B. Darska: *Powaga małej prywatności*. W: Tejże: *Ucieczki i powroty. Obrazy rzeczywistości w prozie najnowszej*. Olsztyn 2006.

Czwarte niebo. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 2003.

Recenzje: M. Cieślik: *Dobro i złość*. „Życie Warszawy" z 6.11.2003; M. Cuber: *Bicz na pokolenie?*. „Nowe Książki" 2003, nr 12; B. Darska: *Inicjacja niedokonana, czyli pochwała niedojrzałości*. W: Tejże: *Ucieczki i powroty. Obrazy rzeczywistości w prozie najnowszej*. Olsztyn 2006; W. Giedrys: *Przejęcie władzy…* „Kultura" 2004, nr 1—2; W. Giedrys: *Zapiski na marginesie „Czwartego nieba". (Nieudana próba krytyki tematycznej — spóźniony prezent pod choinkę dla Igora Stokfiszewskiego)*. „Literatorium. pl. Forum Krytyki Literackiej". literatorium.pl. http://www.literatorium.pl/klasa.asp?idklasy=93&rodzaj=2 (dostęp: 26.02.2010); J. Gizella: *Oda do niedojrzałości*. „Czas Kultury" 2004, nr 4; P. Grudziński: *Antyrewolucja Antybohaterów*. „Undergrunt" 2003, nr 2—3; M. Jaworski: *(Nie)zwykłe przypadki Zygmunta Drzeźniaka*. „Kresy" 2004, nr 1—2; D. Kozicka: *Nie[bo]nie, czyli powieści zaangażowanej kłopot poważny*. „FA-art" 2004, nr 1; E. Morąg: *Diabeł na Zatorzu*. „Dzień Dobry", z 24.10.2003; A. Nęcka: *Między niebem a piekłem*. „Śląsk" 2004, nr 4; D. Nowacki: *Bez łaski cudzysłowu?*. „Studium" 2003, nr 5—6; M. Olszewski: *Diabla trupa w Olsztynie*. „Gazeta Wyborcza" 2003, nr 241; M. Orski: *Czwarte piekło*. „Przegląd Powszechny" 2004, nr 1; R. Ostaszewski: *Przeklęte niebo obojętności*. „Tygodnik Powszechny" 2003, nr 49 (dodatek „Książki w Tygodniku"); Z. Pietrasik: *Giaur warmiński*. „Polityka" 2004, nr 4; K. Piotrowicz: *Zygmunt z Jagiellońskiej*. „Aktivist" 2005, nr 1; M. Radziwon: *Olsztyńska depresja. (Nominacje Nike 2004)*. „Gazeta Wyborcza" 2004, nr 143; T. Rakowski: *Demontaż*. „Przegląd Polityczny" 2005, nr 70; A. Sasinowski: *Browary, bredzenie i bezruch*. „Pogranicza" 2004, nr 1; M. Szczurek: *Niebo Sieniewicza*. „Nowa Trybuna Opolska" z 19.10.2003.

Inne teksty: J. Orska: *Zróbmy sobie wydarzenie (na marginesie „Czwartego nieba")*. „FA-art" 2004, nr 1; K. Uniłowski: *W trybach zaangażowania. Publiczne życie „Czwartego nieba"*. „FA-art" 2009, nr 4.

Żydówek nie obsługujemy. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 2005.

Recenzje: M. Boczkowska: *Iluzje*. „Śląsk" 2005, nr 10; S. Buryła: *Odrealniająca konwencja*. „Pogranicza" 2005, nr 4; J. Chłosta-Zielonka: *Młoda proza z Olsztyna*.

„Kajet" 2007, nr 70; P. Czapliński: *Literatura, nasz Obcy*. „Gazeta Wyborcza" 2006, nr 13; B. Darska: *Obcym jest każdy z nas albo… wszystko wokół nas*. W: Tejże: *Ucieczki i powroty. Obrazy rzeczywistości w prozie najnowszej*. Olsztyn 2006; M. Duda: *Inność samoobsługowa*. „Pro Arte" 2005, nr 21; K. Dunin: *Sklep z Żydówkami*. „Gazeta Wyborcza" 2005, nr 111; M. Larek: *Tej Pani nie obsługiwałem?!*. „Czas Kultury" 2005, nr 5; M. Ławrynowicz: *Ze świata odmieńców*. „Gazeta Kanada" 2005; J. Madejski: *„Bez żadnej żenady?"*. „Nowe Książki" 2005, nr 9; A. Nęcka: *W stanie podejrzenia*. „Opcje" 2005, nr 2; D. Nowacki: *Tak trzymać!*. „Studium" 2005, nr 3; R. Ostaszewski: *Groteską w rzeczywistość*. „Tygodnik Powszechny" 2005, nr 21 (dodatek „Książki w Tygodniku"). (Przedruk w: Tegoż: *Etapy. Rozmowy z pisarzami (i nie tylko)*. Olsztyn 2008); M. Pietrzak: *Obcowanie w markecie*. „Twórczość" 2005, nr 11; C. Polak: *Dziecko gorszej koniunktury*. „Ozon" 2005, nr 2; J. Sobolewska: *Dopaść Innego*. „Przekrój" 2005, nr 20; D. Weps: *Pod powłoką codzienności*. „artPAPIER" 2005, nr 41.

Rebelia. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 2007.

Recenzje: M. Boczkowska: *Wielki Bobas patrzy*. „Twórczość" 2008, nr 3; S. Buryła: *Geriatryczna antyutopia*. „Pogranicza" 2007, nr 6; J. Cembrowska: *Rebelia*. „Opcje" 2007, nr 4; J. Chłosta-Zielonka: *Batalia o starość*. „Fraza" 2008, nr 3—4; B. Darska: *Ciało na sprzedaż*. „Nowe Książki" 2008, nr 1; J. Dukaj: *Przeciwko młodości, za ciałem*. „Tygodnik Powszechny" 2007, nr 47; M. Krześlak: *Traktat o człowieczeństwie i zadziwiająca arabeska*. „Pro Arte" 2008, nr 6; M. Larek: *Postrebelia*. „Czas Kultury" 2008, nr 4; A. Nasiłowska: *Gerontofilia*. „Polityka" 2007, nr 46; D. Nowacki: *Wielkie, efektowne zmyślenie*. „Gazeta Wyborcza" 2007, nr 259; M. Potent: *Podarunek ukryty w „Rebelii"*. „Akcent" 2008, nr 2; M. Radziwon: *Staruchy w natarciu*. „Gazeta Wyborcza" 2008, nr 144; M. Robert: *Bunt starców*. „Życie Warszawy" z 15.11.2007; I. Słomak: *Niech sprowokuje*. „FA-art" 2008, nr 1; K. Szczuka [bez tytułu — cykl *Hit*]. „Gazeta Wyborcza z 26.11.2007 (dodatek „Wysokie Obcasy"); A. Tetera: *Na pohybel gołowąsom!*. „Wyspa" 2008, nr 1; M. Tramer: *Ta dzisiejsza młodzież*. „FA-art" 2007, nr 4; K. Uniłowski: *Ulebek*. „artPAPIER" 2008, nr 1; J. Winiarski [bez tytułu]. „Nowa Fantastyka" 2008, nr 3.

Miasto Szklanych Słoni. Kraków, Wydawnictwo Znak, 2010.

Recenzje: S. Buryła: *Szaleństwa Jana Kwiecistego*. „Nowe Książki" 2010, nr 6; G. Butkiewicz: *Dotyk wyobraźni*. „Studnia. Kultura bez Dna". http://www.studnia.net.pl/2010/04/27/dotyk-wyobrazni/ (dostęp: 27.04.2010); J. Czechowicz: *Sieniewicza słowa na wolności*. „G-punkt". http://www.g-punkt.pl/Artykul/sieniewicza_slowa_na_wolnosci/1 (dostęp: 15.04.2010); Guzowski Max Fuzowski: *Kraina wyobraźni*. „Newsweek" 2010, nr 9; P. Małochleb: *Opowieści prowadzące do Nyski*. „Twórczość" 2010, nr 10; M. Mizuro: *Zezem*. „Zwierciadło" 2010, nr 4; D. Nowacki: *Jestem pędzącą wyobraźnią*. „Gazeta Wyborcza" 2010, nr 51; C. Polak: *Bezmiar opowieści*. „Dziennik — Kultura" z 19.03.2010; M. Robert: *Ćwiczenia z konfabulacji*. „Lampa" 2010, nr 3; M. Robert: *Świat w niecodziennej widzialności*. „Życie Warszawy" z 8.03.2010; P. Sobolczyk: *Tylko słoni żal*. „Pogranicza" 2010, nr 2; I. Stokfiszewski: *Ćwiczenia z konfabulacji*. „Radar". http://www.e-radar.pl/pl,artykuly,11,3041.php (dostęp: 13.07.2010); E. Szybowicz: *To szkiełko nie wszystko potrafi*. „dwutygodnik" 2010, nr 25. http://dwutygodnik.com/artykul/936-to-szkielko-nie-wszystko-potrafi.html (dostęp: 17.03.2010), W. Tabor: *Wiecznie żywa, kolejna opowieść*. „Tygiel Kultury" 2010, nr 10—12; M. To-

polski: *Słonie rulez, czyli notatki o Opowieści i Wyobraźni Mariusza Sieniewicza*. „Niedoczytania". http://niedoczytania.pl/?p=7878 (dostęp: 1.05.2010); K. Uniłowski: *Surrealizm sposobem domowym*. „FA-art" 2010, nr 3—4; M.P. Urbaniak: *Widzę, więc jestem*. „artPAPIER" 2010, nr 8; A. Wolny-Hamkało: *Targowisko opowieści*. „Polityka" 2010, nr 11; M. Wołowicz: *Choroba fabulacyjna*. „Czas Kultury" 2010, nr 4; G. Wysocki: *Wyzwolić wyobraźnię*. Książki. Wirtualna Polska. http://ksiazki.wp.pl/rid,3988,tytul,Wyzwolic-wyobraznie,recenzja.html (dostęp: 26.04.2010).

Spowiedź Śpiącej Królewny. Kraków, Wydawnictwo Znak, 2012.

Recenzje: M. Boczkowska: *Do kurki-nioski!*. „artPAPIER" 2012, nr 9; J. Czechowicz: *Dziuńdzia uciekająca*. „Independent. Polska Kultura Niezależna". http://independent.pl/n/14638 (dostęp: 19.04.2012); K. Doskocz [bez tytułu]. „Red." 2012, nr 2; D. Gajda: *Przykre pobudki*. „Onet. Kultura". http://kultura.onet.pl/literatura/recenzje-literackie/przykre_pobudki,1,5070843,artykul.html (dostęp: 1.04.2012); M. Jentys-Borelowska: *Nowa widzialność — nowa kobiecość*. „Twórczość" 2012, nr 8; R. Kozik: *Sieniewicz napisał spis nędznych cudzołożników*. „Gazeta Krakowska" z 16.04.2012 (dodatek do „Gazety Wyborczej"); A. Madaliński: *Językowe fallowanie*. „Tygodnik Powszechny" 2012, nr 20 (dodatek „Książki w Tygodniku"); M. Mizuro: *Homo cobietus w impasie*. „Przekrój" 2012, nr 13; D. Nowacki: *Budzikom śmierć*. „Gazeta Wyborcza" 2012, nr 61; M. Robert: *Polowanie na Misiów*. „Polityka" 2012, nr 16; E. Szybowicz: *Wyzwolenie Śpiącej Królewny*. „dwutygodnik" 2012, nr 78. http://www.dwutygodnik.com/artykul/3309-wyzwolenie-spiacej-krolewny.html (dostęp: 28.03.2012); P. Twardowska: *Procent człowieka w kobiecie*. „Lampa" 2012, nr 3; K. Uniłowski: *Miotła i mesjańska wspólnota*. „FA-art" 2012, nr 3; M. Wilk [bez tytułu]. Instytut Książki. http://www.instytutksiazki.pl/pl,ik,site,6,2,27707.php (dostęp: 19.07.2012); M. Wołowicz: *Sieniewicz jest kobietą*. „Czas Kultury.pl", http://e.czaskultury.pl/czytanka/literatura/1028-sieniewicz-jest-kobieta (dostęp: 10.05.2012).

Inne opracowania

K. Brakoniecki: *Prowincja człowieka. Obraz Warmii i Mazur w literaturze olsztyńskiej*. Olsztyn 2003; P. Czapliński: *Nasi odmieńcy*. W: Tegoż: *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*. Warszawa 2009; M. Czubaj: *Nominacje*: *literatura*. „Polityka" 2007, nr 51—52; A. Czyżak: *Asystenci śmierci — rzecz o domach starców*. W: *Nowe Dwudziestolecie. Szkice o wartościach i poetykach prozy i poezji lat 1989—2009*. Red. P. Śliwiński. Poznań 2011; B. Darska: *Fakty i akty, czyli o Prozie Północy, rzeczywistości, zaangażowaniu i kilku innych sprawach*. „Ha!art" 2003, nr 3—4; K. Dunin: *Czytając Polskę. Literatura polska po roku 1989 wobec dylematów nowoczesności*. Warszawa 2004; M. Janion: *Rozstać się z Polską?*. W: Tejże: *Niesamowita słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*. Kraków 2006; M. Jentys: *Żywioły buntu — o Mariuszu Sieniewiczu*. „Twórczość" 2008, nr 3. (Przedruk w: Tejże: *Argonauci naszych czasów. O prozie polskiej (i niepolskiej)*. Toruń 2009); Z. Kopeć: *Proza Północy*. W: *Nowe Dwudziestolecie. Szkice o wartościach i poetykach prozy i poezji lat 1989—2009*. Red. P. Śliwiński. Poznań 2011; A. Nęcka: *Sezonowe błyskotki?*. W: Tejże: *Starsze, nowsze, najnowsze. Szkice o prozie polskiej XX i XXI wieku*. Katowice 2010; D. Nowacki: *Widokówki z tamtego świata*. W: Tegoż: *Wielkie Wczoraj*. Kraków 2004;

D. Nowacki: *Złość nieprzedstawiona*. „Gazeta Wyborcza" 2003, nr 245; R. Ostaszewski: *Dzieci gorszej koniunktury. Szkic (cienką kreską) do obrazu prozy najmłodszej*. „FA-art" 2000, nr 3—4. (Przedruk w: *Była sobie krytyka. Wybór tekstów z lat dziewięćdziesiątych i pierwszych*. Oprac. i wstęp D. Nowacki, K. Uniłowski. Katowice 2003); R. Ostaszewski: *Katastrofa przedstawiona*. „Gazeta Wyborcza" 2003, nr 280; S. Sierakowski: *Ironia, literatura, system*. „Gazeta Wyborcza" 2005, nr 12; J. Sobolewska: *Ośmioro wspaniałych*. „Przekrój" 2003, nr 17; J. Sobolewska, P. Dunin-Wąsowicz: *Ryczywistość*. „Przekrój" 2003, nr 48; K. Uniłowski: *Zaangażowani i ponowocześni*. „Dekada Literacka" 2004, nr 1; M. Witkowski: *Recycling. Notatki na marginesie twórczości własnej i innych roczników siedemdziesiątych*. „Ha!art" 2001, nr 3.

Zmagania z metafizyką
O twórczości Jerzego Sosnowskiego

Agnieszka Nęcka

Jerzy Sosnowski — pisarz, dziennikarz telewizyjny i radiowy, krytyk literacki, badacz i historyk literatury — dał się wielokrotnie poznać jako autor przewrotnych i zaskakujących narracji, nieoczywistych puent i detalicznie przemyślanych rozwiązań warsztatowych, opowieści zalecających się do odbiorców nienachalną erudycją i niebywałym oczytaniem. Sytuujący się na pograniczu literatury „wysokoartystycznej" i popularnej, Sosnowski zaliczany bywa do reprezentantów tak zwanej literatury środka. Jego twórczość, obok zajmujących opowieści, oferuje także tematyzowanie problemów egzystencjalnych[1]. Autor *Wielościanu*, drążąc między innymi kłopoty tożsamościowe, dotyka sfery duchowej. Zdaniem Wojciecha Rusinka, Jerzy Sosnowski,

> choć katolicyzm jest dla niego punktem wyjścia i stałą ramą doświadczeń wielu bohaterów, swobodnie porusza się między różnymi tradycjami życia duchowego, szeroko rozumianej metafizyki. I tak, w *Wielościanie*, obok analizy rozkładu dziecięcych wyobrażeń religijnych osadzonych w doktrynie katolickiej […], zapisu młodzieńczych dylematów moralnych dotyczących czystości […] czy sentymentalnego opisu obozu dla ministrantów […], znajdziemy odwołania do rodzimej tradycji ezoterycznej, np. postaci medium Stefana Ossowieckiego […] czy teolożki-amatorki Marii (Lili) Kuleszny, której rozważania, prowadzone, jak się wydaje, na początku lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku, bliskie są dzisiejszemu duchowi New Age […]. Szczególną predylekcję do tradycji ezoterycznych odnajdujemy w *Prądzie zatokowym*, powieści w całości poświęconej zjawiskom takim jak reinkarnacja,

[1] Zob. A. Madaliński: *Przyjemność prostoduszna albo kicz w prozie Jerzego Sosnowskiego*. „FA-art" 2002, nr 4, s. 90—97.

> praca pamięci, teozofia, możliwość przepowiadania przyszłości, idea wiecznego powrotu, synchroniczny wgląd w istotę zjawisk uwolniony od uwarunkowań czasu linearnego. Często doświadczenie duchowe wymyka się w prozie Sosnowskiego jednoznacznym przyporządkowaniom konfesyjnym czy choćby nawet konkretnej tradycji duchowej, przybiera postać przeczuć, doznania „dziwności", zagadki pamięci (jak w *Apokryfie Agłai*, *Linii nocnej*, *Prądzie zatokowym* czy *Tak to ten*), bądź wreszcie — pytania o graniczny charakter doświadczenia ciała wobec przeczuć religijnych (*Ach*)[2].

◇

Apokryf Agłai, debiut prozatorski Jerzego Sosnowskiego, zyskał dużą przychylność publiczności czytającej, utrzymując się przez dłuższy czas na szczytach rozmaitych list bestsellerów. Zdaniem Artura Madalińskiego, stało się tak za sprawą tego, że „Proza Sosnowskiego, zapośredniczona w schematach literatury masowej, próbuje zawładnąć wyobraźnią odbiorcy poprzez ustawiczne oscylowanie wokół kiczu"[3]. Podobnie rzecz ujmował Dariusz Nowacki, przekonując, że

> niezbadane są ścieżki, którymi dochodzi się do sukcesu rynkowego. Znane są jednak pewne właściwości utworów obiegu popularnego, tj. atrybuty, które nieodmiennie radują pożeraczy fabuł. Do jednego z tych sprawdzonych pomysłów Jerzy Sosnowski przywiązał się szczególnie. Bo też na pytanie, jakie lody są najlepsze, każdy miłośnik tego deseru błyskawicznie odpowie: wielosmakowe! Ze współczesnym czytadłem jest tak samo, co więcej — ponoć dobre czytadło właśnie po tym się poznaje. Rzecz taka musi być mieszaniną konwencji i tematów, fabułą nie tylko zręcznie skonstruowaną czy po prostu ciekawie opowiedzianą, lecz także opowieścią poniekąd ekscentryczną (niczym połączenie truskawki z pistacją). Pod tym względem powieść Sosnowskiego zrobiona jest wręcz znakomicie, tak znakomicie, że aż zachodzi obawa, czy autor aby nie przedobrzył?[4].

W rzeczy samej *Apokryf Agłai* jest swoistym połączeniem wątku miłosno-obyczajowego z sensacyjno-szpiegowskim. Stąd obok findesieclowego mizoginizmu i wykorzystania wzorca *femme fatale* znaleźć można elementy dawnej powieści encyklopedycznej, *science fiction* i młodzieżowej powieści awanturni-

[2] Zob. W. Rusinek: *Wiara i/jako tekst w prozie Jerzego Sosnowskiego.* „FA-art" 2010, nr 1—2, s. 63—64.

[3] A. Madaliński: *Przyjemność prostoduszna albo kicz w prozie Jerzego Sosnowskiego…*, s. 92.

[4] D. Nowacki: *Ależ namieszał!.* „Gazeta Wyborcza" 2001, nr 39, s. 14.

czej, obok poetyki małego realizmu jest modernistyczna powieść o antynomii sztuki i życia oraz rzewna opowieść typu *Con amore* Krystyny Berwińskiej[5].

Apokryf Agłai, najogólniej rzecz ujmując, dzięki kompozycji szkatułkowej i lustrzanej, składa się z czterech opowieści, które wzajemnie się naświetlają i uzupełniają. Głównym bohaterem debiutanckiej powieści Sosnowskiego jest Adam Kleszczewski — utalentowany dwudziestopięcioletni, przygotowujący się do konkursu chopinowskiego pianista, który dorasta tłamszony przez zaborczą matkę. Jego w pełni kontrolowane przez matkę życie ogranicza się właściwie wyłącznie do ćwiczenia na fortepianie. Ale tuż przed eliminacjami uwodzi go Lilka. Ta sprawiła, że „uległ fascynacji, która go unieruchomiła, przywiązała do kobiety, niezależnie od tego, czym się kiedyś zajmowała, kim była"[6].

Piękna dziewczyna uzależniła kochanka od siebie, by po kilku latach zniknąć, wpędzając go w alkoholizm. Lilka (lub Zofia, pod której postacią *de facto* ukrywa się Irena) okazała się kobietą-androidem — eksperymentem KGB, dzięki któremu chciano sprawdzić możliwości manipulowania ludźmi. Z perspektywy czasu Adam dochodzi jednak do, paradoksalnego być może, wniosku:

> Ale ja dopiero od tamtej pory, gdy ją spotkałem, mam poczucie, że to jest moje życie. […] Moje, niczyje inne. […] Widzisz, ja od zawsze byłem sterowany na pianistę. Oczywiście, że sam chciałem… od pewnego momentu. Tylko że przede wszystkim chciała moja matka. Chciała z taką siłą, że starczało i dla mnie. Nie zdawałem sobie sprawy, ale to było *jej* marzenie, zaszczepione we mnie. I wtedy, kiedy poznałem Lilkę… Po raz pierwszy zapragnąłem czegoś sam. Na własny rachunek[7].

Jedne kajdany zamienia zatem Adam na inne. Gdy Lilka znika, próbuje ją odnaleźć. Staje się nie tylko alkoholikiem, ale i melancholikiem, który oddaje się sentymentalnym wędrówkom do przeszłości. Dlatego wielokrotnie pojawia się pianola — symbol „automatyzmu, bezwładności, genetycznego zaprogramowania, piękna powtarzania i wspomnień, ulotności, ale także nieodwracalności, jaka jest wpisana w życie"[8].

---

[5] Tamże. Na łączenie wątków pochodzących z tak zwanej literatury wysokiej i popularnej zwracali uwagę niemal wszyscy recenzenci. Por. między innymi: M. Cieślik: *Jerzy Sosnowski „Apokryf Agłai"*. „Magazyn Literacki" 2001, nr 2; P. Czapliński: *Sosnowski do czytania*. „Polityka" 2001, nr 11, s. 64; P. Kępiński: *Traktat o manekinach*. „Życie" 2001, nr 63; W. Wencel: *Papier mâché*. „Nowe Państwo" 2001, nr 16; M. Witkowski: *Jak czytać „Apokryf Agłai"?*. „Dekada Literacka" 2001, nr 7—8, s. 98—101.

[6] J. Sosnowski: *Apokryf Agłai*. Warszawa 2001, s. 191.

[7] Tamże, s. 234—235.

[8] P. Kępiński: *Traktat o manekinach*…

Apokryf Agłai opowiada także o pragnieniu życia „za kogoś”[9]. Po latach spowiadająca się ze swojej przeszłości Irena skonstatuje:

> Ofiarowano mi, zgoda, że z intencjami dalekimi od szlachetności, drugie życie. Drugie ciało. Ciało bez bólu i życie bez odpowiedzialności. Ciało urodziwe, życie lekkomyślne i pozbawione ryzyka[10].

Bycie kimś innym sprawia, że zaciera się granica między „ja” i „nie-ja”, między własnymi i cudzymi doświadczeniami, uczuciami czy oczekiwaniami. Stąd psychologiczne kłopoty Ireny, które w połączeniu z zachwianiem zasad moralno-etycznych doprowadziły do dezintegracji jej osobowości. Nasilające się wyrzuty sumienia i serdeczne uczucie do Adama sprawiły, że Irena będzie się starała odnaleźć mężczyznę, by wyznając mu prawdę o „projekcie Wenus”, przynajmniej częściowo pomóc mu odnaleźć własne życie.

Sosnowski układa historię, używając stereotypów. Trudno nie zgodzić się z Przemysławem Czaplińskim, który podsumowując *Apokryf Agłai*, powiadał, że

> Mężczyzna jest marionetką w rękach kobiety, jest niewolnikiem rozkoszy, istotą uzależnioną od fantomu, który stwarza dla zaspokojenia własnej próżności. Zamienia kobietę w apokryf własnej namiętności, w automat do potwierdzania swojej wartości, w przedmiot zdobywany i posiadany. Ale kobieta sama z siebie też jest lalką, ponieważ nie potrafi żyć samodzielnie — jest organizmem, który żeruje na mężczyźnie. Krótko mówiąc: mamy tu klisze kulturowe obu płci […] autor próbuje też przekonać, że nie ma wyjścia poza owe klisze, że stanowią one nieprzekraczalny horyzont ludzki, ponieważ najgłębszą potrzebą naszych serc, dusz i umysłów jest potrzeba kiczu. Pragniemy przeżyć coś wzniosłego (miłość, zwycięstwo, rozkosz, spotkanie z tajemnicą), ale wzorce owej wzniosłości zawdzięczamy sztuce niskiej. Dlatego jedyną komunikacją w świecie ludzkim jest wymiana stereotypów, a rzadki przypadek porozumienia zdarza się wtedy, gdy klisze do siebie pasują. Tak naprawdę *Apokryf Agłai* nie jest więc naiwną powtórką modernistycznych lęków, lecz zbanalizowaną wersją ponowoczesnej opowieści o utracie rzeczywistości — w tym przypadku o utracie kobiety[11].

Apokryf Agłai da się także czytać jako swoisty test. Opowieść Sosnowskiego jest — w gruncie rzeczy — opowieścią prostą i podszytą tandetnością. Ale „każdy ma taki swój rodzaj kiczu, wobec którego jest bezradny, możesz wiedzieć, że to kicz, możesz go zdradzać, zarzekając się w towarzystwie, że

[9] Zob. M. Witkowski: *Jak czytać „Apokryf Agłai”?…*, s. 100.
[10] J. Sosnowski: *Apokryf Agłai…*, s. 307.
[11] P. Czapliński: *Sosnowski do czytania…*, s. 64.

to okropne, ale potem zamykasz się w czterech ścianach i to na ciebie działa, choćbyś się oszukiwał, działa to na ciebie"[12]. Wysoka pozycja na listach bestsellerów pokazała, że kiczowato-ironiczne opowieści na temat mężczyzn zniszczonych przez złe kobiety są niezmiennie pociągające.

◇

Wyróżniony Nagrodą Fundacji im. Kościelskich w 2001 roku, *Wielościan* pomyślany został jako zbiór miniatur prozatorskich, które spajają „nie tylko bohaterowie, lecz przede wszystkim zasada podróży w głąb pamięci"[13]. W rozmowie z Wojciechem Chmielewskim Jerzy Sosnowski wyznał, że w przypadku *Wielościanu*

> Przede wszystkim chodziło o rozliczenie się z samym sobą. Może to głupio zabrzmi, ale tę książkę napisałem z musu. Impulsem było silne przeżycie związane z przyjazdem po latach do Kołobrzegu, miasta mojego dzieciństwa. Jej plan rodził się w trakcie pisania. Porządkując rzeczy wewnątrz i na zewnątrz siebie, z wolna uświadamiałem sobie literacki kształt tekstu, który powstawał[14].

Wielościan stał się zatem pretekstem między innymi do ponowienia pytań dotyczących możliwości poradzenia sobie z przemijaniem, znalezienia sposobów uporządkowania życiowego i aksjologicznego chaosu, pamięci historycznej czy konfrontacji ufnej, katolickiej wiary w Boga ze śmiercią bliskich[15]. Chodzi o poszukiwanie prawdy.

Powieść ta jest — najkrócej rzecz ujmując — przykładem prozy nostalgicznej. Dlatego akcja *Wielościanu*, która w zasadzie rozgrywa się współcześnie, zawiera liczne retrospekcje, dzięki którym urodzeni w latach 60. XX wieku bohaterowie powracają do czasów swego dzieciństwa. W konsekwencji przypominane zostają klimaty rodzinnych wczasów pracowniczych w Kołobrzegu i Zakopanem, licealne zafascynowanie Cortazárem, jazzem czy filozofią lub studenckie zamiłowanie do polityki, polskiego rocka i robienia amatorskiego teatru.

Głównym bohaterem *Wielościanu* jest pracujący w dużej ogólnopolskiej gazecie dziennikarz Jeż, który przyjeżdża wraz z Laurą do Kołobrzegu, gdzie chodząc po starych śladach, uprawia „archeologię pamięci". Po rozpadzie kilkunastoletniego małżeństwa z Jo mentalnie wyrusza w przeszłość, by zrozumieć to, co się stało, i by mogła się — już w latach 90. — rozpocząć nowa

[12] J. Sosnowski: *Apokryf Agłai…*, s. 141.

[13] J. Ziemek: *Wielościan o rozwidlających się kształtach*. „Przekrój" 2001, nr 28, s. 74.

[14] *Oczy z tyłu głowy*. Z Jerzym Sosnowskim rozmawia Wojciech Chmielewski. „Nowe Państwo" 2001, nr 46, s. 44.

[15] Zob. tamże.

historia, ta, w której życie swoje zwiąże z Laurą. Opowiada więc o sobie i swych przyjaciołach sprzed lat, którym wydawało się, że mieszkanie na Jelonkach jest jak życie na paryskim bulwarze Germain-des-Près.

Nie chodzi jednakże tylko o powracanie do czasu utraconego, lecz o swoiste przenikanie się płaszczyzn czasowych. Oglądanie albumu z przedwojennymi zdjęciami Kołobrzegu staje się początkiem opowieści na temat różnych odmieńców: Marii Komornickiej (*vel* Piotra Odmieńca Własta), Tadeusza Micińskiego, malarki Marii Kuleszyny, słynnego medium Stefana Ossowieckiego, fałszywego dziedzica dynastii Piastów Pawła Riedelskiego czy architekta Józefa Dziekońskiego. Bohaterów *Wielościanu* łączy zatem przede wszystkim uwikłanie w problemy tożsamościowe. Bo też i w jakiejś mierze rozedrgane są także postaci z teraźniejszości. Jeż żył „z głową odwróconą wstecz"[16]. Gras, absolwentka architektury, wyemigrowała w poszukiwaniu pracy, by zamieszkać w Paryżu z obcym mężczyzną. Marchołt z kolei, uwikłany w romans doktor historii, jest rozdarty między dwiema kobietami. Przygotowujący prognozy pogody Prom po latach przypadkiem spotyka Łucję — szkolną przyjaciółkę, a w konsekwencji tego powraca do traumatycznego zdarzenia z tamtych czasów.

Bohaterowie *Wielościanu* przypominają postaci błądzące po labiryncie, w którym „każdy wybór czyni nas posłusznymi woli budowniczego. A adresu twórcy labiryntu — Operatora Sieci — brak"[17]. Wiara w demiurga łączy się w twórczości Sosnowskiego z etyką chrześcijańską.

> Kodeks, katechizm, prawo zakładają, że istnieje uporządkowany świat, wiedziony przez Opatrzność: należy przestrzegać reguł, to jak instrukcja obsługi, a grzech jest wprowadzeniem bałaganu. Tylko że w takim razie chodzi o święty spokój, nie o świętość. Dla mnie etyka chrześcijańska […] jest przede wszystkim swobodą: swobodną twórczością, która dostrzega skończoność tego świata. Skończoność, rozumiesz, nie tyle w sensie czasowym — że trąby, Sąd i tak dalej — ile aksjologicznym: fakt, że świat, bez ludzkiego pożądania wyższego sensu, które kieruje naszą myśl ku hipotetycznemu Bogu, ukrytemu za naszymi plecami, osuwa się w nicość, każdego dnia[18].

Ale nic w otaczającej nas rzeczywistości nie jest doskonałe. Jest w niej natomiast pełno przemocy, biedy i cierpienia. Do tego świadomość przemijania i zmaganie się z utratą bliskich, które budzą pragnienie, by „na wszelki wypadek zamrozić czas. Żeby śmierć nie miała do nas dostępu"[19]. W konfrontacji

[16] J. Sosnowski: *Wielościan.* Warszawa 2001, s. 210.
[17] Tamże, s. 116.
[18] Tamże, s. 131—132.
[19] Tamże, s. 255.

z tym może słabnąć wiara w dobrego Stwórcę. Stąd między innymi kłopoty z samookreśleniem. Zdaniem Kingi Dunin, „Sosnowskiego wołanie o Boga jest w gruncie rzeczy wołaniem o sojusznika w walce z obezwładniającą, pochłaniającą naszą duszę pustką"[20].

◇

Zbiór opowiadań *Linia nocna*… „podaje w wątpliwość pozorne bezpieczeństwo zdroworozsądkowego świata, ujawnia koszmary, m.in. śmierć, starość, przemijanie, skrywające się pod powierzchnią zwykłych zdarzeń"[21]. Przemysław Czapliński porównał te opowiadania do układania puzzli lub stawiania pasjansa, twierdząc, że lektura opowiadań Sosnowskiego pozostawia dwuznaczne odczucia:

> Podziwiamy autora, który potrafi pisać niemal w każdym gatunku, który ma dar zaglądania pod podszewkę rzeczywistości i autentyczną umiejętność udziwniania świata, ale równocześnie narasta w nas poczucie znużenia. Wszystko jest tu zbyt łatwe, zbyt powtarzalne, a przede wszystkim zbyt wygodne[22].

Trzecią książkę autora *Ach* spaja przekonanie, że codzienność może zostać przewrócona do góry nogami pod wpływem nic nieznaczącego wydarzenia. Powieść oparta została w głównej mierze na grze wyobraźni, konwencji onirycznej i na realizmie magicznym. Choć, zdaniem Łukasza Jeżyka, mamy do czynienia z pastiszem oniryzmu,

> Sosnowski przewrotnie eksploruje sen do maksimum, zaprasza czytelnika do ironicznej gry z konwencją. *Linia nocna* — w przeciwieństwie do literatury onirycznej, która stara się zacierać ślady tekstualności — mnoży tekstowe światy snów, silnie akcentuje ich fikcjonalną ontologię, ich literackie zakorzenienie[23].

W konsekwencji rzeczywistość w opowiadaniach Sosnowskiego — jak zauważył Paweł Dudziak — „nie istnieje. Jej rozpoznawalność i normalność, każda próba zaufania jej, zostaje zawsze wykpiona. W tej twórczości świat to hipoteza"[24]. Wszak nic nie jest pewne, a „życie jest ułudą ze szkła i światła"[25].

---

[20] K. Dunin: *Święty Jeż od Wielościanu*. „Res Publica Nowa" 2001, nr 11, s. 41.

[21] Ż. Nalewajk: *Dokąd zmierza „Linia nocna"*. „Nowe Książki" 2002, nr 9, s. 22.

[22] P. Czapliński: *Strategia ksenofoba*. „Polityka" 2002, nr 19, s. 52.

[23] Ł. Jeżyk: *Wyśnić postmodernizm, zwątpić w postmodernizm. Wątpić. (Westchnąć)*. „Kresy" 2006, nr 3, s. 125—126.

[24] P. Dudziak: *Świat do składania*. „Tygodnik Powszechny" 2002, nr 19.

[25] J. Sosnowski: *Linia nocna. Singles collection*. Warszawa 2002, s. 220.

Tytułowa linia nocna wiąże się z ryzykiem zbłądzenia, które może być efektem rozwidlenia się drogi. W konsekwencji „nikt nie może być pewien przebiegu trasy, a i miasto prezentuje za oknami nieznane oblicze, ospałe, ciemne, opuchnięte od mroku. Nikt nie wie, gdzie wypadnie następny przystanek”[26].

◇

Odnaleziony po trzydziestu pięciu latach list staje się punktem wyjścia fabuły *Prądu zatokowego* Sosnowskiego i jednocześnie pretekstem do ponownego postawienia pytań o kwestie fundamentalne, dotyczące tego, czy życie ma sens, czy możliwe jest istnienie materii pozbawionej duszy, ontologii miłości, tego, co czeka człowieka po śmierci. Tego typu dylematy, obecne od stuleci, powracają niczym tytułowy prąd zatokowy. Wspomniany list nie jest, jak mogłoby się wydawać, kartką w butelce wyrzuconą po latach na brzeg morza, ale odpowiedzią dziecka na konkursowe pytanie, zadane w 1966 roku przez redakcję „Płomyka”: „Jak sobie wyobrażam Polskę w roku 2000”.

Na trop autorki owego listu, będącej wówczas małą dziewczynką, która trafnie przewidziała przyszłość Polski, wpada Antek — dziennikarz prowadzący program *Telewizyjny Tygodnik Tajemnic*, w którym w centrum zainteresowań znajdują się właśnie sprawy kwalifikujące się do *Archiwum X*. Nie on jednak jest głównym bohaterem *Prądu zatokowego*, lecz jego przyjaciel Krzysztof, ciężko doświadczony przez życie operator filmowy, któremu w wypadku samochodowym zginęła żona. Nie jest on człowiekiem religijnym, choć jest osobą — by tak rzec — uduchowioną. Wdowiec długo nie może otrząsnąć się z tej tragedii, aż spotyka (dzięki małej intrydze przyjaciół) Anitę. Dzięki temu Sosnowski łączy zdarzenia datowane na 2001 rok z tymi, które wydarzyły się w roku 1899.

Na pierwszy rzut oka schemat niemal anachroniczny: mężczyzna z przeszłością i kobieta po przejściach (mąż Anity odchodzi do innej). Ale, wbrew pozorom, nie będziemy tu mieli „typowego” romansu. A to za sprawą Krzysztofa wierzącego, że są z Anitą parą kochanków, którzy odnaleźli się po stu latach, w nowych wcieleniach. Bohater rozpoznaje w niej kobietę ze swoich wizji, według których rzekomo był uczestnikiem, obok Ilse i Eryka Falków, seminarium profesora Władysława Tarnowskiego odbywającego się w Pornic we Francji.

Pod postaciami dyskutujących o filozofii i życiu ukryte zostały, dość łatwe do odszyfrowania, rzeczywiste osoby: filozof Wincenty Lutosławski, poeta Tadeusz Miciński i przybyły na jego zaproszenie Stanisław Przybyszewski, a także Dagny Przybyszewska czy narzeczona Micińskiego. Miejsce semina-

[26] Tamże, s. 251.

rium również nie jest przypadkowe. Przypomnijmy, że to właśnie w tamtym francuskim miasteczku na kilka lat przed śmiercią Juliusz Słowacki doświadczył mistycznych przeżyć, pod których wpływem napisał swoją „autobiografię kosmiczną", czyli *Genezis z Ducha*.

Tarnowski, Falkowie oraz Kazimierz (poprzednie wcielenie Krzysztofa) rozprawiają przeto o ideach Platona, szczególnie wiele uwagi poświęcając anamnezie. I to, jak się bowiem okazuje, nieprzypadkowo, gdyż wiara w reinkarnację jest dla bohatera *Prądu zatokowego* kołem ratunkowym chroniącym go przed popadnięciem w obłęd po stracie żony, za której śmierć czuje się odpowiedzialny.

Akcja powieści swobodnie przenosi się w czasie. Raz znajdujemy się we współczesnej Warszawie lub w Żegiestowie, gdzie Antek z Krzysztofem przygotowują reportaż o jasnowidzce, by po chwili przenieść się do roku 1899 i wraz z dziewiętnastowiecznymi myślicielami „rozprawiać" o miłości i metafizyce. Wyjaśnienie, dlaczego akurat tamte czasy, jest dość prozaiczne. Otóż Krzysztof był niegdyś studentem polonistyki. Z tamtych to czasów pozostała mu fascynacja epoką Młodej Polski i właśnie pod wpływem lektur z okresu młodzieńczego „przejął" modernistyczną ideę spirytualistyczną, która pozwoliła mu zapomnieć o dręczących go wyrzutach sumienia.

> Praca, ten cały koszmar, który przeszedł… Wróciły do niego wspomnienia z tego życia, nie z jakiegoś innego. Posklejało mu się to w biednej głowie ze Słowackim, z Anitą, z Francją […] ot, i cała tajemnica. A że od lat pracował w obrazkach, więc zobaczył widoki, nie litery[27].

Wiara Krzysztofa w wędrówkę dusz i w otrzymanie niejako drugiej szansy (w postaci odnalezienia ukochanej kobiety) jest li tylko iluzją. Historia romansu Anity i Krzysztofa nie kończy się happy endem. Ona wraca do męża, on zaś przekonuje się, że to, co czuł, nie było prawdziwą miłością.

Wątki o proweniencji romansowej stanowią wszakże istotną „ramę", dającą możliwość „dyskutowania" o problemach egzystencjalnych, metafizycznych. Powieść Sosnowskiego jest próbą pokazania podejścia do tych zagadnień w świecie nam współczesnym. Ponadto *Prąd zatokowy* stara się oswoić tajemnicę, zjawiska, o których „nie śniło się nawet filozofom", obnażyć instrumentalizację wartości duchowych. Pytanie o teodyceę jest, nie tylko w tej książce Sosnowskiego,

> rozpaczliwym krzykiem o jakiś porządek. I kiedy nagle, w jakimś błysku, odsłania się taki porządek, bodaj w postaci wiary w metempsychozę, to się go chroni, to się do niego przywiązuje, bo nie ma się nic w zamian […] dlaczego tego typu opowieści [o trollach, medycynie

[27] J. Sosnowski: *Prąd zatokowy*. Warszawa 2003, s. 356.

> niekonwencjonalnej, New Age — A.N.] są dzisiaj takie popularne, czego ludzie szukają w programach mojego przyjaciela, w jakichś sektach, w Bóg wie czym, i dlaczego przestali to znajdować w chrześcijaństwie[28].

Odpowiedź zdaje się jedna: z powodu nadziei, wiary, że to nie jedynie przypadek rządzi ludzkim losem i że można otrzymać drugą szansę, naprawić to, co się zniszczyło, lepiej pokierować swoim życiem. Z przeświadczenia, że jesteśmy na tym świecie tylko gośćmi, „periodycznie powracającymi wędrowcami", którzy w kolejnych wcieleniach zyskują szansę doskonalenia siebie, żeby w końcu móc przemienić się z „szarych zjadaczy chleba" w anioły, można czerpać siłę, by, mimo dramatów, iść dalej przez życie.

Prąd zatokowy dowodzi też tego, że romantyczne pragnienie istnienia świata innego niż widzialny, poznawalny za pomocą zmysłów, jest ponadczasowe. Popularność programów spod znaku *Telewizyjnego Tygodnika Tajemnic* tłumaczyć się może właśnie tym, że wywoływany przez nie dreszczyk budzi tęsknotę za światem dostępnym ludziom takim, jak Żorlina z Żegiestowa, za rzeczywistością, w której na porządku dziennym są duchy, a dar widzenia przyszłości pozwala na wybieranie „bezpieczniejszych" opcji.

Tytuł powieści Sosnowskiego, jak wszystko w tej książce, nie jest przypadkowy. Stanowi główne przesłanie rzeczonej prozy. Ale jest też metaforą życia. Człowiek bywa często bezsilny wobec tego, co go spotyka, skutkiem tego daje się unosić prądowi życia. Zdarza się i tak, że chcąc walczyć z przeciwnościami losu, zmuszony jest iść pod prąd. Prąd zatokowy zabiera wszystko, na co natrafi na swej drodze. Pod względem konstrukcyjnym powieść Sosnowskiego oddaje specyfikę takiej płynącej nieustannie wody. Stanowi bowiem połączenie traktatu filozoficznego z konwencjami romansu, w który wplecione zostały fragmenty dziennika z podróży do Włoch i Francji, esej o Savonaroli oraz urywki prozy poetyckiej. Dzięki temu powstała intrygująca, intertekstualna gra (z) motywami romantycznymi i modernistycznymi. Literackie wątki, podobnie jak przywoływana wcześniej woda, nieustannie płyną w czasie, by stawać się elementami coraz to innych opowieści.

◇

Akcja *Tak to ten* rozgrywa się współcześnie w Kołobrzegu. Nie bez znaczenia — do czego zdążył przyzwyczaić czytelników Sosnowski — jest także to, co wydarzyło się ponad pół wieku wcześniej. Dlatego też akcja poszczególnych zdarzeń rozgrywa się przede wszystkim od roku 1928 do 1945 i w roku 2000 (kilka epizodów sytuuje się między wymienionymi przedziałami czasowymi). Głównym bohaterem powieści jest Grzegorz Jodłowski,

[28] Tamże, s. 304.

prezenter radiowy, który po utracie pracy w stolicy wyjeżdża do Kołobrzegu, by tam poprowadzić program *Nocne pogaduchy*. W konsekwencji *Tak to ten* jest w znacznej części zapisem prowadzonych podczas nocnych rozmów dziennikarza z słuchaczami konwersacji. Owe pogadanki dotyczą nie tylko problemów miłosnych czy rodzinnych, lecz także kwestii politycznych (na przykład stosunków polsko-niemieckich, relacji do Unii Europejskiej lub oceny realizmu socjalistycznego). Ale obok Jodłowskiego pojawia się cała gama — luźniej lub mocniej — związanych z nim postaci, między innymi: właściciel kołobrzeskiej rozgłośni Wiktor Piotrowin, dziennikarz „Radioobrzeży" Jacek Myszor, jego dziewczyna Stella, w której podkochuje się Aleksander, Zygmunt, wuj Aleksandra, pracujący w sex-shopie były żołnierz, który wysyła listy z pogróżkami do Wiktora.

Ogniwem spajającym wszystkie przedstawione w powieści Sosnowskiego historie jest Kołobrzeg. Dlatego obok wątku przywołującego Dom Higieny Rasowej „Jutrzenka Rzeszy", w którym podczas II wojny światowej prowadzono na dzieciach eksperymenty pozwalające stworzyć nadczłowieka czystej rasy aryjskiej, czy przypomnienia okoliczności zagłady miasta w 1945 roku, toczą się narracje mieszkańców, którzy albo pragną jak najszybciej Kołobrzeg opuścić, albo przeciwnie — odnajdują w nim swój dom. Wszyscy oni jednak zastanawiają się nad tym, w jaki sposób odnaleźć sens własnej egzystencji, jak poradzić sobie z demonami przeszłości, jak scalać swą tożsamość, nie mając oparcia w tym, co minione.

Tak to ten da się również czytać jako opowieść o nowoczesnej wieży Babel, świecie, w którym choćby z powodu nieumiejętności nawiązania komunikacji nie ma możliwości kształtowania prawdziwych więzi międzyludzkich. W efekcie „wszyscy żyją obok siebie, kierując w przestrzeń komunikaty, których nikt nie słucha i nie słyszy"[29]. Ponadto *Tak to ten* pokazuje, jak trudno dociec prawdy, a tym samym — jak łatwo wskutek przemilczeń, zindywidualizowania perspektywy oglądu, zniekształcić historię. Stąd wiele w powieści Sosnowskiego niedomówień. Brak na przykład klarownej odpowiedzi na pytanie, kto zniszczył miasto lub co się stało z wychowankami „Jutrzenki Rzeszy". Prawda o świecie czy przeszłości nigdy nie jest prawdą jednoznaczną i jednowymiarową. Zawsze pozostaje zależna od tego, kto ją głosi[30]. Zawsze też polega na składaniu poszczególnych kawałków w jakąś w miarę spójną logicznie całość.

> Ludzie rozglądają się po świecie […] i mają za złe, bo miał być raj, miała być świątynia […], a tu nic z tych rzeczy, tylko prowizorka, ja-

[29] P. Małochleb: *Tak, tak, tam w lustrze to niestety ja*. „Dekada Literacka" 2006, nr 5, s. 74.

[30] Podobnie o *Tak to ten* pisała Agnieszka Czarkowska: *Ten, czyli kto?*. „FA-art" 2006, nr 4, s. 63—65.

> kaś wyprzedaż rzeczy używanych. W dodatku bez instrukcji obsługi. A tymczasem instrukcja jest jedna: buduj swoją katedrę[31].

Stąd wszechogarniająca ludzi samotność i potęgowanie się egzystencjalnych lęków.

Zdaniem Artura Madalińskiego,

> Rozmach fabularny jest tu imponujący — splecionych ze sobą wątków, motywów i sensacyjnych historii wystarczyłoby na kilka długodystansowych. Tyle że fabulacyjna finezja nie wiąże się […] z równie wyrafinowaną problematyką. Świat nie da się całkowicie objaśnić przy pomocy sądów wyłącznie racjonalnych, możemy stanąć wobec zdarzeń niewyjaśnialnych[32].

◇

W *Instalacji Idziego* Sosnowski znów dał popis umiejętności konstruowania wciągającej fabuły, opartej przede wszystkim na balansowaniu pomiędzy ważnym tematem (między innymi problematyzowanie różnych odcieni współczesnego katolicyzmu czy źródeł szeroko ujmowanego kryzysu warstwy inteligenckiej) a intrygującą, bazującą na sensacji, akcją. Już pierwszy akapit *Instalacji Idziego* zapowiada nachylenie fabuły w stronę niezwykłości:

> Lojalnie uprzedzam, to będzie opowieść, w którą nie uwierzysz. Co więcej, i ja wierzę w nią tylko chwilami, kiedy się bardzo postaram. Gdybyśmy potrafili uwierzyć, nie musiałbym pisać. […] Pasażer pod paltem wciąż ukrywa twarz, zwłaszcza teraz nie chce jej pokazać. Bo — co za traf — on jeden wie, co to za wyspa i co się na niej stało. Nie śniło mu się więc (to straszne). Chyba że śni bez przerwy (to byłoby straszne tym bardziej)[33].

I — powiedzmy już na wstępie — Sosnowski, wypełniając klamrowo ujętą konstrukcję swej powieści niezliczoną ilością dziwnych wydarzeń, spełnia tę zapowiedź.

Tym razem głównym bohaterem (i owym pasażerem) prozy Sosnowskiego jest Waldemar Wilkowski, który niegdyś postanowił — jak się okazało, bezskutecznie — zostać księdzem.

> Jaki gorzki był jej [tego epizodu z biografii Waldka — A.N.] koniec: za radą spowiednika studiował jeszcze rok na polonistyce, gdy okazało

[31] J. Sosnowski: *Tak to ten.* Kraków 2006, s. 396.

[32] A. Madaliński: *Na powierzchni istnienia i w środku*. „Tygodnik Powszechny" 2006, nr 47 (dodatek „Książki w Tygodniku").

[33] J. Sosnowski: *Instalacja Idziego*. Kraków 2009, s. 7.

> się, że dla ojca nie ma ratunku. Dla tego ojca, którego dalsze życie wymodlił sobie jako dwunastolatek, przerażony myślą, że potrącony na pasach tata nie obudzi się ze śpiączki. I byłoby lepiej — ale kto, poza Bogiem samym, mógł o tym wiedzieć — bo dziesięć lat później choroba przyniosła ojcu tylko okropne cierpienia, błędny wzrok po coraz większych dawkach morfiny, depresję matki. „Dlaczego mnie wysłuchałeś? — powtarzał wtedy. — Jak mogłeś mi ustąpić, jeśli jesteś dobry, a znałeś przyszłość?"[34].

W konsekwencji omawiana tu powieść Sosnowskiego wpisywać się będzie w skomplikowanej natury kwestie religijne, pełniąc jednocześnie funkcję literackiego komentarza do IV RP. *Instalacja Idziego* — jak bowiem przekonywał sam autor na swej stronie internetowej[35] — powstała z rozdrażnienia upolitycznieniem religii. Nie tyle przeto pisarz postanowił napiętnować powody „rozstawania" się z Bogiem, wymagając od Niego konkretnych zysków, których *de facto* od Stwórcy nie otrzymujemy, ile właśnie uczynienie z religii narzędzia manipulacji w rozgrywkach politycznych i dysputach światopoglądowych.

Waldka poznajemy już jako czterdziestodwuletniego dziennikarza prywatnej telewizji TTT, który, będąc po trzech rozwodach, uwikłany w czwarte małżeństwo, „dopadnięty przez siebie samego z legendarnej przeszłości", dowiaduje się, że ma z dawną dziewczyną, niejaką Jolą, dorosłego syna — Idziego, który okazuje się młodzieńcem, najogólniej rzecz ujmując, obdarzonym niezwykłymi zdolnościami, dzięki czemu chłopak nieustannie sprowadza kłopoty zarówno na siebie, jak i na swoich najbliższych. Idzi Janik, pojawiając się w życiu swego ojca, komplikuje nie tylko jego relacje z ówczesną żoną, ale i egzystencję wszystkich, którzy znajdują się w orbicie wpływów młodego charyzmatycznego cudotwórcy-uzdrowiciela-szarlatana. Idzi bowiem — poza darem uzdrawiania i przyciągania do siebie innych — ma także tajemniczą moc wpływania na ludzi, którzy w jego obecności stają się nienaturalnie szczerzy. Powoduje to, co oczywiste, szereg dramatycznych zdarzeń, dzięki którym z kolei autor *Apokryfu Agłai* mógł barwnie i wielostronnie sportretować ówczesną „warszawkę". Na plan pierwszy wysuwają się przeto przedstawiciele środowiska dziennikarzy, artystycznej bohemy, nauczycieli akademickich oraz duchownych. W konsekwencji wiele miejsca Sosnowski poświęca głośnym w ostatnich latach aferom politycznym, bezkompromisowej walce o „stołki", dyskusjom światopoglądowym i rozterkom moralnym. Wśród spraw, o które zahacza autor *Wielościanu* w *Instalacji Idziego*, pojawiają się tedy problemy dotyczące choćby antysemityzmu, lewicowego feminizmu, prawosławia, katolicyzmu spod znaku Radia Maryja

[34] Tamże, s. 28.
[35] Zob. www.jerzysosnowski.pl.

czy prawosławia. Ponadto Sosnowski parafrazuje zawrotną liczbę cytatów (ich skrupulatne wyliczenie lojalnie podaje zresztą na końcu książki), których autorami są między innymi Stanisław Brzozowski, Michel Foucault, ks. Czesław Bartnik, Mistrz Eckhart, Fiodor Dostojewski, św. Jan Chryzostom, Magdalena Środa czy Adam Mickiewicz. Przyznać trzeba, że już nawet ten pobieżny spis parafrazowanych nazwisk gwarantuje dość wybuchową mieszankę, sprawiającą, że prozę Sosnowskiego trudno poddać jednoznacznej interpretacji. Słowem, autor *Linii nocnej* ponownie postawił na sportretowanie polskiej inteligencji znajdującej się u progu XXI stulecia, połączone z *quasi*-filozoficznymi „wstawkami" i umiejętnie budowanym thrillerowym napięciem.

W *Instalacji Idziego* pospolitość miesza się przeto z magicznością, fizyczność — z metafizycznością, namacalność — z iluzorycznością. Pisarz, najoględniej rzecz ujmując, rozprawia o roli przypadku i konsekwencjach dokonywanych przez nas (lub też bez naszej woli) wyborów, o niebagatelnej roli tajemnic, które w najmniej spodziewanych momentach zostają ujawnione i które bez oporów komplikują ludzką egzystencję. Sosnowski i tym razem droczy się z czytelnikami, przekonując, że na życie składa się zarówno prawda, jak i konfabulacja. Powieść nie opowiada jedynie o tym, że katolicyzm jest źródłem cierpień, że stanowi element naszej kultury, z którego — by znów odwołać się do odautorskiego komentarza ze strony internetowej autora *Czekania cudu* — „zrobiliśmy hasełko do skrzykiwania politycznych sojuszników… i pałkę do walenia po głowie ludzi, którzy myślą inaczej"[36]. To narracja problematyzująca potrzebę (szeroko rozumianej) wiary i ulegania iluzjom, manipulacjom, wreszcie — zbiorowym szaleństwom. Utratę owej wiary postrzega — jak sądzę — Sosnowski jako jedną z głównych przyczyn marnej kondycji moralnej współczesnej inteligencji. W rezultacie środowiskowych nacisków Waldek, dla przykładu,

> zaczął przesuwać granice tego, co mu wolno (niby pod presją, ale chętnie), zanurzył się w wielopiętrowe labirynty uzasadnień i usprawiedliwień, coraz doskonalsze, a przecież bezużyteczne, gdy szedł do kościoła i czuł się niegodny, żeby przystąpić do komunii[37].

Wejście w wir matactw, zawodowych zależności, uwikłanie w przeszłość, ale też świadomość nieprzystawalności zasad religii katolickiej do rzeczywistości XXI wieku sprawiły, że Waldek stał się człowiekiem zagubionym, skoncentrowanym na sobie, naznaczonym ambiwalentnymi uczuciami i targanym rozterkami sumienia. Ale — jak zdaje się mówić pisarz — problem jest bardziej złożony, ponieważ nierozłącznie wtopiony w zdegenerowane,

[36] Tamże.
[37] J. Sosnowski: *Instalacja Idziego*…, s. 23—24.

zmiksowane, zrelatywizowane „tu i teraz". *Instalacja Idziego* przynosi bowiem bezkompromisową diagnozę naszej współczesności:

> Gówno jest […]. Każdy mówi o sobie, a nie o tym, co jest. I nawet krytyk nie mówi o tym, co widzi, o dziele, tylko o sobie. Epoka onanistów […]. Nikt nie dotyka tego, co naprawdę ważne. […] Żyjemy w próżni, każdy się nadyma, bo go ciśnienie od środka rozpiera, zaraz będą nam gały trzaskać. Co mam robić, krzyczeć? Zesrać się tutaj? Naszczać? Ale i to było, i zaraz zostało obrobione takimi interpretacjami, że ha. […] Bierzemy udział w zabawie wariatów, wszyscy mówią, nikt nie słucha, bo i nie ma czego. […] Żal naprawdę to mi wiary, że to, co robię, robię po coś. Że mówię do kogoś[38].

Tym, w co uderza Sosnowski, jest zatem egoizm, nijakość, zgadzanie się na kompromisy, akceptowanie tego, co pozostaje w sprzeczności z naszymi przekonaniami, czerpanie z religii tylko tych elementów, które są nam na rękę. Autor *Ach* obnaża potrzebę podobania się wszystkim, zawsze i za wszelką cenę.

> Chcesz mieć wszystko w życiu. Jesteś pazerny. Nie potrafisz się pogodzić z prostą zasadą, tą najbardziej podstawową: że w życiu trzeba dokonywać wyborów. Chcesz być i szlachetny, i bogaty. I odważny, i roztropny. Mieć naraz popularność i święty spokój. Żeby i ten cię lubił, i tamten. Wszyscy najlepiej[39].

Sosnowski nie jest w tym obnażaniu — co oczywiste — oryginalny czy odkrywczy. A jednak *Instalacja Idziego* została napisana w sposób sugestywny, oparta została bowiem na wieloperspektywicznym ujęciu tematu.

Jerzy Sosnowski, próbując dociekać istoty cierpienia, sensu egzystencji czy korozji związków międzyludzkich, na rozmaite sposoby pyta o ludzką duchowość. Pisarz

> łączy niezwykłą wyobraźnię z perfekcyjnym rzemiosłem kompozycyjnym, realizm z fantazją, sprawność stylistyczną z treściami, których żaden styl unieść nie powinien. Najbardziej interesuje go cienka granica oddzielająca życie od Niesamowitego, które rozciąga się tuż za rogiem naszych domów — pod powierzchnią zwykłych czynności, za fasadą przyzwyczajeń[40].

[38] Tamże, s. 260.
[39] Tamże, s. 369.
[40] P. Czapliński: *Z narodowego undergroundu*. „Gazeta Wyborcza" 2006, nr 249.

◇

Dopełnieniem twórczości prozatorskiej Sosnowskiego jest jego aktywność eseistyczna. Na uwagę zasługuje zwłaszcza tom: *Ach* (2005)[41], na który składa się dziewięć esejów. Jego bohaterem jest wrażliwy, wykształcony, współczesny mężczyzna w „średnim" wieku, który mówi o sobie jako o „postkatoliku". Sosnowski zatroszczył się jednak o to, by utożsamienie go z narratorem *Ach* stało się niemożliwe. Dariusz Nowacki zauważa:

> No właśnie — żeby uniknąć konfesji, ów mężczyzna po przejściach często posługuje się konstrukcją „my". W najbardziej zaś przejmującym eseju (*Księga powrotu*), traktującym o wyjściu z Kościoła i powrocie do niego, pojawia się jakiś „on", „mój bohater" — jak przedstawia go Sosnowski i konsekwentnie pisze o nim w trzeciej osobie.
>
> Owa gra masek nie wzięła się, jak sądzę, ze strachu przed osunięciem się w ekshibicjonizm. Autorowi *Ach* chodziło raczej o to, żeby pojedyncze doświadczenie, a więc to, co jednostkowe, możliwie szybko uogólnić. W tym tkwi siła tej oryginalnej książki. To publikacja mająca cechy portretu zbiorowego[42].

Wychowany w wierze katolickiej, bohater z czasem porzuca religię i zaczyna wierzyć w New Age czy teorie Junga. W wyniku kolejnego kryzysu, którego źródłem stało się głównie poczucie wyizolowania, powraca nie tyle do religii dzieciństwa, ile do wiary. Postępuje tak, ponieważ doskwiera mu lęk przed (nie tylko) własnym przemijaniem. Istotne jest też to, że „Świat daje się znieść tylko dzięki wyobrażeniu sobie, że to zaledwie spektakl, pełen przemocy i cierpienia, ale spektakl tylko, na końcu którego rozedrze się zasłona"[43]. W ten sposób pojmowana egzystencja staje się łatwiejsza do zniesienia. Bóg zatem jawi się jako byt konieczny. Ale poszukiwanie jego śladów nie należy do prostych zadań. Dzieje się tak choćby dlatego, że

---

[41] Świadomie pomijam tu *Śmierć czarownicy! Szkice o literaturze i wątpieniu* (Warszawa 1993), *Czekanie cudu* (Warszawa 2009) oraz napisane wraz z Jarosławem Klejnockim *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu" (1986—1996)* (Warszawa 1996), ponieważ traktują o literaturze XIX i XX wieku.

[42] D. Nowacki: *Opowieść eksapostaty*. „Gazeta Wyborcza" 2005, nr 73. Na podobne zabiegi uwagę zwraca także Artur Madaliński, choć w jego odczuciu zbiór Sosnowskiego jest książką „szalenie prywatną, nieledwie intymną z jednej strony i odważną — z drugiej". Krytyk wyjaśnia: „*Ach* jest więc próbą umiejscowienia się pisarza w szerokim uniwersum światopoglądowym, ale jest także sposobem na poznanie siebie, wiwisekcją własnych kłopotów z Kościołem i chrześcijaństwem". A. Madaliński: *Na szlakach Boga*. „Tygodnik Powszechny" 2005, nr 21 (dodatek „Książki w Tygodniku"). Tego samego zdania była Justyna Sobolewska, której zdaniem *Ach* „przypomina rozmowę z samym sobą". J. Sobolewska: *Wiedza radosna*. „Przekrój" 2005, nr 27.

[43] J. Sosnowski: *Mały Lebiediew*. W: Tegoż: *Ach*. Kraków 2005, s. 9.

> Bóg milczy, a my żyjemy wewnątrz tego milczenia. I trzeba wytrwać w tej ciszy, pod czarnym niebem, zza którego nie rozlega się żaden głos. Zmierzyć się z tą ciszą bez łatwych pocieszeń, rozróżniając godziwe zadośćuczynienia i nierzetelne próby cofania czasu, przynoszące jeszcze więcej chaosu. A wszystko na własną odpowiedzialność[44].

Sosnowski, poruszając się po wielu tematach, nie rozstrzyga dręczących ludzi od wieków dylematów. Pisze między innymi o rozbieżności między duchem a ciałem (*Ciało*), o konflikcie wiary i rozumu (*Najpierw światło*), o współczuciu, wybaczaniu i pokucie (*Elsynor i Jerozolima*), o istocie namiętności (*Piszczel świętego Hieronima*), o różnicach między płciami (*Pobojowisko*) czy o czasie i przemijaniu (*Ach*). Zdaniem Marty Dworak,

> Sosnowski potrafi przestawić swoją interpretację tych odwiecznych problemów, spojrzeć na życie okiem człowieka, który zdecydował się jeszcze raz przebyć swą życiową drogę, by odnaleźć jej sens. Te *stricte* filozofujące rozważania przeplatają się ze wspomnieniami wydarzeń, scen, zjawisk, wpisując je w ponadczasowy kontekst[45].

Jerzy Sosnowski

Prozaik, publicysta, krytyk literacki, dziennikarz telewizyjny i radiowy, historyk literatury

Urodzony 14 maja 1962 roku w Warszawie. Uczęszczał do 33. Liceum Ogólnokształcącego im. M. Kopernika w Warszawie. Studiował filologię polską na Uniwersytecie Warszawskim, gdzie potem w Zakładzie Pozytywizmu i Młodej Polski podjął pracę naukowo-dydaktyczną. Był członkiem Niezależnego Zrzeszenia Studentów. Współredagował studenckie pismo „Hiperball" (1985). Nauczał języka polskiego w 42. Autorskim Liceum Ogólnokształcącym Niepublicznym w Warszawie. Był wykładowcą w Kolegium Nauczycielskim w Suwałkach i w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej. Pracował jako specjalista do spraw kultury mowy przy Związku Artystów Scen Polskich. Pracował w Telewizji Polskiej; w latach 1992—1993 był kierownikiem działu programów humanistycznych w Naczelnej Redakcji Telewizji Edukacyjnej, a od 1996 roku pełnił funkcję kierownika redakcji publicystyki kulturalnej Programu I oraz prowadził magazyn kulturalny „Pegaz" (do 1998). Od 2000

[44] J. Sosnowski: *Elsynor i Jerozolima*. W: Tegoż: *Ach*…, s. 154.
[45] M. Dworak: *Bez łatwych pocieszeń*. „Gazeta Wyborcza — Kraków" 2005, nr 91.

do 2010 roku pracował w Polskim Radiu (początkowo w Programie II, gdzie prowadził audycję z cyklu *Słowo za Słowo*, potem w Programie III, jako jeden z prowadzących audycję publicystyczną *Klub Trójki*). Współpracuje także z TVP Kultura. W latach 2011—2014 był członkiem Rady Języka Polskiego Polskiej Akademii Nauk. Używał pseudonimu Andrzej Walczak. Debiutował opowiadaniem *Ankieta* („Płomyk" 1977, nr 22). Publikował między innymi w „Dialogu" (1989, 1992), „Ogrodzie" (1991—1992), „Kresach" (1993, 1995), „Czasie Kultury" (1991—1997), „Gazecie Wyborczej" (1991—1996), „Więzi". Wśród jego wyróżnień znajdują się: nagroda Ministra Edukacji Narodowej II stopnia, Nagroda Fundacji im. Kościelskich (2001; za *Wielościan*), nagroda Poznańskiego Przeglądu Nowości Wydawniczych „Książka Jesieni 2003" (dla *Prądu zatokowego*), nominacja do Paszportu „Polityki" (2004; za *Prąd zatokowy*), Złoty Grot (2006; nagroda Stowarzyszenia Sztuka Edukacja Promocja), nominacja do tytułu Mistrza Mowy Polskiej (2009).

Bibliografia

Powieści i zbiory opowiadań Jerzego Sosnowskiego (z wybranymi głosami krytyki)

Apokryf Agłai. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 2001.

Recenzje: P. Bratkowski: *Agłaja, czyli kto?*. „Gazeta Wyborcza" 2001, nr 104 (dodatek „Wysokie Obcasy"); W. Chmielewski: *Toksyczny seks*. „Nowe Państwo" 2001, nr 16; M. Cieślik: *Jerzy Sosnowski „Apokryf Agłai"*. „Magazyn Literacki" 2001, nr 2; M. Cuber: *Fotele i demony*. „Pogranicza" 2001, nr 3; P. Czapliński: *Sosnowski do czytania*. „Polityka" 2001, nr 11; J. Grundkowski: *Jeszcze dziwniejszy świat*. „Uroda" 2001, nr 6; JAZ. (dodatek „Książki"). „Przekrój" 2001, nr 13; P. Kępiński: *Traktat o manekinach*. „Życie" 2001, nr 63; T. Mizerkiewicz: *Anty-Pigmalion*. „Nowe Książki" 2001, nr 5; D. Nowacki: *Ależ namieszał!*. „Gazeta Wyborcza" 2001, nr 39 (dodatek „Magazyn z Książkami"); M. Opoka: *Samotność z automatu*. „Akcent" 2002, nr 1—2; R. Ostaszewski: *Figury jazdy obowiązkowej*. „FA-art" 2001, nr 1—2; PS: *Łowca robotów*. „Dziennik Polski" 2001, nr 248; Satyr: *Recepta na sukces*. „Nowe Państwo" 2001, nr 14; M. Szczurek: *Jerzy Sosnowski „Apokryf Agłai"*. „Nowa Trybuna Opolska" z 26.03.2001; W. Wencel: *Papier mâché*. „Nowe Państwo" 2001, nr 16; M. Wilk: [Wakacje z książką]. „Dziennik Polski" 2009, nr 187; M. Witkowski: *Jak czytać „Apokryf Agłai"?*. „Dekada Literacka" 2001, nr 7—8; R.A. Ziemkiewicz: *Rymowanie dreszczowca*. „Magazyn Literacki" 2001, nr 3; T. Zygmunt: *Powieść dla wszystkich*. „Opcje" 2001, nr 3—4; L. Żuliński: *Dmuchana laleczka prozy*. „Trybuna" 2001, nr 133; *Dziwność świata*. „Zwierciadło" 2002, nr 2; [Warto przeczytać]. „Olivia" 2001, nr 7.

Wielościan. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 2001.

Recenzje: A. Błażyńska: *Powidoki.* „FA-art" 2001, nr 4; P. Bratkowski: *Dwa światy*. „Gazeta Wyborcza" 2001, nr 175; L. Bugajski: *Pisanie niekonieczne*. „Trybuna" 2001, nr 268; M. Cieślik: *Kłopoty z istnieniem*. „Gazeta Wyborcza" 2001, nr 137; S. Drajewski: *„Wielościan" — wiele ścian*. „Głos Wielkopolski" 2001, nr 203; K. Dunin: *Święty Jeż od Wielościanu*. „Res Publica Nowa" 2001, nr 11; J. Gizella: *Kostka Rubika*. W: Tegoż: *Pisarze i kopiści.* Kraków 2003; M. Grabowski: *Ani chybi postmoderna*. „Dzień Dobry" 2001, nr 28; D. Nowacki: *Tożsamość czterdziestolatka.* „Polityka" 2001, nr 27; M. Oramus: *Ściganie cieni. Galaktyka Gutenberga*. „Dziennik Polski" 2001, nr 132; J. Strękowski: *Pi er górne.* „Nowe Książki" 2001, nr 8; M. Szczurek: *Miłość, psiakrew*. „Nowa Trybuna Opolska" 2001, nr 152; TL: *Jerzy Sosnowski „Wielościan"*. „Magazyn Literacki" 2001, nr 6; M. Warchał: *Czego boją się dorośli ludzie?*. „Fraza" 2005, nr 3; E. Zamorska-Przyłuska: *Wieloprzeszłość, wieloprawda, wielopole*. „Studium" 2002, nr 1; J. Ziemek: *Wielościan o rozwidlających się kształtach*. „Przekrój" 2001, nr 28.

Inne teksty: A. Czarkowska: *W poszukiwaniu utraconego Boga — o „Wielościanie" Jerzego Sosnowskiego.* „Tekstualia" 2009, nr 2.

Linia nocna. Singles Collection. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 2002.

Recenzje: P. Czapliński: *Strategia ksenofoba*. „Polityka" 2002, nr 19. (Przedruk w: Tegoż: *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym.* Kraków 2004); D. Ćiosić [bez tytułu]. „Dziennik Polski" 2002, nr 136 (dodatek „Książki"); P. Dudziak: *Świat do składania*. „Tygodnik Powszechny" 2002, nr 19; K. Gajewski: *Dyskretny urok realizmu magicznego.* „Rzeczpospolita" 2002, nr 126; Ł. Jeżyk: *Wyśnić postmodernizm, zwątpić w postmodernizm. Wątpić. (Westchnąć)*. „Kresy" 2006, nr 3; jj: *Sparing literacki*. „Dzień Dobry" 2002, nr 24; J. Klejnocki: *Morfeusz wzywa 997.* „Borussia" 2002, nr 28 oraz w „Studium" 2002, nr 5; W. Kot: *Sennik inteligenta*. „Newsweek Polska" 2002, nr 20; A. Madaliński: *Cienka pozioma linia*. „FA-art" 2003, nr 1—2; Ż. Nalewajk: *Dokąd zmierza „Linia nocna"*. „Nowe Książki" 2002, nr 9; T. Nowak: *Jerzy Sosnowski „Linia nocna"*. „Magazyn Literacki Książki" 2002, nr 7; R. Ostaszewski: *Pachnie maliznę.* „Opcje" 2002, nr 4—5; T. Stawiszyński: *Jerzy Sosnowski „Linia nocna"*. „Gazeta Polska" 2002, nr 28; T. Stawiszyński [bez tytułu]. „Albo Albo" 2002, z. 2.

Prąd zatokowy. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 2003.

Recenzje: [bez autora] *Z muzowej półki.* „Kurier Szczeciński" 2003, nr 228; ap: *Odnaleźć siebie*. „Głos Wielkopolski" 2003, nr 231; J.Z. Brudnicki: *Góra „bruLionu"*. „Trybuna" 2003, nr 237; M. Cieślik: *Metafizyka pod prądem*. „Życie Warszawy" 2003, nr 218; M. Cuber: *Samotny jak palec.* „Res Publica Nowa" 2004, nr 1; P. Dunin-Wąsowicz: *Zamiast harlequina*. „Przekrój" 2003, nr 41; J. Klejnocki: *Prąd i wiry*. „Polityka" 2003, nr 38; M. Mizuro: *Od początku.* „Nowe Książki" 2004, nr 1; D. Nowacki: *Dusze wędrujące*. „Rzeczpospolita" 2003, nr 232 (dodatek „Rzecz o Książkach"); M. Olechnowicz: *Zawirowana powieść*. „Głos Koszaliński" 200, nr 243; T. Piątek: *W wirze czarnych narracji*. „Gazeta Wyborcza" 2003, nr 227; A. Pieczko: *W krainie wątpliwości*. „Gazeta Lubuska" 2003, nr 226; M Pietrzak: *Prąd środkowy.* „FA-art" 2003, nr 3—4; M. Tomczyk: *Bezpieczna zatoka poetyki i niebezpieczny prąd myśli.* „Studium" 2004, nr 1; M. Wilk: *W powodzi myśli*. „Dziennik Polski" 2003, nr 270.

Tak to ten. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2006.

Recenzje: H. Bortnowska: *Ach, to ta!*. „Tygodnik Powszechny" 2007, nr 8 (dodatek „Książki w Tygodniku"); M. Cuber: *Zabobon i nonszalancja*. „Nowe Książki" 2007, nr 2; P. Czapliński: *Z narodowego undergroundu*. „Gazeta Wyborcza" 2006, nr 249; A. Czarkowska: *Ten, czyli kto?*. „FA-art" 2006, nr 4; A. Kaczorowski: *Nie, to nie to*. „Polityka" 2006, nr 43; P. Kofta: *Akcelerator prawdy*. „Dziennik" 2009, nr 222 (dodatek „Gazeta Prawna"); A. Madaliński: *Na powierzchni istnienia i w środku*. „Tygodnik Powszechny" 2006, nr 47 (dodatek „Książki w Tygodniku"); P. Małochleb: *Tak, tak, tam w lustrze to niestety ja*. „Dekada Literacka" 2006, nr 5; Z. Miłoszewski: *Litery we mgle*. „Newsweek Polska" 2006, nr 44; T. Mizerkiewicz: *Samolubne sentymenty*. „Dziennik" 2006, nr 162; P. Urbaniak: *RPG Sosnowskiego*. „Twórczość" 2007, nr 2; W. Wencel: *Wąż z rubinowym oczkiem*. „Wprost" 2006, nr 43.

Inne teksty: Ł. Saturczak: *Uczucie — racjonalność — wiara. Swobodnie o pisarstwie Jerzego Sosnowskiego, przy okazji jego nowej powieści „Tak to ten"*. „Lampa" 2006, nr 10.

Instalacja Idziego. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2009.

Recenzje: B. Darska: *Mesjasz potrzebny od zaraz*. „Nowe Książki" 2010, nr 2; M. Grabowski: *Inteligent w sidłach demonów*. „POLSKA Metropolia Warszawska" 2009, nr 252; A. Madaliński: *Nie ma ucieczki od religii*. „W Drodze" 2010, nr 4; D. Nowacki: *Apokryf Idziego*. „Tygodnik Powszechny" 2009, nr 47; Ł. Saturczak: *Trudno nie wierzyć w nic*. „Lampa" 2009, nr 11; M. Sieniewicz: *Apetyt na inny katolicyzm*. „artPAPIER" 2009, nr 22; M. Wołowicz: *Efekt irytacji*. „Czas Kultury" 2010, nr 1; R. Ziora: *I ty zostaniesz Kierkegaardem*. „FA-art" 2010, nr 1—2.

Inne opracowania

P. Dudziak: *Świat do składania*. „Tygodnik Powszechny" 2002, nr 19; K. Dunin: *Czytając Polskę. Literatura polska po roku 1989 wobec dylematów nowoczesności*. Warszawa 2004; A. Madaliński: *Przyjemność prostoduszna albo kicz w prozie Jerzego Sosnowskiego*. „FA-art" 2002, nr 4; W. Rusinek: *Wiara i/jako tekst w prozie Jerzego Sosnowskiego*. „FA-art" 2010, nr 1—2; B. Tyszkiewicz: *Sosnowski Jerzy*. W: *Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku. Słownik biobibliograficzny*. T. 1. Red. A. Szałagan. Warszawa 2011; W. Wencel: *Biały kruk*. „Nowe Państwo" 2003, nr 8.

Książki eseistyczne Jerzego Sosnowskiego

Śmierć czarownicy! Szkice o literaturze i wątpieniu. Warszawa, Semper, 1993.
Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu" (1986—1996). [Współautor: J. Klejnocki]. Warszawa, Sic!, 1996.
Ach. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2005.
Czekanie cudu. Warszawa, Semper, 2009.

Heterotopie
O twórczości Andrzeja Stasiuka

Elżbieta Dutka

W słowniku *Parnas bis*… portret Andrzeja Stasiuka został zarysowany za pomocą zdecydowanych, a przy tym (jak się wydaje) sprzecznych sformułowań i niestereotypowych określeń: „Brutalny prozaik i liryczny poeta, czasem krytyk. Jeden z nielicznych polskich pisarzy z czadowym życiorysem"[1]. Zwłaszcza przymiotnik „czadowy" wiąże się z przyjętą w tej publikacji konwencją alternatywnego (zdaniem niektórych, ironicznego, kpiarskiego[2]) pisania o literaturze. Ten sposób charakterystyki pisarza i jego dorobku (prowokacyjny, a także oparty na kontrastach, skrajnościach) w pewnej mierze można uznać za wprowadzenie do twórczości autora *Murów Hebronu*. Próba charakterystyki dorobku prozatorskiego Stasiuka nasuwa bowiem wiele problemów ze względu na zakres (to już kilkanaście książek) i różnorodność. W takim przypadku trudno formułować jednoznaczne oceny i sądy, którymi można by objąć całość twórczości. Wyjściem z sytuacji wydaje się albo analiza wybranych fragmentów dorobku, albo właśnie odwoływanie się do często przeciwstawnych sformułowań, wyznaczających jednak pewne punkty, pomiędzy którymi można umiejscowić tę twórczość, a także oddających jej rozpiętość i bogactwo. W pierwszej części mojego tekstu spróbuję — mimo wspomnianych niedogodności — dokonać ogólnego przeglądu dorobku pro-

[1] *Stasiuk Andrzej.* W: *Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku. Wydanie trzecie i ostatnie.* Oprac. P. Dunin-Wąsowicz, K. Varga. Warszawa 1998, s. 186. Por.: „Stasiuk łamie własny mit o czadowym życiorysie. Wojsko, dezercja, samobój, więzienie? — jakie to przewidywalne. Za to im mniej ciekawe rzeczy opisywał, tym bardziej rechotałem podczas lektury tej książki. Stasiuk banalista!". P. Dunin-Wąsowicz [notatka na 4. stronie okładki]. W: A. Stasiuk: *Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej).* Wołowiec 1998.

[2] J. Kornhauser: *Postscriptum. Notatnik krytyczny.* Kraków 1999, s. 146—148.

zatorskiego Andrzeja Stasiuka. W drugiej postaram się spojrzeć na prozę tego autora przez pryzmat wybranego zagadnienia — doświadczenia przestrzeni, które — jak sądzę — odgrywa w niej ważną rolę.

Andrzej Stasiuk wkroczył do literatury polskiej jako pisarz z „czadowym", „niekonwencjonalnym" życiorysem, ale także jako autor zdystansowany do samego siebie[3]. Pisarz urodził się w roku 1960 w Warszawie, nigdy jednak nie czuł się zadomowiony w stolicy, raczej, ze względu na zamieszkiwanie w dzielnicy, która była (jak sam mówi) pograniczem miasta i wsi, bliższe są mu peryferia. Także pochodzenie rodziców i częste wyjazdy do dziadków na wieś sprawiły, że późniejszy autor *Opowieści galicyjskich* czuje się bardziej związany z prowincją. Na początku lat 80. XX wieku Andrzej Stasiuk zaangażował się w ruch pacyfistyczny, współpracował z pismami literackiego „undergroundu". „Lumpowski rodowód", burzliwa edukacja (kłopoty szkolne), bunt, dezercja, więzienie — to zapewne elementy „niezbędne" w „czadowym życiorysie". Spektakularna stała się również przeprowadzka ze stolicy na peryferia i osiedlenie się pisarza w małej miejscowości w Beskidzie Niskim, w której nie tylko zbudował dom, ale także założył wydawnictwo[4], zaangażował się w życie społeczności lokalnej[5]. Do legendy przeszły już wyprawy Stasiuka po obszarach „gorszej", „znikającej" Europy — podróże do zapomnianych prowincji Słowacji, Rumunii, Mołdawii, Albanii, Ukrainy.

[3] O dystansie do samego siebie, do własnej biografii i pisarstwa świadczy notka: „Andrzej Stasiuk urodził się w 1960 roku. Pisze poezję, prozę; publikuje w »Czasie Kultury«, »Tygodniku Powszechnym«, »Tytule«. Wydał zbiór opowiadań *Mury Hebronu*. Nie ma jakichś specjalnych przekonań. Dużo pali". W: A. Stasiuk: *Wiersze miłosne i nie*. Poznań 1994, s. 69. Można się także o tym przekonać, oglądając film dokumentalny Aleksandry Czarneckiej i Dariusza Pawelca *Człowiek zwany „Świnia"*.

[4] W roku 1996 powstało Wydawnictwo Czarne, prowadzone przez pisarza i jego żonę Monikę Sznajderman, w którym Stasiuk publikuje swoje utwory. Z niewielkiej prywatnej i niezależnej oficyny Wydawnictwo Czarne stało się znaczącym wydawcą na rynku księgarskim, publikują w nim znani autorzy (nie tylko polscy), ale i debiutanci, książki są rozpoznawalne (ze względu na charakterystyczną szatę graficzną) i nagradzane. Wydawnictwo publikuje przede wszystkim prozę współczesną, specjalizuje się także w przybliżaniu literatury Europy Środkowej — pisarzy węgierskich, rumuńskich, litewskich, ukraińskich, serbskich (seria Europa Środkowa). Zob. M. Kuźmiński: *„Czarne" w środku Europy*. „Tygodnik Powszechny" 2002, nr 46, s. 10 (dodatek „Książki w Tygodniku").

[5] „Monika Sznajderman i Andrzej Stasiuk założyli Stowarzyszenie Rozwoju Sołectwa Krzywa, które zbiera pieniądze na wyposażenie tutejszej szkoły, na wycieczki i obozy integracyjne dla dzieci". Tamże, s. 10. Pisarz zaangażował się w pomoc dzieciom z okolicznych miejscowości i dołączył swój tekst do albumu *Świat. Fotografie dzieci z Jasionki i Krzywej*. Wołowiec 2002, który jest pokłosiem warsztatów fotograficznych zorganizowanych w lipcu 2002 roku w miejscowości Krzywa w Beskidzie Niskim z inicjatywy Piotra Janowskiego (fotografa „Gazety Wyborczej"). W akcji wzięły udział dzieci z terenu byłego PGR-u. Zob. A. Stasiuk: *Był PGR*. „Tygodnik Powszechny" 2002, nr 46, s. 8.

Pisarstwo Andrzeja Stasiuka splata się z jego biografią w prywatną mitologię[6]. Można — jak sądzę — powiedzieć, że autor *Murów Hebronu* dobrze wykorzystał „kapitał początkowy", jakim był „czadowy" życiorys. „Pisarz o niekonwencjonalnej biografii" jest jednocześnie tytanem pracy, o czym świadczy wciąż rozrastający się dorobek. *Outsider* jest zarazem pisarzem świadomie kreującym własny wizerunek, nawiązującym kontakt z publicznością, prozaikiem, który nie pozwala czytelnikom o sobie zapomnieć. Buntownik stał się „jedną z najgłośniejszych karier literackich", „legendą pokolenia", „osobistością literatury"[7]. Krytycy i badacze piszą o autorze *Białego kruka*, że jest jednym z: „najbardziej męskich pisarzy i najlepszym w naszej literaturze znawcą męskich spraw"[8], „najkonsekwentniej »męskim« pisarzem naszej współczesności"[9], sytuują go w gronie „najbardziej osobliwych autorów"[10], twórców, którzy „potrafią zaskakiwać"[11]. Spis określeń, jakie padały po publikacji kolejnych książek Andrzeja Stasiuka, obejmowałby zarówno słowa: „dzieło", a nawet „arcydzieło", jak i znacznie mniej entuzjastyczne określenia typu: „skandaliczna wręcz prowokacja intelektualna"[12], „specyficzna odmiana literatury dla młodzieży"[13], tomik „niesmaczny"[14], „niewypał"[15]. Krzysztof Uniłowski, zastanawiając się nad przypisaniem Stasiuka do formacji nowoczesnej lub ponowoczesnej, pisał, że choć jego książki „można przyporządkować do odpowiednich szuflad, to w wyniku takiego zabiegu powstałby istny przekładaniec"[16]. „Raz lepiej, raz gorzej" — tak charakteryzował twórczość Stasiuka Dariusz Nowacki[17], a Arkadiusz Bagłajewski stwierdził, że jest to pisarstwo

[6] O prywatnej mitologii A. Stasiuka pisze R. Ostaszewski: *Świat popkulturowych fantomów.* „Odra" 2001, nr 6, s. 98—99.

[7] D. Nowacki: *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90.* Kraków 1999, s. 83.

[8] L. Burska: *Sprawy męskie i nie.* „Teksty Drugie" 1996, nr 5, s. 34.

[9] I. Iwasiów: *Anachroniczny bastion.* „Kresy" 1999, nr 4, s. 175.

[10] „Nie mam na myśli jedynie znanego skądinąd bezpretensjonalnego sposobu bycia wołowieckiego twórcy, ale przede wszystkim specyficzny charakter jego książek. Laureat Nagrody Literackiej Nike 2005 od lat buduje własny, oryginalny świat literacki". M. Olszewski: *Życie na granicy opowieści.* „Akcent" 2010, nr 1, s. 107.

[11] A. Niewiadomski: *Notatki do „dzieła".* „Kresy" 1999, nr 1, s. 177.

[12] Określenie dotyczy *Jak zostałem pisarzem.* P. Bratkowski: *Każdy miał swoje FSO.* „Gazeta Wyborcza" 1999, nr 1, s. 20—21.

[13] D. Nowacki: *Zawód czytelnik…*, s. 91.

[14] Określenia dotyczą *Przez rzekę.* N. Słomińska: *Rozważania podkarpackie, czyli o wędrówkach bohatera „Dukli" i „Dziennika okrętowego" Andrzeja Stasiuka.* „Pamiętnik Literacki" 2006, z. 4, s. 187.

[15] Określenia dotyczą *Tekturowego samolotu* i *Dziewięć.* M. Witkowski: *Gniotsja, nie łamiotsja.* „Kresy" 2001, nr 4, s. 182.

[16] K. Uniłowski: *Granice nowoczesności. Proza polska i wyczerpanie modernizmu.* Katowice 2006, s. 200.

[17] D. Nowacki: *Zawód: czytelnik…*, s. 83—97.

„mimo pozornej przejrzystości niepochwytne”[18]. Pozycja pisarza z Czarnego w ostatnich latach bardziej się ustabilizowała i obecnie raczej powszechna jest opinia o dużym znaczeniu tej twórczości. Autor *Dziennika pisanego później* przestał być postrzegany jedynie jako buntownik i prowokator, stał się jednym z najważniejszych pisarzy współczesnych, autorytetem w wielu dziedzinach. „Głos” autora *Grochowa* we współczesnej literaturze jest ważny, choć nadal niepokojący, nieuchwytny i prowokujący do sporów.

U progu swojej działalności artystycznej Andrzej Stasiuk był zaliczany do tak zwanego pokolenia „bruLionu”, nowych pisarzy, „młodej literatury”. Charakterystyczne dla tej formacji było stanowisko opozycyjne w stosunku do literackiego Parnasu, strategia skandalu, odwrócenie się od historii i martyrologii, zwrot w stronę opowieści — „powrót fabuły” i literackiego rzemiosła. Jednak już w 1996 roku autorzy *Chwilowego zawieszenia broni*… zauważają, że Stasiuk należy do tych pisarzy (obok Olgi Tokarczuk, Manueli Gretkowskiej, Nataszy Goerke, Jacka Podsiadły i Marcina Świetlickiego), którzy „wydostali się z getta”, ich książki „weszły do krwioobiegu literatury”[19]. Początki pisarstwa Andrzeja Stasiuka przypadły na końcówkę lat 80. i początek 90. XX wieku — czasy przełomu (według części badaczy) lub tylko oczekiwania, „apetytu na Przemianę” (zdaniem innych)[20].

