

LITERATURA i CHAOS

SZKICE O LITERATURZE XX I XXI WIEKU

Redakcja
Barbara Gutkowska i Agnieszka Nęcka



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU ŚLĄSKIEGO
KATOWICE 2016

**LITERATURA
i CHAOS**

PRACE
NAUKOWE



UNIWERSYTETU
ŚLĄSKIEGO
W KATOWICACH

NR 3394

LITERATURA i CHAOS

SZKICE O LITERATURZE XX I XXI WIEKU

Redakcja
Barbara Gutkowska i Agnieszka Nęcka

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2016

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Marek Piechota

Recenzent
Elżbieta Konończuk

Spis treści

Słowo wstępne (Barbara Gutkowska)	7
Maciej Tramer: Jednorazowa historia. O ośmiu (dziewięciu) wierszach Władysława Broniewskiego	11
Barbara Gutkowska: Między kosmosem a chaosem. O <i>Dwóch Maciejach</i> Bolesława Leśmiana	27
Przemysław Kulawik: Ciało, szaleństwo i chaos. O wybranych międzywojennych powieściach Ewy Szelburg-Zarembiny	45
Jan Zając: Nieograniczone graniczenie. O Witolda Gombrowicza zmaganiach z chaosem	65
Marek Sznajder: <i>Lilia pośród cierni</i> , czyli o technikach oddechowych w atmosferze chaosu. O <i>Piotrusiu</i> Leo Lipskiego	89
Joanna Wawryk: „Każdym chaosem rządzi logika”. O chaosie i porządku w prozie Wiesława Myśliwskiego	113
Adam Pomiętło: Hybryda różnicująca rzeczywistość. O <i>Lubiewie</i> Michała Witkowskiego	139
Kamila Kania: Chaos świata przedstawionego. O <i>Mieście Szklnych Słoni</i> Mariusza Sieniewicza	163
Piotr Gorliński - Kucik: Chaos a upłynnienie. O twórczości Jacka Dukaja	189
Agnieszka Nęcka: W pułapce dezintegracji. O chaosie w najnowszej prozie polskiej	211
Natalia Żórawska: Na początku był Chaos i... Żydówka. O <i>Włoskich szpilkach</i> Magdaleny Tulli	241
Bernadetta Darska: Chaos jako sposób na życie. O reportażu biograficznym <i>Papusza</i> Angeliki Kuźniak	261

A n n a S z ó s t a k: Porządek chaosu, czyli Ankh-Morpork jako mit i prefiguracja współczesnej metropolis. O twórczości Terry'ego Pratchetta	277
Indeks nazwisk	297

Słowo wstępne

Niespokojny początek XX wieku związany jest z rewolucjami 1905 i 1917 roku oraz I wojną światową, ale też z wyraźnym postępem naukowym, który za sprawą między innymi Marii Skłodowskiej-Curie, Alberta Einsteina, Wernera Heisenberga, Zygmunta Freuda, Johna Watsona czy Iwana Pawłowa, kreślił odmienny od dziewiętnastowiecznego – niestabilny obraz świata i człowieka. Rozbicie atomu, teoria względności, zasada niepewności, odkrycie wagi sfery podświadomości – dematerializowały materię, relatywizowały pewniki, otwierały nowe przestrzenie naukowej i artystycznej eksploracji. Poczucie niestabilności egzystencji, chaos rzeczywistości oraz złożoność ludzkiego odbierania świata miały swoje przełożenie w literaturze za sprawą takich arcydzieł, jak między innymi *Ulisses* Jamesa Joyce’a, *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta czy *Wściekłość i wrzask* Williama Faulknera, które rozbiły formę klasycznej, spójnej prozy.

Można zatem powiedzieć, iż chaos – choć obecny w mówieniu i myśleniu ludzi o świecie od czasów starożytności – stał się istotnym źródłem i składnikiem dwudziestowiecznego, nowoczesnego sztymu. Świadczy o tym także fakt, że od końca lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku związki pomiędzy chaosem, teorią chaosu a literaturą są przedmiotem różnorodnych badań podejmowanych przez literaturoznawców, językoznawców i kulturoznawców¹. W tomie *Literatura i chaos. Szkice o literaturze XX i XXI wieku* chaos traktowany jest przede wszystkim jako wielka metafora kulturowa, mająca często przełożenie na poetykę omawianego dzieła literackiego. Zebrane

¹ Zob. między innymi K. HAYLES: *Chaos and Order: Complex Dynamics in Literature and Science*. Chicago 1991; E. KIRCHHOFF, C. MATHESON: *Chaos and Literature*. "Philosophy and Literature" 1997, nr 1; K.C. KĘDER: *Przestrzeń literatury. O zastosowaniu teorii chaosu w literaturoznawstwie*. „FA-art” 2000, nr 3–4 oraz „FA-art” 2001, nr 3; *Efekt motyla. Humaniści wobec teorii chaosu*. Red. K. BAKUŁA, D. HECK. Wrocław 2006; *Efekt motyla 2. Humaniści wobec metaforyki teorii chaosu*. Red. K. BAKUŁA, D. HECK. Wrocław 2012.