◇

Oficjalnym debiutem Andrzeja Stasiuka stały się opowiadania więzienne prezentowane w „bruLionie”, opatrzone komentarzami Jerzego Pilcha i Macieja Maleńczuka[21], a następnie zebrane w zbiorze *Mury Hebronu*[22]. Książka powstała podobno w 1985 roku na zamówienie „podziemnego ruchu wydawniczego”, nie ukazała się jednak w tym czasie. Zygmunt Ziątek zauważa, że zamawiający spodziewali się zapewne innej książki, przypominającej ówczesną literaturę więzienną (listy z więzienia Adama Michnika, Czesława Bieleckiego, Henryka Wujca i innych), tymczasem Stasiuk

[18] A. Bagłajewski: *Za rzekę, w cień*… „Kresy” 1997, nr 2, s. 157.

[19] J. Klejnocki, J. Sosnowski: *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu” (1986—1996).* Warszawa 1996, s. 162.

[20] J. Jarzębski: *Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej.* Kraków 1997.

[21] M. Maleńczuk: ***. „bruLion” 1991, nr 17—18, s. 13; J. Pilch: *Epifanie spod celi.* „bruLion” 1991, nr 17—18, s. 13. „Andrzej Stasiuk wkroczył na literacką scenę pod szyldem pięknego określenia »epifanie spod celi«, jakim Jerzy Pilch opatrzył notę towarzyszącą prapremierowej prezentacji […] mniej istotne było nazwisko krytyka-sekundanta, bardziej samo określenie, poczęte jakby z natchnienia Jana Błońskiego”. K. Uniłowski: *Granice nowoczesności*…, s. 171.

[22] A. Stasiuk: *Mury Hebronu.* Warszawa 1992. Pierwszą zwartą publikacją Stasiuka była broszura wydana w trzecioobiegowej WIP-owskiej A Cappelli, zatytułowana *Prison is hell* (1987 ?) — *Stasiuk Andrzej.* W: *Parnas bis*…, s. 186.

> jakby przeciwstawił temu antykomunistycznemu i usankcjonowanemu tradycją narodową buntowi społecznemu — bunt inny: częściowo anarchistyczny, częściowo bandycki, gitowski, bunt wychowanków „poprawczaków" przeciwko porządkowi społecznemu i wszystkim jego stróżom. Znalazł dla niego jakieś zrozumienie, bo dostrzegł w nim także bunt przeciwko nieporządkowi społecznemu, przeciwko rzeczywistości wykorzenionego pokolenia rodziców, rozbitych rodzin, niewolniczej harówy, załganego życia publicznego, braku wszystkiego[23].

W opowiadaniach więziennych już dostrzec można rysy bohatera typowego dla prozy Stasiuka. Zazwyczaj jest to pozornie silny mężczyzna, brutalny, cyniczny, zdolny do zbrodni, którego można oskarżać o amoralizm. Pod tą maską skrywa się jednak często zagubienie, samotność, słabość, brak poczucia sensu, a także tęsknota za uczuciem, za bliskością, przyjaźnią, pokłady wrażliwości. Już w pierwszych utworach ujawniło się — tak charakterystyczne dla prozy Stasiuka — poszukiwanie „narzędzi ekspresji w laboratorium nowoczesnej liryki"[24]. Opowiadania zdradzają ważną w całym pisarstwie beskidzkiego autora rolę opowieści, narracji, która pozwala przetrwać nawet w najgorszych opresjach. Książka przyniosła pisarzowi rozgłos. Krytycy zarzucali jednak *Murom Hebronu* uzależnienie od wzorców literackich: prozy Nowakowskiego, Iredyńskiego. Jan Tomkowski zauważa, że ten „jeden z najokrutniejszych utworów tak zwanej młodej literatury" nie został do końca zrozumiany i odczytany[25].

◇

Dyskusje i kontrowersje wzbudził także kolejny utwór Andrzeja Stasiuka — *Biały kruk*[26], który uznano za powieść ważną dla całej generacji[27]. Fabuła utworu o „straconym pokoleniu" została osnuta wokół wyprawy piątki mężczyzn (dawnych szkolnych przyjaciół) zimą w Beskidy[28]. Historie poszczegól-

[23] Z. Ziątek: *Przestrzeń i pamięć. (Andrzej Stasiuk w poszukiwaniu nowej tożsamości).* „Kresy" 1999, nr 4, s. 146.

[24] O stosowaniu w prozie (między innymi w *Murach Hebronu*) elementów poetyckich pisze M. Orski: *A mury runęły.* Wrocław 1995, s. 145. Zob. także uwagi o „nieepickim modelu prozy" — P. Czapliński: *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976—1996.* Kraków 1997, s. 141—164.

[25] J. Tomkowski: *Pogrzeb i ekshumacja. Powieść polska w latach 1976—1996.* W: *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej.* Red. A. Brodzka, L. Burska. Warszawa 1998, s. 380.

[26] A. Stasiuk: *Biały kruk.* Poznań 1995.

[27] J. Klejnocki, J. Sosnowski: *Chwilowe zawieszenie broni…*, s. 168.

[28] „*Biały kruk* daje się czytać na rozmaite sposoby, przybleka różnorakie kształty, każdy z nich po drodze porzucając. Jest to zatem równocześnie wariant powieści o straconym pokoleniu, przypowieść o wędrówce, traktat o spotkaniu człowieka z natu-

nych wędrowców i przyczyny, które sprawiły, że podjęli wyprawę, są bardzo różne. Bohaterowie porzucili „świat znany i bezpieczny", wyprawa miała być lekarstwem na nudę codzienności i poczucie jałowości życia, okazała się jednak „jazdą do końca nocy"[29]. Bezsensowna włóczęga obnażyła bezideowość i brak sensu, okazała się przede wszystkim ucieczką od siebie. Powieść kończy się klęską bohaterów — wyprawa jedynie utrwaliła poczucie pustki.

◇

Pierwsze książki wyznaczyły dwa kierunki, w których rozwija się proza Stasiuka. Zwłaszcza po publikacji *Białego kruka* wydawało się, że pisarz podejmie wyzwanie, jakim jest fabuła. Jednak w dorobku beskidzkiego autora są jeszcze tylko dwie powieści: *Dziewięć* i *Taksim*. W pierwszej z nich pisarz również przedstawia doświadczenia swojej generacji, portretując jednak tym razem jej przedstawicieli na tle Warszawy wczesnych lat 90. XX wieku[30]. Bohaterem powieści jest drobny przedsiębiorca Paweł, który pragnąc szybkiego zysku, popada w długi. W drastyczny sposób wierzyciel domaga się spłaty (zastraszając sprzedawczynię, demolując mieszkanie). Przerażony Paweł wikła się w gangsterskie porachunki, przemieszcza się po mieście w ucieczce, w dramatycznej próbie rozwiązania patowej sytuacji. W powieści została przedstawiona cała galeria bohaterów „spod ciemnej gwiazdy" (mafiozów, ich kierowców, ochroniarzy, dealerów narkotyków). Postacie Baleronka, Pakera i innych autor zarysował za pomocą grubych kresek — powstał dość stereotypowy wizerunek współczesnych przestępców, pozbawionych jakichkolwiek uczuć i systemu wartości, bezrefleksyjnie podchodzących do życia. To oni jednak czują się panami w nowej sytuacji, sterują i manipulują innymi, terroryzują i zastraszają miasto. Stasiuk w *Dziewięć* pokazuje brutalne, bezwzględne porachunki, do jakich dochodzi w „półświatku", i wynaturzone relacje międzyludzkie. Postać zastraszonego Pawła obnaża „klaustrofobiczne doświadczenie miasta"[31]. Brutalna, „męska" powieść *Dziewięć* Andrzeja Stasiuka otrzymała raczej nieprzychylne opinie krytyków. W jej obronie stanął Przemysław Czapliński, pisząc, że mimo licznych usterek, uchybień jest to ważna powieść zmierzająca w kierunku metafizyki, zwracająca uwagę na obraz zła: „Z uproszczeń i mistyfikacji Stasiuk stworzył więc — mroczny, ale niedający się lekceważyć, może przesadny, ale sugestywny — mit, którym

---

rą, powieść obyczajowa z przełomu epok. Katastrofa, która spotyka bohaterów, ma zaś źródła w rozsypaniu się ładu społecznego, politycznego, kulturowego, metafizycznego". A. Fiut: *Postmodernizm à la polonaise.* W: Tenże: *Być (albo nie być) Środkowoeuropejczykiem.* Kraków 1999, s. 314.

[29] A. Stasiuk: *Biały kruk…*, s. 75.

[30] A. Stasiuk: *Dziewięć.* Gładyszów 1999. W niniejszym szkicu korzystam z wydania 3. — Wołowiec 2004.

[31] M. Witkowski: *Psy IX?.* „Odra" 2000, nr 1, s. 121.

objął ludzi marginesu”[32]. Dodać można, że prowokujący jest przedstawiony w *Dziewięć* wizerunek Warszawy — miasta więzienia, ziejącego grozą lub nudą, w którym nie ma się gdzie schować. Porażająca okazuje się historia tego miejsca, naznaczona śmiercią. Miasto-ruina, które zostało „odbudowane na trupach”, jest postrzegane w powieści jako wielki cmentarz, bohaterowie odwracają się od historii, którą sprowadzają do obrazów przypominających słynny teledysk Michaela Jacksona *Thriller*[33]. Jeden z bohaterów — Jacek, przekonuje się jednak, że nie może odejść z obezwładniającego miejsca:

> Opowiedział jej o tym, jak kiedyś na piechotę poszedł ze Śródmieścia na Grochów, potem wrócił, ale już nie Poniatoszczakiem, ale Śląsko-Dąbrowskim i szedł Świerczewskiego, Wolską, Połczyńską, i o świcie zobaczył, że znalazł się za miastem, że wokół ciągną się pola, jest zielono, daleko i płasko, aż po mglisty horyzont. I pomyślał sobie, że spróbuje iść jeszcze, iść, żeby już nigdy nie wrócić, ale jak w bajce obejrzał się za siebie i zobaczył, że na wschodzie niebo czerwienieje, podnosi się purpurowy blask i wstają czarne kontury miasta. Były ciemne i ciężkie jak góry. Pałac, Marriott, Terminal, Forum, Intraco i reszta. Wynurzały się z mroku jak z oceanu albo spod ziemi i wtedy opuściły go siły. Po prostu poczuł, że nigdzie nie dojdzie, bo najzwyczajniej nie ma dokąd[34].

Pragnienie ucieczki miesza się w powieści z tęsknotą za zakorzenieniem, za odnalezieniem własnego miejsca: „Ludzie powinni zostać tam, gdzie się urodzili. Gdzie indziej trzeba wszystko zaczynać od nowa, a potem się człowiekowi wydaje, że Bóg wie co”[35]. Taka motywacja pozostania w miejscu nie jest specjalnie wyrafinowana, wynika raczej z pragmatyzmu, może nawet z konformizmu i cynizmu, jednak tkwi w niej marzenie o miejscu, w którym można czuć się bezpiecznie.

◇

Nad kolejną powieścią pisarz podobno pracował aż dziesięć lat[36]. *Taksim* w pewnym sensie jest kontynuacją wcześniejszych utworów[37]. Z *Dziewięć* łą-

[32] P. Czapliński: *Zagłada centrum. („Dziewięć” A. Stasiuka).* W: Tegoż: *Ruchome marginesy. Szkice o literaturze lat 90.* Kraków 2002, s. 132—134.

[33] A. Stasiuk: *Dziewięć…*, s. 79—80.

[34] Tamże, s. 132.

[35] Tamże.

[36] M. Strzelecka: *Trochę jak Szwejk, trochę jak Szeherezada.* „Gazeta Wyborcza” 2009, nr 236, s. 24 (dodatek „Duży Format”).

[37] A. Stasiuk: *Taksim.* Wołowiec 2009. (W tekście po skrócie podaję numer strony). „W przypadku *Taksim* mamy do czynienia z powieścią wielowątkową i kapryśną, hermetyczną i depresyjną, nostalgiczną i pełną wewnętrznych sprzeczności, naznaczoną jawny-

czy ten utwór postać bohatera. Przedstawiony w powieści *Taksim* Paweł nosi to samo imię i przypomina drobnego handlarza z tamtej książki, podobnie jak on ucieka z dużego miasta i nie potrafi „poskładać" własnego życia. Tym razem „mężczyzna po przejściach" trafia do prowincjonalnego, przygranicznego miasta, w którym można się dopatrzyć Gorlic. Paweł zawiązuje nieformalną spółkę z Władkiem, mężczyzną po pięćdziesiątce, z handlarsko-przemytniczą przeszłością i wiedzą o tym, gdzie warto pojechać, by zarobić. Przede wszystkim jednak Władek potrafi snuć niezwykłe opowieści (przypomina pod tym względem Zagłobę). Bohaterowie razem jeżdżą starą furgonetką i handlują używanymi ubraniami. Interes nie jest specjalnie dochodowy, pozwala jedynie zarobić na benzynę i pijaństwo raz w tygodniu, dlatego sporadycznie mężczyźni próbują także innych sposobów zarobkowania (nie uchylają się nawet przed przemytem ludzi — nielegalnych imigrantów). Handlowe wyprawy prowadzą na Słowację, Rumunię. Władek podczas tych wypraw wspomina czasy, gdy jeździł także do dawnego ZSRR i do państw obozu socjalistycznego. Z jego handlarskich opowieści wyłania się obraz „gorszej" Europy. Natomiast opis miasta, w którym zostaną już tylko starcy szukający znajomych nazwisk na klepsydrach, przypomina klimat prowincji, przedstawianej w wielu opowiadaniach Stasiuka. Bohaterowie tej powieści przez nieustanne bycie w drodze usiłują wypełnić pustkę egzystencji. Poszukują wiecznie umykającego sensu, ale może w jeszcze większym stopniu niż poprzednicy (to znaczy podobni bohaterowie innych utworów tego autora) odczuwają przemijanie: „W ciepłe dni siadaliśmy nad rzeką i patrzyliśmy na drugą stronę. Na stację podjeżdżały wciąż nowe auta, tankowały i ruszały dalej, jakby już nikt nie mógł wysiedzieć na miejscu, jakby bezruch groził śmiercią" (T, s. 34).

◇

Znacznie większą część dorobku Andrzeja Stasiuka stanowią jednak krótkie formy prozatorskie. Dla autora *Murów Hebronu* charakterystyczna jest raczej kompozycja fragmentaryczna i dygresyjność. Te cechy są już widoczne w debiutanckim zbiorze opowiadań, a także w kolejnych publikacjach. Jedną z nich są *Opowieści galicyjskie*, w których przedstawione zostały tereny po

---

mi nawiązaniami nie tylko do poprzednich publikacji Stasiuka, ale i prozą ufundowaną na wielorakich literackich odniesieniach. […] Stasiuk zatem jest wierny podejmowanym przez siebie od lat zakresom problemowym. Znów powraca do snucia refleksji na temat prowincjonalności, przemijania i rozpadu świata. Stąd w centrum zainteresowań beskidzkiego pisarza tak często pojawiają się rzeczy — ich historie i rozkład". A. Nęcka: *Stasiukowe „on the road"*. „artPAPIER" 2010, nr 8. http://artpapier.com/?pid=2&cid=18&aid=2172 (dostęp: 1.05.2010); „*Taksim* to wyciąg z twórczości literackiej i pism eseistycznych Andrzeja Stasiuka, pełen autopowtórek i autoparafraz". D. Nowacki: *Jeżdżąc z panem Władkiem*. „Tygodnik Powszechny" 2009, nr 41, s. 46.

dawnym państwowym gospodarstwie rolnym na wschodzie Polski[38]. Bohaterami opowiadań są ludzie zagubieni, łatwo wyrzekający się dawnego stylu życia i wartości na rzecz kolorowej, tandetnej nowości, podatni na manipulację, ale przy tym jeszcze w jakiś sposób wciąż autentyczni. Andrzej Stasiuk łączy w krótkich narracjach realizm, obserwacje przemian społecznych, obrazy z życia małej zbiorowości z fantastyką i metafizyką rodem z ballad romantycznych. O dawnych traktorzystach, drwalach, chłopach opowiada językiem stylizowanym na przypowieści biblijne. Narrator snuje opowieść o ludziach wykorzenionych i coraz bardziej pustych miejscach, ukazuje potrzebę *sacrum* i metafizyczne tęsknoty.

◇

W kolejnej książce — *Przez rzekę*, Andrzej Stasiuk powrócił do realiów warszawskich. Tym razem w opowieściach ukazał miasto przedzielone rzeką, w którym obok reprezentacyjnego centrum są obszary gorsze:

> Nasze wyprawy. Wymykamy się z rozgorączkowanych ulic śródmieścia, spomiędzy tych wszystkich napisów zachwalających nieśmiertelność. Wybieramy peryferie, gdzie trwa letarg ten sam od zawsze i ślady ostatnich lat są ledwo dostrzegalne i bezradne. […] Wystarczy przejechać na drugą stronę rzeki. Twarze w autobusach i tramwajach starzeją się z każdym przystankiem[39].

W tym utworze (podobnie jak w *Opowieściach galicyjskich* i innych książkach Stasiuka) uwidacznia się świadomość pustki (przestrzeni, egzystencji) i rozpadu, brak zakorzenienia, a bohaterowie dramatycznie poszukują namiastek sensu w przyjaźni, miłości, codzienności. Centralnym zagadnieniem jest tu przekraczanie „kolejnych rzek" — granic, stanów świadomości. W tej książce, podobnie jak w *Białym kruku*, widziano zapis przeżyć generacji zagubionej w nowej rzeczywistości. Punktem wyjścia i pierwszym opowiadaniem w tym zbiorze jest utwór *Chodzenie do kościoła* — rodzaj rozrachunku z samym sobą, z tradycją religijną, która mimo że jest odrzucona, to jednak niezmiennie pozostaje istotna, jest ważnym doświadczeniem. Pierwszy tekst wraz z dwoma kolejnymi utworami: *Chodzenie do biblioteki*, *Chodzenie na religię*, stanowi trzon całego zbioru, wyznacza symboliczną rzekę, przez którą bohater przechodzi, ale której tak do końca chyba nigdy nie przekracza. W kolejnych opowiadaniach tematem jest doświadczanie granic człowieczeństwa w ekstremalnych przeżyciach, w wynaturzonej erotyce i w relacjach międzyludzkich. Wyłania się z owych opowiadań obraz zagubionego człowieka, wykorzenionego ze

[38] A. Stasiuk: *Opowieści galicyjskie.* Kraków 1995.
[39] A. Stasiuk: *Przez rzekę.* Gładyszów 1996, s. 111.

świata dawnych wartości, pozbawionego złudzeń, że może odnaleźć swój bezpieczny brzeg.

◇

W *Dukli* — tomie złożonym z dwudziestu fragmentów (najdłuższe i najważniejsze jest opowiadanie tytułowe, pozostałe utwory mają charakter krótkich impresji, wspomnień, refleksji nad naturą) ujawniło się jeszcze bardziej liryczne oblicze prozy Stasiuka. Przemysław Czapliński nazwał tę książkę „gnostyckim traktatem opisowym", „dygresyjną formą filozoficznej literatury", w której język poetycki jest jedynym językiem opisu istnienia, a dostępne naszym zmysłom obrazy bytu są „wskazówkami, jak poradzić sobie z przemijaniem"[40]. W tomie ujawniają się inspiracje prozą Brunona Schulza i Zygmunta Haupta. Z jednej strony w książce można dostrzec apologię Dukli, która podobnie jak Drohobycz w *Sklepach cynamonowych* jest na pograniczu jawy i snu, rzeczywistości i nierzeczywistości. Z drugiej strony proza Stasiuka ukazuje wszechobecność rzeczy, które przypominają o rozkładzie. Nagromadzenie przedmiotów, enumeracje, niekończące się zdania, na granicy poprawności językowej, sprawiają, że *Dukla* przypomina oryginalny styl Zygmunta Haupta (trzecia część tytułowego opowiadania jest dedykowana „pamięci Z.H.")[41].

◇

Skromny objętościowo tom opowiadań, zatytułowany *Zima*, większość krytyków wiąże z *Opowieściami galicyjskimi* i *Duklą.* Utwory tu zgromadzone łączą opisy, obserwację rzeczywistości beskidzkiej z refleksją na temat ulotności rzeczy, ludzi. W opowiadaniach przeważa zmysłowe doświadczanie rzeczywistości — beskidzkiego mikroświata. Podobnie jak we wcześniejszych książkach, zarysowane zostały biografie zwykłych, prostych ludzi, w których doświadczeniach natura przenika się z cywilizacyjnym śmietnikiem:

> Dlatego mam obsesję rzeczy, zdarzeń, nic niewartych szczegółów, wyliczanek, lubię wiedzieć, co jak się nazywa, i dlatego wolę biedne okolice niż bogate, bo w nich przedmioty mają prawdziwą wartość i bardzo możliwe, że ludzie je choć trochę kochają, nie mając o tym nawet pojęcia. Od wielbienia rzeczy są bogacze. Podziwiają swoje postacie w lustrzanych powierzchniach i w końcu sami zamieniają się we własne

[40] P. Czapliński: *Gnostycki traktat opisowy.* „Kresy" 1998, nr 1, s. 141—142.

[41] Szerzej pisze na ten temat Z. Trysiński: *Z problematyki związków Andrzej Stasiuk: Zygmunt Haupt. Rekonesans historycznoliteracki.* W: „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie". Seria Filologiczna. Historia Literatury 7. Red. S. Uliasz. Rzeszów 2001, z. 41, s. 57—67.

> odbicia. Ich rzeczy są tak drogie, że nigdy się nie niszczą, i to jest ich nieśmiertelność[42].

◇

Publikacja książki *Jak zostałem pisarzem…* wyznacza swego rodzaju zwrot w pisarstwie Stasiuka w stronę eseju i gier biograficznych. „Próba autobiografii duchowej" wywołała burzę wśród krytyków[43]. Doświadczenie lumpowskie zostało w niej uznane za element biografii intelektualnej — Andrzej Niewiadomski zauważa, że jest to „kpina, w tle której czai się całkiem poważna refleksja dotycząca możliwości opisu indywidualnego i zbiorowego doświadczenia i wyboru narzędzi takiego opisu. Książka jest ważna także dlatego, że mówi o doświadczeniu pokoleniowym"[44]. Pisarz odmalował barwny portret swoich czasów i swego pokolenia w sposób mitologizująco-nostalgiczny i ironiczny zarazem:

> Oczami młodego bohatera — chłopaka ze stołecznej Pragi, wyrzuconego ze szkoły, imającego się od czasu do czasu różnych zajęć, dezertera z wojska i więźnia odsiadującego półtoraroczny wyrok, wreszcie nie do końca świadomego działacza podziemnej organizacji pacyfistycznej — oglądamy peerelowskie lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte. Jego losy wiążą się z miejscami i krajobrazami, które uznaje za jedynie własne. Zakazane praskie uliczki, z których bliżej na Ural niż do Śródmieścia, traktuje jako „przestrzenie pierwsze", które raz na zawsze ukształtowały jego pamięć i wyobraźnię, decydująco wpłynęły na poczucie tożsamości „człowieka stąd", „swojaka", który wie, jak smakowała polokokta i radomskie, ile kosztowała zwyczajna i piwo wareckie. Zgrzebna codzienność schyłku czasów realnego socjalizmu w wydaniu Stasiuka nabiera mitycznej pełni znaczeń, traktuje się ją jak zapoznany prawzór rzeczywistości w ogóle[45].

Jak zostałem pisarzem… przyrównywano do *Pięknych dwudziestoletnich* Marka Hłaski, widziano w tym utworze kolejną kreację własnej legendy. Natomiast „droczenie się" autora z czytelnikiem przypomina strategię znaną z „łże-dzienników" Tadeusza Konwickiego.

---

[42] A. Stasiuk: *Zima*. Wołowiec 2001, s. 41.

[43] A. Stasiuk: *Jak zostałem pisarzem…*

[44] A. Niewiadomski: *Notatki do „dzieła"…*, s. 177.

[45] H. Gosk: *Dyskursywizacja materiału pamięci. (Andrzej Stasiuk „Jak zostałem pisarzem. Próba autobiografii intelektualnej", Marek Sieprawski „Miasteczko z ludzką twarzą").* W: Tejże: *Zamiast końca historii. Rozumienie oraz prezentacja procesu historycznego w polskiej prozie XX i XXI wieku podejmującej tematy współczesne.* Warszawa 2005, s. 201.

◇

Zbiorem recenzji, felietonów, notatek z lektur (drukowanych wcześniej na łamach prasy), książką złożoną z drobniejszych elementów, bez wyraźnej kompozycji i zamysłu całości, jest *Tekturowy samolot*[46]. W — wydawałoby się: przypadkowo — zebranych szkicach zarysowane zostały przekonania na temat literatury. Stasiuk zwraca uwagę na biograficzne podłoże wielu utworów, pisze wprost o „psychosomatycznym związku" między dziełem i autorem. Pisarz zastanawia się nad śladami rzeczywistości we współczesnych kryminałach, czy magazynach pornograficznych. *Tekturowy samolot* to głos w dyskusji o popkulturze.

◇

Następna książka — *Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową*, w której, obok *Dziennika okrętowego* Stasiuka zamieszczony został także szkic Jurija Andruchowycza, wyznacza kolejny tematyczny blok w pisarstwie autora z Wołowca[47]. Definiując własną Europę, polski pisarz zwraca uwagę na znaczenie „prywatnej geografii". Andrzej Stasiuk staje się kartografem, wykreśla mapę własnego życia i własnych wędrówek. Pisarza fascynuje Europa znikająca, obszary, do których jeszcze nie dotarła globalizacja. Można powiedzieć, że ta publikacja otwiera całą serię środkowoeuropejskich, podróżniczych tekstów Stasiuka, drukowanych w antologiach[48], ale przede wszystkim zgromadzonych w tomie *Jadąc do Babadag*[49]. Pisarz nie ogranicza się tylko do „prywatnej geografii", lecz jednocześnie szuka śladów ponadnarodowej wspólnoty, zagrożonej lub zniszczonej przez uniformizację i globalizację. Tereny, którymi pogardzają turyści, zacofane cywilizacyjnie okazują się dla niego sednem kultury europejskiej. Jak zauważa Dorota Kozicka, narrator utworów Stasiuka w obliczu „porażki" historii, która nie potrafi nadać sensu ludzkiemu życiu, opowiada się za geografią, przekonany, że pozwoli ona „ogarnąć świat" i oswoić lęk przed nieskończonością[50].

---

[46] A. Stasiuk: *Tekturowy samolot.* Wołowiec 2000.

[47] J. Andruchwycz, A. Stasiuk: *Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową.* Wołowiec 2001.

[48] A. Stasiuk: *Fado.* W: *Znikająca Europa.* Red. K. Raabe, M. Sznajderman. Wołowiec 2006, s. 367—385; A. Stasiuk: *W cieniu.* W: *Sarmackie krajobrazy. Głosy z Litwy, Białorusi, Ukrainy, Niemiec i Polski.* Red. M. Pollack. Wołowiec 2006, s. 449—462; A. Stasiuk: *Jadąc do Stambułu.* W: *Odessa transfer. Reportaż znad Morza Czarnego.* Red. K. Raabe, M. Sznajderman. Wołowiec 2009, s. 57—72.

[49] A. Stasiuk: *Jadąc do Babadag.* Wołowiec 2004.

[50] D. Kozicka: *Podróże Dyzia Marzyciela.* „Dekada Literacka" 2005, nr 6, s. 63.

◇

W moim odczuciu książką bardzo osobistą jest *Fado*. Zgromadzone w niej fragmenty (eseje, felietony, impresje) dotyczą literatury i podróży śladami lektur, ale również sporo w tomie refleksji na temat przemijania, wchodzenia w smugę cienia. Pisarz podróżuje zarówno po drogach Beskidu Niskiego i „swojej" Europy, jak i w czasie, eksplorując historię kontynentu oraz własne wspomnienia. Za sprawą tych wędrówek w *Fado* pojawiają się pytania o świadomość Europejczyków i o własną tożsamość:

> Przeszłość i pamięć są moją ojczyzną i moim domem.
> […]
> Jestem zadomowiony we własnym losie, ponieważ widzę w nim ciągłość. Ani historia, ani geografia nie są w stanie zapewnić nam poczucia, że skądś przychodzimy[51].

◇

Natomiast następna książka ze względu na tytuł — *Dojczland*, może wydawać się jedynie zapisem podróży do Niemiec[52]. Jednak podczas lektury okazuje się, że tym razem pisarza interesuje zderzenie świadomości kogoś z Europy Środkowej i Wschodniej z kulturą zachodnioeuropejską. Utwór stanowi diagnozę lęków Europejczyków, rozrachunek z historią i ze stereotypami. Przemysław Czapliński, recenzując *Dojczland*, pisał o przemianie prowincjonalizmu w świadomą strategię, która oznacza odrzucenie „kompleksu barbarzyńcy". Krytyk twierdzi, że w książce Stasiuka prowincjusz jest „barbarzyńcą na zagrodzie", który „wie, że nasze lepsze, a nawet jeśli cudze lepsze, to nasze nie gorsze". Badacz zauważa, że pisarz oczywiście ma świadomość stereotypowości takiej postawy, jednak brakuje mu w tekstach Stasiuka wyjścia poza ironię i autoironię, podjęcia ryzyka, które odsłoniłoby prawdziwą kondycję wschodniego barbarzyńcy — „rozdarcie powodowane przez dziedzictwo tępornie wyciosanych kategorii — przez stężałe stereotypy, które każą wybierać między kulturą materialną i duchową, między wygodą i wiernością, między społeczeństwem obojętnym i społeczeństwem życzliwym"[53].

◇

Zapisem podróży i kontynuacją zapoczątkowanych już we wcześniejszych utworach refleksji na temat kondycji mieszkańca Europy jest *Dziennik*

[51] A. Stasiuk: *Fado.* Wołowiec 2006, s. 133, 134.
[52] A. Stasiuk: *Dojczland.* Wołowiec 2007.
[53] P. Czapliński: *Barbarzyńca na zagrodzie.* „Tygodnik Powszechny" 2007, nr 42, s. 24.

pisany później[54]. Tom składa się z dwóch fragmentów przedstawiających Bałkany i jednego, w którym wędrowiec przemierza Polskę. Nieuchronne zatem wydają się porównania; krytycy pisali o „bałkanizacji Polski" i „polonizacji Bałkanów", trudno było także o zgodę, czy jest to bardziej książka o „mojej Europie"[55] czy o „mojej ojczyźnie"[56]. Podróż Stasiuka przez polskie sprawy odbywa się w konkretnym momencie (tekst jest datowany na rok 2010, odnaleźć w nim można aluzje do katastrofy smoleńskiej, wyborów prezydenckich i beatyfikacji księdza Jerzego Popiełuszki), mimo to *Dziennik pisany później* raczej nie jest tylko tekstem publicystycznym. Pisarz podejmuje tradycję rozrachunków z polskością, krytycznego oglądu narodowej mitologii, jednak książka wydaje mi się jednocześnie bardzo osobistą publikacją. Takie odczytanie poniekąd uzasadnia przywołanie w tytule gatunku literatury autobiograficznej. Książka Stasiuka dziennikiem w ścisłym sensie tego słowa nie jest, ale można powiedzieć, że ukazuje prywatne, intymne zmagania autora z Polakiem i polskością w sobie: „Powiedziałem sobie: teraz myśl o swojej ojczyźnie. Jak syn marnotrawny, który powrócił po latach. Myśl o niej, ponieważ okazało się, że innej mieć nie będziesz"[57]. Wątek powrotu do domu, powrotu, który nie jest radosny, lecz raczej gorzki, wiąże się z przekonaniem o powinnościach pisarza, wspominanych w ostatnich zdaniach książki:

> Wracałem do domu tysięczny raz z tym samym uczuciem, że jadę przez coś w rodzaju pustyni i muszę opowiadać historie, muszę przywoływać obrazy, by nie zbłądzić, by dotrzeć do celu. Pod wielkim niebem, z tymi opowieściami, które są jak wątłe ognie w nocy na równinie, gdy wieje wiatr. Nic więcej nie mogłem zrobić. Nic[58].

◇

Swego rodzaju powrotem jest także *Grochów*[59]. Na tom składają się cztery opowiadania, w których tematem jest śmierć: babki, psa, sparaliżowanego pisarza, chorego przyjaciela. Umieranie zostało w nich ukazane z perspektywy dziecka i człowieka dorosłego, czującego coraz bardziej na sobie oddech przemijania i uświadamiającego sobie, że śmierć jest stałym elementem życia.

---

[54] A. Stasiuk: *Dziennik pisany później.* Z fotografiami D. Pawelca. Wołowiec 2010.

[55] Na „bałkańskie" części książki zwraca uwagę R. Kozik: *Że musiał, żeby nie pęknąć?*. „Gazeta Wyborcza" z 3.11.2010, s. 22 (dodatek „Gazeta na Targi Książki Kraków").

[56] Dariusz Nowacki zgadza się z opiniami, że „dostaliśmy ważną książkę o Polsce, wpisującą się w piękną i zarazem bolesną tradycję rozprawiania o naszej ojczyźnie, takiego rozprawiania, w którym czułość miesza się z okrucieństwem, miłość z nienawiścią splata". D. Nowacki: *Medytacyjna podróż ojczyźniana.* „Tygodnik Powszechny" 2010, nr 48, s. 32.

[57] A. Stasiuk: *Dziennik pisany później…*, s. 157.

[58] Tamże, s. 165.

[59] A. Stasiuk: *Grochów.* Wołowiec 2012.

◇

Najnowszą publikację autora z Wołowca stanowi zbiór szkiców publikowanych wcześniej w prasie, zatytułowany *Nie ma ekspresów przy żółtych drogach*[60]. Powracają w nim tematy znane z wcześniejszych książek Stasiuka: europejskie podróże, przejścia graniczne, wątki cygańskie, fotograficzne ujęcia pejzażu itp. Niektóre fragmenty mają charakter publicystyczny (na przykład *Hibernatus*, dedykowany księdzu Wojciechowi Lemańskiemu), inne naznaczone są melancholią, związaną ze świadomością przemijania, nieuchronności starości i śmierci (*Melancholia przejść*). Fragment zatytułowany *Z daleka* ma natomiast charakter pisarskiego wyznania:

> Zawsze przemawiamy z przeszłości własnego życia, które jest ciemne i nieznane innym. Jest ono ciemne i nieznane mnie samemu, bo przecież słowa ledwo mogą dotknąć tego, co przeżyłem. Czasami wydaje się, że pamięć ocala to wszystko, co się złożyło na nasze istnienie. Ale to nieprawda. Ocala zaledwie część opowieści. Część, którą jesteśmy w stanie udźwignąć[61].

W opowiadanych historiach pisarz stara się zawierać jak najwięcej życia, by w ten sposób odgonić śmierć. Autor zwraca uwagę na osobiste doświadczenie, dzięki któremu rozumie zbliżenie do rzeczywistości, jednorazowe „dotknięcie" tego, co jeszcze jest, a co (zapewne) zaraz zniknie. Pisanie jest oddalaniem rozpadu świata, zatrzymaniem go choć na chwilę, ze świadomością nieudolności podejmowanych prób. Problemem poruszanym w tym wyznaniu jest również komunikacja czytelnicza. Pisarz mówi „z daleka", bo z głębi własnego doświadczenia, które jest niedostępne dla odbiorców, podobnie jak ich świat jest daleki dla autora.

◇

Przywołane wcześniej pisarskie wyznanie zarysowuje swego rodzaju punkt, do którego zbliża się na obecnym etapie proza Andrzeja Stasiuka. Mimo znacznego zróżnicowania poszczególnych utworów można powiedzieć, że pisarz nieustannie snuje opowieść rozpisaną na różne języki, wciąż opowiada historię o zmysłowym doznawaniu świata, rozpadzie i śmierci, o uciekaniu od nicości, poszukiwaniu czegoś, co można przeciwstawić egzystencjalnej pustce i przemijaniu. W jednym z wywiadów Stasiuk wyznał:

> Myślę, że cały czas piszę swoją ulubioną historię i ani nie próbuję jej przekroczyć, ani nie próbuję jej naśladować, tylko ciągnę ją cały czas.

[60] A. Stasiuk: *Nie ma ekspresów przy żółtych drogach.* Wołowiec 2013.
[61] Tamże, s. 161.

> Historia jest linearna, czasami zawraca, ale to jest środek stylistyczny, żeby coś wzmocnić. Cały czas zagarniam tę rzeczywistość pod siebie. Ale bardzo możliwe, że piszę o jednym i tym samym, choć nie wiem, co to jest. Na różne sposoby, ale to jest wciąż ta sama opowieść — moja próba zbudowania sobie państwa…[62].

Analiza kolejnych publikacji ukazuje krystalizowanie się tej głównej, najważniejszej opowieści. Towarzyszą temu prowadzone przez krytyków i badaczy poszukiwania formuły, która pozwalałaby scharakteryzować twórczość autora z Wołowca. Wspominałam już, że zwracano uwagę na kreacje bohaterów i „męskiego" świata[63], analizie została poddana refleksja na temat Europy[64] oraz motyw fotografii, fotograficznego doznawania świata[65], podmiotowość melancholijna[66], często pisano o podróżach i podróżopisarstwie[67], o cyklach opowiadań[68]. Zagadnieniem, które powraca z wyjątkową częstotliwością w pisarstwie Andrzeja Stasiuka i wydaje się wręcz kluczowe, jest przestrzeń. Również ten problem eksponowali już badacze[69], jednak warto się przy nim zatrzymać. Topografia i kartografia usytuowane są w centrum pisarstwa

---

[62] *Boks metafizyczny.* Z Andrzejem Stasiukiem rozmawia Maryla Czerwińska. „Tygodnik Powszechny" 2009, nr 41, s. 45.

[63] Zob. między innymi K. Budrowska: *Kobieta na marginesie: kobieta w prozie Andrzeja Stasiuka.* „Test" 1997, nr 3, s. 60—77; P. Jacoń: *O kobietach, czyli o mężczyznach w opowiadaniach Marka Hłaski i tomie opowiadań „Przez rzekę" Andrzeja Stasiuka.* „Pimka" 2000, nr 1, s. 96—105; Ł. Kasper: *Świat męski w prozie Andrzeja Stasiuka.* „Pogranicza" 1999, nr 6, s. 37—44.

[64] B. Dobroch: *„Mój Boże, co ja bym robił we Francji…". Stasiuk i inni, czyli nowi argonauci Środka Europy.* W: *O kondycji literatury najnowszej. Polsko-francuskie spotkanie literackie.* Red. M. Kowalska, A. Zawadzki. Kraków 2006, s. 59—67.

[65] K. Dzika-Jurek: *Głos w sprawie kilku zdjęć. Pewne „fotografie" Stasiuka i Dehnela.* „Świat i Słowo" 2009, nr 2, s. 197—205; M. Koszowy: *Jadąc do Abony. Fotograficzne podróże Andrzeja Stasiuka.* „Teksty Drugie" 2007, nr 1—2, s. 249—260.

[66] W. Rusinek: *O podmiotowości melancholijnej w prozie Andrzeja Stasiuka.* W: *Z dziejów podmiotu i podmiotowości w literaturach słowiańskich XX wieku.* Red. B. Czapik-Lityńska, M. Buczek. Katowice 2005, s. 125—137.

[67] D. Kozicka: *Podróże kształcą? Doświadczenie podróży w twórczości Andrzeja Stasiuka.* W: *Literackie reprezentacje doświadczenia.* Red. W. Bolecki, E. Nawrocka. Warszawa 2007, s. 425—435.

[68] R. Moczkodan: *Cykl opowiadań czy powieść? — o „Murach Hebronu" Andrzeja Stasiuka.* W: *Cykl literacki w Polsce.* Red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska. Białystok 2001, s. 537—549; E. Wiegandt: *Prozatorskie cykle przestrzenne: „Ludzie stamtąd" Dąbrowskiej, „Nowele włoskie" Iwaszkiewicza, „Opowieści galicyjskie" Stasiuka.* W: *Cykl literacki w Polsce…*, s. 337—350.

[69] Zob. między innymi: D. Różycka: *W poszukiwaniu nieznanego. Przestrzeń i wyobraźnia w twórczości Andrzeja Stasiuka.* W: *Literatura polska 1990—2000.* T. 2. Red. T. Cieślak, K. Pietrych. Kraków 2002, s. 295—308; E. Rybicka: *Miejsce, pamięć, literatura (w perspektywie geopoetyki).* „Teksty Drugie" 2008, nr 1—2, s. 25—30.

Stasiuka, w nich ogniskuje się zarówno poszukiwanie nowej tożsamości, problem pamięci, jak i pragnienie zapełnienia pustki egzystencjalnej. Zygmunt Ziątek zwraca uwagę na szczegółowe przywoływanie przez Stasiuka nazw ulic, dzielnic, informacje o odległościach w *Białym Kruku* i w tomie *Przez rzekę*. Literacką topografię można skonfrontować z rzeczywistością pozatekstową. Badacz dostrzega w wierności realiom pewien cel:

> w świecie chaosu wewnętrznego i zewnętrznego, w jakim poruszają się jego bohaterowie, elementy topograficzne są jedynymi elementami prawdziwymi, wiadomymi, trwałymi i niezafałszowanymi — czymś takim, jak kierunki świata, wobec których można się usytuować, żeby odzyskać utraconą orientację[70].

Topografia odgrywa ważną rolę również w tytułowym opowiadaniu w zbiorze *Grochów*, w którym nazwy ulic (Grochowska, Makowska, Garwolińska, plac Szembeka) stają się „rozrusznikiem" wspomnień. Rozbudowany w pisarstwie Stasiuka jest także motyw mapy (w *Jadąc do Babadag* czy w *Fado*)[71], dokładnie zarysowane zostały okolice w *Dukli* i trasy wędrówek w *Taksimie*. Mimo to Zygmunt Ziątek pisze:

> Stasiuk wcale nie znalazł jeszcze miejsca swojej prozy. Albo znalazł miejsce bardzo dziwne. W świetle klasycznych już dziś rozróżnień Yi-Fu Tuana, Stasiuk w najlepszym razie oscyluje na granicy otwartej, nieznanej, nieoswojonej przestrzeni oraz miejsca właśnie, czyli przestrzeni wyodrębnionej, zamkniętej; takiej, w której można wciąż na nowo potwierdzać istnienie świata i własną tożsamość[72].

Andrzej Stasiuk jest (i nie jest zarazem) pisarzem Warszawy, a w szczególności Grochowa, jest (i nie jest) bardem Beskidu Niskiego, piewcą Europy Środkowej. To pisarz „w drodze", uciekający z i powracający do miejsc, które są dla niego bardziej problemem niż ostoją.

Kategorią, która wydaje się wobec tego szczególnie bliska prozie Stasiuka, są heterotopie, przedstawione kilkadziesiąt lat temu przez Michaela Foucaulta. Badacz zauważył wówczas, że w przeciwieństwie do wieku XIX, dla którego wielką obsesją była historia, obecna epoka będzie przypuszczalnie „w większym stopniu epoką przestrzeni"[73]. Stwierdzenia Foucaulta

---

[70] Z. Ziątek: *Przestrzeń i pamięć*…, s. 149.

[71] O mnemotechnicznej funkcji map, przechowujących pamięć o podróżach, w utworach Stasiuka pisze E. Konończuk: *Mapa w interdyscyplinarnym dialogu geografii, historii i literatury.* „Teksty Drugie" 2011, nr 5, s. 255—264.

[72] Z. Ziątek: *Przestrzeń i pamięć*…, s. 143.

[73] M. Foucault: *Inne przestrzenie.* Przeł. A. Rejniak-Majewska. „Teksty Drugie" 2005, nr 6, s. 117.

— jak zauważa Dariusz Czaja — obecnie wydają się niezwykle aktualne[74]. Francuski badacz podkreślał, że przestrzeń, w której żyjemy, nie jest jednorodna, że właściwie stanowi ona sieć relacji[75]. „Inne przestrzenie", według Foucaulta, to miejsca, które „posiadają osobliwą właściwość pozostawania w relacji z wszystkimi innymi miejscami", które zawieszają, neutralizują lub odwracają zastany układ, przez nie wskazywany lub odzwierciedlany. Badacz dzieli „inne przestrzenie" na utopie i heterotopie. Utopie, czyli miejsca bez rzeczywistej przestrzeni, ukazują społeczeństwo w udoskonalonej postaci lub „odwrócone do góry nogami", są przestrzeniami zasadniczo nierealnymi. Natomiast heterotopie — miejsca rzeczywiste, wyznaczane wraz z rozwojem społeczeństwa, są czymś w rodzaju kontrmiejsc, odzwierciedlają inne przestrzenie, chociaż są ich zanegowaniem. Badacz wskazuje dwie podstawowe heterotopie: kryzysu (osobne miejsca święte, zakazane, uprzywilejowane, zastrzeżone dla określonych jednostek, na przykład kobiet ciężarnych, starców) i dewiacji, w których sytuowane są jednostki o zachowaniu dewiacyjnym w stosunku do przeciętnego czy wobec wymaganej normy (sanatoria, szpitale psychiatryczne, więzienia). Funkcja „innych przestrzeni" zmienia się w czasie (na przykład cmentarze dawniej sytuowane w środku miasta, stanowiące jego część, później zakładane były na obrzeżach jako „inne miasto"). Heterotopia może w jednym realnym miejscu zestawiać liczne przestrzenie, miejsca z sobą niekompatybilne. Heterotopie zakładają system otwarcia i zamknięcia, który jednocześnie izoluje je i czyni przepuszczalnymi. Te osobliwe miejsca albo tworzą przestrzeń iluzji, która odsłania całą realną przestrzeń, wszystkie miejsca, między które podzielone jest ludzkie życie, jako jeszcze bardziej złudne, albo też tworzą przestrzeń tak doskonałą, że nie jest ona iluzją, lecz kompensacją[76]. Dariusz Czaja, podsumowując poglądy francuskiego badacza, dodaje, że te miejsca odmienne (*heteros*) znajdują się w pół drogi między oswojonym i znanym miejscem rzeczywistym (*topos*) a miejscem pozbawionym realnej przestrzeni, bytem wyobrażonym (*ou-topos*)[77].

Przestrzenie przedstawiane przez Stasiuka są „innymi przestrzeniami", często mają znamiona heterotopii. Już w debiutanckich *Murach Hebronu* ukazana została heterotopia dewiacji — więzienie, które jest kontrmiejscem, bo wyraźnie odzwierciedla rzeczywistość i stosunki panujące poza nim. Rzeczywistość więzienna staje się pytaniem o świat, wobec którego narasta bunt. Podobnie w *Dziewięć* więzieniem jest miasto. Ta „inna przestrzeń" pokazuje porażenie śmiercią, skazanie na zagładę, rodzi potrzebę ucieczki, ale także

[74] D. Czaja: *Nie-miejsca. Przybliżenia, rewizje.* W: *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria.* Wybór, redakcja i wstęp D. Czaja. Wołowiec 2013, s. 7.

[75] M. Foucault: *Inne przestrzenie*…, s. 119.

[76] Tamże, s. 117—125.

[77] D. Czaja: *Nie-miejsca. Przybliżenia, rewizje*…, s. 14.

pragnienie miejsca, w którym można by czuć się bezpiecznie. W tomie *Fado* jeden z fragmentów przedstawia zaskakujący hotel w Lublanie — dawne więzienie, w którym pokoje gościnne przypominają o swym poprzednim przeznaczeniu (cele).

Opisywana przestrzeń w utworach autora *Dziewięć* bywa zazwyczaj uznawana za gorszą (gorsza część Europy, gorsza dzielnica Warszawy itp.), podlega rozkładowi, jest anachroniczna i patologiczna. Pisarz ukazuje peryferyjne dzielnice miast, ciemne zaułki, śmietniska. Rozsławiona przez Stasiuka Dukla jest kontrmiejscem, w którym inne fragmenty przestrzeni społecznej znajdują swoje wyobrażenie, są kontestowane i odwrócone. W tym przypadku jest to przeciwcentrum. Po publikacji *Opowieści galicyjskich* i *Dukli* pisarstwo Andrzeja Stasiuka było łączone z jedną z odmian nurtu „małych ojczyzn", nazywaną przez Przemysława Czaplińskiego „literaturą ojczyzn wybranych", w której przestrzenią zasiedlaną duchowo jest nie miejsce urodzenia, lecz przestrzeń wybrana: „Stasiuk »zasiedlił« Beskid Niski, ponieważ tam właśnie poczuł się mieszkańcem, podczas gdy w mieście, w którym się urodził, czuł się zawsze przechodniem, uciekinierem"[78]. Związek z ojczyzną wybraną nie ma jednak charakteru stałego, raczej pokazuje złożone relacje pomiędzy miejscem a tożsamością, ojczyzna wybrana jest plastyczna, uległa wobec marzeń i tęsknoty:

> W dzisiejszej literaturze ojczyzna jest więc postrzegana jako przestrzeń pozostająca w luźnym związku z geograficznym podłożem, w najsilniejszym natomiast — z samopoczuciem. Do jej istoty należy obieralność: jako więź pomiędzy nastrojem budzonym przez przestrzeń i człowiekiem (jak Beskid dla Stasiuka [podkr. — E.D.], jak Wrocław dla Zawady, Kaszuby dla Żakiewicza) ojczyzna taka służy budowaniu własnej genealogii duchowej, rekonstruowaniu procesu dojrzewania, wspiera doświadczanie wzniosłości i pomaga w doznawaniu przeżyć metafizycznych. Dawniejsza ojczyzna wybierała swoich mieszkańców, dzisiaj natomiast mieszkańcy świata wybierają sobie ojczyznę. A jeśli ojczyznę można sobie wybierać, tedy i tożsamość okazuje się wiązką cech, które można negocjować z rzeczywistością — konfigurować, zmieniać, przemieszczać. Stąd też ojczyzna i tożsamość w prozie lat dziewięćdziesiątych pozostają mitami, to znaczy tworami aktywności narracyjnej. Są to jednak mity w stanie rozproszenia: na naszych oczach pogłębia się rozpad całościowego postrzegania ojczyzny i wielkich narracji obejmujących całe społeczności[79].

[78] P. Czapliński: *Mapa, córka nostalgii.* W: Tegoż: *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych.* Kraków 2001, s. 117.

[79] Tamże, s. 124.

Prowincja, ojczyzna wybrana jako heterotopia odzwierciedla zanik centrum nie tyle dosłownie, ile w sensie aksjologicznym, jest znakiem „płynnej nowoczesności”[80]. Jerzy Jarzębski zauważa:

> Nie jest bowiem tak, jak mniemają niektórzy, że fascynacja prowincją, „małymi ojczyznami” czy zgoła zagranicą — tak dobrze widoczna w prozie Andrzeja Stasiuka [podkr. — E.D.], Olgi Tokarczuk, Pawła Huellego, Stefana Chwina, Anny Boleckiej, Nataszy Goerke, Zyty Rudzkiej — to kwestia literackiej mody. Szukanie przestrzeni obdarzonej sensem i zdatnej do zamieszkania z dala od centrum (metropolii, kraju) świadczy o przeżywanych przez nie schorzeniach i przetrwa co najmniej tak długo, jak długo centrum nie odzyska swej atrakcyjności jako przestrzeń bogata i nasycona autentycznymi wartościami — w sferze zarówno ekonomii, jak kultury[81].

Dukla jako heterotopia jest peryferiami, ale i centrum zarazem: „Dukla staje się centrum świata, *omfalos* uniwersum — rzecz, w której zaczynają się wszystkie inne rzeczy, rdzeń, na który nizają się kolejne warstwy ruchomych zdarzeń”[82]. Stasiuk odnalazł swoje miejsce, ale w nim nie utknął, lecz uczynił z niego punkt, z którego wyjeżdża i do którego powraca. Analogiczną rolę odgrywa Grochów, mający bardziej prowincjonalny niż stołeczny charakter:

> oddaleni od świata mogliśmy oddawać się wyobrażeniom na jego temat, mogliśmy do niego tęsknić. Bo Olszynka, Grochów i cały ten kraj leżały gdzieś pomiędzy. Ani tu, ani tam[83].

Porzucona kraina dzieciństwa nabiera po latach wyjątkowego znaczenia, mimo wszystko staje się swego rodzaju centrum, punktem wyjścia i miejscem mentalnych powrotów.

Podobne rozdarcie pomiędzy koniecznością bycia w ruchu a osiadłością można dostrzec w utworze *Taksim.* Bohaterowie powieści nieustannie są w drodze. Ważną rolę odgrywa w powieści mitologia samochodowa. Paweł jeździ starym rozlatującym się autem, zastanawiając się nieustannie, kiedy ten „wóz” ostatecznie odmówi posłuszeństwa. Ale jednocześnie bohater w każdej wolnej chwili coś przy nim robi, a szlak jego wędrówek wyznaczają stacje benzynowe, składy używanych opon. Samochód jest przenośnym domem, zamienia się w sklep, jest czymś więcej niż tylko środkiem lokomocji. Ale

[80] Z. Bauman: *Płynna nowoczesność.* Przeł. T. Kunz. Kraków 2006.

[81] J. Jarzębski: *Zniszczenie centrum.* W: *Miejsca rzeczywiste, miejsca wyobrażone. Studia nad kategorią miejsca w przestrzeni kultury.* Red. M. Kitowska-Łysiak, E. Wolicka. Lublin 1999, s. 423.

[82] A. Stasiuk: *Dukla…*, s. 45.

[83] A. Stasiuk: *Grochów…*, s. 71.

zarówno Paweł, jak i Władek w pewnym sensie się zatrzymują i próbują osiąść w miejscu. Paweł odnajduje miasto, które jest w stanie rozkładu, które przygnębia, lecz jednocześnie bohater ma świadomość, że nie znajdzie lepszego[84]. „Zdychające miasto" jest, a jakby już go nie było, nikt tu nie mówi o przyszłości, wszyscy żyją przeszłością. To kolejna patologia przestrzeni — brak określonego charakteru — „ni miasto, ni wieś"[85], miejsce, w którym nic się nie dzieje, nawet zima nie może się zacząć. W ten sposób zostało oddane funkcjonowanie miasta poza czasem, co jest cechą heterotopii. Miejsce, w którym czas się zatrzymał, jednocześnie uświadamia nieuchronność przepływu czasu, wskutek jego anachroniczności jeszcze bardziej widoczne są zmiany w nowoczesnym świecie. Bohater chce tu zostać, bo nie ma już siły uciekać:

> To miasto było jak los. Byłem już stary i chciałem przeczekać jeszcze jedną zimę. A potem pewnie następną. Musiałem tu zostać, bo w innym miejscu nie potrafiłbym zasnąć ani się obudzić. W innym miejscu nie byłoby mostu nad rzeką i dudnienia samochodów na moście. Nie byłoby łuny nad stacją benzynową. To są ważne rzeczy i z czasem okazuje się, że nie można bez nich żyć. Nie można ich zamienić na nic innego[86].

Paweł wynajmuje od starej kobiety drewniany dom. Stopniowo coraz bardziej staje się jasna historia tego domostwa, która wiąże się z dziejami właścicielki. Paweł i stara kobieta tworzą parę niespotykaną we wcześniejszej prozie Stasiuka — są sobie nawzajem potrzebni. Staruszka dzięki temu spotkaniu „odzyskuje" swoją przeszłość (wojenną historię, przez lata wypieraną z pamięci i ze świadomości), natomiast Paweł odkrywa znaczenie domu. W powieści bohaterowie zatrzymują się, odkrywając dom, samotnicy i outsiderzy nawiązują relacje z innymi. Losy Pawła i Władka ukazują wzajemne związki między różnymi (wydawałoby się: sprzecznymi) doświadczeniami miejsca: pomiędzy domem i drogą, między potrzebą podróży, bycia w ruchu i pragnieniem zakorzenienia. Badacze pisali o takiej potrzebie już w odniesieniu do poprzednich utworów beskidzkiego pisarza, jednak dotąd podkreślano przede wszystkim, że dom w prozie tego autora nie oznaczał kresu wędrówki:

> Stasiuk zanegował schemat, który przeciwstawia bezdomnej młodzieńczej wędrówce inicjacyjnej fakt osiągnięcia dojrzałości, związany z wybraniem osiadłego trybu życia (odnalezienia domu po prostu) i zaprzestaniem owej wędrówki. Bohater *Dukli* i *Dziennika* wybudował

[84] A. Stasiuk: *Taksim*…, s. 42.
[85] Tamże, s. 264.
[86] Tamże, s. 98.

> dom, ale nie spowodowało to bynajmniej zakończenia jego podróży i poszukiwań „mądrości". Tym samym zaakceptował inny schemat: życie — droga — labirynt[87].

Czytelnicy powieści *Taksim* rozstają się z bohaterami (Pawłem i Władkiem) w chwili, gdy rozpoczyna się ich kolejna ucieczka. Na tle wcześniejszej prozy autora *Fado* ta ucieczka zaskakuje, gdyż jest w istocie powrotem do domu. Symbolicznym i dosłownym powrotem do domu kończy się także *Dziennik pisany później*, taki kierunek można również dostrzec w *Grochowie* (powrót wspomnieniami do dzieciństwa) oraz w szkicach zamieszczonych w *Nie ma ekspresów przy żółtych drogach* (podróżnika „ciągnie" do miejsc, które kiedyś uznał za „świat").

Miejsce-dom, które nie zamyka, lecz otwiera, droga, która jest domem, i rozpięte pomiędzy ruchem a trwaniem osobowości — to heterotopie w pisarstwie autora *Dukli*.

Andrzej Stasiuk

Prozaik, poeta, eseista, dramatopisarz

Urodzony 25 września 1960 roku w Warszawie. Rozpoczął, ale nie ukończył nauki w Liceum Zawodowym przy Fabryce Samochodów Osobowych w Warszawie. W 1979 roku został powołany do wojska, z którego zdezerterował, za co został skazany na półtora roku więzienia. Po zwolnieniu grywał w kapeli ulicznej i pracował dorywczo. Działał w nielegalnym ugrupowaniu pacyfistycznym Ruch, Wolność i Pokój. Debiutował wierszem *Nie miewam wizji* („Po Prostu" 1990, nr 18). Publikował między innymi na łamach takich pism, jak: „bruLion" (1991), „Czas Kultury" (1993—1996), „Tygodnik Powszechny", „Tytuł" (1993—1994), „Lampa", „Gazeta Wyborcza", „Kresy", „Polityka", „Rzeczpospolita". W 1996 roku założył wraz z żoną Moniką Sznajderman Wydawnictwo Czarne. Wielokrotnie nagradzany, między innymi nagrodą Fundacji Kultury (1994), nagrodą miast partnerskich Torunia i Getyngi im. Samuela Bogumiła Lindego (2002), nagrodą im. Adalberta Stifera dla pisarzy z Europy Środkowej (2005), słoweńską Międzynarodową Nagrodą Literacką „Vilenica" (2008), Nagrodą Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego za całokształt twórczości (2011).

[87] N. Słomińska: *Rozważania podkarpackie…*, s. 188—189.

Bibliografia

Książki Andrzeja Stasiuka (z wybranymi głosami krytyki)

Mury Hebronu. Warszawa, Wydawnictwo Głodnych Duchów, 1992.

Recenzje: P. Czapliński: *Inny.* „Tytuł" 1992, nr 4; R. Częstochowski: *Święty „Świnia", czyli świat zredukowany.* „Nowe Książki" 1993, nr 6; J. Drzewucki: *Uważaj, komu ufasz.* „Twórczość" 1993, nr 6; D. Nowacki: *Czekając na białego kruka.* „FA-art" 1994, nr 4; M. Orski: *Człowiek w celi.* „Arkusz" 1993, nr 22.

Inne teksty: R. Moczkodan: *Cykl opowiadań czy powieść? — o „Murach Hebronu" Andrzeja Stasiuka.* W: *Cykl literacki w Polsce.* Red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska. Białystok 2001.

Biały kruk. Poznań, Biblioteka „Czasu Kultury", 1995.

Recenzje: J. Błoński: *Stasiuk u natury bram.* „Tygodnik Powszechny" 1995, nr 19; R. Chojnacki: *Stasiukowe granice świadomości.* „Studium" 1995, nr 1; T. Cichoń: *Znudzeni trzydziestoletni.* „Opcje" 1995, nr 1—2; P. Czapliński: *Będą nas ścigać, a my będziemy uciekać.* „Kresy" 1995, nr 3; Lektor [Tomasz Fiałkowski]: *Dwie podróże.* „Tygodnik Powszechny" 1995, nr 14; A. Franaszek: *Uciekając.* „Dekada Literacka" 1995, nr 2; P. Kempny: *Ciężar młodości w smudze cienia.* „Nowe Książki" 1995, nr 5; J. Klejnocki: *Jeszcze mniejsza apokalipsa.* „Polityka — Kultura" 1995, nr 1; D. Kulik: *Proza i ikona.* „Nowa Okolica Poetów" 1999, nr 3; A. Legeżyńska: *Albo kicz, albo śmierć.* „Polonistyka" 1995, nr 8; M. Łaziński: *Świat krótkich spodenek.* „Ex Libris" 1995, nr 69; J. Łukaszewicz: *Ich pięciu i pęd pogoni.* „Odra" 1995, nr 2; J. Musiołek: *Corvus albus contra corvus curvus.* „FA-art" 1995, nr 1; D. Nowacki: *Gdzie są chłopcy z tamtych lat…* „Twórczość" 1995, nr 4; M. Orski: *Antymagiczny realizm Stasiuka.* „Arkusz" 1995, nr 7; D. Siwor: *Schemat „rite de passage" a literatura — rozważania o prozie polskiej lat 90-tych.* „Ruch Literacki" 2004, nr 6; K. Uniłowski: *Wydarzenia! Jakie wydarzenia?.* „Nowy Nurt" 1995, nr 20; M. Urbanowski: *Rewolucja cynizmu.* „Arcana" 1995, nr 3.

Inne teksty: P. Czapliński: *Wyprawa po wzniosłość. (A. Stasiuk, „Biały kruk").* W: Tegoż: *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych.* Kraków 2001; J. Gawlikowska: *Andrzej Stasiuk „Biały kruk".* W: Tejże: *Przeboje prozy XX wieku. Literatura światowa i najnowsza polska. Propozycja zajęć fakultatywnych z języka polskiego.* Warszawa 2001.

Opowieści galicyjskie. Kraków, Wydawnictwo Znak, 1995.

Recenzje: J. Błoński: *Góry, ludzie i upiory.* „Gazeta — Książki" 1995, nr 12; W. Bonowicz: *Na południe.* „Tygodnik Powszechny" 1995, nr 52—53; S. Buryła: *Paradygmaty czasu.* „Śląsk" 1997, nr 3; R. Chojnacki: *Niby-naturalizm, poniekąd — magiczny — o przyjemności lektury „Opowieści galicyjskich".* „Studium" 1996, nr 2—3; T. Cichoń: *O honorze, namiętnościach i twardych ludziach.* „FA-art" 1996, nr 1; A. Czachowska: *Inny świat Stasiuka.* „Przegląd Artystyczno-Literacki" 1996, nr 7—8; P. Czapliński: *Opowieść o potopie i dobrym upiorze.* „Ex Libris" 1996, nr 9; H. Gosk: *Druga strona*

bytu. „Nowe Książki" 1996, nr 2; A. Jamrozek-Sowa: *Powietrze pełne duchów.* „Fraza" 1996, nr 11—12; D. Nowacki: *Święci ziemi gorlickiej.* „Twórczość" 1996, nr 4; R. Okulicz-Kozaryn: *Miejsce Andrzeja Stasiuka.* „Czas Kultury" 1996, nr 1.

Inne teksty: G. Borkowska: *„Opowieści galicyjskie" Andrzeja Stasiuka.* W: *Rytmy prozy, czyli jak czytać polską prozę współczesną.* Red. T. Marciszuk. Warszawa 2000; P. Czapliński: *Zamieszkać w krajobrazie. (A. Stasiuk, „Opowieści galicyjskie").* W: Tegoż: *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych.* Kraków 2001; B. Krupa: *Przestrzenie przedstawione w „Znaku czterech" sir Arthura Conan Doyle`a i „Opowieściach galicyjskich" Andrzeja Stasiuka — próba interpretacji postkolonialnej.* W: *Podmiot i tekst w literaturze XX wieku. Warsztaty interpretacyjne.* Red. H. Gosk, A. Zieniewicz przy współpracy K. Krowirandy, Ż. Nalewajk. Warszawa 2006; E. Wiegandt: *Prozatorskie cykle przestrzenne: „Ludzie stamtąd" Dąbrowskiej, „Nowele włoskie" Iwaszkiewicza, „Opowieści galicyjskie" Stasiuka.* W: *Cykl literacki w Polsce.* Red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska. Białystok 2001.

Przez rzekę. Gładyszów, Wydawnictwo Czarne, 1996.

Recenzje: A. Bagłajewski: *Za rzekę, w cień…* „Kresy" 1997, nr 2; M. Czubaj: *Pijąc, skacze przez rzekę.* „Twórczość" 1997, nr 6; A. Nasiłowska: *Rzeka wątpliwości.* „Nowe Książki" 1997, nr 4; M. Nawrocki: *Nieznośna lepkość bytu.* „Arcana" 1997, nr 6; D. Nowacki: *Specyficzna odmiana literatury dla młodzieży.* „FA-art" 1997, nr 1; G. Sawa: *Opowiadania dziurawe.* „Tytuł" 1998, nr 2; M. Wilczyński: *Zygmunt Haupt, sto gram i piwo.* „Czas Kultury" 1997, nr 1.

Inne teksty: P. Czapliński: *W stronę dojrzałości. (P. Huelle, „Pierwsza miłość i inne opowiadania", A. Stasiuk, „Przez rzekę").* W: Tegoż: *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych.* Kraków 2001; P. Jacoń: *O kobietach, czyli o mężczyznach w opowiadaniach Marka Hłaski i tomie opowiadań „Przez rzekę" Andrzeja Stasiuka.* „Pimka" 2000, nr 1.

Dukla. Rysunki Kamil Targosz. Gładyszów, Wydawnictwo Czarne 1997.

Recenzje: P. Czapliński: *Gnostycki traktat opisowy.* „Kresy" 1998, nr 1; A. Grabowski: *Spowiedź.* „Studium" 1998, nr 10; H. Grynberg: *Świat według Stasiuka.* „Tygodnik Powszechny" 1998, nr 7; W. Kaliszewski: *Podróże do Dukli.* „Więź" 1998, nr 2; K. Klejnocka: *Reszta tomu kontra „Dukla" — 19 : 0.* „Kwartalnik Artystyczny" 1998, nr 3; M. Leciński: *Dziura.* „Czas Kultury" 1998, nr 1; J. Marek: *Opowieść o czasie zastygłym: o „Dukli" Andrzeja Stasiuka.* „Świat i Słowo" 2004, nr 2; D. Nowacki: *„Dukla" kontra reszta tomu 1 : 0.* „FA-art" 1997, nr 4; J. Połtyn: *Apokryf genezyjski.* „Fraza" 2000, nr 4; T. Steinfeld: *Dukla Stasiuka.* „Przegląd Polityczny" 2001, nr 50; M. Orski: *Ut pictura poesis.* „Odra" 1998, nr 6; M. Orski: *Ut pictura poesis Andrzeja Stasiuka.* W: Tegoż: *Lustratorzy wyobraźni, rewidenci fikcji. O polskiej prozie lat dziewięćdziesiątych.* Warszawa 2003; K. Uniłowski: *Na zachód od Dukli.* „Twórczość" 1998, nr 6.

Inne teksty: M. Boczkowska: *Wewnętrzne życie miasta, czyli słów kilka o „Dukli" Andrzeja Stasiuka.* W: *Literatura i przestrzeń. Postacie autobiografizmu w literaturze polskiej XX i XXI wieku.* Red. B. Gutkowska, B. Nowacka. Katowice 2008; S. Dłuski: *Ziarno goryczy i światło Dukli.* „Nowa Okolica Poetów" 1998; M. Horodecka: *Wypełnianie przestrzeni. O „Dukli" Andrzeja Stasiuka.* W: *Literatura i przestrzeń. Po-*

stacie autobiografizmu w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Red. B. Gutkowska, B. Nowacka. Katowice 2008; M. Kaczmarek: *„Dukla jako memento". Zmienne oblicza „Dukli" Andrzeja Stasiuka jako egzemplifikacja prozy pamięci.* W: *Miasto. Przestrzeń, topos, człowiek.* Red. A. Gleń, J. Gutorow, I. Jokiel. Opole 2005; M. Nawrocki: *No więc „Dukla". O prozatorskiej twórczości Andrzeja Stasiuka.* „Dekada Literacka" 1998, nr 4; I. Niemiec: *Dukla.* W: *Światy nowej prozy.* Red. S. Jaworski. Kraków 2001; N. Słomińska: *Rozważania podkarpackie, czyli o wędrówkach bohatera „Dukli" i „Dziennika okrętowego" Andrzeja Stasiuka.* „Pamiętnik Literacki" 2006, nr 4; A. Szwast: *„Dukla" Stasiuka jako wyraz zafascynowania Schulzem.* „Polonistyka" 1999, nr 9.

Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej). Gładyszów, Wydawnictwo Czarne 1998.

Recenzje: P. Bratkowski: *Każdy miał swoje FSO.* „Gazeta Wyborcza" 1999, nr 1; A. Czachowska: *Epika prawdziwa.* „Res Publica Nowa" 1999, nr 5; H. Gosk: *Trzy w jednym.* „Nowe Książki" 1999, nr 2; M. Lengren: *Buszujący w PRL-u.* „Twórczość" 1999, nr 6; J. Madejski: *Melancholia według Stasiuka.* „Pogranicza" 1999, nr 1—2; A. Niewiadomski: *Notatki do „dzieła".* „Kresy" 1999, nr 1; G. Olszański: *Heroizm i fabuła.* „FA-art" 1999, nr 1; M. Orski: *Powrót do „krainy cudowności".* „Przegląd Powszechny" 2000, nr 5; R. Ostaszewski: *Ersatz.* „Dekada Literacka" 1999, nr 3.

Inne teksty: H. Gosk: *Dyskursywizacja materiału pamięci (Andrzej Stasiuk „Jak zostałem pisarzem. (Próba autobiografii intelektualnej)", Marek Sieprawski „Miasteczko z ludzką twarzą").* W: Tejże: *Zamiast końca historii. Rozumienie oraz prezentacja procesu historycznego w polskiej prozie XX i XXI wieku podejmującej tematy współczesne.* Warszawa 2005; M. Leciński: *Nostalgicy z wyboru. O przedstawianiu PRL-u w „Seansie" Witolda Horwatha i w „Jak zostałem pisarzem" Andrzeja Stasiuka.* W: *Literatura polska 1990—2000.* T. 2. Red. T. Cieślak, K. Pietrych. Kraków 2002.

Dziewięć. Gładyszów, Wydawnictwo Czarne. 1999.

Recenzje: P. Czapliński: *Wara od Stasiuka!.* „Polityka" 1999, nr 46; P. Fejkisz: *Dziewięć rad.* „Studium" 1999—2000, nr 6—1; I. Iwasiów: *Anachroniczny bastion.* „Kresy" 1999, nr 4; J. Madejski: *Według Stasiuka.* „Pogranicza" 1999, nr 6; K. Masłoń: *Spray i pamięć.* „Magazyn Literacki" 1999, nr 10; M. Orski: *Dziewiątka Stasiuka.* „Nowe Książki" 2000, nr 1; M. Witkowski: *Psy IX?.* „Odra" 2000, nr 1.

Inne teksty: P. Czapliński: *Zagłada centrum. („Dziewięć" A. Stasiuka).* W: Tegoż: *Ruchome marginesy. Szkice o literaturze lat 90.* Kraków 2002; A. Wiencek: *„Dziewięć" a struktura antycznej tragedii.* W: *Światy nowej prozy.* Red. S. Jaworski. Kraków 2001.

Tekturowy samolot. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2000.

Recenzje: M. Cuber: *Pisane na tekturze.* „Opcje" 2000, nr 6; I. Iwasiów: *Z tektury, z literatury.* „Nowe Książki" 2001, nr 2; Ł. Kasper: *Dziesięć (model do sklejania bez instrukcji).* „Pogranicza" 2000, nr 6; R. Ostaszewski: *Świat popkulturowych fantomów.* „Odra" 2001, nr 6; M. Sikora: *O dwoistości istnienia. (A. Stasiuk „Tekturowy samolot").* „Studium" 2001, nr 1.

Zima. Obrazy Kamil Targosz. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2001.

Recenzje: M. Cuber: *Proza martwego sezonu.* „Res Publica Nowa" 2001, nr 12; H. Gosk: *Traktat nie do końca metafizyczny. „Zima".* „Nowe Książki" 2001, nr 12; Ł. Kasper: *Stasiuk kieszonkowy.* „Pogranicza" 2001, nr 4; M. Mizuro: *Recycling magiczny.* „Odra" 2002, nr 5; M. Orski: *Teatrum bytu.* „Przegląd Powszechny" 2002, nr 3; R. Ostaszewski: *Smutek skorodowanego świata.* „FA-art" 2001, nr 4; M. Pietrzak: *Bieszczadzki rzeczoznawca.* „Tygiel Kultury" 2002, nr 7—9; J. Sobolewska: *Świat „sekend hendu".* „Gazeta Wyborcza" 2001, nr 244; U. Śmietana: *Eschatologiczny mechanik.* „Czas Kultury" 2001, nr 5—6; M. Witkowski: *Gniotsja, nie łamiotsja.* „Kresy" 2001, nr 4.

Jadąc do Babadag. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2004.

Recenzje: A. Bagłajewski: *Mapa, podróż, czas.* „Kresy" 2004, nr 4; W. Browarny: *Fikcja i wspólnota.* „Odra" 2005, nr 2; M. Cuber: *Jadąc donikąd.* „Przegląd Polityczny" 2004, nr 66; A. Czyżak: *Odkryć Babadag.* „Polonistyka" 2005, nr 3; M. Dzień: *Mitologia milczenia.* „Kwartalnik Artystyczny" 2005, nr 3; K. Hołda: *Inna Europa.* „Akcent" 2004, nr 3—4; I. Iwasiów: *Mozół postindustrialu.* „Nowe Książki" 2004, nr 9; K. Karwat: *Jechać, patrzeć, słuchać, chłonąć.* „Śląsk" 2005, nr 12; D. Kozicka: *Podróże Dyzia Marzyciela.* „Dekada Literacka" 2005, nr 6; J. Madejski: *„Rozpierducha".* „Pogranicza" 2004, nr 4; A. Marczewska: *Zapis podróży.* „Acta Universitatis Lodzinsis. Folia Litteraria Polonica" 2008, z. 10; J. Marek: *Podróże ze Stasiukiem.* „Świat i Słowo" 2007, nr 1; M. Orski: *Geograficzna mantra.* „Przegląd Powszechny" 2005, nr 4; R. Ostaszewski: *Specjalność: rozpad.* „Tygodnik Powszechny" 2004, nr 29 (dodatek „Książki w Tygodniku"); W. Rusinek: *Jadąc do Gdziekolwiek.* „Studium" 2004, nr 4—5; R. Szul: *Jadąc do Babadag i na Majorkę. O reportażach Andrzeja Stasiuka jako źródle wiedzy geograficznej.* „Studia Regionalne i Lokalne" 2008; R. Tomasik: *Wygwizdów — Zadupie: w tę i z powrotem.* „Czas Kultury" 2004, nr 4.

Fado. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2006.

Recenzje: J. Bielas: *Pamięć i tożsamość.* „Topos" 2007, nr 4; M.J. Hartwich: *Stasiuka podróże w czasie i przestrzeni.* „Odra" 2007, nr 3; S. Iwasiów: *Pieśń i więcej.* „Pogranicza" 2006, nr 6; J. Kołbiel: *Śledząc lot bili.* „Więź" 2007, nr 3; K. Kwiecień: *Środkowoeuropejskie „on the road".* „Dekada Literacka" 2006, nr 4; A. Piwkowska: *Nostalgiczne fado.* „Nowe Książki" 2006, nr 12; R. Rżany: *Droga i pamięć.* „Nowa Okolica Poetów" 2006, nr 3—4; A. Tyszka: *Kilka uwag o „Fado".* „Twórczość" 2007, nr 2; H. Waniek: *Dookoła siebie.* „Przegląd Polityczny" 2006, nr 79—80.

Dojczland. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2007.

Recenzje: P. Czapliński: *Barbarzyńca na zagrodzie.* „Tygodnik Powszechny" 2007, nr 42; S. Iwasiów: *Jeam Beam w Niemczech.* „Nowe Książki" 2008, nr 1; M. Larek: *Polen.* „Czas Kultury" 2008, nr 1; M. Mizuro: *Jadąc do roboty.* „Odra" 2007, nr 11; M. Pabisek: *Romantyczna podróż zarobkowa.* „FA-art" 2007, nr 4; A. Tetera: *„German musik is shit".* „Wyspa" 2007, nr 4; A. Tyszka: *Nieudana książka.* „Twórczość" 2008, nr 3; M. Wojciechowska: *Dojczland Dojczland über alles…?.* „Fraza" 2007, nr 4; A. Wojtowicz: *Niemieckie Babadag.* „Kresy" 2008, nr 1—2.

Taksim. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2009.

Recenzje: P. Dziel: *Z drugiej ręki.* „Pogranicza" 2010, nr 1; P. Gołoburda: *Szlachetne spekulacje.* „Lampa" 2009, nr 9; M. Jentys-Borelowska: *Ciemne fale przeznaczenia.* „Twórczość" 2010, nr 9; T. Mizerkiewicz: *Coś w rodzaju wdzięczności.* „Nowe Książki" 2010, nr 2; S. Nosal: *Szmaciana odyseja.* „Odra" 2010, nr 5; D. Nowacki: *Jeżdżąc z panem Władkiem.* „Tygodnik Powszechny" 2009, nr 41; M. Olszewski: *Życie na granicy opowieści.* „Akcent" 2010, nr 1; D. Siwor: *Podróż przez świat z „drugiej ręki". „Taksim" Andrzeja Stasiuka.* „Świat i Słowo" 2009, nr 2; M. Strzelecka: *Trochę jak Szwejk, trochę jak Szeherezada.* „Gazeta Wyborcza" 2009, nr 236 (dodatek „Duży Format").

Dziennik pisany później. Z fotografiami Dariusza Pawelca. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2010.

Recenzje: I. Iwasiów: *Mężczyźni, którzy chodzą w klapkach.* „Tygodnik Powszechny" 2010, nr 49 (dodatek „Magazyn Literacki" 2010, nr 11); R. Kozik: *Że musiał, żeby nie pęknąć?.* „Gazeta Wyborcza" (dodatek „Gazeta na Targi Książki Kraków") z 3.11.2010; B. Marzec: *Andrzej Stasiuk w podróży przez wojenny kraj.* „Rzeczpospolita" 2010, nr 252; D. Nowacki: *Medytacyjna podróż ojczyźniana.* „Tygodnik Powszechny" 2010, nr 48; J. Sobolewska: *Jestem kundlem.* „Polityka" 2010, nr 45.

Grochów. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2012.

Recenzje: M. Bieńczyk: *Krótka książka o umieraniu.* „Przekrój" 2012, nr 15; P. Bratkowski: *„Grochów". Ile Stasiuka w Stasiuku?.* „Newsweek" 2012, nr 16; M. Brzezińska: *Tanatologia codzienna.* „Wyspa" 2012, nr 2; J. Majcherek: *Towarzystwo śmierci.* „Zeszyty Literackie" 2012, nr 2; M. Orski: *Umykanie nicości.* „Nowe Książki" 2012, nr 7; M. Piętniewicz: *Metafizyka pamięci.* „Nowa Dekada Krakowska" 2012, nr 1—2; W. Rusinek: *Rozmowa mistrza Stasiuka ze śmiercią.* „Opcje" 2012, nr 1.

Nie ma ekspresów przy żółtych drogach. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2013.

Moja Europa. „Dwa eseje o Europie zwanej Środkową" [z J. Andruchowyczem]. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2007.

Recenzje: K. Martwicki: *Europa zwana Środkową.* „Przegląd Powszechny" 2002, nr 5; M. Olszewski: *Eseje o równowadze.* „Studium" 2000, nr 5—6; M. Pieczara: *Na cztery ręce.* „Nowe Książki" 2000, nr 10; R. Sowińska: *„Obmapywanie" Europy Środkowej.* „Twórczość" 2001, nr 3.

Inne opracowania

A. Bagłajewski: *Mit Galicji a idea „mojej Europy". (Stasiuk — Andruchowycz — Topol).* W: *Kresy — dekonstrukcja.* Red. K. Trybuś, J. Kałążny, R. Okulicz-Kozaryn. Poznań 2007; M. Bieńczyk: *Stary, wspaniały świat.* W: *Śląski Wawrzyn Literacki 2004.* Red. J. Malicki, M. Sznicer. Katowice 2005; G. Borkowska: *Skrzypek z Abony. Uwagi o fotografii i literaturze (najnowszej).* W: *Co dalej, literaturo? Jak zmienia się współcześnie pojęcie i sy-*

tuacja literatury. Red. A. Brodzka-Wald, H. Gosk, A. Werner. Warszawa 2008; J. Brach-Czaina: *Archaiczne tło późnej nowoczesności w twórczości Andrzeja Stasiuka.* W: *Nowoczesność jako doświadczenie. Analizy kulturoznawcze.* Red. A. Zeidler-Janiszewska, R. Nycz, B. Giza. Warszawa 2008; W. Browarny: *Meta-Dukla albo mimesis procesu twórczego. Wątek autorefleksyjny w prozie Andrzeja Stasiuka.* „Dykcja" 1998, nr 9—10; K. Budrowska: *Kobieta na marginesie: kobieta w prozie Andrzeja Stasiuka.* „Test" 1997, nr 3; L. Bugajski: *Śniegi Kiczory.* „Wiadomości Kulturalne" 1995, nr 38; S. Burkot: *Andrzej Stasiuk.* W: Tegoż: *Literatura polska w latach 1986—1995.* Kraków 1997; L. Burska: *Sprawy męskie i nie.* „Teksty Drugie" 1996, nr 5; S. Dłuski: *Blizny, rozpryski duszy, zapiski na marginesie prozy Andrzeja Stasiuka.* „Kwartalnik Artystyczny" 1998, nr 3; B. Dobroch: *„Mój Boże, co ja bym robił we Francji…". Stasiuk i inni, czyli nowi argonauci Środka Europy.* W: *O kondycji literatury najnowszej. Polsko-francuskie spotkanie literackie.* Red. M. Kowalska, A. Zawadzki. Kraków 2006; P. Dunin-Wąsowicz: *Stasiuk nostalgik.* W: Tegoż: *Oko smoka. Literatura tzw. pokolenia „bruLionu" wobec rzeczywistości III RP.* Warszawa 2000; E. Dutka: *Nieoczywistość i wciąż nieoswojona przestrzeń — proza Andrzeja Stasiuka jako głos w dyskusji na temat Europy Środkowej.* W: *Dwadzieścia lat literatury polskiej 1989—2009.* T. 1. Cz. 2: *Życie literackie po roku 1989.* Red. D. Nowacki, K. Uniłowski. Katowice 2011; E. Dutka: *„Słowiańskie on the road" — o Europie „zwanej Środkową" w prozie Andrzeja Stasiuka.* „Fraza" 2007, nr 4; E. Dutka: *„Przestrzeń współtworzenia" — o fotografii w pisarstwie Andrzeja Stasiuka.* „Media. Kultura. Komunikacja Społeczna" 2009, nr 5; K. Dzika-Jurek: *Głos w sprawie kilku zdjęć. Pewne „fotografie" Stasiuka i Dehnela.* „Świat i Słowo" 2009, nr 2; A. Fiut: *Powrót do Europy Środkowej? Wariacje na temat pisarstwa Andrzeja Stasiuka i Jurija Andruchowycza.* W: *(Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku.* Red. H. Gosk, B. Karwowska. Warszawa 2008; A. Frankowiak: *Andrzej Stasiuk w perspektywie hiszpańskiego personalizmu.* „Media. Kultura. Komunikacja Społeczna" 2007—2008, nr 3—4; A. Frankowiak: *Desakralizacja egzystencji w prozie Andrzeja Stasiuka.* „Fraza" 2005, nr 1—2; A. Frankowiak: *Swojskość i obcość. Dylematy egzystencjalne w prozie Andrzeja Stasiuka.* „Fraza" 2003, nr 1—2; C. Godun: *Przestrzeń w prozie podróżniczej Andrzeja Stasiuka. Brand, metafora czy swoista obsesja?.* W: *Polonistyka bez granic.* T. 1: *Wiedza o literaturze i kulturze.* Red. R. Nycz, W. Miodunka, T. Kunz. Kraków 2010; A. Grabowski: *Spowiedź.* „Studium" 1998, nr 10; I. Iwasiów: *Męska Europa.* W: Tejże: *Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj.* Kraków 2002; S. Iwasiów: *Andrzej Stasiuk: „Podróżować to znaczy żyć".* W: Tegoż: *Reprezentacje Europy w prozie polskiej XXI wieku*. Szczecin—Zielona Góra 2013; D. Janiszewski: *Andrzej Stasiuk i jego (nie)prawdziwi mężczyźni.* „Dialog" 1999, nr 6; J. Jarzębski: *Pamięć rzeczy: paradoksy enumeracji.* W: *Codzienne, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku.* Red. H. Gosk. Izabelin 2002; A. Juziuk: *Pisarz i jego dzieło. O artystycznej prozie Andrzeja Stasiuka.* W: *Dwadzieścia lat literatury polskiej 1989—2009.* T. 1. Cz. 2: *Życie literackie po roku 1989.* Red. D. Nowacki, K. Uniłowski. Katowice 2011; Ł. Kasper: *Świat męski w prozie Andrzeja Stasiuka.* „Pogranicza" 1999, nr 6; J. Klejnocki: *Pustelnik i komiwojażer.* „Polityka — Kultura" 1995, nr 7; M. Koszowy: *Jadąc do Abony. Fotograficzne podróże Andrzeja Stasiuka.* „Teksty Drugie" 2007, nr 1—2; D. Kozicka: *Podróże kształcą? Doświadczenie podróży w twórczości Andrzeja Stasiuka.* W: *Literackie reprezentacje doświadczenia.* Red. W. Bolecki, E. Nawrocka. Warszawa 2007; S. Kusiak: *Droga jest jak dom — na marginesie dwóch książek Andrzeja Stasiuka.* „Fraza" 2006, nr 3; S. Kusiak: *Melancholia drogi w prozie ostatniego dwudziestolecia (na przykładzie utwo-*

rów Andrzeja Stasiuka i Krzysztofa Vargi). W: *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989—2009.* T. 1. Red. Z. Andres, J. Pasterski. Rzeszów 2010; J. Madejski: *Doświadczenie więzienne w prozie Andrzeja Stasiuka.* W: *Pogranicza wrażliwości w literaturze dawnej oraz współczesnej.* Cz. 1: *Miłość. Materiały z konferencji „Pogranicza wrażliwości w literaturze dawnej oraz współczesnej — konfrontacje". Szczecin 2—4 czerwca 1997 roku.* Red. I. Iwasiów, P. Urbański. Szczecin 1998; J. Madejski: *„Ja" wobec „innego". Sytuacja wyobcowania w twórczości Andrzeja Stasiuka.* W: *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce.* Red. S. Wysłouch, B. Kaniewska. Poznań 1999; M. Maleńczuk: ***. „bruLion" 1991, nr 17—18; M. Marszałek: *„Pamięć, meteorologia oraz urojenia": środkowoeuropejska geopoetyka Andrzeja Stasiuka.* W: *Literatura, kultura i język polski w kontekstach i kontaktach światowych.* Red. M. Czermińska, K. Meller, P. Fliciński. Poznań 2007; P. Millati: *Inna Europa. Nowa mitologia Europy Środkowej w prozie Andrzeja Stasiuka.* W: *(Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku.* Red. H. Gosk, B. Karwowska. Warszawa 2008; M. Mizuro: *Karp w proszku.* „FA-art" 2000, nr 3—4; M. Nalepa: *Metafizyczna szczelina, czyli galicyjskie dotknięcie losu. O pisarstwie Andrzeja Stasiuka.* „Fraza" 1998, nr 21—22; S. Niewczas: *Pielgrzymka do sanktuarium tożsamości. O dwóch powieściach Andrzeja Stasiuka.* „Polonistyka" 2006, nr 6; D. Nowacki: *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90.* Kraków 1999; M. Orski: *Andrzej Stasiuk: alegoryczne teatrum wspólnoty.* W: Tegoż: *Autokreacje i mitologie (zwięzły opis spraw literatury lat 90.).* Wrocław 1997; M. Orski: *„To wszystko było pustym gestem".* „Odra" 1995, nr 12; J. Pilch: *Epifanie spod celi.* „bruLion" 1991, nr 17—18; S. Piskor: *Wybór Stasiuka czy Miłosza?.* W: Tegoż: *Strategia kultury.* Katowice 2000; N. Poliszczuk: *Dyskurs Europy. W poszukiwaniu własnej tożsamości: Miłosz, Andruchowycz, Stasiuk.* W: *Pogranicza, cezury, zmierzchy Czesława Miłosza.* Red. A. Janicka, K. Korotkich, J. Ławski. Białystok 2012; J. Połtyn: *Prywatne światy gnostyczne.* „Fraza" 2000, nr 4; T. Pytko: *Stasiuk — fotogeniczny kameleon.* „Fraza" 2003, nr 1—2; P. Rojek: *„Coś musi zostać odrzucone, by to, co pozostało, zyskało na znaczeniu". Prozy środkowoeuropejskie Andrzeja Stasiuka — strata i odzysk.* W: *Ćwiczenia z rozpaczy. Pesymizm w prozie polskiej po 1989 roku.* Red. J. Jarzębski, J. Momro. Kraków 2011; P.S. Rosół: *Uwięziony w podróży donikąd. Opowieści idiotyczne Andrzeja Stasiuka.* „Konteksty" 2013, nr 2; W. Rusinek: *O podmiotowości melancholijnej w prozie Andrzeja Stasiuka.* W: *Z dziejów podmiotu i podmiotowości w literaturach słowiańskich XX wieku.* Red. B. Czapik-Lityńska, M. Buczek. Katowice 2005; W. Rusinek: *Przez rzekę, przez pustkę.* „Kresy" 2007, nr 3; D. Różycka: *W poszukiwaniu nieznanego. Przestrzeń i wyobraźnia w twórczości Andrzeja Stasiuka.* W: *Literatura polska 1990—2000.* T. 2. Red. T. Cieślak, K. Pietrych. Kraków 2002; D. Siwor: *Między obcym a innym — kilka portretów z tożsamością w tle (Nowak, Kornhauser, Stasiuk).* W: *Etniczność. Tożsamość. Literatura.* Red. P. Bukowiec, D. Siwor. Kraków 2010; D. Siwor: *Na peryferiach… czyli czego można szukać, jadąc do Babadag.* W: *Literatura polska po przełomie 1989 roku.* Red. S. Gawliński, D. Siwor. Kraków 2007; Z. Skrok: *Poeta dzieckiem na Pradze.* „Fraza" 1997, nr 3; I. Stokfiszewski: *Nie ma Europy. Literatura „nieistniejącego języka".* W: Tegoż: *Zwrot polityczny.* Warszawa 2009; Z. Trysiński: *Z problematyki związków Andrzej Stasiuk — Zygmunt Haupt: rekonesans historycznoliteracki.* W: „Zeszyty Naukowe WSP w Rzeszowie". Historia Literatury 7. Red. S. Uliasz. Rzeszów 2001, z. 41; M. Urbanowski: *Rewolucja cynizmu.* W: Tegoż: *Oczyszczenie. Szkice o literaturze polskiej XX wieku.* Kraków 2002; B. Warkocki: *Litość to zbrodnia. Podmiot i podmiot a struktura „mitu męskości" w twórczości Andrzeja Stasiuka.* W: *Podmiot i tekst w literaturze XX wieku. Warsztaty in-*

terpretacyjne. Red. H. Gosk, A. Zieniewicz przy współpracy K. Krowirandy, Ż. Nalewajk. Warszawa 2006; B. Witosz: *Obrona bliskości w prozie Andrzeja Stasiuka.* „Teksty Drugie" 2002, nr 5; C. Zalewski: *Antropologia fotografii. Zdjęcia artystów w literackim ujęciu Wisławy Szymborskiej, Zbigniewa Herberta i Andrzeja Stasiuka.* W: Tegoż: *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej.* Kraków 2010; Z. Ziątek: *Przestrzeń i pamięć. Andrzej Stasiuk w poszukiwaniu nowej tożsamości.* „Kresy" 1999, nr 4.

Inne publikacje Andrzeja Stasiuka

Wiersze miłosne i nie. Poznań, Biblioteka „Czasu Kultury", 1994.
Dwie sztuki (telewizyjne) o śmierci. Gładyszów, Wydawnictwo Czarne, 1998.
Noc. Słowiańsko-germańska tragifarsa medyczna. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2005.
Ciemny las. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2007.
Czekając na Turka. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2009.

„umiera przeżyty dzień”
O twórczości Piotra Szewca

Grażyna Maroszczuk

Krąg prozatorskich dokonań Piotra Szewca reprezentują trzy powieści: *Zagłada* (1987, 1993, 2003), *Zmierzchy i poranki* (2000, 2001) i *Bociany nad powiatem* (2005). W dorobku pisarza odnotować wypada także formy oparte na fundamencie dialogowym. *Ocalony na Wschodzie*… (1991) — to zapis wielogodzinnych rozmów przeprowadzonych z Julianem Stryjkowskim[1], dopełniony eseistyczno-wspomnieniowym szkicem do portretu pisarza, zatytułowanym *Syn kapłana* (2001). Wreszcie książkowa antologia wywiadów z pisarzami *Wolność i współczucie*…, z 2002 roku, zbierająca krótkie rozmowy z ludźmi nauki i literatury z 2002 roku.

Zagłada, wznawiana kilkakrotnie w kraju, starannie dopracowywana w kolejnych wydaniach i przetłumaczona na kilka języków, dowodziła stylistycznego kunsztu i artystycznej perfekcji autora[2]. Wobec potwierdzanego

[1] *Ocalony na Wschodzie.* Z Julianem Stryjkowskim rozmawia Piotr Szewc. Montricher (Suisse) 1991, s. 276.

[2] *Fotografujemy skwapliwie zjawiska*. Z Piotrem Szewcem rozmawia Krzysztof Lisowski. „Dekada Literacka” 1993, nr 11, s. 3. Sam autor zwraca uwagę na poprawki dotyczące skrótów redakcyjnych i korektury wybranych nazwisk. Zob. P. Szewc: *Przygotowuję do wznowienia*. W: Tegoż: *Zagłada*. Kraków 2003, s. 127—128. Pisał o tym także Marian Kisiel: „Drugie wydanie *Zagłady* przynosi drobne korektury. Czasami jest to oczywiście kosmetyka, muskanie zdań i tak nienagannie skrojonych. Są jednak i wyłączenia niewielkich fragmentów, pominięcie ich w drugiej edycji, rozbijanie wielokrotnie złożonych zdań na zdania krótsze, pojedyncze”. M. Kisiel: *Styl symboliczny*. „Śląsk” 1999, nr 10, s. 56. Podobnie Zygmunt Ziątek, który sygnalizował zmiany w „odtajnianiu miejsc rzeczywistych, kamuflowanych w wydaniach poprzednich”, w konsekwencji czego „przywrócono realne nazwy ulic i miejsc”, co pozwala na sporządzenie planu Zamościa, obliczenia czasu potrzebnego do przejścia kolejnych ulic miasta. Z. Ziątek: *Pośród Zagłady trwa nadzieja*. „Kresy” 2006, nr 3, s. 118.

w licznych recenzjach przekonania, że debiutancka powieść jest utworem „artystycznie udanym", zainteresowanie komentatorów prozy Szewca koncentrowało się na strukturze narracyjnej dzieła prozaika. Szczególna rola przyznana została opisowi zarówno w dążeniu do poświadczenia realności świata[3], jak i we współtworzeniu „poetyki zatrzymania czasu" w świecie powieściowym Szewca[4]. Pisano o tym, że jego powieści są rozbudowanymi retardacjami, cechuje je repetycyjność zrywająca płynność opowieści na rzecz wprowadzenia elementów statycznych. Debiutancka powieść Szewca konstytuuje wiele wykładni, przede wszystkim jest zapisem świata porażonego katastrofą i zamkniętego w bezczasowym trwaniu mitycznego miasteczka. Literacki świat *Zagłady* miałby uzyskać „statyczne istnienie" i przekonywać o swojej prawdziwości między innymi w odwołaniu do realistycznych konwencji opisu rzeczywistości[5]. Poeta powie w jednym z wywiadów:

> Opis wydaje mi się najlepszym narzędziem literackiego utrwalania rzeczywistości, jego charakter może zaś sprawić, że zmienia swoją jakość. U mnie jest już interpretacją, więc czymś pojemniejszym i zarazem bardziej osobistym[6].

Nie bez znaczenia dla tej interpretacji będzie świadomość przefiltrowana przez traumatyczną pamięć Holocaustu, której rozproszone ślady znajdziemy we wszystkich powieściach Szewca. W rezultacie, zarówno intensywność opisu doświadczania przeszłości, jak i dążenie do jego kompletności nie tyle poświadczałyby staroświeckość *Zagłady* i jej związki z XIX-wiecznym pisarstwem realistycznym, ile przypominałyby o ograniczeniach reprezentacji.

Zabiegi deskrypcyjne zaznaczone w poetyce detalu, faktograficznego szczegółu odnotowywanego z pietyzmem w cierpliwej obserwacji kresowych miejsc i rzeczy wskazywały także związki prozy Szewca z nurtem małoojczyźnianym[7]. Przykładano sygnalizowaną kategorię do utworów prozatorskich autora po to, by pokazać, jak Szewc ożywia i wykorzystuje matrycę powieści małoojczyźnianej, i dlatego, żeby zaznaczyć osobność tej prozy[8]. Jest

---

[3] R. Ostaszewski: *Jesteś, świecie, jesteś.* „Dekada Literacka" 2000, nr 4—5, s. 4.

[4] B. Kaniewska: *Spojrzenie rentiera. O drugiej powieści Piotra Szewca.* „FA-art" 2001, nr 1—2, s. 35—36.

[5] „Użycie trybu warunkowego narracji podkreśla kreacyjny charakter świata przedstawionego" w *Zagładzie*. A. Sobolewska: *Wahadłowe drzwi pamięci*. „Twórczość" 1987, nr 12, s. 110.

[6] *Fotografujemy skwapliwie zjawiska…*, s. 3.

[7] B. Kaniewska: *Spojrzenie rentiera…*, s. 35.

[8] P. Czapliński: *Miejsca wypisane. Proza lat dziewięćdziesiątych w poszukiwaniu ojczyzny.* W: Tegoż: *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*. Kraków 2001, s. 121; K. Uniłowski: *Do czego liberałom potrzebne „małe ojczyzny"?*. „FA-art" 2003, nr 3—4, s. 132—139. Zob. J. Gondowicz: *Na samym progu wieczności.* „Tygodnik Powszechny" 2000,

tu miejsce na kontemplację chwili. Kresowe miasteczko, ranek zasygnalizowany krótkotrwałym błyskiem słońca, uchwycony tak, aby narracja posłuszna jego całodniowej wędrówce mogła oscylować wokół światła i podążać za nim, tworzą misterną kompozycję, zamykającą powieść w obrębie jednego dnia. Szewc starannie kataloguje czynności składające się na codzienność powiatowego życia i zachwyca kronikarskim opisem ludzkich losów spełniających się w małej skali prowincjonalnego świata. Ranek rozpoczyna się od łagodnego rozsuwania zasłon w oknie pani Kazimiery M., w tym czasie Hersze Baum, kupiec bławatny, podąża do swego sklepu, by rozpocząć handel o właściwej porze, mecenas Daniłowski z elegancją zmierza jak co dzień do swojej kancelarii. Z pokorą dla każdego drobiazgu autor tworzy świat precyzyjnie odliczanych przedmiotów, rzeczy odnotowywanych z pasją kancelaryjnych zestawień: stopnie schodów prowadzących do Ratusza, katalog pieczywa w koszach Fajgi Katz, inwentaryzacja ziół i kwiatów okolicznych łąk powiatu. To próba rekonstruowania Księgi Dnia. Narrator w literackiej grze z własną pozycją ujawnia zatem pokorę i skrupulatność deskryptora i pogrążonego w tropieniu detalu akrybisty[9], jednocześnie w pasji tworzenia artystycznego projektu „lepszego świata" powołuje kreacyjną moc „słowa mitycznego"[10]. Problematyczny, niedający się przedstawić jednoznacznie świat tłumaczyłby obecność stylu nasyconego bogatą metaforyką, starotestamentową symboliką światła, co nadawałoby interpretacyjnym poczynaniom cechy czytania poetyckiego[11]. Sposób obcowania czytelnika ze słowem w prozie Piotra Szewca wiedzie zatem czytelnika ku rozległym kontekstom kulturowym i biblijnym[12]. Stylizacja ta, pisali recenzenci *Zagłady*, wiązała się z próbą „dowartościowania"[13] opisywanej rzeczywistości i odnowienia dystansu między kreowanym światem a odbiorcą. Stąd przypisywanie symbolicznej wymowy punktom re-

nr 46, s. 15; A. Nęcka: *Unieważnić przemijanie? O prozie Piotra Szewca.* W: Tejże: *Starsze, nowsze, najnowsze. Szkice o prozie polskiej XX i XXI wieku.* Katowice 2010, s. 111.

[9] A. Morawiec: *„Zwyczajne i zachwycające istnienie" według Piotra Szewca*. „Kresy" 2000, nr 2—3, s. 204—205.

[10] B. Kaniewska: *Wieczność, która przemija. O prozie Piotra Szewca.* W: *Ulotność i trwanie. Studia z tematologii i historii literatury*. Red. E. Wiegandt, A. Czyżak, Z. Kopeć. Poznań 2003, s. 77; T. Mizerkiewicz: *Życie po życiu. Kilka uwag o sposobie istnienia współczesnej powieści na przykładzie „Zagłady" Piotra Szewca.* „Kresy" 2001, nr 4, s. 71.

[11] Wskazywano tu między innymi na wątek nadrealny, „Chagallowski". Zob. B. Kaniewska: *Wieczność, która przemija. O prozie Piotra Szewca…*, s. 79; P. Majerski: *„…do zmierzchu mówić"*. „Śląsk" 2000, nr 6, s. 73.

[12] Tamże, s. 80. „Takie mityczne słowo spotyka czytelnik *Zagłady* niezwykle często. Opis przetykany jest bowiem formułami, z których wyczytać można założenia wynikające z deskrypcyjnych wysiłków narratora. Ale formuły te prawie zawsze przyjmują kształt zaklęcia, magicznej sentencji". Zobacz też omówienie różnych funkcji słowa mitycznego w *Zagładzie*.

[13] Por. D. Nowacki: *Nowa baśń, stara baśń*. „Res Publica Nowa" 2000, nr 6, s. 85—87.

orientującym, „zawsze niezmiennym, pewnym”[14], ustalającym ład w świecie przedstawionym *Zagłady.* Wszechobecne, powracające w licznych opisach miasta, „Wszystkowidzące Oko” miasta, Rynek Solny z pompą, lipy w pobliżu kolegiaty, komin cegielni, połyskująca w refleksach słońca kopuła kościoła, rozwidlenia dróg z kapliczkami i krzyżami, „wokół których skupia się rytuał życia”[15] — wyznaczają ramy świata wpisanego w hierarchiczny model postrzegania rzeczywistości[16], gdzie miasto w jego mikrokosmicznej skali jest „wzorem wszechświata”. Przede wszystkim jednak doceniono walory poetyki debiutanckiej powieści opartej na modelu antytetycznego sposobu prowadzenia opowieści[17]. W finezyjnych obrazach ognia, dymu z komina, upału, tropów domagających się rekonstrukcji ze strony odbiorcy dostrzegano sygnały podwójnego kodowania, rezonujące zarówno w opowieści o idylli powiatowego miasteczka, jak i w projekcji jego Zagłady[18]. W konsekwencji zauważona przez komentatorów prozy Szewca nienaturalna sensualność, przywołująca pragnienie pełni, byłaby metonimią utraty, antycypacji końca, rozumianego jako niszczenie, skrajne niweczenie świata. W powieściach Szewca znajdziemy zatem odniesienia do powieści opartych na realistycznej konwencji reprezentacji, ale pamięć literatury w utworach cyklu zamojskiego wyznaczą także wyszukane nawiązania intertekstualne do prozy poetyckiej[19].

Odmierzanie czasu pozorami statyczności znajdzie ciekawą wykładnię w debiutanckim utworze Piotra Szewca. W *Zagładzie* kreowany świat nieznanej autorowi przeszłości miasta prezentowany będzie i przywoływany dzięki fotografii. To zdjęcia przedwojennego Zamościa, stare fotografie wprowadzają

[14] Wszystkie cytaty za edycją P. Szewc: *Zmierzchy i poranki.* Kraków 2000, s. 77.

[15] Wszystkie cytaty za edycją P. Szewc: *Zagłada.* Kraków 2003, s. 11.

[16] M. Dąbrowski: *Reguła kompensacji. O nowej formule kresowości literackiej*. W: *Krainy utracone i pozyskane. Problem w literaturach Europy Środkowej*. Red. K. Krasuski. Katowice 2005, s. 186—187. Por. fragment *Zagłada, czyli obraz nieciągły*.

[17] Szerzej na ten temat: A. Ubertowska: *Pamięć i nieobecność. O doświadczaniu przeszłości w prozie Piotra Szewca*. W: *Literackie reprezentacje doświadczenia.* Red. W. Bolecki, E. Nawrocka. Warszawa 2007, s. 372.

[18] Tamże, s. 373.

[19] A. Bagłajewski: *Światło, cień i rytm. Notatki o prozie Piotra Szewca.* „Kresy” 2001, nr 4, s. 86—90. Zob. na temat „poetyzacji opisu” w prozie Piotra Szewca. Por. interpretacje dotyczące następnej powieści Szewca: „W *Zmierzchach i porankach* Szewca całość narracji uwarunkowana jest demiurgiczną aktywnością światła, a mityczny sens świata konstytuuje się w rytm wędrówki słońca. Sierpniowy dzień Szewca staje się momentem, w którym objawia się mistyczne wtajemniczenie w porządek bytu, a sięgnięcie po Schulzowską tekstualizację »bujnej« natury służy osłabieniu konwencji mimetycznej”. *Schulz w prozie lat dziewięćdziesiątych* [hasło]. W: *Słownik schulzowski*. Red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek. Gdańsk 2003, s. 340—341. Wypada tu wspomnieć — za ustaleniami badaczy — o nawiązaniach językowo-stylistycznych, takich jak metaforyzacja i antropomorfizacja opisów, szeregi enumeracyjne czy kwestionowanie granicy między opisem a opowiadaniem.

grę dystansów. Przewidywanie przyszłości buduje się na fikcji zdarzeń minionych. Sprawdzona konwencja narracyjna oparta na przeglądaniu starego albumu ożywia „jeden z toposów narracji wspomnieniowej"[20], a chwyt migawkowego ujęcia unieruchamia na moment kolejne obrazy. Na przykład utrwalone na zdjęciu sylwetki policjantów przemierzających ulice i targowisko, wchodzących do szynku — przywołajmy jeden z przykładów — choć unaocznione, wie o tym narrator, nie łączą się z dokładniejszym przypomnieniem ani z pełniejszym poznaniem rekonstruowanego świata[21]:

> Świat w bezruchu, zatrzymany na ułamek sekundy. Cóż ujawnia fotografia? Nienaturalne, jakby odrobinę groteskowe postacie rowerzysty i przechodniów. Do lokalu Rosenzweiga wchodzą dwaj policjanci. Nie zdążyły się za nimi zamknąć drzwi i przez szparę pomiędzy framugą i drzwiami widać uniesioną rękę, która trzyma kufel.
>
> Wiele lat później ktoś przekłada karty starego albumu. Ale nie jest w pełni usatysfakcjonowany. Oto ówczesna technika fotograficzna nie ujęła szczegółów, na pozór nieważnych, w istocie koniecznych i zajmujących. To, co widzimy teraz na zdjęciu, jest niewidoczne lub trudne do odgadnięcia. Zdjęcie nie ujawnia grymasu pomieszania czy zdziwienia, jaki pojawia się właśnie na twarzy rowerzysty.
>
> Niestety, zdjęcie nie ujawnia jeszcze innych szczegółów[22].

Fotografia ujęta w ramy narracji, a także tematyzowana czynność fotografowania — dodajmy, że narrator z aparatem w ręku przemierza miasto („trzeba zrobić kolejną fotografię — jeszcze nie teraz"[23]) — wskazuje przede wszystkim na typowe dla fotografii ograniczenia, jej fragmentaryzm, przypadkowy i jednocześnie upozowany charakter odniesień do tego, „co było i jest"[24]. Pozorne wskrzeszenie postaci przywoływanych z pamięci, uchwyconych w kadrze, w trakcie domykania drzwi prowadzących do szynku, przekonuje jedynie, że losy owych postaci zostały dopełnione, a chwilowe ich ożywienie wspomnieniem przez wiedzę *ex post* tylko odsłania ślad tego, co leży poza możliwością uchwycenia[25]. Nie satysfakcjonuje narratora — prze-

[20] Por. P. Czapliński: *Przetwarzanie nostalgii*. W: Tegoż: *Wzniosłe tęsknoty…*, s. 180—181. C. Zalewski: *Czytanie obrazu. Motyw fotografii w prozie ostatniej dekady*. W: *Literatura polska 1990—2000.* T. 2. Red. T. Cieślak, K. Pietrych. Kraków 2003, s. 396.

[21] A. Sobolewska: *Wahadłowe drzwi pamięci…*, s. 110.

[22] P. Szewc: *Zagłada…*, s. 9.

[23] Tamże, s. 35.

[24] R. Barthes: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii.* Przeł. J. Trznadel. Warszawa 1996. Zob. też M. Zaleski: *Świat powtórzony.* W: Tegoż: *Formy pamięci. O przedstawieniu przeszłości w polskiej literaturze*. Warszawa 1996, s. 47.

[25] Wszystkie uwagi za: A. Łebkowska: *Fotografia jako empatyczna mediacja*. W: Tejże: *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku.* Kraków 2008, s. 126—144.

konująco dowodził Marek Zaleski — fragmentaryzm obrazów utrwalonych na starych fotografiach, co skłania go do „symulowania obrazów o pozornej realności"[26]. Poświęcono wiele uwagi naturze pamięciowych zawikłań tej prozy, która konfrontowała czytelnika z kwestią doświadczenia minionego przez analizy rozmaitych powrotów do przeszłości w perspektywie nostalgicznej, autobiograficznej, autokreacyjnej. Powroty do przeszłości, która, jak wiemy, rozpadła się, i tęsknota do nienaruszalnej w swym porządku, przywoływanej przez fotografie, dawnej rzeczywistości zamojskiego powiatu istnieją w pamięci nabytej, nie w sytuacyjnym uwarunkowaniu wiedzy o przedmiocie. Towarzyszy im nostalgia za światem kompletnym, wynikającym z pragnienia, jakim jest dążenie do utrwalania:

> Widzieć. Być. Zapamiętywać. Utrwalać skrupulatnie. Jeszcze jedna fotografia. I jeszcze jedna. Podążać za uciekającym, nie przegapić[27].

Poczucie niespełnialności tych tęsknot i porażająca świadomość, że ów świat jest jedynie znakiem „utraconego", niepodzielnie będzie panować w literackim świecie pisarza. To ono motywować ma sensualność, nadmiarowość, intensywność obrazowego przedstawienia przywołującego horyzont nieosiągalnej pełni. Świat rzeczy, w którym i my odnajdujemy swe miejsce, podlega upływowi czasu i ten proces znajduje ślad w celebrowanym opisie ulotnych wrażeń: obrazy dyskretnych, zanikających faktur wzoru firanki w budce Fajgi Katz, fotografii, które bledną i tracą kontur przedmiotów, pożółkłych liści[28]. Wydaje się, że już w *Zagładzie* daje o sobie znać gra o kluczowe dla twórczości powieściowej i poetyckiej Piotra Szewca dążenie do starannego odwzorowania świata, który w każdej chwili może być poddany skrajnej anihilacji[29].

---

[26] M. Zaleski: *Świat powtórzony*…, s. 54.

[27] P. Szewc: *Zagłada*…, s. 83.

[28] M. Orski: *W centrum zdarzeń*. „Odra" 2000, nr 7—8, s. 123—124; A. Morawiec: *„Zwyczajne i zachwycające istnienie" według Piotra Szewca*. „Kresy" 2000, nr 2—3, s. 203—205; A. Skrendo: *Zagłada*. „Głos Szczeciński" 1995, nr 62; R. Bednarczyk: *Czas zgładzony*. „Tak i Nie" 1988, nr 5; M. Kisiel: *Styl symboliczny*…, s. 56. Por. uwagi o fotograficznym porządku *Zagłady* w: A. Sobolewska: *Wahadłowe drzwi pamięci*…, s. 110; B. Kaniewska: *Wieczność, która przemija*…, s. 76—77.

[29] W tytule utworu — jak sygnalizowali recenzenci powieści — pobrzmiewa wiele znaczeń kontekstowo związanych z eschatologicznymi zainteresowaniami pisarza. Por. P. Czapliński: *Podniebny powiat*. „Polityka" 2000, nr 20, s. 62 (fragment *Zgoda na znieruchomienie*). O interpretacyjnej pułapce, w którą wpada czytelnik *Zagłady*, zob. uwagi Bogumiły Kaniewskiej: *Wieczność, która przemija*…., s. 80. Por. S. Drajewski: *Czas kresów*. „Nurt" 1988, nr 3, s. 17—18; R. Ostaszewski: *Podróż do nicości (z przesiadką na stacji Literatura)*. „Tygodnik Powszechny" 2005, nr 14, s. 18.

> I jeszcze jedna fotografia z innego już punktu obserwacji:
>
> Znowu, po latach, przyjdzie komuś oglądać zdjęcie, na którym nie będzie najsłabszych oznak tego, co chcielibyśmy zabrać czasowi. Nadszedł bowiem, jak się wydaje, moment, kiedy należy ująć w obiektyw fragment domu, fragment zielonkawego dachu, spróbować utrwalić na kawałku fotograficznego papieru obraz gorącego powietrza[30].

Sygnały takiego sposobu problematyzowania rzeczywistości znajdziemy w autoeksplikacji pisarza:

> Pomysł był taki, żeby za pomocą przybliżenia fotograficznego móc precyzyjniej opisać rzeczywistość. […] Być może jest to tylko złudzenie, że dzięki fotografii coś zatrzymujemy na zawsze. Podobnie literatura stara się uchwycić to, co możliwe[31].

W rozważaniach genologicznych, poświęconych kondycji „współczesnej powieści"[32], przywoływana pretekstowo *Zagłada* i jej „staroświeckość" potwierdzać miały współczesny kryzys odczucia rzeczywistości. Tomasz Mizerkiewicz sygnalizował, że

> powieść, pozbawiona partnera dialogu, zwraca się przeciw światu, w którym jednostka twórcza zrezygnować musi raz na zawsze z marzenia o wyrażalności całego światoodczucia i zgodzić się, by jej dzieło poświadczało to światoodczucie w sposób niereprezentatywny[33]

— stając się przygodnym znakiem niedosięgłej dla opisu całości.

◇

Publikacja *Zmierzchów i poranków* doceniona została nie tylko dlatego, że pisarz długo i starannie dopracowywał projekt kolejnej powieści. Książkę umieszczono wśród finalistów Nagrody Literackiej Nike w 2001 roku[34]. Utwór doczekał się bez mała trzydziestu przychylnych recenzji w prasie. Wskazano

[30] P. Szewc: *Zagłada…*, s. 48.

[31] *Na ostatni guzik. Mówi Piotr Szewc, kandydat do nagrody Nike za powieść „Zmierzchy i poranki"*. „Gazeta Wyborcza" 2001, nr 225, s. 16.

[32] T. Mizerkiewicz: *Życie po życiu. Kilka uwag o sposobie istnienia współczesnej powieści…*, s. 71.

[33] Tamże, s. 83.

[34] *Z Zamościa po Nike. Piotr Szewc nominowany do nagrody literackiej*. „Dziennik Wschodni Lubelski" 2001, nr 211. Por. *Zamojski Ulisses. Książki nominowane do Nike*. „Gazeta Wyborcza" 2001, nr 126; *„Zmierzchy i poranki" Piotra Szewca*. „Kurier Lubelski" 2001, nr 205.

„artystyczny i krytyczny fenomen" utworu i rezonans, jaki proza pisarza wywołała w licznych omówieniach tekstu[35]:

> Fenomen ów ma moim zdaniem — pisała Bogumiła Kaniewska — dwa wymiary […]. Pierwszy polega na sile oddziaływania prozy Szewca. Oto autor, który odzywa się niezwykle rzadko […] i bardzo wstrzemięźliwie […], zdaje się panować nad recepcją własnych słów, narzucając tak sugestywną wizję świata i języka, że krytyka nie potrafi się od niej zdystansować. I właściwie pozostaje nam bezradne nieco powtarzanie, dopełnianie, uzupełnianie obrazu, który żadnych powtórzeń, uzupełnień ani doprecyzowań nie potrzebuje […]. Uwiedzeni przez narracyjną balladę „nie do czytania, lecz do kontemplacji" poddajemy się urokowi stworzonego przez nią świata.
>
> Zapewne bardziej rzeczowe spojrzenie zachowałby ten krytyk lub czytelnik, który nie pozwolił się uwieść, nie poddał czarowi Szewcowego Zamościa. Niestety — i to jest fenomenu wymiar drugi — przeciwnicy tej prozy milczą. Dlaczego? Otóż chyba właśnie dlatego, że — powtórzę — Szewc do perfekcji opanował sztukę uwodzenia słowami, wciągania czytelnika w zbudowany przez siebie obraz[36].

Dostrzegano w powieści kontynuację *Zagłady* i „dyskretną autopolemikę z tamtą wizją świata"[37]. Pisano o przesunięciach dotyczących zmian perspektywy w zakresie problematyzowania rzeczywistości: „Wyprawa w »poszukiwaniu straconego czasu« z pierwszej powieści zmienia się w tropienie utraconej przez współczesnych rzeczywistości"[38]. Wskazywano także relacje łączące obie powieści: kompozycyjny zamysł dylogii oparty na „historii jednego dnia", wspólne miejsce zamojskiego powiatu, powtarzalność rozwiązań kompozycyjnych, konstrukcyjną rolę fragmentów inicjalnych i finalnych powieści, metaforykę nicestwienia, podobne dominanty obrazowe, wreszcie nazwiska postaci i rekwizyty współtworzące powieściowy wizerunek Kresów.

---

[35] Por. uwagi Krzysztofa Uniłowskiego na temat „lektury potwierdzeń" w czytaniu *Zmierzchów i poranków*: „Piotra Szewca chwalono za artystyczną konsekwencję, za warsztat i stylistyczną wirtuozerię, ale w pierwszej kolejności dostrzeżono w nim pisarza pragnącego umocnić (lub obudzić) w nas poczucie, że świat jest i jest kompletny. Przy czym w wielu wypowiedziach krytycznych spostrzeżenia interpretacyjne nabrały jednoznacznie pozytywnego odcienia wartościującego". K. Uniłowski: *„Małe ojczyzny" i limitowanie różnicy. Ze sporów nad literaturą i wizjami kultury w ostatnich latach.* W: *Krainy utracone i pozyskane*…, s. 198. Zob. też L. Bugajski: *Pustka w starych dekoracjach.* „Trybuna" 2000, nr 159.

[36] B. Kaniewska: *Spojrzenie rentiera*…, s. 35. Por też K. Uniłowski: *„Małe ojczyzny" i limitowanie różnicy*…, s. 202.

[37] J. Klejnocki: *W powiecie zamojskim*. „Gazeta Wyborcza" 2000, nr 92 (dodatek „Książki").

[38] R. Ostaszewski: *Jesteś, świecie, jesteś*…, s. 4.

Z entuzjazmem odnoszono się do kwestii kreacji świata przedstawionego w utworze. Trud pokonywania anihilacji ruchem światła wydobywającym rzeczywistość z mroku nicości Szewc rozwinie z wirtuozerią właśnie w drugiej powieści trylogii zamojskiego powiatu. Tu narracja nie tylko odtwarza powolny ruch światła, wnika w opisywane miejsca, powraca do tych samych miejsc w licznych repetycjach: codzienne przemierzanie drogi do miejsc przez powtarzalność utrwalanych — Fajgi Katz, sklepu bławatnego, młyna, kancelarii prawniczej. „*Zmierzchy i poranki* nie dziwią się niczemu, poza niepojętym rytmem Porządku Wszechrzeczy"[39] — konstatowali recenzenci. W omówieniach dotyczących narracyjnej konstrukcji powieści eksponowano rolę „powtórzenia"[40]. Projekcja w przeszłość, rekonstruowanie atmosfery przedwojennego Zamościa i właściwa literaturze korzennej „czuła uwaga dla minionego"[41] byłyby próbą „radzenia sobie" z kryzysem tożsamości. Upływ czasu, odczucie kruchości i zniszczalności, które zdominowało świadomość współczesnego człowieka, szuka „zadośćuczynienia w powtórzeniu właśnie, za sprawą literatury"[42] — pisał Marek Zaleski w recenzji *Zmierzchów i poranków*. W obliczu kryzysu podmiotowości, wynikającego także z „sytuacji polskiej, której cechą jest stałe rwanie się historycznego wątku"[43], powroty do korzeni w prozie młodych pisarzy kresowych łączyć można z tęsknotą za metafizyczną głębią[44].

> Prawdopodobnie *Zmierzchy i poranki* odczytywane będą przede wszystkim w perspektywie metafizycznej czy — w węższym znaczeniu — mitograficznej, jako próba uchwycenia świata jako Całości czy boskiej emanacji; odczytania w chaosie zjawisk „przejrzystego wzoru", objawiającego się w rytmie powtórzeń. Dla mnie jednak powieść Szewca to książka o świecie, o rzeczywistości[45].

Mitotwórcy, postawieni przed zagrożeniami, jakie niesie nowoczesność z jej przygodnością i momentalnością, pozostawali w przestrzeni wyobrażonej, kompensującej poczucie „utraty dawnego świata"[46]. Trud istnienia „łago-

[39] J. Gondowicz: *Na samym progu wieczności…*

[40] M. Zaleski: *Pieśń umarłego powiatu*. „Gazeta Wyborcza" 2000, nr 131, s. 18.

[41] Tamże.

[42] Tamże. Por. M. Zaleski: *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej…*, s. 9.

[43] Por. uwagi na temat nurtu korzennego w literaturze zawarte w szkicu Mieczysława Dąbrowskiego: *Reguła kompensacji…*, s. 185—186.

[44] Arkadiusz Bagłajewski zaznaczy kilkakrotnie: „Pisałem wcześniej o rytmie zmierzchów i poranków jako zasadzie metafizycznego postrzegania świata". A. Bagłajewski: *Światło, cień i rytm. Notatki o prozie Piotra Szewca…*, s. 89.

[45] R. Ostaszewski: *Jesteś, świecie, jesteś…*, s. 4.

[46] M. Dąbrowski: *Reguła kompensacji…*, s. 186—187.

dzony powtarzalnością", z wybrzmiewającym w tytule rytmem zmierzchów i poranków, znajduje potwierdzenie w stylistycznym zorganizowaniu wypowiedzi. Zrytmizowany, nasycony metaforyką styl powieści uwodzi czytelnika wielozmysłową percepcją obrazów, dźwięków i zapachów miasteczka[47]. Za sprawą poetyckiego opisu powinowactwo ludzi, natury i rzeczy, a przede wszystkim ich intensywne istnienie wydają się godne zapamiętania i ocalenia. Ucieleśnienie niematerialnego, „nieoczywistość form" imaginacyjnego obrazu świata w powieściach Szewca sygnalizują korespondencję rzeczy i zjawisk[48], ale uchwytny racjonalnie ład zdaje się cofać na pozycje ukrytego porządku. Już w *Zagładzie* pochłaniało czułego obserwatora zamojskiego powiatu nie tylko to, co z natury jest bezkształtne, ulotne: „pełzający cień", „obraz gorącego powietrza" czy rozlana woda na blacie w szynku Rosenzweiga, uchwycona pomiędzy zabraniem jednej partii kufli z piwem a wydaniem następnego zamówienia. Oko zachłannego obserwatora tropiło drobne kształty nitek, pejzaż kropel wody i śladów piwa na blacie szynkwasu. Tu przedstawiony fragment rzeczywistości jest tylko chwilą światła, układem form zależnych od tych wszystkich czynników — układem, dodajmy, który czas i tak zepchnie w otchłanny mrok nieistnienia. Dlatego w *Zmierzchach i porankach* z taką zapobiegliwością narrator odnotowuje kształty i poruszenia zmysłów, tak niestrudzenie zmaga się ze śmiertelnością tego, co czyni przedmiotem swego opisu. Światłem wydobywa z zakamarków detale umykające uwadze, z uporem nieustannego odkrywcy śledzi zapomniane „miejsca, w które nie zapuszczał się niczyj wzrok, które nikogo nie zajmowały"[49], i dzięki penetracjom światła ukazuje światu zmiany, jakie czas nanosił na starzejące się tynki zamojskich kamienic. W zieleni trawy wyraźnieje dachówka odzyskująca swą czerwień w promieniach słońca, światło wydobywa z zakamarków poddaszy i podcieni „dokładną mapę zacieków, jakie pozostawiały letnie burze i wiosenne szarugi"[50], stając się wskaźnikiem sprzężonych właściwości procesu trwania i uciekających, niepochwytnych zmian świetlnych. Czuwanie nad trwałością świata w *Zmierzchach i porankach* znajdować może poetycką wykładnię w świecie, z którego oczywiście emanuje niczym niezakłócona uważność wobec każdego szczegółu, a to powoduje, że powieść wydaje się „niedzisiejsza"[51]. Jest w niej miejsce na „li-

[47] J. Madejski: *O zmierzchu cisza mówiła różnymi językami*. „Więź" 2001, nr 4, s. 161—163. Por. P. Majerski: *„…do zmierzchu mówić"…*, s. 73.

[48] W. Ligęza: *Na granicy snu*. „Akcent" 2007, nr 3, s. 121. Zobacz uwagi autora recenzji tomu *Całkiem prywatnie* na temat „poetyckiego wymiaru słowa" w prozie Piotra Szewca w: J. Madejski: *Światło*. „Pogranicza" 2006, nr 4, s. 101.

[49] P. Szewc: *Zmierzchy i poranki…*, s. 17.

[50] Tamże.

[51] Por. P. Czapliński: *Podniebny powiat*. „Polityka" 2000, nr 20, s. 64; B. Kaniewska: *Spojrzenie rentiera…*, s. 35—37.

ryczne zapatrzenie". „Narracją *Zmierzchów i poranków* rządzi (analogiczna do fotograficznego porządku *Zagłady*) »metoda zagapień« — rozmaite bowiem rzeczy przykuwają uwagę narratora. Przygląda się im i opisuje"[52]. Bo „duch powiatu" — wszystko, co istnieje, „boskie stworzenie" domaga się uwagi i opisu[53]. Na przykład porównanie sierpniowego rytmu prac w młynie do sprawnego wnętrza zegara, interpretujące świat przedstawiony przez pryzmat odniesień do wyższego porządku i czuwającego nad nim projektodawcy. Poza związkami metaforycznymi i wypracowaną poetycko frazą właśnie dyskretne analogie kreują świat tak przekonujący, „sugestywnie narzucający się odbiorcy"[54]:

> Młyn drżał, chrobotał, postękiwał. Przypominał szemrzące w upale senne ule. Był jak zegar z precyzyjnie działającym wnętrzem. Wytężał się w wysiłku od wczesnego ranka i nie odpoczywał. Usypiał na krótko w obawie, aby nie trwonić mierzonego porami dnia czasu. Pracował w powadze, jakby towarzyszyła mu świadomość, że odbywa się w nim ważna, może najważniejsza przemiana[55].

Krytycy dostrzegali w utworach Szewca literacki hymn na cześć istnienia[56]. *Zmierzchy i poranki* otwiera motto z Księgi Mądrości w tłumaczeniu Czesława Miłosza: „Ty kochasz wszystkie rzeczy, które są, i nie brzydzisz się niczym, co uczyniłeś. Ani byś nie ukształcił rzeczy nienawistnych Tobie"[57]. Proza ta chętnie odwołuje się do czytelniczych zdolności odczuwania i współodczuwania. Dostrzegana przez wielu krytyków postawa „dążenia do bliskości", w powieściowym świecie cyklu zamojskiego współgrać miała z religijnym, panteistycznym[58] sposobem postrzegania świata:

> Pompa, firanka, wstążka, komin istniały samotne, osobno i bez żalu, że tak już będzie. Ale w tej samotności może dlatego, że tak głębokiej były bardziej niż inne stworzenia i rzeczy razem. Oddalone, nieznane sobie, a bliskie. Wspaniałe, jedyne, niezastąpione. Jeśliby mogły, przy-

[52] B. Kaniewska: *Wieczność, która przemija*…, s. 73.

[53] P. Czapliński: *Podniebny powiat*…, s. 62.

[54] B. Kaniewska: *Spojrzenie rentiera*…, s. 35.

[55] P. Szewc: *Zmierzchy i poranki*…, s. 77.

[56] Przemysław Czapliński pisał: „Dążenie do pełni […] nie jest bowiem kwestią liczby istnień, lecz wzajemnych między nimi relacji. Tu wszystko potwierdza nawzajem swoje istnienie, więc zyskuje pewność życia dzięki przekonaniu, że to, co istnieje wokół nas, jest konieczne". P. Czapliński: *Podniebny powiat*…, s. 62.

[57] P. Szewc: *Zmierzchy i poranki*…, s. 5.

[58] T. Mizerkiewicz: *Palcem po mapie zapachów*. „Arkusz" 2000, nr 8, s. 7. Por. K. Bieńkowska: *Wszechświat sam w sobie*. „Nowe Książki" 2000, nr 3; A. Morawiec: *„Zwyczajne i zachwycające istnienie"*…, s. 204.

garnęłyby się, ażeby we wzajemnym uścisku, choć trochę, choć przez chwilę podzielić wspólny los[59].

Zwrócono uwagę na funkcję antropopatii, która „uczłowiecza"[60] rysy przedstawionych zjawisk: natarczywość słońca, jego „niedyskrecję i wszechobecność" ujawniające światu skrywane tajemnice penetrowanych obszarów miasta, słoneczne pieszczoty i dotyk kwiatów, czułość promieni ślizgających się po rozgrzanych tynkach zamojskich kamienic. Opis ten ponawiany będzie tak długo, jak długo podtrzymywać go będzie nostalgiczna potrzeba powrotu do przeszłości. Powrotom sprzyja mapa intensywnych woni śmietany i maślanki, unoszących się nad Rynkiem Solnym, esencji smaków i cynamonowych aromatów towarów kolonialnych w sklepie Biny Hechtkopf, oparów pralni Heleny Hawryluk, znajomych zapachów i wnętrz kancelarii i szynkwasu. W powieści znajdzie się dyskretna wzmianka o „bocianach krążących nad powiatem".

◇

Bociany nad powiatem to kolejny, kaligraficzny portret upalnego dnia zamojskiego miasteczka. Z tej perspektywy wyłania się utwór powracający „sprawdzoną stylistyką"[61], „Duchem powiatu" i podobieństwem realiów małomiasteczkowego życia. Kolejna powieść zainicjowała dyskretne próby podsumowań zamojskiego cyklu. *Zagłada* odczytywana w kontekście utworów późniejszych: *Zmierzchów i poranków* oraz *Bocianów nad powiatem*, utwierdziła recenzentów w przekonaniu, że Piotr Szewc „od wielu lat pisze ciągle tę samą powieść"[62]. Pisarz pozostawia pięć książek — sygnalizowali recenzenci — trzy tytuły i jedno wspaniałe dzieło[63] wciąż dopełniane i szlifowane. Zanurzenie jednostki w zwyczajowość i powtarzalność znaczyć będzie dykcję powieściowej twórczości Piotra Szewca. W tej perspektywie, pisała Aleksandra Ubertowska, jego książki „rozpatrywane razem przybierają formę spójnej opowieści, z których każda ma powtarzalny motyw w funkcji dominanty-engramu, posiadający ekwiwalenty na różnych poziomach tekstu"[64]. Po-

[59] P. Szewc: *Zmierzchy i poranki*…, s. 67.

[60] A. Bagłajewski: *Światło, cień i rytm*…, s. 89.

[61] S. Buryła: *Sprawdzona stylistyka*. „Twórczość" 2005, nr 7, s. 94—96. K. Pielka: *Wszystko*. „Lampa" 2005, nr 6, s. 69; M. Cuber: *Epitafium dla dachówki*. „Res Publica Nowa" 2005, nr 2, s. 128.

[62] Dariusz Nowacki powiadał: „*Zmierzchy i poranki* to trzecia powieść Piotra Szewca, choć bibliografia mówi co innego (że dopiero druga). Powiem więcej — łatwo przyszłoby udowodnić, że najnowszą powieść Szewca można by nazywać *Zagładą III* […] tak naprawdę autor ten od lat mniej więcej piętnastu pisze ciągle tę samą powieść". D. Nowacki: *Nowa baśń, stara baśń*…, s. 85.

[63] *Jeden dzień z życia Zamościa*. „Gazeta Wyborcza" 2005, nr 50.

[64] A. Ubertowska: *Pamięć i nieobecność*…, s. 370; E. Szybowicz: *Powiat i co dalej?*. „FA-art" 2005, s. 60.

wtórzmy za autorką: motyw kuli w *Zagładzie* z odpowiednikiem w postaci narracyjnych repetycji, gra cienia i światła w *Zmierzchach i porankach* z rytmem opowieści naśladującej dynamikę cieni i „ruch wiatru" w *Bocianach nad powiatem* korespondujący z autarkicznym tokiem narracji. Otchłań czasu pochłania wszystko i wszystkich. Jej refleksy sygnalizowane były już w *Zagładzie*, tu tematyzowane są w narracyjnych komentarzach znacznie częściej:

> Słońce zasypywało światłem miasto i powiat, ażeby źdźbło trawy, rozbita dachówka, zardzewiała podkowa i polne kamienie nie były całkiem samotne, ażeby im po swojemu współczuć, nim zagarnie je nicość — dłuższa i straszniejsza niż noc[65].

W *Bocianach nad powiatem* rzeczywistość także zmaga się z pochłaniającą ją nicością[66]. Staranne odnotowywanie rzeczy i elementów natury w ich materialnej detaliczności nie przysparza jednak wiedzy o świecie tego deskrypcyjnego zwiadu. Narracja motywowana „niedzisiejszą potrzebą opisania świata" — jak sygnalizowała Bogumiła Kaniewska — łączy się w kreacji autora z ponowoczesną świadomością, że literatura nie potrafi opisać złożoności rzeczywistości[67]. Pozostaje poetycka wrażliwość spojrzenia i wiara w estetyczną wnikliwość, jako zakładaną postawę odbiorcy. Zaduma, uważność, nostalgia — o to upomina się świat generowany w zamojskim cyklu powieści Piotra Szewca.

◇

Proza ta, konfrontująca czytelnika z doświadczeniem przeszłości, z czasem, skupiona na tropieniu zdarzeń głęboko prywatnych, znajdzie kontynuację w zapisach autobiograficznych zatytułowanych *Bez tytułu i bez daty*, drukowanych na łamach „Kwartalnika Artystycznego". Brulionowe notatki stanowią ważny kontekst uzupełnień powieści cyklu zamojskiego, niemniej czytać je można jako rezultat niezobowiązującego pisania. Otwarta na dopisywanie swoboda szkicownika wymaga jednak pewnych ustaleń. Recenzje krytyczne powieści Szewca dowartościowywały kaligraficzny styl interesującej nas twórczości. Pisano o szlifowaniu nienagannej, powieściowej frazy w *Zagładzie* i w jej korygowanych wersjach. Dość przypomnieć także entuzjastyczne recenzje *Zmierzchów i poranków.* Fragmenty prozatorskie variów publikowanych w rubryce *Z powodu i bez powodu* pozwalają ująć perspektywę szkicownika nieco inaczej: jako sposób pisania poszukującego, sytuującego wypowiedź w tym, co już powiedziane, w odniesieniach do nieosiągalnej,

[65] Wszystkie cytaty za edycją: P. Szewc: *Bociany nad powiatem*. Kraków 2005, s. 33.
[66] A. Morawiec: *Przeciw nicości*. „Nowe Książki" 2005, nr 4, s. 68.
[67] B. Kaniewska: *Spojrzenie rentiera…*, s. 38.

kaligraficznej całości i brulionowych poszukiwań autentyczności o niejasnej intencji zapisu, wobec świata postrzeganego fragmentarycznie, uwarunkowanego kontekstowo, bardzo prywatnie.

◇

Dopełnieniem prozatorskiego wizerunku Piotra Szewca są jego książkowe wywiady z pisarzami. Cieszący się zainteresowaniem czytelników *Ocalony na Wschodzie* podejmuje próbę panoramicznego spojrzenia na biografię i twórczość Juliana Stryjkowskiego w formie „wywiadu-rzeki". Propozycję inwentaryzującą wywiady z pisarzami w książkowej antologii *Wolność i współczucie* tworzą rozmowy wcześniej drukowane na łamach „Nowych Książek" i „Rzeczpospolitej" oraz te, które Piotr Szewc przeprowadził z myślą o publikacji zwartej. Teksty oparte na fundamencie dialogowym wyrastają z potrzeby informacji, nawet przez samo spisywanie rozmów, przez „podwójny zapis słowa mówionego"[68], z założenia odsyłający do źródeł, do zapisu magnetofonowego.

Szewc wybiera twórczość bliską mu poznawczo i z respektem odnosi się do eseistyczno-wspomnieniowej materii rozmów. Postawa ta wynika nie tylko z poszanowania racji rozmówcy, który staje się bohaterem prezentacji i obiektem zainteresowania pytającego. Wywiady Piotra Szewca wykorzystują „staroświecką" formułę rozmowy o literaturze, o biografii, o życiowych imponderabiliach, z zakładaną niejako z góry ostrożnością, że rozmowa jest nie tylko komunikacją interpersonalną, ale także formą autokomunikacji. Stąd podkreślana w recenzjach *Ocalonego na Wschodzie* barwna scenariuszowość opowieści bohatera wywiadu, nawiązująca nie tylko anegdotycznie do narracji powieściowych Juliana Stryjkowskiego. Dwuautorski „dokument kreowany"[69] budził zainteresowanie sposobem, w jakim odnawiał dialogowe spotkania pisarza i krytyka[70]. Wywiady z pisarzami dawały wgląd w sprawy życia i twórczości, które wymykały się dotąd uwadze odbiorcy, a niebezpieczna ambiwalencja dyskrecji i koniecznej ciekawości[71] decydowała o zainteresowaniu literaturą dokumentu osobistego. Podkreślany przez badaczy w drugiej

[68] A. Łebkowska: *Rozmowy z pisarzem — analiza gatunku*. W: *Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury*. Red. M. Lubelska, A. Łebkowska. Kraków 1994, s. 175—185.

[69] R. Zimand: *Rozmowa z… dokument czy literatura.* W: Tegoż: *Czas normalizacji. Szkice czwarte.* Londyn 1989, s. 7—21; A. Łebkowska: *Kariera książki mówionej.* „Dekada Literacka" 1993, nr 6; A. Główczewski: *Poetyka i pragmatyka „rozmów z…"*. Toruń 2005; K. Maciąg: *W kręgu problematyki „pamiętników mówionych"*. Rzeszów 2001.

[70] M. Kisiel: *Interview-fleuve*. „Twórczość" 1993, nr 1, s. 116—117.

[71] Por. A. Bielik-Robson: *Podglądanie, czyli głód rzeczywistości.* „Tygodnik Powszechny" 2000, nr 6, s. 9, 12 (dodatek „Kontrapunkt"). Por. też M. Kuc: *Ocalony*. „Życie Warszawy" 1992, nr 5; T. Fiałkowski: *Ocalony na Wschodzie*. „Tygodnik Powszechny" 1992, nr 9; W. Solecki: *Ocalony na Wschodzie*. „Kurier Polski" 1992, nr 39; T. Sobeczko: *Punkty za pochodzenie*. „Więź" 1992, nr 8, s. 139.

połowie lat 70. XX wieku „zwrot ku antyfikcji", związany z manifestowaniem „potrzeby prawdy w sztuce", sytuował rozmowy w obszarze pogranicza biografii, wywiadu, narracji literackiej[72]. Zwrot ów wyrastał z czytelniczego zamówienia na literaturę poświadczaną pozaliterackimi realiami.

W rozmowach Szewca ze Stryjkowskim sporo uwagi poświęcono osobie pytającego. Podkreślano „niedziennikarską"[73] umiejętność słuchania, jaką wykazywał pytający, jego dyskrecję, takt i powściągliwość w formułowaniu pytań. Doceniano także szeroką przestrzeń, jaką gospodarz rozmów otwierał swemu rozmówcy i jego opowieściom, nawiązującym do autobiograficzno-wspomnieniowych utworów prozatorskich pisarza (*Wielki strach*, *To samo, ale inaczej*). Jednocześnie w relacji pytający — przepytywany w kolejnych rozdziałach-rozmowach dostrzegano upodrzędniony, mało interwencyjny udział instytucjonalnego gospodarza rozmów. Recenzenci tomu w dość ogólnych wskazaniach zwracali uwagę na techniki skuteczne z perspektywy warsztatu medialnego, mniej uwagi poświęcali kwestiom natury literackiej, doświadczeniom myśli pisarza, które w wypowiedzi dwuautorskiej funkcjonują na innych prawach, chociaż nie powinny oddalać sfery literackiej od intelektualnych ambicji dziennikarstwa[74]. W *Ocalonym na Wschodzie* spotykają się literaci: młody debiutant, który w *Zagładzie* zawarł gest odmowy wobec Holocaustu, rzeczywistości, która nigdy nie powinna się zdarzyć, i stary pisarz z bagażem trudnych doświadczeń, poszukujący wyzwalającego dystansu, dającego mu szansę na wypowiadanie się w literaturze.

Interlokutorzy poznali się w 1987 roku z inicjatywy Piotra Szewca. Młody poeta zwrócił się do Juliana Stryjkowskiego z prośbą o przeczytanie debiutanckiej powieści opublikowanej w tymże roku w Czytelniku. Znajomość przerodziła się w przyjaźń. Autor *Głosów w ciemności* w dowód uznania dla książki debiutanta napisał słowo wstępne do drugiego wydania *Zagłady* opublikowanego w Wydawnictwie Literackim[75]. Przedmowa pióra Juliana Stryjkowskiego, zachowana w pięknej edytorsko francuskiej wersji powieści[76], rekomendowała „osobliwą" dykcję prozy debiutanta, eksponowała biegłość sztuki narratorskiej i nieocenioną dla tworzenia specyficznego klimatu tej

[72] P. Czapliński, P. Śliwiński: *Prawdy prywatne*. W: Tychże: *Literatura polska 1976—1998. Przewodnik po prozie i poezji.* Kraków 2002, s. 124.

[73] J. Gizella: *Przypowieść o wiecznym mieście.* „Topos" 2005, nr 4, s. 164.

[74] „Jest także milczenie jako wstyd z powodu udziału w niektórych wydarzeniach. Lęk, wina i wstyd jako motywy milczenia pojawiają się niejednokrotnie w relacjach o doświadczeniach stalinizmu (jak choćby w *Ocalonym na Wschodzie* Stryjkowskiego i Szewca albo w *Pół wieku czyśćca* Konwickiego i Beresia)". M. Czermińska: *Świadectwo, ślad i milczenie wobec doświadczeń historii*. W: *Teraźniejszość i pamięć przeszłości. Rozumienie historii w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Red. H. Gosk, A. Zieniewicz. Warszawa 2006, s. 99.

[75] *Odczytywanie czasu.* „Gazeta w Krakowie" 1993, nr 172.

[76] *„Zagłada" po francusku.* „Tygodnik Powszechny" 1990, nr 22.

książki opisowość[77]. Decyzja o przeprowadzeniu rozmów zrodziła się po półtorarocznej znajomości współtwórców przedsięwzięcia i zaowocowała kilkumiesięcznym cyklem spotkań w warszawskim mieszkaniu pisarza przy placu Na Rozdrożu w Warszawie. Rozmowy zaczęły się w styczniu 1989 roku i początkowo rejestrowane były na potrzeby kilkustronicowego dokumentu wspomnieniowego, z czasem jednak materia konwersacji przeszła oczekiwania współtwórców dwuautorskiej formy i rozrosła się do rozmiarów kilkusetstronicowego tomu. W jednym z autokomentarzy Piotr Szewc skonstatuje:

> Powstała duża książka, większa niż mi się na początku rysowała, wielowątkowa, meandryczna, choć pilnie dbałem, aby trzymała się biograficznej chronologii. Są w niej rzeczy, które Stryjkowski mówi pierwszy raz, z takich czy innych powodów dotąd przemilczane[78].

W kontekście przywoływanej powieści debiutanckiej Piotra Szewca nie można pominąć nieukrywanego przecież zainteresowania pisarza tradycją judaistyczną i historią Żydów. Bez odniesień do symboliki starotestamentowej trudno docenić kreacyjny walor tekstów tworzących cykl powieściowy zamojskiego powiatu.

Książka początkowo nie miała tytułu. Inspiracją do ujęcia całości był tytuł przeniesiony z nagłówków trzech kluczowych dla koncepcji rozmów rozdziałów (*Ocalony na Wschodzie I*, *II*, *III*), sygnalizujących tematyczną dominantę cyklu, jakim były koleje życia pisarza, tu przetworzone w literacki dokument. Historia losów artysty nie szczędziła doświadczeń zmuszających go do porzucenia miejsc oswojonych (dom rodzinny Pesaha Starka w Stryju). Uwikłania biograficzne wyznaczyły perspektywę oglądu całości. Autointerpretacyjny wymiar rozmów, oczywiście obecny w tekście, podporządkowany został literackiemu „doświadczeniu drogi" życiowej pisarza, bo ta, jak przyznaje Piotr Szewc w licznych autokomentarzach, wydawała się gospodarzowi rozmów najbardziej interesująca. Literackie doświadczenie tytułowo wyeksponowanej wędrówki staje się w rozmowach figurą egzystencji literata stawiającego czoła i ulegającego nowym porządkom, wymuszającym konieczność sprostania wyzwaniom nie tylko pisarskim[79].

Formy z kręgu literatury dokumentu osobistego w odwołaniu do materii życia i twórczości pisarzy — w swych technikach organizowania przekazu — często wyzyskują biograficzny schemat narracji: dom rodzinny, dzieciństwo, dojrzewanie, fascynacje lekturowe, inspiracje intelektualne, przyjaźnie, karierę

[77] J. Stryjkowski: *O Zagładzie*. W: P. Szewc: *Zagłada…*, s. 3—5.
[78] *Fotografujemy skwapliwie zjawiska…*, s. 3.
[79] Z. Bieńkowski: *Talent osobowości.* „Polityka" 1992, nr 21.

twórczą i autorytety kształtujące drogę artystyczną artysty[80]. W tym monumentalnym wywiadzie całość obliczona będzie na uchwycenie momentów decydujących o meandrach życiowych Juliana Stryjkowskiego: syjonizm (*Ta niewiara przyszła wcześnie*), komunizm (*Ocalony na Wschodzie I, II, III*), odejścia od i powroty do kluczowej dla sensu tej twórczości kultury żydowskiej (*Plac Bóżniczy*, *Macewa*) — rozdziały tworzące klamrę kompozycyjną książkowych rozmów. Dwuautorskie przedsięwzięcie, przypomnijmy sygnalizowane komentarze redaktora książki, pełnić miało funkcję dopowiedzenia, wypełnienia konturów w rozmowie. Ale rozmowy w swej otwartości domagają się kolejnych uzupełnień.

Z atmosfery wielogodzinnych spotkań wyrasta osobisty komentarz Piotra Szewca, szkic do portretu Juliana Stryjkowskiego, zatytułowany *Syn kapłana*, opublikowany w 2001 roku przez wydawnictwo Sic!. W krótkim wywiadzie autor precyzował założenia książki: „Nie chciałem występować w roli krytyka. Znaliśmy się dziewięć lat i w tym czasie widziałem nie tylko pisarza […]. Zawsze interesowała mnie jego droga życiowa i wybory ideowe"[81]. Eseistyczno-wspomnieniowy, pozbawiony ambicji ogarnięcia całości biografii[82], „nie literaturoznawczy"[83] — sygnalizowali recenzenci — zapis przywiązania do osoby starego artysty został zarekomendowany odautorską dedykacją zamieszczoną w ostatnim akapicie eseju: „*Syna kapłana* mógłbym opatrzyć podtytułem *Zapisy z pamięci.* Nie postawiłem go na początku, niech będzie na końcu"[84]. Tekst ten jest godnym zamknięciem ostatniego etapu życia nestora. To także dedykacja poświęcona prozaikowi, którego twórczość domaga się ponownego odczytania. Stąd tak rozbudowana wcześniej w rozmowach, dopełniona ponownie w *Synu kapłana* próba „doświetlenia wspomnieniami" drażliwych fragmentów biografii Juliana Stryjkowskiego, także tych pomijanych przez interpretatorów twórczości pisarza utworów, zasługujących na wnikliwszą uwagę.

Dominuje tu wspomnienie i anegdota; prywatne reminiscencje autora i zaproszonych do książki przyjaciół pisarza, długoletnich współpracowników redakcji „Twórczości" oraz krytyków i badaczy twórczości pisarza. O życiu i dokonaniach artystycznych Juliana Stryjkowskiego mówią: Paweł Hertz, Zbigniew Bieńkowski, Ryszard Matuszewski, Andrzej Kijowski, Michał Spru-

[80] G. Maroszczuk: *Zmęczone nogi piechura — przestrzeń drogi w rozmowach z Julianem Stryjkowskim.* W: *Literatura i przestrzeń. Postacie autobiografizmu w literaturze polskiej XX i XXI wieku.* Red. B. Gutkowska, B. Nowacka. Katowice 2008, s. 56.

[81] P. Szewc: *Dobry, skąpy, niecierpliwy*. „Polityka" 2001, nr 40, s. 89.

[82] W. Kaliszewski: *Syn kapłana*. „Więź" 2001, nr 9, s. 189.

[83] A. Zawada: *Portret Stryjkowskiego.* „Gazeta Dolnośląska" 2001, nr 99. Por. S. Jurkowski: *Portret pisarza osobisty*. „Twórczość" 2003, nr 2—3, s. 223; T. Bogucka: *Piotr Szewc, „Syn kapłana".* „Gazeta Wyborcza" 2001, nr 134; *Apetyt na biografię*. „Rzeczpospolita" 2001, nr 113.

[84] Wszystkie cytaty za edycją P. Szewc: *Syn kapłana*. Warszawa 2001, s. 57.

siński, Jerzy Lisowski, Henryk Bereza, Michał Głowiński, Julia Hartwig, Maria Iwaszkiewicz, Zofia Korejwo-Prusakowska, Piotr Śliwiński, upominający się o nowe odczytanie twórczości pisarza, którego wielkość „została zleksykalizowana tak dalece, że aż przestała wzbudzać zainteresowanie”[85].

◇

Antologia wywiadów *Wolność i współczucie*, wydana przez Wydawnictwo Literackie w 2002 roku, złożona z trzynastu rozmów z pisarzami, tłumaczami, badaczami literatury (Stanisławem Barańczakiem, Michałem Głowińskim, Julią Hartwig, Pawłem Hertzem, Urszulą Kozioł, Zygmuntem Kubiakiem, Jackiem Łukasiewiczem, Ryszardem Matuszewskim, Wiesławem Myśliwskim, Markiem Nowakowskim, Kazimierzem Orłosiem, Jarosławem Markiem Rymkiewiczem, Adrianą Szymańską) zawiera rozmowy publikowane wcześniej na łamach „Nowych Książek” i sobotnio-niedzielnego dodatku do „Rzeczpospolitej”. Znajdziemy tu wybór tekstów z lat 1996—2000, część wywiadów — potwierdzają informacje zamieszczone w zakończeniu kolejnych rozdziałów — opublikowana została po raz pierwszy w tej edycji bądź poprawiona w wydaniu książkowym. W przedmowie pisarz przekonuje, że dialogizowanie z twórcami środowisk kultury trwa już od ponad dwudziestu lat, jest także perspektywą przyszłości. W rezultacie książka ta stanowi cząstkową reprezentację przygody autora, który zdecydował się na wybór „świadectw spotkań” poznawczo interesujących, dokumentujących ważny fragment literackiej rzeczywistości:

> Owych spisanych świadectw — rozmów — powstało nadspodziewanie dużo. Pozostają rozproszone w prasie codziennej i literackiej […]. Dokonałem wyboru, kierując się zasadą, by nie pominąć tych, które najlepiej, moim zdaniem, przedstawiają ich bohaterów: refleksja na temat ich twórczości, lektur, kultury, zjawisk życia publicznego będącego wspólnym zobowiązaniem[86].

Książka układa się w portret pewnej generacji. Przeważają rozmówcy urodzeni w latach 30. XX wieku, ale brak klucza środowiskowego w doborze rozmówców i właściwa rozmowom politematyczność sprawiają, że powstała antologia tematów uchwyconych w perspektywach porządkujących i zasygnalizowanych przyczynkowo. Wiele tu fragmentów utrwalonych w zapamiętanych szczegółach, anegdotach, dygresyjnie przywoływanych ciekawostkach faktograficznych. Z ulotnej materii wspomnień wyłania się migotliwa perspektywa podsumowań twórczego życia ludzi kształtujących obraz pol-

[85] Tamże, s. 38.

[86] P. Szewc: *Słowo wstępne*. W: Tegoż: *Wolność i współczucie. Rozmowy z pisarzami*. Kraków 2002, s. 5—6.

skiej kultury drugiej dekady XX wieku i uwikłań, jakie towarzyszyły „stuleciu ideologii", akcesów partyjnych, rezonansu, jaki wywołał Zjazd Szczeciński w biografiach naukowców i literatów[87]. Stąd wielość tropów, jakie podejmują interlokutorzy w prezentacji zjawisk poddawanych dwuautorskiemu komentarzowi. W kilku rozmowach dominuje kontekst interdyscyplinarny literatury i jej związków z nauką, krytyką, translacją. Rozmowa pierwsza (*O przyjaciołach, tłumaczeniach, Ameryce i pisaniu wierszy*) ze Stanisławem Barańczakiem poświęcona jest literaturze oraz dydaktyce w życiu twórcy i tłumacza. *Odpowiedzialność pisarza* to rozmowa przeprowadzona z Jackiem Łukasiewiczem, z obszernym wspomnieniowym akapitem poświęconym wrocławskiej polonistyce lat 50. i związkach badacza z pokoleniem „Współczesności". Wywiad z Michałem Głowińskim (*Ornitolog w ptaka przemieniony*) to tekst po raz pierwszy opublikowany w tej edycji, z którego wyłania się spojrzenie „po latach" na strukturalizm. Jednocześnie sporą część tego fragmentu zajmują rozważania poświęcone twórczości autobiograficznej interlokutora. Uwagę zwraca interesująca rozmowa z Ryszardem Matuszewskim (*Cenię proste wartości*) o pisaniu podręczników i książek pomocniczych w okresie „poodwilżowym", postrzeganych z perspektywy współczesnej.

Wpisane w konwencję rozmów z pisarzem zainteresowanie przeszłością — a ta wydaje się ważna dla całokształtu twórczości Piotra Szewca — skutkuje powrotami do dzieciństwa. Z budowanej misternie retrospektywy wyłania się Lublin Julii Hartwig (*Świat trzeba przefiltrować przez siebie*), Biłgorajszczyzna i Zamojszczyzna w rozmowie z Urszulą Kozioł (*Akty strzeliste w miejscu urodzenia*) czy Sulistrowa niedaleko Krosna, przywoływana w wywiadzie z Jackiem Łukasiewiczem we wspomnieniach o przyjaźni, autorytetach badawczych i fascynacjach literackich badacza. W recenzjach rozmów zwracano uwagę na aktualny wymiar ocen związanych ze stanem współczesnej kultury, jej kondycji w III Rzeczpospolitej, podkreślano jednocześnie, że Piotr Szewc nie podejmuje dyskusji „z poglądami osób zaproszonych do rozmowy"[88], lecz przede wszystkim słucha. Dlatego — sygnalizowali recenzenci — książka nie dostarcza rewelacji, nie wyrasta z mocnych konfrontacji. Autor nie nicuje poglądów politycznych, rezygnuje ze sporów i nie porusza drażliwych kwestii — nie prowadzi wywiadów dziennikarskich. Pozostaje poszanowanie dla autonomii rozmówców poświadczone rzetelnym przygotowaniem do rozmowy.

[87] Temat polityczny w rozmowach znalazł swój rezonans w recenzjach tej książki. Por. W. Chmielewski: *Żyjemy w czasach totalitarnych.* „Nowe Państwo" 2002, nr 8; K. Masłoń: *Jak pisarz z pisarzem. Wywiady Piotra Szewca.* „Rzeczpospolita" 2002, nr 239; R. Węgrzyniak: *Sztuka rozmowy. (Piotr Szewc, „Wolność i współczucie. Rozmowy z pisarzami").* „Zeszyty Literackie" 2003, nr 1, s. 147.

[88] A. Poprawa: *Wolność i współczucie*. „Odra" 2002, nr 9, s. 113—114.

◇

Zapisywanie świata w twórczości powieściowej i paraliterackiej Piotra Szewca wiąże się zapewne z tym, jak pisarz rozumie zobowiązania literatury. W *Zagładzie* narrator ujawniał swą obecność w bezpośrednich komunikatach kierowanych do czytelnika, w licznych ponagleniach, skargach na ułomność naszej wiedzy o przeszłości. W wywiadach ukierunkowanych na poznanie dokonań interlokutorów, ich twórczości i jej kulturowego zaplecza aktywna rola pytającego uchylona została na rzecz wspomnieniowo-eseistycznych monologów gości Szewca. Pisarz zatem oddaje głos „opisom-mowom" kreowanych i współkreowanych światów. Naraża się jednocześnie na zarzut eskapizmu, lęku przed intelektualnym mierzeniem się z pamięcią Zagłady. Poeta ma jednak świadomość, że Shoah jest „zdarzeniem", któremu literackie świadectwo „usiłuje jedynie sprostać" w poszukiwaniu różnych form artykulacji granicznych doświadczeń[89]. Przemilczenia, jakie pisarz stosuje w tekstach prozatorskich i paraliterackich, nie uchylają przecież wagi i znaczenia kontekstu historii, która domaga się ciągłego ponawiania prób rozumienia i poszukiwania technik artystycznej obserwacji. W tekstach powieści cyklu zamojskiego pisarz zmierzy się z problemem epistemologicznej niepochwytności świata skazanego na nicestwienie. I pozostanie przywiązany do swoich literackich poszukiwań, co będzie się wiązało z konsekwencjami konstrukcyjnymi, opartymi na zasadzie kontynuacji poetyki powieściowej w opozycji do reguł organizacji tekstu jako całości. W ostatnich intymistyczno-autobiograficznych zapisach Piotra Szewca, publikowanych od 2007 roku na łamach „Kwartalnika Artystycznego", znajdziemy liczne rekurencje tematów podejmowanych w twórczości powieściowej i poetyckiej literata. Ale czytelnik dzieł Piotra Szewca dostrzeże tu pewną prawidłowość: tworzenie poetyckich i brulionowych zapisów naznaczonych prywatnością zbiegnie się z rezygnacją poety z publikacji nowych powieści.

Piotr Szewc

Prozaik, poeta, krytyk literacki, redaktor pisma

Urodzony 27 sierpnia 1961 roku w Zamościu. Uczeń Zasadniczej Szkoły Rolniczej (1976—1977) i Technikum Rolniczego. Absolwent filologii polskiej na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Do 1989 roku pracował jako redak-

[89] Szerzej na ten temat: R. Nycz: *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia*. W: Tegoż: *Poetyka doświadczenia. Teoria — nowoczesność — literatura*. Warszawa 2012, s. 220.

tor w tygodniku „Za i Przeciw", później w dziennikach „Życie Warszawy" (1991—1992) i „Słowo. Dziennik Katolicki" (1995). Od 1996 roku jest redaktorem działu literatury współczesnej w miesięczniku „Nowe Książki". Debiutował tekstem *Nie tak z Białoszewskim* („Kamena" 1978, nr 16). Używał kilku pseudonimów: Antoni Wrzosek, Celina Dembowska, Tomasz Romanowicz. Publikował na łamach takich pism, jak: „Nowe Książki", „Twórczość", „Kwartalnik Artystyczny", „Rzeczpospolita". Okazjonalnie współpracował z Programem II Polskiego Radia. Jest członkiem Stowarzyszenia Pisarzy Polskich (od roku 1989). Wśród jego najważniejszych nagród znajdują się: Nagroda im. Stanisława Piętaka (1987), Nagroda Młodych im. Stanisława Wyspiańskiego (1990), nominacja do Nagrody Literackiej Nike (2000).

Bibliografia

Powieści Piotra Szewca (z wybranymi głosami krytyki)

Zagłada. Warszawa, Czytelnik, 1987.

Recenzje: P. Bratkowski: *Nie ma zagłady*. „Tygiel Kultury" 1987, nr 32; S. Drajewski: *Czas kresów.* „Nurt" 1988, nr 3; T. Mizerkiewicz: *Życie po życiu. Kilka uwag o sposobie istnienia współczesnej powieści na przykładzie „Zagłady" Piotra Szewca*. „Kresy" 2001, nr 4; W. Pawłowski: *Na jałowym biegu*. „Literatura" 1987, nr 7; M.P. Prus: *Atlantyda*. „Tygodnik Powszechny" 1987, nr 29; A. Sobolewska: *Wahadłowe drzwi pamięci*. „Twórczość" 1987, nr 12; M. Sołtysik: *Księga dnia*. „Życie Literackie" 1987, nr 24; J. Termer: *Na marginesie „Zagłady"*. „Nowe Książki" 1987, nr 9; Z. Ziątek: *Pośród Zagłady trwa nadzieja*. „Kresy" 2006, nr 3.

Inne teksty: M. Dąbrowski: *Reguła kompensacji. O nowej formule kresowości literackiej*. W: *Krainy utracone i pozyskane. Problem w literaturach Europy Środkowej*. Red. K. Krasuski. Katowice 2005; K. Jakowska: *Powieść wnuka. „Zagłada" Piotra Szewca na tle powieściowych zapisów Holocaustu*. W: *Przez dwa stulecia. In memoriam Artur Hutnikiewicz.* Red. H. Ratuszna, J. Kryszak. Toruń 2006; T. Mizerkiewicz: *Umitycznianie przedstawienia — „Zagłada" Piotra Szewca*. W: Tegoż: *Stylizacje mityczne w prozie polskiej po 1968 roku*. Poznań 2001.

Zmierzchy i poranki. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2000.

Recenzje: A. Bagłajewski: *Światło, cień i rytm. Notatki o prozie Piotra Szewca.* „Kresy" 2001, nr 4; K. Bieńkowska: *Wszechświat sam w sobie*. „Nowe Książki" 2000, nr 3; L. Bugajski: *Pustka w starych dekoracjach*. „Trybuna" 2000, nr 159; P. Czapliński: *Podniebny powiat*. „Polityka" 2000, nr 20; J. Gondowicz: *Na samym progu wieczności*. „Tygodnik Powszechny" 2000, nr 46; I. Iwasiów: *Dzień pamięci*. „Arkusz" 2000, nr 10; M. Kisiel: *Styl symboliczny*. „Śląsk" 1999, nr 10; J. Klejnocki: *W powiecie zamojskim*.

„Gazeta Wyborcza" 2000, nr 92 (dodatek „Książki"); J. Madejski: *O zmierzchu cisza mówiła różnymi językami.* „Więź" 2001, nr 4; P. Majerski: *„…do zmierzchu mówić"*. „Śląsk" 2000, nr 6; R. Matuszewski: *Zamość mityczny*. „Przegląd Powszechny" 2000, nr 10. (Przedruk w: Tegoż: *Zapiski świadka epoki*. Warszawa 2004); T. Mizerkiewicz: *Palcem po mapie zapachów*. „Arkusz" 2000, nr 8; A. Morawiec: *„Zwyczajne i zachwycające istnienie" według Piotra Szewca.* „Kresy" 2000, nr 2—3; D. Nowacki: *Nowa baśń, stara baśń*. „Res Publica Nowa" 2000, nr 6; M. Orski: *W centrum zdarzeń*. „Odra" 2000, nr 7—8; R. Ostaszewski: *Jesteś, świecie, jesteś*. „Dekada Literacka" 2000, nr 4—5; L. Szaruga: *Naświetlanie światła*. „Pogranicza" 2000, nr 4; A. Szymańska: *Wieczne dzieciństwo świata*. „Kwartalnik Artystyczny" 2000, nr 2; K. Uniłowski: *W pełnym świetle*. „Twórczość" 2000, nr 11. (Przedruk w: Tegoż: *Koloniści i koczownicy. Szkice o najnowszej prozie i krytyce literackiej*. Kraków 2002); M. Zaleski: *Pieśń umarłego powiatu*. „Gazeta Wyborcza" 2000, nr 131.

Inne teksty: B. Kaniewska: *Spojrzenie rentiera. O drugiej powieści Piotra Szewca*. „FA-art" 2001, nr 1—2.

Bociany nad powiatem. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2005.

Recenzje: S. Buryła: *Sprawdzona stylistyka*. „Twórczość" 2005, nr 7; M. Cuber: *Epitafium dla dachówki*. „Res Publica Nowa" 2005, nr 2; J. Gizella: *Przypowieść o wiecznym mieście*. „Topos" 2005, nr 4; J. Łukasiewicz: *Duch powiatu*. „Kwartalnik Artystyczny" 2005, nr 2; A. Morawiec: *Przeciw nicości*. „Nowe Książki" 2005, nr 4; A. Nęcka: *Unieważnić przemijanie*. „Śląsk" 2006, nr 4; D. Nowacki: *Jeden dzień z życia Zamościa*. „Gazeta Wyborcza" 2005, nr 50; M. Orski: *W wielojęzycznej mowie świata*. „Odra" 2005, nr 10; R. Ostaszewski: *Podróż do nicości (z przesiadką na stacji Literatura)*. „Tygodnik Powszechny" 2005, nr 14; K. Pielka: *Wszystko*. „Lampa" 2005, nr 6; A. Siemińska: *Spis z natury.* „Czas Kultury" 2005, nr 5; M. Szlachetka: *Słoneczne impresje Szewca*. „Akcent" 2005, nr 3; E. Szybowicz: *Powiat i co dalej?*. „FA-art" 2005, nr 4; A. Szymańska: *Niedokończona postać świata*. „Przegląd Powszechny" 2005, nr 6.

Inne opracowania

S. Gębołyś: *Status pamięci w prozie Piotra Szewca*. „Fraza" 2005, nr 1—2; W. Jekiel: *Huelle i Szewc w przekładach włoskich*. „Literatura na Świecie" 1992, nr 10—12; B. Kaniewska: *Wieczność, która przemija. O prozie Piotra Szewca*. W: *Ulotność i trwanie. Studia z tematologii i historii literatury*. Red. E. Wiegandt, A. Czyżak, Z. Kopeć. Poznań 2003; A. Nęcka: *Unieważnić przemijanie? O prozie Piotra Szewca.* W: Tejże: *Starsze, nowsze, najnowsze. Szkice o prozie polskiej XX i XXI wieku.* Katowice 2010; K. Uniłowski: *Do czego liberałom potrzebne „małe ojczyzny"?*. „FA-art" 2003, nr 3—4; K. Uniłowski: *„Małe ojczyzny" i limitowanie różnicy. Ze sporów nad literaturą i wizjami kultury w ostatnich latach.* W: *Krainy utracone i pozyskane. Problem w literaturach Europy Środkowej*. Red. K. Krasuski. Katowice 2005; M. Zaleski: *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej.* Warszawa 1996.

Inne publikacje książkowe Piotra Szewca

Poezja

Świadectwo. Warszawa, „Przedświt" Warszawska Niezależna Oficyna Poetów i Malarzy, 1983.

Całkiem prywatnie. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2006.

Moje zdanie. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2009.

Eseje i wywiady

Ocalony na Wschodzie. Z Julianem Stryjkowskim rozmawia Piotr Szewc. Warszawa, Les Editions Noir sur Blanc, 1991.

Syn kapłana. Warszawa, Wydawnictwo Sic!, 2001.

Wolność i współczucie. Rozmowy z pisarzami. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2002.

Między realnością a mitem
O twórczości Olgi Tokarczuk

Bernadetta Darska

Twórczość Olgi Tokarczuk to bez wątpienia fenomen na polskim rynku wydawniczym po roku 1989. Chętnie promowana przez wydawców, życzliwie przyjmowana przez krytyków i dziennikarzy zajmujących się kulturą, ceniona przez czytelników — świadczą o tym liczne nagrody przyznane autorce, wznowienia jej powieści czy łatwość, z jaką kolejne jej książki stają się bestsellerami. Aktywność pisarska Tokarczuk, jej funkcjonowanie w mediach oraz mnogość opracowań na temat twórczości autorki pozwalają wnioskować, iż to właśnie autorka *Prawieku i innych czasów* ma wszelkie atuty, by łączyć praktyki typowe dla kultury artystycznej oraz popularnej. Cecha ta zresztą bywa traktowana jako zarzut. Autorka natomiast jest przekonana, że przeciwstawianie sobie elitarności i egalitarności to sztuczne tworzenie podziałów. Zapytana o stosunek do etykietowania na literaturę „wysoką i niską, elitarną i popularną", odpowiada:

> Ten podział istnieje. Przekonuję się o tym, kiedy, powiedzmy, czytam jakąś *Sagę ludzi lodu* czy coś w tym rodzaju. To jest dobre na jeden wieczór, ale potem zaczyna czegoś brakować. Ale na przeciwnym biegunie znajduje się literatura hermetyczna, niezrozumiała. Wydaje mi się, że gdzieś istnieje środek i ja bardzo chciałabym pilnować tego środka — literatury, która jest napisana tak jak popularna, ale z drugiej strony otwiera się na erudycyjne odczytania. Dlatego strasznie mnie ucieszyło, gdy moja sąsiadka — pielęgniarka — przyszła i powiedziała, że czytała moją powieść do rana. Bo ja głęboko wierzę w to, co robi czytelnik: dzieło jest dobre wtedy, gdy uruchamia w nim wiedzę, intuicję, skojarzenia. Wtedy czytelnik wyciąga z literatury to, co jest mu potrzebne[1].

[1] P. Czapliński, P. Śliwiński: *Chciałabym pilnować środka*. W: Tychże: *Kontrapunkt. Rozmowy o książkach*. Poznań 1999, s. 247.

Pisarka akcentuje więc użyteczność lektury, co stanowi refleksję dość przewrotną, zważywszy na fakt, że z czasem coraz częściej redefiniować będzie gatunki, postawi na afabularność i skoncentruje się na fragmentarycznym odtwarzaniu świata i ludzkiego doświadczenia. Dyskusja na temat przyporządkowania twórczości Tokarczuk do literatury popularnej lub artystycznej wybrzmiewa wyjątkowo mocno w kontekście pierwszych utworów autorki. W miarę rozwoju pisarskiej kariery wątpliwości tego typu cichną. Autorka *Biegunów* umacnia swoją pozycję i uważana jest za jedną z najciekawszych przedstawicielek pokolenia[2].

◇

O najlepszych nie dyskutuje się więc w kontekście gestów mających podobno zaspokajać masowe gusta. Co ciekawe i warte odnotowania, wielu krytyków nie ma wcześniej wątpliwości, iż w przypadku książek Tokarczuk mowa jest o literaturze popularnej. Ponad dekadę później tego typu głosy są już rzadkością, a jeśli się pojawią, to zdecydowanie w wydaniu solowym. Krzysztof Uniłowski należy do osób konsekwentnie wskazujących popkulturowy wymiar twórczości pisarki. Swój tekst o powieści *E.E.* krytyk tytułuje na przykład *Lekka, łatwa i przyjemna.* Tego typu epitety stanowią zdecydowanie niekorzystne podsumowanie, zwłaszcza że konkluzja poczynionego wywodu jest następująca:

> *E.E.* to powieść operująca doskonale znanymi formułami artystycznymi i intelektualnymi schematami. Jeśli polemizuje z freudyzmem, to jest to spór z jego prostacką wersją. Takim też, przypuszczam, utwór Tokarczuk miał być, toteż nie zamierzam z tego tytułu czynić autorce jakichkolwiek zarzutów. Trudno wszakże, powtórzę, zgodzić się z recenzjami przedstawiającymi Olgę Tokarczuk jako pisarkę wnoszącą nowy ton do niechby tylko „literatury trzydziestolatków". Ten fenomen to już jednak przejaw znacznie szerszego zjawiska, za które odpowiada praktyka promocyjna czasopism i sami krytycy. Poprawnie napisana, konwencjonalna literatura to rzecz ze wszech miar pożądana. Niechby tylko była nazywana po imieniu[3].

[2] Proces ten rekonstruuje Krzysztof Uniłowski. Krytyk pokazuje, jak stopniowo następuje wyparcie kwestii przynależności do literatury popularnej z dyskusji na temat twórczości Tokarczuk. K. Uniłowski: *„Proza środka", czyli stereotyp literatury nowoczesnej*. W: Tegoż: *Granice nowoczesności. Proza polska i wyczerpanie modernizmu.* Katowice 2006, s. 156—196.

[3] K. Uniłowski: *Lekka, łatwa i przyjemna*. W: Tegoż: *Skądinąd. Zapiski krytyczne*. Bytom 1998, s. 208—209.

Tomasz Majeran, opiniując *Podróż ludzi Księgi*, nie ukrywa, że Tokarczuk gra w swej twórczości na emocjach dobrze znanych, typowych dla literatury popularnej:

> Napisałem wcześniej, że *Podróż ludzi Księgi* nie jest książką złą. Robienie z niej na siłę czy to traktatu filozoficznego, czy „prozy artystycznej" może jej jednak tylko zaszkodzić, albowiem ktoś, kto wstępnie zgodzi się z tymi punktami odniesienia, po lekturze będzie musiał poczuć się cokolwiek zawiedziony. Właściwym wzorcem jest tutaj, jak myślę, literatura popularna, i muszę powiedzieć, że już dawno nie zdarzyło mi się czytać tak dobrej powieści w tym gatunku. Wykorzystanie jednego z kluczowych dla literatury toposów — toposu podróży — nie ma tutaj, co prawda, mocy odświeżającej skostniałe konwencje, niemniej jednak peregrynacja głównych bohaterów zaciekawia, ponieważ opowiedziana jest bez popadania w narracyjno-fabularny banał, właściwy „tuzom" tego gatunku, by wymienić tutaj tylko p. Stanisławę Fleszerową-Muskat. A że narracja grzeszy naiwnością, to już zupełnie inna sprawa. Mówienie o przypadkowości ludzkiej egzystencji i o szukaniu celu, który nadałby jej jakiś sens, mówienie o rodzącej się miłości, która nie ma szans na stanie się owym celem, mówienie o tych rzeczach zawsze groziło popadnięciem w egzaltowany banał. Oldze Tokarczuk udało się go uniknąć[4].

Adam Wiedemann sytuuje *E.E.* w kręgu tzw. literatury środka:

> Autorka jest wyraźnie zauroczona opisywaną epoką i nie chce jej sobie „popsuć". Poza tym ma to być „literatura środka", ambitna, ale w granicach przyzwoitości, żeby czytelnik się nie wystraszył. (To zresztą raczej pisarze boją się ostatnio tego „czytelnika", pełniącego często rolę plutonu egzekucyjnego). Toteż *E.E.* może dostarczyć prawdziwej przyjemności, o ile czyta się ją powierzchownie[5].

Magdalena Rabizo-Birek, recenzując zbiór opowiadań *Szafa*, również nie ma problemów z klasyfikacją:

> Proza Olgi Tokarczuk jest literaturą popularną, ale jest też po prostu dobrą literaturą, ponieważ sądzę, że kryterium wartości artystycznych nie buduje żadna prosta opozycja: popularne — elitarne, trudniejsze — łatwiejsze, proste — skomplikowane, tak jak z faktu, że ktoś mówi w jasny, przejrzysty sposób, a inny formułuje swe myśli w sposób zawikłany lub używa specjalistycznego żargonu, nie wynika z góry, że

[4] T. Majeran: *Umysł nierozpoznany*. „Czas Kultury" 1994, nr 1, s. 61.

[5] W. Bonowicz, A. Wiedemann: *Ja z jednej i drugiej strony Elmy Eltzner*. „Nowy Nurt" 1995, nr 23, s. 4.

> ten pierwszy jest mniej mądry niż drugi. To kilka myśli banalnych na marginesie twórczości Olgi Tokarczuk[6].

W kontekście tych rozpoznań istotne i warte zastanowienia są dwie sprawy. Pierwsza wiąże się z wyraźnie zaakcentowanym przyporządkowaniem do literatury popularnej przy jednoczesnym, dość zgodnym, zaznaczeniu, że są to dobre książki z tego właśnie kręgu. Jakie są konsekwencje takiej klasyfikacji? Druga zmusza do przemyślenia drogi, jaką przebyło określenie „literatura popularna". Mówiąc inaczej, zasadne staje się postawienie pytania brzmiącego następująco: co takiego się stało przez kilkanaście lat, że tego typu przyporządkowanie jest dzisiaj dla pisarki rangi Tokarczuk degradujące i jak doszło do tego, że niebudzącą wątpliwości „popowość" jej prozy zastąpiono bezdyskusyjnie ogłaszaną artystycznością?. Proces ten wydaje się istotny nie tylko w kontekście twórczości pisarki, ale także w rozumieniu szerszym — jest to bowiem przykład zmian zachodzących w recepcji kultury, zmian wpływających na funkcjonowanie literatury w danym kręgu lub też skazanie jej na niebyt.

Debiutancka powieść Tokarczuk to zapowiedź tego, co znajdziemy w kolejnych jej książkach. Z perspektywy czasu widać, że motywy pojawiające się w *Podróży ludzi Księgi* powrócą jeszcze nieraz i staną się rodzajem artystycznej obsesji pisarki. Przede wszystkim należy w tym miejscu wskazać podróż. To przemieszczanie się, bycie w ruchu, zmierzanie do celu i zmienianie trasy podróży, poznawanie nowego i tracenie tego, co wydawało się pewne, stanie się fundamentem tożsamości, sensu, wartości istnienia. Inny ważny wątek to dokonanie przetasowań w obrębie pełnionych ról społecznych. W *Podróży ludzi Księgi* nieco kłopotliwa na początku towarzyszka podróży stanie się ostatecznie gwarancją jej powodzenia. Na plan pierwszy wysuwa się więc kobieta. Warto również nadmienić, że Tokarczuk i w tej powieści, i w innych utworach chętnie nawiązuje do mityczności — czy to czasu, czy miejsca, czy zachowania człowieka. W konsekwencji wybory bohaterów zyskują często uniwersalny i ponadczasowy wymiar. Autorka nie epatuje erudycją, nie buduje filozoficznych wywodów, nie proponuje eksperymentu, choć jednocześnie daleka jest od tradycyjnej powieściowej formy. Chętnie lawiruje między powagą a kiczem, niebezpiecznie zbliżając się do tego drugiego, a wszystko po to, by pokazać, że zwyczajność i codzienność mogą mieć wymiar metaforyczny i głęboko etyczny. Magda Lengren zauważa:

> Olga Tokarczuk nie wstydzi się mówić serio, nie boi się patosu. Nastraja swoją prozę na spiżowe tony: wielkie zwycięstwo — wielka przegrana, triumf wiary — klęska zwątpienia. A co pośrodku? Tam właśnie mogłoby się zmieścić to, co miałkie, niewyraźne, to, czego

[6] M. Rabizo-Birek: *Komputer, numery i stara szafa*. „Twórczość" 1998, nr 7, s. 113.

> w nas jest najwięcej. Wielkość człowieka można zrozumieć przez uszanowanie zwyczajności. Nie każdego stać na grzechy główne i prawdziwe cnoty[7].

W debiutanckiej powieści istotną rolę odgrywa tytułowa Księga. Nie jest to wątek nowy, ale Tokarczuk wcale nie sugeruje, że proponuje oryginalną wersję wpisanego w kulturę toposu. Wręcz przeciwnie, lekturze towarzyszy wrażenie mocowania opowieści w tradycji. Tylko czasami akcja wydaje się lekko przesuwać w rejony mniej znane, dzięki czemu atmosfera nieuchronności wędrówki w sensie rozpoczęcia, trwania i finału zostaje utrzymana. Rytm działania, będący konsekwencją wyruszenia w podróż, musi zostać odtworzony. Uczestnicy wędrówki nie mają na to żadnego wpływu. Ten fatalizm może budzić pewne wątpliwości. Dariusz Nowacki stwierdza na przykład:

> Oczywiście mit Księgi nie ma właściciela ani początku, ani końca (jak Księga Piasku); chodzi jedynie — powtórzę raz jeszcze — o nieusuwalną dwuznaczność wpisaną w dyskurs mityczny, tym bardziej ten aktualizowany w dzisiejszej sytuacji literackiej. Uważam zatem projekt powieściowy taki jak *Podróż ludzi Księgi* za szalenie ryzykowne przedsięwzięcie artystyczne. Ryzyko artystki polega nade wszystko na tym, iż — w odróżnieniu od typowej dla naszej epoki postawy twórczej — nie bierze samej siebie i swoich tekstów w ironiczny nawias. Dowodem niech tu będzie jej w i a r a w niektóre tezy jungizmu oraz jej zgoda na repertuar innych poglądów inspirowanych psychoanalizą[8].

Współczesne wykorzystanie mitu wiąże się z narażeniem na zarzut braku umowności lub z jej nadmiarem. W obu przypadkach autor musi wiedzieć, czemu ów mit ma służyć i dlaczego zdecydował się po niego sięgnąć.

E.E. to chyba jedna z najszerzej komentowanych powieści Tokarczuk. Tytułowa, opisana inicjałami, bohaterka ma zdolności mediumiczne. To wokół niej zaczyna się koncentrować to, co najważniejsze. Jedni wierzą, że dzięki dziewczynce porozumieją się z zaświatami, inni próbują wykorzystać jej umiejętności do własnych celów, jeszcze inni traktują jej obecność jako pretekst do zastanowienia się nad możliwościami ludzkiego ciała i umysłu. Wraz z symbolicznym doświadczeniem, potwierdzającym dojrzałość płciową bohaterki, traci ona swoje zdolności. Nic nie jest już tak jak kiedyś i nic nie może wrócić do dawnego porządku. Agnieszka Czachowska nie ukrywa, że przekaz Tokarczuk ma dużą siłę wyrazu:

---

[7] M. Lengren: *Dyskretny smak wątpliwości*. „Twórczość" 1994, nr 7, s. 111.

[8] D. Nowacki: *W stanie podejrzeń, wyznanie czytelnika ułomnego*. „Nowy Nurt" 1995, nr 13, s. 9.

> Odczytuję *E.E.* Olgi Tokarczuk jako jedną z najbardziej prawdziwych powieści o dojrzewaniu. Tym prawdziwszych, że natrętnie zmuszających do konfrontacji opisanych i interpretowanych zdarzeń z potocznie i chyba bez głębszej refleksji powtarzanym przekonaniem o „raju" dzieciństwa i młodości, o niewinności i słodyczy „bezgrzesznych" lat[9].

Krytycy często akcentują widoczną w kreacji autorki próbę sił — między jednostką a grupą. Bohaterka nie ma szansy wyzwolić się spod wpływu innych, ani też nie może uciec od samej siebie. W efekcie zostaje marionetką cudzych ambicji, przyjemności, oczekiwań. Krzysztof Uniłowski zaznacza:

> Olga Tokarczuk pisze o psychicznym gwałcie zadanym dorastającej dziewczynie, którą inni bohaterowie uprzedmiotawiają, doszukując się w jej fenomenie argumentów potwierdzających ich racje. Jako taka Erna jest dla nich najmniej istotna, ważniejsze, by konkurentom narzucić swoją na jej temat opinię, opinię skądinąd z góry sformułowaną[10].

Z kolei Jerzy Jarzębski wyjaśnia:

> Usłyszałem od kogoś zdanie: „jeszcze jedna książka o kłopotach z pierwszą menstruacją…". Cóż za bzdura! Powieść, która za tytuł ma inicjały głównej bohaterki, nie jest właściwie jej samej poświęcona. Mała Erna Eltzner zdaje się na pozór grać w książce Olgi Tokarczuk taką mniej więcej rolę, jaką spełnia Weiser Dawidek w powieści Huellego: jest dość skryta, nieprzenikniona i tajemnicy swych dziwnych zdolności do końca nie odsłania. Ale jeśli Weiser Dawidek był osobowością nieprzeciętną i przywódczą, rodzajem „szamana" obdarzonego lepszą od innych wiedzą o naturze świata, to Erna żadnych takich cech nie przejawia: jest dość przeciętnym dzieckiem, które swe mediumiczne potencje zamieni wkrótce z ulgą na karierę wzorowej modystki. Co więcej: Erna niczego w sobie celowo nie skrywa, bo sama niewiele wie o własnym wnętrzu i raczej u innych szuka wyjaśnienia, jakie to siły w niej gospodarują. O kim więc jest ta książka? Chyba raczej o osobach otaczających Ernę, które za jej pośrednictwem próbują zrealizować swe marzenia[11].

Również Grzegorz Kociuba, dokonując podobnej interpretacji, nie ma wątpliwości:

---

[9] A. Czachowska: *„Piekło krwawe".* „Twórczość" 1996, nr 1, s. 101—102.

[10] K. Uniłowski: *Lekka, łatwa i przyjemna…*, s. 206.

[11] J. Jarzębski: *O.T.* W: Tegoż: *Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej*. Kraków 1997, s. 131.

> Książka Tokarczuk to opowieść o swoistej presji wywieranej na osobę naznaczoną i przez to bezradną wobec codziennej, twardej rzeczywistości. Osoby z otoczenia Erny niby troszczą się o nią, a faktycznie próbują jedynie dzięki niej mocniej zaistnieć[12].

Pokazanie mediumicznych zdolności bohaterki zamienia się tak naprawdę w literacką maskę zakrywającą próbę sił i walkę o wpływy toczącą się wśród dorosłych.

◇

Powieść *Prawiek i inne czasy*, choć stała się rodzajem artystycznej wizytówki Tokarczuk, spotkała się również z komentarzami mniej pochlebnymi. Zauważano na przykład, iż wielość światów, ów indywidualistyczny ton pozwalający na rozdrobnienie dominującej uniwersalności, skazuje opowiadaną historię na rozmycie sensów. Magdalena Zapędowska twierdzi na przykład:

> W natłoku symboli, archetypów, niezwykłości i wciąż eksplikowanych praw rządzących każdą cząstką bytu, przy zmieniających się co chwila punktach widzenia zginęło bowiem to, co najważniejsze: wiarygodność historii, która pozwoliłaby nam zanurzyć się w opisywanej rzeczywistości i przejąć losem ginącego świata[13].

Wielogłosowość jest, oczywiście, zamierzonym gestem. Zamysł autorki wydaje się czytelny. Chodzi o równouprawnienie istnień i demokratyzację szczęścia oraz cierpienia. Nie ma więc gorszych światów i czasów. Świat kobiety nie musi ustępować w istotności mężczyźnie, świat dziecka — światowi dorosłego, świat biednego — światowi bogatego, a świat szaleńca — światowi osoby racjonalnej. Jednocześnie trudno byłoby obronić tezę, że poszczególne postaci, ich czasy oraz światy, stają się biografiami charakterystycznymi. Wręcz przeciwnie, przedstawione historie pozostają na poziomie miejsc, osób i przeżyć ubranych w kostium przypowieści — mogą dotyczyć każdego i każdemu mogą się przydarzyć. Anna Legeżyńska z uznaniem wypowiada się o powieści pisarki: „Trzy książki, które dotąd wydała Olga Tokarczuk, okazały się zupełnie różne. Powiem od razu, że ostatnia — *Prawiek i inne czasy* jest w moim przekonaniu najlepszą. […] *Prawiek*… powinien znaleźć się na półce z napisem »lektury najważniejsze«"[14]. Badaczka nie ukrywa, że największą zaletą wykreowanego świata jest po-

[12] G. Kociuba: *Dyskretny urok spirytyzmu*. „Akcent" 1996, nr 3, s. 159.
[13] M. Zapędowska: *Cały, rozbity świat*. „Czas Kultury" 1996, nr 4, s. 93.
[14] A. Legeżyńska: *Młynek do kawy i inne modele kosmosu*. W: Tejże: *Krytyk jako domokrążca. Lekcje literatury z lat 90.* Poznań 2002, s. 142.

łączenie konwencji realistycznej z symboliczną. To, co metaforyczne, wymykające się jednoznacznemu umocowaniu w rzeczywistości, jednocześnie jest bardzo zmysłowe, chciałoby się powiedzieć: namacalne. Tokarczuk nie ucieka w abstrakcję, ale symboliką naznacza konkret. Stawia na sensualność, która jednocześnie okazuje się rodzajem archetypicznego odniesienia. Legeżyńska zaznacza:

> Powieść Olgi Tokarczuk ma wszelkie zalety prozy realistycznej. Autorka portretuje typowych bohaterów, skupia uwagę na szczególe, detale zaś są metonimią praw ogólnych (społecznych, historycznych, egzystencjalnych). Język narracji wydaje się „przezroczysty" dla znaczenia, służy relacji, nie bezpośredniej ekspresji. Czytelnik ma poczucie, że wszechwiedzący narrator chce być bezstronny, w miarę obiektywny i jakby nawet beznamiętny. Chociaż wnika w świadomość postaci, sytuuje się na zewnątrz ich świata[15].

I zaraz akcentuje również: „Powieść Olgi Tokarczuk ma także cechy powieści symbolicznej"[16]. Pisarka w swojej fragmentarycznej opowieści decyduje się na nietypową perspektywę. Nie tylko bardziej interesuje ją świat w wymiarze prywatnym, ale też zdaje się znosić ważność świata w wymiarze ogólnoludzkim. Najważniejszy początek i koniec dzieje się zawsze tam, gdzie nie ma społeczności, ale jest jednostka. To pojedynczy człowiek konstytuuje radość stwarzania i dramat końca wpisany w rytm intymnej i powtarzanej w każdym życiorysie Apokalipsy.

Jarosław Klejnocki w kontekście lektury zbioru opowiadań *Szafa* akcentuje: „Rzecz w tym, że Olga Tokarczuk, jak mniemam, opisuje coś na kształt »mentalności« czy może raczej »duchowości« kobiecej"[17]. Wymieniane dalej przez krytyka elementy składowe sytuują wspomnianą „kobiecość" w rejonach prywatności, intymności, opiekuńczości, umiejętności współodczuwania, a więc w dużej mierze koncentrują się na cechach stereotypowo kojarzonych z tą właśnie płcią. Tymczasem Tokarczuk stawia raczej na większą uważność kobiet i dostrzeganie tego, co inni pomijają, bo nie chce się im sprawdzić, czy pod tym, co widać, nie ma kolejnych warstw. Postaci przywołane w opowiadaniach widzą trochę więcej, trochę mocniej odczuwają, trochę bardziej są uwrażliwione na sygnały pozawerbalne. Dzięki temu są w stanie dostrzec, że prawdziwa historia to nie tylko to, co ładne, eksponowane, głośne i chętnie pokazywane, ale również to, co wstydliwe, brzydkie, brudne, ukrywane, intymne. Siłą tych osób bywa milczenie, niedostrzegalność, pełnienie funkcji, które w klasowej hierarchii lokują najniżej, opiekowanie się, służenie. Ważną

[15] Tamże, s. 143.
[16] Tamże.
[17] J. Klejnocki: *Deux ex armario*. „FA-art" 1998, nr 1—2, s. 49.

funkcję pełnią tutaj przedmioty, mogą pamiętać, ale zdarza się też, że chcą jak najszybciej zapomnieć. Realne miesza się z tym, co charakterystyczne dla świata wyobraźni. Otaczający świat, ludzie i przedmioty będące jego częścią okazują się nieustannie odnawianą tajemnicą. Każdy ma swoje sekrety — i człowiek, i rzecz, i miejsce.

◇

Agnieszka Czachowska w kontekście *Domu dziennego, domu nocnego* krótko definiuje cechy charakterystyczne sposobu obrazowania autorki:

> Gdybym miała podać możliwie krótką definicję pisarstwa Olgi Tokarczuk, powiedziałabym, że jest to poruszanie się po granicach różnych światów: jawy i snu, fantazji i rzeczywistości. Nie ma większych różnic między nimi, jeden daje się opisać poprzez drugi, a czasem i narrator, i czytający tracą poczucie czasu i miejsca, jakby niepostrzeżenie przechodzili ze sfery do sfery, nie dziwiąc się wcale rozmaitym niespodziankom, które ich spotykają na każdym kroku[18].

To wyjątkowo trafne rozpoznanie, zwłaszcza że *Dom dzienny, dom nocny* konsekwentnie opiera się na stopniowym znoszeniu tego, co wydawać się może zastane i niemożliwe do negocjowania. Tymczasem w świecie Tokarczuk potencjalnie wszystko może się zdarzyć: starość jest odbiciem młodości, muchomor może być składnikiem tortu, a ukrzyżowana święta z brodą stanowi ważny punkt odniesienia. Zamiast zdziwienia i odrzucenia dominuje propagowanie akceptacji i prawa innych do kształtowania własnego życia i przestrzeni, w której się żyje.

Jan Szaket mocno akcentuje to, w jaki sposób można by podsumować pisarstwo autorki:

> Działalność Olgi Tokarczuk sprowadzała się dotychczas do dostarczania wydawcom kolejnych książek, co przynosiło masom zadowolenie z lektury, autorce zaś dyskontowaną na spotkaniach autorskich i w plebiscytach czytelników sławę, natomiast psuło krew co bardziej wymagającym komentatorom książek[19].

Widać wyraźnie, iż krytyk nie tylko nie ceni twórczości pisarki, ale również jest przekonany, że stanowi ona przykład braku przystawalności masowych oczekiwań czytelniczych, elitarnych oczekiwań badaczy i marketingowych oczekiwań wydawców. Że tego typu zależności rzadko kiedy są kompatybilne, nie trzeba nikogo przekonywać. *Dom dzienny, dom nocny* należy

[18] A. Czachowska: *Mieszanie światów*. „Res Publica Nowa" 1999, nr 4, s. 57.
[19] J. Szaket [K.C. Kęder]: *Tort dla szlifierzy*. „Dekada Literacka" 1999, nr 4, s. 15.

w tym kontekście uznać za pozycję przełomową w dorobku Tokarczuk. Można bowiem postawić tezę, że tytuł ten pogodził zwolenników i przeciwników pisarki. Dość zgodnie bowiem przedstawiciele obu grup uznali powieść za wartą uwagi oraz za otwierającą nowy etap w twórczości. Książka zyskała uznanie krytyki literackiej, a także była bardzo chętnie kupowana przez czytelników.

Dariusz Nowacki docenia efekt pisarskiego zamysłu Tokarczuk:

> to kawał świetnej prozy. W mojej opinii — najlepsza rzecz w dotychczasowym dorobku Olgi Tokarczuk (ściśle — z mojego punktu widzenia: pierwsza rzecz dobra bądź wreszcie dobra). […] autorka *Szafy* na moment zawiesiła (a może w ogóle odrzuciła?) praktykę bajkopisarską. Objaśniając rzecz nieco dokładniej — odebrała bajkom jednoznaczne, ustabilizowane puenty, a to oznacza zdradę gatunku[20].

Krytyk kładzie nacisk na dwa ważne, jego zdaniem, tematy, dzięki którym twórczość pisarki zyskuje nową jakość: „porachunek z »historycznością«; oczywiście, z własną »historycznością«, co w najbardziej dosłownym (dosadnym i prostackim) kształcie wykłada się: kłopoty ze starzeniem się", „porachunki z »seksualnością«"[21]. Jarosław Klejnocki docenia rozmycie gatunkowe dostrzegalne w *Domu dziennym, domu nocnym:* „W porównaniu do poprzednich książek Tokarczuk ta jest najmniej zintegrowana wewnętrznie. Jest to powieść z pogranicza gatunkowego, gdzie mieszają się rozmaite stylistyki: autobiograficzna, eseistyczna, epicka"[22]. Mariusz Cieślik zachwyca się powieścią, doceniając zatarcie granic między tym, co realne, a tym, co wyobrażone, prawdopodobne, pochodzące z rzeczywistości rozpoznawanej na innych niż zwykle zasadach: „Olga Tokarczuk napisała książkę niezwykłą i wieloznaczną, opowiedzianą między jawą i snem, między konkretem i mitem"[23]. Magda Lengren natomiast konstatuje:

> Olga Tokarczuk potrafi pięknie opowiadać te swoje realistyczno-magiczne historie. Wyszlifowane do połysku akapity mają czar, więc czytelnik chętnie zanurza się w słowach po szyję. Proza Tokarczuk trzyma i nie puszcza aż do ostatniego zdania (potem bywa różnie, ale są myśli, emocje, obrazy, których się nie zapomina). Autorka profesjonalnie kieruje uczuciami czytelnika. Rządzi w swojej książce władczo i niepodzielnie, prawdziwa pani na literackich włościach. *Dom dzienny, dom nocny* to książka skomponowana, może nawet trochę „zrobiona",

[20] D. Nowacki: *Próba rynku*. W: Tegoż: *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90*. Kraków 1999, s. 180.

[21] Tamże, s. 181.

[22] J. Klejnocki: *Mój sen jest moim domem*. „Książki" 1999, nr 11, s. 6.

[23] M. Cieślik: *Dom snów*. „Polityka" 1998, nr 49, s. 51.

> pozszywana z różnych kawałków, ale nici są tak dobrej jakości, że gołym okiem niewidoczne. Wychodzi na to, że Tokarczuk ma opanowany warsztat, więc nawet krytyk, który nie zna się na niczym oprócz formy, nie może jej formalnie uchybić[24].

Wymienione w zacytowanych fragmentach cechy bardzo często przywoływano. Staną się one znakiem rozpoznawczym pisarki. Choć Tokarczuk właściwie od początku swojej drogi twórczej zawiesza pewne rozpoznawalne podziały, generując nowe znaczenia i stawiając na nową jakość przez rozmywanie granic, to jednak właśnie w *Domu dziennym, domu nocnym* zamysł ten przybierze ostateczny kształt. Ostateczny oczywiście nie w wymiarze zamknięcia i niechęci do renegocjowania nowych wątków, ale w znaczeniu wyboru i podjęcia decyzji dotyczącej sposobu kreowania literackich światów. Realne u Tokarczuk zawsze wzmacniane jest czymś onirycznym, mitycznym, magicznym. Jedno z drugim nigdy się nie wyklucza. To, co nieprzystawalne, może w jej twórczości zgodnie koegzystować, generując zawieszenie oczywistości, racjonalności, niedyskutowalności.

◇

Lalka Bolesława Prusa to powieść inspirująca wielu do nowych odczytań i zaadaptowania sportretowanych realiów do tego, co dzieje się współcześnie, a czego losy bohaterów mogą być nośną metaforą. Autorki i krytyczki zorientowane feministycznie chętnie dokonują reinterpretacji i odczytania na innych zasadach tego kanonicznego tytułu[25]. Olga Tokarczuk postanawia „użyć" powieści do swoich celów. Interesuje ją nie tyle interpretacja *Lalki*, ile raczej zdefiniowanie własnego pisarskiego *credo* pod pozorem analizowania innego literackiego dzieła. Autorka wkłada więc maskę, by ujawniając się, przypadkiem się nie obnażyć. Jednocześnie dokonuje wiwisekcji na sobie w sposób pozwalający na rozpoznanie, o kogo i o co w tej opowieści tak naprawdę chodzi. Poruszanie się śladami Wokulskiego doprowadza więc do wkroczenia na ścieżkę samorozpoznania. Dariusz Nowacki stwierdza, że *Lalka i perła* „jest nie tylko zamaskowanym wyznaniem wiary pisarskiej głośnej autorki, ale również rodzajem instrukcji pokazującej, jak należy »używać« dzieł literackich w celach psychoterapeutycznych"[26]. Tadeusz Nyczek dochodzi do podobnego wniosku: „Jest to przy tym tyleż analiza książki, co wiwisekcja

[24] M. Lengren: *Książka — dom*. „Twórczość" 1999, nr 11, s. 127.

[25] Co ciekawe, Katarzyna Majbroda, pisząc o „Lalkach", a więc wskazując ważne dla krytyki feministycznej odczytania powieści Prusa, pomija esej Tokarczuk, oddzielne podrozdziały poświęca jedynie Zofii Nałkowskiej, Indze Iwasiów i Kazimierze Szczuce. Por. K. Majbroda: *Feministyczna krytyka literatury w Polsce po 1989 roku. Tekst, dyskurs, poznanie z odmiennej perspektywy.* Kraków 2013, s. 278—290.

[26] D. Nowacki: *Prus terapeutą*. „Gazeta Wyborcza" 2001, nr 131, s. 15.

powodów, dla których w ogóle się pisze, i dlaczego to, co się pisze, przybiera taki, a nie inny, kształt"[27]. Grażyna Borkowska jest dużo bardziej sceptycznie nastawiona do tego projektu, choć jednocześnie docenia *Lalkę i perłę* jako część większego zamysłu ideowego realizowanego dużo ciekawiej w pozostałych publikacjach:

> esej Olgi Tokarczuk pokazuje wyraźnie zasadniczą cechę jej pisarstwa: niezwykłą łatwość odrywania się od realiów życia i aspirowania do metafizyki. Czytelnikom to się podoba. Myślę jednak — z całą niezmienną życzliwością i podziwem dla pisarki — że czasami idzie to za łatwo, za łatwo[28].

◇

Opublikowanie kolejnego, po wcześniejszej *Szafie*, zbioru opowiadań można uznać za bardzo istotny gest w twórczości pisarki. Tokarczuk udowadnia bowiem w ten sposób, że nie tylko powieść ma przyszłość, a krótkie formy są doskonałe dla zintensyfikowania przekazu, wydobycia na wierzch mocniejszej puenty, pokazania, że świat w wersji mikro może być równie wieloznaczny i bogato sproblematyzowany jak w wersji makro. Nic więc dziwnego, że krytycy bardzo pozytywnie przyjęli *Grę na wielu bębenkach*. Powszechnie akcentowano, iż tom ten przypomina mistrzowski pokaz umiejętności autorki. Nie ma on jednak nic z próby zdobycia taniego poklasku, nie ma też nic z chęci przypodobania się czytelnikowi. Wieloznaczność, różnorodność, bogactwo interpretacyjnych propozycji, potencjał tkwiący niemalże w każdej krótkiej historii — to niewątpliwe zalety tomu. Robert Ostaszewski docenia umiejętność portretowania często trudnych do uchwycenia emocji: „Dopiero w tych opowiadaniach widoczna jest w pełni psychologiczna wrażliwość Tokarczuk, jej umiejętność przekładu na język prozy języka emocji, rodzących się między ludźmi"[29]. Przemysław Czapliński akcentuje niejednoznaczność prozy Tokarczuk:

> Przeczytałem tom opowiadań Olgi Tokarczuk i nie wiem. Więcej we mnie przypuszczeń, domysłów, wrażeń, odczuć i emocji niż trwałych koncepcji czy pomysłów zbliżonych do pewności. Będę więc trzymał się tego „nie wiem", na nim próbując zbudować swoją odpowiedź[30].

Ta wątpliwość, wpisana w odbiór tomu, stanowi również duży komplement. Skoro czytelnik pozostaje bezradny wobec tego, co oferuje mu pisarz,

[27] T. Nyczek: *Pisarz czyta pisarza*. „Gazeta Wyborcza" 2001, nr 156, s. 15.
[28] G. Borkowska: *Zwierciadło „Lalki"*. „Res Publica Nowa" 2002, nr 1, s. 81.
[29] R. Ostaszewski: *Więcej miejsca*. „FA-art" 2002, nr 1, s. 69.
[30] P. Czapliński: *Zdradliwy realizm*. „Undergrunt" 2002, nr 7, s. 155.

bezradnością skojarzoną z brakiem pewności, wieloznacznością, różnorodnością, to tak naprawdę autorowi udaje się związać odbiorcę ze swoją książką na dłużej. Konieczne jest bowiem wtedy powracanie do tekstu, szukanie dodatkowych tropów, dłuższe zastanawianie się i odkrywanie tego, że pisarz z upodobaniem prowadzi nas na manowce, by następnie pokazywać możliwy sposób wyjścia z ewentualnego impasu interpretacyjnego. Magdalena Rabizo-Birek akcentuje tę niejednoznaczność, doceniając zaskoczenie zaserwowane przez Tokarczuk:

> Zaletą nowych opowiadań Olgi Tokarczuk są także zaskakujące, nieoczekiwane puenty albo ich znacząca nieobecność. Utwory urywają się znienacka albo rozpływają i nikną po kulminacji. Nie sposób w trakcie lektury tekstów przewidzieć ich zakończeń. Wcześniej zdarzyło mi się być podobnie zaskakiwaną przez inwencję i wyobraźnię pisarza tylko raz i było tak podczas czytania opowiadań wspominanego już Zygmunta Haupta. […] jest to bardzo dobra książka[31].

Z kolei Karol Maliszewski docenia konsekwencję ideową pisarki: „Nowa książka Tokarczuk jest ciągiem dalszym jej polemiki z myśleniem w zgodzie z paradygmatem racjonalistycznym. Każde opowiadanie w swoim najgłębszym znaczeniu podważa oczywistości owego paradygmatu i stawia je w dwuznacznym świetle”[32]. Dariusz Nowacki natomiast jest zdania, iż proza pisarki znacząco ewoluowała: „Od momentu ogłoszenia *Domów* proza Tokarczuk nie tylko stała się bardziej dojrzała i życiowa, ale przede wszystkim zyskała na wieloznaczności i gęstości”[33]. Można by więc powiedzieć, że zdaniem krytyka, tom *Gra na wielu bębenkach* jest umocnieniem wartej odnotowania tendencji rozwojowej, którą badacz datuje od momentu wydania powieści *Dom dzienny, dom nocny.*

◇

Ostatnie historie to pozycja szczególna w dorobku pisarki, bo sugerująca, że tym razem w centrum opowiadanej historii będzie śmierć. Pozornie nie jest to temat nowy, choć w takim nasileniu pojawia się u Tokarczuk chyba po raz pierwszy. Życie w jej narracjach zwykle sąsiaduje ze śmiercią, a istnienie tej ostatniej w chronologii ludzkich losów bywa zazwyczaj przedstawiane jako coś oczywistego. Nie ma więc powodu, by się buntować i wierzyć, że jakakolwiek rewolucja w tym kontekście ma sens. Śmierć po prostu jest, także wtedy, gdy trwa życie, nagle pewnego dnia zaczyna być jej więcej i coraz więcej, wtedy wiadomo, że zbliża się koniec. Umieranie zresztą może mieć

[31] M. Rabizo-Birek: *Pięknie gra.* „Twórczość” 2002, nr 9, s. 106.
[32] K. Maliszewski: *Bębnienie na pobudkę.* „Res Publica Nowa” 2002, nr 4, s. 105.
[33] D. Nowacki: *Symfonia na bębenki*. „Polityka” 2002, nr 5, s. 52.

bardzo różny wymiar. Śmierć dzieje się też wtedy, gdy przychodzi zapomnienie, dochodzi do odrzucenia, nastaje koniec relacji, które miały być na zawsze. Urszula Glensk, recenzując powieść Tokarczuk, zwraca uwagę na ten ostateczny, ale i powtarzalny, bo wpisany w życie, wymiar umierania:

> W *Ostatnich historiach* śmierć i przemijanie stają się centralnym punktem odniesienia ludzkiego losu. Ale nie jedynym. Tokarczuk wyraźnie wyeksponowała także problem niezrozumienia i odmienności. Jej bohaterki są osamotnione i nieszczęśliwe, ale też ponad miarę egotyczne, zamknięte w sobie lub łatwo ulegające hipochondrii[34].

Na ciągłą obecność i ciągłe dzianie się śmierci zwraca również uwagę Kinga Dunin. Jej zdaniem, wyeksponowanie tego akurat wątku wpływa na odsłonięcie dość przygnębiającego wymiaru samotności. Nie mieć nikogo, tracić kolejne osoby, pozostać bez innych, bliskich nam, ludzi — to tak naprawdę stopniowo umierać. Życie zdaje się mieć sens wtedy, gdy jesteśmy w relacji z kimś i do kogoś. Gdy brakuje współbycia i punktu odniesienia, następuje anektowanie codzienności przez ostateczność. Kinga Dunin eksponuje następujący fakt:

> *Ostatnie historie* to straszna książka. Przeniknięta mrozem — nawet jeśli akcja akurat toczy się w tropikach. Depresyjna. Ale przecież depresja to rodzaj śmierci. Śmierć dzieje się ciągle, chociaż zmieniają się dekoracje. Zmieniają się towarzyszące jej rytuały. Śmierć to ostateczna samotność, lecz samotność ta zaczyna się już za życia[35].

Tę dwuznaczność wpisaną w opowieść Tokarczuk przypomina wielu krytyków. Epitet „ostatnie", pojawiający się w tytule książki, nakierowuje czytelnika właśnie na śmierć. Tymczasem nie da się mówić o końcu, nie przyglądając się temu, co było wcześniej, zanim do owej egzystencjalnej puenty doszło. Dariusz Nowacki nieco ironicznie konstatuje:

> ze śmiercią obecną w *Ostatnich historiach* jest tak jak z seksem — i jedno, i drugie skandalicznie przereklamowane. Moim zdaniem, najnowsza książka Olgi Tokarczuk to nie jest rzecz o śmierci (choć jest przecież), lecz o ludzkim nieszczęściu i udręce, o bezgranicznym smutku, który dochodzi do głosu wcale nie pod wpływem doświadczenia zgonu (cudzego lub własnego). Śmierć to małe miki i choć w tym miejscu ryzykuję wiele, trudno… pojadę mądrością na miarę mądrości Budki Suflera: nic nie boli tak jak życie[36].

[34] U. Glensk: *„Składamy się z tego, co umarło"*. „Kresy" 2004, nr 4, s. 180.
[35] K. Dunin: *Jak dzieje się śmierć*. „Zadra" 2004, nr 4, s. 59.
[36] D. Nowacki: *Witaj, smutku*. „FA-art" 2004, nr 2, s. 57.

Życie, sugeruje w swojej powieści Tokarczuk, bywa tak dramatyczne, że w zderzeniu z nim śmierć staje się prawie niezauważalna. Nie chodzi, co oczywiste, o spektakularne wydarzenia, o wielkie emocje i traumatyczne przeżycie. To, co przynosi największe cierpienie, bywa czasami niezauważalne, a to, co kształtuje nas wyjątkowo trwale, nie musi być od początku uświadomione jako istotny budulec tożsamościowego zakorzenienia. Bywa, że dopiero po latach, czasami za późno, odkrywamy to, co prawdziwie ważne. A wtedy życie bywa już mocno skażone umieraniem. Nie da się cofnąć czasu i nie da się już nic zrobić. Można tylko w przerwaniu życia widzieć dwuznaczne wyzwolenie — przyjmowane z żalem, przerażeniem, ale i z ulgą.

Renata Radłowska zwraca uwagę na ciekawą prawidłowość: „Jeżeli *Ostatnie historie* są przypowieścią o przyglądaniu się własnej śmierci, to związek matki i córki staje się zrozumiałym symbolem: to matka przekazuje córce śmierć w chwili porodu, zaraża ją śmiercią”[37]. Nie bez powodu więc życie i śmierć trzech pokoleń kobiet Tokarczuk decyduje się spleść w jeden los znaczony stopniowym i nieuchronnym zmierzaniem ku końcowi. Babka, matka i wnuczka mają w sobie zalążek życia, ale i śmierci — zależność tę słusznie wyeksponowała zacytowana wcześniej Radłowska. W efekcie, choć mamy do czynienia z trzema historiami, tak naprawdę jedna opowieść pochłania drugą, nie przestając być świadectwem indywidualnego losu, okazuje się jednocześnie częścią kobiecego dziedziczenia i sojuszu wynikającego z faktu urodzenia, wychowania, pochodzenia. Każde pokolenie nieuchronnie przemija, jednocześnie wszakże jego część ma szansę przetrwać w tych, którzy nadejdą później. Odcięcie się i wyrzeczenie się tego, co należy do rodziców, wiąże się jednocześnie z przechowywaniem pewnej tradycji. Sam fakt odnoszenia się do czegoś stanowi dowód na to, że nowe nie powstaje w próżni, zawsze jest mniej lub bardziej dosłownym rodzajem kontynuacji — czasami przez inwestowanie w pamięć, dużo częściej przez zaprzeczenie potrzebie pamiętania. Niezależnie od tego, czy młodsze i starsze pokolenia łączy miłość czy nienawiść, bliskie relacje czy obojętność, w obu przypadkach koniec otwiera również na przypomnienie początku. Tokarczuk, choć przygląda się sprawom ostatecznym, nie próbuje filozofować i nie czyni swoich rozważań dostępnych jedynie wybranej, wyselekcjonowanej grupie czytelników. Cechę tę docenia Przemysław Czapliński, który recenzując *Ostatnie historie*, nie kryje entuzjazmu:

> Olga Tokarczuk odrodziła wiarę w to, że literatura może być zrozumiała, a zarazem głęboka; prosta, ale życiowo ważna; doniosła, ale nie ciężka. To dlatego jest kochana przez feministki i przez patriarchę listów, drukowana w niszowych pismach młodoliterackich i gazetach

[37] R. Radłowska: *Dojrzewanie do śmierci*. „Gazeta Wyborcza. Kraków” 2004, nr 214, s. 6.

> o najwyższym nakładzie, nagradzana przez gremia o wysmakowanych gustach i przez czytelników w plebiscytach. Jest fenomenem społecznego porozumienia: mówi do nas wszystkich, ale każdy ma wrażenie, jakby mówiła do niego[38].

◇

Magdalena Barabasz zauważa podobieństwo między omawianą powieścią pisarki i pozycją będącą częścią międzynarodowego projektu, polegającego na redefiniowaniu mitów przez twórców z różnych krajów przez pokazanie współczesnych kontekstów tkwiących w tradycji: „W najnowszej książce Olgi Tokarczuk *Anna In w grobowcach świata* dopatrzyć się można pokrewieństwa z *Ostatnimi historiami*. Obie opowiadają o oswajaniu śmierci”[39]. Z taką interpretacją łatwo się zgodzić. Gest, na który decyduje się bohaterka powieści, zostaje zasygnalizowany już w tytule. Oto kobieta skojarzona z zupełnie innymi przestrzeniami decyduje się zejść do świata totalnie obcego i mrocznego, by swoim pojawieniem się nieść światło i ratunek. Pisarka wyjaśnia w posłowiu, kim jest jej bohaterka:

> Sięgnęłam do jednego z najstarszych mitów ludzkości. Jego bohaterką jest sumeryjska bogini Inanna, córka boga i bogini księżyca, władczyni miasta Uruk, bogini miłości i wojny. Kojarzono ją z planetą Wenus i czczono pod postacią wieczornej i porannej gwiazdy. Z jednej strony, jako patronka miłości cielesnej, kojarzona była ze wszystkimi aspektami prokreacji; z drugiej, jako gwałtowna i zmienna bogini wojny — z dążeniem do powiększania władzy swojego ludu. Przedstawiano ją najczęściej w postaci niezamężnej młodej kobiety (w związku z jej androgynicznym charakterem znamy także jej wizerunki z brodą) z pękiem strzał na plecach lub ze skrzydłami, stojącą na lwie. Jej symbolami była ośmioramienna gwiazda lub spiralnie rozwijający się pąk trzciny, a jej imię oznaczało Królową Nieba[40].

---

[38] P. Czapliński: *Trzy opowieści Olgi*. „Gazeta Wyborcza” 2004, nr 224, s. 12. Piotr Bratkowski również zwraca na ten fenomen uwagę: „Cenią ją starsi i młodzi; chwalą jej książki wysublimowani znawcy literatury i rozczytuje się w nich popkulturowa, szeroka publiczność. Wszyscy zgadzają się, że to świetna pisarka”. P. Bratkowski: *Do czego służy powieść*. „Gazeta Wyborcza” 1999, nr 30, s. 38 (dodatek „Wysokie Obcasy”).

[39] M. Barabasz: *Śmierć jeszcze raz inaczej*. „Gazeta Wyborcza. Kraków” 2006, nr 219, s. 6.

[40] O. Tokarczuk: *Posłowie*. W: Tejże: *Anna In w grobowcach świata*. Kraków 2006, s. 196—197. Warto zauważyć, że postać kobiety z brodą również pojawiła się już w jednej z wcześniejszych książek pisarki, a mianowicie w *Domu dziennym, domu nocnym.* Nie wolno też zapomnieć, iż w powieści tej żywe są odniesienia do mitu o Demeter i Korze, o Orfeuszu i Eurydyce, o locie Ikara czy nawiązania do stwarzania świata i aktu zmartwychwstania.

Wskazane przez pisarkę cechy bogini są bardzo znaczące. Fakt, że przypisana jest zarówno miłości, jak i wojnie, pozwala zrozumieć, że Anna In właśnie z miłości gotowa jest na wojnę. Zejście do krainy śmierci to dla bohaterki spotkanie z siostrą. Nina Szuber, skazana na świat naznaczony ostatecznością, końcem, mrokiem, jest zupełnym przeciwieństwem Anny In, po której stronie jest radość, szczęście, jasność. Zejście bohaterki tam, gdzie nie powinna nigdy się znaleźć, zaburza ustalony porządek. Udowadnia, że są decyzje, których nie da się zaplanować i którym nie można zapobiec. Opowieść Tokarczuk to tak naprawdę wielki pean pochwalny na cześć kobiet. To siostry i ich matka umieją potrząsnąć obojętnymi bogami w taki sposób, by zmusić ich do reakcji. Odbudowanie siostrzanego sojuszu, danie sobie szansy na wyjaśnienie i zrozumienie tego, co stało się ich codziennością — takie wyzwania czekają na zbuntowaną Annę In i rozgoryczoną Ninę Szuber. Za pomocą postaw swojej bohaterki Tokarczuk udowadnia, że można pamiętać ciałem, że da się słyszeć wołanie o pomoc, choć krzyk tak naprawdę do nas nie dociera, że przeczucie czasami musi zamienić się w pewność. Kategoryczność gestu Anny In staje się dowodem na to, że dla kogoś bliskiego da się przekroczyć granice nie do przejścia. Pewność konieczności walki rodzi się gdzieś w środku, wówczas nie ma odwrotu i trzeba iść do przodu — by wiedzieć, by uratować, by w ostatniej chwili pokazać, że jest się obok. W takim kontekście nie dziwi fakt, że Przemysław Czapliński określa powieść Tokarczuk mianem książki rewolucyjnej i zaznacza:

> Codziennie jakaś Anna In schodzi do podziemi. Codziennie ktoś wyrusza na poszukiwanie pomocy. Może bogowie okażą się łaskawi i któregoś dnia zapuka do nas. Dlatego po tej książce trochę ciężej żyć — bo uświadamiamy sobie, że współodczuwać znaczy być współodpowiedzialnym. Ale po tej książce można także żyć pełniej — widząc, jak bardzo świat jest ruchomy. O wiele lepszy nie będzie. Może być bardziej ludzki[41].

◇

Podróżowanie jako metafora stanu najbardziej odpowiadającego sensowi istnienia nie po raz pierwszy pojawia się w twórczości pisarki. W mniej lub bardziej metaforyczny sposób wątek ten można by wskazać właściwie w każdej z książek Tokarczuk. Nie znaczy to, oczywiście, że w *Biegunach* pisarka decyduje się na wtórność. Literatura podróżnicza w jej wydaniu okazuje się czymś w rodzaju palimpsestu. Kolejne warstwy należy stopniowo zdzierać, by zyskać dostęp do historii, których istnienia tak naprawdę często się nie spodziewamy. Powtarzalność i zaskoczenie, zmęczenie i spontaniczny za-

[41] P. Czapliński: *Cyberpunk sumeryjski*. „Gazeta Wyborcza" 2006, nr 213, s. 14.

chwyt, brak własnego miejsca i odkrycie, że każda przestrzeń tak naprawdę częściowo należy do nas, ciała żywe i ciała martwe, obecność i strata, bycie zawsze obok i nagła konieczność poszukiwania — te i inne przeciwieństwa interesują w *Biegunach* pisarkę. Podróżowanie staje się tu przeżywaniem, filozofowaniem, doznaniem metafizycznym i uświadomieniem sobie własnej cielesności. Wiąże się z nim zdobywanie wiedzy i zauważanie, że pewne informacje są nam już znane, choć gdyby nie wspomniana wędrówka, nigdy nie zauważylibyśmy tego. Paweł Urbaniak docenia mądrość tego, co proponuje swym czytelnikom autorka:

> *Bieguni* to mądra książka, pisana — według słów autorki — w trakcie wielu podróży. Wyraźne są jej autobiograficzne znamiona, osobiste doświadczenia i autorskie przemyślenia. Bo Tokarczuk sama siebie uważa za współczesnego bieguna, który od czasu do czasu zaczyna tęsknić do czegoś i nawet nie wie do czego, który czasami próbuje beznadziejnie wyrwać się z własnego życia i trafić do jakiegoś innego, lepszego świata. I do takich ludzi kieruje przede wszystkim swoją książkę pisarka. Do tych, którzy rozpaczliwie szukają wyższego porządku i sensu w swoim życiu[42].

Marek Radziwon pisze o idei podróżowania w wydaniu Tokarczuk: „Bo »Bieguni« są opowieścią o rzeczach, sprawach i sytuacjach, które nie poddają się racjonalnym wyjaśnieniom, których nie sposób przewidzieć ani zaplanować. Mówią o dziwnym rozedrganiu, o niepokoju, który trawi ludzi od wieków, o niejasnych, niezidentyfikowanych pragnieniach ludzkich"[43]. Warto zaznaczyć, że zauważone przez recenzenta cechy dotyczą również kwestii formalnych. Mamy tu bowiem do czynienia z narracją afabularną, szkatułkową, pokawałkowaną, fragmentaryczną. Pozornie nic tu nie łączy się z niczym, do niczego nie pasuje i nie dąży do wspólnego celu. Taki typ narracji autorka przyjmuje nie bez powodu — skoro nieprzewidywalne bywają podróże, równie zaskakujący powinien być sposób opowiadania o nich. Notatki Tokarczuk stanowią próbę oddania naszego myślenia — pełnego gwałtownych zwrotów, łatwo przeskakującego z tematu na temat, chętnie sięgającego po nowe inspiracje, ale i z równie wielkim zapałem otwierającego się na to, co pozornie zostało już zapomniane. Zresztą rytm podróży obliguje do chwytania chwili, smakowania momentu, przyzwyczajania się do zaskoczeń. Żadnej wyprawy nie da się zaplanować od początku do końca, coś lub ktoś zawsze zwiedzie nas na manowce. Nie ma więc sensu zapamiętywać linearnie i chronologicznie. Nie ma też potrzeby notować w zeszycie z okładką czy w kalendarzu,

[42] P. Urbaniak: *Błogosławiony, który idzie*. „Twórczość" 2008, nr 1, s. 99.

[43] M. Radziwon: *Ciągły ruch i wieczny niepokój*. „Gazeta Wyborcza" 2008, nr 130, s. 17.

w którym każdy dzień ma oddzielną stronę. Wystarczą przypadkowe karteczki, paragony, serwetki, dłonie. To, co ulotne, a warte zapamiętania, może być utrwalane na materiale szczególnie podatnym na przemijanie.

Marta Cuber zwraca uwagę na rodzaj religijności wpisany w podróżowanie opisywane w powieści: „Proza Olgi Tokarczuk, chociaż świecka i odległa od religijnych ideologii, jest jednocześnie bardzo sakralna w starym, głębokim sensie. Przekonuje, iż poczucie ładu wszechświata dostępne jest każdemu, o ile tylko podróżuje”[44]. Nietrudno zauważyć, że w rozumieniu Tokarczuk szansa na doznanie lub zbliżenie się do pełni wzrasta wraz z wprawieniem własnej egzystencji w ruch. To podróżowanie, uciekanie od zakorzenienia, odnalezienie się w przypadkowości i odkrycie szansy od losu w tym, co przynosi każdy dzień, potencjalnie staje się czymś najważniejszym. Podróżować, tak sugeruje Tokarczuk, to prawdziwiej żyć, a dotknąć *sacrum* to tak naprawdę poczuć przez chwilę sens wpisany także w człowieczeństwo. Nie bez powodu tytułowi Bieguni usiłują zaklinać zło właśnie za sprawą wędrowania. Bycie w ciągłym ruchu ma gwarantować ucieczkę od tego, co mroczne i ciemne. Nie znaczy to oczywiście, że podróż u Tokarczuk jest ucieczką. O wiele bliższe jest potraktowanie wędrówki jako sposobu na poznawanie i szansy na zaakceptowanie świata. Rzeczywistość rozpoznana nie stanowi zbioru zamkniętego. Wręcz przeciwnie — im dłużej trwa podróż, tym większa świadomość niemożności ogarnięcia tego, co składa się na świat, którego jesteśmy częścią. Ten paradoks towarzyszy przemieszczaniu się portretowanemu przez Tokarczuk.

◇

Prowadź swój pług przez kości umarłych to jedna z bardziej kontrowersyjnych książek Tokarczuk. Nie chodzi oczywiście o skandalizowanie, lecz o sięgnięcie po gatunek charakterystyczny dla literatury popularnej — kryminał, a także o uczynienie podmiotem (nie przedmiotem) wykreowanego sporu zwierząt i sięgnięcie po drastyczne rozwiązania w ich imieniu i dla nich. W obu przypadkach można mówić o gestach dość nietypowych. Co prawda, twórczość autorki mniej życzliwi krytycy często sytuowali blisko literatury popularnej, ale tak dużego zaangażowania społecznego — wprost, bez żadnego cudzysłowu — jeszcze u Tokarczuk nie było. Proekologiczny kontekst opowieści wzbudza nawet podejrzenia w niektórych odbiorcach. Dariusz Nowacki, mając na uwadze modę na ten gatunek oraz nośność podjętego tematu, sugeruje koniunkturalność wyborów pisarki:

> Bo oto z całego ogromnego pakietu problemów i kontrowersji wynikających z działalności Kościoła katolickiego w Polsce Olga Tokarczuk

[44] M. Cuber: *Podróżuję, więc jestem*. „Polityka” 2007, nr 41, s. 104.

> wybrała kwestię, o której wolno chyba pomyśleć, że w hierarchii bolączek czy punktów zapalnych jest bardzo nisko ulokowana i ma charakter — rzekłbym — peryferyjno-fanaberyjny[45].

Takie podsumowanie problemu, jakim zajęła się pisarka, jest zdecydowanie nazbyt surowe. Zagadnienia etyczne w kontekście traktowania zwierząt przez ludzi stają się coraz szerzej dyskutowane i w socjologii, i w filozofii, i w ekonomii, nie ma więc powodu, by literatura traktowała ów temat jako mało istotny. W kontekście powieści Tokarczuk co innego wydaje się ważniejsze — kategoryczność, z jaką człowiek został zrzucony z drabiny hierarchizującej gatunki, oddając miejsce wcześniej podległym zwierzętom. Taka bezceremonialność, wzmocniona brutalnością, z trudem może liczyć na empatię. Oczywiście, czytelnicy są świadomi literackości wykonanego gestu, nie zmienia to jednak faktu, że pewien dyskomfort wywołuje to, iż sympatii nie budzi ani główna bohaterka Duszejko, ani jej wrogowie, ani zwierzęta, w których imieniu kobieta występuje. Nowacki nie widzi w powieściowym manifeście pozytywów. Kładzie raczej nacisk na to, iż mamy w tym przypadku do czynienia z czymś w rodzaju „salonowego protestu". Hipotetycznie zatem rozważa:

> Najszerzej komentowaną w ostatnich latach powieścią antykatolicką była, jak pamiętamy, *Katoniela* (2007) debiutantki Ewy Madeyskiej (z akcentem na słowie: debiutantka). Staram się unikać wypowiedzi, które można by rozumieć jako niedopuszczalne podpowiedzi (co i jak autor napisać powinien), ale też próbuję sobie wyobrazić, co by było, gdyby Olga Tokarczuk, wielka dama naszej prozy, zaproponowała powieść o upodrzędnieniu kobiety w katolickim społeczeństwie jakoś tam podobną do *Katonieli* albo o „piekle kobiet" (w znaczeniu Boyowskim, rzecz jasna). Oczywiście postawy Tokarczuk nie sposób rozpatrywać w kategoriach uniku, a samej pisarki nie godzi się zachęcać do heroizmu, bo jak mówi bliskie memu sercu przysłowie: są sprawy, za które warto poświęcić życie — cudze. Tak czy inaczej opublikowanie wymyślonej tu *ad hoc* powieści o „piekle kobiet" z pewnością naraziłoby pisarkę na konflikt z establishmentem i spowodowałoby utratę uprzywilejowanej pozycji (części popularności, sympatii czytelników, życzliwości dziennikarzy itd.), a tego przecież nikt jej nie życzy[46].

Nie wszyscy badacze, co oczywiste, mają tak krytyczny stosunek do powieści kryminalnej w wydaniu Tokarczuk. Łukasz Knap zwraca na przykład uwagę na następującą zależność: „Połączenie feminizmu i wegetarianizmu

[45] D. Nowacki: *Polityczność w granicach rozsądku*. W: Tegoż: *Kto im dał skrzydła. Uwagi o prozie, dramacie i krytyce (2001—2010)*. Katowice 2011, s. 114.

[46] Tamże, s. 114—115.

może wydać się zbyt ryzykowne w jednej fabule, a jednak pisarce udało się napisać wciągającą powieść zaangażowaną bez niepotrzebnej retoryki wykładu akademickiego"[47]. I dalej dodaje: „napisała pierwszą polską powieść wegetariańską"[48]. Tego typu rozpoznanie wydaje się nieco mylące. Powieści Tokarczuk przyświeca bowiem przede wszystkim nie idea niejedzenia mięsa, lecz przekonanie, że myślistwo jest jednym z największych okrucieństw zadawanych istotom żywym, stanowi bowiem potwierdzenie, że człowiek potrafi zaakceptować mordowanie dla przyjemności. Juliusz Kurkiewicz z kolei stwierdza:

> Tokarczuk korzysta z intrygi kryminalnej w stylu retro (rozwiązanie fabularne przypomina jedną z najsłynniejszych powieści Agathy Christie), ale też potwierdza, że kryminał to gatunek umożliwiający ukazanie społeczności rządzących nią mechanizmów, dociekanie źródeł zła, idealne medium do przedstawienia problemów społecznych i politycznych[49].

Tego typu konstatacja potwierdza jedynie dobrze odrobioną lekcję z cech charakterystycznych gatunku. Nie ulega bowiem wątpliwości, że współcześnie to właśnie kryminał mówi najwięcej i najmocniej o wadach jednostki, społeczeństwa i państwa. Rozpoznanie gatunkowe nie jest zresztą w tym przypadku tak oczywiste, jak mogłoby się wydawać. Niektórzy recenzenci akcentują, iż kryminał staje się u Tokarczuk rodzajem maski, jest elementem gry, której zasady rozpisała autorka. Michał Gradowski nie ukrywa swoich wątpliwości:

> Tokarczuk napisała książkę przedziwną. Powieść o zwierzętach udającą kryminał, którego styl skopiowano z wyraźną rezerwą, napięcie dawkując w umiarkowanych ilościach. Manifest ekologiczny sparodiowany przez samą autorkę z główną bohaterką wykreowaną na wariatkę[50].

Dystans i parodia, o których wspomina recenzent, są chyba dość dyskusyjne. Autorka traktuje poruszany temat bardzo serio, nie znajdziemy tu więc raczej tego, co zwykliśmy nazywać puszczeniem oka do czytelnika. Warto zauważyć zresztą, że Tokarczuk utożsamia się z wykreowaną przez siebie postacią: „Ja już się od dawna czuję jak Janina Duszejko. To nic nowego. Mój radar podpowiada mi jednak, że tych odmieńców jest z dnia na dzień coraz

[47] Ł. Knap: *Zemsta pięknych saren*. „Lampa" 2010, nr 1—2, s. 87.

[48] Tamże.

[49] J. Kurkiewicz: *Przeciwko mężczyznom u władzy (w ich wielkich terenowych samochodach).* „Gazeta Wyborcza" 2010, nr 163, s. 12.

[50] M. Gradowski: *Kryminał udawany*. „Co Jest Grane. Warszawa" 2009, nr 290, s. 47.

więcej”[51]. Daje więc wyraźnie do zrozumienia, że to, co społeczeństwo uznaje za normę, jest tak naprawdę anomalią. Natomiast piętnowanie inności to świadome odcinanie się od wzorców godnych naśladowania i koniecznych do rozpowszechniania. Idea przyłączenia się do napiętnowanych i odrzuconych przez grupę zostaje w tej powieści bardzo mocno wyeksponowana.

Tokarczuk, wypowiadając się na temat Janiny Duszejko, przywołuje następujące skojarzenie:

> Mnie się przypomina *Anna In w grobowcach świata.* Te dwie książki są w jakiś sposób do siebie podobne. Gniewne. Tamta była ubrana w kostium mitologiczny i fantasy, ta zaś rozgrywa się w konwencji kryminalnej. Ale to wciąż ta sama opowieść o niezgodzie na hipokryzję i cierpienie[52].

Zestawienie poczynione przez pisarkę pozwala również na wysnucie innego wniosku dotyczącego wiarygodności opowiadanej historii. Być może właśnie ów mityczny kontekst, paradoksalnie, czyni losy bohaterki bardziej prawdopodobnymi. Widzimy w tym pewną metaforę, szansę na odczytanie określonych symboli, uniwersalność tego, co zostaje utrwalone w świadectwie niepokornego gestu Anny In. W przypadku Janiny Duszejko realizm i łatwe do dostrzeżenia zaangażowanie społeczne znoszą metaforyczność losów bohaterki. Każą czytać je w bardzo dosłowny sposób — jako zbeletryzowany manifest polityczno-ekologiczny. Duszejko niepostrzeżenie staje się postacią bardzo jednoznaczną. Jej wyborom brakuje niuansowania, jej decyzje zyskałyby, gdyby poprzedzone zostały wątpliwościami, jej szacunek dla życia zwierząt z pewnością zabrzmiałby mocno, gdyby w ostatnim momencie brutalną pogardę dla oprawców zastąpiła wiara w moc kary pozbawionej ostatecznego wymiaru. Mówiąc inaczej, postawa bohaterki każe się zastanowić, czy na pewno najlepszą odpowiedzią na śmierć jest także śmierć, oraz czy zemsta w takim układzie nie staje się niechcący pustym gestem, a zamiast ostrzeżenia przed złem — mamy jedynie zło zwielokrotnione.

◇

Moment niedźwiedzia to w pewnym sensie przypieczętowanie innego, bardziej zaangażowanego oblicza pisarki. Zbiór tekstów publicystycznych, publikowanych wcześniej głównie w „Polityce” i „Krytyce Politycznej”, układa się w bardzo spójny przekaz dotyczący modelu rzeczywistości, w której funkcjonujemy. Autorka stara się przekonać czytelnika, że zmiana jest możliwa oraz

[51] *Proszę o miejsce dla odmieńców*. Z Olgą Tokarczuk rozmawia Miłada Jędrysik. „Gazeta Wyborcza” 2010, nr 106.

[52] *Błąd w oprogramowaniu świata*. Z Olgą Tokarczuk rozmawia Justyna Sobolewska. „Polityka” 2009, nr 45.

że zależy od nas samych. W tekstach pisarki powraca proekologiczny wątek upomnienia się o rośliny i zwierzęta oraz uświadomienia sobie, że istoty żywe czują ból, cierpią, nie chcą umierać. Pogarda dla życia w jakiejkolwiek postaci to jeden z podstawowych grzechów ludzkości. Pisarka upomina się również o docenienie wyobraźni. Jest przekonana, że dzięki niej nasza współodpowiedzialność za świat, którego jesteśmy częścią, zyskuje na znaczeniu. Tokarczuk przypomina to, co tak mocno zostało zaakcentowane przede wszystkim w *Biegunach*, a mianowicie rolę podróżowania i szansę, jaką dostajemy, gdy zaczynamy być w ruchu. Co ciekawe, tom owych rozproszonych tekstów z powodzeniem można potraktować jako pisarskie *credo* autorki. Zważywszy na fakt, że w 1999 roku pisarka deklarowała, że nie jest istotą polityczną[53], na szczególną uwagę zasługuje fakt społecznego i politycznego zaangażowania dominujący w książce. Nie w partyjnym oczywiście sensie, lecz w poczuciu możliwości współtworzenia rzeczywistości i współodpowiedzialności za jej ostateczny kształt.

Olga Tokarczuk
Prozaiczka, felietonistka, eseistka

Urodzona 29 stycznia 1962 roku w Sulechowie. Jako dziecko mieszkała w Klenicy pod Zieloną Górą. Do szkoły średniej uczęszczała w Kietrzu w województwie opolskim. Maturę zdała w Liceum Ogólnokształcącym im. C.K. Norwida. Następnie studiowała psychologię na Uniwersytecie Warszawskim. W trakcie studiów pracowała jako wolontariuszka w szpitalu psychiatrycznym, a po uzyskaniu tytułu zawodowego magistra w 1985 roku pracowała w latach 1986—1989 w Pracowni Zdrowia Psychicznego w Wałbrzychu. Kolejne kilka lat — do 1996 roku — pracowała jako psychoterapeutka w Ośrodku Metodycznym w tym samym mieście. Pod koniec lat 80. była również w Anglii, gdzie pracowała i uczyła się języka angielskiego. W 1994 roku przeprowadziła się na wieś pod Nową Rudą. W roku 1996 przebywała na stypendium literackim w Stanach Zjednoczonych, a na przełomie roku 2001 i 2002 w tym samym celu była w Berlinie. W latach 1991—2004 razem z mężem była właścicielką wydawnictwa UNUS (potem Ruta). Koncentrowało się ono głównie na wydawaniu książek psychologicznych, a później poezji i prozy (między innymi Sakowicz, Klejnocki, Loebl, Maliszewski), w tym także powieści pi-

[53] W wywiadzie opublikowanym na łamach „Polityki" Tokarczuk deklaruje: „ja nie jestem istotą polityczną, nie umiem »działać«, to nie mój żywioł". *Zmarszczki świata*. Z Olgą Tokarczuk rozmawia Jarosław Klejnocki i Jerzy Sosnowski. „Polityka" 1999, nr 14.

sarki. Pomysłodawczyni organizowanego od 2004 roku we Wrocławiu Międzynarodowego Festiwalu Opowiadania. Zaangażowana w promowanie tego gatunku oraz konieczność docenienia krótkich form prozatorskich. Prowadziła warsztaty prozatorskie w Studium Literacko-Artystycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego i zajęcia z twórczego pisania na Uniwersytecie Opolskim. Współpracuje z „Krytyką Polityczną", współpracowała także z Partią Zielonych. Wiele podróżuje, między innymi do Chin, Nowej Zelandii, Singapuru, Malezji, Syrii. W latach 2000—2011 laureatka wielu międzynarodowych stypendiów literackich. Na podstawie jej utworów powstawały inscenizacje teatralne i filmowe, między innymi *Żurek* w reżyserii Ryszarda Brylskiego. Tłumaczona na wiele języków, między innymi: niemiecki, angielski, hiszpański, węgierski, litewski, czeski, duński, estoński, serbski, szwedzki, włoski, chiński, japoński i turecki. Obecnie mieszka we Wrocławiu. Używała pseudonimu Natasza Borodin. Jest członkinią Stowarzyszenia Pisarzy Polskich (1994) oraz Polskiego PEN Clubu (1999). Wśród najważniejszych jej wyróżnień znajdują się: nagroda na Wałbrzyskich Ścieżkach Literackich (1988, 1990); nagroda Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek za najlepszy debiut prozatorski ostatnich dwóch lat (1994); Paszport „Polityki" (1997); Machiner — nagroda miesięcznika „Machina" (1997); Nagroda Fundacji im. Kościelskich (1997); nominacja do finału Nagrody Literackiej Nike za *Prawiek i inne czasy* (1997); Literacka Nagroda Nike czytelników za *Prawiek i inne czasy* (1997); nominacja do Prox du Meilleur Livre Etanger (Francja) za *Prawiek i inne czasy* (Francja, 1998); nominacja do Nagrody Literackiej Nike za *Dom dzienny, dom nocny* (1999); Nagroda Literacka Nike czytelników za *Dom dzienny, dom nocny* (1999); Nagroda im. Władysława Reymonta (1999); Kryształowe Zwierciadło — wyróżnienie miesięcznika „Zwierciadło" za osobiste i oryginalne pisarstwo (1999); nominacja do finału Nagrody Literackiej Nike za *Grę na wielu bębenkach* (2002); Nagroda Literacka Nike czytelników za *Grę na wielu bębenkach* (2002); Niemiecka Nagroda Literacka Brücke Berlin (2002); nagroda literacka telewizyjnego Magazynu Kulturalnego Pegaz (2002); nominacja w konkursie „Wysokich Obcasów" Polki Idolki III Rzeczypospolitej (2003); Nagroda Kulturalna Śląska przyznawana przez władze Dolnej Saksonii (2003); Nagroda im. Josepha Wittiga za *Ostatnie historie* (2004); International IMPAC Dublin Literary Award, krótka lista, 2004; Nagroda „Odry" za 2007 rok (2008); Nagroda Literacka Nike za *Biegunów* (2008); Nagroda Literacka Nike czytelników za *Biegunów* (2008); Nagroda Miast Partnerskich Torunia i Getyngi im. Samuela Bogumiła Lindego (2008); nominacja do nagrody literackiej dla pisarzy Europy Środkowej i Wschodniej „Angelus" (2008); nominacja do Nagrody Mediów Publicznych „Cogito" za *Biegunów* (2008); nagroda w plebiscycie internautów towarzyszącym Nagrodzie Mediów Publicznych „Cogito" (2008); Srebrny Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis" (2009); Śląski Wawrzyn Literacki za *Prowadź swój pług przez kości umarłych* (2010); nominacja do Nagrody

Literackiej Nike za *Prowadź swój pług przez kości umarłych* (2010); Uznamska Nagroda Literacka (2012). Debiutowała tekstami *Świąteczne zabijanie ryby* oraz *Moi przyjaciele* („Na Przełaj" 1979, nr 39). Publikowała na łamach takich pism, jak: „Czas Kultury", „Lampa", „Nowy Nurt", „Pogranicza", „Twórczość", „Borussia", „Fraza", „Krytyka Polityczna", „Literatura na Świecie", „Odra", „Kresy", „Machina".

Bibliografia

Książki Olgi Tokarczuk (z wybranymi głosami krytyki)

Podróż ludzi Księgi. Warszawa, Przedświt, 1993.

Recenzje: S. Bugajska: *Opis i zmyślenie*. „Wiadomości Kulturalne" 1997, nr 6; M. Lengren: *Dyskretny smak wątpliwości*. „Twórczość" 1994, nr 7; T. Majeran: *Umysł nierozpoznany*. „Czas Kultury" 1994, nr 1; D. Nowacki: *W stanie podejrzeń, wyznanie czytelnika ułomnego*. „Nowy Nurt" 1995, nr 13; M. Orski: *O księdze i książkach*. „Przegląd Powszechny" 1995, nr 3; R. Sioma: *Podróż Ludzi Księgi*. „Nowe Książki" 1994, nr 12; J. Sosnowski: *Trzy powody wyruszenia w tę podróż. Ludzie książki, gódźcie się z kultura masową!*. „Gazeta Wyborcza" 1994, nr 6 (dodatek „Gazeta o Książkach"); J. Szaket [Konrad C. Kęder]: *Księga pamiątkowa*. „FA-art" 1995, nr 2.

Inne teksty: K. Cymanow-Sosin: *„Podróż Ludzi Księgi" Olgi Tokarczuk jako artystyczne motto debiutantki*. „Annales Academiae Pedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria" 2007, nr 7.

E.E. Warszawa, PIW, 1995.

Recenzje: Z. Bauer: *Zapomniany język przeczuć*. „Nowe Książki" 1996, nr 3; W. Bonowicz, A. Wiedemann: *Ja z jednej i drugiej strony Elmy Eltzner*. „Nowy Nurt" 1995, nr 23; G. Borkowska: *Erna i duchy*. „Kresy" 1995, nr 3; P. Bratkowski: *Do czego służy powieść?*. „Gazeta Wyborcza" 1999, nr 30 (dodatek „Wysokie Obcasy"); S. Bugajska: *Najważniejsze są osoby*. „Wiadomości Kulturalne" 1995, nr 48; A. Czachowska: *„Piekło krwawe"*. „Twórczość" 1996, nr 1; A. Górnicka-Boratyńska: *Dorastanie Erny*. „Polityka" 1995, nr 24; J. Jarzębski: *O.T.* „Tygodnik Powszechny" 1995, nr 40; G. Kociuba: *Dyskretny urok spirytyzmu*. „Akcent" 1996, nr 3; T. Mizerkiewicz: *E.E. Kwadrans*. „Arkusz" 1996, nr 2; M. Orski: *„Wywoływanie" ludzi*. „Przegląd Powszechny" 1996, nr 3; M. Ratajczak: *Klucze do nas samych*. „Odra" 1996, nr 2; J. Sosnowski: *Panna E.E.* „Książki" 1995, nr 8; L. Szaruga: *Problemy tożsamości*. „Sycyna" 1996, nr 5; P. Śliwiński: *Duch powieści*. „Res Publica Nowa" 1995, nr 12; K. Uniłowski: *Lekka, łatwa i przyjemna*. „FA-art" 1995, nr 3; R.A. Ziemkiewicz: *Chwila z medium*. „Nowa Fantastyka" 1996, nr 5.

Inne teksty: M. Bakke: *Kobieta jako źródło niesamowitego. Uwagi na marginesie „E.E." Olgi Tokarczuk i „Wampira" Władysława Reymonta*. W: *Codzienne, przedmiotowe,*

cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku. Red. H. Gosk. Izabelin 2002; W. Browarny: *Powieść z mieszczańskimi tradycjami („E.E" Olgi Tokarczuk, „Ester" Stefana Chwina, „Catorp" Pawła Huellego).* W: Tegoż: *Fikcja i wspólnota. Szkice o tożsamości w literaturze współczesnej.* Wrocław 2008.

Prawiek i inne czasy. Warszawa, W.A.B., 1996.

Recenzje: W. Browarny: *Powieściowe transgresje Olgi Tokarczuk*. „Arkusz" 1996, nr 12; S. Bugajska: *Opis i zmyślenie*. „Wiadomości Kulturalne" 1997, nr 6; M. Cieński: *Powieść ze środka wszechświata*. „Odra" 1996, nr 11; P. Czapliński: *Milknąca saga*. „Życie Warszawy" 1996, nr 132; S. Dutka: *Prawiek, czyli powrót do raju*. „Kujon Polski" 2003, nr 50; A. Górnicka-Boratyńska: *Opowieści ze środka wszechświata*. „Res Publica Nowa" 1998, nr 1; M. Hanczakowski: *Wiecie choć, gdzie ten Prawiek leży?*. „Arcana" 1998, nr 3; M. Jentys: *Osiem światów*. „Twórczość" 1996, nr 10; J. Klejnocki: *W środku mitu*. „Polityka" 2008, nr 43; A. Koss: *Żywot człowieka poczciwego. Epilog?*. „Kresy" 1997, nr 1; E. Kraskowska: *Czas Olgi*. „Arkusz" 1996, nr 12; E. Kula: *Tę wałbrzyską pisarkę czyta się z lubością*. „Warsztaty Polonistyczne" 1998, nr 4; A. Legeżyńska: *Młynek do kawy i inne modele kosmosu*. „Polonistyka" 1998, nr 2; M. Nalepa: *Gra w światy Olgi Tokarczuk*. „Fraza" 1996, nr 14; D. Nowacki: *Satysfakcja i satys-fuck-cja*. „FA-art" 1996, nr 3; M. Orski: *Realizm mitologiczny*. „Nowe Książki" 1996, nr 8; A. Ostowicz: *Danie z kuchni Márqueza*. „Topos" 1996, nr 4; M. Piasecki: *Prawiek XX wieku*. „Gazeta Wyborcza" 1996, nr 130; J. Strękowski: *Młynki boże*. „Magazyn Literacki" 1996, nr 3—4; A. Tatarkiewicz: *Niebieska i Boska. Co krytycy przeoczyli, pisząc o Oldze Tokarczuk*. „Polityka" 1996, nr 28; A. Wojewoda: *Ucieczka z labiryntu*. „Śląsk" 1997, nr 5; M. Wołk: *Osiemdziesiąt lat samotności*. „PAL. Przegląd Artystyczno-Literacki" 1997, nr 4; M. Zapędowska: *Cały, rozbity świat*. „Czas Kultury" 1996, nr 4.

Inne teksty: U. Chowaniec: *Narodziny i śmierć. Cielesne poszukiwania kontynuacji z perspektywy bohaterki-matki. („Prawiek i inne czasy" Olgi Tokarczuk w kilku odsłonach).* W: *Mity słowa, mity ciała.* Red. L. Wiśniewska, M. Gołuński, współpr. A. Stempka. Wstęp L. Wiśniewska. Bydgoszcz 2007; P. Czapliński, P. Śliwiński: *Dlaczego ona? O powieści Olgi Tokarczuk „Prawiek i inne czasy".* W: Tychże: *Kontrapunkt. Rozmowy o książkach*. Poznań 1999; B. Kaniewska, A. Legeżyńska, P. Śliwiński: *W świecie mitycznego porządku. „Prawiek i inne czasy" Olgi Tokarczuk.* W: Tychże: *Literatura polska XX wieku*. Poznań 2005; J. Kowalska: *„Prawiek" i „Widnokrąg". Apetyt na mit*. „Dialog" 2000, nr 10; A. Łopata: *Człowiek, Bóg, czas i historia w powieści „Prawiek i inne czasy" Olgi Tokarczuk.* „Język Polski w Szkole Średniej" 1989—1999, nr 3; P. Marciszuk: *„Prawiek i inne czasy" Olgi Tokarczuk*. W: *Rytmy prozy, czyli jak czytać prozę współczesną.* Red. T. Marciszuk. Warszawa 2000; J. Mazur-Fedek: *Mity i schematy wyobraźni. O powieści Olgi Tokarczuk „Prawiek i inne czasy".* W: *Światy nowej prozy*. Red. S. Jaworski. Kraków 2001; T. Mizerkiewicz: *Próba całości — „Prawiek i inne czasy" Olgi Tokarczuk*; *Wariacje czasowe — „Prawiek i inne czasy" raz jeszcze.* W: Tegoż: *Stylizacje mityczne w prozie polskiej po 1968*. Poznań 2001; E. Natoniewska: *Olga Tokarczuk „Prawiek i inne czasy" — propozycja metodyczna.* „Język Polski w Szkole Średniej" 1998—1999, nr 1; E. Połczyńska: *Mityczno-indywidualna podróż Olgi Tokarczuk — „Prawiek i inne czasy".* W: *W poszukiwaniu nowego kanonu. Interpretacje współczesnej prozy i dramatu*. Red. A. Chomiuk. Goleszów 2003.

Szafa. Lublin, Wydawnictwo UMCS, 1997.

Recenzje: M. Cieślik: *Cały świat w szafie*. „Polityka" 1998, nr 18; A. Czachowska: *Własne światy*. „PAL. Przegląd Artystyczno-Literacki" 1998, nr 9; P. Czapliński: *Innego przełomu nie będzie*. „Gazeta Wyborcza" 1998, nr 64 (dodatek „Książki" nr 3); A. Franke: *Z głębi Szafy*. „Śląsk" 2006, nr 3; M. Jentys: *Trzy opowiastki filozoficzne*. „Sycyna" 1998, nr 14; J. Klejnocki: *Deux ex armario*. „FA-art" 1998, nr 1—2; J. Korkozowicz: *Stara szafa i humor mędrca*. „Głos Nauczycielski" 1998, nr 32; B. Nowicki: *Wobec tajemnicy trwania*. „Opcje" 1998, nr 2; R. Poczekaj: *Creator Mundi*. „Czas Kultury" 1998, nr 3; L. Pułka: *Czarne na białym*. „Gazeta Wyborcza" 1998, nr 37 (dodatek „Weekend od A do Z"); M. Rabizo-Birek: *Komputer, numery i stara szafa*. „Twórczość" 1998, nr 7; M. Zaremba: *Ślad po śladzie*. „Magazyn Literacki" 1998, nr 1.

Dom dzienny, dom nocny. Wałbrzych, Ruta, 1998.

Recenzje: M. Cichy: *Magia snu i jawy*. „Gazeta Wyborcza" 1999, nr 117; M. Cieślik: *Dom snów*. „Polityka" 1998, nr 49; J. Chłosta-Zielonka: *O czym mówi kobieta nie tylko kobiecie*. „Portret" 1999, nr 8—9; A. Czachowska: *Mieszanie światów*. „Res Publica Nowa" 1999, nr 4; P. Czapliński: *Śmierć zamieszkana*. „Tygodnik Powszechny" 1999, nr 8; G. Eberhardt: *Dom na rzece*. „Tygodnik Solidarność" 1999, nr 29; H. Gosk: *Fragment i całość*. „Nowe Książki" 1999, nr 2; A. Jarecki: *Opowieści noworudzkie*. „Studium" 1999, nr 1—2; J. Klejnocki: *Mój sen jest moim domem*. „Książki" 1999, nr 11; J. Korkozowicz: *Dom w chmurach*. „Głos Nauczycielski" 1999, nr 29; J. Koźbiel: *Księga przemian bolesnych*. „Sycyna" 1999, nr 3—4; M. Lengren: *Książka — dom*. „Twórczość" 1999, nr 11; K. Maliszewski: *Święta Księga Sudetów*. „Pomosty" 1997—1998, t. 2—3; K. Masłoń: *Ukryte sygnały historii*. „Rzeczpospolita" 1999, nr 43; D. Nowacki: *Jest o czym mówić*. „FA-art" 1999, nr 1; J. Orska: *Kosmologia Kotliny Kłodzkiej*. „Odra" 1999, nr 6; M. Orski: *O prozie Olgi Tokarczuk*. „Przegląd Powszechny" 1999, nr 11; J. Podsiadło: *Dlaczego naród czyta „Domy" Olgi Tokarczuk*. „Res Publica Nowa" 2000, nr 12; J. Połtyn: *Prywatne światy gnostyczne*. „Fraza" 2000, nr 4; J. Szaket [K.C. Kęder]: *Tort dla szlifierzy*. „Dekada Literacka" 1999, nr 4; J. Szurek: *Stan idealnej kontemplacji świata w „Domu dziennym, domu nocnym"*. „Warsztaty Polonistyczne" 1999, nr 4; E. Szybowicz: *Dom senny*. „Kresy" 2004, nr 4; B. Świderski: *Jasnowidz i czarnowidz*. „Res Publica Nowa" 2000, nr 1—2; M. Zaleski: *Dom literatury*. „Gazeta Wyborcza" 1999, nr 11.

Inne teksty: P. Czapliński: *Śmierć zamieszkana. „Dom dzienny, dom nocny" Olgi Tokarczuk.* W: Tegoż: *Mikrologi ze śmiercią. Motywy tanatyczne we współczesnej literaturze polskiej.* Poznań 2001; A. Fijałkowska: *Trzy poziomy oniryzmu w powieści Olgi Tokarczuk „Dom dzienny, dom nocny"*. „Dyskurs" 2007, z. 3; Z. Krzywicka: *W młodopolskich zakamarkach „Domu dziennego, domu nocnego"*. W: *Modernistyczne źródła dwudziestowieczności*. Red. M. Dąbrowski, A.Z. Makowiecki. Warszawa 2003; K. Uniłowski: *Proza jako pedagogika społeczna. (Przypadek „Domu dziennego, domu nocnego" Olgi Tokarczuk).* W: *Idee, ideologie, metodologie. Dwadzieścia lat literatury polskiej 1989—2009.* Red. I. Iwasiów, A. Galant. Szczecin 2010.

Lalka i perła. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2000.

Recenzje: A. Bogdańska: *Stwarzanie na nowo*. „Pogranicza" 2002, nr 1; G. Borkowska: *Zwierciadło „Lalki"*. „Res Publica Nowa" 2002, nr 1; M. Cuber: *Przez „Lalkę" do*

perły. „FA-art" 2001, nr 4; K. Dunin: *Lalki, cyborgi i inne*. „Gazeta Wyborcza" 2001, nr 23 (dodatek „Wysokie Obcasy"); H. Gosk: *Ponadczasowa przyjemność poszukiwania sensu*. „Nowe Książki" 2001, nr 9; K. Kralkowska-Gątkowska: *Prus mistyczny*. „Śląsk" 2002, nr 5; D. Nowacki: *Prus terapeutą*. „Gazeta Wyborcza" 2001, nr 131; T. Nyczek: *Pisarz czyta pisarza*. „Gazeta Wyborcza" 2001, nr 156; A. Tatarkiewicz: *Czy Wokulski ocalił duszę?*. „Rzeczpospolita" 2001, nr 154.

Inne teksty: E. Paczoska: *Czekając na perłę. (Na marginesach książki Olgi Tokarczuk o „Lalce").* W: Tejże: *Dojrzewanie, dojrzałość, niedojrzałość. Od Bolesława Prusa do Olgi Tokarczuk.* Warszawa 2004; A. Tumidajewicz: *Metodyczna impresja z powodu „Lalki i perły" Olgi Tokarczuk.* „Język Polski w Liceum" 2002—2003, nr 2.

Gra na wielu bębenkach. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2001.

Recenzje: K. Andrejuk [bez tytułu]. „Machina" 2002, nr 2; J. Brach-Czaina: *Pomnażanie rzeczywistości*. „Zadra" 2002, nr 1; M. Cichy: *Migotliwe tożsamości*. „Gazeta Wyborcza" 2002, nr 122; P. Czapliński: *Zdradliwy realizm*. „Undergrunt" 2002, nr 7; K. Dunin: *Rozdoić kozła*. „Gazeta Wyborcza" 2002, nr 43 (dodatek „Wysokie Obcasy"); M. Gerega: *Notatki na marginesie „Gry na wielu bębenkach"*. „Undergrunt" 2002, nr 7; A. Głowacka: *Wielość w jedności*. „Opcje" 2002, nr 2; J. Klejnocki: *Na pewno jest szczęście*. „Gazeta Wyborcza" 2002, nr 27; J. Korkozowicz: *Na wielu instrumentach*. „Głos Nauczycielski" 2002, nr 30; K. Kralkowska-Gątkowska: *Blask „międzybytu"*. „Śląsk" 2002, nr 12; K. Maliszewski: *Bębnienie na pobudkę*. „Res Publica Nowa" 2002, nr 4; K. Masłoń: *Rośniemy jak nocne rośliny*. „Rzeczpospolita" 2002, nr 4; T. Mizerkiewicz: *Mała sudecka muzyka*. „Arkusz" 2002, nr 6; D. Nowacki: *Symfonia na bębenki*. „Polityka" 2002, nr 5; R. Ostaszewski: *Więcej miejsca*. „FA-art" 2002, nr 1; M. Rabizo-Birek: *Pięknie gra*. „Twórczość" 2002, nr 9; A. Szczeblewska: *Rytm bębenków*. „Topos" 2003, nr 1—3; U. Śmietana: *Gry — rytmy i role*. „Czas Kultury" 2002, nr 2; P. Urbaniak: *Dziewiętnaście bębenków Olgi Tokarczuk*. „Pro Libris" 2003, nr 2; M. Witkowski: *Przy pałeczkach Olga Tokarczuk*. „Nowe Książki" 2002, nr 2; E. Zamorska-Przyłuska: *Słownik tematów, wątków i powtórzeń*. „Studium" 2002, nr 2.

Inne teksty: M. Lizurej: *„Gra na wielu bębenkach". Performatyw płci i osobowości w tekstach współczesnych pisarek polskich*. W: *Queerowanie feminizmu. Estetyka, polityka, czy coś więcej?*. Red. J. Zakrzewska. Poznań 2006; M. Rabizo-Birek: *Sztuka czy życie? Dylematy „Podobrazia" i „Pigmentu" Grzegorza Strumyka oraz „Gry na wielu bębenkach" Olgi Tokarczuk*. W: *Literatura w kręgu wartości.* Red. L. Wiśniewska. Bydgoszcz 2003.

Ostatnie historie. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2004.

Recenzje: P. Czapliński: *Trzy opowieści Olgi*. „Gazeta Wyborcza" 2004, nr 224; M. Czubaj: *Seks, śnieg i śmierć*. „Polityka" 2004, nr 38; A. Czyżak: *Smutne historie o umieraniu*. „Polonistyka" 2005, nr 10; K. Dunin: *Jak dzieje się śmierć*. „Zadra" 2004, nr 4; P. Dunin-Wąsowicz: *Groza pustki*. „Lampa" 2004, nr 7; U. Glensk: *„Składamy się z tego, co umarło"*. „Kresy" 2004, nr 4; H. Gosk: *Opowieść terapeutyczna*. „Studium" 2004—2005, nr 6—1; M. Jentys: *Czysty kraj*. „Twórczość" 2005, nr 6; A. Juziuk: *Ostatnie historie — śmierć i tekst*. „Kwartalnik Opolski" 2008, nr 1; M. Larek: *Kobiece historie*. „Czas Kultury" 2005, nr 1; K. Maliszewski: *Wszystko, co ostatnie*. „Odra" 2004, nr 12; T. Mizerkiewicz: *Ogarnięci chłodem*. „Nowe Książki" 2004, nr 8; D. No-

wacki: *Witaj, smutku*. „FA-art" 2004, nr 2; M. Orski: *„Śmiercionośna lawina" Olgi Tokarczuk*. „Przegląd Powszechny" 2005, nr 5; R. Ostaszewski: *Nie takie ostatnie…* „Tygodnik Powszechny" 2004, nr 43; P. Piaszczyński: *Taniec śmierci*. „Borussia" 2006, nr 39; R. Radłowska: *Dojrzewanie do śmierci*. „Gazeta Wyborcza. Kraków" 2004, nr 214; A. Skrendo: *Egzamin z tanata*. „Pogranicza" 2004, nr 6; K. Szczuka HIT [bez tytułu]. „Gazeta Wyborcza" 2004, nr 41 (dodatek „Wysokie Obcasy"); A. Szóstak: *Współczesna sztuka umierania*. „Pro Libris" 2005, nr 2; K. Uniłowski: *Śmiertelność kobiet*. „Opcje" 2005, nr 1; A.A. Wójcik: *Ogniwa w łańcuchu życia*. „Fraza" 2005, nr 1—2.

Anna In w grobowcach świata. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2006.

Recenzje: M. Barabasz: *Śmierć jeszcze raz inaczej*. „Gazeta Wyborcza. Kraków" 2006, nr 219; R. Chłopek: *Sztuka zmartwychwstania*. „artPAPIER" 2007, nr 96; J. Chłosta-Zielonka: *Historia mitem pisana*. „Portret" 2007, nr 23; P. Czapliński: *Cyberpunk sumeryjski*. „Gazeta Wyborcza" 2006, nr 213; B. Darska: *Świat bez granic*. „Dekada Literacka" 2006, nr 4; K. Dunin: *Prostactwo i władza*. „Gazeta Wyborcza" 2006, nr 229 (dodatek „Wysokie Obcasy"); P. Dunin-Wąsowicz: *Podziwiam, nie myślę*. „Lampa" 2006, nr 10; M. Geraga: *Tabletki na nieśmiertelność, czyli podróży ciąg dalszy*. „Fraza" 2006—2007, nr 41; M. Jentys: *Zmartwychwstanie bogini*. „Twórczość" 2007, nr 4; B. Kozak: *Anna In Olgi Tokarczuk*. „Zadra" 2008, nr 3—4; J. Kurkiewicz: *Bogini mieszka obok*. „Polityka" 2006, nr 35; M. Miecznicka: *Intelektualna papka*. „Dziennik" 2006, nr 127; I. Mikrut: *Futurystyczne cmentarzysko*. „Śląsk" 2007, nr 3; T. Mizerkiewicz: *Rozkopywanie grobów*. „Dziennik" z 15.09.2006 (dodatek „Kultura"); A. Morawiec: *Na zamówienie*. „Nowe Książki" 2006, nr 11; D. Nowacki: *Stawka większa niż mit*. „Tygodnik Powszechny" 2006, nr 39; N. Pawlak: *Anna In w grobowcach świata*. „Pro Libris" 2007, nr 2; K. Sipko: *Przeszłość w przyszłości*. „Odra" 2007, nr 1; J. Sobolewska: *Potrzeba bogini*. „Przekrój" 2006, nr 36; K. Szczuka HIT [bez tytułu]. „Gazeta Wyborcza" 2006, nr 40 (dodatek „Wysokie Obcasy").

Bieguni. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2007.

Recenzje: A. Bagłajewski: *Bieguni*. „Kresy" 2008, nr 3; Z. Bidakowski: *Nerka delfina w formalinie*. „Rzeczpospolita" 2008, nr 4; D. Cirlić-Straszyńska: *Kolejny „boarding"*. „Nowe Książki" 2008, nr 1; M. Cuber: *Podróżuję, więc jestem*. „Polityka" 2007, nr 41; A. Czarnacka: *Słoik w podróży jako metafora nowoczesności*. „Lampa" 2007, nr 11; B. Darska: *To, co umożliwia przetrwanie*. „Opcje" 2007, nr 4; A. Dobiegała: *Błogosławiony, który idzie*. „Fraza" 2007, nr 3; A. Franaszek: *Wezwanie niepokoju*. „Gazeta Wyborcza" 2007, nr 242; W. Górska: *Między biegunami, między okładkami*. „Migotania. Przejaśnienia" 2008, nr 1—2; M. Larek: *Literatura i nowe media*. „Czas Kultury" 2008, nr 6; I. Mikrut: *W poszukiwaniu właściwego czasu*. „Śląsk" 2008, nr 1; T. Mizerkiewicz: *Terrorysta, on patrzy*. „FA-art" 2007, nr 4; M.I. Niemczyńska: *Wszystkie świata strony*. „Gazeta Wyborcza. Kraków" 2007, nr 237; D. Nowacki: *Podróżowanie jest koniecznością: Olga Tokarczuk — powrót do formy*. „Tygodnik Powszechny" 2007, nr 41; M. Orski: *Historie ciała*. „Przegląd Powszechny" 2008, nr 5; A. Pekaniec: *Opowiadać — podróżować — żyć*. „Dekada Literacka" 2008, nr 1; M. Pietrzak: *Pochwała ruchu*. „Studium" 2007—2008, nr 5—6—1; I. Poprawa: *Olga travel*. „Odra" 2007, nr 12; M. Radziwon: *Ciągły ruch i wieczny niepokój*. „Gazeta Wyborcza" 2008, nr 130; P. Urbaniak: *Błogosławiony, który idzie*. „Twórczość" 2008, nr 1; K.E. Wieliczko: *Śladami Kairosa*. „Akcent" 2009, nr 1.

Inne teksty: A. Nęcka: *„Iść, ciągle iść w stronę słońca". W pułapce metazdjęć Olgi Tokarczuk i Andrzeja Stasiuka.* W: Tejże: *Co ważne i ważniejsze. Notatki o prozie polskiej XXI wieku*. Mikołów 2012; S. Skowron: *Jesteśmy jak atomy… Rozważania o książce Olgi Tokarczuk „Bieguni"*. W: Tejże: *Piękno i myśl w najnowszej sztuce słowa, linii i barwy. Recenzje, analizy, interpretacje.* Nowa Ruda 2009.

Prowadź swój pług przez kości umarłych. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2009.

Recenzje: W. Browarny: *Gatunek sudecki*. „Odra" 2010, nr 9; D. Czaja: *Po tropach*. „Tygodnik Powszechny" 2009, nr 50; A. Czachowska: *Hiperpoprawność Olgi Tokarczuk*. „Twórczość" 2010, nr 3; M. Gradowski: *Kryminał udawany*. „Co Jest Grane. Warszawa" 2009, nr 290; Ł. Knap: *Zemsta pięknych saren*. „Lampa" 2010, nr 1—2; P. Kofta: *Wspólnicy Pana Boga*. „Dziennik. Gazeta Prawna" 2009, nr 237 (dodatek „Kultura"); J. Kurkiewicz: *Przeciwko mężczyznom u władzy (w ich wielkich terenowych samochodach)*. „Gazeta Wyborcza" 2010, nr 163; M.I. Niemczyńska: *Kości zostały rzucone*. „Gazeta Wyborcza. Kraków" 2009, nr 282; D. Nowacki: *Czy wypada jeść mięso?*. „Gazeta Wyborcza" 2009, nr 275; R. Ostaszewski: *Te, co skaczą i fruwają… zabijają?*. „FA-art" 2008, nr 4; K. Szczuka HIT [bez tytułu] „Gazeta Wyborcza" 2010, nr 29 (dodatek „Wysokie Obcasy"); J. Szlachta-Misztal: *„Zwierzęca" zemsta*. „Śląsk" 2010, nr 2; J. Wierzejska: *Idź za pługiem z radością*. „Nowe Książki" 2010, nr 3.

Moment niedźwiedzia. Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012.

Recenzje: M. Bisz: *Niedźwiedź w kawałkach*. „Reflektor" 2012, nr 2; M. Cuber: *Chronić niedźwiedzia*. „Twórczość" 2012, nr 7; K. Czaja: *Niedźwiedzia przysługa*. „artPAPIER" 2012, nr 8; B. Darska [bez tytułu]. „Zadra" 2012, nr 1—2; M. Małkowska: *Z niedźwiedziem przez świat*. „Rzeczpospolita" z 10.04.2012; J. Podgórska: *Gra w heterotropię*. „Polityka" 2012, nr 11; E. Szybowicz: *Zakład Pascala dla ateisty*. „Gazeta Wyborcza" 2012, nr 84; G. Wysocki: *Ćwicz z Olgą Tokarczuk!*. „dwutygodnik.com" 2012, nr 81.

Inne opracowania

W. Bałus: *Do granic: Olga Tokarczuk i Władysław Strzemiński*. „Teksty Drugie" 2009, nr 3; Z. Bidakowski: *Ich Troje. Polska literatura rozpoznana aż nadto*. „Rzeczpospolita" 2007, nr 234; M. Bieńkowska: *Hoffmann — Schulz — Tokarczuk — estetyczne powinowactwa*. „Kresy" 2000, nr 1; T. Bocheński: *Imitacje magiczności w polskiej prozie współczesnej. Tokarczuk i Stasiuk, czyli jaki umysł kryje się pod peruką*. W: *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*. Red. J. Biedermann, G. Gazda, I. Hübner. Łódź 2007; S. Bortnowski: *Jak Olga Tokarczuk czyta „Lalkę" Bolesława Prusa?*. „Polonistyka" 2001, nr 10; S. Bortnowski: *Wiersz Czesława Miłosza i proza Olgi Tokarczuk*. „Warsztaty Polonistyczne" 1997, nr 1; J. Brach-Czaina: *Gender w twórczości Olgi Tokarczuk i Tamary Bołdak-Janowskiej*. „Pogranicza" 2005, nr 2; J. Brach-Czaina: *Pomnażanie rzeczywistości*. „Zadra" 2002, nr 1; W. Browarny: *Mieszczańska ikonosfera w powieściach Stefana Chwina, Pawła Huellego i Olgi Tokarczuk*. W: *Polska proza i poezja po 1989 roku wobec trady-*

cji. Red. M. Wróblewski, A. Główczewski. Toruń 2007; J. Chłosta-Zielonka: *Myśl feministyczna w fabularnych kreacjach Olgi Tokarczuk*. W: *W kontekstach kultury, historii i geografii*. Red. L. Hul. Olsztyn 2001; K. Chmielewska: *Realizm magiczny po polsku albo popyt na odwieczną mądrość*. „Bez Dogmatu" 2001, nr 47; U. Chowaniec: *Tekst powieściowy jako zapis autentycznego przeżycia i czasu w utworach Izabeli Filipiak, Manueli Gretkowskiej oraz Olgi Tokarczuk.* W: *Literatura polska 1990—2000*. T. 2. Red. T. Cieślak, K. Pietrych. Kraków 2002; U. Chowaniec: *W poszukiwaniu „kobiecego" świata*. W: *Światy nowej prozy.* Red. S. Jaworski. Kraków 2001; K. Czaja: *Zbrodnia i kartka. O łączeniu światów w „Otwórz oczy, już nie żyjesz" Olgi Tokarczuk i w „Ciągłości parków" Julia Cortazara*. „artPAPIER" 2010, nr 14; P. Czapliński: *Rzemieślnicy*. W: Tegoż: *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976—1996*. Kraków 1997; P. Czapliński: *Zdradliwy realizm*. W: Tegoż: *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym.* Kraków 2004; M. Dampz: *Trunkowy outsider i mistyk (czyli Marek Marek Olgi Tokarczuk).* „PAL. Przegląd Artystyczno-Literacki" 2001, nr 3; K. Dunin: *Kogutek czy kurka?*. „Ex Libris" 1995, nr 83; K. Dunin: *Pępowina do nieba*; *Pępowina do ziemi.* W: Tejże: *Czytając Polskę. Literatura polska po roku 1989 wobec dylematów nowoczesności.* Warszawa 2004; K. Dunin: *Pisarka*. „Odra" 2008, nr 5; P. Dunin-Wąsowicz: *Pejzaż z Olgą i Manuelą*. „Życie Warszawy" 1995, nr 214; P. Dunin-Wąsowicz, J. Klejnocki, współpr. K. Klejnocka: *Czas Olgi*. „Machina" 1997, nr 4; E. Dutka: *Od „Sądu Ostatecznego" Memlinga do „Próby generalnej" Tokarczuk, czyli o Apokalipsie i apokalipsach na lekcjach w liceum*. „Nowa Polszczyzna" 2003, nr 2; E. Dutka: *„Przykładam ucho do mebli…" — zaproszenie do lektury opowiadań Pawła Huellego i Olgi Tokarczuk „na godzinach polskiego" w liceum*. „Z Teorii i Praktyki Dydaktycznej Języka Polskiego" 2004, t. 17; O. Fliszewska: *Przestrzeń w twórczości Olgi Tokarczuk*. „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2005, z. 7, t. 1; O. Fliszewska: *W kręgu mitu*. „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2003, z. 6; A. Franaszek: *Oczy Olgi T*. „NaGłos" 1995, nr 21. (Przedruk w: *Była sobie krytyka. Wybór tekstów z lat dziewięćdziesiątych i pierwszych.* Red. D. Nowacki, K. Uniłowski. Katowice 2003); H. Gosk: *Postać literacka wobec wymiaru codzienności*. W: Tejże: *Bohater swoich czasów. Postać literacka w powojennej prozie polskiej o tematyce współczesnej*. Izabelin 2002; R. Grupiński, I. Kiec: *Stworzyć i opisać świat*. W: Tychże: *Niebawem spadnie błoto, czyli kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej.* Poznań 1997; I. Iwasiów: *Gender i literatura po 1989 roku*. W: Tejże: *Gender dla średnio zaawansowanych. Wykłady szczecińskie.* Warszawa 2004; I. Iwasiów: *Kobieca proza na zmianę*. „Zadra" 2005, nr 4; S. Iwasiów: *Olga Tokarczuk: „Celem mojej pielgrzymki jest zawsze inny pielgrzym"*. W: Tegoż: *Reprezentacje Europy w prozie polskiej XXI wieku*. Szczecin—Zielona Góra 2013; A. Janikowska: *Szczelinami o domowej pracy*. „Kresy" 2005, nr 1—2; J. Jarzębski: *O.T*. W: Tegoż: *Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej*. Kraków 1997; M. Jentys: *Argonautka: trzy pierwsze podróże*. „Wyspa" 2007, nr 2; M. Jentys: *Czysty kraj*. W: Tejże: *Nić Ariadny. Z notatnika recenzentki*. Toruń 2005. (Przedruk w: Tejże: *Argonauci naszych czasów*. Toruń 2009); M. Jentys: *Księga podróży. O Oldze Tokarczuk*. W: Tejże: *Argonauci naszych czasów*. Toruń 2009; M. Jentys: *Światy Olgi Tokarczuk*. W: Tejże: *Nić Ariadny. Z notatnika recenzentki*. Toruń 2005; M. Jentys: *Zmartwychwstanie bogini*. W: Tejże: *Argonauci naszych czasów.* Toruń 2009; P. Kierzek: *Tokarczuk „gra na wielu bębenkach"*. „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2006, nr 8; J. Klejnocki: *Pocztówki z Atlantydy*. „Ex Libris" 1995, nr 81; A. Kłos: *Śmiertelni nieśmiertelni, nieśmiertelni śmiertelni*.

W: *Rozkład jazdy. 20 lat literatury Dolnego Śląska po 1989 roku*. Red. J. Bierut, W. Browarny, G. Czekański. Wrocław 2012; J. Koniecko: *Czas aniołów Olgi Tokarczuk i Gabriela Garcii Márqueza*. „Topos" 2007, nr 3; E. Kula: *Tę wałbrzyską pisarkę czyta się z lubością*. „Warsztaty Polonistyczne" 1998, nr 4; A. Legeżyńska: *Młynek do kawy i inne modele kosmosu*. „Polonistyka" 1998, nr 2. (Przedruk w: Tejże: *Krytyk jako domokrążca. Lekcje literatury z lat 90.* Poznań 2002); J. Łukosz: *Ziemia Olgi*. „Twórczość" 1999, nr 11. (Przedruk w: Tegoż: *Imperia i prowincje. O literaturze niemieckojęzycznej i polskiej w dwudziestym wieku*. Wrocław 2000); K. Majbroda: *W kręgu codzienności, mitu, magii — wątki antropologiczne w prozie Olgi Tokarczuk.* „Zeszyty Etnologii Wrocławskiej" 2004, nr 1; K. Maliszewski: *Pociąg do literatury. Szkicownik literacki z Dolnego Śląska*. Wrocław 2010 (fragm.); D. Materska, E. Popiołek: *Czas Tokarczuk*. „Wiadomości Kulturalne" 1996, nr 26; A. Mrozik: *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku.* Warszawa 2012; M. Nalepa: *Demony, duchy i potworki, czyli kłopoty z dorastaniem*. „Fraza" 1996, nr 13; A. Nęcka: *Kobiece sekreciki*; *Przez pryzmat codzienności*. W: Tejże: *Granice przyzwoitości. Doświadczanie intymności w polskiej prozie najnowszej.* Katowice 2006; D. Nowacki: *Jak być kochaną*. „Nowy Nurt" 1995, nr 23; D. Nowacki: *Polityczność w granicach rozsądku*. W: Tegoż: *Kto im dał skrzydła. Uwagi o prozie, dramacie i krytyce (2001—2010).* Katowice 2011; D. Nowacki: *Próba rynku*. W: Tegoż: *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90.* Kraków 1999; M. Orski: *Mitopoetyka bytu*. „Odra" 2002, nr 6; M. Orski: *Narratorka „kiwa się"*. W: Tegoż: *Opowieści dla dorosłych i opowiastki dla niedorosłych.* Wrocław 2010; M. Orski: *Życie snem Olgi Tokarczuk*. W: Tegoż: *Lustratorzy wyobraźni, rewidenci fikcji. O prozie polskiej lat 90.* Warszawa 2002; R. Pawłowski: *Nike dla Tokarczuk*. „Gazeta Wyborcza" 2008, nr 234; E. Połczyńska: *Tworzyć „kształt" — o serii Olgi Tokarczuk*; *Wędrówka po uniwersum i „kłączu" jako sposób na wtajemniczenie według Olgi Tokarczuk*; *Światy kreowane w serii Olgi Tokarczuk.* W: Tejże: *Topos labiryntu w dwudziestowiecznych narracjach seryjnych*. Toruń 2008; E. Poręba: *Bezdomność a zakorzenienie w prozie Olgi Tokarczuk*. W: *Światy nowej prozy*. Red. S. Jaworski. Kraków 2001; M. Rabizo-Birek: *„Jeśli znajdziesz swoje miejsce, będziesz nieśmiertelna"*. „Fraza" 1999, nr 2—3; A. Rejter: *Świat przyrody w prozie Olgi Tokarczuk — reinterpretacja — kreacja*. „Język Artystyczny" 2003, t. 12; S. Sarnicka: *Naprawdę istnieją tylko osoby (o powieściach Olgi Tokarczuk).* „Warsztaty Polonistyczne" 1996, nr 2; D. Siwor: *Schemat „rite de passage" a literatura — rozważania o prozie polskiej lat 90.* „Ruch Literacki" 2004, z. 6; S. Skowron: *Między baśnią, fantastyką a snem*. „Gazeta Noworudzka" 2002, nr 282; S. Skowron: *Między baśnią, fantastyką a snem*. W: Tejże: *Piękno i myśl w najnowszej sztuce słowa, linii i barwy. Recenzje, analizy, interpretacje.* Nowa Ruda 2009; J. Sosnowski: *Budzik dla duszy*. „Gazeta Wyborcza" 1997, nr 235; E. Szybowicz: *Skandalista Jezus Chrystus*. W: Tejże: *Apokryfy w polskiej prozie współczesnej.* Poznań 2008; M. Świerkosz: *Doświadczenie historii a pamięć ciała w prozie Olgi Tokarczuk*. „FA-art" 2008, nr 4; A. Toczyski: *Cogito*. „Świat Psychoanalizy" 1997, nr 1—2; K. Uniłowski: *Anna In na straganach świata*. „FA-art" 2006, nr 4; K. Uniłowski: *Cała prawda o prozie środka [1].* „FA-art" 2002, nr 3; K. Uniłowski: *Cała prawda o prozie środka [2].* „FA-art" 2002, nr 4; K. Uniłowski: *Cała prawda o prozie środka [3].* „FA-art" 2003, nr 1—2. (Przedruk w: K. Uniłowski: *„Proza środka", czyli stereotyp literatury nowoczesnej*. W: Tegoż: *Granice nowoczesności. Proza polska i wyczerpanie modernizmu*. Katowice 2006); A. Urbańska: *Chorzy i niepełnosprawni w prozie Olgi Tokarczuk. Niemedyczna próba diagnozy*. W: *Rozkład jazdy. 20 lat litera-*

tury Dolnego Śląska po 1989 roku. Red. J. Bierut, W. Browarny, G. Czekański. Wrocław 2012; K. Varga: *Wujkowie Rimbauda*. „Książki" 1994, nr 5; L. Wickowska-Maciąg: *Dom codzienny — dom podzielony, czyli rodzina zdezintegrowana w powieściach Olgi Tokarczuk*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego. Dydaktyka" 2004, z. 3; L. Wickowska-Maciąg: *Między apoteozą a mizoginizmem. O kreacjach postaci kobiecych w twórczości Olgi Tokarczuk*. „Fraza" 2002, nr 1—2; O. Wilczyńska: *Metafizyka śmierci w prozie Olgi Tokarczuk*. „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2008, z. 11; M. Wolny: *Dom Olgi*. „Polityka" 1999, nr 44; B. Wojewoda: *Obrazy Boga w prozie Olgi Tokarczuk*. „Kresy" 1998, nr 1; M. Woźniakiewicz-Dziadosz: *O powieści inicjacyjnej Olgi Tokarczuk „Podróż Ludzi Księgi"*. W: *W poszukiwaniu nowego kanonu. Interpretacje współczesnej prozy i dramatu*. Red. A. Chomiuk. Goleszów 2003; R. Wójs: *Niemcy, starość, śmierć. Mityzacja przestrzeni dolnośląskiej w prozie Olgi Tokarczuk*. „Orbis Linguarum" 2005, vol. 28; P. Zacharewicz: *Olga Tokarczuk. Literatura neognozy*. W: Tegoż: *W stronę nowego paradygmatu*. Toruń 2008; A. Zawada: *Lornetka Olgi Tokarczuk*. „Pomosty" 2003, t. 8; H. Zaworska: *Olga i Manuela*. „Wprost" 1999, nr 8; Z. Ziątek: *Od dokumentów czasu do dokumentu miejsca. (Zbigniew Kruszyński i Olga Tokarczuk)*. W: Tegoż: *Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentarne w prozie współczesnej*. Warszawa 1999; A. Zieniewicz: *Babski przełom*. „Wiadomości Kulturalne" 1995, nr 29; J. Zgrzywa: *Zabawy językowe Olgi Tokarczuk*. „Studia Językoznawcze" 2003, t. 2; M. Żarczyńska: *Problematyka tożsamości w twórczości Olgi Tokarczuk*. W: *Swojskość i obcość. O kategorii tożsamości w piśmiennictwie polskim na przełomie wieków*. Red. A. Staniszewski, J. Chłosta-Zielonka. Olsztyn 2004; M. Żarczyńska: *Technika symultaniczna w prozie Olgi Tokarczuk*. W: *Literackie strategie lat dziewięćdziesiątych. Przełomy — kontynuacje — powroty*. Red. L. Hul, A. Staniszewski. Olsztyn 2002.

Inne publikacje Olgi Tokarczuk

Miasto w lustrach. Warszawa, Okolice 1989.

Historyjki czy historie? Parabole czy alegorie? O prozie Magdaleny Tulli

Elżbieta Dutka

> Oto pojawiła się dziwna, intrygująca książka, która może jej autorkę uczynić gwiazdą niejednego literackiego sezonu. Książka — meteor ciągnący za sobą sieć literackich galaktyk, rzecz o dużym ciężarze właściwym, zdolna wywołać nie lada zamęt w martwym morzu polskiej prozy. Wierzę, że nie pójdzie na dno — ów literacki pióropusz utrzyma ją na powierzchni, zachęci krytyków i czytelników, by studiowali chemiczny skład cząsteczek składających się na ekscentryczną zawartość[1].

Przytoczone słowa Marka Zaleskiego zostały zamieszczone w posłowiu do debiutanckiej powieści Magdaleny Tulli. Z perspektywy kilkunastu lat, które minęły od publikacji *Snów i kamieni*, trzeba przyznać, że diagnoza krytyka była trafna. Proza Tulli pojawia się jak kometa na niebie prozy polskiej, wywołując emocje, ale także na długo zapadając w pamięć. Pisarka nie należy do autorów, którzy są stale obecni na literackim rynku, regularnie wydając kolejne książki i systematycznie przypominając o sobie czytelnikom. Mimo dość dużego rozgłosu związanego z przyznaniem pisarce różnych nagród oraz nominacji do Nagrody Literackiej Nike nie stała się ona osobą medialną, powszechnie znaną i rozpoznawalną, Magdalena Tulli wydała zaledwie pięć niezbyt obszernych utworów: *Sny i kamienie*[2], *W czerwieni*[3],

---

[1] M. Zaleski: *Kometa Magdaleny Tulli.* W: M. Tulli: *Sny i kamienie.* Warszawa 1995, s. 92.

[2] M. Tulli: *Sny i kamienie*… W szkicu, przywołując cytaty z tej książki, stosuję skrót Sk.

[3] M. Tulli: *W czerwieni.* Warszawa 1998. Korzystam z wydania drugiego, zmienionego: Warszawa 1999, używając skrótu Wcz.

Tryby[4], *Skazę*[5], *Włoskie szpilki*[6]. Można powiedzieć, że w porównaniu z bogatym dorobkiem Olgi Tokarczuk czy Andrzeja Stasiuka parę książek Magdaleny Tulli to niewiele, ale utwory tej autorki rzeczywiście zdołały wywołać „nie lada zamęt w martwym morzu polskiej prozy". Debiutanckie *Sny i kamienie* zostały uznane za „objawienie"[7], nazwano je „mikroarcydziełkiem"[8], krytycy podkreślali oryginalność i odmienność tej prozy. Także w recenzjach z kolejnych książek Magdaleny Tulli przeważały opinie pozytywne. Jednak nie wszyscy krytycy w pełni aprobowali ten typ prozy, dały się również słyszeć głosy, że autorka, przywołując ograne klisze i schematy, eksponując „podszewkę" literatury, niebezpiecznie zbliża się do granicy kiczu, że jej książki są „właściwie o niczym" lub można je uznać za „postmodernistyczne dziwadła"[9]. Ważniejszy jednak od rozbieżności opinii krytyków wydaje się fakt, że studia nad „chemicznym składem cząsteczek" utworów Magdaleny Tulli w dużym stopniu przyczyniły się do sformułowania istotnych tez na temat zjawisk i tendencji we współczesnej prozie polskiej. Już w pierwszych pracach podejmujących dyskusję na temat przełomu roku 1989 odnaleźć można uwagi o „ekscentrycznej zawartości" książek Magdaleny Tulli. Choć mieszkająca w Warszawie pisarka była nieco starsza od większości ówczesnych debiutantów (urodziła się w roku 1955), to jednak właśnie jej nazwisko stało się jednym z synonimów nowej prozy. Najczęściej pisano w kontekście utworów Tulli o tak znamiennych zjawiskach dla tego czasu, jak: powrót „rzemiosła" — poetyki, metafikcja, metaliterackość, poetycki model prozy, antyproza łamiąca reguły fabularności, mityzacja. Uzasadnione zatem wydaje się stwierdzenie, że nazwiska autorki *Snów i kamieni* nie powinno zabraknąć w syntezach literatury polskiej po roku 1989[10].

---

[4] M. Tulli: *Tryby.* Warszawa 2003 — używam skrótu T.

[5] M. Tulli: *Skaza.* Warszawa 2006 — posługuję się skrótem S.

[6] M. Tulli: *Włoskie szpilki.* Warszawa 2011 — posługuję się skrótem Wsz.

[7] „Swego czasu autorka *Snów i kamieni* błysnęła oryginalnością. To było — nie bójmy się słów — objawienie". D. Nowacki: *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90.* Kraków 1999, s. 58.

[8] P. Czapliński, P. Śliwiński: *Literatura polska 1976—1998. Przewodnik po prozie i poezji.* Kraków 1999, s. 275.

[9] Określenia „postmodernistyczne dziwadło" użył w recenzji *Trybów* M. Witkowski — pisarz jednak dodaje, że przeczytał to „postmodernistyczne dziwadło" z prawdziwą przyjemnością. M. Witkowski: *Narrator wyszedł z domu o wpół do dziesiątej.* „Akcent" 2003, nr 3, s. 162.

[10] A. Nęcka zaliczyła autorkę *Snów i kamieni* do grona prozaików tworzących mapę literatury „nowej i najnowszej". A. Nęcka: *Starsze, nowsze, najnowsze. Szkice o prozie polskiej XX i XXI wieku.* Katowice 2010, s. 12. Zob. opinie na temat książek M. Tulli w pracach o charakterze syntetycznym na przykład w: P. Czapliński, P. Śliwiński: *Literatura polska 1976—1998*…, s. 249—251; A. Izdebska: *Proza Magdaleny Tulli — w kręgu wieloznacznej referencji.* W: *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989—2009.* T. 1. Red. Z. Andres, J. Pasterski. Rzeszów 2010, s. 303—322; A. Morawiec: *„Sny i kamienie" Magdaleny Tulli — płaszczyzny*

Na podstawie lektury utworów Magdaleny Tulli, a także analizy stanu recepcji krytycznej i prac badawczych poświęconych tej twórczości można — jak sądzę — wyodrębnić cztery zasadnicze (niewykluczające się, lecz wzajemnie powiązane) sposoby (a właściwie hipotezy) odczytań jej prozy[11]. Zasygnalizowałam je już w tytule mojego artykułu: historyjki — historie — parabole — alegorie. W pierwszym z tych określeń eksponowany jest metaliteracki charakter utworów warszawskiej pisarki, pozwalający dostrzec w nich odniesienia do głośnych dyskusji na temat statusu, sposobu bycia słowa i samej literatury. W drugim na pierwszy plan wysuwa się równie ważna i aktualna refleksja na temat historii i historiografii, w tym także biografii, czyli swego rodzaju mikrohistorii. W trzecim z wymienionych sposobów odczytań w centrum uwagi znajduje się paraboliczność książek Magdaleny Tulli, postrzeganych jako nośniki wieloznacznych, wielopiętrowych sensów. Natomiast ostatnie określenie nie tyle sugeruje uniwersalizację sensów wpisanych w utwory tej autorki, ile raczej je bardziej konkretyzuje.

◇

Przemysław Czapliński, dokonując wstępnego rozpoznania prozy polskiej po roku 1989, książki Tulli zaliczył do kręgu metafikcji, a dokładniej: do „nieepickiego modelu prozy". Ten typ prozy ujawnił się — zdaniem badacza — wyraźnie w literaturze polskiej właśnie pod koniec lat 80., ale stanowił częściowo kontynuację tak zwanej „rewolucji artystycznej w prozie", a częściowo — nawiązanie do strategii tekstowych wypracowanych w okresie międzywojennym[12]. Obok autorki *W czerwieni* ów typ reprezentują także: Jerzy Pilch, Natasza Goerke, Marek Bieńczyk, Aleksander Jurewicz. Za szczególnie wartościowe uznał Czapliński te książki, które sytuują się na pograniczu dwóch modeli: nieepickości i fabulacji, „utwory rezygnujące z fabulacyjnych zobowiązań prozy, a zarazem budujące świat pomimo odsłanianej przed czytelnikiem wiedzy, że są to światy ze słów". Do takiego kręgu utworów

odczytań. W: *Literatura polska 1990—2000*. T. 2. Red. T. Cieślak, K. Pietrych. Kraków 2002, s. 309—326; M. Orski: *Magdalena Tulli: mitologie miejskiego molocha*. W: Tenże: *Autokreacje i mitologie. (Zwięzły opis spraw literatury lat 90.)*. Wrocław 1997, s. 59—62.

[11] Oczywiście, wymienione sposoby odczytania utworów tej pisarki nie wyczerpują wszystkich możliwości. Proza Magdaleny Tulli ze względu na swoją metaforyczność, schematyczność, niejednoznaczność daje naprawdę szerokie pole do różnych interpretacji. O „niejednoznaczności referencjalnego wymiaru" tekstów autorki *Trybów* pisze A. Izdebska: *Proza Magdaleny Tulli — w kręgu wieloznacznej referencji…*

[12] P. Czapliński: *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976—1996*. Kraków 1997, s. 139. Zdaniem badacza, „nieepicki model prozy" charakteryzuje poetyckość, czyli nadorganizacja językowa, opieranie wypowiedzi narracyjnej na interferencji małych i wielkich figur semantycznych, a także otwarcie na trzeci z rodzajów — dramat, oraz zwiększona „gęstość" tekstu, podwyższony poziom świadomości językowej i literackiej, przekształcanie aktu deziluzji w problem narracyjny. Tamże, s. 140—141.

zaliczone zostały *Sny i kamienie.* Autor *Śladów przełomu* wskazał również istotne dla prozy Magdaleny Tulli kręgi tradycji: z jednej strony pisarka czerpie z twórczości Schulza, z drugiej — z dzieł Calvina[13]. Nazwiska tych pisarzy często przywoływali w kontekście twórczości autorki *W czerwieni* również inni badacze[14], pisząc o mityzacji w jej utworach, a także próbach zaadaptowania do polskich warunków osiągnięć latynoamerykańskiego realizmu magicznego.

Stosunkowo szybko utrwaliło się zatem przekonanie, że proza Magdaleny Tulli należy do „literatury tworzonej z literatury", w której na pierwszym planie sytuuje się język i samo tworzenie tekstów. Już po publikacji pierwszej powieści podkreślano, że właściwie trudno nawet rozstrzygnąć, czy jest ona jeszcze prozą czy już poezją. Pisano o tym utworze, że jest poematem, traktatem, utworem w poetycki sposób ukazującym rzeczywistość wyciosywaną z kamieni i ze słów. Przemysław Czapliński uznał za ważny zabieg w *Snach i kamieniach* przekształcanie narracji w opis:

> Tulli rozwija opowieść jako komentarz do trzech słów (organizm, mechanizm, plan) i ich kontekstowych synonimów (drzewo, ciało, miasto; materia, narzędzie; sen, mit), nakładając ich zakresy. Słowa te, mające charakter wyjściowej matrycy, spajają narrację, powracając w postaci leitmotivów, lecz także dostarczają narracji napędu, ponieważ podlegają eksplikacji, wyjaśniają się wzajemnie, przyciągają synonimy i antonimy. *Sny i kamienie* łączą zatem leksykalną ograniczoność rozprawy naukowej, która musi trzymać się terminów podstawowych, z leksykalną rozrzutnością opisu literackiego, który spełnia się poprzez bogactwo określeń i kontekstów, ujawniając tym samym własną nieskończoność[15].

W *Snach i kamieniach* — jak piszą autorzy *Literatury polskiej 1976—1998. Przewodnika po prozie i poezji* — poszukuje się odpowiedzi na pytanie, czym była powojenna odbudowa, a to poszukiwanie odbywa się za pomocą języka, który tkwił u podstaw tamtej rzeczywistości, tworząc nierealną, wręcz senną rzeczywistość. Marzenia o idealnym kształcie miasta wynikają z wyobraźni językowej, to w niej odnaleźć można geometryczne, architektoniczne i biologiczne wzorce:

---

[13] Tamże, s. 158—159.

[14] Zob. na przykład *Calvino, Márquez i pewna pani. Rozmowa z Magdaleną Tulli.* W: P. Czapliński, P. Śliwiński: *Kontrapunkt. Rozmowy o książkach.* Poznań 1999, s. 125—128. O związkach prozy Tulli z twórczością nie tylko Schulza i Calvina, ale także innych autorów pisze A. Morawiec: *„Sny i kamienie" Magdaleny Tulli — płaszczyzny odczytań…*, s. 313. Zob. także B. Kaniewska: *Śladami Tristrama Shandy.* Poznań 2000, s. 179.

[15] P. Czapliński: *Ślady przełomu…*, s. 158.

> W rezultacie Miasto — utkane ze snów i słów — zawdzięcza swój kształt, rozwój i rozpad potencji tkwiącej w języku: odmiany gramatyczne, różnicowanie się czasów, powstawanie nowych słów — to fragmenty rzeczywistości. *Sny i kamieni*e są więc w równej mierze przypowieścią o miejscu, co traktatem o naturze języka. Związek pomiędzy rzeczywistością a mową w tym traktacie wyraża się w skrajnym przekonaniu ontologicznym: nie ma niczego w bycie, czego uprzednio nie byłoby w języku, wszystko zaś, co tkwi w języku, już potencjalnie istnieje[16].

W debiutanckim utworze Magdaleny Tulli widoczna jest świadomość, że w dzisiejszych czasach nie można już po prostu opowiadać, bez refleksji nad sposobem, w jaki się to czyni. Narrator *Snów i kamieni* z jednej strony nie łudzi się, że słowa mogą ocalić lub przywrócić to, co przeminęło, ma świadomość ich niestabilności, ale z drugiej strony wie, że tylko w ten sposób może dotknąć przeszłości: „Nazywanie rzeczy po imieniu pomaga jedynie na krótko. To, co zostanie nazwane, także popada w zapomnienie, ponieważ każde słowo jutro będzie znów potrzebne dla kolejnej rzeczy" (Sk, s. 72).

Słowa nie tylko nie ocalają, ale także nieuchronnie dzielą — „Każda nazwa staje na ostrzu noża, wprowadza dramatyczne napięcie, zmusza do czynienia rozróżnień" (Sk, s. 68). W *Snach i kamieniach*, podobnie jak w poezji pierwszego i drugiego pokolenia lingwistów, język został postawiony w stan podejrzenia i oskarżenia, okazuje się narzędziem manipulacji. Słowa nie przylegają do rzeczy, mieszkańcy miasta ulegają złudzeniom, że sprawują nad nimi kontrolę: „We własnym mniemaniu są panami słów. Lecz słowa nie są im posłuszne. Nie trzymają się rzeczy, nagle zmieniają znaczenie lub znikają, zastąpione przez inne słowa" (Sk, s. 69).

◇

Płaszczyzna metaliteracka, widoczna już w *Snach i kamieniach*, z jeszcze większym rozmachem ujawniła się w kolejnym utworze. Jednak w debiutanckiej książce problematyczny był przede wszystkim status słowa, w drugiej natomiast mocniej eksponowana jest podejrzana kondycja opowieści, które „nie ulegają niczyjej woli, mają bowiem własną, niezłomną" (Wcz, s. 157)[17]. Tekstowość świata przedstawionego manifestowana jest w pierwszych i ostatnich zdaniach utworu:

---

[16] P. Czapliński, P. Śliwiński: *Literatura polska 1976—1998*…, s. 275—276. Podkr. — E.D.

[17] A. Izdebska w odniesieniu do tego fragmentu powieści pisze, że „*W czerwieni* to przede wszystkim opowieść o sprawczej i zarazem ograniczonej mocy narracji, o porządku »historyjek«". A. Izdebska: *Proza Magdaleny Tulli — w kręgu wieloznacznej referencji*…, s. 310.

> Kto był już wszędzie i wszystko widział, powinien na ostatek udać się do Ściegów. Po prostu zasiąść w saniach i póki sen nie zmorzy, mknąć środkiem równiny pustej jak biała kartka papieru, bezkresnej jak życie.
>
> Wcz, s. 5

> Akwizytorze szukający szczęścia albo ratunku, jeśli chcesz się wydostać ze Ściegów, nie zwlekaj ani chwili: musisz to zrobić między wielką literą a kropką, nie czepiając się urwanej myśli, nie czekając na ostatnie słowo.
>
> Wcz, s. 157

W czerwieni sytuowano wręcz na antypodach pierwszej książki Tulli, odmawiając temu utworowi oryginalności — Dariusz Nowacki stwierdził, że jest to utwór w całości wykonany z klisz i ze schematów literatury mitograficznej, totalny cytat[18]. Przedstawione miasteczko — Ściegi, zgodnie ze swoją nazwą zostało zszyte z gotowych elementów, ze znanych opowieści. Ten zabieg jest również ostentacyjnie wyeksponowany, reprodukowanie znanych opowieści wydaje się koniecznością, od której nie można uciec:

> Skąd brać nowe opowieści? Ich liczba jest ograniczona, wszystkie bez wyjątku znane na wylot od niepamiętnych czasów. Nie żądają uwagi. Tylko sił, żeby je dźwignąć, stare szmaty butwiejące w ciężkich tobołach, które urywają ręce.
>
> Wcz, s. 157

Pisano zatem o literackim patchworku, w którym Tulli korzysta głównie z elementów charakterystycznych dla nurtu „małych ojczyzn". *W czerwieni* porównywano z powieścią Olgi Tokarczuk *Prawiek i inne czasy.* Krytycy widzieli w tych utworach, ze względu na manifestacyjnie literacki charakter przedstawionych miejsc, symptomy wyczerpania, a nawet autokompromitacji nurtu małoojczyźnianego[19].

◇

Stosunkowo szybko uznano, że metaliterackość wysuwa się na pierwszy plan również w *Trybach.* Michał Witkowski zauważył, że właśnie ta po-

[18] D. Nowacki: *Zawód: czytelnik…*, s. 58.

[19] D. Nowacki, powołując się na opinię Tadeusza Komendanta, który widzi w książce Tulli „bodaj niezamierzoną kpinę z »prozy korzennej«" („Gazeta Książki" 1998, nr 9), pisze, że ta wątpliwość (kpina czy nie?) wydaje mu się najciekawszym zagadnieniem, jakie w ogóle można podjąć w związku z powieścią. D. Nowacki: *Zawód: czytelnik…*, s. 60. Por także: P. Czapliński: *Literatura małych ojczyzn — koniec i początek.* W: *Pisać poza rok 2000. Studia i szkice literackie.* Red. A. Lam, T. Wroczyński. Warszawa 2002, s. 122; R. Ostaszewski: *Lokalni hodowcy „korzeni".* „Dekada Literacka" 2002, nr 7—8, s. 44.

wieść to „jeszcze radykalniejszy krok w metaliterackość”[20]. Recenzenci trzeciej powieści Magdaleny Tulli zwracali chętnie uwagę na pierwsze zdania tego utworu[21]: „Stwarzanie światów! Nie ma nic prostszego. Podobno wytrząsa się je z rękawa. A po co?” (T, s. 5). Wydaje się, że początkowe stwierdzenia mają charakter ironiczny, gdyż lektura *Trybów* przekonuje raczej, że „stwarzanie światów” nie jest zadaniem łatwym, a niepokojące pytanie, po co to się robi, pozostaje właściwie bez odpowiedzi. Dodatkową komplikacją okazuje się w tym utworze wielopiętrowość opowieści i literackich światów — jednym z bohaterów jest narrator: to o nim i pozostałych postaciach opowiada ktoś, kogo można by uznać za nadnarratora. Pierwszy z nich pragnie skonstruować banalną historyjkę o zdradzie, jednak nie jest w stanie tego zrobić, a jego wysiłki są wręcz groteskowe. Nieustannie potyka się o schematy, rekwizyty, próbuje rozpoznać i uporządkować historyjki (T, s. 30). Przede wszystkim czuje swój bezwład i bezsilność wobec języka, ulega „trybom” gramatycznym. Krzysztof Uniłowski pisze, że *Tryby* są „ironiczną fabularyzacją niemożności tworzenia literatury”, jednak jest to nie tyle dowcip literacki, ile raczej strategia, gdyż można odnieść wrażenie, że Tulli

> solidaryzuje się ze swoimi nieudolnymi demiurgami, podziela żal nad pałubicznością ich kreacji, w rozmyślnie nieznośny, sentymentalny sposób opowiadając o nieuchronnym dramacie artystowskiego niespełnienia, a także egzystencjalno-ontologicznej ułomności wszelkiej kreacji[22].

Zabieg ten budzi nieufność badacza, widzącego w nim zasłonę dla „narcyzmu Złego Demiurga, który tworzy ułomne konstrukcje tylko po to, by następnie roztaczać aurę współczucia i samemu podziwiać się w tej roli”[23].

◇

Także w *Skazie* często widziano kolejną historyjkę „szytą grubymi nićmi”. W utworze w minimalistyczny sposób została zarysowana sceneria małego

[20] M. Witkowski: *Narrator wyszedł z domu o wpół do dziesiątej…*, s. 160—161. Por. z opinią M. Orskiego: „Powieść Magdaleny Tulli jest finezyjnym, dowcipnie literacko »poprowadzonym« autorskim głosem w dyskusji pisarzy nad »wyczerpaniem« fikcji, nad diagnozą śmierci powieści”. M. Orski: *Ucieczka klauna.* W: Tenże: *Rozbite zwierciadło. Krytyczny przewodnik po gościńcach nowej polskiej prozy.* Wrocław 2006, s. 108.

[21] O początku *Trybów* pisze między innymi: M. Cuber: *Salto mortale.* „Twórczość” 2003, nr 10, s. 112; D. Nowacki: *Opowiadać nadal.* „Studium” 2003, nr 3—4, s. 208; M. Orski: *W „jałowych piaskach historyjek”.* „Odra” 2003, nr 12, s. 101; R. Ostaszewski: *Koniec w środku.* „Dekada Literacka” 2003, nr 5—6, s. 81.

[22] K. Uniłowski: *Czym są fabulacje i dlaczego się ich nie czyta?.* „FA-art” 2009, nr 1—2, s. 5.

[23] Tamże.

miasta, z kamienicami przy rynku, przez który przejeżdża tramwaj. Senną rzeczywistość przedstawionego miejsca narusza przybycie uchodźców, którzy zatrzymują się na centralnym placu. Najpierw przybysze są „inni", potem stają się kłopotem i problemem, a ostatecznie są postrzegani jako zagrożenie. Obcość przybyszów kłuje w oczy mieszkańców, choć w gruncie rzeczy niczym się od mieszkańców nie różnią:

> Obcość, zasklepiona w sobie, z niczego się nie potrafi wytłumaczyć, choć wniosła w pejzaż plamę tak niepokojącą, że aż zakrawa to na rozmyślną prowokację. Obcość jest obca, i właśnie to stanowi o jej istocie.
>
> S, s. 66

„Obcy" są naznaczeni, początkowo tylko dzieci z sierocińca noszą wyróżniające je opaski, potem czynią to wszyscy. „Nieproszona masa" (S, s. 71) wywołuje polityczny zamęt, który prowadzi do dyktatury. Pojawiają się pomysły, jak usunąć przybyszów, słychać pogłoski o „ostatecznym rozwiązaniu" (S, s. 129—130). Ta historyjka ma dwa warianty zakończenia. W pierwszym generał nakazuje zamknąć uchodźców w schronie, w którym zostaną zatkane otwory wentylacyjne. Decyzję o ludobójstwie podejmie jeden człowiek, ale w powieści pada pytanie: czy odpowiedzialności za nią nie powinni przyjąć także ci wszyscy, którym przybysze przeszkadzali i którzy w ten sposób wymusili „ostateczne rozwiązanie"? W drugim wariancie uchodźcom udaje się taksówkami wyjechać do wymarzonej Ameryki. Ale nawet jeśli przyjmie się za dobrą monetę szczęśliwe zakończenie tej historyjki, to pozostaje bolesna świadomość, że zbrodnia mogła się wydarzyć, że było na nią ciche przyzwolenie. W zakończeniu utworu plac znów jest pusty i wydaje się, że wszystko może powrócić do dawnego porządku. Niepokoi jednak brak pewności, że nic złego nie stało się uchodźcom. Bez odpowiedzi pozostają pytania: czy została popełniona zbrodnia, czy też przybyszom udało się ocaleć? A może wydarzenie ukazane w *Skazie* było koszmarnym snem, który zniknie po przebudzeniu? Świat przedstawiony w tym utworze Magdaleny Tulli ma wyraźnie umowny charakter, jest z dykty, papierowy. W powieści nie padają żadne nazwy własne, nie ma dat. Rzeczywistość wygląda raczej jak kiczowata atrapa, sklecona na szybko teatralna scenografia. Również w tej książce narrator eksponuje literackie „szwy", „podszewkę" świata przedstawionego, często używa pomniejszającego określenia „historyjka" (między innymi: S, s. 62, 67, 161, 169, 178). Przedstawione miasteczko wydaje się wobec tego na wskroś literackie, niemające nic wspólnego z rzeczywistością pozatekstową. Tym razem narrator zmaga się z niemożnością przedstawienia mechanizmów prowadzących do zbrodni. Problemem okazuje się nieadekwatność języka i tragedii. Osoba mówiąca, pragnąc opowiedzieć o tym, co się stało (lub mogło stać), przyjmuje różne postawy, wciela się w postaci mieszkań-

ców miasteczka. Znamienne jednak, że nigdy nie jest jednym z uchodźców. Wydarzenia nie zostały ukazane z perspektywy ofiar, ale raczej cały wysiłek narratora skierowany jest na przedstawienie narodzin i mechanizmów nietolerancji i nienawiści. Kluczowe wydaje się pytanie o „indywidualną" historyjkę, jednostkową perspektywę i odpowiedzialność:

> Jeśli to moja historyjka, wybaczą mi wszystkie winy, tylko bezradność okaże się naprawdę niewybaczalna, bo tylko ona obraża każdą z postaci, wywraca jej poczucie sensu i rani, raz na zawsze odbierając nadzieję. Kiedy rzecz zbliża się do zakończenia, nie ma już komu dźwigać ciężaru wszystkich niepowodzeń i upokorzeń, któremu nie dali rady nawet najbardziej nieszczęśliwi. Jeśli ta historyjka należy do mnie, już tylko zaciskam powieki, żeby nic nie widzieć. Czyż nie jestem w niej postacią najostatniejszą z ostatnich, tą, która w końcu musi wziąć na siebie cały ból.
>
> S, s. 164

Poświęciłam więcej uwagi *Skazie*, gdyż pod wieloma względami ten utwór wydaje się przełomowy dla pisarstwa Magdaleny Tulli. Trudno w nim nie dostrzec ironicznego stosunku do literatury w ogóle i do własnej twórczości, przejawiającego się w wyjątkowo często przywoływanym określeniu „historyjka". Narratorzy tego i innych utworów Magdaleny Tulli podejmują wysiłek opowiadania historyjek właśnie. Wątki plączą się i urywają, a opowiadacze zapadają się w „jałowych piaskach historyjek", grzęzną w rumowisku klisz i konwencji[24].

Paradoksalnie jednak lektura książek Magdaleny Tulli, uznawanych za tak bardzo metaliterackie, jednocześnie prowokuje i skłania do odczytań wykraczających poza literackie uniwersum. Ważnym problemem w twórczości warszawskiej pisarki okazuje się historia wyłaniająca się zza historyjek[25]. Wraz z uwagami na temat metaliterackiego charakteru prozy Tulli często powraca problem jej związków (lub ich braku) z rzeczywistością pozatekstową. Dogłębnie zanalizowała to zagadnienie Agnieszka Izdebska, zwracająca uwagę na rozbieżność pomiędzy wręcz ostentacyjną (podkreślaną przez krytyków) metaliterackością utworów a wypowiedziami/komentarzami samej autorki. Pisarka bowiem w licznych wywiadach deklaruje, że ten problem

[24] Tak brzmi tytuł jednej z recenzji *Trybów.* M. Orski: *W „jałowych piaskach historyjek"*…, s. 101—102.

[25] O różnicy między historyjkami a historią mówi pisarka w jednym z wywiadów między innymi: „Historyjek jest wszędzie pełno. Są jak opakowania, w których ludzie przechowują swoją wiedzę o świecie. Często są używane w charakterze wizytówki opowiadającego. Istnieją też historie uzgodnione — te są wspólną wartością. Pomagają się porozumiewać". *Za plecami narratora.* Z Magdaleną Tulli rozmawia Marek Zaleski. „Res Publica Nowa" 1999, nr 5—6, s. 79.

jej w ogóle nie interesuje[26]. To zagadnienie jednak w szczególny sposób staje się widoczne właśnie podczas lektury *Skazy.* Powieść pozbawiona jasnych odwołań historycznych, a pod wieloma względami nawet manifestacyjnie literacka, skłania wszakże do odczytań odwołujących się do konkretnego wydarzenia historycznego (Holocaustu). Interpretację taką wymusza — jak pisze Agnieszka Izdebska — „historyczny kontekst, paradygmatyczna moc narracji wokół Zagłady ustanawiającej ramy ponowoczesnego dyskursu"[27]. Zgromadzone stosy palt, ludzie stłoczeni na placu, dzieci z opaskami na rękawach, myśl o „ostatecznym rozwiązaniu", sugestia, że „obcy" mogli zostać zagazowani, aż nadto przypominają fakty znane z historii ostatniej wojny. *Skaza* wobec tego nie tyle opisuje Zagładę, ile ją ewokuje, ukazuje „struktury rozumienia świata", przyjmowania odpowiedzialności, zrozumienia (lub nie) czyjegoś bólu[28]. Zatem u podstaw powieści Tulli wcale nie tkwi przekonanie, iż rzeczywistość i referencja znikają pożerane przez symulację, lecz „wiara w ekwiwalencyjną siłę łączącą znaki i rzeczywistość"[29].

Podążając tym tropem, nie tylko historyjki, ale i refleksję na temat historii można dostrzec już w debiutanckich *Snach i kamieniach.* Mimo że w utworze dominuje optyka snu i odrealnione wizje, to są tu również czytelne aluzje do znanych wydarzeń z przeszłości. Historia nie jest jednak opisywana wprost, lecz przez charakterystyczne, dobrze znane z różnych przekazów (nie tylko literackich) motywy i rekwizyty. Epokę mieszczaństwa („czasy rozruchu i rozwoju" — Sk, s. 27) przywołują uwagi o serwantkach i porcelanie. Wraz ze wspomnieniem Gdańska, za który nikt nie chciał umierać, wywołana została II wojna światowa (Sk, s. 40—41), przywoływana także przez obraz porcelanowych stłuczek, rumowiska rzeczy, wypalonych ruin, nadpalonych fotografii (Sk, s. 48, 50) oraz miejsca, gdzie stała karuzela (Sk, s. 63). Czasy powojenne w utworze to przeciwieństwo epoki wcześniejszej, cechuje je bylejakość, tandeta, bezkształt („W razie potrzeby linoleum mogło zastąpić zużyty parkiet, kawałek dykty — szybę, a gazeta — stłuczony klosz od lampy — Sk, s. 28), wywołują je także masowe uroczystości (Sk, s. 29) i pałac z iglicą pośrodku miasta (Sk, s. 86). Widok żołnierzy grzejących ręce przy koksownikach przywodzi na myśl stan wojenny (Sk, s. 46). *Sny i kamienie* można by opatrzyć przypisami do wielu utworów o Warszawie: od *Lalki* przez *Wielki Tydzień* po *Małą Apokalipsę*. Opowiadacz wywołuje różne sposoby mówienia o przeszłości, zestawia je, tworząc „na oczach" czytelników scenę, na której rozgrywa się historia Warszawy i jej mieszkańców.

---

[26] A. Izdebska: *Proza Magdaleny Tulli — w kręgu wieloznacznej referencji…*, s. 305.

[27] Tamże, s. 317.

[28] O empatii, konieczności współbycia z cierpiącymi w odniesieniu do *Skazy* pisze A. Łebkowska: *O pragnieniu empatii w prozie polskiej końca XX i początku XXI wieku.* W: Tejże: *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku.* Kraków 2008, s. 45—49.

[29] A. Izdebska: *Proza Magdaleny Tulli — w kręgu wieloznacznej referencji…*, s. 322.

Również w drugiej powieści — *W czerwieni*, ważną rolę odgrywa historia, choć zarysowuje się w tle, jakby niechciana. Co prawda Ściegi znajdują się w fikcyjnym zaborze szwedzkim, ale w utworze odnaleźć można odwołania do wydarzeń historycznych: wojny rosyjsko-japońskiej (Wcz, s. 8), zamachu na arcyksięcia Ferdynanda w Sarajewie i I wojny światowej (Wcz, s. 27), odzyskania przez Polskę niepodległości (Wcz, s. 44), rewolucji w Rosji (Wcz, s. 111), antysemickich wystąpień, kryzysu między wojnami i zapowiedzi koszmaru II wojny światowej. Miasteczka nie ominęły zawirowania XIX i XX wieku. Dzięki stylizowanemu opisowi i odpowiednim rekwizytom pisarka ukazuje wielkie zmiany historyczne[30]. W tej powieści jednak ważne okazują się nie fakty, lecz rzucone na ogólnie zarysowane historyczne tło dzieje małego miasteczka, kilku rodzin i jednostek, których życie przypadło na czasy przełomowe. Jak zauważył Przemysław Czapliński, Magdalena Tulli pokazuje, jak prywatne sprawy (starania o miłość, pieniądze, władzę) przekształcają się w wymiarze zbiorowym w mechanizmy wielkiej historii[31]. W zakończeniu powieści można odnaleźć uwagę bezpośrednio odnoszącą się do dziejów Ściegów, ale mającą także znaczenie bardziej ogólne — refleksji nad samą historią i jej związkami z opowieściami (literaturą), która przypomina współczesne dyskusje w gronie historiografów[32]:

> Historia Ściegów wyszła z pożaru cało. Opowieści są niezniszczalne. Powtarzano je w ogonkach do kuchni polowych, jakby nic się nie stało. Trwały pozszywane byle jak, byle tylko grube nici utrzymywały przyczyny i skutki w stosownym porządku. Pamięć najłatwiej poddaje się szablonom wykroju. Jeśli nawet zetlała materia naciągała się ponad miarę i darła z trzaskiem, to mniejsza o dziury, nie do nich bowiem lgnie oko.
>
> Wcz, s. 157

Trudno uciec od myśli o podobnych zmianach (rozpadzie tradycyjnej kultury i tradycyjnych opowieści o historii) podczas lektury *Trybów.* Opowiadacz nie przywołuje tych wydarzeń wprost, gdyż pyta nie tyle o fakty, ile o ich

[30] H. Gosk: *Dyskurs zamiast opowieści (Zbigniew Kruszyński „Na lądach i morzach", „Szkice historyczne", Magdalena Tulli „Tryby"*). W: Tejże: *Zamiast końca historii. Rozumienie oraz prezentacja procesu historycznego w polskiej prozie XX i XXI wieku podejmującej tematy współczesne.* Warszawa 2005, s. 212.

[31] P. Czapliński: *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje.* Warszawa 2009, s. 235.

[32] Zob. najgłośniejsze prace badające narracyjne podobieństwa między dokumentami i fikcjami, a także mechanizmy narracyjne i retoryczne w tekstach z zakresu historiografii, na przykład: F. Ankersmit: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii.* Red., przekł. i wstęp E. Domańska. Kraków 2004; H. White: *Poetyka pisarstwa historycznego.* Red. E. Domańska, M. Wilczyński. Przeł. E. Domańska, M. Loba, A. Marciniak, M. Wilczyński. Kraków 2000.

przyczyny i konsekwencje dla różnych uczestników historycznego dramatu. Hanna Gosk pisze:

> *Tryby* „dzieją się" intelektualnie już po katastrofie, a chronologicznie na jej krawędzi, w przeddzień wybuchu kataklizmu. Ich bohaterem został opowiadacz/narrator rozważający własną pozycję w uniwersum czynności opowiadania o zdarzeniach i losach ludzi uwikłanych w przypadki historyczne, kochających, cierpiących, wykonujących codzienne czynności i umierających. Ów bohater/narrator ma świadomość, że narracja zewnętrzna wobec zdarzeń jest już niemożliwa, bo nie ma takiej pozycji, z której dałoby się ją uprawiać w sposób arbitralny, a narracja uczestnicząca ugina się pod ciężarem poholocaustowej odpowiedzialności, bowiem musiałaby najpierw wyjaśnić, kim jest opowiadacz i jakie ma prawo do snucia opowieści o świecie, w którym załamały się aksjologiczne gwarancje stabilizujące trwałość tego świata i dające podstawy jego opowiadalności[33].

Natomiast w *Skazie* (jak już sygnalizowałam wcześniej) aluzje historyczne do Holocaustu, do zbrodni popełnianych przez sąsiadów na sąsiadach urastają do rangi głównego problemu[34]. Powieść Magdaleny Tulli przywodzi na myśl zarówno szeroko dyskutowany esej Jana Błońskiego *Biedni Polacy patrzą na getto*[35], jak i głośną książkę Jana Tomasza Grossa *Sąsiedzi*[36]. Recenzenci pisali o *déjà vu* Umschlagplatzu, ale także „skazie" na polskiej pamięci (zbrodni w Jedwabnem, pogromie kieleckim). Powieść Tulli ukazuje dylematy narratora, wywołuje problem: jak pisać o Zagładzie. W swojej recenzji Grażyna Borkowska wyraziła to pytaniem: „jak opowieść o małym miasteczku zamienia się w opowieść o Zagładzie?"[37]).

◇

Do reinterpretacji utworów Magdaleny Tulli, a zwłaszcza do weryfikacji tez na temat ich metaliterackiego charakteru, skłania w sposób szczególny lektura *Włoskich szpilek.* Opowiadania zgromadzone w tym tomie odsłaniają autobiograficzne podłoże wielu motywów znanych z wcześniejszych utworów Tulli. Na przykład obrazy rzeczywistości tekturowej, które uznawane były za koronne argumenty na rzecz tez o „literaturze tworzonej z literatury",

---

[33] H. Gosk: *Dyskurs zamiast opowieści…*, s. 212.

[34] Zob. K. Dzika-Jurek: *„Setka szarych palt". (Nie)świadomość Zagłady w powieści „Skaza" Magdaleny Tulli.* „Teksty Drugie" 2013, nr 5, s. 25—41.

[35] J. Błoński: *Biedni Polacy patrzą na getto.* „Tygodnik Powszechny" 1987, nr 2, s. 1, 4.

[36] J.T. Gross: *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka.* Sejny 2000.

[37] G. Borkowska: *Idiomy Zagłady.* „Res Publica Nowa" 2006, nr 2, s. 114.

okazują się zakorzenione w biograficznym konkrecie. We *Włoskich szpilkach* w ten sposób przedstawione zostały fałsze i codzienna tandeta PRL-u, widziane oczami dziecka:

> W tym czasie w całym kraju rozbierano stare, wypalone dekoracje i pośpiesznie ustawiano nowe, do złudzenia przypominające domy, mosty, fabryki. Iluzja realności była nieodparta. Żyło się wśród nich dość spokojnie, zwłaszcza w porównaniu z zamętem, który dopiero co przeminął. Ale nie miały odpowiedniego ciężaru właściwego. Ważyły tyle, co tektura. Trwaniu tych nowych dekoracji mogły zagrozić silniejsze porywy wiatru.
>
> Wsz, s. 24

Poczucie ulotności, nierealności świata we *Włoskich szpilkach* okazuje się wynikiem zwątpienia w rzeczywistość. Jego przyczyną jest wojenna trauma, którą dziedziczy córka po matce ocalonej z Zagłady:

> Stąd nieufność wobec rzeczywistości, która […] przy pozorach solidności zrobiona jest z łatwopalnej tektury. Najbardziej przeszkadza brak dostatecznie silnej wiary w istnienie świata. To choroba, która przenosi się na potomstwo przez spojrzenie, przez westchnienie i przez dotyk.
>
> Wsz, s. 73

We *Włoskich szpilkach* historia ma charakter prywatny, rodzinny. Przedstawione w opowiadaniach losy matki stają się opowieścią o Zagładzie, a przez pryzmat dziejów córki-narratorki ukazane zostały czasy PRL-u (między innymi wydarzenia marca 1968 roku). Choroba matki (alzheimer), za której sprawą czas zaczął płynąć w odwrotnym kierunku, odsłoniła źródła wielu obsesji, nieprzepracowanych doświadczeń, które rzutują na postawy współczesne, na to, kim jest urodzona już po wojnie córka:

> Ale wojna, jeśli już się zacznie, nie ma końca. W każdym razie nie dla każdego. Generałowie podpiszą akt kapitulacji, w niebo wystrzelą kolorowe fajerwerki, szeregowcy upiją się ze szczęścia, że ocaleli. I do cywila. A dla cywili dalej trwa cicha, niewidoczna wojna. Wykrwawiają się w niej samotnie dzień po dniu, noc po nocy, rok po roku. Do końca swoich dni, a niektórzy znacznie dłużej. Wojna, jak masa upadłościowa, przechodzi na własność potomnych.
>
> Wsz, s. 64

Opowiadania Tulli skłaniają do przywołania kategorii postpamięci, do mówienia o kolejnym pokoleniu, które choć samo nie doświadczyło bezpośrednio Holocaustu, nosi w sobie ślady tamtej tragedii. Lektura *Włoskich szpilek* rzuca dodatkowe światło na fragment *Skazy*, w którym narrator utożsamia

się z dzieckiem urodzonym wśród uchodźców na placu: „Jeśli więc jestem owym dzieckiem urodzonym nie w porę — a czy mogę być kimkolwiek innym?" (S, s. 172).

Zza historyjek Tulli wyłaniają się zatem historie, a utwory, czytane wcześniej jako metaliterackie zabawy, mogą się okazać projektem autoterapeutycznym, układaniem się z własną biografią i własną epoką.

◇

Ze względu na wieloznaczność i wielopiętrowość sensów, które usiłowałam zarysować, można także przyjąć, że *Sny i kamienie*, *W czerwieni*, *Tryby* i *Skaza* są swego rodzaju parabolami[38]. Co prawda, paraboliczność została uznana za cechę literatury w wieku XX w ogóle, cechę, która szczególnie uwidacznia się w powieściach, jednak utwory Magdaleny Tulli wydają się pod tym względem wyjątkowe[39]. Metaforyczność, poetyckość, niejednoznaczność tych książek sprzyjają odczytaniom symbolicznym, odsłaniają ich uniwersalny sens[40].

W powieściach Magdaleny Tulli czas i miejsca są niedookreślone, choć jednocześnie pojawiają się w tych utworach także czytelne aluzje do rzeczywistych miejsc, wydarzeń historycznych, zjawisk społecznych, ludzkich przeżyć. Odwołania do konkretów i realiów, przy zachowaniu dużej dozy ogólności, stają się swego rodzaju propozycją poszukiwania formuły ludz-

[38] Mam tu na myśli szersze znaczenie tego słowa, niezawężone do granic gatunku z zakresu literatury dydaktycznej. Zob.: „Parabola to forma narracyjna służąca przekazaniu nadrzędnego sensu filozoficznego lub moralnego […]. W sensie szerszym paraboliczny jest każdy utwór fabularny ważny nie ze względu na przedstawione postacie i wydarzenia, ale w ten sposób ukierunkowany w odbiorze, że staje się wykładem uniwersalnych prawideł ludzkiej egzystencji, postaw wobec życia i losu, znaczeń religijnych i filozoficznych". A. Nasiłowska: *Parabola.* W: *Słownik literatury polskiej XX wieku.* Red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka. Wrocław—Warszawa—Kraków 1993, s. 763—768. Zob. także A. Martuszewska: *Parabola czy paraboliczność? Problematyka sposobu istnienia niektórych gatunków w prozie XX wieku.* W: *Genologia i konteksty.* Red. C.P. Dutka, M. Mikołajczak. Zielona Góra 2000, s. 51—60. Taką możliwość odczytywania poszczególnych utworów Magdaleny Tulli sugerowali krytycy i badacze, do ich sądów odwołam się w dalszych partiach tekstu.

[39] Najdalej w takim odczytaniu *Snów i kamieni* posunął się A. Morawiec, który w tym utworze widzi wręcz moralitet. A. Morawiec: *„Sny i kamienie" Magdaleny Tulli — płaszczyzny odczytań…*, s. 325.

[40] „Istnienie paraboli powieściowej jest zawsze kwestią odczytania, rozpoznania ogólnego w szczególnym. Utwór zwykle takie rozpoznanie stara się sugerować — uniemożliwiając zastosowanie wzoru tradycyjnej lektury, burząc przyzwyczajenia czytelnika, wprowadzając symbolikę odwołania do mitologii, schematyzując postaci i sytuacje, odwołując się do stylizacji, czy też wprowadzając — w prozie — jakości typowo poetyckie". A. Nasiłowska: *Parabola…*, s. 765.

kiego życia. W przeciwieństwie do znanych z Biblii przypowieści[41] — paraboliczne powieści Magdaleny Tulli trudno opowiedzieć, nie mają one ciągłej narracji, są znacznie bardziej fragmentaryczne, poszarpane, a ich sensy — dalekie od jednoznaczności. Anna Martuszewska zauważa jednak, że niemal od początków swego istnienia parabola nie była traktowana jako całkowicie jasny sposób wypowiedzi: „już w Ewangeliach prostocie i wręcz »namacalności« obrazu pojawiającego się w przypowieści towarzyszy przekonanie, że jego metaforyczna wymowa może zostać niezauważona czy niezrozumiana"[42].

◇

Paraboliczność *Snów i kamieni* została wzmocniona poetyckim charakterem tego utworu, w którym dużą rolę odgrywają metafory, kontrasty, opozycje, antytezy. Takiemu odczytaniu sprzyja także wyraźna stylizacja biblijna, widoczna już na poziomie języka, na przykład w zdaniu: „Albowiem wszystko, co ma początek, ma również koniec" (Sk, s. 24). W wyniku nawiązania do Księgi Rodzaju ukazane zostało ustanowienie porządku (oddzielenie wód górnych od dolnych), ale można tu także dostrzec odwołanie do Apokalipsy (zapowiedź końca, który stanie się nowym porządkiem — Sk, s. 86). Przywołane w utworze porównania są wyjaśniane, podobnie jak jest to czynione w przypowieściach ewangelicznych: „pod tak wieloma względami świat przypomina drzewo? Jak drzewo z przeciwdrzewem, tak każda na świecie

[41] Zob. hasło *Przypowieść.* W: H. Langkammer: *Słownik biblijny.* Katowice 1984, s. 130. W. Ostrowski zauważa, że za parabolę najczęściej uznaje się krótką opowieść, z której można wydobyć sens moralny przez przykład, podobieństwo lub alegorię, jej cel jest dydaktyczny, zwykle związany z etyką. Badacz zauważa także, że pojęcie „parabola" jest w istocie szersze od przypowieści, gdyż obejmuje zarówno przypowieści, jak i przysłowia, ludowe powiedzenia i sentencje życiowe. W. Ostrowski: *Przypowieść.* W: *Słownik rodzajów i gatunków literackich.* Red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska. Kraków 2006, s. 617—618.

[42] A. Martuszewska: *Parabola czy paraboliczność?…*, s. 51. Również Anna Opacka zauważa, że odczytania utworów parabolicznych mają charakter niejednoznaczny: „Wymowę utworów parabolicznych, z reguły uniwersalną, ponadczasową, ogólnoludzką, odczytujemy w sposób niejednoznaczny, bez konkretyzowania i dopowiadania, jako przesłanie przemawiających spoza zdarzeń odwiecznych prawd o człowieku i jego kondycji. Prawd etycznych — bo przypowieści genetycznie związane z księgami pierwszymi kultur mówią przykładami dostępnymi ludzkiej świadomości danej epoki, mówią obrazami bliskimi ludzkim dziejom o tym, co ludzkie i nieludzkie w człowieku. O granicy dobra i zła. O różnych postaciach zła i podatności na nie ludzkiego serca. Mówią też o heroicznym przekraczaniu człowieczeństwa — o wielkości. Czy uczą? Oczywiście, tak! Wszakże pod warunkiem, że zostaną odczytane w swojej głębokiej (ukrytej) wymowie". A. Opacka: *Ekspansja prozy parabolicznej po 1956 roku, na przykładzie „Mszy za miasto Arras" A. Szczypiorskiego.* W: E. Jaskółowa, A. Opacka: *Prądy i konwencje w prozie.* Kraków 1995, s. 109.

rzecz połączona jest z przeciwrzeczą, a to, co widoczne, jest zawsze powiązane z czymś, co niewidoczne (Sk, s. 13).

Debiutancka powieść Magdaleny Tulli może być zatem czytana jako przypowieść o ambiwalentnej naturze wszystkiego, o awersie i rewersie życia i rzeczywistości, o przeciwieństwach, które okazują się koniecznym dopełnieniem (entuzjazm — wyczerpanie, radość — smutek, rozwój — rozkład, marzenia — rzeczywistość, drzewo — maszyna, natura — kultura), o dwuznaczności, która jest skutkiem nazywania rzeczy po imieniu (każde słowo oznacza rezygnację z innego, każdy sąd przywołuje zaprzeczenie itp. — Sk, s. 68).

Świat w *Snach i kamieniach* porównywany jest także do maszyny — „Przychodzi czas, kiedy tryby świata kręcą się coraz wolniej, zarówno z powodu zużycia elementów, jak i gorszego zasilania" (Sk, s. 26). Utwór Magdaleny Tulli — jak pisze Lidia Burska w szkicu zamieszczonym na końcu tego utworu — to przypowieść o

> umieraniu marzenia o doskonałości i rodzeniu się marzeń innych, zwykle jednak mających związek z wyobrażeniem czegoś lepszego od tego, co jest. Czy autorka przestrzega nas, że ufnie budując kolejny nowy wspaniały świat, budujemy tylko przyszłą kupę gruzu? Może gdy rozsypie się już nasz entuzjazm, najcenniejszą pamiątką nieoczekiwanie okaże się rozczulający kawałek cegły, gumiak lub czapka w jodełkę z minionej epoki — ślad po budowniczych ruin, naszych poprzednikach?[43].

W zakończeniu *Snów i kamieni* przewija się myśl o swego rodzaju nieodzowności rozkładu i kryzysu:

> Podobno ani piękniejsze sny, ani inne, lżejsze życie — na nic nam się nie przydadzą. Być może, potrzeba nam tylko jeszcze większego zamętu coraz gorętszych pragnień, coraz bardziej dręczących pytań i coraz bardziej jałowych odpowiedzi, których ciągnienie na los szczęścia — jak hazard bez wygranych — przynosi tylko udrękę. Lecz i udręka nie może trwać bez końca: zawsze zmierza ku przesileniu.
>
> Sk, s. 86—87

Zmierzyć trzeba się nie tyle ze świadomością nietrwałości ludzkich budowli, z nieuchronnością rozpadu i przemijania, ile z niepokojącą myślą o pustce, która — jak można przeczytać w zakończeniu *Snów i kamieni* — tkwi we wszystkim, co ludzkie; którą jest podszyte samo życie (Sk, s. 87).

[43] L. Burska: *Narodziny miasta.* W: Sk, s. 91.

◇

W czerwieni to — zdaniem Marii Janion — „wariacja gatunkowa na temat paraboli", przypowieść „przewrotnie pouczająca"[44]. Można odczytać ten utwór jako przypowieść o namiętnościach, które symbolizuje kolor przywołany w tytule — w utworze ukazana została pogoń za miłością, pieniędzmi, władzą[45]. Na przeszkodzie realizacji tych dążeń stają często rzeczy przypadkowe — jak na przykład kamienna dekoracja, która spadła w momencie, gdy przed Emilką stanął wybór pomiędzy posłańcami dwóch konkurentów. Opowieść nie jest w stanie oddać siły ludzkich uczuć, emocji, ale mimo to staje się przypowieścią o tym, co nieuchronne — o katastrofie, końcu — tytułowa czerwień okazuje się przede wszystkim kolorem śmierci[46].

◇

W trzeciej powieści Magdaleny Tulli narrator jest trybikiem w niewidzialnej maszynerii tekstu; podobnie człowiek bywa uwikłany w machinę własnego losu i czynników, na które nie ma wpływu. Wobec tego trudno powstrzymać się od pełnego goryczy pytania: „kto naprawdę sprawuje władzę w tej przestrzeni, kto umieszcza w niej postacie, kto nadaje bieg zdarzeniom" (T, s. 127)? W powieści kluczowe są dwa porównania, które mogą się odnosić zarówno do literatury, jak i do życia: do hotelu („Historyjka jest jak hotel, postacie pojawiają się i znikają" — T, s. 15) oraz do cyrku (arena, na której występuje linoskoczek, ale także wystawiający się na śmieszność klaun-narrator). Z hotelu — miejsca obcego, które tylko na krótko staje się własne, korzysta narrator i bohaterowie. Gmach przypomina labirynt o niezliczonych piętrach, w którym za tajemniczymi drzwiami otwierają się różne światy i rozgrywają odmienne historie. Pomiędzy piętrami kursuje winda, umożliwiająca szybkie poruszanie się pomiędzy różnymi scenografiami — potencjalnymi historyjkami. Narrator jest gościem hotelowym, ale także cyrkowcem, który na arenie przed publicznością popisuje się i naraża na śmieszność. Towarzyszą temu

[44] M. Janion: *W śmierci.* W: Tejże: *Żyjąc, tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji.* Warszawa 2001, s. 368.

[45] „Tytuł książki brzmi *W czerwieni*, a czerwień jest kolorem miłości, bankowego sukna i krwi — trzech najsilniejszych skupisk ludzkiego pożądania. O tym właśnie jest powiastka Tulli: o ludzkich pragnieniach". *Magia sophia. O powieści Magdaleny Tulli „W czerwieni"*. W: P. Czapliński, P. Śliwiński: *Kontrapunkt. Rozmowy o książkach…*, s. 131. Zob. także K. Dzika-Jurek: *Jedwabna czerwień. Kolor i materiał w powieści „W czerwieni" Magdaleny Tulli.* W: *Proza polska XX wieku. Przeglądy i interpretacje.* T. 3: *Centrum i pogranicza literatury.* Red. E. Dutka, G. Maroszczuk. Katowice 2014, s. 55—75.

[46] „Integralną część paraboli Tulli stanowią kolory. Bez kolorów straciłaby swój rytm poetycki, swój wzór artystyczny. Układa się on wokół prastarej symboliki kolorów: bieli, czerni, żółci i oczywiście — czerwieni. W określonych zestawieniach wszystko to są kolory śmierci". M. Janion: *W śmierci…*, s. 382.

nieustannie niepokojące pytania: po co to wszystko, jaki to ma sens? Gdy na końcu zapada cisza, pada gorzkie stwierdzenie, że „z ciemnością i bezładem jeszcze nikt nie wygrał" (T, s. 148). Narrator ginie wraz z końcem własnej opowieści, ze światem, który usiłował stworzyć. Ale historyjki, które można odnaleźć w *Trybach*, nie mają ostrych granic, są szalenie podatne — jak zauważył Dariusz Nowacki — zarówno na dopowiedzenia, jak i nawet na wmówienia:

> By daleko nie szukać — ów ciąg metafor (cyrk, hotel, kiczowaty romans z linoskoczkiem bądź czarnym trębaczem), akcentowany na każdym kroku „papierowy" charakter fabuły, ostentacyjna „historyjkowatość" i inne rozstrzygnięcia oraz atrybuty tego rodzaju odsyłają wprost ku szczególnej wizji świata i losu ludzkiego, która odsłania się coraz szerzej wraz z kolejnymi tomami prozy Magdaleny Tulli. Aż strach rekonstruować ów światopogląd. […] Nie od dziś mam niepokojące podejrzenia, zgodnie z którymi pisarstwo Magdaleny Tulli jest na wskroś pesymistyczne, by nie rzec — nihilistyczne. Nad kartkami tej prozy […] zaiste się nie wypoczywa. To nie jest miła lektura, bo czyż miłą może być ta, która powiadamia o upiornej nieprzejrzystości świata, o przypadkowości i znikomości naszego istnienia, a ostatecznie — o tym, że tkwimy w metafizycznej pustce?[47].

Rzeczywiście, powtarzane w powieści pytania: po co? dlaczego?, pozostają bez odpowiedzi, a zakończenie powieści przynosi jedynie bolesne poczucie pustki:

> Trzeba by pytać, po co czepia się życia nękany reumatyzmem emerytowany profesor uniwersytetu, który stoi już prawie nad grobem, albo włóczęga z kolczykiem w uchu, nawykły do obywania się bez obiadu, bez dachu nad głową, bez konta w banku. Albo inni, powiedzmy to bez ogródek, wszyscy, nie wyłączając śpieszących się przechodniów. A więc trzeba by pytać i nie ustawać w pytaniach. Postacie boją się tych pytań jak śmierci, drżą przed nimi, uczepione choćby uszka porcelanowej filiżanki, łatwo bowiem przewidzieć, że na samych pytaniach nie mogłoby się skończyć.
>
> T, s. 83

Tryby — przypowieść o zwątpieniu w sens, w przejrzystość literatury i świata są jednocześnie apelem o sens, wyrazem niezgody na bezosobowe tryby mielące historyjki i ludzkie losy.

[47] D. Nowacki: *Opowiadać nadal…*, s. 212.

◇

Także w kolejnej powieści kluczowe jest poczucie bezsilności wobec losu, na który nie ma się wpływu, i pustki, w której wydają się zawieszone ludzkie losy. W autokomentarzu na 4. stronie okładki pisarka zauważa:

> Ten dramat rozgrywa się w dekoracjach z dykty, wśród tanich rekwizytów. Tylko uczucia są tu prawdziwe. Żądza władzy, tęsknota za lepszym losem, odtrącona miłość i pogarda dla innych. A także nadzieja, która podobno nie umiera nigdy. Świat, w którym żyjemy, widzę właśnie tak.

W *Skazie* istotną rolę odgrywa metafora strojów, które nie pasują, uwierają, są „źle skrojone", „niezgrabne", „gorsze" (S, s. 40), skazują na udrękę, niemniej jednak są konieczne, a klienci nie bardzo mogą wybrzydzać na przygotowane dla nich kreacje (S, s. 46). W powieści nikt nie jest do końca zadowolony ze swego stroju-losu: służąca w fartuchu chce dla siebie czegoś lepszego, podobnie student w marynarce i policjant w przyciasnym mundurze. W *Skazie* beznamiętny ton narratora jest prowokacją, wywołuje sprzeciw, niezgodę na narzucony los, na śmierć. Pustka po uchodźcach okazuje się boleśnie zapełniona winą, wyrzutami sumienia, wątpliwościami; pozostała tytułowa „skaza" na pamięci, na świadomości, która z jeszcze większą siłą przypomina o tych, których już nie ma. Obcy zniknęli bez śladu, ale ta historia nie kończy się szczęśliwie, gdyż „Bólu takiego jak ten, który kiedyś przypadł im w udziale, nie uśmierzy żadne lekarstwo, nawet śmierć" (S, s. 178). Nie ma ulgi, *Skaza* to przypowieść o skażonej pamięci, nieprzemijającym bólu (S, s. 178).

O paraboliczności *Skazy* pisze Beata Przymuszała, która zwraca uwagę, że pewne sytuacje nie zostały w powieści przywołane wprost, są jedynie „pustymi znakami" wywołującymi rozległe skojarzenia:

> w tym znaczeniu powieść jest parabolą skłaniającą do szukania uniwersalnych odniesień. Ale sam fakt pojawienia się obaw związanych z wyborem tematu oraz oscylowanie między metaforycznym a dosłownym odczytaniem mogą wskazywać na użycie języka ezopowego. […] I choć powieść Tulli nie pozwala do końca umieścić się w tym ujęciu (nie mamy tu do czynienia z utworem „pseudohistorycznym"), to jednak nie można go w ogóle wykluczyć. *Skaza* odnosiłaby się więc do samej zagłady, jak i poruszała problem jej ogólnego — możliwego do powtórzenia — mechanizmu[48].

[48] B. Przymuszała: *Pusta pustka? O zanieczyszczonej polskiej pamięci w „Skazie" Magdaleny Tulli.* „Akcent" 2008, nr 4, s. 62—63.

Badaczka podkreśla, że w odniesieniu do *Skazy* lepiej jednak mówić o parabolizacji niż o uniwersalizacji zagadnienia. Parabolizacja jest ujmowana dwutorowo: „Konkretne zdarzenie nie traci w niej swej jednostkowości, odnosząc się jednak do innych historii. Zaś ich podobieństwo nie niszczy odmienności poszczególnych sytuacji”[49]. Mechanizm zagłady, który został ukazany w powieści, tkwi, potencjalnie ukryty, w naszej rzeczywistości społecznej, może wydarzyć się wszędzie. *Skaza* to przypowieść o wykluczeniu, o dojrzewaniu do zbrodni i o skażonej pamięci, której nie sposób uspokoić, o niedopasowaniu do stroju i o życiu, które uwiera, jak źle skrojona marynarka.

Z tezami na temat paraboliczności utworów Magdaleny Tulli polemizuje Ewa Wiegand, która proponuje, by pisać w tym przypadku o „postmodernistycznych alegoriach” (w przeciwieństwie do alegorii w kulturze dawnej, odsyłających do ustabilizowanych sensów, wypływających z teologicznego źródła, ponowoczesne alegorie demonstrują kryzys znaczenia i sensu). Badaczka podkreśla, że miasto ze *Snów i kamieni* nie jest miastem w ogóle, lecz powojenną Warszawą, a uchodźcy ze *Skazy* to nie obcy w ogóle, lecz Żydzi. Koncept pisarki polega na tym, że czytelnik ma te nazwy w domyśle, musi je zgadywać. W utworach Tulli należy zatem widzieć nie charakterystyczne dla paraboli zmierzanie ku wieloznacznej uniwersalizacji sensów, lecz raczej ich ujednoznacznienie, konkretyzację (która jednak nie wyklucza alternatywnych wersji)[50]. Ewa Wiegandt przypisuje alegoryczną konstrukcję całym utworom Magdaleny Tulli, zauważając że parodystycznie i pastiszowo potraktowana przez tę pisarkę powieść stanowi „alegorię życia ludzkiego w czasie”[51]. Autorka *W czerwieni* jest — zdaniem badaczki — „bezwzględna i okrutna w odsłanianiu czasowości naszej egzystencji, która jest czasowa, bo historyczna”[52]. „Historyjki” są zatem alegoriami życia zmierzającego ku śmierci, szczęśliwym zakończeniem może być tylko urwanie fabuły lub dopisanie epilogu. Ewa Wiegandt dostrzega w pisarstwie Tulli połączenie narracji heglowsko-marksowskiej i egzystencjalnej:

> postacie nie działają w i dla historii, lecz są kukiełkami poruszanymi przez zakulisowe tryby polityczne, ekonomiczne i finansowe, pieniądz i wyzysk rządzą światem. Ale te zakulisowe tryby nie są Duchem Dziejów ani koniecznością historyczną, lecz zdegradowanym „tłem”. Wprawdzie nie przestają być groźne, ale zostały potraktowane z pogardliwym lekceważeniem, jak wysługujący im się ludzie[53].

[49] Tamże, s. 64.

[50] E. Wiegandt: *Postmodernistyczne alegorie Magdaleny Tulli.* W: Tejże: *Niepokoje literatury. Studia o prozie polskiej XX wieku*. Poznań 2010, s. 237.

[51] Tamże, s. 236.

[52] Tamże, s. 238.

[53] Tamże, s. 239.

Celem tych alegorii byłoby ukazywanie, jak człowiek radzi sobie (lub nie radzi) ze zrozumieniem świata. Tulli nie ułatwia zadania, jej alegorie są „ciemne", nie tyle rozjaśniają, ile raczej zaciemniają sensy. Stąd odczucie dziwności tej prozy, jej metafikcyjności czy niejasnych powiązań z historią. Alegorie Tulli przynoszą — jak twierdzi Ewa Wiegandt — szczególne efekty, gdy zostają odniesione do Zagłady. Autorka usiłuje uchwycić nieuchwytne, stosując pomniejszenie:

> Efektem estetycznym jest wrażenie miniaturyzacji, ucodziennienia, zwykłości i infantylizacji świata. I tak, w *Skazie* miasto zostaje ograniczone do placu, przystanku tramwajowego i paru kamienic, społeczeństwo do sąsiedzkiej wspólnoty, armia do parunastu lotników, totalitarny przewrót organizuje student, którego gwardia przyboczna składa się z uczniów gimnazjum, a powstanie wywołują obce, zamiejscowe dzieci z sierocińca, którym pomagają miejscowi ulicznicy, a właściwie jeden, sprzedawca gazet, natomiast syn notariusza dezerteruje. Zasada jest taka: im większe pomniejszenie reprezentacji, tym więcej się mieści znaczeń. Toteż w *Skazie* zmieściło się warszawskie getto z Umschlagplatzem, Warszawa z tramwajem przejeżdżającym wzdłuż muru getta, sierociniec Janusza Korczaka, powstanie w getcie, pomagający powstańcom Polacy, lotnicy mający nieść pomoc walczącym w powstaniu warszawskim Polakom, ocalałe cudem dziecko, które odnalazło się w Ameryce i reprezentuje formację pokoleniową dzieci Holokaustu, i wiele, wiele jeszcze innych[54].

Ten — jak pisze badaczka — „obrazoburczy i skandaliczny sposób pisania o Zagładzie" nawiązuje do głośnych utworów Borowskiego, Miłosza, Białoszewskiego.

Teza na temat „postmodernistycznych alegorii Magdaleny Tulli" trafnie — moim zdaniem — oddaje kierunek, ku któremu zdaje się zmierzać to pisarstwo. Potwierdzają ją *Włoskie szpilki*, uwypuklające zwrot ku konkretnym sensom. Przedstawiona w tym tomie dziewczynka, choć czytelnicy nie poznają jej imienia, nie jest jakąś dziewczynką, lecz wiele wskazuje na to, że można ją utożsamić z samą pisarką. Podobnie jak autorka, pochodzi ona z mieszanej polsko-włoskiej rodziny, nosi dziwnie brzmiące nazwisko, urodziła się po wojnie itp. Zabieg „pomniejszania" uwidacznia się w sposobie pokazywania historii i osobistych zmagań z powojenną traumą przez odbicie ich, jak w lustrze, w stosunkach panujących między dziećmi. Tu także zabiegiem służącym alegorii jest miniaturyzacja, ucodziennienie oraz infantylizacja świata. We *Włoskich szpilkach* obrazem Holokaustu staje się ciemna chmura pochłaniająca połowę rodziny, PRL zostaje ograniczony do przedszkola,

[54] Tamże, s. 240.

potem — szkoły, wydarzenia marca 1968 — do dziecięcego wyzywania od „farbowanych lisów" i kilku innych epizodów.

◇

Trudno zatem rozdzielić historyjki i historie, a także parabole i alegorie, gdyż wydają się one wzajemnie powiązanymi sposobami odczytywania utworów Magdaleny Tulli. Odsłaniają one przede wszystkim tkwiące u podstaw tego pisarstwa sprzeczności, antytezy, paradoksy. Ostentacyjna metaliterackość nie wyklucza bowiem pozatekstowych odwołań i odczytań[55], ahistoryczność okazuje się sposobem refleksji na temat historii, a natężona paraboliczność nie tyle przynosi naukę i wyjaśnienia, ile raczej budzi niepokój i skłania do poszukiwań konkretnych znaczeń (lub przekonuje o ich braku). Jest to twórczość wciąż rozrastająca się i — jak udowodniła publikacja *Włoskich szpilek* — zmieniająca się, ale i wymagająca już teraz reinterpretacji. Opowiadania zgromadzone w tomie wydanym w roku 2011 wyraźnie zmierzają w kierunku autobiografizmu. Zwrot w stronę prawdy własnych doświadczeń wydaje się potwierdzać również utwór *Loteria* opublikowany na łamach „Zeszytów Literackich"[56]. Podszyte autobiografią opowieści Magdaleny Tulli nadal jednak mają tak charakterystyczny dla pisarstwa tej autorki kształt historyjek z odwołaniami do historii, mogą być odczytywane jako parabole o postpamięci i życiu na granicy różnych światów bądź jako kolejna alegoria „życia ludzkiego w czasie".

Mimo to wciąż trudno przewidzieć, w jakim miejscu po raz kolejny rozbłyśnie „kometa Magdaleny Tulli".

Magdalena Tulli
Prozaiczka, tłumaczka

Urodzona 20 października 1955 roku w Warszawie. Absolwentka Liceum Ogólnokształcącego im. N. Żmichowskiej w Warszawie. Studiowała biologię na Uniwersytecie Warszawskim. Pracowała na Stacji Antarktycznej im. H. Arctowskiego, kierowanej przez Zakład Biologii Antarktyki PAN. W 1983 roku uzyskała tytuł doktora w Instytucie Biologii i Zoologii PAN. W 1982 roku była kurierką redakcji „Miesięcznika Mazowsze". W latach 1982—1986

[55] „Proza Magdaleny Tulli — bodaj najpełniejsze wcielenie tej tendencji [nieepickiej, niemimetycznej — E.D.] — opisywała przecież rzeczywistość, nie poświęcając ani słowa widzialnemu światu". P. Czapliński: *Polska do wymiany…*, s. 234—235.

[56] M. Tulli: *Loteria.* „Zeszyty Literackie" 2013, nr 4, s. 5—15.

pracowała w II Klinice Kardiochirurgii w Warszawie. Od 1986 do 1991 roku studiowała psychologię na Uniwersytecie Warszawskim. W celach zarobkowych zajmowała się tłumaczeniami. Jest członkiem Stowarzyszenia Pisarzy Polskich (od 1997 roku). Wśród jej najważniejszych wyróżnień znajdują się: Nagroda Fundacji im. Kościelskich w Genewie (1995), nominacja do Nagrody Literackiej Nike (1999, 2004, 2007), wyróżnienie Nagrody Literackiej Gdynia, Nagroda Osobna (2007).

Bibliografia

Powieści i zbiory opowiadań Magdaleny Tulli (z wybranymi głosami krytyki)

Sny i kamienie. Warszawa, Open, 1995.

Recenzje: L. Bugajski: *Myślenie o Warszawie.* „Wiadomości Kulturalne" 1995, nr 24; P. Bukowski: *Klucz do przestrzeni.* „Dekada Literacka" 1995, nr 4; L. Burska: *Narodziny miasta.* W: M. Tulli: *Sny i kamienie.* Warszawa 1995. (Pierwodruk: „Gazeta o Książkach" 1995, nr 3); K. Dunin: *Czy kontemplując Warszawę, można osiągnąć satori?.* „Ex Libris" 1995, nr 68; J. Gondowicz: *Pamiętnik z powstania Warszawy.* „Nowe Książki" 1995, nr 5; P. Gruszczyński: *Metropolis.* „Res Publica Nowa" 1995, nr 10; M. Jazdoń: *Wieczór z autorką.* „Pro Arte" 1997, nr 4; M. Kłobukowski: *Miasto z onirytu.* „Ex Libris" 1995, nr 74; T. Komendant: *Dziurawe niebo.* „Gazeta o Książkach" 1995, nr 2; A. Morawiec: *Miasto jest snem.* „Fraza" 1996, nr 11—12; D. Nowacki: *Jest takie miasto.* „Twórczość" 1995, nr 6; M. Orski: *Magdalena Tulli: mitologie miejskiego molocha.* W: Tegoż: *Autokreacje i mitologie. (Zwięzły opis spraw literatury lat 90.).* Wrocław 1997; M. Orski: *Sny i kamienie.* „Arkusz" 1995, nr 12; M. Rusinek: *Porzucić pragnienie doskonałości.* „Dekada Literacka" 1995, nr 4; I. Smolka: *Miasto zagubione teraz.* „Życie Warszawy" 1995, nr 72; R. Stępniewski: *Drzewo z kamienia.* „Krzywe Koło Literatury" 1996, nr 5; A. Tatarkiewicz: *„Słownik nowych nazwisk".* „Polityka" 1995, nr 41; Ł. Tomczyk: *Objawienie.* „Opcje" 1996, nr 2; A. Ubertowska: *Sen i nożyce ogrodnika.* „Tytuł" 1996, nr 1—2; K. Varga: *Kamienne sny.* „Nowy Nurt" 1995, nr 9; A. Wiedeman: *Uwaga: poemat!.* „NaGłos" 1995, nr 21; W. Woroszylski: *Taka jednak przygoda.* „Więź" 1995, nr 5; M. Zaleski: *Kometa Magdaleny Tulli.* W: M. Tulli: *Sny i kamienie.* Warszawa 1995. (Pierwodruk: „Tygodnik Powszechny" 1995, nr 10); M. Zapędowska: *(Nie)widzialne miasta.* „Pro Arte" 1997, nr 4.

Inne teksty: J. Armatorska: *Konstrukcja i destrukcja w prozie Magdaleny Tulli na przykładzie „Snów i kamieni".* „Polonistyka" 2010, nr 9; K. Dzika-Jurek: *Inwentaryzacja smutku. Fotografia, pamięć, rzeczy w „Snach i kamieniach" Magdaleny Tulli.* W: *Znaki współczesności. Szkice o prozie i poezji.* Red. K. Makles, A. Nęcka. Katowice 2010; J. Gawlikowska: *Magdalena Tulli „Sny i kamienie".* W: Tejże: *Przeboje prozy XX wieku. Literatura światowa i najnowsza polska. Propozycje zajęć fakultatywnych z języka polskiego.* Warszawa 2001; M. Koszowy: *Dekonstrukcja dialektyki. „Sny i kamienie" Magdaleny Tulli (wobec realizmu socjalistycznego).* „Teksty Drugie" 2013, nr 3; A. Mo-

rawiec: *„Sny i kamienie" Magdaleny Tulli — płaszczyzny odczytań.* W: *Literatura polska 1990—2000.* T. 2. Red. T. Cieślak, K. Pietrych. Kraków 2002; A. Sobieska: *„Sny i kamienie" Magdaleny Tulli — medytacja nad dialektyką zmiany i trwania.* W: *Czytane na nowo. Polska proza XX wieku a współczesne orientacje w badaniach literackich.* Red. M. Dąbrowski, H. Gosk. Wstęp M. Dąbrowski. Izabelin 2004.

W czerwieni. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 1998.

Recenzje: J. Błoński: *Słowa i upiory.* „Tygodnik Powszechny" 1995, nr 5; A. Czachowska: *W potrzasku.* „Res Publica Nowa" 1998, nr 12; P. Czapliński, P. Śliwiński: *Magia sophia.* W: Tychże: *Kontrapunkt. Rozmowy o książkach.* Poznań 1999; A. Kosińska: *Nim się domknie melodia i dopełni los.* „Dekada Literacka" 1999, nr 7—8; M. Mizuro: *Fraszka, igraszka, zabawka blaszana.* „Odra" 1999, nr 2; D. Nowacki: *W rekwizytorni.* „Kresy" 1998, nr 36; J. Orska: *Grubymi nićmi szyte.* „Arkusz" 1999, nr 3; M. Orski: *Symboliczna makieta Magdaleny Tulli.* W: Tegoż: *Lustratorzy wyobraźni, rewidenci fikcji. O polskiej prozie lat dziewięćdziesiątych.* Warszawa 2003; M. Orski: *W dekoracjach.* „Nowe Książki" 1998, nr 12; K. Szumlewicz: *Ściegi historii.* „Twórczość" 1999, nr 9; K. Uniłowski: *Fastrygi i ściegi.* „FA-art" 1998, nr 4; M. Zapędowska: *Słowa, słowa, słowa…* „Czas Kultury" 1999, nr 1.

Inne teksty: K. Dzika-Jurek: *Jedwabna czerwień. Kolor i materiał w powieści „W czerwieni" M. Tulli.* W: *Proza polska XX wieku. Przeglądy i interpretacje.* T. 3: *Centrum i pogranicza.* Red. E. Dutka, G. Maroszczuk. Katowice 2014; M. Janion: *W śmierci.* W: Tejże: *Żyjąc, tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji.* Warszawa 2001.

Tryby. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 2003.

Recenzje: J. Arlt: *Świat w świecie — przestrzeń lustrzana w „Trybach" Magdaleny Tulli.* „Fraza" 2005, nr 1—2; A. Błażyńska: *Czy Tulli jest trendy?.* „Opcje" 2003, nr 4—5; L. Burska: *Tryby smutku.* „Res Publica Nowa" 2003, nr 6; M. Cuber: *Salto mortale.* „Twórczość" 2003, nr 10; J. Gondowicz: *Lust zu fabulieren.* „Nowe Książki" 2003, nr 6; M. Mizuro: *Śmieszne ruchy.* „FA-art" 2003, nr 1—2; D. Nowacki: *Opowiadać nadal.* „Studium" 2003, nr 3—4; M. Orski: *W „jałowych piaskach historyjek".* „Odra" 2003, nr 12; R. Ostaszewski: *Koniec w środku.* „Dekada Literacka" 2003, nr 5—6; I. Poprawa: *Świat, którego nie ma komu zbawić?.* „Tygodnik Powszechny" 2003, nr 24; E. Szybowicz: *W trybach literatury.* „FA-art" 2003, nr 1—2; M. Witkowski: *Narrator wyszedł z domu o wpół do dziesiątej.* „Akcent" 2003, nr 3; M. Zaleski: *W trybach języka.* „Polityka" 2003, nr 15.

Inne teksty: H. Gosk: *Dyskurs zamiast opowieści (Zbigniew Kruszyński „Na lądach i morzach", „Szkice historyczne", Magdalena Tulli „Tryby").* W: Tejże: *Zamiast końca historii. Rozumienie oraz prezentacja procesu historycznego w polskiej prozie XX i XXI wieku podejmującej tematy współczesne.* Warszawa 2005; K. Krowiranda: *Słowami da się wprawić w ruch wszystko. O podmiocie i innych elementach świata przedstawionego w „Trybach" Magdaleny Tulli.* W: *Podmiot i tekst w literaturze XX wieku. Warsztaty interpretacyjne.* Red. H. Gosk, A. Zieniewicz przy współpr. K. Krowirandy, Ż. Nalewajk. Warszawa 2006.

Skaza. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 2006.

Recenzje: Ł. Badula: *Pętla światozmyślania.* „Opcje" 2006, nr 1—2; G. Borkowska: *Idiomy Zagłady.* „Res Publica Nowa" 2006, nr 2; M. Cuber: *Niepełne zbawienie.*

„Nowe Książki" 2006, nr 4; B. Darska: *Co zrobisz, gdy cię uszyję?*. „Dekada Literacka" 2006, nr 1—2; H. Gosk: *O czym opowiada Inny/Obcy?*. „Polonistyka" 2006, nr 6; A. Jarzyna: *Na peryferiach — „historyjki"*. „Topos" 2006, nr 2; M. Larek: *Skrócona tragedia.* „Czas Kultury" 2006, nr 5—6; M. Orski: *Historia, która staje się groteską.* „Kwartalnik Artystyczny" 2007, nr 1; M. Pietrzak: *Skaza tekstowa.* „Studium" 2006, nr 3—4; I. Poprawa: *Taki świat, jakie opowieści.* „Odra" 2006, nr 5; B. Przymuszała: *Pusta pustka? O zanieczyszczonej polskiej pamięci w „Skazie" Magdaleny Tulli.* „Akcent" 2008, nr 4; M. Suchańska: *Eksperyment Magdaleny Tulli.* „Polonistyka" 2006, nr 6; P. Urbaniak: *Traktat o zwyczajności.* „Twórczość" 2006, nr 6; R. Wójs: *Pułapka porządku, pułapka wolności.* „Kresy" 2006, nr 2.

Inne teksty: K. Dzika-Jurek: *„Setka szarych palt". (Nie)świadomość Zagłady w powieści „Skaza" Magdaleny Tulli.* „Teksty Drugie" 2013, nr 5; A. Zieniewicz: *Wytwarzanie wydarzeń w prozie fikcjonalnej i perspektywa autorska (na przykładzie „Skazy" M. Tulli).* W: Tegoż: *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji. Szkice.* Warszawa 2011.

Włoskie szpilki. Warszawa, Wydawnictwo Nisza, 2011.

Recenzje: B. Darska: *Matka i córka, dziewczynka i kobieta.* „Twórczość" 2012, nr 1; A. Grzemska: *Stan ciągłej gotowości*. „Pogranicza" 2012, nr 2; A. Madaliński: *Dokręcanie śruby*. „Tygodnik Powszechny" 2012, nr 10 (dodatek „Książki w Tygodniku"); A. Morawiec: *Infekcja.* „Nowe Książki" 2012, nr 2; D. Nowacki: *Wyzwolenie, ukojenie*. „Tygodnik Powszechny" 2012, nr 43 (dodatek „Angelus"); J. Sobolewska: *Polska trauma*. „Polityka" 2011, nr 44; M. Węgiel-Wnuk: *Klucz do opowieści.* „FA-art" 2012, nr 1—2; Z. Zaleska: *Życie na minusie.* „Zeszyty Literackie" 2012, nr 1.

Inne teksty: M. Cuber: *Opowieści z krypty (Magdalena Tulli „Włoskie szpilki").* W: Tejże: *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987—2012.* Katowice 2013.

Inne opracowania

M. Cuber: *Metonimia jako struktura wyobraźni. O prozie Magdaleny Tulli.* W: Tejże: *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987—2012.* Katowice 2013; P. Czapliński: *Rekonstrukcja.* W: Tegoż: *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje.* Warszawa 2009; P. Czapliński: *Wobec literackości (2): Metafikcja i nieepicki model prozy.* W: Tegoż: *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976—1996.* Kraków 1997; A. Izdebska: *Proza Magdaleny Tulli — w kręgu wieloznacznej referencji.* W: *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989—2009.* T. 1. Red. Z. Andres, J. Pasterski. Rzeszów 2010; B. Kaniewska: *Tokarczuk i Tulli.* W: Tejże: *Śladami Tristrama Shandy.* Poznań 2000; M. Kopczyk: *Marzenia o Arkadii. Kreacje światów idealnych w powieści lat dziewięćdziesiątych.* W: *Literatura polska 1990—2000.* T. 2. Red. T. Cieślak, K. Pietrych. Kraków 2002; D. Nowacki: *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90.* Kraków 1999; M. Sęczek: *Tulli Magdalena*. W: *Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku. Słownik biobibliograficzny*. T. 1. Red. A. Szałagan. Warszawa 2011; K. Uniłowski: *Czym są fabulacje i dlaczego się ich nie czyta?*. „FA-art" 2009, nr 1—2; A. Węgrzyniak: *W trybach Magdaleny Tulli.* „Opcje" 2006, nr 1—2; E. Wiegandt: *Postmodernistyczne alegorie Magdaleny Tulli.* W: Tejże: *Niepokoje literatury. Studia o prozie polskiej XX wieku.* Poznań 2010.

Inne publikacje Magdaleny Tulli

Zamiast procesu. Raport o mowie nienawiści [wraz z Sergiuszem Kowalskim]. Warszawa, Instytut Studiów Politycznych PAN, 2003.
Kontroler snów. Warszawa, Wydawnictwo Nisza, 2007 [podp. Marek Nocny].
Awantura w lesie. Warszawa, Wydawnictwo Akapit Press, 2013.
Loteria. „Zeszyty Literackie" 2013, nr 4.

Melancholijna pętla
O twórczości Krzysztofa Vargi

Agnieszka Nęcka

Prozę Krzysztofa Vargi najczęściej postrzegano jako przykład pisania od lat jednej i tej samej książki. Jego kolejne publikacje: *Chłopaki nie płaczą* (1996), *Bildungsroman* (1997), *Śmiertelność* (1998), *45 pomysłów na powieść. Strony B singli 1992—1996* (1998), *Tequila* (2001), *Karolina* (2002), *Nagrobek z lastryko* (2007), *Aleja Niepodległości* (2010) oraz *Trociny* (2012)[1], „choć utrzymane w różnych rejestrach i coraz dojrzalsze, czytane dziś układają się w cokolwiek autobiograficzne continuum, łączy je gest poszukiwania straconego czasu: wszystkie spoglądają wstecz i w siebie nawzajem"[2]. Varga jest zakładnikiem tematu przemijania. Na różne sposoby przekonuje, że naszym podstawowym zajęciem jest jałowe, w gruncie rzeczy, marnotrawienie czasu, że właściwie przez całe życie zajmujemy się nade wszystko umieraniem. W jednym z wywiadów przyznawał:

> Śmierć bardzo mnie interesuje — od strony antropologicznej, powiedzmy, bynajmniej nie fizjologicznej. Uderzam w banał, ale przecież nic ważniejszego nam się w życiu nie zdarza i ludzkość musi się z tym zmagać od początku swoich dziejów. Ciekawie jest śledzić, jak to radzenie sobie ze śmiercią zmieniało się w dziejach ludzkiej cywilizacji[3].

---

[1] Świadomie pomijam juwenilia Vargi: arkusz prozatorski *Dzień* (Warszawa 1989) oraz zbiór opowiadań *Pijany anioł na skrzyżowaniu ulic* (Warszawa 1993), postępując zgodnie ze strategią pisarza, który w wywiadach i w swoich „oficjalnych" biografiach nie przyznaje się do tych publikacji.

[2] J. Jaworska: *Płacz chłopaków*. W: *Ćwiczenia z rozpaczy. Pesymizm w prozie polskiej po 1985 roku*. Red. J. Jarzębski, J. Momro. Kraków 2011, s. 299.

[3] *Życie to klęska.* Z Krzysztofem Vargą rozmawia Marcin Sendecki. „Przekrój" 2010, z 9 marca, s. 60.

Twórczość Vargi, w której obecne są wyraźne tropy autobiograficzne, bywała łączona nie tylko z melancholią i nostalgią czy poddawaniem się lekkiemu, anegdotycznemu żywiołowi opowieści, ale także z banalizmem[4], uznawanym za

> tzw. metodę zerową, polegającą na budowaniu napięcia, które nie zostaje rozładowane przez pointę, ale trywializowanie: *Tekst kształtowany jest jako »nieinteresujący«* […], *jednak w taki sposób, który sprawia, że staje się on ponownie interesujący dla kogoś, kto należy do danej subkultury, a zatem zna powyższą metodę*[5].

Varga jednak zdaje się zawieszony między stylem „niskim" (na przykład *Chłopaki nie płaczą*, *Śmiertelność, 45 pomysłów na powieść…*, *Tequila*) a „wysokim" (między innymi *Bildungsroman*, *Karolina*). Nie mamy tu do czynienia ze swoistą schizofrenią, lecz z symultanicznym pisaniem dwóch książek jednocześnie[6].

◇

Już o prozie *Chłopaki nie płaczą*, której tytuł jest aluzją do piosenki *Boys don't cry* zespołu The Cure, pisano, że jest „najsmutniejszą książką roku"[7]. Widziano w niej powieść pokoleniową[8] i przykład melancholijnego rozproszenia z racji tego, że „tej opowieści opowiedzieć się nie da, młodość nie składa się w nic sensownego […], a gest chłopackiej zgrywy zawisa w próżni i przestaje znaczyć"[9].

Narrator zapowiada wprawdzie: „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"[10]. W innym miejscu potwierdza: „Tak, teraz piszę między innymi o was. Zdrowo obrobię wam dupy"[11]. Ale oddając głos poszczególnym członkom owej sztubackiej zbiorowości, sprawia, że opo-

[4] Zob. na przykład M. Lachman: *Gry z „tandetą" w prozie polskiej po 1989*. Kraków 2002.

[5] *Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*. Oprac. P. Dunin-Wąsowicz, K. Varga. Warszawa 1995, s. 14—15.

[6] Zob. *Przepity „Kosmiczną Pustką"*. Z Krzysztofem Vargą rozmawia Paweł Gołoburda. „Lampa" 2007, nr 1. Zdaniem Justyny Jaworskiej, można w tym przypadku mówić o układzie sinusoidalnym. Zob. J. Jaworska: *Płacz chłopaków…*, s. 310.

[7] Zob. W. Bonowicz: *Rzeczy na literę P*. „Studium" 1996, nr 2—3, s. 158—161.

[8] Zob. na przykład D. Nowacki: *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90.* Kraków 1999, s. 76.

[9] J. Jaworska: *Płacz chłopaków…*, s. 312.

[10] K. Varga: *Chłopaki nie płaczą.* Wersja 2.0 — zremasterowana. Warszawa 1998, s. 11.

[11] Tamże, s. 75.

wieści o ich wspólnych spotkaniach towarzyskich nie układają się w spójną całość. Dzieje się tak być może dlatego, że w przypadku powieści *Chłopaki nie płaczą* mamy do czynienia z niewiarygodnym ukonstytuowaniem „mitu lumpeninteligenckiego, który zarazem byłby mitem pokoleniowym”[12].

Akcja meandryczno-anegdotycznej powieści *Chłopaki nie płaczą* przenosi czytelników w lata 90. XX wieku. Grupa dobiegających trzydziestki znajomych — wśród których jest Dżaba, Szaman, Hipolit, Kudłaty, Matka, Antoni, Kaczor, Lewy, Milczący, Ryba, Mały czy Ojciec — snobistycznych warszawiaków oddaje się szalonemu i beztroskiemu imprezowaniu, eksperymentowaniu (głównie z lekkimi narkotykami), poszukiwaniu samych siebie i własnego miejsca w świecie. Ich menelowska egzystencja oznacza „wszędzie kolory, lekkość bytu wcale znośną, totalną bezproblemowość”[13]. Owego pokoleniowego mitu nie da się jednak zrekonstruować choćby dlatego, że nie ma takiej opowieści, która byłaby zdolna do utrwalenia doświadczeń „młodej inteligencji czasu przełomu”[14].

> Czuję się tu dziwnie, zarazem swojsko i obco. Istnieje jednak jakaś wspólnota ludzi, którzy chodzili do tej szkoły, zwłaszcza tak nietypowej. Ja ją wyczuwam, choć może tylko chcę wyczuwać. Może to moja przyszłościowa wizja tej szkoły, w której wzrastałem. Transformacja czasu, kiedy poznawałem smak zakazanych używek, gdy paliłem ohydne tanie papierosy w tym zasmrodzonym kiblu, z niepokojem czekając na sygnał alarmowy o zbliżającym się nauczycielu, piłem tanie wino po lekcjach, zaczynałem wreszcie poznawać smak kobiet. Po lekcjach szło się do parku lub jechało do któregoś z kumpli, którego rodzice późno wracali z pracy, i tam odczyniało uroki[15].

Czasy „chłopięctwa” wiązały się z byciem poza ramami transformacji. Wspólnota koleżeńska nie jest jednakże w stanie oprzeć się upływowi czasu i zmianom. „Powroty, zjazdy absolwentów. Spotkania starych kumpli, których nic już nie łączy. Tak naprawdę mniej byliśmy ze sobą zżyci niż wojenni *kamaraden*”[16]. Wchodzenie w dorosłość oznaczało rozpad grupy i wycofywanie się ze wspólnoty poszczególnych towarzyszy nocnych eskapad. Piętrzące się problemy sprawiały, że śmiech wypierało zdenerwowanie. Coraz nachalniej powracała także myśl o śmierci:

> Teraz jestem czujny. Wiem, że śmierć chucha mi w plecy. Kładzie mi rękę na kolanie, gładzi po sferach erogennych. Nie daje o sobie za-

[12] D. Nowacki: *Zawód: czytelnik*…, s. 77.
[13] K. Varga: *Chłopaki nie płaczą*…, s. 77.
[14] Zob. D. Nowacki: *Zawód: czytelnik*…, s. 78.
[15] K. Varga: *Chłopaki nie płaczą*…, s. 64.
[16] Tamże, s. 63.

> pomnieć. Upierdliwa ciotka, której dla świętego spokoju trzeba wysyłać pocztówki z wakacji. Zbliża się wieczorami, spędza całe noce przy łóżku jak cierpliwa pielęgniarka, oddala się rano. Czasami ociera się wśród tłumu na ulicy, akurat w środku dnia, coś szepce do ucha, łapie mnie, gdy przewracam się w gwałtownie hamującym autobusie. Będę następny, powiedziałem komuś, żeby zabrzmiało to jak Morrisona „pijesz z numerem trzecim". Zawsze jest się następnym[17].

◇

Swoistą kontynuację podjętej w *Chłopakach*… problematyki jest *Bildungsroman*, który przynosi sylwiczną, dygresyjną, „poszarpaną" opowieść na temat nie tylko Budapesztu, Warszawy[18], polsko-węgierskiego dzieciństwa, ale także — a może przede wszystkim — własnego pisarskiego „ja". Varga rezygnuje przeto z mówienia w imieniu zbiorowości (jak to miało miejsce w *Chłopakach*…), głos oddając silnemu indywidualnemu podmiotowi. Zamiast mitu lumpenineligencko-pokoleniowego będziemy mieli tedy do czynienia ze swoistymi dziennikowymi zapiskami Kristófa[19]. Zawieszony pomiędzy Polską a Węgrami narrator, jak zauważył Piotr Kuźmiński, „chcąc uchronić swą indywidualność i jednocześnie umknąć przed zalewem płytkiej, ludzkiej mimikry, […] popada w chroniczne malkontenctwo i megalomanię. Zakłada, że to, co naprawdę i jedynie frapujące, leży w przeszłości i w nim samym"[20]. W konsekwencji Kristóf tak chętnie będzie powracał do zdarzeń sprzed lat, opowiadając o swoim dzieciństwie, wczesnej młodości, ważnych dla niego miejscach czy rodzinnych legendach. Jego wspomnienia będą się tedy obracały między innymi wokół urządzanych z kumplami bitew, sprawdzania wytrzymałości kończyn na rozmaite rozciągania, letnich wędrówek, pływania, śpiewania przy ognisku, robienia *lecso* lub zapiekanki z kapusty, ryżu i mięsnego farszu czy wokół przygód erotycznych. Pamięcią wraca przede wszystkim do tego, co — wbrew pozorom — ewokuje bezpieczeństwo i beztroskę:

> Twoja pamięć jest wybiórcza, Kristóf, wybiórcza i obsesyjna. Beatyfikujesz miejsca zwyczajne, asfalt znajomej ulicy i asfaltowe boisko szkoły,

[17] Tamże, s. 97.

[18] Akcja powieści, mimo obecnych w niej nazw ulic i miast, dzieje się niejako poza konkretną przestrzenią geograficzną: „To jest gdzieś tu, na pograniczu snu i nagle przerażająco trzeźwej wizji, narkotycznego zwidu i tego zwidu realnego". K. Varga: *Bildungsroman*. Warszawa—Wołowiec 2000, s. 139. W efekcie, jak twierdził Piotr Kuźmiński, „Pomimo odrębności dyktowanych regionalnymi atrybutami świat jest dziwnie jednaki i równie jednako usposabia". P. Kuźmiński: *„Wierzgnięcia i spazmy" Krzysztofa Vargi*. „Kresy" 1997, nr 3, s. 182—183.

[19] Por. D. Nowacki: *Varga, czyli optymizm*. „FA-art" 1998, nr 1—2, s. 39.

[20] P. Kuźmiński: *„Wierzgnięcia i spazmy" Krzysztofa Vargi*…, s. 183.

> na którym w całkiem krótkim czasie zdążyłeś pozdzierać sobie skórę z obu łokci i kolan i chyba jako bonus zyskać dodatkową ranę w poprzek nosa. Drabinkę w przedszkolu, z której spadłeś na głowę — więc pewnie stąd te twoje odskoki od zdrowej rzeczywistości — a kilka lat później dostałeś w sam środek głowy cegłą, gdy bawiliście się w wykopach[21].

Narrator *Bildungsroman* wie, że „Powroty do dawnych miejsc mają w sobie coś żenującego, szczególnie gdy nie masz o czym rozmawiać z ludźmi, którzy kiedyś wypełniali twoje życie"[22]. Opowiada tedy o zdarzeniach i doświadczeniach istotnych tylko dla niego samego[23], mając świadomość, że powrotom do przeszłości (jak wszystkiemu innemu) towarzyszy wieczna tęsknota i niespełnienie. Owe prywatne, nikomu innemu (nawet potomkom) nieprzydatne legendy konstytuują jednakże jego tożsamość. W zakończeniu powieści czytamy:

> 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. Cóż jest dziwnego w historii, której bohaterowie, jeśli nawet przez chwilę intrygujący, nigdy nie przejdą do legendy wojennej, podróżniczej, miłosnej ani jakiejkolwiek innej, ponieważ nie będzie już nigdy więcej żadnych legend[24].

Istotne są zatem nasze osobiste legendy. Albo raczej te legendy, które sami sobie stwarzamy. One jednak również podlegają rozpadowi[25]. Kristóf

[21] K. Varga: *Bildungsroman*…, s. 67.

[22] Tamże, s. 31.

[23] Ów pomysł twórczy był różnie przez recenzentów odbierany. W odczuciu Piotra Kuźmińskiego, „*chłopactwo* bywa niereformowalne. Nie można zatem mówić o regresie, lecz jedynie o konsekwencji. Konsekwentnie zatem Varga demonizuje zdarzenia i doświadczenia nie zawsze na to zasługujące, zwodząc przy okazji nadzieją, że coś więcej się za tym kryje i że tym samym ma coś jeszcze do powiedzenia". P. Kuźmiński: *„Wierzgnięcia i spazmy" Krzysztofa Vargi*…, s. 182. Odmiennego zdania był między innymi Dariusz Nowacki (*Varga, czyli optymizm*…) czy Agnieszka Czachowska (*Staje się już*. „Res Publica Nowa" 1997, nr 10).

[24] K. Varga: *Bildungsroman*…, s. 142.

[25] Zdaniem Agnieszki Czachowskiej, rozpad jest jednym ze słów kluczy *Bildungsroman*: „Rozkład oznaczać może porządek, gdy meblujemy mieszkanie albo nakrywamy do stołu. Przyjemność, gdy rozłożony zostaje na trawie koc, by się opalać, leniuchować, kochać, gdy — *pardon* — rozkłada nogi kobieta żądna rozkoszy. Wreszcie — gnicie, kiedy dochodzimy do refleksji o rozpadzie martwego ciała, niegdyś tak ułatwiającego pochłanianie życiowych obfitości". A. Czachowska: *Staje się już*…, s. 74.

doskonale zdaje sobie sprawę z nieubłaganego przemijania życia. Niejako na przekór temu poszukuje sensu w codziennych przyjemnościach: jedzeniu, piciu, uprawianiu seksu. Zdaniem Agnieszki Czachowskiej, Varga próbuje przekonać, że

> życie jest godne swego miana wtedy, gdy obfituje we wszelkiego rodzaju rozkosze zmysłowe, radości, zabawy, gdy jest w nim dużo tańca, wina, dobrego jedzenia i seksu, gdy można je pochłaniać wszystkimi porami i otworami wiecznie głodnego ciała, gdy nie ma żadnych granic poznawania tego, co się poznać pragnie, gdy zdrowie i siły pozwalają nie liczyć się z realiami upływającego czasu i dokuczliwych „niemożności"[26].

Ważne będą zatem smaki, zapachy, barwy, dźwięki, wszelkiego rodzaju doznania, których łakniemy ponad miarę. Ale w naturalny porządek egzystencji wpisane zostały także: choroby, starość, polityczne totalitaryzmy, zdrady czy śmierć. Człowiek szuka sposobów (po)radzenia sobie z doskwierającą rzeczywistością. Stąd choćby tak silne zakotwiczenie w przeszłości, które sprawia, że wszystko zaczyna się mieszać:

> 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?[27].

Ukierunkowany na „rzeczy ostateczne" *Bildungsroman* został tedy podporządkowany problematyce śmierci. Pojawia się tu cała gama żebraków, samobójców lub zwłok. Dzieje się także dlatego, że — jak stwierdza narrator —

> Jest coś dziwnego w powietrzu tego miasta, coś tu być musi, skoro jego mieszkańcy skaczą na sznury od żelazek, wieszają się na klamkach lub wbitych w wysoki sufit hakach, wyskakują z logii otaczających podwórka-studnie i leżą, dramatycznie rozpięci na zimnym betonie, sięgając rękami bramy, a nogami celując w śmietnik lub ciemne schody[28].

Wszystko obraca się wokół eschatologii. „Uczono nas o rozmnażaniu się roślin, a nigdy nie uczono o umieraniu ludzi. Dlatego nie wierzyliśmy

[26] Tamże, s. 73.
[27] K. Varga: *Bildungsroman*…, s. 68—69.
[28] Tamże, s. 54.

w śmierć i nie rozumieliśmy, co to znaczy, że ktoś umarł"[29]. Varga — jak się wydaje — stara się oswoić myśl o (także własnej) śmiertelności, wykorzystując maksymalne nagromadzenie motywów tanatologicznych. W efekcie jednakże upowszechniają się one, „banalizują się, tracą swą dramatyczną nośność i zdają się pełnić równie niezobowiązującą funkcję, co znany skądinąd zaśpiew z *umrzyka skrzynią* w refrenie"[30].

Bildungsroman Vargi jest — nie bez przyczyny — mocno zakotwiczony w literaturze. Pisarz ma bowiem świadomość intertekstualnych uwikłań. Wszystkie jego prywatne opowieści przefiltrowane zostały przez literackie kadry. Autor *Karoliny* nie pozostawia najmniejszych wątpliwości: „biografia, zdarzenia i sytuacje, z których biografia się składa, to w najlepszym wypadku seria mniej lub bardziej atrakcyjnych pomysłów na powieść"[31]. Nie inaczej będzie w jego kolejnej książce — *45 pomysłach na powieść*…, w której pojawią się apokaliptyczne wizje i krążące wokół samobójstwa fantazje. Składające się na tę rzecz opowieści stanowią swoistą kolekcję. Wszak „śmierć (śmiertelność) jest szalenie fotogeniczna, to samograj, zwłaszcza w literaturze — ot, samonapędzające się gadanie, moritualna katarynka"[32].

◇

Być może z tego zwłaszcza powodu przemijanie i śmiertelność będą także tematem wydanej w 1998 roku *Śmiertelności*, która jest uważana za swoistą bezpośrednią kontynuację powieści *Chłopaki nie płaczą.* Kumplom narratora (Dżabie, Kudłatemu, Ojcu, Matce, Hipolitowi, Lewemu i innym) zaczyna szwankować zdrowie. Pojawia się strach, rozpacz, melancholia i hipochondria.

> Dżaba chodzi na towarzyskie spędy, na których niewyobrażalnie cierpi z nudów, potem rżnie panny, których być może wcale rżnąć nie chce, czyta książki szczycące się maestrią języka i mądrością przesłania, by znaleźć ukojenie w duchu, a znajduje w nich tylko coraz większy niepokój, ogląda mecze piłkarskie i seriale kryminalne, w których hurtowo pada trup nieprawdziwy, co na chwilę pozwala mu zapomnieć o trupie prawdziwym. Ale jednocześnie za każdym razem, gdy przejeżdża obok długiego cmentarnego muru, mówi do siebie: tam jest moje miejsce, i wyobraża sobie swój pogrzeb[33].

Starzejące się „chłopaki", głównie wskutek nadużywania alkoholu, stracili „szlifowaną latami" formę i oddają się już przede wszystkim stękaniu.

[29] Tamże, s. 84.
[30] P. Kuźmiński: *„Wierzgnięcia i spazmy" Krzysztofa Vargi*…, s. 183.
[31] D. Nowacki: *Varga, czyli optymizm*…, s. 39.
[32] Tamże.
[33] K. Varga: *Śmiertelność*. Czarne 1998, s. 51.

Zmuszeni do dbania o zapewnianie założonym przez siebie rodzinom bytu, pracując w różnego typu korporacjach i przemyśle rozrywkowym, cierpią fizycznie i z nostalgią spoglądają w przeszłość. Mieczysław Orski zauważył, że:

> Nostalgia bytu, która wraz z postępującą, somatycznie sprawdzaną na sobie co ranka starością przygniata „chłopaków", jest rezultatem deprymujących refleksji, że nie będzie już takich jak kiedyś szczęśliwych i upojnych chwil — na przykład gorącego lata chłodzonego zimnym „browarem" na plażach Chłapowa czy przy kioskach piwnych Saskiej Kępy, bo teraźniejsze upały są „bolesne" („Zapocimy się na śmierć"), ani nie będzie takiego chodzenia do kina na sobotnie południowe seanse, które kończyły się około pierwszej i dzięki temu można było już dokonywać pierwszych zamówień w knajpach, a nawet czasem „zglanować" jakiegoś frustrata (w wieku dzisiejszych „chłopaków"), który bez oporów stawiał winiak i brandy za cenę wysłuchania jego historii życia, ani nie będzie takich płyt na gorące, lepkie i niewąsko zakrapiane noce jak *Midnight Summer Dream* albo *Feline* Stranglersów, przy których chętnie namawiało się partnerki na seks[34].

Przekroczywszy tak zwaną smugę cienia, „chłopaki" czerpią przyjemność już głównie — jak się wydaje — ze wspominania dawnych, wyzbytych z odpowiedzialności za siebie i innych czasów:

> 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. Wtedy się wraca ostatecznie, wysiada z pociągu-widma, schodzi po trapie zatopionego statku, który właśnie zacumował przy zapomnianym nabrzeżu, zeskakuje z czarnego konia o martwych oczach, który bez wysiłku latami niósł na grzbiecie nasz bezgłowy korpus, wychyla z wieżyczki czołgu, patrząc wokół na cudowność zniszczeń. Gdy wraca się po doskonale upozorowanej śmierci, znów obleczony w wyczuwalną wszystkimi zmysłami realną powłokę. Gdy bardzo powoli, ze skrzypieniem odsuwa się ciężką kamienną płytę. Gdy wstaje się z martwych i głośno, dobitnie mówi: oto jestem. Spójrzcie: mój wielki powrót[35].

Niemniej, nie sposób uwolnić się od świadomości nieubłaganego zmierzania do kresu własnej egzystencji:

---

[34] M. Orski: *Wielkie picie*. „Nowe Książki" 1999, nr 3, s. 47.
[35] K. Varga: *Śmiertelność*…, s. 5.

> Jednocześnie na cmentarzach prawdziwych nie myślał o cmentarzach sennych, tak jak kochając się z prawdziwą, cielesną kobiecością, nie wspominał snów erotycznych. Nigdy nie myślał wtedy o kobietach, które odwiedzały go we śnie, często nieproszone, często nie te, o które tak naprawdę chodziło. Te, które przychodziły naprawdę, rżnął z determinacją, często na przekór sobie, jakby starając się w ten sposób odgonić nadciągające sny o cmentarzach. I nie o wyświechtane zestawienie Erosa z Thanatosem tu chodzi, lecz o pełną histerii próbę opędzenia się od złych duchów[36].

Od owych „złych duchów" opędzić się jednak nie można. Tym bardziej, że upływające dni są do siebie niezwykle podobne. A jednak ta monotonia egzystencji staje się coraz mniej znośna. Dzieje się tak dlatego, że

> zawsze jest więcej, a nie mniej, bo dni, mijając bezpowrotnie, jednak powtarzają się jako własne karykatury. A kace wracają wraz z nimi. Dni wracają niczym zombies — prezentując w swej ohydzie prawdziwą wersję ciała, które jakie jest naprawdę, nareszcie można poczuć. Dni nie są identycznymi hologramami, każdy następny jest bardziej sprany, krótszy, bardziej męczący[37].

Narrator *Śmiertelności* wie, że „niektóre z tych lęków można wytłumaczyć klaustrofobią, agorafobią i wszelkiego rodzaju lękami i fobiami cywilizacyjnymi, jakie dręczą współczesne społeczeństwa postindustrialne"[38]. Jest jednak histerykiem, który zaczyna popadać w przesadę:

> Ale mój przypadek jest wyjątkowy. Boję się czytać, bo w książkach mogę znaleźć opis swojej śmierci, boję się oglądać telewizję, bo tam pokazują to, co mi się może w każdej chwili przydarzyć. To ja mogę być tymi zwłokami w czarnym plastikowym worku albo jedną z ofiar pożaru w nocnym klubie, no, chyba że zrezygnuję na całe życie z chodzenia do klubów. Ja mogę być ofiarą szaleńca, urządzającego jatkę na największej ulicy miasta, chyba że przestanę wychodzić z domu, ale kto mi zagwarantuje, że mój dom nie wyleci w powietrze. Boję się kochać z kobietami, bo wydaje mi się, że dostanę ataku serca. Nieprzypadkowo orgazm nazywa się małą śmiercią. No, chyba że się albo wysterylizuję, albo tak bardzo uduchowię, że sfera fizyczności przestanie mnie zupełnie interesować. Wtedy boję się, że jeśli po śmierci nie ma żadnej formy duchowego trwania, nawet samej energii, a wszystko kończy się ustaniem czysto fizycznych funkcji życiowych, to przegrałem, wyrzekając się fizyczności[39].

[36] Tamże, s. 47.
[37] Tamże, s. 49.
[38] Tamże, s. 106.
[39] Tamże, s. 106—107.

W konsekwencji momentami przegadana, schematyczna i wypełniona banałami[40], *Śmiertelność* jest nie tylko kolejnym potwierdzeniem obsesyjnego uzależnienia się Krzysztofa Vargi od tytułowej problematyki, ale także pokazuje, że „z tej nowej rekapitulacji motywu przekraczania smugi cienia w nowych okolicznościach ustrojowych, kulturowych i globalnych niewiele nowego wynika (a mogłoby, biorąc pod uwagę właśnie te okoliczności)"[41].

◇

Bardziej warsztatowo dopracowaną (zcentralizowaną) i tym samym mniej kapryśną narracją jest *Tequila*, która z kolei pomyślana została jako monolog muzyka niosącego w kondukcie pogrzebowym trumnę z perkusistą (zwanym Grubym) swojego rockowego zespołu. Varga tym razem wybrał sprawdzony koncept: nagły zgon przyjaciela wyzwala strumień refleksji zogniskowanych przede wszystkim wokół dotychczasowego życia, jego sensu i perspektyw. Monolog ów z czasem odsłania „ogrom fałszu, pozerstwa i dziwactw, a motywy te układają się z kolei w rodzaj — by tak rzec — kontrkulturowej opowieści *à rebours*. Bo też wszystko tu jest na opak"[42]. Gruby nie zmarł — jak inne gwiazdy rocka — z powodu uzależnienia narkotykowo-alkoholowego, lecz z przejedzenia „niezdrową" żywnością serwowaną w McDonald's oraz — a właściwie przede wszystkim — z zatrucia gazem ulatniającym się z piecyka łazienkowego. Członkowie zespołu nie tylko nie są przyjaciółmi, ale także nie wierzą już w to, co robią. Pogrzeb zaś jest wymysłem działu promocji wytwórni płytowej, która liczy, że dzięki śmierci Grubego zwiększy się sprzedaż płyt.

> Ważny jest tu także — jak przekonywał Dariusz Nowacki — pewien moment krytyczny: ów zespół jest jedną z ostatnich formacji niezależnych. Wszyscy wokół albo ulegli komercjalizacji, albo wycofali się z rynku muzycznego. Natomiast zespół, którym kieruje narrator-bohater *Tequili*, zastygł w dawnym kontrkulturowym geście, nadal chce być po stronie młodzieżowego buntu i muzycznego nonkonformizmu. Jest to możliwe tylko na gruncie samooszustwa[43].

[40] Choć, zdaniem Kingi Dunin, nie należy pisarzowi z tego powodu czynić wyrzutów: „Varga stworzył w swojej prozie mimetyczny fantom pewnego uczucia znanego, jak sądzę, wszystkim, gdyż nierozłącznie związanego z życiem, które zawsze przemija i zawsze prowadzi do śmierci. Niebezpieczna to gra, bo gra z banałem. Ale czym jest literatura, jak nie opisywaniem banałów? Zabrońmy pisać o miłości, życiu i śmierci — a będziemy mogli już na zawsze zatrzasnąć wieko nad tą trumną". K. Dunin: *Dachau, Dachau… O rozkoszach nostalgii — recenzja dygresyjna.* „FA-art" 1999, nr 1, s. 39.

[41] M. Orski: *Wielkie picie*…, s. 47.

[42] D. Nowacki: *W sidłach popkultury*. „Nowe Książki" 2001, nr 12, s. 47.

[43] Tamże.

Kolesie z kapeli nie chcą tedy zauważyć, że od lat 80. XX wieku zmienił się świat. Pojawiły się nowe trendy i nowa młodzież, która nie rozumie niesionego w ich piosenkach przesłania. Nadal chcą grać swoje akordy, rwać panienki, pić „browce" i bywać w centrum uwagi na „imprach". Nie radzą sobie ani z twórczym wypaleniem, ani z nową rzeczywistością.

> jest to jakiś bonus dla grupy, głośniej się robi, jakieś zdjęcia, njusy w pismach, mały ruch w interesie. Zresztą, większość bendów traci jaja, nawet te, które kiedyś miały charakter. Taki świat. Kiedyś liczył się pałer, ludzie grali z sercem, dawali z siebie wszystko, wypruwali flaki, robili to z przekonaniem, nie myśleli o kasce, o popularności, o listach przebojów, o sprzedanych płytach, poświęcali się dla sztuki. A teraz każdy tylko marzy, żeby jak najszybciej dać dupy[44].

I daje. Podział na niezależnych buntowników i zarabiających „kaskę" przestał obowiązywać.

> Idzie też o pojmowanie wierności sobie: rzeczona nie może polegać na wykonywaniu wciąż tych samych gestów, mentalnym pozostawaniu w tym samym miejscu. Jeszcze raz się okazuje, że rację miał Lewis Carroll: trzeba biec tak szybko, jak się tylko potrafi, żeby pozostać w tym samym punkcie. Zaś jeszcze szybciej, by przesuwać się do przodu[45].

Przestaje zatem chodzić o samą muzykę. Toteż w *Tequili* niewiele się na jej temat mówi. W powieści autora *Trocin* muzyka jest, jak zauważył Jacek Bierut,

> tylko formą buntu (nie bardzo już wiadomo przeciw czemu), szansą na wyrwanie się (ale z czego?). Gitarzysta […] nawet nie wspomina o grze, o ćwiczeniu, o wprawkach (już nie mówiąc o instrumentach). […] Muzyka u Vargi obywa się bez dźwięków, to styl życia: luzik, „sziksy", „łojenie", „kaska", „impra"[46].

Tequila wymierzona została co prawda w obraz „współczesnej merkantylnej kultury powodującej upadek prawdziwej sztuki niezależnej, rozluźnianie więzi międzyludzkich, że o prawdziwych, dawnych wartościach nawet wspominać nie warto"[47]. Ale — jak się wydaje — Krzysztofowi Vardze nie chodziło bynajmniej tylko o obnażanie kulisów showbiznesu (robiono to już

[44] K. Varga: *Tequila*. Warszawa—Wołowiec 2001.
[45] J. Szaket [Konrad C. Kęder]: *Gryf z czterema kluczami.* „FA-art" 2001, nr 3, s. 51.
[46] J. Bierut: *Panksnotded?*. „Czas Kultury" 2002, nr 1, s. 103.
[47] M. Witkowski: *„Tequila" Varga Krzysztof.* „Gazeta Wyborcza" 2001, nr 261, s. 19.

bowiem wielokrotnie) czy o utyskiwanie na nieautentyczność ludzkich zachowań. *Tequila* daje się czytać również jako opowieść tematyzująca dominującą w dzisiejszym świecie popkulturę, poza którą nie ma żadnej alternatywy. W odczuciu jednego z krytyków

> historia, z którą przychodzi Varga, to rodzaj przypowieści o szerszych ambicjach poznawczych czy diagnostycznych. Parabola ta odnosi się chyba do kultury jako takiej; jest rockandrollową metaforą przyłożoną do naszej epoki, czyli czasów triumfującej tandety i zakłamania. Tropem, który do takich wniosków prowadzi, jest fakt, iż nazwy zespołów, tytuły płyt i utworów muzycznych, a także szyldy firm fonograficznych mają tu rodowody literackie. W świecie *Tequili* funkcjonują więc „Budenbroks Rekords" i „Finegans Łejk Mjuzik", słyszymy o *Bramach raju* w wykonaniu „Lunatyków", płycie *Wściekłość i wrzask*, piosence *Tożsamość* czy zespole „Pigmalion"[48].

Ambiwalencję i złożoność problemu, jakim jest uwikłanie kultury w paradygmat popularny, podkreśla już sam tytuł powieści[49]. Niemniej, Varga i tym razem nie mówi niczego nowego. Na szczególną jednak uwagę zasługuje język tej powieści, który jest swoistym „zlepkiem" młodzieżowych żargonów i anglicyzmów. Jest więc językiem spreparowanym, a mimo to noszącym znamiona autentyku[50].

◇

W tym samym kręgu problemowym pozostaje również tytułowa bohaterka *Karoliny* — polonistka i podróżniczka, miłośniczka cmentarzy — która będzie snuła refleksje na temat śmierci. Choć ściślej rzecz ujmując, tę opowieść snuł będzie sam Krzysztof Varga ukrywający się pod maską Karoliny, która „istnieje, a jakby nie istniała, jest wszędzie, ale nigdzie jej nie ma"[51]. Zdaniem Dariusza Nowackiego,

> Zrazu wydaje się, iż rzecz traktuje o poszukiwaniu pewnej tajemniczej kobiety. Po czasie jednak orientujemy się, że Karolina jako figura literac-

[48] D. Nowacki: *W sidłach popkultury…*, s. 47.

[49] Dariusz Nowacki powiadał, że tequila jest emblematem: „Granie niekomercyjnego rocka jest zaletą i wadą, zasługuje na prywatną pochwałę i spotka się z instytucjonalną naganą (firma fonograficzna musi dbać o zysk). A i nad samą czynnością picia »tekilki« ciąży wieloznaczność: pije się ją chętnie, choć nikomu ów meksykański bimber nie smakuje, nie pije się jej normalnie, lecz wedle ustalonego rytuału (zlizywanie soli i zagryzanie cytryną), wreszcie nie pije się jej bez świadomości, że kosztowny to u nas trunek". Tamże.

[50] Zob. tamże.

[51] K. Varga: *Karolina*. Wołowiec 2002, s. 37.

> ka nie tylko żyje własnym (pozapowieściowym!) życiem, ale również przekształca się w sobowtóra. To jedna z masek pisarza, o czym przekonuje choćby fakt, iż Karolina przytacza fragment „Bildungsromanu" Vargi, utrzymując, że sama go napisała. Nadrzędną zaś komplikacją jest to, iż wiodący opowiadacz przedstawia się jako „narrator niewszystkowiedzący". Rozmaite są tego konsekwencje: różne warianty tych samych zdarzeń, rozliczne niedopowiedzenia i powtórzenia, przebieranki i podmianki[52].

W konsekwencji dostajemy narrację odmienną od poprzedniej[53]. Na miejsce określonego społecznie bohatera wchodzi byt fikcyjny, zamiast młodzieżowego slangu mamy do czynienia z neutralnym językiem literackim, w zamian zaś za „jedną scenę wstrzymywaną do końca książki, […] łazikujemy po całej Europie, bohaterowie się namnażają i przeskakują w czasie"[54]. Wszystko natomiast zaczyna się od przypadku. Jadąc taksówką, anonimowy narrator słyszy zamówienie na kurs złożone telefonicznie przez koleżankę, znaną w dawnych latach. Już od samego początku ujawnia się w nim talent gawędziarski. Snuje dygresje na temat swojej pracy czy innych mało istotnych spraw (w tym na przykład o jedzeniu lodów w letnie upały), by wreszcie wywołać z odmętów pamięci najładniejszą koleżankę ze studiów:

> Opowiem wam o Karolinie, tak mogłem zacząć tę niepotrzebną opowieść o kobiecie, która była naprawdę warta pozaksiążkowej egzystencji. Poszukiwałem jej tylko po to, by ją stworzyć, precyzyjnie usidlić w zdaniach, nareszcie przygwoździć w słowach. Świadomie nie uczyniłem jej świadkiem wielkiej historii, kochanka zamachowców i powstańców, nawet posłów czy lokalnych polityków […], zależało mi też na tym, by wystrzegała się skandali (pomijając skandal zapowiedzianej śmierci) i nie urodziła nieślubnego dziecka[55].

Zna jednak zaledwie kilka plotek o jej późniejszych losach. Dlatego snuje rozmaite fantazje na temat dziewczyny:

---

[52] D. Nowacki: *Przebieranki, podmianki*. „Polityka" 2002, nr 39, s. 57.

[53] Choć podobnie jak poprzednie książki prozatorskie, tak i ta była rozbieżnie oceniana. Z przychylnością patrzyli na nią choćby Dariusz Nowacki (*Przebieranki, podmianki*…) czy Michał Witkowski (*„Karolina" Krzysztof Varga.* „Gazeta Wyborcza" 2002, nr 265 (dodatek „Duży Format" nr 28), s. 21. http://wyborcza.pl/1,75517,1124498.html [dostęp 1.09.2013]). Kąśliwie zaś komentowali ją między innymi Lidia Burska (*Karolina*. „Res Publica Nowa" 2003, nr 3), Tomasz Mizerkiewicz (*Dziewczyna z plakatu*. „Nowe Książki" 2003, nr 2) lub Joanna Orska (*Za motylkiem, za barankiem, ale nigdy za kochankiem.* „FA-art" 2003, nr 1—2).

[54] T. Mizerkiewicz: *Dziewczyna z plakatu*…, s. 59.

[55] K. Varga: *Karolina*…, s. 250.

> Karolina istniała tylko w mglistej przeszłości, podporządkowana tamtym czasom, więc po chwili rozmawiano już o innych kobietach, których teraźniejszość była wyraźna, dotykalna i łatwo zamienialna w słowo, a przez to również podatna na rozdeptywanie — dokładnie tak samo jak niedopałek albo pusta szklanka po drinku […]. Chodziło bowiem nie o tajemnicę, ale o trudność, jaką sprawiała jej nieobecność, podczas gdy nadobecność innych kobiet ułatwiała rozmowę[56].

Narrator nie wykorzystuje podarowanej mu przez los okazji, by spotkać się z dawną znajomą. Wysiada z taksówki, aby oddać się intensywnemu snuciu konfabulacji dotyczących jej egzystencji. Wymyśla jej potencjalne życiorysy, przygody i charakterystyki osobowości. Sam zdaje się nieco dziwić swemu zachowaniu:

> Co mnie kusi, by wysiąść z taksówki i wierzyć w kolejną literacką szansę, zamiast jechać szukać Karoliny, tak by nie dać literaturze żadnych szans, by szybko uciąć łeb hydrze, nim się zamieni w siedmiogłowego smoka? Czemu boleśnie obolały niemożnością język decyduję się znowu przytknąć do zamarzniętej klamki nieotwierającej żadnych drzwi? Co mnie ciągnie na ten zatęchły, brudny strych, pełen puszek Pandory, literackich nieużytków, zastygłych wspomnień, zakurzonych historii i pomysłów po stokroć słusznie zapomnianych?[57].

Rezygnuje ze spotkania z Karoliną, z czasem bowiem okazuje się, że jest ona niejako obiektem zastępczym. Narrator rozstał się z pewną malarką i wyjechał nad morze, by tam zastanawiać się nad tym, dlaczego nie potrafi zbudować trwalszych relacji z kobietami. „Literackie wspomnienie koleżanki z czasów niepowrotnych staje się przeto próbą zajrzenia do niezrealizowanych wariantów swego życia i poszukiwaniem niezaznanego smaku miłości”[58]. Narrator, dla którego Karolina staje się niejako obsesją, chce widzieć w niej szansę na zrozumienie samego siebie.

> I tak oto stała się moim przeznaczeniem, przekleństwem mego pełnego pustki życia, jedynym sensem w bezsensie moich dni, snami w długie bezsenne noce, pamięcią w mojej chronicznej niepamięci, zwodniczym światłem w ciemności, hydrocortisonem w atakach alergii i morfiną na złagodzenie bólu. Była śniegiem w bezśnieżne zimy, morzem w miejskiej pustyni, zimnym piwem na kacu, sprawczynią moich najbardziej niemądrych posunięć, największą frustracją i nienawiścią, powalającą z nóg chorobą, homeopatycznym lekarstwem, efektem placebo, loboto-

[56] Tamże, s. 16.
[57] Tamże, s. 28.
[58] T. Mizerkiewicz: *Dziewczyna z plakatu*…, s. 59.

> mią i nieustanną pamięcią, która nie potrafiła mnie opuścić, choć o tylu innych rzeczach tak łatwo zapominałem[59].

Karolina jest — bo zostać musi — w stanie „dziania się", „potencjalności". „Opowiadający przybiera kabotyńskie maski, wysyła listy miłosne do swej bohaterki, śledzi ją niczym filmowy psychopata, ostentacyjnie włada jej losem jakby w rekompensacie za swe życiowe nieudacznictwo"[60]. Mający melancholijne usposobienie narrator nie może zapanować nad swoją opowieścią, która mu się rozsypuje. Dzieje się tak między innymi dlatego, że gawędzi dla samego gawędzenia, rozkoszując się każdym słowem. Stąd choćby liczne enumeracje, które nie tylko „katalogują" rzeczywistość[61], ale także spowalniają narrację. Varga (i)gra z czytelnikami, podrzucając i jednocześnie myląc tropy:

> Te niezliczone pułapki nierozstrzygnięć, wilcze doły pytań retorycznych, ten pozorowany, kulejący, nieudany dialog z czytelnikiem, siedzącym głęboko w 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? Nie ma bowiem co liczyć na powtórkę z *Jeśli zimową nocą podróżny*… — nieodparta różnica klas, przedzielona mariańskim rowem możliwości. Czytelnik rzuca książkę na podłogę i nastawia płytę albo wodę na herbatę. A ja zostaję sam na sam z pytaniami, na które nie umiem w żaden sposób odpowiedzieć. Gdybym rzeczywiście wiedział wszystko, co dotyczy ludzi przewijających się przez tę historię, nie byłoby z nią żadnego problemu, bo nie byłoby wcale tej historii[62].

Ta zabawa ma swoje źródła przede wszystkim w literaturze (czy szerzej — kulturze). Autor *Trocin* nie ukrywa intertekstualnej podbudowy powieści. Pobrzmiewają tu echa choćby *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta, *Do latarni morskiej* i *Orlanda* Virginii Woolf albo *Jeśli zimową nocą podróżny*… Itala Calvina. Varga, bawiąc się konwencjami (na czele z paradygmatem romantycznym), eksperymentuje, szkicuje i sprawdza granice czytelniczej wytrzymałości. Karolina jest jak Beatrycze ze *Spotkania* Jana Lechonia przede wszystkim dlatego, że jest iluzją, złudzeniem, fantazmatem, (wy)tworem literackim.

> Biografowie Karoliny będą zapewne spekulować, przerzucając po świecie kapitał swoich podejrzeń, czy ona rzeczywiście nie istniała.

[59] K. Varga: *Karolina*…, s. 55.
[60] T. Mizerkiewicz: *Dziewczyna z plakatu*…, s. 59.
[61] Por. M. Witkowski: *„Karolina" Krzysztof Varga*…
[62] K. Varga: *Karolina*…, s. 79.

> Może nie trzeba od razu skazywać jej na niebyt, może dać jej jednak szansę godnego unicestwienia. […] Pełni niejasnych przeczuć, biografowie będą gubić się w domysłach, tonąć w drobiazgowych przypuszczeniach, szperać w literackich archiwach, uparcie tropić Karolinę — niepochwytny owoc domniemania. Kto wie, jakie sensacje wyjdą przy tym na jaw, jakie wstydliwe szczegóły ujrzą światło dzienne, jakie nieudolne kłamstwa od razu wypłyną na powierzchnię jak tłuszcz w zupie, jakie ekscytujące rewelacje znajdą się na pierwszych stronach gazet[63].

Jest niedoścignionym obrazem perfekcyjnej kobiety, ponieważ nie ma jej w świecie rzeczywistym. Jak przekonywał Tomasz Mizerkiewicz,

> Karolina to taka żeńska strona mężczyzny. Jungowska *animula*, dopuszczanie jej do głosu pozwala w chwili kryzysowej odzyskać poczucie pełni istnienia […]. Karolina to także literacki zapis marzenia współczesnego mężczyzny o idealnej kobiecie. Dowiadujemy się, że ów fantom złożony jest z najbanalniejszych folderowych zdjęć, sloganowych odezwań, propagowanych przez reklamę zachowań[64].

Krzysztof Varga powtarza po męsku: muszę sie zdyscyplinować:

> W końcu trzeba będzie skończyć tę historię, ciągnącą się jak monotonna podróż albo nudna, zła powieść. Kiedy zastanawiam się, czemu za nią ciągle podążałem, odpowiadam sobie: z tego samego powodu, dla którego jadłem, piłem, spałem, brałem prysznic, kupowałem nowe ubrania, szukałem ciekawych płyt i wybitnych powieści. Podążałem za nią z wewnętrznego, niekontrolowanego przymusu, bo inaczej umarłbym z głodu, pragnienia, z wyczerpania i z nudy. Dotknięty nieuleczalnym pigmalionizmem, przewędrowałem prawdziwy kawał świata tylko po to, by zrozumieć, że świat nie jest jeszcze wcale taki mały, jak się czasami wydaje[65].

Varga tym samym nie tylko zatem tematyzuje rutynę i nudę oraz sposoby na ich zabijanie, nie tylko opowiada o pogoni za utraconymi marzeniami, ale także rozprawia o tym, jak „literatura pożera i uśmierca realność”[66].

[63] Tamże, s. 139.
[64] T. Mizerkiewicz: *Dziewczyna z plakatu*…, s. 59.
[65] K. Varga: *Karolina*…, s. 251—252.
[66] T. Mizerkiewicz: *Dziewczyna z plakatu*…, s. 59.

◇

„Być może to jedna z najsmutniejszych książek, jaką napisano w ostatnich latach" — brzmi inicjalne zdanie informacji zamieszczonej w pressbooku, dołączonym do *Nagrobka z lastryko* Krzysztofa Vargi. Rzadko kiedy blurby tak adekwatnie oddają treść tego, co między okładkami. Autor *Śmiertelności* bowiem pozostaje zakładnikiem tematyki związanej z przemijaniem i ze śmiertelnością, znanej z poprzednich jego powieści. Tym samym z jednej strony *casus Nagrobka z lastryko* mógłby być argumentem potwierdzającym przekonanie, że Varga od lat pisze jedną książkę. Z drugiej zaś — sprawa nie jest tak prosta, jak można by powierzchownie wnioskować. Bo mimo owego melancholijno-depresyjnego klimatu, w jakim utrzymany został *Nagrobek*…, to w gruncie rzeczy proza skrojona w duchu anegdociarskim, iskrząca się błyskotliwym (choć bezlitosnym) dowcipem.

Nagrobek z lastryko pomyślany został jako wielowątkowy monolog wypowiedziany, który — pod wpływem oglądania starego wakacyjnego zdjęcia dziadków (Anny i Piotra Pawła) — wyzwala się w narratorze-bohaterze, obfitując falą wspomnień. Przenosi się on przeto z lat 70. XXI stulecia w czasy nam współczesne po to, by opowiadając losy rodzinnej sagi, skroić obraz naszego zdegenerowanego „tu i teraz". Ów swoisty powrót w przeszłość ma wymiar rozrachunkowy, albowiem snujący pesymistyczną narrację bohater w finale popełnia samobójstwo. Wbrew pozorom nie jest to proza *science fiction*. Varga nie bawi się w stawianie hipotez co do kształtu społeczno-gospodarczego polskiego krajobrazu, nie rysuje rozmaitych wariantów przyszłościowych. Właściwie umieszczenie narratora w połowie XXI wieku dość prosto się tłumaczy: pisarzowi — najkrócej rzecz ujmując — chodziło o stworzenie dystansu[67]. Innymi słowy, szło o symulowanie obiektywizmu w diagnozowaniu czasów mu współczesnych. Dość wspomnieć, że dziadek — będący właściwym bohaterem *Nagrobka z lastryko* — urodził się w tym samym (czyli 1968) roku, co Varga. Stąd, jak się zdaje, oczywisty wniosek, że celem nadrzędnym (znanym nam aż za dobrze z poprzednich publikacji wydawniczych autora *Tequili*) było sportretowanie pokolenia ówczesnych czterdziestolatków. Z tego też powodu (jak i z powodu ambicji uniwersalistycznych) Varga nie zatroszczył się o doprecyzowanie szczegółów owej futurystycznej wizji. Pobrzmiewający w tle kontekst historyczny sprowadzony został do kilku, zarysowanych ogólnie, punktów: szczytowa faza kapitalizmu, wojna (której cel i walczące z sobą strony nie są dookreślone), komunizm

[67] Na ten aspekt zwracało uwagę większość komentujących *Nagrobek*… recenzentów. Zob. na przykład: B. Darska: *Wszystko przez psy*. „Dekada Literacka" 2007, nr 2—3, s. 120—123; M. Mizuro: *Sprzątanie po naszych czasach.* „Nowe Książki" 2007, nr 5, s. 64—65; D. Nowacki: *Ponura saga rodzinna*. „Tygodnik Powszechny" 2007, nr 9, s. 16; R. Ostaszewski: *Saga rodziny w zaniku*. „Gazeta Wyborcza" 2007, nr 61, s. 12.

i demokracja. Słowem, pisarzowi nie tyle chodziło o pokazanie tego, co nas czeka w przyszłości, ile o zaakcentowanie stanu zataczającej nieustannie kręgi Historii i powtarzania tych samych błędów przez ludzkość. Varga podkreśla absurdalność (rozbrajającą grozę opisywanych zdarzeń) takiego postępowania. Jak przekonywał Robert Ostaszewski,

> Vardze — jak chyba nikomu innemu w ostatnich latach — świetnie udało się uchwycić ducha naszych czasów, pokazać szaleństwa, lęki, śmieszności i absurdy świata, w którym żyjemy. A wszystko to dzięki groteskowemu „przegięciu" doskonale oddającemu chaotyczność rzeczywistości, jej nadmiarowy charakter, ciasnemu spleceniu w tekście tragizmu i komizmu, głębokiej melancholii i totalnej zgrywy[68].

Czym innym bowiem tłumaczyć choćby scenę z agentami ubezpieczeniowymi, którzy podczas bombardowania Warszawy spisują umowy na życie, jeśli nie właśnie mocnym uwypukleniem otaczającej nas ze wszystkich stron groteski? Albo dywagowanie nad najmodniejszym programem typu *reality show* zatytułowanym „Zostań trupem!" lub opisywanie wyczerpującej pracy w firmie „Rozwody i Pogrzeby", która nie mogła narzekać na zastój w interesie, niezliczone bowiem rzesze „zmarłych, opuszczonych i rozstanych tam dostarczano". Śmierć jest — podobnie jak w poprzednich prozach Vargi — motywem przewodnim. Warszawski pisarz wielokrotnie dowodził, że życie polega na czekaniu na śmierć. Tym też — umieraniem — zajmuje się nie tylko Paweł Piotr, ale i narrator *Nagrobka*…

Po części z tego przeto powodu przyszłość nie rysuje się w optymistyczniejszych barwach. Swoisty determinizm, zgodnie z którym potomek Piotra Pawła, ponosząc klęskę w całej rozciągłości, musi ulec pełnej dezintegracji, której konsekwencją jest samobójstwo. Ale snucie opowieści o losach dziadka odczytywać by można jako rekompensatę własnego nudnego życiorysu i braku „przeżycia pokoleniowego", a co za tym idzie — niemożności znalezienia celu swej egzystencji. „Mimo że wiem, gdzie jestem, bo umiem nazwać dzielnicę i ulicę — stwierdzi narrator — to jednocześnie jestem nigdzie, bo nie potrafię nazwać czasu, w którym żyję, ani przewidzieć niedalekiej nawet przyszłości"[69]. Nade wszystko bowiem *Nagrobek z lastryko* jest opowieścią o spełniającej się małej, bo prywatnej, apokalipsie. Piotr Paweł jest jednak sobą i każdym zarazem. Jest reprezentantem swego pokolenia, którego los pozostaje przesądzony. Nie mogło wszakże być inaczej — zdaje się sugerować Varga — skoro na biografię pokolenia Piotra Pawła składa się głównie pogoń za sukcesem, odwieczny dylemat „być czy mieć", diety cud oraz iluzoryczne, acz permanentne rzucanie nałogu alkoholowo-tytoniowego. Rozchwianie

[68] R. Ostaszewski: *Saga rodziny w zaniku*…, s. 12.
[69] K. Varga: *Nagrobek z lastryko*. Wołowiec 2007.

emocjonalne, połączone z panującym naokoło szumem komunikacyjnym, sprawia, że żyje się i umiera „po nic".

W konsekwencji tego równie rozstrzygalny okazać się może los dziedziców toksycznych relacji, serwowanych w nadmiarze przez dzisiejszy świat. Przypomnijmy, że dziadkowie narratora żyją z sobą — jak określił małżeńską zależność Anny i Piotra Pawła Dariusz Nowacki — jak pies z kotem[70]. Ale mimo iż nie potrafią nawiązać z sobą porozumienia, nie umieją zdecydować się na rozstanie. Ich córka — Zuzanna — jest dzieckiem dziwnym, z „na stałe zamontowanym systemem antyemocjonalnym". Z kolei jej syn — powieściowy narrator — przychodzi na świat dzięki sztucznemu zapłodnieniu. Wychowywany bez udziału ojca, za to przez „radykalny" wariant wcielenia Matki Polki, z czasem staje się coraz większym outsiderem, który żyje w zastępstwie za swoich znajomych z dawnych lat. Jest „człowiekiem przejściowym", który „sprząta po dawnych czasach i przygotowuje się na nowe, wyprowadza starych lokatorów i wprowadza następnych — wypełnia sobą ten czas, który jest pomiędzy, aby nie był to czas pusty. Przez chwilę może odżywiać się za darmo życiem ludzi, którzy wyjechali na zawsze"[71]. Chwilowe egzystowanie w cudzym mieszkaniu przypomina życie na niby, wyczerpujące „jak marsz przez pustynię". W związku z tym odczuwa się coraz większe zmęczenie sobą i otaczającą rzeczywistością, które w rezultacie prowadzi do samobójstwa.

Słowem, *Nagrobek z lastryko* przynosi kolejny bezlitosny rozrachunek ze zdegenerowaną współczesnością i zdeprawowanym, chylącym się ku totalnemu upadkowi społeczeństwem. Żadnym *novum* nie jest przełamywanie realizmu groteską czy uciekanie się do stylizacji biblijnej. A jednak Varga zadbał o to, by *Nagrobek*… lokować między opozycjami: pesymistyczne — zabawne, filozoficzne — groteskowe, oczywiste — skomplikowane, jednostkowe —

[70] Zob. D. Nowacki, nota na 4. stronie okładki *Nagrobka z lastryko.*

[71] K. Varga: *Nagrobek z lastryko*… Zdaniem Dariusza Nowackiego, mamy tu także do czynienia z „zawoalowaną krytyką prokreacji jako takiej i raczej do niczego nie wzywa […]. Otóż babcia i dziadek Dominika byli wyjątkowo źle dobraną parą. Z tego fatalnego związku zrodziła się Zuzanna, o której jej matka powie, zwracając się do swego męża: »Ten bachor jest nasz, choć nie pojmuję, dlaczego tak bardzo różny od nas, ale pewnie tak właśnie miało być. Chcieliśmy mieć dzidziusia w nagrodę za naszą miłość, a dostaliśmy potwora za karę, bo nasza miłość była wyprodukowana w Chinach, tanio kupiona, podrabiana. Tego dziecka nie da się kochać«. W istocie, Zuzanna jest emocjonalnym potworem. Nie zważając na swoją potworność, wydaje na świat syna. Dominik nigdy nie poznał swojego ojca, bo po prostu go nie było (Zuzanna zaszła w ciążę z anonimowym dawcą nasienia). Matka na każdym kroku okazuje chłopcu niechęć, hodując w ten sposób potwora do potęgi. Dominik, który na szczęście nikomu życia nie przekazał, wybiera samobójstwo. I tak dochodzi do zerwania z tą fatalną logiką. Jej kolejne ogniwa to: zła rodzina (dziadkowie), pół rodziny (matka i syn), brak rodziny (Dominik), nicość". D. Nowacki: *Ponura saga rodzinna*…

zbiorowe. Ale taka jest właśnie rzeczywistość — paradoksalnie dotkliwa. Nie tu więc szukać należy owej siły przyciągania. Tkwi ona — w moim odczuciu — w ogrywaniu wszystkiego śmiechem. Tym cenniejsza to umiejętność, gdy przychodzi nam się śmiać z samych siebie, nawet jeśli jest to śmiech przez łzy, choć — bynajmniej — nie w zastępstwie życia.

◇

Aleja Niepodległości jest kolejnym dowodem na to, że warszawski prozaik pozostał wierny samemu sobie i swoim literackim fascynacjom. I tym bowiem razem autor *Nagrobka z lastryko*, pozostając zakładnikiem, doskonale znanej z jego poprzednich narracji, tematyki związanej z przemijaniem i ze śmiertelnością, próbuje dokonać ostatecznego rozrachunku z mitem pokolenia urodzonego w latach 60. XX wieku. Podsumowanie to wypada zdecydowanie negatywnie. Którąkolwiek bowiem pójść w życiu drogą (*glamour* czy wyalienowania), jak chce przekonać Varga, to na końcu zawsze czeka klęska. Chłopaki jednakże już nie płaczą, nie dlatego, że są „prawdziwymi" *macho*, ale dlatego, że — jak dowcipnie zauważył recenzujący *Aleję Niepodległości* na łamach „Gazety Wyborczej" Dariusz Nowacki — nie żyją[72]. Jak do tego doszło? I czyżby Varga chciał tym samym zasygnalizować, że ta proza jest dziełem wyjątkowym, mającym bowiem zamknąć pewien etap życia pisarza? W jakimś sensie tak.

Krystian Apostata i Jakub Fidelis — pierwszoplanowe postaci *Alei Niepodległości* — są przyjaciółmi z sąsiedztwa. Obydwaj urodzili się w 1968 roku na warszawskim Mokotowie, uczęszczali do szkoły podstawowej nr 69, a później do męskiego liceum św. Augustyna, gdzie podczas lekcji wyczekiwali na przemarsz za oknem rudej prostytutki i bywali na piątkowych dyskotekach w szkole prowadzonej przez siostry nazaretanki, na których „pomiędzy tańczącymi przechadzała się siostra przełożona, groźna jak wieczne potępienie dyrektorka Nazaretu, Matka Teresa, sprawdzając srogim wzrokiem, czy tancerze nie zbliżają się do siebie zanadto"[73]. Drogi przyjaciół rozchodzą się po maturze. Fidelis robi spektakularną karierę, stając się Pierwszym Tancerzem Rzeczpospolitej i celebrytą pełną gębą, Apostata zaś zostaje malarzem, który będąc niespełnionym i zakompleksionym niedorajdą, potrafił jedynie „rozpierdolić sobie życie" i spieprzyć z samozadowoleniem wszystkie dane mu przez los szanse. Jakub czerpie z życia pełnymi garściami, nieustannie znajdując się w centrum uwagi publicznej. Krystian jest jego zupełnym przeciwieństwem; jest lubującym się we własnej apatii outsiderem, który sam o sobie nie ma dobrego zdania: „upijasz się samotnie

[72] Zob. D. Nowacki: *Chłopaki nie płaczą (bo nie żyją).* „Gazeta Wyborcza" 2010, nr 63, s. 13.

[73] K. Varga: *Aleja Niepodległości*. Wołowiec 2010, s. 173.

i walisz konia, gapiąc się na pornosy, a potem idziesz spać, mając nadzieję, że nic ci się nie przyśni”[74].

Apostata zazdrości dawnemu przyjacielowi sukcesów. Jedyne, co go zajmuje poza wypijaniem kolejnych piw, rozmowami z dziewczynami z telemarketingu i serfowaniem po Internecie, to rozpamiętywanie zdarzeń minionych, „bo tylko różne wersje powrotów do przeszłości dawały mu namiastkę szczęścia, krótką, ale całkiem treściwą”[75]. Rozmyśla przeto o ojcu i jego kochance, o pięciozłotowej monecie z rybakiem, o starych autobusach typu chaussony, mavagi i ikarusy 620, którymi nigdy nie miał okazji jeździć, ale za którymi tęskni. Konsekwencją utraty przez Apostatę wiary w sens egzystencji, siebie i innych jest niemożność skomunikowania się z sobą sprzed lat i z sobą dzisiejszym. Życie przepłynęło mu między palcami tak szybko, że nawet nie zauważył,

> jak to się stało, że nie jest już młody, chociaż kiedyś był? Gdzie mu uciekły te dni, miesiące, lata, strawione na życiu i niczym więcej, nawet jeśli wydawało mu się, że zapełnia je czymś bardziej wartościowym od życia? Jego sztuka była hermetyczna i niepopularna, a im bardziej Krystian starał się rozwijać artystycznie, tym bardziej się zwijał, popadał w głęboką niszowość i zapomnienie, może dlatego że ze swojego własnego życia nie potrafił zrobić choćby namiastki sztuki, tak jak to robił Jakub Fidelis? Życie Jakuba Fildelisa to może był cyrk, czysta komedia dell'arte, ale była to także jakaś sztuka, podczas gdy za sztukę powolnego przemijania i pozwalania światu, by o nas zapomniał, nie dostawało się ani nagród, ani aplauzu publiczności. Krystian już wiedział, że jego pięć minut dawno minęło. Pięć minut Jakuba Fidelisa trwało natomiast od lat i wcale nie chciało się skończyć, konstatował Krystian z dziwną melancholią[76].

Apostata jest nie tylko nieudacznikiem, który umiejętnie zmarnował wszystkie dane mu przez życie szanse. Jest postacią tragiczną. Varga — powtarzając niejako za Cioranem — definiuje klęskę jako przeznaczenie. Świadomość niemożności jej uniknięcia z jednej strony pogłębia, i tak już silną, depresję, z drugiej natomiast — wywołuje paraliżującą zazdrość wobec tych, którym się mimo wszystko udało. A jednak nikt w *Alei Niepodległości* nie jest zwycięzcą. Jakuba Fidelisa, będącego wprawdzie przeciwieństwem Krystiana Apostaty, spotyka dokładnie ten sam koniec. Obydwaj zostają uśmierceni: Apostata ginie w katastrofie lotniczej (co znaczące: już na pierwszej stronie powieści), Fidelis zaś — w wypadku samochodowym

[74] Tamże, s. 51.
[75] Tamże, s. 152.
[76] Tamże, s. 155.

(na stronie ostatniej). Czyżby autor *Tequili* rzeczywiście chciał dać nam do zrozumienia, że „prawdziwych" chłopaków już nie ma? Wiele na to wskazuje. „Twardziele" odeszli w niepamięć wraz z korozją więzi generacyjnych. Prawdziwych chłopaków już nie ma, nie tworzą bowiem generacji. Dariusz Nowacki przekonywał, że

> wspólnota pokoleniowa rozpadła się w chwili, kiedy tak podobni (w dzieciństwie i wczesnej młodości) przyjaciele odkryli swoją odrębność. Innymi słowy, silne więzi generacyjne, podobne, bez mała identyczne biografie były możliwe w świecie niezróżnicowanym. Przekładając to na historię społeczną — myślenie w kategoriach pokoleniowych przepadło wraz z Polską Ludową. Tylko bowiem dawniej (w PRL-u) gry i zabawy dziecięce były — jeśli wolno tak powiedzieć — bezklasowe. Wszyscy oglądali te same filmy, słuchali tej samej muzyki, posługiwali się tym samym kodem. Można oczywiście powątpiewać, czy rzeczywiście tak było (zapewne nie do końca), ale nie sposób polemizować z literackim wyobrażeniem. Bohaterowi Vargi wyraźnie brakuje owej pełni, opartej na porozumieniu i identyfikacji. „Aleję Niepodległości" można tedy czytać jako lament nad rozpadem pokoleniowej sztamy[77].

Pokoleniowość jest dziś fantazmatem, chwytliwą etykietką, niczym więcej. „Krystian obliczył, że w ciągu dziesięciu lat, gdy przez łamy prasowe przetoczyły się fale dyskusji generacyjnych, bo wydawcy uważali, że to sposób przyciągnięcia młodych czytelników, powołano do życia siedemnaście pokoleń"[78]. Wymyślanie kolejnych pokoleniowych określeń (w rodzaju: Pokolenie Urodzone za Późnego Gomułki, Pokolenie Wyborów Czerwcowych, Pokolenie Piwa Królewskiego, Generacja Wszystko, Pokolenie No Logo czy Pokolenie Bez „Teleranka" — zob. s. 24) prowadziło donikąd i nie niosło z sobą żadnych konstatacji. Generacja Apostaty i Fidelisa byłaby więc ostatnim realnym pokoleniem, które mając wspólny poPRL-owski bagaż doświadczeń, nie potrafi poradzić sobie z wolnością. Tytułowa Aleja Niepodległości ma zatem wymiar nie tylko realny (ulica łącząca śródmieście Warszawy z jej południowymi dzielnicami, wyznaczająca rytm życia chłopaków z liceum św. Augustyna), ale i metaforyczny. Dość przewrotna to jednak deklaracja niepodległości. Jedni zachłystują się nią, inni z kolei stają się „strażnikami przemijania" troszczącymi się głównie o „grobowce dawnych czasów". W konsekwencji przeszłość wypiera teraźniejszość, a mitologizowane „kiedyś" — jawi się jako okres iskrzący się barwami, smakami i inicjacjami, słowem: czas nieporównywalnie lepszy. Inaczej przedstawia się dzisiejszość:

[77] D. Nowacki: *Chłopaki nie płaczą (bo nie żyją)…*, s. 13.
[78] K. Varga: *Aleja Niepodległości…*, s. 24—25.

> Początek dwudziestego pierwszego wieku był paranoiczny, glątwił się w doraźnościach, pławił w nijakościach, nie żadna wzniosła Idea, ale Ikea organizowała ludziom życie umysłowe, był to świat z kartonu i ze sklejki, łatwy do składania, łatwy do demontażu. Można go było wysłać mailem albo esemesem. Można go było skasować, kiedy zaczynał zajmować zbyt dużo miejsca. Można było zrobić z niego tapetę na pulpit, sprzedać na Allegro lub kupić na eBayu[79].

Varga nie mówi, co oczywiste, niczego nowego. Nie jest to jednak tak udana i zaskakująca proza, jaką był *Nagrobek z lastryko.* To powieść bardziej tradycyjna i operująca kliszami mówienia o czasach PRL-u. Niemniej Krzysztof Varga niezmiennie ujmuje zacięciem (auto)ironicznym, (często „czarnym") humorem, zachwyca swawolnym gawędziarstwem i umiejętnością wykreowania niezwykłego klimatu melancholijnego.

Aleja Niepodległości jawi się jako książka, do której — jak sam Varga przyznawał — jej twórca ma stosunek ambiwalentny[80]. Można odnieść wrażenie, że prozaik stanął na rozdrożu i zastanawia się nad tym, co dalej z sobą i ze swoim pisarstwem zrobić. Patrząc z tej perspektywy, *Aleja…* jest w jego dotychczasowym dorobku pozycją wyjątkową, mającą zamknąć pewien etap w (twórczym) życiorysie warszawskiego prozaika. Całkiem możliwe, że Varga, podsumowując tak zwane roczniki sześćdziesiąte, podlicza nade wszystko siebie. A skoro na „młodość górną i durną" oraz „wiek męski, wiek klęski" trzeba wylać rzęsiste łzy, to ostatni moment, by coś zmienić.

◇

Powiedzieć, że *Trociny* Krzysztofa Vargi są prozą ciężkostrawną, to doprawdy niewiele powiedzieć. Rzadko bowiem mamy do czynienia z taką kumulacją frustracji i negatywizmu, jaką w tym przypadku zaserwował autor *Nagrobka z lastryko*. Piotr Augustyn, główny bohater i zarazem narrator tej opowieści, jest chodzącą bombą. Dlaczego? Ano dlatego, że nie mogąc znieść siebie i innych, nieustannie narzeka i złorzeczy. Powodów do grymaszenia ma, jak mu się wydaje, aż nadto. Dość powiedzieć, że życie Piotra to nieprzerwane pasmo klęsk. Gdy frustracja bohatera *Trocin* osiąga apogeum, ten eksploduje i z premedytacją zabija kolegę z pracy. Nie sposób nie zapytać o to, czy coś zapowiadało tragiczny finał? A w konsekwencji: czy cokolwiek odróżnia socjopatów od „zwyczajnych" ludzi? I czy możliwe jest zapobieganie powstawaniu groźnych, będących rezultatem braku umiejętności przysto-

[79] Tamże, s. 204.

[80] Zob. między innymi *Klęska jest nieunikniona. Krzysztof Varga w rozmowie z Pawłem Gołoburdą zapowiada, że kończy z pisaniem o Mokotowie*. „Lampa" 2010, nr 3, s. 11—14; *Nie czuję potrzeby splunięcia w lustro.* Z Krzysztofem Vargą rozmawia Agnieszka Nęcka. „artPAPIER" 2010, nr 6.

sowania się do życia w społeczeństwie, zaburzeń osobowości? Pytania tego typu są tym bardziej zasadne, gdy weźmiemy pod uwagę fakt, że swobodnie da się o Piotrze Augustynie powiedzieć, że należał do tak zwanych przeciętniaków. Miał tego świadomość sam narrator *Trocin*: „w pewnym sensie jestem niezauważalny i anonimowy, jak każdy zmęczony, zwyczajnie ubrany pięćdziesięcioletni mężczyzna o banalnej fizjonomii, człowiek tłumu, który będąc jego częścią, jednocześnie go nienawidzi, tak jak można nienawidzić kawałka samego siebie”[81].

Piotr Augustyn był zatem przeciętnym pięćdziesięcioletnim Polakiem, który miał przeciętną pracę i — jak można sądzić — wiązał przeciętne nadzieje z własną egzystencją. Od wielu lat pracował w jednej z warszawskich korporacji. Będąc komiwojażerem, nieustannie podróżował po kraju, by spotykać się z równie mało znaczącymi przedstawicielami firm i załatwiać sprawy, które i tak zostały już wcześniej uzgodnione przez stojących na wyższych szczeblach hierarchii decydentów. Podczas jednej z takich podróży Piotr robi swoisty rachunek własnego życia. Czyni to po zbrodni, jakiej się dopuścił, choć nie z powodu nękających go wyrzutów sumienia. Bilansuje swoje życie, ponieważ pociąg, którym jechał, stanął w „szczerym polu”, gdzieś między Poznaniem a Wrocławiem. Narrator *Trocin* spisuje więc coś na kształt własnej biografii, czyniąc to dla zabicia czasu. Podsumowuje liczne straty, porażki i rozczarowania, sukcesów bowiem w jego życiorysie znaleźć nie sposób. Tak zwany kryzys wieku średniego potęguje — jak się wydaje — jeszcze bardziej pretensje, złośliwości i wszelakiego typu złe emocje. Bohater tej prozy Vargi kieruje je pod adresem wszystkich, poczynając od rodziców, których szczerze nienawidzi, byłej żony Agnieszki, która zostawiła go dla innego, swoich przełożonych i współpracowników, na siedzących z nim w przedziale pasażerach czy mijanych przypadkowo na ulicach przechodniach skończywszy. Krytyce poddane zostają także wszelkie formy ludzkiej aktywności: codzienność, polityka, kapitalizm, religijność, szeroko rozumiana sztuka współczesna czy życie rodzinne. Nic w odczuciu Piotra nie jest wartościowe (wyjątek stanowi słuchanie renesansowej i barokowej muzyki). Dzieje się tak po części dlatego, że oparcia nie znajduje nawet w przeszłości. Nie spogląda na to, co bezpowrotnie minione, z perspektywy nostalgicznej czy melancholijnej. Nie spogląda, bo nie ma za czym/za kim tęsknić. Jego zdaniem, dostajemy w swoistym spadku przede wszystkim zamiłowanie do kiczu, popeerelowskie przyzwyczajenia, kult maryjny czy bezmyślne naśladowanie snobistycznych trendów (na przykład chodzenia „na każdą idiotyczną wystawę do Centrum Sztuki Współczesnej i na każdy kretyński spektakl do Teatru Rozmaitości oraz wykład w Nowym Wspaniałym Świecie”[82]). Kłopot

[81] K. Varga: *Trociny*. Wołowiec 2012, s. 344.
[82] Tamże, s. 220.

w tym, że — jak stara się przekonać autor *Alei Niepodległości* — nie tylko żyjemy w trocinowej rzeczywistości, ale także sami jesteśmy złożeni z wiórów. „Po tych wszystkich Majach, Inkach, Aztekach pozostały jakieś kamienie, po nas zostaną co najwyżej trociny, z trocin powstaliśmy i w trociny naszych trumien się obrócimy”[83]. W konsekwencji takiego myślenia nasuwają się konstatacje w rodzaju: „wszystko nas zabija, a nic nie wzmacnia, od urodzenia zabijamy się na różne, niekoniecznie wymyślne sposoby, życie jest niczym innym, jak tylko powolnym obumieraniem, konsekwentnym, rozłożonym na dekady samobójstwem”[84].

Wszystko znajduje się w stanie rozpadu i usztucznienia, z więzami międzyludzkimi na czele. Piotr nie potrafi zbudować trwałych relacji ani z rodzicami, których uważał za źródło toksyczności, ani z pazerną żoną, której nie poświęcał czasu, więc ta odeszła do robiącego na mieście „biznesy” cwaniaka, ani z nowo poznaną kochanką, której dał się wykorzystać i porzucić, ani z ludźmi go otaczającymi, o których myśli jak najgorzej. Ale czy można go winić, skoro coraz częściej kontakty interpersonalne naznaczone są nieautentycznością, obłudą, cynizmem i egocentryzmem? Musząc rywalizować z sobą na każdym kroku, ludzie uciekają się do nieczystych zagrań. Dominuje poniżanie innych i hipokryzja: „ludzi podnieca — w sensie erotycznym […] cudze upokorzenie, tę podnietę skrywają za fałszywym współczuciem, za czymś, co obłudnie nazywają empatią”[85]. Przypominają pojedyncze wyspy, które zainteresowane są jedynie zaspokajaniem własnych potrzeb. Nie potrafiąc troszczyć się o innych, nierzadko starają się przeżyć ich kosztem. Ludzie, jak przekonuje Piotr,

> są w stanie jednoczyć się jedynie w bólu, jakiekolwiek inne jednoczenie nie zostało im dane, tyle że z bólu straty rodzi się ból nienawiści, stan żałoby jest tak wygodny, tak wspaniały, bo nie przewiduje żadnej refleksji, a jedynie cierpienie, cierpienie zaś najlepsze jest wtedy, gdy jest bezrefleksyjne[86].

Piotr Augustyn nie walczy o swoje. Nie ma w nim ambicji, żeby zmienić czy polepszyć własny los. Jego funkcje życiowe zostały zredukowane właściwie do marudzenia, które jest tak samo monotonne jak egzystencja bohatera *Trocin*. Snuta przezeń konfesja pozbawiona została rygoru chronologicznego. Opowieść Piotra jest pełna dygresji, a więc jest „poszarpana”, fragmentaryczna, złożona z odprysków oraz — by tak rzec — zamulająca. Można powiedzieć, że to nie tylko monolog żałobny (lament nad straconymi

[83] Tamże, s. 188.
[84] Tamże, s. 8.
[85] Tamże, s. 20
[86] Tamże, s. 115.

szansami i zaprzepaszczonym życiem), ale i żałosny. Nie da się współczuć użalającemu się nad sobą Piotrowi, który zmaga się na przykład z kompleksem bycia warszawiakiem w pierwszym pokoleniu. Ale też nie sposób go w pełni potępiać. Dzieje się tak w znacznej mierze dlatego, że przerysowana postać głównego bohatera *Trocin* wydaje się swojska i bliska każdemu z nas. Dekadencko-histeryczne tony, jakie pobrzmiewają w tej książce, podkreślają jeszcze mocniej bezkompromisowość diagnozy współczesnej rzeczywistości. Szkopuł w tym, że — jak wynika z kart *Trocin* — dla takiego „tu i teraz" nie ma alternatywy. Ta publikacja Krzysztofa Vargi jest książką ciężkostrawną zatem przede wszystkim dlatego, że coraz trudniej będzie polemizować z tak sformułowaną konstatacją.

◇

Zdaniem Justyny Jaworskiej, męczący żywioł anegdoty, z jakim mamy do czynienia w przypadku książek prozatorskich Krzysztofa Vargi, „broni się, jeśli odczytywać ją na trzech poziomach: to, co zabawne i zgrabnie puentowane w skali mikro, zaczyna być monotonne przez melancholijny gest repetycji, a w trzecim ruchu tworzy spójny, regularny splot, wypowiedź na temat życia, którego podstawową figurą jest właśnie powtórzenie"[87]. Melancholia Krzysztofa Vargi ma dwa źródła: obciążenie węgierskim dziedzictwem oraz podbudowana pesymizmem diagnoza otaczającej rzeczywistości[88]. Widać to także w jego zbiorze eseistycznym — *Gulaszu z turula*[89].

> W dzieciństwie na Węgrzech najbardziej lubiłem zapach rozchodzący się z mieszkań koło godziny trzynastej, kiedy nakrywano do stołu. Słodka woń duszonych na smalcu warzyw, leczo, faszerowanej papryki, zapiekanki kartoflanej[90]

— w taki oto sposób zaczyna się wyjątkowa opowieść Krzysztofa Vargi o Węgrzech, mająca być nie tylko swoistym powrotem pisarza do korzeni, ale i przewodnikiem po współczesnych ulicach Pesztu czy Budy. Czyżby, jak mawia stare porzekadło, przez żołądek do serca? Nie inaczej. *Gulasz z turula* pomyślany został jako zbiór esejów oscylujących nie tylko wokół kulinarnych upodobań Madziarów, lecz także naznaczonych traumatyzmem dziejów ich państwa, których odzwierciedleniem jest sztuka, literatura, architektura. W kulinarnym przewodniku Vargi jest przeto miejsce dla znajdującego się na rogu Moszkva i Dékán małego sklepu mięsnego, winiarni „Maligán" czy mieszczącej się na Kazinczy utca knajpki „Szimpla kert" lub „U Karcsiego",

[87] J. Jaworska: *Płacz chłopaków…*, s. 302.
[88] Zob. tamże, s. 317.
[89] K. Varga: *Gulasz z turula*. Wołowiec 2008.
[90] Tamże, s. 7.

w których królują zielone lamperie, stoliki jak ze szkolnej stołówki, obrusy w kratę i plastikowe kwiaty, gdzie zjeść można zupę fasolową *à la Jókai*, pierś indyka po kijowsku, hurkę czy smażony ser. Ale rozpisywanie się na temat madziarskich potraw i przywoływanie smaku pálinki wypełnia zaledwie cząstkę *Gulaszu z turula*.

> Musiało upłynąć trochę czasu, żebym […] pojął wreszcie, że ten świat to nie tylko leczo, faszerowana papryka, zapiekanka kartoflana, ale także frustracja, kompleksy, nieuleczalna, bolesna, pokręcona pamięć. Że to także nostalgia za czasami regenta Miklósa Horthyego i towarzysza Jánosa Kádára; grunt, żeby była jakaś nostalgia, bo to ona konstytuuje węgierskie życie[91].

I taki właśnie melancholijny klimat udało się Vardze uchwycić znakomicie. Miejsca, które opisuje, zdają się poza czasem — zarówno tym utraconym, jak i odzyskanym. Wbrew pozorom *Gulasz z turula* nie jest jednak „klasycznym" powrotem do przeszłości. Dzieje się tak nie tyle dlatego, że pamięć jest zawodna, a sam Varga przyznaje, że wiele rzeczy (choćby ze swego dzieciństwa) pamięta poprzez zapachy. Jest tak nade wszystko dlatego, że pisarz oprowadza czytelników po współczesnych zakątkach naddunajskiego kraju, mimo iż obraz, jaki się wyłania z tej narracji autora *Śmiertelności*, nie przypomina — bo przypominać nie miał — nowoczesnego folderu turystycznego. Na próżno zatem szukać w książce Vargi najpopularniejszych węgierskich kurortów, najchętniej zwiedzanych zabytków czy powszechnie znanych faktów z madziarskiej historii. Varga, idąc śladem nastawionych na tradycjonalizm knajpek i posągów mitycznego turula, pokazuje tę mniej znaną Polakom stronę Węgier, ale stronę sobie bliższą.

Obok muzeum fotografii w Kecskemét, cmentarza w Kaposvár, gdzie mieści się grób Csilli Molnár, jest opis łączących patos z kiczem fresków w Segedynie na Porta Heroum. Obok peszteńskich trolejbusów i tramwajów znalazło się mauzoleum pod Mohaczem. Autor *Tequili* wiele uwagi poświęca węgierskiej kinematografii, snując refleksje na temat nakręconego na podstawie opowiadań Gyuli Krúdyego filmu *Szindbád* Zoltána Huszárika, dramatu *Portugalia* Zoltána Egressyego czy obrazu Miklósa Jancsó zatytułowanego *Hősök tere — subiektywna opowieść historyczna*, stanowiącego swoisty kolaż starych kronik filmowych, który — pozbawiony odautorskiego komentarza — pokazuje plac Bohaterów, będący miejscem naprzemiennych węgierskich klęsk i zwycięstw, miejscem, gdzie „historia odgrywa swoje bezlitosne przedstawienie, komedia dell'arte zamienia się w teatr brutalistyczny"[92]. Nie powinno przeto dziwić, że Varga, nie omijając tragicznych momentów dzie-

[91] Tamże, s. 9.
[92] Tamże, s. 63.

jów madziarskich, nie zapomniał również o właściwym sobie humorze lub drapieżnej bezkompromisowości. Źródeł owej melancholijnej natury Węgrów — którą uznać można za swoisty motor napędowy *Gulaszu z turula* — autor *Karoliny* poszukuje bowiem nade wszystko w ich narodowej historii. W konsekwencji kolejne rozdziały tej książki zostały podane właśnie w formie *menu*. Mamy tedy *Paprykarz z Kádára*, *Pieczeń z Horthyego*, *Zupę z Rákosiego*, *Pörkölt z Bulcsú i Lehela*, *Salami ze świętego Stefana*, *Leczo z Gurcsánya i Orbána, Smalec z Kossutha* oraz *Kotlet z Árpáda.* Upodobania kulinarne stały się przeto pretekstem do podjęcia próby zdiagnozowania madziarskiej duszy, czerpiącej swe siły z poczucia inności i nostalgiczności.

> Nostalgia jest fundamentem, na którym buduje się węgierska tożsamość. Nostalgia za czasami wielkości, choć zbyt często była to wielkość iluzoryczna. Trudno jednak na nieuleczalnym smutku za stratą zbudować tożsamość inną niż nieszczęśliwa. Węgrzy zawsze będą więc nieszczęśliwi. Będą siedzieć, zajadać pörkölt, popijać pálinką i tęsknić — jak to melancholicy, nie do końca wiedząc, za czym tak naprawdę tęsknią. Turul, który w micie przyprowadził Węgrów do ich ojczyzny, wskazując im miejsce, gdzie mają zamieszkać, skazał ich na wieczne potępienie[93].

Szkicowanie swoistej mapy knajpek wartych odwiedzenia posłużyło także za pretekst do opowiedzenia o bardziej spektakularnych porażkach militarnych Węgrów. Poczynając od przypomnienia bitwy pod Augsburgiem z 955 roku, będącej „pierwszą wspaniałą klęską" Madziarów, pisarz przywołuje cały szereg nazwisk męczenników, wśród których znalazł się choćby budapeszteński nastolatek Péter Mansfeld, biorący po upadku powstania 1956 roku udział w tworzeniu organizacji podziemnej, czy imponującej długości listę samobójców, wśród których na plan pierwszy wysunął się autor kanonicznego dzieła z zakresu ekonomii hrabia István Széchenyi, jeden z największych pisarzy XX wieku Sándor Marái, czołowy poeta XX-wieczny József Attilla, największy amant powojennego kina Zoltán Latinovits, politycy László Teleki i Pál Teleki oraz *rockman* Jimmy Zambó. Ale czy można się dziwić takim skłonnościom, skoro najsłynniejszym madziarskim szlagierem, będącym z kolei największym „sukcesem eksportowym węgierskiej kultury", stała się piosenka *Smutna niedziela* Rezső Seressa?

Węgierska prowincja jawi się przeto jako miejsce szczególne. Podobnie jak *Gulasz z turula*. Urzeka w nim przede wszystkim nie tyle przedmiot opisu, ile sposób prowadzenia narracji — przepełniony melancholią, brakiem pośpiechu, rozleniwiający niczym po obfitym, smacznym obiedzie. Istota madziarskości widziana z perspektywy Polaka, w którego żyłach płynie wę-

[93] Tamże, s. 34.

gierska krew, została uchwycona — rzec by można — kompleksowo. Vardze z jednej strony chodziło o pogłębienie wiedzy na temat naszych naddunajskich sąsiadów przy jednoczesnym przypomnieniu sobie własnych korzeni. Z drugiej zaś — *Gulasz z turula* jest także próbą lepszego zrozumienia siebie oraz radzeniem sobie z tęsknotą za krajem lat dziecinnych.

Krzysztof Varga
Prozaik, dziennikarz, krytyk literacki

Urodzony 21 marca 1968 roku w Warszawie. Absolwent Liceum św. Augustyna w Warszawie i filologii polskiej na Uniwersytecie Warszawskim. Był sekretarzem redakcji i zastępcą redaktora naczelnego muzycznego magazynu „XL". Pracuje w „Gazecie Wyborczej" w dziale kultury (wcześniej — w dziale miejskim oraz „Gazecie Świątecznej"). Publikował na łamach takich pism, jak: „Krzywe Koło Literatury", „Lampa i Iskra Boża"/„Lampa", „Nowy Nurt", „Kartki", „Studium", „Pracownia", „Polityka". Współredagował *Parnas bis* (z P. Dunin-Wąsowiczem) i antologię *Macie swoich poetów* (z P. Dunin-Wąsowiczem, J. Klejnockim). Był nominowany do Nagrody Literackiej Nike w roku 2002 (za *Tequilę*) i 2008 (za *Nagrobek z lastryko*).

Bibliografia

Powieści i zbiory opowiadań Krzysztofa Vargi (z wybranymi głosami krytyki)

Dzień. Warszawa, SDK, 1989.

Pijany anioł na skrzyżowaniu ulic. Warszawa, Staromiejski Dom Kultury, 1993.

Chłopaki nie płaczą. Warszawa, Lampa i Iskra Boża, 1996.

Recenzje: W. Bonowicz: *Rzeczy na literę P*. „Studium" 1996, nr 2—3; K. Dunin: *Plemię biedne menów*. „Ex Libris" 1996, nr 96; M. Golak: *Chłopaki nie płaczą*. „Kartki" 1996, nr 12; Z. Kopaszewski: *Chłopaki w czasie niebytu*. „Gazeta Malarzy i Poetów" 1996, nr 6; A.S. Kowalczyk: *Wyznania udręczonego hedonisty*. „Nowy Nurt" 1996, nr 4; M. Kowalski: *„Zostawić po sobie ślad…"*. „Twórczość" 1996, nr 11; M. Macie-

jewski: *Krzysztof Varga zeznaje*. „Czas Kultury" 1996, nr 3; D. Materska, E. Popiołek: *Varga płacze*. „Wiadomości Kulturalne" 1996, nr 10; E. Nawój: *Wałkonie czasu kryzysu, wałkonie czasu przełomu*. „Literatura" 1996, nr 4; D. Nowacki: *I ja z wami płakał nie będę*. „Śląsk" 1996, nr 4. (Przedruk w: Tegoż: *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90.* Kraków 1999).

Bildungsroman. Kraków, Zebra, 1997.

Recenzje: W. Browarny: *Opowieść na serio nieważna.* „Arkusz" 1997, nr 12; A. Czachowska: *Staje się już.* „Res Publica Nowa" 1997, nr 10; A. Daczkowski: *Co jest ważne w „Bildungsroman" Krzysztofa Vargi*. „Dykcja" 1997, nr 7—8; P. Kuźmiński: *„Wierzgnięcia i spazmy" Krzysztofa Vargi*. „Kresy" 1997, nr 3; E. Nawój: *Posłodzony ból istnienia*. „Magazyn Literacki" 1997, nr 3—4; D. Nowacki: *Varga, czyli optymizm*. „FA-art" 1998, nr 1—2. (Przedruk w: Tegoż: *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90.* Kraków 1999); M. Mizuro: *W poszukiwaniu utraconej powieści pokoleniowej*. „Odra" 1998, nr 7—8; M. Piasecki: *Mój mały Bildungsroman*. „Gazeta Wyborcza" 1997, nr 178; A. Stasiuk: *Nie będzie legend*. „Tygodnik Powszechny" 1997, nr 20.

45 pomysłów na powieść. Strony B singli — 1992—1996. Czarne, Wydawnictwo Czarne, 1998.

Recenzje: J. Klejnocki: *Książki na niby*. „Polityka" 1998, nr 16; M. Mizuro: *W poszukiwaniu utraconej powieści pokoleniowej*. „Odra" 1998, nr 7—8; D. Nowacki: *Varga, czyli optymizm*. „FA-art" 1998, nr 1—2. (Przedruk w: Tegoż: *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90.* Kraków 1999); P. Przywara: *Sentymentalista Krzysztof Varga*. „Akcent" 1999, nr 1; M. Wyka: *Nowe pokolenie, nowe pomysły*. „Dekada Literacka" 1998, nr 4.

Śmiertelność. Czarne, Wydawnictwo Czarne, 1998.

Recenzje: K. Dunin: *Dachau, Dachau… O rozkoszach nostalgii — recenzja dygresyjna.* „FA-art" 1999, nr 1; J. Klejnocki: *Maleńka apokalipsa*. „Tygodnik Powszechny" 1999, nr 2; J. Nowosad: *Napisać by co!*. „Studium" 1999, nr 1—2; M. Orski: *Wielkie picie*. „Nowe Książki" 1999, nr 3.

Tequila. Warszawa — Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, Lampa, 2001.

Recenzje: J. Bierut: *Panksnotded?*. „Czas Kultury" 2002, nr 1; B. Kruk: *Rokendrol iz ded*. „Akcent" 2002, nr 1—2; M. Lorenz: *Lorenz, czyli wódka.* „Studium" 2002, nr 1; D. Nowacki: *W sidłach popkultury*. „Nowe Książki" 2001, nr 12; J. Szaket [Konrad C. Kęder]: *Gryf z czterema kluczami.* „FA-art" 2001, nr 3; M. Witkowski: *„Tequila" Varga Krzysztof.* „Gazeta Wyborcza" 2001, nr 261.

Karolina. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2002.

Recenzje: L. Burska: *Karolina*. „Res Publica Nowa" 2003, nr 3; T. Mizerkiewicz: *Dziewczyna z plakatu*. „Nowe Książki" 2003, nr 2; D. Nowacki: *Przebieranki, podmianki*. „Polityka" 2002, nr 39; J. Orska: *Za motylkiem, za barankiem, ale nigdy za kochankiem.* „FA-art" 2003, nr 1—2; M. Witkowski: *„Karolina" Krzysztof Varga.* „Gazeta Wyborcza" 2002, nr 265 (dodatek „Duży Format" nr 28).

Nagrobek z lastryko. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2007.

Recenzje: J.Z. Brudnicki: *Ucieczka do przodu*. „Trybuna" 2008, nr 74; B. Darska: *Wszystko przez psy*. „Dekada Literacka" 2007, nr 2—3; W. Forajter: *Jakie życie, taki zgon*. „Kresy" 2007, nr 3; K.C. Kęder: *Coś z woła (na literę „d")*. „FA-art" 2007, nr 1—2; W. Klera: *Herb z martwym psem*. „Pogranicza" 2007, nr 2; M. Mizuro: *Sprzątanie po naszych czasach*. „Nowe Książki" 2007, nr 5; A. Nęcka: *Życie w zastępstwie*. „artPAPIER" 2007, nr 9; D. Nowacki: *Ponura saga rodzinna*. „Tygodnik Powszechny" 2007, nr 9; M. Orski: *Zostań trupem*. „Przegląd Powszechny" 2008, nr 1; R. Ostaszewski: *Saga rodziny w zaniku*. „Gazeta Wyborcza" 2007, nr 61; M. Radziwon: *Powrót do przeszłości, czyli ocena naszej teraźniejszości*. „Gazeta Wyborcza" 2008, nr 147; J. Sobolewska: *Nieduża apokalipsa*. „Przekrój" 2007, nr 10.

Aleja Niepodległości. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2010.

Recenzje: M. Mizuro: *Głuchy śmiech pokoleń?*. „Nowe Książki" 2010, nr 9; A. Nęcka: *Przewrotna deklaracja (nie)podległości*. „Twórczość" 2010, nr 10. (Przedruk w: Tejże: *Co ważne i ważniejsze. Notatki o prozie polskiej XXI wieku*. Mikołów 2012); D. Nowacki: *Chłopaki nie płaczą (bo nie żyją)*. „Gazeta Wyborcza" 2010, nr 63; M. Pachnicka: *Niepodległość czterdziestolatka*. „Lampa" 2010, nr 4; A. Sasinowski: *Męskie rozrachunki i polski sekret*. „Pogranicza" 2010, nr 4; L. Szaruga: *Stan rzeczy*. „Borussia" 2010, nr 47; J. Sobolewska: *Chłopaki ze św. Augustyna*. „Polityka". http://www.polityka.pl/kultura/ksiazki/recenzjeksiazek/1504132,1,recenzja-ksiazki-krzysztof-varga-aleja niepodleglosci.read (dostęp: 7.12.2013); M.P. Urbaniak: *O nieśmiertelnej śmierci*. „Śląsk" 2011, nr 5.

Trociny. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2012.

Recenzje: K. Liskowacki: *Gulasz z Polaka*. „eleWator" 2012, nr 2; A. Nęcka: *Żałobny tour de Pologne*. „artPAPIER" 2012, nr 14. (Przedruk w: Tejże: *Co ważne i ważniejsze. Notatki o prozie polskiej XXI wieku*. Mikołów 2012); D. Nowacki: *Narodziny frustracji. Na marginesie „Trocin" Krzysztofa Vargi*. „Opcje" 2012, nr 2; D. Nowacki: *Szewska pasja komiwojażera*. „Gazeta Wyborcza" 2012, nr 102; J. Wierzejska: *Wszyscy jesteśmy wieśniakami*. „Nowe Książki" 2012, nr 7.

Inne opracowania

P. Dunin-Wąsowicz: *O wielkości prozy Krzysztofa Vargi*. W: Tegoż: *Oko smoka. Literatura tzw. pokolenia „bruLionu" wobec rzeczywistości III RP*. Warszawa 2000; S. Iwasiów: *Krzysztof Varga: „Nie jestem już bezdomny, a jedynie tak się czuję"*. W: Tegoż: *Reprezentacje Europy w prozie polskiej XXI wieku*. Szczecin—Zielona Góra 2013; J. Jaworska: *Płacz chłopaków*. W: *Ćwiczenia z rozpaczy. Pesymizm w prozie polskiej po 1985 roku*. Red. J. Jarzębski, J. Momro. Kraków 2011; S. Kusiak: *Melancholia drogi w prozie ostatniego dwudziestolecia (na przykładzie utworów Andrzeja Stasiuka i Krzysztofa Vargi)*. W: *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989—2009*. T. 1. Red. Z. Andres, J. Pasterski. Rzeszów 2010; M. Lachman: *Pod znakiem reklamy. Literatura polska po 1989 roku w kręgu oddziaływania kultury konsumpcyjnej*. W: *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989—2009*. T. 1.

Red. Z. Andres, J. Pasterski. Rzeszów 2010; *Varga Krzysztof* [hasło]. W: *Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*. Oprac. P. Dunin-Wąsowicz, K. Varga. Warszawa 1998.

Książki eseistyczne

Gulasz z turula. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2008.

Estetyka i rozkład
O prozie Michała Witkowskiego

Wojciech Rusinek

Punktem wyjścia tych rozważań chciałbym uczynić przekonanie, że twórczość prozatorska Michała Witkowskiego, zasadnie interpretowana najczęściej w kontekście tematyki gejowskiej, równie silnie eksponuje skomplikowaną grę narracyjną z nurtem nostalgicznym, prozą miejsca czy z konwencją melancholijną. Odnotujmy słowem wprowadzenia kilka faktów, które mogłyby potwierdzić tę hipotezę: zbiór opowiadań *Copyright*[1] otwierają teksty odwołujące się do modelu opowieści nostalgicznej i inicjacyjnej; od pierwszych fragmentów *Lubiewa*[2] Witkowski wykorzystuje dyskurs komunonostalgii przefiltrowany przez slang homoseksualnej pikiety; akcja opowiadań z tomu *Fototapeta* umieszczona zostaje bądź to w krajach bloku sowieckiego w latach 80.,

[1] Przywołując teksty Michała Witkowskiego, stosuję następujące skróty: C — *Copyright*. Kraków 2001, L — *Lubiewo*. Kraków 2005, F — *Fototapeta*. Warszawa 2006, BR — *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej*. Warszawa 2007, M — *Margot*. Warszawa 2009, D — *Drwal*. Warszawa 2011. W nawiasie podaję kolejno: skrót, ewentualnie tytuł opowiadania wchodzącego w skład zbioru i numer strony.

[2] Autor szkicu odwołuje się do pierwszego wydania *Lubiewa*, z tej edycji pochodzą wszystkie cytaty. Tymczasem warto dodać, że powieść Michała Witkowskiego doczekała się siedmiu krajowych wydań — każde zmienione przez autora. W krótkim odautorskim wstępie do ostatniej jak dotąd i najobszerniejszej edycji (*Lubiewo bez cenzury*. Warszawa 2012) czytamy, że „nie ma kanonicznego wydania *Lubiewa*". Witkowski notuje: „To *work in progress*, dopóki będę żył, dopóty tych pedalskich historyjek, powiedzonek, obserwacji obyczajowych, ciągów dalszych będzie przybywało" (s. 5). W dalszych partiach wprowadzenia podaje listę zmian i uzupełnień, jakie wprowadził do *Lubiewa bez cenzury* (zob. s. 6—7). Operacje te polegają głównie na dodaniu nowych fragmentów bądź całych opowiadań. Wprawdzie nie modyfikuje to charakteru ani wymowy dzieła nazwanego *Lubiewo*, ale na pewno poważnie zmienia jego objętość; ta, w porównaniu z wydaniem 1., wzrosła blisko dwukrotnie (przyp. redaktorów).

bądź — na pokazanej nostalgicznie i mitograficznie polskiej prowincji; *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej* powraca do topiki i języków przemiany ustrojowej roku 1989, *Drwal* manifestacyjnie nawiązuje do schematów prozy młodzieżowej doby PRL-u, przeniesionych w melancholijną codzienność polskiego kurortu po sezonie. Pytanie o nostalgię, obecność obrazów przeszłości i konwencję mitograficzną zahacza wyraźnie o sposób ukształtowania świata przedstawionego. W prozie Witkowskiego bowiem owo ukształtowanie jest stematyzowane, podlega ewolucji, nie jest jedynie oczywistym, raz danym tłem fabularnym, w konsekwencji problematykę powieści i opowiadań autora w dużym stopniu kształtuje operowanie konwencjami przedstawieniowymi. Warto chyba szczegółowo przyjrzeć się tej kwestii, bo też między konstrukcją świata w kolejnych książkach autora zachodzą pewne różnice, pozwalające wyodrębnić kilka odmiennych strategii narracyjnych, opartych jednak na dość spójnych założeniach ontologicznych.

Na taki kierunek lektury swojej prozy naprowadza Witkowski w eseju krytycznym *Recycling*… Opisując zbiorczo prozę pisarzy urodzonych w latach 60., zauważył:

> Gdy przyjrzeć się bliżej prozie naszych poprzedników, zastanawia jedna wspólna cecha: wszystkie te powieści zanurzone są w pewnej poważnej, poetyckiej aurze, „chcą" być „mądre", piękne, ciekawe i wzruszające. Często mają metaforyczne tytuły, akcja dzieje się w miejscach pełnych melancholii, takich jak małe miasteczka[3].

Witkowski odwołuje się w eseju do nieprecyzyjnych, niemal intuicyjnych kategorii, związanych w istocie bądź to z określonymi konwencjami, tematami i dykcją, bądź też ze sposobami aktualizacji tychże w świadomości czytelniczej. Poza wszystkim wątpliwości budzi także trafność tych rozpoznań, wszak wśród prozaików o pokolenie od Witkowskiego starszych również możemy znaleźć przykłady parodystycznego wykorzystania konwencji mitograficznych i nostalgicznych, choćby w powieściach Magdaleny Tulli, mimo to możemy je uczynić wyjściowym komentarzem do omawianej twórczości. Autor pisze dalej: „Tymczasem »roczniki siedemdziesiąte« […] świadomie zrezygnowały z całej tej poetyckiej otoczki. Żyjemy bowiem w czasach melancholii przełamanej"[4]. Oczywiście, uproszczenie, którym posłużył się autor *Lubiewa*, miało przede wszystkim cel perswazyjny — na tle typowego obrazu prozy pokolenia „bruLionu" ujawnić się miała w *Recyclingu*… oryginalność prozy „roczników siedemdziesiątych", przede wszystkim — własnej prozy pisarza.

---

[3] M. Witkowski: *Recycling. Notatki na marginesie twórczości własnej i innych „roczników siedemdziesiątych"*. W: *Tekstylia. O „rocznikach siedemdziesiątych"*. Red. P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski. Kraków 2002, s. 622.

[4] Tamże, s. 623.

Problem w tym, że wbrew zapowiedziom (esej Witkowskiego zgłaszał pretensje do bycia manifestem młodej prozy) sam autor nie zrezygnował z tego, co nazwał „poetycką aurą". Zauważmy — akcja opowiadania *Po sezonie* (F) i powieści *Drwal* rozgrywa się w prowincjonalnych miasteczkach turystycznych, pokazanych właśnie „w aurze" tajemniczości i melancholii. Minipowieść *Psie Pole* (F) prawie w całości stanowi ciąg impresyjnych spojrzeń na biedną dzielnicę Wrocławia, spojrzeń ogniskujących się wokół rozkładu, estetycznej tandety wczesnego kapitalizmu i śladów minionego, socjalistycznego porządku. W *Barbarze Radziwiłłównie*… znajdujemy frazy typu: „Jesień, rozumiesz, gdy się nachylisz po znicz, nóż sprężynowy w plecy ci wbije swój zimny" (BR, s. 34), w *Lubiewie* zaś jak refren wraca przekonanie, że „teraz to już nie jest to" (L, s. 39). Przykłady takie można by mnożyć, chciałbym jednak uprzedzić domniemanie, że autor pozostaje jedynie dłużnikiem prozy, którą chciałby uznać za staromodną. Witkowski, akcentując i postulując w roku 2001 tematyczne uwspółcześnienie młodej polskiej prozy, w swojej praktyce pisarskiej nie obrał podobnego kierunku — emblematy rzeczywistości najnowszej (pierwszych lat nowego wieku) nie zajmują w książkach autora eksponowanej pozycji; wyjątkiem jest tu jedynie satyryczna powieść o popkulturze, czyli *Margot*. Metoda, zgodnie z którą Witkowski konstruuje świat przedstawiony, nie jest w pełni zbieżna z pisarstwem poprzedników. Więcej, wydaje się, że autor celowo wykorzystuje utarte obrazowanie (jak sam mówi — „aurę"), by podkreślić swoją odmienność od pisarzy wcześniejszych formacji.

Przyjrzyjmy się bliżej kilku fragmentom, w których Witkowski odwołuje się do kodów konotujących nastrojowość. Symptomatyczny z tego punktu widzenia jest zwłaszcza prozatorski zbiór *Fototapeta*, niemal w całości oparty na pytaniu o ontyczny i estetyczny charakter rzeczywistości. W pierwszym opowiadaniu zbioru czytamy przykładowo: „I odwróciła się teatralnym gestem do okna, zastygła zapatrzona w listopad oprawiony w łuszczące się ramy" (F, *Grosz*, s. 13). Tymczasem już w kolejnych zdaniach nastrój sytuacji zostaje przełamany w ciągu wypowiedzeń hiperbolicznie demaskującym łatwość stosowania tego typu zabiegów:

> A w tym oknie, w tych ramach był kicz jesienny przemyśleniowy, buchał tam liść do szyby przyklejony, zacinał deszcz, odłaziła emalia, wiały wiatry, wschodził i zachodził księżyc spuszczany na sznurku, szła procesja i w ogóle — to było okno młodopolskie.
>
> F, *Grosz*, s. 13

Jednym z ostatnich stopni tej deziluzji są słowa „okno-gigantyczna okładka książki Tokarczuk" (F, *Grosz*, s. 13), co jest interesujące, bo już w zbiorze opowiadań *Copyright* autorka *Domu dziennego, domu nocnego* została przywołana jako antenatka tego projektu pisarskiego, który prezentował debiutant.

W otwierającym tom opowiadaniu *Baobab*, opisującym doświadczenia dzieciństwa spędzanego na peerelowskim osiedlu, znajdujemy stwierdzenie: „Moje blokowisko nie znajdowało się w środku miasta, a co dopiero mówić o środku świata”[5] (C, *Baobab*, s. 6). Tak czytelnie ironiczne nawiązanie do zdania otwierającego *Prawiek*… Olgi Tokarczuk stawia pod znakiem zapytania sensotwórcze właściwości konwencji przywołanych w opowiadaniu. Krótko mówiąc — nawet jeśli Witkowskiemu udaje się skonstruować spójną opowieść o dzieciństwie, to jej literacka geneza, w dodatku opatrzona dowcipnym cudzysłowem, nakazuje być podejrzliwym wobec wiarygodności wspomnienia (a *Copyright* nasycone jest wyraźnie tropami autobiograficznymi). Proza autorki *Prawieku*… powraca ponownie w *Margot*, gdzie z jednej strony użyta zostaje jako synonim dziewczęcego sentymentalizmu (wymieniana obok Paula Coelha i muzyki zespołu Stare Dobre Małżeństwo), z drugiej zaś — stanowi wyraźną inspirację narracyjną: Witkowski, konstruując prześmiewczą legendę hagiograficzną o „świętej Asi od Tirowców”, nawiązuje do fragmentów *Domu dziennego, domu nocnego* Tokarczuk przywołujących legendę o św. Kummernis (M, s. 44 i dalsze). Tyle że to, co u Tokarczuk traktowane było poważnie i włączane w orbitę myśli feministycznej, w *Margot* wpisuje się w ducha karnawału.

Wróćmy tymczasem do przywołanego cytatu z opowiadania *Grosz*. Demaskacja nastrojowości pojawiła się już na początku zbioru, można ją więc potraktować jako klucz projektujący interpretację kolejnych tekstów, zwłaszcza wieńczącego tom *Psiego Pola*, najgłębiej zanurzonego w estetyce melancholijnej. Zasadą konstrukcyjną tej minipowieści jest wyliczenie, powtarzane w niemal każdym opisie, co wywołuje efekt statyki, przedmiotem obserwacji zaś — rozkład i nuda przedmieścia, boczne ulice, miejsca mające za sobą czas świetności, cmentarze itp.:

> Najpierw wagony hałasują na wiaduktach i w tunelach, aż w końcu wjeżdżają w krainy wyznaczane przez ciągnące się po horyzont szeregi torów kolejowych, bocznic i rozwidleń. Podkłady, zwiędłe krzaki, budki dróżników, światła znające tylko kolor czerwony, stalowa trakcja pod bardzo wysokim napięciem, słupy z drutami przenoszącymi tysiące głosów.
>
> F, *Psie Pole*, s. 307

Pozornie proza Witkowskiego spotyka się w tych zdaniach z — przykładowo — estetyką tekstów Andrzeja Stasiuka, zwłaszcza z tomów *Du-*

[5] Zob. równie znamienny cytat: „Tak, jedni pisarze urodzili się w »tyglu kultur«, inni w »małym kresowym miasteczku z przeważającą ludnością żydowską«, jeszcze inni pochodzili z dworku, a ja urodziłem się w bloku, we Wrocławiu, w rodzinie inteligenckiej, i od razu na nocniku, bo pierwsze moje obserwacje czyniłem właśnie z tej pozycji” (F, *Mosina*, s. 117).

kla i *Zima*, gdyby zaś szukać patronatu w historii literatury, to oczywiście trzeba by przywołać obraz świata w opowiadaniach Brunona Schulza. Podobnie jak przywołani pisarze, wykorzystuje Witkowski efekt nadmiaru — przytoczony fragment nie należy do wyjątków, *Psie Pole* w całości powstaje jako efekt chaotycznego przyrostu kolejno wymienianych elementów rozpadającej się rzeczywistości. Trudno jednak doświadczyć iluzji tego sugestywnego wyliczenia, mając w pamięci „księżyc na sznurku" z *Grosza*. W kontekście ironicznych fraz z poprzednich tekstów zbioru umiejętne budowanie nastroju w *Psim Polu* potraktować należy jako po prostu sprawny zabieg pisarski. Do podobnego wniosku skłania też nadmierne, wyraźnie schematyczne wyzyskiwanie przez Witkowskiego topiki przedmieścia. Kolejne opisy końca ulicy, wilgoci, jesiennej aury, tandetnej estetyki witryn, trakcji kolejowych, miejsc, gdzie zabudowa przechodzi w pola, powtarzają się w różnych konfiguracjach, aż do przesady, jakby przechylając się w kierunku autopastiszu.

Do tej strategii powrócił Witkowski w *Drwalu*. W tej *quasi*-kryminalnej powieści pojawia się znów wspomniana już aura posezonowa:

> Śnieg padał na zamknięte budy z lodami, z kebabem, z ręcznikami plażowymi i całym tym szajsem. Odlepiał zwisające z drzew i murów strzępy letnich plakatów reklamujących występy Ryszarda Rynkowskiego.
>
> D, s. 79

Tym razem jednak wykorzystanie nastrojowych rekwizytów („Tak, stare karty i stary futerał na aparat fotograficzny. Inne zapachy na wymarciu" — D, s. 106) i konstrukcja świata ujęte zostają w inny „cudzysłów". Ramą fabularną *Drwala* jest jesienna podróż Michała — trzydziestopięcioletniego pisarza, który „otarł się" o świat warszawskich celebrytów, do nadmorskiego kurortu w celu… szukania inspiracji do nowej książki — kryminału. Oczywiście, Witkowski czyni tu aluzję do obecnej w polskiej literaturze lat 2010—2012 mody na kryminały, przede wszystkim na te pochodzące ze Skandynawii. Wszystko więc, co pojawi się w narracji, będzie podporządkowane konwencji, i rzeczywiście trudno już po kilkudziesięciu stronach wyznaczyć granicę między mocno autobiograficzną opowieścią o pisarzu Michale Witkowskim a zmyśleniem. Stąd najpewniej nocne sceny pościgów (na motorowerze), zwiedzanie poniemieckich i pokomunistycznych ruin, cmentarzy, wiatr, mróz… Co więcej, Witkowski domaga się, byśmy czytali „nastrojowość" *Drwala* przez pryzmat jeszcze jednej konwencji, mianowicie prozy młodzieżowej doby Polski Ludowej. Wielokrotnie w powieści przywoływany jest patronat Zbigniewa Nienackiego, językiem Bahdaja przemawiać zaczyna… jedyna w Międzyzdrojach prostytutka („Ja jestem taka prostytutka bigbitowa, szalona pała! — D, s. 331).

Nieco inaczej budowanie świata przedstawionego z elementów ewokujących „nastrojowość" przebiega w *Lubiewie* i *Barbarze Radziwiłłównie z Jaworzna-Szczakowej*, powieściach chronologicznie późniejszych od *Grosza* i *Psiego Pola*[6]. W pierwszej znajdujemy wyraźne sygnały konwencjonalności tła, zwłaszcza nawiązania do sposobu, w jaki w *Ferdydurke* kreował przestrzeń Witold Gombrowicz: „Ptak przeleciał, mewa, słońce zaszło za chmurę" (L, s. 130)[7]. Ważniejszy wydaje się jednak inny zabieg — w *Lubiewie* momenty impresyjnej narracji zostają przesunięte na poziom specyficznej anegdoty. Współgra to oczywiście z zasadą konstrukcyjną całej powieści, czyli z anegdotyczną pasją bohaterów — ciot, z ich skłonnością do fabularyzacji, pomówienia i zmyślenia. Co więcej, samo połączenie analizowanych tropów i opisów homoseksualnych łowów — zważywszy na zakładaną kontrowersyjność tej tematyki — ma duży potencjał parodystyczny. I tak, opisy wnętrza starego szpitala, zbliżone do obrazów starego domu kultury z *Psiego Pola*, stają się areną kampowej przebieranki jednego z bohaterów/jednej z bohaterek:

> Dżesika co rusz odkrywała zapomniane magazyny pełne krzeseł, zepsutych lamp i operacyjnych łóżek. W nocy wymarłe korytarze, niskie i długie, jak w schronie, oświetlało trupie światło neonówek […]. Kiedy indziej, chodząc tak nocą, odkryła zupełnie nieznaną jej ubikację. Głośno skrzypnęły ciężkie drzwi, a echo uśpionego oddziału reanimacji powtórzyło je wiele razy. W ubikacji był mróz — widać nikt jej już nie ogrzewał. Pełniła rolę magazynu: stojaki na kroplówki, wózki dla pacjentów zbyt słabych, aby chodzić o własnych siłach, stare gaśnice […]. W takie chwile Dżesi lubiła wyciągać z kieszeni kawałek szminki i tandetne, białe plastikowe klipsy… wtedy to dopiero była Alexis!.
>
> L, s. 36

Dalej: w estetyce rozkładu pokazana zostaje łazienka Patrycji i Lukrecji, głównych bohaterów jednej z części *Lubiewa* (L, s. 25), co narrator kwituje ironicznie: „Turpizm — tak bym to określił, ryzykując, że znowu będą mnie wyzywali od polonistów" (L, s. 25). Postać zwana przez homoseksualistów „deszczowym kochankiem" (L, s. 27) wystylizowana jest na introwertycznego melancholika: „Niczego od nikogo nie chciał, tylko tego echa deszczu odbijającego się o blaszane ściany, spotęgowanego odgłosu zwykłych codziennych kropel" (L, s. 28). A przecież anegdota dotyczy ekshibicjonisty, który

---

[6] Wydana w 2006 roku *Fototapeta* gromadziła teksty powstałe przed *Lubiewem* (opublikowanym w roku 2005) i *Barbarą Radziwiłłówną…* (2007).

[7] Por. W. Bolecki: *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy — Gombrowicz — Schulz. Studium z poetyki historycznej*. Kraków 1996, s. 155—193. Swoją drogą, interesująca wydaje się w prozie Witkowskiego próba włączenia w obie znaczące, choć, wydawałoby się, rozłączne tradycje polskiej literatury modernistycznej — tej, kontynuującej linię Gombrowicza, i tej, która za patrona obiera Schulza.

„Stał z opuszczonymi aż do samych butów spodniami i podwiniętym pod brodę swetrem. Mókł, albo onanizował się wycofany w głąb szczeliny" (L, s. 27—28). Wreszcie „romantyczną" aurę zyskują opisy parku, służącego homoseksualistom jako „pikieta", miejsce spotkań i — „łowów" (L, s. 53—56). Natomiast w *Barbarze Radziwiłłównie*… zdania tego typu („Więc polem, nieurodzajem, przednówkiem błądzę" — BR, s. 138; „do tej skiby ziemi żyznej, czarnej, czarnoziemem zwanej" — BR, s. 139) przyjmują najczęściej postać frazesu nieadekwatnie pompatycznego w porównaniu z prostackim charakterem monologu głównego bohatera, pochodzą z jednego z wielu języków wykorzystanych w powieści (czytelne są w niej między innymi kody zaczerpnięte z lektur romantycznych, języka przedmieścia, targowiska, z narodowych stereotypów, ludowej religijności czy z dosadności ciotowskiej).

Podsumujmy zatem: wbrew krytycznoliterackim deklaracjom w prozie Witkowskiego elementy poetyk nostalgicznej, mitograficznej i inicjacyjnej pojawiają się w kluczowych miejscach tekstu. Dlaczego uznać wypada je za kluczowe? Otóż wydaje mi się, że ontologia świata przedstawionego w książkach autora rzuca ważne światło na problemy przedstawione na pierwszym planie opowieści (choćby na obraz środowiska ciot w *Lubiewie*), ale też motywuje wybór konkretnej estetyki. Oczywiście, Witkowski przywołuje wyróżnione wcześniej motywy, toposy i rekwizyty w szczególny sposób, unieważniając niemal natychmiastowo bezrefleksyjność użycia, wskazując ich intertekstualny i cudzysłowowy charakter. Czas więc zapytać o wpisaną w książki autora genezę takiej praktyki pisarskiej, o obecne w prozie Witkowskiego wyjaśnienie celowości stosowania owego „cudzysłowu". Chciałbym się więc zastanowić, jakie są powody tego, że Witkowski, zanurzając własne teksty w poetykach „nastrojowych", jednocześnie manifestacyjnie odsłania literackie uwikłania konwencji, w konsekwencji — podważa bytową stabilność świata przedstawionego swojej prozy.

◇

Z punktu widzenia genezy konstrukcji rzeczywistości w omawianej prozie kluczową kwestią jest historyczne osadzenie akcji. To zaś rzutuje na kolejne aspekty omawianych utworów: koncepcję podmiotu (przede wszystkim w odniesieniu do bohaterów), wreszcie — na poziomie ostatnim — na problem spójności narracji.

Przyjrzyjmy się najpierw miejscu historii w prozie Witkowskiego; historii, która — wyłączając *Margot* — zostaje zwykle sprowadzona do schyłku PRL-u oraz początków Polski kapitalistycznej. Witkowski właśnie w tamtym czasie upatruje źródeł współczesnych przekonań o naturze rzeczywistości. I tak, już w *Copyright* opisane zostały doświadczenia stanu wojennego (C, *Baobab*), charakterystycznego dla lat 80. kultu odpadków materialnych popkultury Zachodu (C, *Baobab*, *Donaldówki*), które zostały uzupełnione obrazami mafijne-

go blichtru nowej epoki (C, *Playboy*). W *Lubiewie* wątek Polski Ludowej, ówczesnych relacji społecznych, ale też promowanej wówczas kultury masowej i pochodzących z tamtego okresu rekwizytów ważny jest jako podstawowy kontekst określający specyfikę subkultury ciot. Z kolei w *Fototapecie* głównym tematem kilku tekstów staje się rozpad oficjalnego, propagandowego obrazu świata w latach 80. (F, *Kolaboracja*, *Pierroty*), a rzut oka na współczesność ma chyba potwierdzić diagnozę, że okolice 1989 roku odpowiadają za współczesne poczucie „nierzeczywistości" świata. Nie inaczej jest także w *Barbarze Radziwiłłównie*…, powieściowym monologu, który w zamyśle (jako splot nieprzystających do siebie dyskursów komunikacji społecznej) miał chyba zaświadczać o rozchwianiu estetycznym — a co za tym idzie, ontologicznym i etycznym — świata przed przełomem i tuż po przełomie demokratycznym. Podobną funkcję w *Drwalu* pełni zaś odkrycie, „Że jest jak w przygodowych książkach dla młodzieży. Jak u jakiegoś Nienackiego czy Bahdaja. W połowie trzydziestki się to we mnie obudziło" (D, s. 130).

Znamienne, choć oczywiście fakt ów daje się wyjaśnić także generacyjnie, że Witkowski otwiera swoją pierwszą książkę opowiadaniem o dzieciństwie przypadającym na lata 80. Jeszcze bardziej zwraca uwagę sposób, w jaki autor wprowadza w tekst nawiązania do historii politycznej: „I kiedy pewnego razu w telewizji nie było Teleranka, tylko jakaś duża i brzydka głowa, a potem nie mogliśmy długo zostawać na dworze, bo była chyba jakaś wojna, czy coś takiego" (C, *Baobab*, s. 6; podkr. — W.R.), co zostaje podkreślone raz jeszcze w słowach: „Jak to możliwe, że jest wojna, chociaż nie ma wojny?" (C, *Baobab*, s. 7). A zatem w wydarzeniu historycznym, które mogłoby fundować topikę pokoleniową, zostaje uwydatniony element nierozstrzygalności — nienazwany w cytowanym opowiadaniu stan wojenny, pokazany przez pryzmat dziecinnego spojrzenia na świat, przekształca się w wydarzenie o niejasnym, kalekim statusie, które ostatecznie „rozeszło się po kościach" (C, *Baobab*, s. 7). Przyjęta w tekście perspektywa dziecka pozwala Witkowskiemu na kolejne gry z martyrologiczną konwencją mówienia o latach 80. Znakiem „politycznego zaangażowania" bohaterów staje się papierowa, biało-czerwona chorągiewka, która dzieciom kojarzy się bardziej z pochodami pierwszomajowymi, wyraźnie pozytywnie waloryzowanymi: „wywiesiliśmy na wysokiej gałęzi drzewa biało-czerwoną chorągiewkę, papierową pozostałość z wiosny, pamiętającą jeszcze ciepłe, majowe uniesienia" (C, *Baobab*, s. 7; podkr. — W.R.).

W kierunku karnawałowej interpretacji historii lat 80., zalążkowo pojawiającej się w *Copyright*, Witkowski zmierza jeszcze wyraźniej w *Fototapecie*. Rozbudowane opowiadanie *Kolaboracja*, będące jakby przedłużeniem opowieści z debiutanckiej książki, przenicowuje obraz ZSRR jako politycznie groźnego imperium. „Wycieczka Przedstawicieli Rolników Polskich", w której bierze udział dziecięco-dorosły narrator opowiadania, pozwala poznać

zarówno oficjalną stronę życia w Kraju Rad, jak i jego hedonistyczną, karnawałową podszewkę. Przegląd ten uzupełnić moglibyśmy o kolejne procesy, zakorzenione — jak sugeruje Witkowski — w omawianej epoce, chociażby sekularyzację. Nie bez powodu pada w *Mosinie* (F) pytanie o źródło rytuału społecznego czy ściślej — podkreślenie braku tegoż źródła:

> W niedzielę nuda przepełni czarę […]. Wszystkie te rytuały, krochmalenia, wędzenia, smażenia, kąpiele, fryzjery, sprzątania, poprawiania się — będą miały na dnie niewypowiedziane pytanie: dla kogo to, na co, po co taki splendor, skoro i tak nikt nie widzi, nikt tego życia w niszy nie obserwuje? Więc po co czyścić, perfumować, pastować i krochmalić, skoro i tak na samym dnie tej schludności, tej czystości i świeżości czai się zapaszek obiadu, i co z tego, że świątecznego?.
>
> F, *Mosina*, s. 130

Absurdalność weekendowego krzątania autor tłumaczy jako konsekwencję utraty sankcji metafizycznej. Wieńcząca niedzielę wizyta w kościele staje się dla narratora pretekstem do stwierdzenia, że fakty wiary „można brać albo dosłownie, albo w ogóle, bo gdy tylko przestanę brać te sprawy dosłownie, przestanę je też w ogóle brać" (F, *Mosina*, s. 133). Ostatecznie dlatego właśnie przyzna, że w religii interesuje go tylko aspekt ciała (F, *Mosina*, s. 133), co objawia się choćby w fascynacji postacią św. Sebastiana[8].

Jeśli kluczowe dla lat 80. wydarzenie polityczne staje się „wojną-nie-wojną", a nie całkiem już przygnębiające, oficjalne życie w ZSRR ma atrakcyjną, nielegalną twarz, to podobnie dwuznaczne okazują kolejne wtajemniczenia w życie — zamiast rozważań o „domu", Witkowski głosi w *Copyright* pochwałę „domku w drzewie"; inicjacja erotyczna wiąże się z marzeniem o zmianie płci; pierwszą wyraźną polaryzację w przestrzeni osiedla wprowadzają „warzywniaki", a fabułę o upadku pierwszych ludzi uruchamia pożądanie gumy do żucia (C, *Baobab*, s. 5—11). Ostatecznie nawet „odczarowanie świata", pozbawienie go uroku bezpośredniości, stylizowane na nostalgiczne opowiadania Andrzeja Stasiuka z tomu *Przez rzekę*, wiąże się z obserwacją… śmietnika — zbyt mocno przypominającego przedmioty dziecięcej fascynacji (takie jak opakowania produktów zachodnich, gumy donaldówki itp.), by mogły one wciąż odgrywać istotną (symboliczną, mitotwórczą) rolę w życiu bohaterów (C, *Baobab*, s. 12).

Jako znaczące w prozie Witkowskiego traktuje tego typu rewizje Krzysztof Uniłowski:

[8] Przypomnijmy na marginesie, że św. Sebastian jest toposem literatury gejowskiej. To ważne o tyle, że rodzenie się tożsamości homoseksualnej jest również tematem *Mosiny*. Zob. T. Kaliściak: *Święty Sebastian — gejowski męczennik?*. W: *Kultura wobec odmienności*. T. 1: *Dyskursy. Film/telewizja*. Red. B. Darska. Warszawa 2009, s. 92—123.

> Ironiczna idealizacja podwórka, gum balonówek, autek-resoraków itp. stanowi ewidentną trawestację procedur, którymi posługiwali się poprzednicy „roczników siedemdziesiątych". […] Najnowsza proza, owszem, mitologizuje, ale zarazem parodiuje przejęte od poprzedników rozwiązania i chwyty, a tym samym podkreśla, że „praca pamięci" oraz „praca żałoby" funkcjonują obecnie na prawach całkowicie skonwencjonalizowanych procedur[9].

Rzeczywiście, Witkowski chyba nie bez przyczyny ujawnia konwencjonalność modernistycznych modeli narracyjnych. To, co jest przedmiotem wspomnienia, nie jest w omawianych tekstach w jakikolwiek sposób „uobecniane", to oczywiste. Co więcej, nie tylko zostaje przepuszczone przez ironiczną świadomość współczesnego narratora, bo taki zabieg należy także do klasycznego uposażenia literatury nowoczesnej. Dla autora *Lubiewa* dziewiąta dekada XX wieku jest czasem, w którym to, co wydawało się mieć trwałą formę bytową, ulega przesunięciu w obszar gry i dekoracji, obrasta w odwołania kontekstualne (nie bez powodu topika inicjacyjna czy mitograficzna wydaje się z niebywałą łatwością „użyta" przez Witkowskiego). Fakty społeczne przyjmują postać rytuału, historia — zbioru frazesów i martwych tropów kulturowych, a budowana na kolejnych etapach inicjacji jednostkowa tożsamość staje się przedmiotem wielostronnych naruszeń (na przykład płciowych). W konsekwencji także konwencje literackie, które powinny zapewniać efekt realności, muszą zostać opatrzone znakiem zapytania, bo też o żadnym „efekcie" nie może być mowy w wypadku niepewnej bytności przedmiotu odniesienia.

Tak przeprowadzona destabilizacja świata przedstawionego sprawia, że kolejne etapy twórczości autora (pamiętajmy, że zbiór *Fototapeta* grupuje teksty powstałe przed *Lubiewem*, pod względem estetyki bliższe debiutanckiej książce) spójnie się z sobą łączą, układają w pewną opowieść. Jej drugim — chronologicznie i logicznie — tematem, ujawniającym się z całą mocą właśnie w *Lubiewie*, jest tożsamość bohatera literackiego, której migotliwość pokazana jest przez pryzmat tożsamości płciowej[10]. Nie bez powodu to

[9] K. Uniłowski: *„Małe ojczyzny" i co dalej? Krytyka, rewizje i nawiązania do nurtu z lat dziewięćdziesiątych*. W: *Kresy — dekonstrukcja*. Red. K. Trybuś, J. Kałążny, R. Okulicz-Kozaryn. Poznań 2006, s. 65—66. Krytyk podsuwa jeszcze jedną ważną interpretację omawianej praktyki. Zdaniem Uniłowskiego, „mitologizacja tego samego okresu w opowiadaniach Witkowskiego pozwala przedstawić dziewiątą dekadę jako czas konsumpcyjnej niewinności. Marzenia o markowych zabawkach, ciuchach czy słodyczach jawią się współcześnie jako »czyste« i »wzniosłe«, dlatego że dotyczyły dóbr niedostępnych lub trudno dostępnych". Tamże, s. 66.

[10] Tematyka ta została już dobrze omówiona w obszernej recepcji *Lubiewa*, dlatego przyglądam się jej pobieżnie Zob. na przykład: M. Bielecki: *Transgresje, metamorfozy, przebieranki. Witkowski i Gombrowicz*. „Kresy" 2007, nr 3; I. Iwasiów: *Alexis. Gdzie jest*

właśnie „rozregulowane" lata 80. stają się areną dla bohaterów pierwszej powieści Witkowskiego; bohaterów, których kobiece przebranie, makijaż i styl zachowania unieważniają problem płci mimo posiadania trwałych biologicznie cech męskich.

> Moja teoria — pisze Witkowski — przeginania się ciot (nie wszystkich pedałów, tylko właśnie ciotek) jest następująca. Że one przejmują te z zachowań, których kobiety pozbyły się w procesie emancypacji: bierność, umiłowanie bycia dominowaną, cichość, zakładanie nóżki na nóżkę w geście zamknięcia […]. Że te cechy, wygnane drzwiami feminizmu, wracają oknem ciotowskim.
>
> L, s. 258

Zwróćmy uwagę: w polskiej współczesności cioty funkcjonują na marginesie społeczeństwa, ich przestrzenią jest „pikieta" (ustronny nocny park), ale też szalet (gdzie często pracują), nocne stróżówki, oddalona od miejscowości turystycznych plaża nudystów. Ich estetycznym azylem stają się dyskurs komunonostalgii (anegdoty bohaterów krążą nieustannie wokół sentymentalnych wspomnień PRL-u) oraz artefakty ocalone z kultury masowej tego czasu. Co jednak najistotniejsze, wyrzucone poza przestrzeń publiczną, nie mają stabilnych ról społecznych i płciowych. Bohaterowie Witkowskiego w czasach przed feminizmem pracują w kobiecych zawodach, przed recepcją myśli genderowej rozrywają związek między zachowaniami płciowymi (kulturowymi, kobiecymi) i tożsamością seksualną (zdecydowanie męską i homoseksualną). Wreszcie, w pasji konfabulowania, zmyślania, wzajemnych oszczerstw, rozluźniają związek osoby z jedną, spójną charakterystyką, z trwałym językowym obrazem postaci. Innymi słowy — stylizujący się, przebierający i utożsamiający z przebraniem, wykonujący przesadne gesty homoseksualiści są determinowani przez, ale i najlepiej dają się opisać na tle tej rzeczywistości, jaka kształtuje się w okolicach przełomu roku 1989, przy tym bezwiednie „realizują" w praktyce pojawiające się w humanistyce diagnozy podmiotowości ponowoczesnej. „W życiu codziennym — pisze Zygmunt Bauman — role muszą ukrywać, że są rolami, i udawać, że są istotą grającego, nawet jeśli istota dostępna jest tylko przez grę"[11]. Otóż w teatralnym ujawnieniu sztucznej natury gestu cioty Witkowskiego tuszują pytanie o „istotę". Kiedy „grzechu [a my dodalibyśmy — substancji, natury, sensu — W.R.] już nie ma, ulotnił się, wsiąkł w piasek, jak kilka kropel, które strzepuję z siebie po powrocie w morza" (L, s. 83), powinna pozostawać tylko zewnętrzna forma, gest. Czy Witkowski konsekwentnie odpowiada na pytanie o obecność w duchu estetyzującym — do tego powrócę w zakończeniu tych rozważań.

kobiecość?. „Pogranicza" 2005, nr 1; B. Warkocki: *Do przerwy 1 : 1*. „Krytyka Polityczna" 2005, nr 9—10.

[11] Z. Bauman: *Ponowoczesność jako źródło cierpień*. Warszawa 2000, s. 118.

W dokonanej charakterystyce zasugerowałem zależność między płynną tożsamością homoseksualistów Witkowskiego i charakterystycznymi dla nich zachowaniami językowymi. W czym rzecz? Otóż w *Lubiewie* tekst przybiera formę nieuporządkowanego zbioru krótkich fabuł, konfabulacyjnych anegdot na temat życia „ciot" (co Witkowski nazywa „katalogiem ciot polskich"). Zarówno w pierwszym, bardziej spójnym fragmencie (*Księga ulicy*), jak i w antologijnej części drugiej (*Ciotowski Bicz*) powieścią tą rządzi logika dowcipnej opowieści towarzyskiej, przywoływanej bez dbałości o związki logiczne, nieukładającej się w sensowne ciągi, często imaginacyjnej. Co więcej, na rynku po upływie kilku lat od pierwszego wydania *Lubiewa* ukazało się kilka kolejnych wersji tej kolekcji, ostatnia (z roku 2012) z podtytułem „bez cenzury". Strategia ta uwydatnia, trzeba podkreślić, ścisły związek między konstrukcją bohaterów i sposobem prowadzenia narracji *Lubiewa*, a więc sposobem opisu świata, jakiego dokonują żyjące na marginesie społecznym cioty. Narrator powieści zauważa:

> W słowach tkwi ich siła. Niczego nie mają, wszystko muszą sobie dokłamać, dozmyślać, dośpiewać. Dziś wszystko można kupić: płeć, kolor oczu, włosów… Nie ma miejsca na imaginację.
>
> L, s. 12—13

Dla ciot fantazja i anegdota stają się substytutem niemożliwego do osiągnięcia wysokiego statusu społecznego (stąd na przykład fantazje na temat barokowego pałacu płynnie przechodzące w wizje dworku szlacheckiego — L, s. 283—289). Ale też — nieustabilizowana logika tak skonstruowanej opowieści, prowadzącej albo do pikantnej relacji z wymyślonych najpewniej podbojów erotycznych, albo osuwającej się w baśniową niemal rzeczywistość, pozwala wziąć w nawias, unieważnić na moment bolesne doświadczenia rzeczywistości (nazywane przez cioty „wyższymi rejonami dna" — L, s. 15). „Cioty rezygnują — pisze Marian Bielecki — z zamkniętej koncepcji tożsamości, wybierają tożsamość procesualną i otwartą na te style autokreacji, które są niedozwolone"[12]. Dzieje się tak także na poziomie narracji: opowiadając, bohaterowie koloryzują własne doświadczenia erotyczne, bez oporów oczerniają inne „cioty" — obrażają… Tymczasem wyzwiska tracą w *Lubiewie* swój negatywny potencjał, stając się elementem spajającego środowisko rytuału, a nawet — słowami sympatii; lektura *Lubiewa* odsłania duże pokłady humoru, stylizacji, elementy pozornie wulgarne zostają zneutralizowane. Tym samym płynność ról społecznych przekłada się na nieustabilizowanie form językowych i zatomizowanie fragmentów powieści, co — na marginesie — czyni nieistotnym pytanie o związek anegdot z rzeczywistymi (oczywiście na poziomie tekstu) podbojami erotycznymi.

[12] M. Bielecki: *Transgresje, metamorfozy, przebieranki…*, s. 61.

Kontynuację tego procesu, mniej może interesującą pod względem artystycznym (krytyka okazała się dużo bardziej powściągliwa niż w przypadku entuzjastycznie przyjętego *Lubiewa*[13]), ale ważną, jeśli ujmujemy prozę Michała Witkowskiego jako pewną ciągłość, stanowią *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej* oraz *Margot*. W pierwszej powieści znajdujemy rozpisany na 250 stron monolog głównego bohatera, drobnego przestępcy, właściciela lombardu na przedmieściu Jaworzna, w latach 80. „cinkciarza", co z pozoru sytuuje powieść blisko anegdotycznego potencjału *Lubiewa*. Nie mamy jednak w *Barbarze Radziwiłłównie*… monologu wypowiedzianego ani stylizacji na mowę potoczną, lecz mimetycznie mało prawdopodobny konglomerat nieprzystających do siebie stylów[14]. Budując swoją opowieść, Hubert (nazywany Barbarą Radziwiłłówną) bezrefleksyjnie posługuje się wieloma skonwencjonalizowanymi kodami komunikacji społecznej, miesza dosadność z kampową wzniosłością, język katolicko-narodowy z żargonem mafijnym, nicuje żargon sekt ekonomicznych i kod tradycyjnej inteligencji (wszystkie obecne w polskim życiu publicznym około roku 1989). Interesująca jest relacja, jaka łączy te operacje językowe z tłem fabularnym, którym są koleje doświadczeń bohatera — pozbawione wyraźnych imperatywów życie przestępcze, pełne barwnych, lecz kontrowersyjnych epizodów. Napięcie rzeczywistość — tekst (styl, dyskurs, konwencja), które było problematyzowane i przepracowywane we wcześniejszych książkach autora, w *Barbarze Radziwiłłównie*… zostało osłabione, co przesunęło powieść w kierunku czystej konfabulacji językowej[15]. Owa gra językowa jednocześnie współtworzy postać Huberta, ale

[13] Zob. na przykład charakterystyczną dla tego podejścia recenzję: D. Nowacki: *Sztuka wycinanki jako sztuka krytyczna*. „Studium" 2007, nr 3—4, s. 204—210.

[14] Tamże.

[15] Należałoby wyjaśnić, gdzie dostrzegam różnicę między — chociażby — *Lubiewem* a *Barbarą Radziwiłłówną*… w zakresie stosunku do rzeczywistości. Otóż w pierwszej powieści autora obok anegdot o erotycznych przygodach bohaterów, anegdot mających często charakter zmyślenia, przechwalania się, rytualnego kłamstwa, znajdujemy całkiem sporo relacji, w których kampowa dekoracyjność przełamuje się, ujawniając dramatyczne oblicze życia na marginesie społeczeństwa. Do takich epizodów zaliczyć trzeba sceny umierania Dżesiki, relację o motywowanym pożądaniem napadzie dwóch ciot na anonimowego mężczyznę czy donosy o ciotach-ofiarach rozbojów. Fabuły te nie wypływają bezpośrednio z anegdot ciot, przychodzą „skądinąd" — czyli są głosem narratora, budując drastyczny kontrast. Natomiast w *Barbarze Radziwiłłównie*… wszystko, co tworzy warstwę przedstawienia, wypływa bezpośrednio z monologu Huberta. I tak, choćby opisy dworku szefa mafii, do którego trafia Hubert, jego osobowości, historia jego życia zbudowane są ze stereotypowych wyobrażeń, zakorzenionych w potocznej świadomości początku lat 90. W efekcie narracja w tej książce sprawia wrażenie tożsamej z samą sobą, zamkniętej zupełnie w ramach przetasowywanych kodów narracyjnych, wychodzącej z i wracającej do tego, co o świecie można wnioskować na podstawie aktualizowanych dyskursów. To mam na myśli, pisząc o „braku napięcia" między językiem a rzeczywistością.

też w równym stopniu przesłania ją, czyni figurą niemożliwą, pozbawioną tożsamości (korzeni rodzinnych, społecznych, tożsamości płciowej, moralnej itd.), a tym bardziej mimetycznego prawdopodobieństwa. Obraz bohatera, jaki wyłania się z kolejnych epizodów, jest najzwyczajniej niespójny. O ile jednak w *Lubiewie* wychodzenie poza tożsamość miało charakter dynamiczny — napięcie między rzeczywistą kondycją bohaterów a ciotowską konfabulacją i estetyzacją dokonywało się na oczach czytelnika, tak jakby w bohaterach aspekt mimetyczny i kreacyjny występowały synchronicznie — o tyle Hubert z *Barbary Radziwiłłówny*… pojawia się w tekście jako konstrukcja gotowa, już pozbawiona esencji.

Nieprawdopodobna konstrukcja monologującego Huberta, a co za tym idzie — również niezborna narracja, stanowią nie tylko konsekwencję wyboru konkretnej metody twórczej, lecz także dają się chyba wyprowadzić z Witkowskiego diagnozy lat 80. W tym sensie przedmiejski przestępca, a także odpowiadający mu na poziomie stylu chaos językowy właściwie powinny stać się najbardziej precyzyjnym odzwierciedleniem świata, który wypadł ze stabilnych ram sensu i w którym język nie służy mimetycznie skutecznemu opisowi, lecz grze rozpoznawalnych kodów (w tym wypadku jest to gra, która przesuwa punkt ciężkości na świadomego języka autora). Nie bez powodu zatem sztuczna i zupełnie nieprawdopodobna narracja powieści wraca w ostatnich scenach do motywów przebrania, spektaklu, zmyślenia. Czyżby jedynych możliwych — zdaniem Witkowskiego — sposobów odniesienia się do kwestii pewnego sensu w obliczu poznawczego chaosu?

Potwierdza te uwagi powieść *Margot* — jedyna książka w dorobku pisarza w całości zogniskowana na współczesności, a przy tym najbardziej chyba karnawałowa. Wydana w różowej okładce i reklamowana jako powieść popularna[16], przywołuje na poziomie stylu i motywacji fabularnej ducha prozy Rabelais'go (choć okładka sugeruje raczej związek z *Metamorfozami*): obscena sąsiaduje tu z językiem hagiograficznym, *sacrum* — z popkulturą, a nazwiska gwiazd popkultury (Maryli Rodowicz, Roberta Leszczyńskiego) — z absurdem fabularnym. Ramą powieści jest opowieść o prowadzącej ciężarówkę tytułowej Margot, która nocą, przebrana za prostytutkę, oddaje się na parkingach międzynarodowemu towarzystwu kierowców (przy czym manifestacyjna obscena w scenach tych znika pod naporem kampowej przebieranki). W nadrzędnej opowieści Margot pojawiają się kolejne: prześmiewcza legenda o „świętej Asi od Tirowców", opowieść o przedsiębiorczym księdzu prowadzącym solarium w budynku parafii, wreszcie najważniejsza i najdłuższa historia kariery telewizyjnej wiejskiego chłopaka Waldka Mandarynki. Niespełna dwustustronicowa *Margot* sprawia wrażenie

[16] B. Warkocki: *Michaśka is dead*. „dwutygodnik.com" 2009, nr 12 (dostęp: 18.02. 2013).

powieści-worka, w której z premedytacją upchano wszystko to, co u progu XXI wieku oznacza kicz, tandetę, prowincjonalizm: zarówno parking dla tirowców, dom parafialny, jak i kulisy wielkiego *show* sylwestrowego na wrocławskim Rynku stają się dla Witkowskiego symbolami współczesnej Polski. Czyli tego, co zostało po przenicowujących stabilne kategorie poznawcze latach 80. (*Fototapeta*, *Lubiewo*) i po dyskursywnym chaosie początków lat 90. (*Barbara Radziwiłłówna*…).

Diagnoza ta części krytyków wydała się banalna. Czytamy na przykład w recenzji Błażeja Warkockiego: „Co z tego wszystkiego wynika? Niewiele. Od biedy to, że wszystko jest na sprzedaż”[17]. Zgoda, pokazanie polskiej popkultury ostatnich lat jako mieszanki sentymentu do Polski Ludowej, szpanerskiej, naskórkowej nowoczesności, tandetnego blichtru i przaśnej prowincjonalności nie jest może oryginalnym pomysłem Witkowskiego (podszycie polskiej nowoczesności „chłopem” odkrywali prozaicy już na początku lat 90.[18]). Warto jednak spojrzeć na nią z perspektywy wcześniejszych dzieł autora; wówczas feeryczny karnawał (nie bez powodu finalna scena *Margot* to sylwestrowy występ Waldiego) okazuje się logiczną konsekwencją zmian mentalnych zachodzących, według Witkowskiego, w ostatnich trzydziestu latach. I tak, to, co narodowe, wyczerpuje się w żałosnych potyczkach kierowców ciężarówek, pochodzących z różnych państw, *sacrum* obecne jest albo w naiwnym sentymentalizmie (Asi od Tirowców), albo stało się kolejnym biznesem („SOLARIUM »EMAUS«! TIPSY »JERUZALEM« METODĄ ŻELOWĄ 3D!” — M, s. 100), sztuka to reżyserowane sceniczne podrygi naturszczyka Waldka, seksualność to teatr przebierańców podszyty parkingowym brudem… Co więcej, karnawałowej logice poddana zostaje w *Margot* także narracja: zamiast na ciągłej historii, książka oparta została na dość chaotycznej wiązce zaskakujących (sprośnych, kontrowersyjnych, ale też zwyczajnie zabawnych) anegdot. Czy tylko taki — niedoskonały, manifestacyjnie nieudolny i prześmiewczy — może być współcześnie „towar literacki”? *Margot* zamyka scena w obozie Romów — ich język, będący afatyczną mieszanką różnych języków europejskich, oraz zamiłowanie do tandetnego stylu i odpadków popkultury Zachodu czynią z tych „trzecioplanowych” bohaterów powieści Witkowskiego symbol tego, co jest zasadą współczesnej rzeczywistości — chaosu, rozkładu i kiczu.

[17] Tamże.

[18] Zob. na przykład P. Czapliński: *Polska poróżniona.* W: *Była sobie krytyka… Wybór tekstów z lat dziewięćdziesiątych i pierwszych*. Red. D. Nowacki, K. Uniłowski. Katowice 2003.

◇

Zobaczmy na koniec, jak rozumiana rzeczywistość wyłania się w prozie Witkowskiego zza bardzo świadomie — jak widzieliśmy — ukształtowanej narracji i jaki jest jej status bytowy.

Wróćmy do opowiadań z *Fototapety*. W *Po sezonie*, tekście opartym na chwycie typizacji[19], znajdujemy scenę rozmowy pracowników akademickich, zwieńczoną słowami: „Tak pisz, stary! — »docent« chwycił czarnego chłopaka za poły skórzanej kurtki — ty ciągle tylko uciekasz od tego wszystkiego w fikcję, ot co. A tu trzeba zawyć. Wykrzycz wreszcie tę całą sobaczą rzeczywistość!", co zostaje skwitowane przez kolejną uczestniczkę sporu: „Nie wypada używać tego słowa od dobrych kilkunastu lat…" (F, *Po sezonie*, s. 213). Rzecz znamienna, że już kilka stron później owo „niemodne słowo" zostaje stabuizowane przez autora: „Najwyraźniej nie miała ochoty dosiadać się do stolika, przy którym tymczasem wybuchł spór na temat r z e…" (F, *Po sezonie*, s. 222; podkr. — W.R.). Witkowski „zacina się" nie bez powodu: prowincjonalne, turystyczne miasteczko oraz zaludniające je postaci ukształtowane są w opowiadaniu tak emblematycznie (nieczynna fontanna, jedna knajpa, ciemny park, rozmarzona barmanka, znudzona młodzież itp.), że trudno byłoby obronić tezę o mimetyczności tekstu.

Tymczasem *Kolaboracja* z tego samego zbioru wyjaśnia narratorskie problemy z rzeczywistością w sposób następujący:

> Wierzyłem święcie w świat cekinów, kalejdoskopu i cyrku, nie podejrzewałem żadnych sztuczek, nie oskrobywałem niczego paznokciem, żeby sprawdzić, czy prawdziwe. Bo nie wolno niczego skrobać ani sprawdzać. Bo jak się tylko świat trochę poskrobie, to zaraz zaczyna się paskudzić, jak rozgrzebana ranka, i już jest do wyrzucenia. Wszystko zżera gangrena.
>
> F, *Kolaboracja*, s. 101

A zatem „rzeczywistość" nie tyle umyka przedstawieniu, ile raczej domaga się ukrycia ze względu na swój odrzucający charakter („ranka", „paskudzić", „gangrena"). W prozie Witkowskiego znajdujemy całkiem sporo fragmentów sugerujących, że nie tylko niepewny ontologicznie status rzeczywistości i zmiany kulturowe lat 80. odpowiadają za obraną przez autora strategię pisarską. Wedle tej sugestii, równie istotny wydaje się w omawianych książkach rozkład, będący istotą materii i podszewką nawet najbardziej estetycznie wyrafinowanej formuły egzystencjalnej i narracyjnej. Co ciekawe,

[19] Witkowski pisze o zjawisku: „typizacja to nasilenie cech i jednocześnie skrajne skonwencjonalizowanie wszystkich elementów świata przedstawionego", co — zdaniem autora — jest reakcją na „semiotyczne rozmycie" świata i wtórną potrzebę jednoznaczności. Zob. M. Witkowski: *Recycling*…, s. 630.

mimo że taka diagnoza zostaje przez Witkowskiego określona jako banalna: „Banał — kolorowe światełka-świecidełka podszyte są brudnymi wiadrami" (C, *Playboy*, s. 31), zajmuje ona w prozie autora znaczącą pozycję. Także w opowiadaniu *Playboy*, w którym autor przywołuje jeszcze „gorzki smak rzygów w ubabranych najdroższą szminką ustach" (C, *Playboy*, s. 41) i w którym nowobogacki, mafijny blichtr polskiego kapitalizmu zostaje pokazany przez pryzmat tandetnych ozdób, nazwany „teatrzykiem". Podobne połączenie rozkładu i estetyzującej otoczki odnotować możemy w kilku miejscach *Fototapety* — i to już od otwierającego zbiór opowiadania *Grosz*, poświęconego hipochondrii narratora-bohatera. Podejrzenie choroby nowotworowej zestawione zostaje z przesadnie wystylizowanym opisem państwowego szpitala, zwłaszcza — szpitalnej toalety. Cóż, Witkowski obnaża możliwe interpretacje symboliczne, dodając, że widok łazienki „to prosta wróżba wyniku badań" (F, *Grosz*, s. 19). Narrator opowiadania układa patetyczną, ale i autorefleksyjnie demistyfikującą się koncepcję, wedle której we Wschodniej Europie „Pożółkłe wanny rymują się z pożółkłą skórą, przeciekające rury stanowią prostą wróżbę dla naszych żył i jelit. To łazienki nieukrywające śmiertelności!" (F, *Grosz*, s. 21). Zagrożenie śmiercią towarzyszy bohaterowi bardzo intensywnie od momentu wykrycia zmian w organizmie aż po finałowe unieważnienie choroby — raz ściślejszej, usuwającej wątpliwości diagnozy, dwa — gdy bohater przed niedawną hipochondrią ucieka w strojenie min przed lustrem, przebieranie się za poetę-egzystencjalistę, seans muzycznych wspomnień z okresu PRL-u, obżarstwo.

Bodaj najwyraźniej rozpięcie między „estetyzmem" i „gangreną" Witkowski problematyzuje jednak w *Lubiewie*. Warstwa ironicznego komentarza, zwykle dość czytelna w omawianej prozie, tutaj zajmuje raczej eksponowane miejsce. Intrygujące są zwłaszcza te uwagi metatekstowe, które wyjaśniają, jak i dlaczego świat ciot przekracza możliwości opisu. Czytamy chociażby, że „Nikt nie napisał historii życia pedalskiego, chyba że moczem na blaszanej ścianie" (L, s. 30). Rzeczywiście, w ujęciu Witkowskiego homoseksualne karnawał, rytualizacja, maskarada czy erotyczna transgresja podszyte są konsekwentnie przeczuciem mrocznej strony. Nie bez powodu kolekcjonujący ciotowskie anegdoty narrator *Lubiewa* co chwila zauważa kryjący się wokół bohaterów rozkład: „Tak, w starej obskurnej szklance, ale jednak na tacce i z serwetką" (L, s. 13). W niektórych spośród anegdot zgromadzonych w „katalogu ciot polskich" można dojrzeć dramatyczny ruch badania granic fizjologii, dążenie do zatracenia się w ekstazie (inspirowane być może rozważaniami Georges'a Bataille'a). Dla wywodzących się z reguły z niższych klas społecznych bohaterów transgresja staje się nieuświadomionym projektem egzystencjalnym — szukając upodlenia, samoponiżenia, znosząc pojęcie grzechu, docierają do granicy, poza którą seksualność zamienia się w zwierzęcość. Poza granicą brutalności (bohaterowie napadają i są napadani) i pożądania

rozpościerają się w *Lubiewie* brud, śmierć i pustka. A przy tym — ciągle zachowywana jest dbałość o rytuał pikiety czy maskę kobiecego stylu życia! Rytuał kultywowany jest jakby wbrew dokonującemu się rozkładowi ciała, wbrew stopniowanej obrzydliwości. Spoza skrajnie natężonej przyjemności prześwieca coś, co i narratora powieści napawa przerażeniem:

> Rozkład czasu spotęgował rozkład rozwijającego się w nich AIDS […]. I wtedy zrozumiały, że muszą zapomnieć o skrupułach i rzucić się na uciekające resztki życia. Gziły się tym bardziej, im mniej czasu jeszcze zostało. […] Rzymska sauna przypominała sceny z Markiza de Sada, z filmów Pasoliniego. Z jaką zawziętością te rozpadające się ciała pięćdziesięcioletnich facetów z brzuchami czepiały się siebie nawzajem! Nie było takiej wydzieliny, której by nie zlizali, nie było takiego ruchu, którego nie zinterpretowaliby jako zaproszenia do… seksu? Czy to był jeszcze seks? Był to raczej jakiś taniec śmierci, coś, o czym pisać nie wiadomo jak.
>
> L, s. 67—68

Częstotliwość występowania podobnych fragmentów w prozie Witkowskiego kieruje uwagę na pewien istotny problem. Chodzi mianowicie o kwestię, jak głęboko sięga obecne w jego prozie „rozsunięcie" między tekstem a rzeczywistością, co w dalszej kolejności wiąże się z pytaniem o miejsce utworów autora pomiędzy tendencjami modernistycznymi i postmodernistycznymi. W rozdziale poprzednim starałem się podkreślić kierunek estetyzacyjny tej prozy, w którego konsekwencji na oczach odbiorcy autonomizują się: świat przedstawiony (zbudowany z klisz prozatorskich, przestylizowany), podmiotowość postaci (otwarta na grę, teatralizację), jak i sam tekst literacki (mający charakter „laboratoryjnego" popisu zręczności pisarskiej). Tymczasem fragmenty, w których Witkowski stawia diagnozę rozkładu, korozji, śmierci, występują w omawianych utworach na tyle często, że opozycja między przeciwstawnymi sferami zyskuje na mocy, nie sposób jej zignorować; jest tak uwydatniona, że rodzi się nawet pokusa wskazania jej mimetycznego potencjału.

W ten sposób powracamy do spostrzeżeń otwierających ten tekst, bo być może stosunek do konwencji nostalgicznej i inicjacyjnej charakteryzuje metodę twórczą Witkowskiego w ogóle. Jeśli tak, to przecież także fragmenty mające potencjał mimetyczny (sugerujące istnienie czegoś, co nie daje się opisać — śmierci, rozkładu, choroby) muszą zostać potraktowane jako szablony, z których korzysta autor świadomy literackich sztuczek. Tak więc należałoby uznać, że — przykładowo — z obrazów korozji i nudy przedmieścia, którymi wypełniona jest choćby impresyjna opowieść o Psim Polu, Witkowski korzysta jak z gotowych schematów nacechowanych określonym stylem odbioru. Zwróćmy uwagę na charakteryzujący tę metodę fragment: „Na takie właśnie

ciuchy [niemodne, zniszczone, z drugiej ręki — W.R.] powraca moda, oczywiście pierwowzór wzięty zostaje w bezpieczną ramę cytatu, te ciuchy są po prostu tak syfiaste, że aż fajne" (F, *Psie Pole*, s. 270).

Nie podejmuję się jednak ostatecznego rozstrzygnięcia zarysowanego tutaj dylematu. Bo choć tendencje tekstualistyczne, związane z przeświadczeniem o estetycznej naturze bytu, a w prozie Witkowskiego odwołujące się do kampowej karnawalizacji, przenikają — jak mi się wydaje — każdą z warstw narracji, włączają w swój obręb „rozsunięcie" między tekstem a rzeczywistością, to jednak dynamika tego „rozsunięcia" jest w pewnym (niewielkim) stopniu przełamaniem postmodernistycznego pantekstualizmu. A przynajmniej — sygnałem możliwego przełamania. Jeśli rzeczywiście mamy tu do czynienia z „niepełnym tekstualizmem" — choć bardziej skłaniałbym się do postmodernistycznej interpretacji utworów Witkowskiego — byłby on przecież charakterystyczny dla znacznej części najnowszej polskiej prozy, która z takich czy innych względów nie wpisuje się jednoznacznie w określony paradygmat myślenia o tekście literackim[20].

Michał Witkowski
Prozaik

Urodzony 17 stycznia 1975 roku we Wrocławiu. Mając 13 lat, uciekł za granicę, gdzie pracował dorywczo. Po powrocie do kraju uczył się w IX Liceum Ogólnokształcącym we Wrocławiu. Absolwent filologii polskiej na Uniwersytecie Wrocławskim. Zadebiutował wierszem *Drewno (retrospekcja)*, który został opublikowany w jego debiutanckiej książce *Zgorszeni wstają od stołów* (1997). Współredaktor pisma „Dykcja". Publikował w „FA-arcie", „Studium", „Kresach", „Lampie i Iskrze Bożej", „Odrze", „Akancie", „Nowych Książkach", „Wirze", „Dik Fagazine", „Gazecie Wyborczej", „Polityce". Był stypendystą Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Zredagował (wraz z P. Mareckim i I. Stokfiszewskim) *Tekstylia. O „rocznikach siedemdziesiątych"* (Kraków 2003). Został uhonorowany między innymi: Nagrodą Poznańskiego Przeglądu Nowości Wydawniczych Książka Zimy 2000/2001, Nagrodą Literacką Gdynia (2006), Nagrodą Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek (2006), nominacją do Nagrody Literackiej Nike (2006, 2007, 2008), nominacją do Literackiej Nagrody Europy Środkowej „Angelus" (2008).

[20] O niektórych „dziełach czasu przejściowego", których nie sposób jednoznacznie zaklasyfikować ani do formacji modernistycznej, ani postmodernistycznej, zob. K. Uniłowski: *Granice nowoczesności. Proza polska i wyczerpanie modernizmu*. Katowice 2006, s. 200.

Bibliografia

Powieści i zbiory opowiadań Michała Witkowskiego (z wybranymi głosami krytyki)

Zgorszeni wstają od stołów. Wrocław, Ośrodek Kultury i Sztuki, 1997.

Copyright. Kraków, Zielona Sowa, 2001.

Recenzje: A. Błażyńska: *Gumologia*. „Opcje" 2001, nr 3—4; K. Maliszewski [bez tytułu]. „Gazeta Wyborcza" 2001, nr 632; M. Mizuro: *Priscilla, królowa supermarketu*. „FA-art" 2001, nr 2; D. Nowacki: *Między nami kolesiami*. „Studium" 2001, nr 1; R. Ostaszewski: *Okazje do wyprzedaży*. „Nowe Książki" 2001, nr 4; A. Pluszka: *Autor ma głos?*. „Kresy" 2001, nr 1—2; W. Rusinek: *Prawo do powielania symboli*. „ARTyleria" 2002, nr 2; K. Uniłowski: *„Małe ojczyzny" i co dalej? Krytyka, rewizje i nawiązania do nurtu z lat dziewięćdziesiątych*. W: *Kresy — dekonstrukcja*. Red. K. Trybuś, J. Kałążny, R. Okulicz-Kozaryn. Poznań 2006.

Lubiewo. Kraków, Korporacja „Ha!art", 2005.

Recenzje: M. Bielecki: *Transgresje, metamorfozy, przebieranki. Witkowski i Gombrowicz*. „Kresy" 2007, nr 3; J. Brach-Czaina: *Przesilenie nowoczesności: teoretyczny i literacki obraz relacji ludzkich*. „Teksty Drugie" 2005, nr 4; W. Browarny: *Pamiętnik znaleziony w pikiecie*. „Odra" 2005, nr 4; M. Cuber: *Pamiętnik z powstania pedalskiego*. „Twórczość" 2005, nr 5; A. Frankowiak: *Między ekshibicjonizmem a autobiografizmem: literatura najnowsza w obszarze intymności (ciocia — Żydowica — odludek)*. „Napis" 2009, ser. 15; P. Górecki: *Niekończące się przegięcie, czyli jeszcze więcej ciotowskiej radości*. „Pro Arte" 2012, nr 5; P. Gruszczyński: *Jechać do Lubiewa*. „Res Publica Nowa" 2005, nr 3; I. Iwasiów: *Alexis. Gdzie jest kobiecość?*. „Pogranicza" 2005, nr 1; K. Janowska: *Koszmar bez środków znieczulających*. „Polityka" 2005, nr 5; Z. Jarzębowski: *„Piszę tę ciotowską księgę…"*. „Pogranicza" 2005, nr 1; P. Krupiński: *Legenda romantyczna i cioty. Na marginesie „Lubiewa" Michała Witkowskiego*. „Pogranicza" 2005, nr 1; P. Mackiewicz: *Przez uchylone drzwi*. „Akcent" 2005, nr 2; J. Madejski: *Żorżeta, przegięcie, literatura*. „Pogranicza" 2005, nr 1; K. Maliszewski: *Utracona cześć literatury polskiej*. „Czas Kultury" 2005, nr 1; W. Marszałek: *Wobec odmienności: „Lubiewo" Michała Witkowskiego*. „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria" 2009, nr 9; M. Mizuro: *Oleśnicka i inne*. „Nowe Książki" 2005, nr 3; D. Nowacki: *Niech o nas czytają*. „Gazeta Wyborcza" 2005, nr 2; M. Pietrzak: *Jednak literatura*. „Studium" 2005, nr 3; W. Rusinek: *Barokowy Witkowski*. „FA-art" 2005, nr 1; A. Skrendo: *„Miejsce ujawnienia"*. „Pogranicza" 2005, nr 1; P. Sobolczyk: *My queendom is my pride*. „Tygiel Kultury" 2005, nr 7—9; A. Sokołowski: *Witajcie w Ciotogrodzie*. „Fronda" 2005, nr 36; A. Ściepuro: *„Świat przedstawiony" we współczesnej polskiej powieści gejowskiej na przykładzie „Lubiewa" Michała Witkowskiego i „Trzech panów w łóżku, nie licząc kota" Bartosza Żurawieckiego*. „Acta Universitatis Wratislaviensis. Slavica Wratislaviensia" 2007, nr 143, cz. 2; W. Śmieja: *Pedalska powieść dla kucharek*. „Kresy" 2005, nr 4, D. Śnieżko: *„Lubiewo", czyli projekt eposu pedalskiego*. „Pogranicza" 2005, nr 1; J. Tomczuk: *28 spojrzeń na Homiki*. „Przekrój"

2012, nr 32—33; K. Uniłowski: *Pedał — mój bliźni*. „Opcje" 2005, nr 2; P. Urbaniak: *Antymanifest gejowski*. „Topos" 2005, nr 3; B. Warkocki: *Do przerwy 1 : 1*. „Krytyka Polityczna" 2005, nr 9—10; A. Wiatr: *Seksualność ciot. Szkic o przegiętej opowieści*. „Acta Universitatis Wratislaviensis. Socjologia" 2008, nr 42.

Fototapeta. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 2006.

Recenzje: J. Bielas: *Ciotka-Klotka przesyła buziaka*. „Twórczość" 2006, nr 5; B. Darska: *Miało być inaczej*. „Kresy" 2006, nr 1—2; W. Forajter: *Król supermarketu*. „FA-art" 2006, nr 1—2; P. Gruszczyński: *Orwo*. „Tygodnik Powszechny" 2006, nr 5; D. Nowacki: *Tom z szuflady*. „Gazeta Wyborcza" 2006, nr 20; J. Orska: *Rzeczywistość odłazi od ściany*. „Odra" 2006, nr 9; M. Orski: *Jak napisać książkę*. „Przegląd Powszechny" 2006, nr 4; E. Pilarz: *O kurach, pazurach i nie tylko…* „Śląsk" 2006, nr 3; M. Radziwon: *Obciach i nic*. „Gazeta Wyborcza" 2007, nr 146; P. Urbaniak: *Piękne samooszustwa*. „Nowe Książki" 2006, nr 4; J. Wach: *Nagi król*. „Akcent" 2007, nr 2; E. Zarych: *Gej w pisarzu czy pisarz w geju?…, czyli Witkowskiego baba w babie*. „Studium" 2006, nr 2.

Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 2007.

Recenzje: M. Chadryś: *Z braku czasu*. „Tygiel Kultury" 2009, nr 10—12; M. Cuber: *Nie było i nie ma*. „Nowe Książki" 2007, nr 10; K. Czeczot: *Męskość na wolnym rynku*. „Czas Kultury" 2007, nr 4—5; B. Darska: *Historia czy historyjki?*. „Kresy" 2007, nr 4; A. Dobiegała: *Nowe wcielenie nierządnicy*. „Twórczość" 2007, nr 11; K. Drożdż: *Historie miłosne*. „Tygiel Kultury" 2007, nr 10—12; P. Gruszczyński: *Środek na świat*. „Tygodnik Powszechny" 2007, nr 35; R. Jochymek: *Językowy dialog z tradycją w „Barbarze Radziwiłłównie z Jaworzna-Szczakowej" Michała Witkowskiego*. „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria" 2009, nr 9; P. Mackiewicz: *Chłopaki z ferajny*. „Odra" 2007, nr 11; M. Marcela: *Kim jest narrator? Czy narrator umarł? Wokół „Barbary Radziwiłłówny z Jaworzna-Szczakowej" Michała Witkowskiego*. „FA-art" 2008, nr 2—3; A. Nęcka: *Życie jest gdzie indziej*. „Opcje" 2007, nr 3; D. Nowacki: *Sztuka wycinanki jako sztuka krytyczna*. „Studium" 2007, nr 3—4; M. Orski: *Zaduma nad śmieceniem*. „Przegląd Powszechny" 2007, nr 12; R. Ostaszewski: *Półświatek z marzycielem*. „Gazeta Wyborcza" 2007, nr 194; W. Rusinek: *Na dworze dziadowskiej królowej*. „Studium" 2007, nr 3—4; D. Sumara: *Ene due rike fake: szlafmyca czy korona, berło czy wiatraczek?*. „Dekada Literacka" 2008, nr 1; B. Warkocki: *Glamour à rebours*. „FA-art" 2007, nr 3; M. Wilk: *Zagad(ywan)ka.* „Pogranicza" 2007, nr 5.

Margot. Warszawa, Świat Książki, 2009.

Recenzje: A. Kopkiewicz: *Ni przypiął, ni przyłatał*. „Opcje" 2009, nr 3; P. Małochleb: *Bajo, bajo, wielka literaturo*. „Nowe Książki" 2009, nr 11; A. Nęcka: *Być mobilkiem, być celebrytkiem…* „Twórczość" 2010, nr 1; D. Nowacki: *Maskarada i chichot*. „Gazeta Wyborcza" 2009, nr 198; C. Polak: *Płaski świat z tabloidów*. „Dziennik" 2009, nr 200; P. Pustkowiak: *Jak wjechać tirem w ślepą uliczkę*. „Dziennik" 2009, nr 195 (dodatek „Kultura"); K. Uniłowski: *Na milezyjską modłę*. „FA-art" 2009, nr 4; B. Warkocki: *Michaśka is dead*. „dwutygodnik.com" 2009, nr 12 (dostęp: 18.02.2013); D. Wojda: *Borat literatury*. „Tygodnik Powszechny" 2009, nr 39.

Inne teksty: J. Orska: *Gdzie jest Collegium Polonicum? Wokół recepcji „Margot" Michała Witkowskiego*. „FA-art" 2009, nr 4.

Drwal. Warszawa, Świat Książki, 2011.

Recenzje: L. Bugajski: *Ściema ściemy*. „Twórczość" 2012, nr 3; P. Buśko: *Gdzie drwa rąbią, tam wióry lecą*. „Czas Kultury" 2012, nr 1; K. Kinowska: *Zabawa (w) Witkowskiego*. „Pro Arte" 2012, nr 2; M. Mizuro: *Porąbany kryminał*. „Odra" 2012, nr 2; M. Mus: *Kryminał pastewny*. „Pogranicza" 2012, nr 1; D. Nowacki: *Na wschód od Lubiewa*. „Gazeta Wyborcza" 2011, nr 254; D. Nowacki: *Opowieść chłodnego morza: książki finalistów*. „Tygodnik Powszechny" 2012, nr 43 (dodatek „Literacka Nagroda Europy Środkowej Angelus"); A. Poprawa: *Przegięte? Przerąbane*. „Czas Kultury" 2012, nr 1; M. Robert: *Kamp w martwym sezonie*. „Nowe Książki" 2012, nr 1; A. Rybarczyk: *Autentyczny pretekst Michała Witkowskiego*. „artPAPIER" 2012, nr 4; P. Sobolczyk: *„Buch" po sezonie „bach"*. „Dekada Literacka" 2011, nr 5—6; M. Szlachetka: *Kryminał bez właściwości*. „Akcent" 2012, nr 1; M. Węgiel: *Michał do Michała (oczko puszcza)*. „FA-art" 2011, nr 3—4; A. Wójtowicz: *Kram Witkowskiego*. „Śląsk" 2012, nr 2.

Inne teksty: A. Nęcka: *Michał Witkowski*. W: *Emigracje intymne. O współczesnych polskich narracjach autobiograficznych*. Katowice 2013.

Lubiewo bez cenzury. Warszawa, Świat Książki, 2012.

Inne opracowania

D. Antonik: *Autor jako marka*. „Teksty Drugie" 2012, nr 6; K. Batora: *Witkowski Michał*. W: *Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku. Słownik biobibliograficzny*. T. 1. Red. A. Szałagan. Warszawa 2011; M. Bielecki: *Kłopoty z Witkowskim*. „FA-art" 2010, nr 1—2. (Przedruk w: Tegoż: *Kłopoty z innością*. Kraków 2012); M. Bielecki: *Transgresje, metamorfozy, przebieranki: Witkowski i Gombrowicz*. „Kresy" 2007, nr 3; K. Fryc: *Wiwat Witkowski, Zaleski i Tkaczyszyn-Dycki*. „Gazeta Wyborcza. Trójmiasto" 2006, nr 286; S. Gwóźdź: *Strategie melancholijne w prozie Michała Witkowskiego*. „Kresy" 2007, nr 3; A. Kramek: *Przygody ciała i ducha. Transgresje w prozie Mariana Pankowskiego i Michała Witkowskiego*. „Res Publica Nowa" 2009, nr 5; K. Kwiecień: *Ziarna baobabu*. „Dekada Literacka" 2006, nr 3; D. Nowacki: *Po „Lubiewie"*. „Tygodnik Powszechny" 2008, nr 1; W. Rusinek: *Estetyka i rozkład. O świecie przedstawionym w prozie Michała Witkowskiego*. „FA-art" 2008, nr 2—3; K. Uniłowski: *Pożegnanie z Ludową? O narracjach Józefa Łozińskiego i Michała Witkowskiego*. „FA-art" 2008, nr 2—3; B. Warkocki: *„Bądź niewierny. Idź" — pikiety, pedały i te sprawy. O polskiej prozie homoseksualnej na początku i opowiadaniu Michała Witkowskiego na końcu*. „FA-art" 2003, nr 3—4; M. Witkowski: *Recycling. Notatki na marginesie twórczości własnej i innych „roczników siedemdziesiątych"*. W: *Tekstylia. O „rocznikach siedemdziesiątych"*. Red. P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski. Kraków 2002.

Noty o Autorach

Michał Bandura — doktorant na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Pisze pracę poświęconą prozie Mariana Pankowskiego. Publikował teksty o polskiej literaturze współczesnej, w tym na przykład o prozie Brunona Schulza, poezji Tadeusza Peipera, Józefa Czechowicza, między innymi w „Twórczości", „Przeglądzie Humanistycznym", a także w kilku książkach zbiorowych, ostatnio w *Fantazmatach i fetyszach* oraz w pracy *Spojrzenie — spektakl — wstyd*. Stypendysta Narodowego Centrum Nauki.

Magdalena Boczkowska — doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Wyższej Szkoły Humanitas w Sosnowcu. Jako krytyk literacki współpracuje między innymi z „Twórczością", „artPAPIERem", „Migotaniami, Przejaśnieniami" i „LiteRacjami". Publikowała także na łamach „Portretu", „Nowego Zagłębia" czy „Studiów Medioznawczych". Felietonistka „Gazety Petersburskiej". Stypendystka Marszałka Województwa Śląskiego w dziedzinie kultury (2011). Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na „poezji przeklętej", najnowszej literaturze polskiej (głównie regionalnej), literaturze hiszpańskojęzycznej, a ostatnio także na szeroko pojętej konwergencji mediów. Autorka książek: *Codzienność, wyobraźnia, metafizyka. Poezja na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim po roku 1989* (Katowice 2010); *W centrum literatury, na marginesie życia. O twórczości Kazimierza Ratonia* (Katowice 2011).

Bernadetta Darska — doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, wykładowczyni Gender Studies przy ISNS Uniwersytetu Warszawskiego, krytyczka. W latach 2002—2009 redaktor naczelna pisma

literacko-kulturalnego „Portret". Autorka sześciu książek. Ostatnio ukazały się *To nas pociąga! O serialowych antybohaterach* i *Świadectwo i płeć. O bohaterkach powieści kryminalnych*. Prowadzi blog krytycznoliteracki *A to książka właśnie!* — www.bernadettadarska.blog.onet.pl

Elżbieta Dutka — doktor habilitowany nauk humanistycznych, profesor nadzwyczajny w Zakładzie Literatury Współczesnej Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego Uniwersytetu Śląskiego. Autorka książek: *Ukraina w twórczości Włodzimierza Odojewskiego i Włodzimierza Paźniewskiego* (Katowice 2000); *Mnożenie siebie. O poezji Andrzeja Kuśniewicza* (Katowice 2007); *Okolice nie tylko geograficzne. O twórczości Andrzeja Kuśniewicza* (Katowice 2008); *Zapisywanie miejsca. Szkice o Śląsku w literaturze przełomu wieków XX i XXI* (Katowice 2011). Zajmuje się literaturą polską wieku XX i XXI, zwłaszcza prozą kresową i galicyjską, literaturą regionalną oraz dydaktyką literatury. Obecnie pracuje nad książką o twórczości Julii Hartwig.

Piotr Gorliński-Kucik — magister filologii polskiej, doktorant w Zakładzie Literatury Współczesnej Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zajmuje się polską prozą współczesną, przygotowuje rozprawę doktorską o twórczości prozatorskiej Jacka Dukaja.

Sonia Gwóźdź-Rusinek — absolwentka filologii polskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Recenzje i szkice o najnowszej polskiej prozie publikowała w „Kresach", „Pograniczach", „Studium" i w uniwersyteckich tomach zbiorowych. Pracuje jako nauczyciel języka polskiego i historii.

Anna Jamrozek-Sowa — doktor nauk humanistycznych, literaturoznawca, adiunkt w Zakładzie Literatury Polskiej XX Wieku Uniwersytetu Rzeszowskiego. Absolwentka filologii polskiej i abiturientka teatrologii. Doktoryzowała się na podstawie rozprawy poświęconej twórczości Zofii Romanowiczowej. Interesuje się literaturą migracyjną, współczesną o temacie historycznym, środkowoeuropejską, dramatem i teatrem XX i XXI wieku.

Michał Kłosiński — doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Literatury Współczesnej Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Doktoryzował się na temat *Baudrillard — teoria — literatura*. Publikował w „International Journal of Baudrillard Studies", „Pamiętniku Literackim", „Świecie i Słowie", „Wielogłosie", kwartalniku literackim „FA-art". Autor książki *Świat pęknięty. O poemach naiwnych Czesława Miłosza*. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się wokół

antropologii i filozofii literatury, teorii krytycznej, ekonomii literatury oraz problematyce utopii we współczesnym dyskursie teoretycznym. Prywatnie jest miłośnikiem *anime* i muzyki japońskiej.

Arkadiusz Luboń — doktor nauk humanistycznych, literaturoznawca, adiunkt w Zakładzie Teorii i Antropologii Literatury Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Rzeszowskiego. Ukończył filologię polską oraz filologię angielską. Autor rozprawy *Przekraczanie obcości. Problemy przekładu w programach i twórczości poetów Nowej Fali* (Rzeszów 2013). Centrum jego zainteresowań badawczych stanowią zagadnienia socjologicznoliterackie, kulturoznawcze i translatologiczne, ze szczególnym uwzględnieniem artystycznego przekładu interlingwistycznego i komparatystyki literackiej.

Kazimierz Maciąg — doktor habilitowany nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Rzeszowskiego. Autor licznych artykułów oraz pierwszej polskiej monografii na temat „rozmów z" (*table-talk*) zatytułowanej *W kręgu problematyki „pamiętników mówionych" [„table-talk"]* (Rzeszów 2001). Interesuje się literaturą polską XIX i XX wieku, a szczególnie zagadnieniem kreacji literackich wielkich postaci historycznych oraz związanych z tym zjawiskiem mistyfikacji, zafałszowań oraz legend literackich. Najnowsza książka: *„Naczelnym u nas jest artystą". O legendzie Fryderyka Chopina w literaturze polskiej* (Rzeszów 2010).

Grażyna Maroszczuk — doktor habilitowany nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Literatury Współczesnej Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Obszar zainteresowań badawczych autorki wyznacza autobiograficzna problematyka współczesnych tekstów prozatorskich i paraliterackich. Opublikowała książki: *Dyskurs i historie. O powieściach Andrzeja Szczypiorskiego* (Katowice 2004) oraz *Świadectwa — rozmowy — kreacje. W kręgu tekstów interlokucyjnych* (Katowice 2012). Współredaktorka leksykonu *Pisma kulturalne w Polsce po 1989 roku* (Katowice 2010), autorka artykułów i rozpraw w pracach zbiorowych.

Agnieszka Nęcka — doktor habilitowany nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Literatury Współczesnej Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach; krytyk literacki współpracujący między innymi z „artPAPIEREM", „Nowymi Książkami", „Pograniczami", „Twórczością"; autorka książek: *Granice przyzwoitości. Doświadczenie intymności w prozie najnowszej* (Katowice 2006); *Starsze, nowsze, najnowsze. Szkice o prozie polskiej XX i XXI wieku* (Katowice 2010); *Cielesne o(d)słony. Dyskursy erotyczne w polskiej prozie po 1989 roku* (Katowice 2011); *Co ważne i ważniejsze. Notatki o prozie polskiej XXI wieku* (Mikołów 2012); *Emigracje*

intymne. O współczesnych polskich narracjach autobiograficznych (Katowice 2013). Redaktor działu krytyki literackiej w „Postscriptum Polonistycznym". Stypendystka Marszałka Województwa Śląskiego w dziedzinie kultury (2009).

Dariusz Nowacki — doktor habilitowany nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Literatury Współczesnej Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach; krytyk literacki, redaktor kwartalnika kulturalnego „Opcje". Autor książek: *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90.* (Kraków 1999), *Ja nieuniknione. O podmiocie pisarstwa Jerzego Andrzejewskiego* (Katowice 2000), *Wielkie Wczoraj* (Kraków 2004), *Kto im dał skrzydła. Uwagi o prozie, dramacie i krytyce (2001—2010)* (Katowice 2011), *Ukosem. Szkice o prozie* (Katowice 2013).

Jolanta Pasterska — doktor habilitowany nauk humanistycznych, profesor UR w Zakładzie Teorii i Antropologii Literatury Uniwersytetu Rzeszowskiego, literaturoznawca. Kierownik Pracowni Badań i Dokumentacji Kultury Literackiej. Autorka książek: *Świat według Tyrmanda. Przewodnik po prozie fabularnej Leopolda Tyrmanda* (Rzeszów 1999) oraz *„Lepszy Polak"? Obrazy emigrantów w prozie polskiej po 1945 rok*u (Rzeszów 2008). Pod jej redakcją ukazuje się seria Z Archiwum Pisarza. Redaktorka „Zeszytów Naukowych Uniwersytetu Rzeszowskiego. Seria Filologiczna. Historia Literatury 6. *Tematy i Konteksty. Wielka Emigracja — Druga Emigracja Niepodległościowa — (E)migracja końca XX wieku* (2011). Jest zastępczynią redaktora naczelnego pisma „Tematy i Konteksty". Przedmiotem jej zainteresowań badawczych są: polska literatura współczesna, zwłaszcza polska proza emigracyjna i migracyjna, polska proza najnowsza, zagadnienia tożsamości kulturowej, epistolografia XX wieku, krytyka literacka tego okresu, typologia bohatera prozy przełomu wieku (XX/XXI), problem tożsamości w literaturze i kulturze przełomu XX i XXI wieku.

Wojciech Rusinek — doktor nauk humanistycznych, literaturoznawca, krytyk literacki, redaktor dwutygodnika kulturalnego „artPAPIER", nauczyciel języka polskiego w szkole średniej. Artykuły, eseje, szkice i recenzje publikował między innymi w „Dekadzie Literackiej", „FA-arcie", „Kresach", „Nowych Książkach", „Opcjach", „Pograniczach", „Wielogłosie" oraz w uniwersyteckich tomach zbiorowych. Doktoryzował się na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach na podstawie rozprawy o polskiej prozie i krytyce po 1989 roku. Zainteresowania badawcze koncentrują się na współczesnej krytyce literackiej, tradycjach modernistycznych prozy najnowszej, doświadczeniu melancholii.

Indeks osobowy

A

Abramowicz Mieczysław 125
Adamczewska Izabella 240
Adamczyk-Garbowska Monika 355
Adamiec Marek 73, 75, 123, 124
Adamowicz Daria 76
Adorno Theodor W. 65
Agassi Andre 26
Aleksandrowicz Bartłomiej Piotr 274
Andersen Hans Christian 373
Anderson Paul 191
Andrejuk Katarzyna 518
Andres Zbigniew 147, 150, 166, 232, 240, 241, 380, 465, 526, 549, 581, 582
Andruchowycz Jurij 448, 463, 464, 465
Andrzejewski Jerzy 199, 208
Anisimovets Yulia 76
Ankersmit Frank 535
Antonik Dominik 604
ap 435
Araszkiewicz Agata 74
Arlt Judith 548
Armatorska Joanna 547
Arystoteles 51
Attilla József 578
Auden Wystan Hugh 199
Augustyn, św. 570, 579, 581
Augustyniak Konrad 354
Auster Paul 356

B

B.H. 350
Babecki Miłosz 101
Bachtin Michaił 151, 162
Baczyński Krzysztof Kamil 404
Baczyński Marcin 85, 100
Badiou Alain 143
Badula Łukasz 548
Bagłajewski Arkadiusz 126, 303, 350, 439, 440, 460, 462, 463, 470, 475, 478, 487, 519
Bahdaj Adam 587, 590
Bakke Monika 515
Balcerzan Edward 299
Ballard James Graham 237
Balzac Honorius de — zob. Balzak Honoriusz
Balzak Honoriusz 189
Bałda Waldemar 304
Bałdyga Anna 56
Bałus Wojciech 520
Bandura Michał 283, 304, 605
Barabasz Magdalena 506, 519
Baran Bogdan 138
Baran Marcin 312
Barańczak Stanisław 151, 152, 209, 350, 484, 485
Barć Stanisław 305, 306
Barghouti Mourid 213
Bart Andrzej 301

Bartenbach Anna 391
Barthes Roland 14, 20, 22, 25, 26, 27, 31, 300, 319, 471
Bartnik Czesław 430
Bartoszyński Kazimierz 299
Baset Edward 99
Bataille Georges 599
Batora Katarzyna 103, 604
Baudrillard Jean 15, 17, 35
Bauer Zbigniew 259, 280, 515
Bauman Sabina 146
Bauman Zygmunt 456, 593
Beckett Samuel 199, 200, 203, 208, 209, 210, 211, 213, 214, 215
Beczek Jakub 102, 225, 234, 235, 236, 240
Bednarczyk Ryszard 196, 472
Beenhakker Leo 25, 26
Behmke Anna 196
Benjamin Walter 15, 17, 18, 20, 26
Berent Wacław 104
Bereska Henryk 366
Bereś Stanisław 481
Bereś Witold 353
Bereza Henryk 260, 262, 279, 284, 285, 303, 354, 362, 373, 379, 380, 384, 484
Berwińska Krystyna 419
Beszterda Maria Magdalena 380
Biała Alina 75
Białkowski Tomasz 398
Białoszewski Miron 218, 545
Bidakowski Zbigniew 379, 519, 520
Biedermann Johann 520
Biela Emil 73
Bielas Joanna 131, 138, 146, 147, 165, 462, 603
Bielecki Czesław 440
Bielecki Marian 592, 594, 602, 604
Bielik-Robson Agata 480
Bieńczyk Marek 9—31, 157, 301, 463, 527
Bieńkowska Katarzyna 477, 487, 520
Bieńkowski Zbigniew 482, 483
Bierut Jacek 522, 523, 561, 580
Bimer Anna 97
Bisz Magdalena 236, 240, 520
Bitner Dariusz 378
Blamowska Elżbieta 393
Błażewicz Bartosz 305
Błażyńska Agnieszka 256, 435, 548, 602
Błędowska Magdalena 380
Błońska Wanda 319
Błoński Jan 123, 207, 208, 330, 349, 350, 440, 459, 536, 548
Bobkowski Andrzej 131
Bocheński Tomasz 102, 520
Boczar Maria 305
Boczkowska Magdalena 74, 188, 189, 196, 304, 379, 383, 395, 413, 414, 415, 460, 605
Bogdańska Agata 517
Bogucka Teresa 483
Böhme Jakub 314
Bojarska Katarzyna 21, 30
Bojda Wioletta 30, 31
Bolecka Anna 205, 456
Bolecki Włodzimierz 30, 151, 152, 452, 464, 470, 588
Bołdak-Janowska Tamara 520
Bonowicz Wojciech 73, 350, 459, 493, 515, 552, 579
Borges Jorge Luis 52
Borkowska Grażyna 62, 73, 75, 78, 99, 103, 350, 460, 463, 502, 515, 517, 536, 548
Borodin Natasza (właśc. Olga Tokarczuk) 514
Borowczyk Jerzy 350
Borowczyk Lucyna 378
Borowski Mateusz 394
Borowski Tadeusz 296, 545
Bortnowska Halina 436
Bortnowski Stanisław 520
Borysiewicz Kamila 194
Boy-Żeleński Tadeusz 26, 28
Brach-Czaina Jolanta 75, 89, 464, 518, 520, 602
Bradbury Raymond Douglas 237
Brakoniecki Kazimierz 415
Bratkowski Piotr 74, 124, 246, 256, 434, 435, 439, 461, 463, 487, 506, 515
Brault Pascale-Anne 14
Braun Jakub (właśc. Antoni Libera) 213
Braunek Małgorzata 271
Brecht Bertold 362, 373, 374
Bresson Robert 191
Brinkbäumer Klaus 213
Brodzka Alina (zob też Brodzka-Wald Alina) 75, 124, 213, 272, 441, 538

Brodzka-Wald Alina (zob. też Brodzka Alina) 275, 464
Broński Maciej (właśc. Wojciech Skalmowski) 272, 280
Browarny Wojciech 56, 73, 121, 126, 196, 257, 354, 376, 377, 381, 462, 464, 516, 520, 522, 523, 580, 602
Brudnicki Jan Zdzisław 75, 194, 195, 435, 581
Brumlik Micha 53
Brylski Ryszard 514
Brzezińska Anna 102, 226
Brzezińska Marta 463
Brzozowski Stanisław 430
Brzóstowicz-Klajn Monika 104
Buczek Marta 452, 465
Buczkowski Leopold 217, 218
Budrowska Kamila 29, 61, 63, 75, 103, 452, 464
Bugajczyk Robert 393
Bugajska Stefania 515, 516
Bugajski Leszek 29, 31, 73, 103, 125, 126, 130, 131, 143, 147, 354, 355, 361, 378, 379, 380, 435, 464, 474, 487, 547, 604
Bukalczyk Jacek 103
Bukowiec Paweł 465
Bukowski Piotr 547
Bunin Iwan 208
Burek Tomasz 206, 211, 214, 215
Burghardt Andrzej 305
Burkot Stanisław 103, 464
Burnatowski Jan 302, 304, 305
Burroughs William S. 237, 238
Burska Lidia 75, 124, 360, 380, 439, 441, 464, 540, 547, 548, 563, 580
Burton Robert 15
Bury Maciej 351
Buryła Sławomir 104, 413, 414, 459, 478, 488
Burzyńska Anna 319, 329, 354
Bushnell Candace 391
Buśko Piotr 604
Butkiewicz Grzegorz 414

C

Calvino Italo 528, 565
Carroll Lewis (właśc. Charles Lutwidge Dodgson) 561
Casas Carlos Marrodán 326
Celeda Agnieszka 354
Céline Louis-Ferdinand (właśc. Louis-Ferdinand Destouches) 237
Cembrowska Justyna 29, 194, 414
Cervantes Miguel de 406
Chadryś Magdalena 603
Chałupnik Agata 305
Chandler Raymond 25
Charnas Tomasz 304
Chateaubriand François 26, 28
Chłopek Ryszard 519
Chłosta-Zielonka Joanna 74, 75, 103, 126, 413, 414, 517, 519, 521, 523
Chmielewska Katarzyna 521
Chmielewski Wojciech 281, 421, 434, 485
Chojnacki Robert 100, 459
Chojnowski Zbigniew 151, 164
Chomiszczak Tomasz 305
Chomiuk Aleksandra 516, 523
Chorębała Adrian 398
Chowaniec Urszula 75, 103, 516, 521
Christie Agatha 41
Chudoba Ewa 312
Chudzik Anna 306
Chwin Stefan 103, 107, 126, 127, 456, 516, 520
Cichoń Tomasz 351, 459
Cichowicz Stanisław 206, 214
Cichy Michał 101, 315, 351, 355, 517, 518
Cielecki Marcin 56
Cieński Marcin 516
Ciesielski Wiesław 256
Cieślak Anna 305
Cieślak Jacek 211, 215
Cieślak Tomasz 29, 75, 103, 452, 461, 465, 471, 527, 548, 549
Cieślik Mariusz 103, 351, 353, 379, 413, 419, 434, 435, 500, 517, 527
Cioran Emil 31, 571
Cirlić Dorota Jovanka 352
Cirlić-Straszyńska Danuta 519
Cisło Maciej 194
Ciunelis Daria 102
Ciupek Marcin 60, 73, 84, 99
Clarke Arthur C. 41, 52
Coelho Paulo 409, 586
Conrad Joseph 36, 139, 205
Coppoli Francis Ford 36, 191
Cortázar Julio 52, 521

Creve Irving T. 41
Cuber Marta (zob. też Tomczok Marta) 74, 75, 93, 101, 102, 103, 116, 165, 194, 195, 196, 218, 225, 239, 240, 256, 257, 301, 304, 353, 354, 379, 393, 413, 434, 435, 436, 461, 462, 478, 488, 509, 517, 519, 520, 531, 548, 549, 602
Curie-Skłodowska Maria 280, 307
Cymanow-Sosin Klaudia 515
Cyranowicz Maria 75, 103
Cytadelska Zdzisława (właśc. Bernadetta Darska) 100
Czachowska Agnieszka 30, 73, 109, 124, 125, 153, 164, 172, 173, 194, 245, 256, 459, 461, 496, 499, 515, 517, 520, 548, 555, 556, 580
Czachowska Jadwiga 260, 282, 305
Czaja Dariusz 454, 520
Czaja Kamila 520, 521
Czapik-Lityńska Barbara 452, 465
Czapliński Przemysław 9, 10, 73, 74, 75, 80, 81, 83, 90, 101, 103, 112, 113, 125, 126, 127, 147, 165, 169, 170, 171, 172, 182, 194, 195, 201, 207, 214, 249, 250, 257, 281, 305, 316, 317, 334, 335, 339, 347, 350, 351, 353, 356, 366, 370, 380, 393, 394, 414, 415, 419, 420, 423, 431, 434, 435, 436, 441, 442, 443, 446, 449, 455, 459, 460, 461, 462, 468, 471, 472, 476, 477, 481, 487, 491, 502, 505, 506, 507, 516, 517, 518, 519, 521, 526, 527, 528, 529, 530, 535, 541, 546, 548, 549, 597
Czapski Józef 98
Czarkowska Agnieszka 427, 435, 436
Czarnacka Agata 519
Czechowicz Jarosław 414, 415
Czechowska Justyna 194, 196
Czeczot Katarzyna 603
Czekański Grzegorz 522, 523
Czermińska Małgorzata 78, 465, 481
Czernecka Aleksandra 348, 357, 438
Czerniewicz Teresa — zob. Orłoś z d. Czerniewicz Teresa
Czerwiakowska Ewa 124
Czerwińska Maryla 452
Czerwiński Piotr 196
Czerwonka Marta 102
Częstochowski Ryszard 459
Czubaj Mariusz 101, 126, 240, 350, 415, 460, 518
Czudec Joanna 213
Czycz Stanisław 168
Czyż Wanda 334
Czyżak Agnieszka 194, 354, 393, 415, 462, 469, 488, 518
Czyżowski Andrzej 124

C

Ćiosić Dominik 435
Ćwikliński Krzysztof 124

D

D'Orléans Charles 15
Daczkowski Andrzej 580
Dampz Magdalena 521
Dante Alighieri 237
Dantyszek Jakub (właśc. Paweł Huelle) 123
Darabont Frank 191
Darchuczy Paweł (właśc. Jerzy Pilch) 348
Darska Bernadetta 59, 75, 77, 91, 102, 103, 107, 126, 304, 354, 355, 393, 396, 398, 400, 403, 413, 414, 415, 436, 491, 519, 520, 549, 567, 581, 591, 603, 605
Davis Erik 53
Dąbrowska Danuta 305
Dąbrowska Maria 362, 373, 374, 377, 452, 460
Dąbrowski Andrzej Józef 124
Dąbrowski Mieczysław 104, 124, 306, 380, 470, 475, 487, 517, 548
Dąbrowski Tadeusz 124, 194
Dean James 228, 404
Decjusz Just Ludwik 146, 412
Dehnel Jacek 452, 464
Dembowska Celina (właśc. Piotr Szewc) 487
Derda-Nowakowski Michał 29
Derrida Jacques 11, 13, 14, 15, 23, 131, 301
Dęboróg-Bylczyński Maciej 380
Dibrowa Wolodymyr 105
Dichter Wilhelm 210
Didi-Huberman Georges 299
Dłubak Grzegorz 380
Długosz Katarzyna 75
Dłuski Stanisław 460, 464
Dobiegała Anna 257, 519, 603
Dobosiewicz Ewa 30

Dobroch Bartek 452, 464
Dobrowolska Danuta 104
Dobrowolski Andrzej 124
Dobrowolski Stanisław Ryszard 392
Domagalik Małgorzata 59
Domalik Andrzej 191
Domańska Ewa 535
Domański Andrzej 240
Doskocz Marek 415
Dostojewski Fiodor 430
Doyle Arthur Conan 460
Drajewski Stefan 435, 472, 487
Drapella Maria 354, 356
Drawicz Andrzej 124
Drotkiewicz Agnieszka 195
Dróżdż Karolina 603
Drwięga Ewa 305
Drzewucki Janusz 110, 124, 239, 378, 379, 459
Duda Maciej 102, 414
Dudała Agnieszka 101
Dukaj Jacek 33—57, 405, 414
Dumas Aleksander 205
Dunin Kinga 63, 73, 75, 78, 100, 101, 102, 103, 105, 147, 188, 189, 194, 196, 350, 414, 415, 423, 435, 436, 504, 518, 519, 521, 547, 560, 579, 580
Dunin-Wąsowicz Paweł 50, 56, 59, 99, 100, 126, 127, 132, 236, 241, 416, 435, 437, 464, 518, 519, 521, 552, 579, 581, 582
Duras Margeurite 65
Dürer Albrecht 15, 29, 30
Duszka Maria 100
Dutka Czesław Paweł 538
Dutka Elżbieta 437, 464, 521, 525, 541, 548, 606
Dutka Stanisław 516
Dworak Marta 433
Dybciak Krzysztof 305
Dymna Renata 124
Dziadek Adam 20
Dzido Marta 132
Dziekoński Józef 422
Dziel Paweł 463
Dzień Mirosław 214, 462
Dziewulska Małgorzata 354
Dzika-Jurek Kamila 452, 464, 536, 541, 547, 548, 549

E

Eberhardt Grzegorz 517
Eckhart von Hochheim Johannes 430
Egressy Zoltán 577
Eliot Thomas Stearns 199, 210
Englert Maciej 122
Ermann Stanisław 125
Ewertowski Tomasz 56

F

Fabicki Sławomir 190
Fac Bolesław 124
Falk Eryk 424, 425
Falk Ilse 424, 425
Fazan Jarosław 305
Fedewicz Maria Bożena 25
Fejkisz Paweł 393, 461
Felberg Karolina 292
Felis Paweł T. 101
Felix Maria 328
Fertacz Joanna 412
Fiałkowski Tomasz 316, 331, 333, 341, 350, 351, 354, 355, 459, 480
Fiedor Marek 400, 412
Fijałkowska Agnieszka 517
Filas Agnieszka 100
Filip Grzegorz 356
Filipczuk Ewa 356
Filipiak Izabela 59—76, 103
Filipowicz Kornel 311, 341
Filipowicz Ksymena Elwira (zob. też Filipowicz-Tokarska Ksymena) 104
Filipowicz-Tokarska Ksymena (zob. też Filipowicz Ksymena Elwira) 68, 74
Fiszbak Zbigniew 305
Fiut Aleksander 305, 442, 464
Flak Mateusz 146
Flaubert Gustave 199, 208, 400
Fleszarowa-Muskat Stanisława 493
Fliciński Piotr 465
Fliszewska Olga 521
Florczak Zbigniew 280
Folcholc Paulina 102
Fontane Theodor 209
Forajter Wacław 581, 603
Foucault Michel 64, 430, 453, 454
Frajs Monika 73

Franaszek Andrzej 31, 85, 86, 99, 100, 125, 126, 195, 309, 316, 317, 318, 333, 336, 337, 350, 351, 354, 355, 356, 357, 459, 519, 521
Franczak Jerzy 102, 150, 165
Franke Aleksandra 517
Frankowiak Anita 413, 464, 602
Frankowska Beata 30
Frenkiel Monika 75
Freud Sigmund 14, 288, 293, 393
Fryc Katarzyna 305, 604
Fryz-Więcek Agnieszka 350

G

Gacek Dorota 309, 317, 357
Gadamska-Serafin Renata 306
Gajda Damian 380, 415
Gajewski Krzysztof 124, 435
Galant Arleta 74, 75, 394, 517
Gall Natalia 239
Gałecki Łukasz 381
Ganuszkin Makar (właśc. Jerzy Pilch) 348
Gauss Karl Markus 99
Gawin Dariusz 210, 211
Gawlikowska Joanna 124, 314, 315, 356, 459, 547
Gawliński Stanisław 347, 356, 465
Gazda Grzegorz 520, 539
Gąsowska Lidia 104
Geist Sylwia 366
Geraga Magdalena 518, 519
Gębala Anna 55
Gęboły Stanisław 488
Ghelderode Michel de 302
Gieczys Aleksandra 105
Giedroyć Jerzy 302, 305
Giedrys Grzegorz 407
Giedrys Wojciech 413
Giza Barbara 464
Gizella Jerzy 165, 413, 435, 481
Glensk Urszula 75, 104, 504, 518
Gleń Adrian 333, 356, 461
Gliński Robert 190
Głębicka Ewa 305
Głogowski Paweł 73
Głowacka Aneta 194, 195, 352, 518
Głowacki Paweł 356
Głowiński Michał 126, 484, 485
Główczewski Aleksander 76, 105, 126, 127, 196, 480, 521
Godlewska Joanna 354
Godun Cristina 464
Goerke Natasza 75, 78, 104, 440, 456, 527
Goethe Johann Wolfgang von 199, 206, 208, 237
Gogol Nikołaj 207
Gogołkiewicz Agata 102
Gojawiczyńska Pola 65
Golak Mariusz 579
Gollnikowa Alicja 73
Gołębiewski Łukasz 100
Gołoburda Paweł 463, 552, 573
Gołuński Mirosław 516
Gombrowicz Witold 43, 51, 123, 168, 326, 365, 588, 592, 602, 604
Gomułka Władysław 206, 351
Gondowicz Jan 208, 214, 350, 352, 353, 468, 475, 487, 547, 548
Gorki Maksim 206
Gorliński-Kucik Piotr 33, 38, 46, 56, 57, 606
Gosk Hanna 73, 74, 99, 100, 101, 104, 124, 125, 165, 286, 301, 303, 370, 375, 379, 380, 393, 447, 459, 460, 461, 462, 464, 465, 466, 481, 516, 517, 518, 521, 535, 536, 548, 549
Goworski Andrzej 225
Goździkowski Andrzej 194, 413
Goźliński Paweł 99
Górdziałek Józef 352
Górecki Przemysław 602
Górniak Agnieszka 356
Górnicka-Boratyńska Aneta 75, 87, 88, 100, 105, 112, 125, 351, 393, 515, 516
Górscy 29
Górska Weronika 95, 103, 519
Górski Artur 104
Grabowski Artur 30, 104, 460, 464
Grabowski Mariusz 435, 436
Gradowski Michał 511, 520
Graf Paweł 281
Grass Günter 110, 123, 314
Greenaway Peter 190
Gretkowska Manuela 75, 77—105, 380, 440
Grochowiak Stanisław 261
Gromadzki Stanisław 124

Gross Jan Tomasz 536
Grudzińska Joanna 124
Grudziński Piotr 413
Grundkowski Jerzy 434
Grupiński Rafał 75, 104, 350, 521
Gruszczyński Piotr 350, 354, 547, 602, 603
Grynberg Henryk 460
Gryszkiewicz Bogusław 30
Grzemska Aleksandra 549
Grześkowiak-Krwawicz Anna 127
Grzymisławski Łukasz 306
Grzymkowski Jerzy 273, 280
Gutenberg Jan (właśc. Johannes Gensfleisch) 435
Gutkowska Barbara 101, 160, 165, 196, 460, 461, 483
Gutkowska Katarzyna 147
Gutorow Jacek 461
Guzowski/Fuzowski Max 414
Gwóźdź Sonia (zob. też Gwóźdź-Rusinek Sonia) 604
Gwóźdź-Rusinek Sonia (zob. też Gwóźdź Sonia) 217, 606

H

Hagens Gunther von (właśc. Gunter Liebchen) 404
Halcewicz-Pleskaczewski Jakub 354
HAM (właśc. Słojewski Jan Zbigniew) 100
Hamerski Wojciech 57
Hamkało Marcin 381
Han Ewa 380
Hanczakowski Michał 516
Haneke Michael 190
Hańska Ewelina 189
Hartwich Mateusz 462
Hartwig Julia 484, 485
Haupt Zygmunt 446, 460, 465
Hayden Joseph 176
Heine Christian Johann Heinrich 373
Helbig-Mischewski Brygida 75
Hendrix Jimi 37
Heraklit 225
Herbert Zbigniew 36, 76, 131, 466
Herling-Grudziński Gustaw 260
Hertz Paweł 483, 484
Hieronim, św. 433
Himilsbach Jan 261
Hitchcock Alfred 203, 320
Hitler Adolf 189, 374, 379
Hłasko Marek 243, 261, 266, 452, 447, 460
Hnidiuk Jacek 196
HOB 101
Hoffmann Ernst Theodor Amadeus 520
Hölderlin Friedrich 199, 208, 215
Holik Alek (właśc. Mariusz Sieniewicz) 412
Hołda Katarzyna 462
Hołownia Szymon 100, 351
Homer 207
Hopper Edward 17, 26
Horacy 199
Hörisch Jochen 41
Horodecka Magdalena 460
Horthey Miklós 577
Horubała Andrzej 102, 104, 356
Horwath Witold 461
Houellebecq Michel 237
Hrabal Bohumil l107, 114, 115, 125, 312
Huber Steffen 41
Hübner Irena 520
Huelle Paweł 107—127, 208, 210, 214, 350, 356, 456, 460, 516, 520, 521
Hugo Victor 26
Hul Leokadia 30, 75, 103, 127, 521, 523
Huszárik Zoltán 577
Hutnikiewicz Artur 306, 487

I

Idziak Agnieszka 102
Illg Jerzy 341
Inglot Jacek 100
Iredyński Ireneusz 441
Ireland Kenny 200
Iwasiów Inga 73, 75, 81, 82, 100, 102, 104, 194, 256, 303, 304, 353, 439, 461, 462, 463, 464, 465, 487, 501, 517, 521, 592, 602
Iwasiów Sławomir 75, 104, 141, 142, 147, 380, 462, 464, 521, 581
Iwaszkiewicz Jarosław 260, 384, 392, 452, 460
Iwaszkiewicz Maria 484
Izdebska Agnieszka 526, 527, 529, 534, 549

J

j.d. (właśc. Paweł Huelle) 123
Jabłonowska Paulina 305
Jabłoński Jakub 46
Jackiewicz Aleksander 208
Jackson Michael 443
Jacoń Piotr 452, 460
Jagodzińska Renata 306
Jakowska Krystyna 452, 459, 460, 487
Jamrozek-Sowa Anna 199, 214, 460, 606
Jan Chryzostom, św. 430
Jan Paweł II, św. (właśc. Karol Wojtyła) 340
Jancsó Miklós 577
Janicka Anna 465
Janikowska Anna 521
Janion Maria 28, 30, 62, 72, 76, 206, 415, 541, 548
Janiszewski Dariusz 646
Janko Anna 126
Jankowicz Grzegorz 305
Jankowski Henryk 123
Janowska Irena 29
Janowska Katarzyna 126, 602
Janowska-Woźniak Irena 125
Janowski Piotr 438
Jaracz Stefan 400, 412
Jarecki Andrzej 517
Jarmuszkiewicz Anna 46, 56
Jarosińska Izabela 73, 99, 378
Jarosiński Dariusz 281
Jaruzelski Wojciech 210
Jarzębowski Zbigniew 602
Jarzębski Jerzy 31, 57, 108, 124, 165, 166, 313, 351, 352, 356, 379, 380, 394, 440, 456, 464, 465, 470, 496, 515, 521, 551, 581
Jarzyna Aneta 549
Jasieński Bruno 299
Jasińska-Wojtkowska Maria 299
Jaskółowa Ewa 539
Jastrun Tomasz 73, 393
Jastrzębiec-Mosakowski Marek 73
Jaworska Iga 76
Jaworska Justyna 391, 551, 552, 576, 581
Jaworski Marcin 413
Jaworski Stanisław 75, 105, 355, 461, 516, 521, 522
JAZ 434
Jazdoń Mikołaj 547
Jedlicka Lena 53
Jekiel Wojciech 127, 488
Jentys Maria (zob. też Jentys-Borelowska Maria) 30, 127, 194, 225, 275, 280, 281, 303, 351, 352, 363, 372, 379, 380, 390, 393, 394, 406, 415, 516, 517, 518, 519, 521
Jentys-Borelowska Maria (zob. też Jentys Maria) 415, 463
Jeświł Justyna 74
Jeżyk Łukasz 354, 423, 435
Jędrysik Miłada 512
Jędrzejas Piotr 400, 412
Jęsiak Anna 126
jj 435
Jochymek Renata 603
Jokiel Irena 461
Jonak Łukasz 35, 57
Jordan Maciej (właśc. Kazimierz Orłoś) 278
Joyce James Augustine Aloysius 17, 207, 210, 373
Jung Carl Gustav 432
Jurewicz Aleksander 527
Jurkowski Stefan 483
Juziuk Agata 464, 518

K

Kaczmarek Michał 352, 460
Kaczorowski Aleksander 351, 436
Kaczyński Jarosław 98
Kaczyński Lech 98
Kádár János 577
Kafka Franz 175, 210, 362, 373, 377
Kajka Michał 392
Kalbarczyk Kamil 104
Kalinowski Daniel 240
Kaliszewski Wojciech 205, 214, 460, 483
Kaliściak Tomasz 591
Kałążny Jerzy 463, 592, 602
Kałużyński Zygmunt 100
Kamieńczyk Monika 101, 194
Kanabrodzki Mateusz 392
Kaniewska Bogumiła 76, 104, 124, 164, 212, 215, 350, 356, 465, 468, 469, 472, 474, 476, 477, 479, 488, 516, 528, 549
Kantorowski Igor 100, 195, 352
Kapuściński Ryszard 138
Karpowicz Bogusław 100

Karpowicz Ignacy 51, 129—147, 195, 257, 380
Karwat Krzysztof 351, 462
Karwowska Bożena 464, 465
Kasper Łukasz 239, 452, 461, 462, 464
Katz-Hewetson Janina (zob. też Katz Janina) 125, 127, 280
Katz Janina (zob. też Katz-Hewetson Janina) 280
Kawafis Konstandinos 199, 215
Kazanecki Wiesław 146
Kempnerówna Stefania 288
Kempny Paweł 104, 459
Kerski Basil 381
Kęder Konrad Cezary 100, 581
Kępiński Piotr 87, 94, 100, 102, 379, 419, 434
kid (właśc. Kinga Dunin) 99
Kiec Izolda 75, 104, 521
Kiełczewski Dariusz 73
Kierkegaard Søren 15
Kierul Jerzy 53
Kierzek Paulina 196, 241, 521
Kijowski Andrzej 149, 164, 214, 483
Kinowska Klaudia 604
Kisiel Marian 101, 467, 472, 480, 487
Kita-Huber Jadwiga 41
Kitowska-Łysiak Małgorzata 456
Klaman Justyna 30
Klausa-Wartowicz Joanna 305
Kleist Heinrich von 103
Klejnocka Katarzyna 460, 521
Klejnocki Jarosław 104, 260, 365, 379, 432, 435, 436, 440, 441, 459, 464, 474, 487, 498, 500, 513, 516, 517, 518, 521, 579, 580
Klera Wiktoria 182, 238, 240, 581
Klęczar Aleksandra 56
Klukowski Bogdan 99
Kłobukowski Michał 547
Kłopotowska Agata 210, 215
Kłos Agnieszka 521
Kłosiński Michał 9, 226, 606
Knap Łukasz 510, 511, 520
Kobierski Radosław 194
Kochan Marek 212
Kociuba Grzegorz 496, 497, 515
Kofta Piotr 380, 436, 520
Kohli Anna 101
Kolbuszewski Jacek 305
Kolenda-Zaleska Katarzyna 340, 348
Kolumb Krzysztof 404
Kołakowski Leszek 350
Kołbiel Joanna 462
Kołodziejczyk Marcin 104, 240
Kołodziejczyk Tomasz 33
Kołodziejska Anna 226, 240, 257
Komarzewska-Skolimowska Regina 214
Komendant Tadeusz 284, 303, 304, 384, 392, 530, 547
Komolka Jan 281
Komornicka Maria 69, 70, 71, 72, 76, 422
Koniecko Jolanta 522
Konończuk Elżbieta 453
Konwicki Tadeusz 85, 353, 447
Kopacki Andrzej 351
Kopaszewski Zbigniew 579
Kopciński Jacek 99
Kopczyk Michał 549
Kopeć Zbigniew 346, 356, 415, 469, 488
Kopernik Mikołaj 203, 433
Kopiński Aleksander 196
Kopkiewicz Aldona 603
Korczak Janusz 545
Korejwo-Prusakowska Zofia 484
Korepta Edyta 356
Korkozowicz Jerzy 517, 518
Kornhauser Julian 437, 465
Korotkich Krzysztof 465
Korzeniowski Tomasz 305, 306
Kosętka Halina 306
Kosińska Agnieszka 73, 99, 385, 548
Kosiński Krzysztof 56
Koss Agata 29, 516
Kossak 290
Koszowy Marta 452, 464, 547
Kościelniak Marcin 305
Kościelscy 46, 55, 57, 123, 260, 279, 348, 356, 421, 434, 547
Kot Wiesław 435
Kotarbiński Tadeusz 45
Kotowska-Kachel Maria 199, 394
Kott Jan 125, 127
Kowalczyk Andrzej Stanisław 579
Kowalska Anna 305
Kowalska Justyna 516
Kowalska Karolina 104
Kowalska Michalina 452, 464

Kowalska Patrycja 102
Kowalski Mariusz 579
Kowalski Piotr 333, 350
Kowalski Sergiusz 550
Kozak Beata 519
Kozicka Dorota 101, 398, 413, 448, 452, 462, 464
Koziczyński Bartek 78
Kozik Ryszard 146, 147, 415, 450, 463
Kozioł Urszula 484, 485
Kozłowska Justyna 354
Koźbiel Jan 237
Koźbiel Janina 517
Krakowska Joanna 74
Kralkowska-Gątkowska Krystyna 100, 518
Krall Hanna 374
Kramek Anna 305, 604
Krasińska Sława 356
Krasiński Zygmunt 15, 26, 28, 326
Kraskowska Ewa 73, 74, 516
Krassowski Maciej 104, 393
Krasuski Krzysztof 470, 487, 488
Kraszewski Józef Ignacy 189
Krauze Krzysztof 191
Kromer Marcin 239
Krowiranda Krzysztofa 99, 104, 460, 466, 548
Królak Jacek 311
Królak Sławomir 35
Krúdy Gyula 577
Kruk Bartek 580
Krupa Bartłomiej 460
Krupiński Piotr 296, 305, 602
Kruszyński Zbigniew 149—166, 380, 523, 535, 548
Krynicki Ryszard 152
Kryszak Janusz 487
Krzemiński Maciej 259, 281, 282
Krześlak Maria 414
Krzewicki Andrzej 307
Krzysztoń Jerzy 157, 261
Krzywicka Dorota 282
Krzywicka Zofia 355, 517
Krzyworączka Mariola 354
Kubiak Zygmunt 484
Kubica Iwona 356
Kubisiowska Katarzyna 101, 327
Kuc Monika 480
Kuczok Wojciech 130, 147, 167—197, 243, 251, 257, 397
Kudelski Zdzisław 305
Kula Edward 516, 522
Kulesza Dariusz 196
Kuleszna Maria 417, 422
Kulik Dariusz 459
Kummernis, św. 586
Kundera Milan 20, 21, 30, 31, 105
Kunz Tomasz 456, 464
Kurek Krzysztof 305
Kurkiewicz Juliusz 126, 380, 511, 519, 520
Kurz Iwona 73
Kusiak Stanisław 464, 581
Kuś Szymon 31
Kutyła Julian 283
Kuziak Dariusz 99
Kuźmina Irina 104
Kuźmiński Piotr 438, 554, 555, 557, 580
Kwiecień Katarzyna 462, 604

L

Lachman Magdalena 31, 104, 241, 552, 581
Lada Wojciech 215
Lalak Mirosław 124
Lam Andrzej 127, 305, 306, 530
Langkammer Hugolin 539
Larek Michał 126, 165, 353, 354, 355, 414, 462, 518, 519, 549
Larkin Philip 199
Latawiec Krystyna 303, 306, 307
Latinovits Zoltán 578
Latusek Arkadiusz 336
Le Prevost Nicholas 200
Lechoń Jan (właśc. Leszek Józef Serafinowicz) 565
Leciński Maciej 30, 207, 214, 352, 460, 461
Legeżyńska Anna 99, 124, 459, 497, 498, 516, 522
Leigh Mike 190
Lekszycki Paweł 194
Lem Stanisław 35, 38, 39, 41, 44, 49, 50, 51, 52, 54, 207
Lemański Wojciech 451
Lengren Magda 60, 73, 83, 84, 85, 99, 167, 168, 194, 352, 461, 494, 495, 501, 515, 517

Lenin Włodzimierz Iljicz (waśc. Władimir Iljicz Uljanow) 129
Leszczyński Robert 596
Leśmian Bolesław 302, 307
Leśniakowska Marta 31
Libera Antoni 124, 199—215, 301, 306, 316, 332, 333, 350, 356
Lichański Stefan 260, 279
Lieder Andrzej (właśc. Antoni Libera) 213
Ligęza Wojciech 306, 476
Liman Małgorzata 194
Linde Samuel Bogumił 458
Linkner Tadeusz 124
Lipski Leo 296, 305
Liskowacki Konrad 581
Lisowski Krzysztof 280, 467, 484
Lizurej Marzena 76, 518
Lizut Mikołaj 241
Lloyd-Jones Antonia 200
Loba Mirosław 535
Loebl Bogdan 513
Lorek Michał 462
Lorenz Monika 580
Lubelska Magdalena 353, 354, 355, 479, 480
Luboń Arkadiusz 309, 607
Lucjan B. (pseud.) 350
Ludwikowska Agata 70, 71, 76
Luter Alicja 352
Lutosławski Wincenty 424

Ł

Ładoń Monika 355
Ławrynowicz Marek 100, 414
Ławski Jarosław 465
Łaziński Marek 459
Łebkowska Anna 471, 480, 534
Łopata Andrzej 516
Łopieńska Barbara N. 313
Łotman Jurij 299
Łukasiewicz Jacek 202, 214, 459, 484, 485, 488
Łukasiewicz Jan 45
Łukaszewicz Michał 104, 260
Łukosz Jerzy 381, 522
Łysiak Wojciech 76
Łyżbicka Partycja 125

M

M. (właśc. Mieczysław Orski) 124
M.C. (właśc. Marta Cuber) 133
M.R. 73
Machnicki Mieczysław 99
Maciąg Kazimierz 259, 480, 607
Maciejewski Jerzy Z. 280
Maciejewski Mariusz 104, 580
Mackiewicz (Cat) Stanisław 279
Mackiewicz Józef 55, 247, 278
Mackiewicz Paweł 126, 147, 195, 602, 603
Mackiewicz Seweryna (zob. Orłoś Seweryna z Mackiewiczów)
Madaliński Artur 31, 146, 165, 209, 215, 246, 256, 379, 415, 417, 418, 428, 432, 435, 436, 549
Madejski Jerzy 126, 414, 461, 462, 465, 476, 488, 602
Mahler Gustav 373
Maier Charles 390
Maj Bronisław 210, 309, 312, 316, 345
Majbroda Katarzyna 76, 501, 522
Majcherek Janusz 215, 354, 463
Majeran Tomasz 493, 515
Majerski Paweł 101, 125, 469, 476, 488
Majewski Janusz 191
Majewski Paweł 50, 57
Majkowska Dorota 30
Majzel Bartłomiej 193
Makarska Renata 74, 165, 380
Makles Karol 547
Makowiecka Maria Hanna 76
Makowiecki Andrzej Z. 104, 124, 517
Maksimiuk Anna 100
Malczewski Antoni 15
Maleńczuk Maciej 440, 465
Malessa-Drohomirecka Monika 99
Malewski (zob. Włodzimierz Bolecki) 280
Malicki Jan 463
Malicki Maciej 217—226
Malinowski Kazimierz Bolesław 101, 165, 240
Maliszewski Karol 170, 194, 503, 513, 517, 518, 522, 602
Małkowska Monika 102, 195, 520
Małochleb Paulina 355, 414, 427, 436, 603

Man Paul de 25
Mancewicz Stanisław 350
Mandelsztam Osip 98
Mann Thomas 114, 117, 210
Mansfeld Péter 578
Marái Sándor 578
Marcela Mikołaj 603
Marchewka Anna 74, 76
Marciniak Arkadiusz 535
Marcinik Barbara 310, 357
Marcinik Hanna 225
Marcinów Zdzisław 101
Marcińczak Łukasz 126
Marciszuk Piotr 516
Marciszuk Teresa 460, 516
Marczewska Agata 462
Marczewski Wojciech 122
Marecki Piotr 133, 196, 228, 241, 257, 283, 291, 300, 351, 584, 601, 604
Marek Jerzy 460, 462
Markiewicz Jarosław 104
Markowski Michał Paweł 29, 31, 300, 319
Maroszczuk Grażyna 467, 483, 541, 548, 607
Márquez Gabriel Garcia 326, 516, 522, 528
Marszałek Magdalena 381, 465
Marszałek Wacław 602
Marti José 213, 392
Martuszewska Anna 538, 539
Martwicki Krzysztof 463
Marzec Bartosz 463
Marzec Joanna 209, 215
Marzęcka Barbara 76, 381
Masłoń Krzysztof 78, 100, 102, 125, 195, 209, 214, 215, 260, 272, 280, 281, 352, 354, 355, 461, 485, 517, 518
Masłowska Dorota 134, 176, 240, 243, 397
Mateja Anna 102
Materska Dominika 522, 580
Matka Teresa z Kalkuty MC (właśc. Agnes Gonxha Bojaxhiu) 570
Matuszek Gabriela 109, 110, 127
Matuszek Paweł 56
Matuszewski Ryszard 483, 484, 485, 488
May Karl 270
Mazurek Dorota 156, 166
Mazurek Maciej 351
Mazur-Fedak Jolanta 306, 516
Mączka Jacek 306
Melecki Maciej 193
Melkowski Stefan 279, 393
Meller Katarzyna 465
Memling Hans 521
Mencfel Patrycja 392
Mencwel Andrzej 199
Mende Rainer 381
Mengele Josef 389
Mentzel Zbigniew 207, 210, 351
Michalski Cezary 98
Michałowski Piotr 101, 125
Michaux Henri 217
Michnik Adam 194, 440
Miciński Tadeusz 422, 424
Mickiewicz Adam 105, 143, 146, 306, 350, 402, 430
Miecznicka Magdalena 126, 519
Mielczarek Jadwiga 105
Mikołajczak Małgorzata 538
Mikrut Izabela 519
Miliszkiewicz Janusz 99
Millati Piotr 465
Miłkowski Maciej 354
Miłosz Czesław 201, 305, 326, 402, 465, 477, 520, 545
Miłoszewski Zygmunt 436
Miodunka Władysław 464
Misiak Iwona 73, 100
Miszczak Magdalena 104
Mizerka Anna 360, 364, 370, 372, 381
Mizerkiewicz Tomasz 56, 57, 100, 124, 133, 134, 146, 165, 171, 172, 187, 188, 189, 194, 196, 221, 222, 226, 281, 351, 355, 371, 379, 434, 463, 469, 473, 477, 487, 488, 515, 516, 518, 519, 563, 564, 565, 566, 580
Mizerska Alina 99
Mizuro Marta 74, 174, 194, 217, 225, 240, 252, 257, 352, 353, 356, 362, 363, 364, 379, 380, 381, 394, 414, 415, 435, 436, 462, 465, 548, 567, 580, 581, 602, 604
Mleczko Andrzej 348
Młocińska Ewelina 126
Moczkodan Rafał 452, 459
Mojsak Kajetan 306
Mokranowska Zdzisława 388, 393

Momro Jakub 31, 57, 116, 117, 125, 166, 301, 306, 465, 551, 581
Monkiewicz Karolina 75
Morawiec Arkadiusz 30, 173, 194, 304, 306, 393, 469, 472, 477, 479, 488, 519, 526, 528, 538, 547, 548, 549
Morawiec Elżbieta 124
Morąg E. 413
Moroń Jadwiga 124
Morrison James Douglas 37, 38, 404, 554
Morrison Toni 65
Morse Samuel 289
Mostek Małgorzata 380
Mościcki Paweł 283
Mozart Wolfgang Amadeus 375
Mrowiec Magdalena 46, 57
Mrozik Agnieszka 76, 104, 522
Mrożek Sławomir 207
Mruwczyński Marcin 29
Mucharski Piotr 340
Muchowski Jakub 30
Mus Malwina 604
Musierowicz Małgorzata 205
Musiołek Jakub 459
Myszkowski Krzysztof 125, 351
Myśliwski Wiesław 484

N

Naas Michael 14
Nabokov Vladimir 207, 208
Nacher Anna 100
Nadana Katarzyna 30
Nagórko Alicja 381
Nahacz Mirosław 176, 227—241, 397
Nalepa Barbara 352
Nalepa Marek 351, 465, 516, 522
Nalewajk Żaneta 99, 170, 194, 196, 423, 435, 460, 466, 548
Nałkowska Zofia 65, 362, 373, 374, 377, 501
Nancy Jean-Luc 301, 306
Narbutt Maja 104
Naruszewicz-Duchlińska Alina 75, 103
Nasiłowska Anna 74, 76, 89, 104, 105, 284, 349, 351, 352, 414, 460, 538
Natoniewska Ewa 516
Nawarecki Aleksander 194
Nawój Ewa 580
Nawrocka Ewa 452, 464, 470
Nawrocki Michał 30, 164, 165, 214, 460, 461
Nelicki Aleksander 99
Nerval Gérard de 15
Netz Feliks 351
Nęcka Agnieszka 30, 76, 89, 92, 96, 99, 101, 102, 104, 119, 120, 126, 130, 147, 160, 163, 165, 166, 167, 168, 176, 194, 195, 196, 214, 227, 243, 257, 353, 363, 379, 394, 398, 406, 413, 414, 415, 417, 444, 469, 488, 520, 522, 526, 547, 551, 573, 581, 603, 604, 607
Niemczyńska Małgorzata I. 519, 520
Niemiec Iwona 461
Nienacki Zbigniew 406, 587
Nietzsche Friedrich 138
Niewczas Sławomir 465
Niewiadomski Andrzej 125, 439, 447, 461
Nin Anaïs 65
NN 226
Nocny Marek (właśc. Magdalena Tulli) 550
Norwa Dorota 102
Norwid Cyprian Kamil 401, 402, 513
Nosal Sławomir 463
Nowacka Beata 196, 460, 461, 483
Nowacki Dariusz 29, 31, 50, 54, 55, 56, 57, 68, 73, 74, 86, 87, 88, 90, 91, 94, 99, 100, 101, 102, 104, 112, 114, 115, 118, 119, 124, 125, 126, 147, 149, 164, 165, 166, 171, 176, 180, 182, 184, 185, 192, 193, 194, 195, 196, 211, 215, 218, 222, 225, 227, 228, 229, 231, 236, 237, 239, 240, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 253, 256, 257, 281, 304, 309, 316, 317, 327, 330, 345, 347, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 365, 379, 380, 383, 393, 395, 397, 403, 405, 406, 411, 413, 414, 415, 416, 418, 432, 434, 435, 436, 439, 444, 450, 459, 460, 463, 464, 465, 469, 478, 488, 495, 500, 501, 503, 504, 509, 510, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 526, 530, 531, 542, 547, 548, 549, 552, 553, 554, 555, 557, 560, 562, 563, 567, 569, 570, 572, 580, 581, 595, 597, 602, 603, 604, 608
Nowaczewski Artur 126, 127
Nowak Tadeusz 465
Nowak Tomasz 435
Nowakowska Alicja 195

Nowakowski Marek 200, 243, 261, 280, 484
Nowakowski Paweł 285
Nowakowski Rafał 100
Nowicka Ivonna 53
Nowicki Bogdan 517
Nowicki Światosław Florian 53
Nowicki Wojciech 31
Nowosad Jarosław 580
Nowosielska Paulina 75
Nyc Iga 104
Nycz Ryszard 30, 294, 464, 486
Nyczek Tadeusz 281, 306, 313, 316, 317, 353, 501, 502, 518

O

Odija Daniel 130, 132, 147, 176, 195, 243—258, 397
Odojewski Włodzimierz 378
Odrowska Anna 353
Okulicz-Kozaryn Radosław 460, 463, 592, 602
Okulska Inez 196
Olczyk Jacek 218
Olech Barbara 452, 459, 460
Olechnowicz Magdalena 435
Olszański Grzegorz 193, 461
Olszański Tadeusz A. 55, 57
Olszewski Marek 439, 463
Olszewski Michał 132, 413, 463
Olszewski Tadeusz 124
Onimichowski Filip 132, 176
Opacka Anna 539
Opoka Magda 434
Oramus Marek 33, 50, 55, 56, 435
Orbitowski Łukasz 57
Orliński Wojciech 50
Orłoś Kazimierz 259—282, 484
Orłoś z d. Czerniewicz Teresa 278
Orska Joanna 67, 74, 165, 398, 413, 517, 548, 563, 580, 603, 604
Orski Mieczysław 30, 31, 73, 99, 124, 127, 147, 151, 153, 164, 165, 173, 194, 195, 234, 240, 256, 257, 260, 280, 281, 282, 353, 354, 355, 356, 366, 372, 373, 374, 375, 378, 379, 380, 381, 384, 387, 392, 393, 394, 413, 441, 459, 460, 461, 462, 463, 465, 472, 488, 515, 516, 517, 519, 522, 527, 531, 533, 547, 548, 549, 558, 560, 580, 581, 603
Orwell George (właśc. Eric Arthur Blair) 237
Oryszyn Zyta 384
Osiecka Agnieszka 124, 125, 350, 351
Ossowiecki Stefan 417, 422
Ossowska Danuta 104
Ostaszewski Robert 56, 87, 100, 101, 116, 146, 150, 165, 176, 195, 218, 219, 220, 222, 225, 226, 228, 229, 240, 243, 244, 245, 246, 247, 256, 257, 304, 353, 356, 395, 398, 401, 413, 414, 416, 434, 435, 439, 461, 462, 468, 472, 474, 475, 488, 502, 518, 519, 520, 530, 531, 548, 567, 568, 581, 602, 603
Osterwa Juliusz 123
Ostowicz Anna 214, 516
Ostrowska Joanna 306
Ostrowska Magdalena 101
Ostrowski Witold 539
Owczarek Bogdan 272

P

Pabisek Maciej 56, 195, 462
Pachnicka Maria 581
Paczoska Ewa 518
Paczuski Krzysztof 392
Pakuła Natalia 240
Paliwoda Janusz 236, 400
Pankowska Regina 300
Pankowski Marian 283—307, 365, 604
Pańko Aleksandra 102
Papieska Agnieszka 211, 215
Parowski Maciej 33, 56
Pascal Blaise 520
Pasich Dorota 104
Pasolini Pier Paolo 190
Passer Łucja 56
Pasterska Jolanta 165, 232, 233, 239, 240, 304, 359, 608
Pasterski Janusz 147, 150, 166, 232, 240, 241, 465, 526, 549, 581, 582
Pastuszewski Stefan 100
Patryas Magdalena 93, 102
Pawelec Dariusz 348, 349, 350, 357, 438, 450
Paweł, św. 143
Pawlak Natalia 519
Pawlikowski Maciej 227, 228, 240
Pawłowski Roman 354, 487, 522

Paźniewski Włodzimierz 125
Pąkciński Marek 56
Pekaniec Anna 519
Peszek Jan 47
Petrowicz Jarosław 196
Pędziński Zbigniew 262, 279
Phillips Ursula 78
Piasecki Marcin 351, 516, 580
Piaszczyński Piotr 257, 519
Piątek Tomasz 435
Piech-Klikowicz Aneta 56
Pieczara Marek 463
Pieczko Andrzej 435
Piekara Magdalena 76
Piekorz Magdalena 167, 182
Pielka Karina 478, 488
Pieszczachowicz Jan 29
Pietrasik Zdzisław 120, 126, 413
Pietrych Krystyna 29, 75, 103, 452, 461, 465, 471, 527, 548, 549
Pietrzak Marcin 30, 379, 414, 435, 462, 519, 549, 602
Pietucha Piotr 92, 93, 98, 101
Piętak Stanisław 260, 279, 378, 392, 487
Piętniewicz Michał 463
Pijewski Łukasz 306
Pilarz Ewa 354, 603
Pilch Jerzy 124, 209, 309—357, 440, 465, 527
Pilch Paweł 334
Piłsudski Józef 45
Piotr I Wielki 290
Piotrowicz Kuba 413
Piskor Stanisław 465
Piwkowska Anna 462
Platon 425
Plebanek Grażyna 94, 104
Pluszka Adam 146, 194, 225, 602
Płachecki Marian 104
Płaza Maciej 31
Płoszaj Katarzyna 100
Pochłódka Anna 93, 102
Poczekaj Robert 517
Podgórska Joanna 520
Podgórski Maciej 264
Podrabinek Aleksander 11, 12
Podsiadło Jacek 80, 103, 440, 517
Poe Edgar Allan 174
Polak Cezary 240, 353, 355, 414, 603
Poliszczuk Nadija 465
Pollack Martin 448
Pollak Ryszard 239
Połczyńska Ewa 105, 516, 522
Połtyn Joanna 460, 465, 517
Popiełuszko Jerzy 450
Popiłkowska Katarzyna 353
Popiołek Ewa 522, 580
Poprawa Adam 102, 126, 219, 225, 226, 304, 485, 519, 548, 549, 604
Poręba Edyta 522
Potent Małgorzata 414
Praszyński Roman 73, 99, 105, 393, 394
Propp Vladimir 51
Proust Marcel 292, 565
Prunitsch Christian 356
Prus Bolesław (właśc. Aleksander Głowacki) 274, 501, 518, 520
Prus Maciej Piotr 378, 487
Prussak Maria 354
Przebinda-Niemczyk Katarzyna 353, 356
Przerwa-Tetmajer Kazimierz 185
Przybylski Ryszard K. 306
Przybyszewska Dagna 424
Przybyszewski Stanisław 424
Przymuszała Beata 543, 549
Przystasz Bronisław 306
Przywara Paweł 580
PS 434
Puchalska Mirosława 272, 538
Pugaczowa Ałła 370
Pułaczewska Hanna 105
Pułka Leszek 517
Pustkowiak Patrycja 102, 603
Puszko Kamil 350
Pynchon Thomas 237
Pysiak Krzysztof 124
Pytko Tomasz 465
Pyzik Agata 61, 62, 74

R

Raabe Katharina 448
Rabelais François 596
Rabenda Jan Jo 15
Rabizo-Birek Magdalena 29, 79, 86, 100, 105, 387, 388, 391, 392, 393, 394, 493, 494, 503, 517, 518, 522
Racine Jean Baptiste 199, 208, 214, 215
Raczyńscy 29, 164, 412

Radkiewicz Małgorzata 76
Radłowska Renata 505, 519
Radziwiłłówna Barbara 583, 585, 588, 589, 595, 596, 597, 603
Radziwiłowicz Jerzy 314
Radziwon Marek 31, 165, 354, 379, 413, 414, 508, 519, 581, 603
Rajcher Władysław 207
Rakowski Tomasz 413
Rakusa-Suszewska Monika 66, 74
Rasputin Grigorij 45
Ratajczak Mirosław 125, 351, 359, 361, 368, 378, 515
Ratajczak Wiesław 61, 73, 392
Ratuszna Hanna 487
Rau Anna 240
Raukuć Magdalena 105
Regulski Rafał 350
Rejniak-Majewska Agnieszka 453
Rejtan Tadeusz 278
Rejter Artur 310, 353, 522
Remiezowicz Eryk 55, 56
Reszke Robert 293
Rewaj Joanna 76, 105
Reymont Władysław 29, 378, 514, 515
Ricard François 30
Riedelski Paweł 422
Rimbaud Arthur 105, 523
Robert Maciej 147, 184, 185, 237, 257, 414, 604
Rodak Paweł 99, 350, 392
Rodowicz Maryla 596
Rogaczewski Grzegorz 49, 56, 57
Rogala Anna 150, 166
Rogalski Dariusz 293
Rojek Przemysław 31, 465
Rokita Jan Maria 94
Rolicz Andrzej (właśc. Antoni Libera) 213
Rolicz Jerzy (właśc. Antoni Libera) 213
Romanowicz Tomasz (właśc. Piotr Szewc) 487
Rosati Weronika 96
Rosenfeld Alvin 390
Rosiek Stanisław 470
Rosół Piotr Seweryn 465
Rosset François 356
Rousseau Jean Jacques 17, 18, 19, 26
Różewicz Tadeusz 305, 360, 402
Różycka Dorota 125, 452, 465
Rudnicki Janusz 165, 359—381
Rudzka Zyta 383—394, 456
Rudzki Piotr 303
Rusinek Michał 547
Rusinek Wojciech 129, 146, 149, 166, 196, 224, 226, 417, 418, 436, 452, 462, 463, 465, 583, 602, 603, 604, 608
Ruta-Rutkowska Krystyna 284, 287, 306, 307
Rutkiewicz Paweł 304
Rutkowski Mariusz 75, 103
Rybak Jerzy (właśc. Antoni Libera) 213
Rybarczyk Agnieszka 604
Rybicka Dorota 101
Rybicka Elżbieta 99, 452
Rycąbel Katarzyna 147
Rychlicki Ryszard 99
Rymkiewicz Jarosław Marek 484
Rynkowski Ryszard 587
Rzepczyński Bartosz 101
Rżany Rafał 281, 462

S

Sade Donatien Alphonse François de 326
Sakowicz Krystyna 513
Salij Jacek 39
Samborska-Kukuć Dorota 215
Samson Hanna 104
Santorski Jacek 394
Sarnicka Stefania 522
Sartre Jean-Paul 28
Sasinowski Alan 195, 219, 225, 236, 240, 413, 581
Sasko Paweł 355
Saturczak Łukasz 436
Satyr 434
Sawa Grzegorz 460
Sawicki Stefan 299
Scherer Olga 365
Schiller Friedrich 199
Schlott Wolfgang 381
Schlovka Oskar (właśc. Jerzy Pilch) 348
Schopenhauer Joanna 205
Schubert Franz 293
Schulz Bruno 159, 320, 321, 362, 373, 377, 378, 520, 528, 587, 588
Sebastian, św. 591
Séchenyi István 578

Segal Kalman 305
Semczuk Małgorzata 272, 538
Sendecki Marcin 195, 354, 355, 380, 551
Seress Rezsö 578
Sęczek Marlena 549
Shallcross Bożena 350
Sheerbart Paul Carl W. 17
Showalter Elaine 12
Shuty Sławomir (właśc. Sławomir Mateja) 130, 176, 397
Sidowska Karolina 232, 240, 241
Siedlaczek-Mikoda Mirella 195, 355
Siemek Andrzej 29
Siemińska Anna 195, 488
Siemion Piotr 214
Sieniewicz Mariusz 51, 132, 133, 176, 196, 243, 395—416, 436
Sienkiewicz-Woskowicz Małgorzata 306
Sieprawski Marek 447
Sierakowski Sławomir 416
Sierocińska Renata 101, 233, 240
Sigmund Anna Maria 363, 373, 374
Sikora Marek 461
Sikora Władysław 351
Sioma Radosław 515
Sipko Katarzyna 519
Sisi (właśc. Elżbieta Barawska) 15
Siwecki Piotr 393
Siwor Dorota 459, 463, 465, 522
Skolimowski Jerzy 406
Skowron Sabina 520, 522
Skórczewski Dariusz 126
Skrendo Andrzej 285, 472, 519, 602
Skrobała Czesław A. 306
Skrok Zdzisław 465
Sloterdijk Peter 17
Słaby Żaneta 105
Sławiński Bohdan 74
Sławkowa Ewa 195
Słomak Iwona 414
Słomińska Natalia 439, 458, 461
Słowacki Juliusz 15, 46, 57, 143, 425
Smigasiewicz Beatrice 380
Smoleń Barbara 99
Smolka Iwona 547
Snerg-Wiśniewski Adam 35
Sobańda Anna 103
Sobeczko Tomasz 480
Sobieraj Sławomir 104
Sobieska Anna 548
Sobol Eugeniusz 257
Sobol Karol 304
Sobolczyk Piotr 226, 304, 406, 414, 602, 604
Sobolewska Anna 272, 468, 471, 472, 487, 538
Sobolewska Justyna 30, 101, 103, 147, 184, 215, 236, 238, 240, 257, 304, 321, 355, 414, 416, 432, 462, 463, 512, 519, 549, 581
Sobolewski Tadeusz 190
Socha Ryszarda 125
Sofokles 199, 215
Sokołowska Ela 67, 74
Sokołowska Katarzyna 452, 459, 460
Sokołowski Adam 602
Solecki Wiesław 480
Sołowiej Dominik 226
Sołtysik Marek 487
Sommer Piotr 218
Sonnenberg Ewa 75
Sosnowski Jerzy 64, 73, 104, 105, 124, 417—436, 440, 441, 513, 515, 522
Sowińska Renata 463
Sporniak Artur 317
Sprusiński Michał 483
Spychalski Mirosław 76
Stachowiak Anita 393
Stachura Edward 384
Stafford-Clarc Max 200
Stala Krzysztof 287
Stala Marian 310, 312, 341, 350, 351, 354, 356
Stala Zbigniew 126
Stanisław, św. 134
Staniszewski Andrzej 30, 75, 103, 127, 523
Stankowska Agata 74, 76
Stanowski Wiesław 101
Starobinski Jean 19
Staroniewska Anna 225
Stasiuk Andrzej 227, 241, 243, 312, 348, 355, 437—466, 520, 526, 580, 581, 586, 591
Staszewski Kazik 47
Staszic Stanisław 203
Stawiszyński Tomasz 102, 435
Stec Łukasz 195
Steenwyck Harmen 10

Stefan, św. 578
Steinbach Erika 114
Steinfeld Thomas 460
Stekel Scott 381
Stempel Karina 333, 339, 356
Stempka Anna 516
Stępniewski Robert 547
Stifer Adalbert 458
Stokfiszewski Igor 196, 228, 241, 257, 407, 413, 414, 465, 584, 601, 604
Stomma Ludwik 356
Storczylas Ewelina (właśc. Bernadetta Darska) 101
Straszewicz Czesław 365
Strękowski Jan 352, 435, 516
Strumyk Grzegorz 394, 518
Stryjkowski Julian 467, 480, 481, 482, 483, 489
Strzałka Jan 317
Strzelecka Marta 443, 463
Strzemiński Władysław 520
Stuhr Jerzy 276
Stusińska Ewa 306
Subbotko Donata 306
Suchańska Marta 549
Suchcicka Katarzyna 357
Suchecki Jacek 256
Sugiera Małgorzata 394
Sumara Dagmara 603
Swift Jonathan 207
Synoradzka-Demadre Anna 199
Szaket Jan (właśc. Konrad Cezary Kęder) 100, 147, 350, 499, 515, 517, 561, 580
Szalewska Katarzyna 31
Szałagan Alicja 76, 103, 196, 199, 241, 260, 282, 305, 394, 436, 549, 604
Szarota Piotr 214
Szaruga Leszek 73, 103, 126, 158, 164, 240, 260, 282, 488, 515, 581
Szary-Matywiecka Ewa 272, 538
Szczeblewska Anna 518
Szczepański Tomasz 99
Szczuka Kazimiera 30, 76, 105, 206, 214, 374, 414, 501, 519, 520
Szczukocki Marek (właśc. Janusz Rudnicki) 377
Szczurek Marian 413, 434, 435
Szczypiorski Andrzej 539
Szekspir William 199, 204, 215
Szembek Piotr 453
Szestowicki Jakub 306
Szewc Piotr 127, 260, 261, 280, 467—489
Szkołut Tadeusz 99
Szlachetka Małgorzata 70, 74, 117, 118, 126, 226, 488, 604
Szlachta-Misztal Justyna 520
Sznajderman Monika 64, 241, 438, 448
Sznicer Małgorzata 463
Szostak Violetta 351
Szóstak Anna 519
Szpakowska Małgorzata 54
Szpotański Jerzy 210
Szuber Janusz 210, 305, 306
Szul Roman 462
Szumlewicz Katarzyna 65, 74, 88, 89, 100, 548
Szurek Joanna 353, 517
Szwast Andrzej 461
Szybowicz Eliza 76, 105, 255, 257, 379, 414, 415, 478, 488, 517, 520, 522, 548
Szydłowska Joanna 102, 127
Szydłowska Waleria 15
Szyma Rafał 56
Szymanowski Karol 213
Szymańska Adriana 125, 303, 484, 488
Szymborska Wisława 348, 374, 466

Ś

Ściepuro Arkadiusz 602
Ślesicki Władysław 271
Śliwiński Piotr 75, 80, 81, 103, 124, 195, 334, 335, 336, 337, 344, 350, 351, 365, 366, 369, 370, 373, 379, 393, 415, 481, 484, 491, 515, 516, 526, 528, 529, 541, 548
Ślusarczyk Wawrzyniec 227, 240
Śmieja Florian 260
Śmieja Wojciech 304, 602
Śmietana Urszula 69, 74, 462, 518
Śniecikowska Beata 194
Śnieg Sandra 195, 240
Śnieżko Dariusz 602
Śpiewak Paweł 53
Środa Magdalena 430
Świderski Bronisław 99, 517
Świerczewski Karol 443
Świerkosz Monika 522
Świetlicki Marcin 80, 103, 220, 440

T

Tabaczyński Michał 126, 228, 241
Tabaszewska Justyna 46, 56
Tabor Katia (właśc. Manuela Gretkowska) 98
Tabor Wojciech 414
Tanalska Anna 299
Tanović Danis 190
Tański Paweł 214
Taranek Olga 76
Targosz Kamil 462
Tarnowski Władysław 424, 425
Tatarkiewicz Anna 73, 516, 518, 547
Taylor Charles 294
Teilhard de Chardin Pierre 44
Teleki László 578
Termer Janusz 487
Terradas Pau Freixa 100
Tesla Nikola 45
Tetera Aleksandra 414, 462
Tischner Józef 340
Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz 604
Toczyski Arnold 522
Tokarczuk Olga 75, 78, 80, 103, 126, 312, 412, 440, 456, 491—523, 526, 530, 549, 585, 586
Tokarz Bożena 152
Tołstoj Lew 206
Tołstoj Natasza 104
Tołstoj Tatiana 104
Tomala Stanisław 260
Tomasik Radosław 353, 354, 462
Tomasz, św. 39
Tomczok Marta (zob. też Cuber Marta) 74, 165, 380
Tomczuk Jacek 602
Tomczyk Łukasz 351, 547
Tomczyk Marta 435
Tomkowski Jan 441
Toniak Ewa 73
Topol Joachim 463
Topolski Maciej 406, 415
Toporska Barbara 280
Tramer Maciej 414
Trybuś Krzysztof 463, 592, 602
Trysiński Zbigniew 446, 465
Trznadel Jacek 348, 471
Tulli Magdalena 134, 525—550, 584
Tumidajewicz Anna 518
Turant Witold 196
Turgieniew Iwan 208
Tuwim Julian 312, 326, 336, 337
Twardoch Szczepan 51, 353
Twardochleb Bogdan 124
Twardowska Pola 415
Twardowski Jan 402
Tynecka-Makowska Słowinia 539
Tyszka Adam 462
Tyszkiewicz Barbara 436

U

Ubertowska Aleksandra 30, 470, 478, 547
Uliasz Stanisław 446, 465
Ulicka Danuta 31, 206, 207, 214
Umińska Bożena 76
Uniłowski Krzysztof 29, 42, 50, 57, 115, 125, 127, 149, 153, 163, 164, 165, 168, 169, 174, 176, 194, 195, 352, 353, 354, 379, 381, 390, 394, 395, 398, 406, 413, 414, 415, 416, 439, 440, 459, 460, 464, 468, 474, 488, 492, 496, 515, 517, 519, 521, 522, 531, 548, 549, 591, 592, 597, 601, 602, 603, 604
Urban Jerzy 327
Urbaniak Michał Paweł 415, 581
Urbaniak Paweł 126, 354, 436, 508, 518, 519, 549, 603
Urbanowicz Janusz A. 55
Urbanowski Maciej 99, 105, 195, 214, 275, 281, 316, 350, 354, 356, 459, 465
Urbańska Agnieszka 522
Urbański Piotr 465

V

Varga Krzysztof 59, 64, 73, 80, 84, 99, 105, 125, 381, 393, 437, 465, 523, 547, 551—582
Verne Jules Gabriel 238
Villas Violetta 129
Voegelin Eric 53

W

W.K. 393
Wach Jarosław 116, 125, 147, 603
Wachowski Andy 35
Wachowski Lena 35
Wajs Renata 117
Wakar Jacek 215, 353

Walczak Andrzej (właśc. Jerzy Sosnowski) 434
Walczewski Marek 271
Walser Robert 373
Waniek Henryk 462
Wantuch Wacław 342
Wantuła Andrzej 334
Wapińska Malwina 103, 180
Warchala Michał 31
Warchał Magdalena 435
Warkocki Błażej 59, 60, 71, 76, 147, 465, 593, 596, 603, 604
Warzecha Andrzej 350
Wawrzyńczyk Jan 306
Wciórka Justyna 30
Wencel Wojciech 195, 419, 434, 436
Weps Daria 414
Weretiuk Oksana 105
Werner Andrzej 375, 464
Węgiel Małgorzata (zob. też Węgiel-Wnuk Małgorzata) 604
Węgiel-Wnuk Małgorzata (zob. też Węgiel Małgorzata) 549
Węgrzyniak Anna 549
Węgrzyniak Rafał 485
Wharton William 409
White Hayden 535
Wiater Mariola 100
Wiatr Anna 603
Wickowska-Maciąg Liliana 523
Wiech Anna 196
Wieczorek Bartosz 215
Wieczorek Marcin 351
Wiedemann Adam 99, 306, 380, 393, 493, 515, 547
Wiegandt Ewa 452, 460, 469, 488, 544, 545, 549
Wieliczko Karolina E. 519
Wiencek Agnieszka 461
Wierzejska Jagoda 102, 196, 253, 257, 520
Wilczyńska Olga 523
Wilczyński Marek 460, 535
Wilde Oscar 199, 215
Wildstein Bronisław 215, 355
Wilengowska Joanna 29
Wilk Marcin 132, 147, 415, 434, 435, 603
Wilk Paulina 281
Wilson Richard 200
Winiarski Jakub 352, 414
Winiecka Elżbieta 31, 218, 225, 354
Winnicka Ewa 127
Winterson Jeanette 65
Wirpsza Witold 272, 280
Wiśniewska Agnieszka 190, 191
Wiśniewska Aleksandra 194
Wiśniewska Lidia 75, 104, 360, 516, 518
Wiśniewski Grzegorz 37, 55
Wiśniewski Radosław 53
Wiśniewski Tomasz 215
Witkacy (właśc. Stanisław Ignacy Witkiewicz) 588
Witkowski Michał 30, 51, 168, 169, 194, 196, 257, 304, 305, 353, 381, 393, 416, 419, 420, 434, 439, 442, 461, 462, 518, 526, 530, 531, 548, 561, 563, 565, 580, 583—604
Witosz Bożena 195, 394, 466
Włodarski Marek 227, 240
Wnuk Edmund 379
Wodecka Dorota 356
Wojaczek Rafał 404
Wojak Magdalena 354
Wojciechowska Marzena 462
Wojcieszuk Anna 127
Wojda Dorota 356, 603
Wojewoda Anna 516
Wojewoda Beata 523
Wojewoda Justyna 353
Wojnowski Jan 166, 355
Wojtkiewicz Ola 172
Wojtowicz Aleksander 462
Wojtyła Karol 329
Wolańczyk Tomasz 306
Wolicka Elżbieta 456
Wolny Maja 201, 208, 523
Wolny-Hamkało Agnieszka 165, 355, 415
Wolski Jan 125, 380
Wołk Marcin 516
Wołowicz Magdalena 415, 436
Woolf Virginia 65, 565
Woroszylski Wiktor 547
Woźniakiewicz-Dziadosz Maria 105, 523
Woźnicka Agnieszka 101
Wódkowska Anna Karolina 380
Wójcik Anna Agnieszka 519
Wójcik Włodzimierz 101
Wójs Renata 126, 356, 523, 549
Wójtowicz Agnieszka 604

Wroczyński Tomasz 530
Wróblewski Janusz 125
Wróblewski Maciej 76, 105, 125, 126, 127, 196, 521
Wrzosek Antoni (właśc. Piotr Szewc) 487
Wujec Henryk 440
Wujek Hilary 350
Wyka Marta 260, 261, 279, 353, 580
Wyskoczyl Ewa 403
Wysłouch Sławomira 104, 465
Wysocki Grzegorz 415, 520
Wyspiański Stanisław 264, 326, 403, 487

Y

Yeats William Butler 199
Young James E. 390

Z

Zacharewicz Paweł 523
Zaczyński Marian 208
Zadros Krzysztof 353
Zadura Bohdan 260, 280, 378, 381, 383, 384, 392, 394
Zając Edward 306
Zajdel Janusz A. 55
Zajdel Bartłomiej 306
Zakrzewska Joanna 518
Zalesiński Jarosław 126
Zaleska Zofia 549
Zaleski Marek 30, 73, 124, 126, 195, 353, 471, 472, 475, 488, 517, 525, 533, 547, 548
Zalewski Cezary 355, 466, 471
Zalewski Marek 360
Załuski Krzysztof Maria 379, 380
Zámbó Jimmy 578
Zamorska-Przyłuska Ewa 435, 518
Zaniewicki Witold 288
Zanussi Krzysztof 190
Zapert Tomasz 353
Zapędowska Magdalena 497, 516, 547, 548
Zaremba Małgorzata 517
Zaręba Jarosław 165
Zarych Elżbieta 305, 603
Zarzycka Justyna 125
Zastawny Krzysztof 381
Zatorska Anna 99
Zawada Andrzej 306, 455, 483, 523
Zawadzki Andrzej 452, 464
Zawiszewska Agata 70, 74, 105
Zaworska Helena 99, 105, 260, 261, 280, 282, 353, 523
Zdanowicz-Cyganiak Katarzyna 74
Zdrojewska Aleksandra 125
Zduniak-Wiktorowicz Małgorzata 366, 367, 375, 380, 381
Zeidler-Janiszewska Anna 464
Zenon z Elei 225
Zgrzywa Jan 523
Ziątek Zygmunt 149, 151, 153, 164, 440, 441, 453, 466, 467, 487, 523
Zielińska Barbara 124
Zieliński Jan 29, 126
Ziemek Jacek 421, 435
Ziemkiewicz Rafał A. 33, 103, 228, 434, 515
Zieniewicz Andrzej 99, 105, 356, 375, 460, 466, 481, 523, 548, 549
Ziębińska Anna 390
Zimand Roman 480
Ziora Roksana 436
Ziółkowska Renata 121, 126
Zwinogrodzka Wanda 215
Zwolińska Barbara 29, 76, 105
Zychowicz Jacek 350
Zygmunt Tomasz 434

Ż

Żakiewicz Zbigniew 455
Żarczyńska Małgorzata 523
Żeligowski Lucjan 290
Żeromski Stefan 260, 264, 383
Žižek Slavoj 143
Żmichowska Narcyza 546
Żmigrodzka Maria 206
Żukrowski Wojciech 277, 280
Żulczyk Jakub 238, 240
Żuliński Leszek 124, 434
Żuławski Andrzej 96, 98
Żuławski Jerzy 55
Żurawiecki Bartosz 602
Żurawski Sławomir 306
Żyłko Bogusław 125, 126
Żywiołek Artur 353

The Members

Sketches about Contemporary Prose Writers

Part 1

Summary

The Members is a collection of reviews and interpretations of the works by twenty-five writers, namely: Marek Bieńczyk, Jacek Dukaj, Izabela Filipiak, Manuela Gretkowska, Paweł Huelle, Ignacy Karpowicz, Zbigniew Kruszyński, Wojciech Kuczok, Antoni Libera, Maciej Malicki, Mirosław Nahacz, Daniel Odija, Kazimierz Orłoś, Marian Pankowski, Jerzy Pilch, Janusz Rudnicki, Zyta Rudzka, Mariusz Sieniewicz, Jerzy Sosnowski, Andrzej Stasiuk, Piotr Szewc, Olga Tokarczuk, Magdalena Tulli, Krzysztof Varga, Michał Witkowski.

The above-mentioned writers belong to three generations, yet when taking into account the time they made their debut on the literary scene, then the hiatus between the oldest and the latest works is about half a century. Therefore, both the writers representing the "older" generation (hence their artistic experiments with searching for their own forms, or their efforts to adjust to the marketing rules could be presented), and "younger ones," who tend to transcend the borders of artistic decency and strive for a sort of "revolutionary innovation," are in focus here.

Their literary and poetic oeuvre, as well as fame and concepts concerning such a dilemma as how to write fiction are therefore diverse. This variety or multilingualism faces the arguments put forward by scholars as well as critics, whose sketches compile *The Members.* Such compilation allowed for enhancing both differences in poetics and fundamental tendencies in the Polish prose of the last two decades. Each text includes a list a references which were offered by the authors who agreed to participate in this project.

The Members is thus an attempt to provide an individually rendered synthesis and reconstruction of a literary map after the year 1989, as well as a depiction of a variety of trends, poetics and personalities, and artistic distinctiveness of prose writers of the last two decades. There are many interesting phenomena in the Polish literature of the post-1989 period, at which time ideological, esthetic and market criteria were subject to change. The publishing market offered works of different artistic significance, and by authors whose world view was rather blurred, especially those making their debut at that time. This multi-author publication discusses issues that concern the definition of the canon/canons; contemporary criteria of evaluation; histories of literary careers; literary "phenomena"; the category of innovativeness and imitation; the problem of literature serving specific purposes; languages and strategies of literary description of "older and latest" literary works; concepts and literary (dis)illusions. Therefore, *The Members* offers a wide view of the literature published between 1989 and 2013 from the perspective of the publishing market, issues concerning the "prevailing media discourse," "the centre" and margins, or literature's entanglement in politics and sociology.

Personelle Zusammensetzung

Die Skizzen über zeitgenössische Prosaiker

Teil 1

Zusammenfassung

Personelle Zusammensetzung ist eine Sammlung von Besprechungen und Interpretationen des Werkes von fünfundzwanzig Autoren, darunter: Marek Bieńczyk, Jacek Dukaj, Izabela Filipiak, Manuela Gretkowska, Paweł Huelle, Ignacy Karpowicz, Zbigniew Kruszyński, Wojciech Kuczok, Antoni Libera, Maciej Malicki, Mirosław Nahacz, Daniel Odija, Kazimierz Orłoś, Marian Pankowski, Jerzy Pilch, Janusz Rudnicki, Zyta Rudzka, Mariusz Sienkiewicz, Jerzy Sosnowski, Andrzej Stasiuk, Piotr Szewc, Olga Tokarczuk, Magdalena Tulli, Krzysztof Varga, Michał Witkowski.

Diese Schriftsteller vertreten drei Generationen und die ältesten und neuesten von ihren Debütwerken erschienen in einem Zeitraum von ungefähr fünfzig Jahren. Im Blickpunkt stehen daher sowohl die „älteren" Schöpfer, die durch künstlerische Experimente nach eigenen Ausdrucksmitteln suchen und sich den Marketingprinzipien anzupassen versuchen, als auch die „jüngeren", die Grenzen der künstlerischen Schicklichkeit überschreitenden Autoren, die sich als Ziel „revolutionäre Innovation" vornehmen.

Die in dem Buch erscheinenden Schriftsteller unterscheiden sich voneinander in Werk, Popularität, Poetik und belletristischen Ideen. Diese Verschiedenheit oder „Mehrsprachigkeit" wird mit den Kommentaren der Literaturforscher und Kritiker konfrontiert, deren Skizzen die *Personelle Zusammensetzung* beinhaltet. Eine bestimmte Auswahl von Schriftstellern ermöglichte, sowohl unterschiedliche Poetiken zu erfassen, wie auch die grundlegenden Tendenzen in der polnischen Prosa der letzten zwanzig Jahre zu finden. Jedem Text wurden von seinem Verfasser biografische und bibliografische Informationen beigefügt.

Das Buch ist also eine spezifische Synthese und Rekonstruktion der literarischen Karte Polens nach 1989 und ein Versuch, die ganze Vielfalt der literarischen Strömungen, Poetiken, Persönlichkeiten und künstlerischer Ausdruckskraft der in den letzten zwanzig Jahren schaffenden Prosaiker darzustellen. Nach 1989 werden in der polnischen Literatur viele interessante Erscheinungen beobachtet. Verändert haben sich ideologische, ästhetische und marktgerechte Kriterien der Kultur. Auf dem Verlagsmarkt erschienen die verschiedenen Wert und ziemlich verdächtige Weltanschauung repräsentierenden Werke von den besonders damals debütierenden Autoren. Im vorliegenden Sammelband werden also folgende Fragen behandelt: die Definition des Literaturkanons/der Literaturkanone, heutzutage geltende Bewertungskriterien, die Geschichten von literarischen Karrieren, literarische „Phänomene", Innovation und Nachahmung, „projizierende" Literatur, Sprache und Methoden der Schilderung von der „neuen und neuesten" Literatur, literarische Ideen und (Des)Illusionen. Die in dem Zeitraum 1989- 2013 veröffentlichten literarischen Werke werden in dem Band unter dem Gesichtspunkt des Verlagsmarktes, der „Vorherrschaft des medialen Diskurses", des „Zentrums" u. der Nebensachen oder Verwickelung der Literatur in Politik und Soziologie betrachtet.

Więcej o książce



CENA 68 ZŁ
(+ VAT)
ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-8012-147-8