teksty potwierdzają tezę, że „To, co definiuje myślenie – trzy wielkie metafory myślenia: sztuka, nauka i filozofia – jest właśnie nieustannym sposobem stawiania czoła chaosowi, wyznaczaniem płaszczyzny, naciąganiem jej na chaos”². Dlatego też różnie definiowany – między innymi jako egzystencjalny, konstrukcyjny, epistemologiczny, historyczny, mentalny, biologiczny, popkulturowy, urbanistyczny – i różnie waloryzowany – raz jako życiodajny, aktywizujący podmiotowość, raz jako destrukcyjny i niszczący – chaos stał się kluczowym motywem w opisie sytuacji i kondycji człowieka XX i XXI wieku na podstawie analiz utworów tak odmiennych twórców, jak Bolesław Leśmian, Władysław Broniewski, Ewa Szelburg-Zarembina, Witold Gombrowicz, Leo Lipski, Wiesław Myśliwski, Michał Witkowski, Mariusz Sieniewicz, Jacek Dukaj, Magdalena Tulli, Natasza Goerke, Sławomir Shuty, Joanna Bator, Agnieszka Drotkiewicz, Angelika Kuźniak oraz Terry Pratchett.

Lektura szkiców poświęconych ich twórczości dowodzi, w jak wielu formach problematyka chaosu i porządku stała się problematyką węzłową, i to nie tylko w odniesieniach do głębokich struktur poszczególnych tekstów literackich, ale także wtedy, gdy opisanie chronologicznego chaosu i porządku w kolejnych edycjach wierszy Broniewskiego pozwoliło na odkrycie „niecenzuralnego” wizerunku poety.

O ile balans pomiędzy chaosem i logosem, naturą i kulturą, formą i jej brakiem, bytem i nicością, pozwalał jeszcze bohaterom Leśmiana, Gombrowicza czy Lipskiego na stawianie oporu i zachowanie swej podmiotowości, o tyle w większości szkiców poświęconych prozie polskiej XXI wieku chaos – najczęściej pojmowany jako postmodernistyczne pomieszanie porządków społecznych, kulturowych, płciowych i tożsamościowych – prowadzi ich autorów do diagnozy o kryzysie rzeczywistości oraz dezintegracji podmiotu (Sieniewicz, Shuty, Bator, Goerke), która wszak w barokowej prozie Witkowskiego była atutem jego bohaterów, a w świecie przedstawionym utworów Dukaja staje się w końcu atrybutem postczłowieka uwolnionego od czasu, przestrzeni i materii.

Dialektyka porządku i chaosu pozwala – jak w twórczości Myśliwskiego – na wydobycie z chaosu różnorodnych zdarzeń porządku

² G. DELEUZE, F. GUATTARI: *Co to jest filozofia?* Przeł. P. PIENIĄŻEK. Gdańsk 2000, s. 218.

ludzkiej egzystencji, albo – jak w prozie Tulli lub reportażu Kuźniak o Papuszy – na wgląd w chaos poszczególnego istnienia, będący śladem chaosu zewnętrznych, historyczno-społecznych uwarunkowań. Przynosi także w końcu – jak w prozie Pratchetta – mityczny porządek chaosu obrazujący cywilizacyjny rozwój ludzkości.

Barbara Gutkowska

Maciej Tramer

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Jednorazowa historia O ośmiu (dziewięciu) wierszach Władysława Broniewskiego

Paryska „plakietka”

1 kwietnia 1962 roku Jerzy Giedroyc pisał w liście do Bohdana Osadczuka:

Plakietka z wierszami Broniewskiego zrobiła większe wrażenie, niż myślałem. Okazuje się, że te wiersze z okresu wojny były znane jedynie nielicznym. Kot Jeleński napisał „entrefilcik” o tym do tut[ejszej] prasy. [...] Zaczynam się robić specjalistą od psucia uroczystości pogrzebowych PRL¹.

Oczywiście, psucie pogrzebów pisarzom w Polsce (nie tylko Ludowej) ma już całkiem niezgorszą tradycję. I chociaż do awantury mogłoby dojść również przy okazji pogrzebu Władysława Broniewskiego, tym razem obeszło się bez skandalu, a na pewno bez rozgłosu. Przyda się zatem kilka słów wyjaśnienia.

„Plakietką z wierszami”, o której pisał w liście Giedroyc, był siedemdziesiąty piąty zeszyt Biblioteki „Kultury”. Został wydany miesiąc po śmierci Broniewskiego i zawierał trzynaście – jak łatwo się domyślić – niecenzuralnych w ówczesnej Polsce wierszy. Łatwo się również domyślić, że publikacja niedopuszczalnych w krajowych wydaniach wierszy, nawet w niewielkim rozmiarze i niewielkim nakładzie, mogła wyglądać groźnie. Była bowiem świadectwem – przynaj-

¹ List J. Giedroycia do B. Osadczuka [1 kwietnia 1962]. W: J. GIEDROYC: *Emigracja ukraińska. Listy 1950–1982*. Wybór, wstęp i przypisy B. BERDYCHOWSKA. Warszawa 2004, s. 300.

mniej częściowej – niecenzuralności spuścizny „pierwszego w kraju i w hierarchii poety polskiego proletariatu”, jak nazywał go Artur Sandauer². Niedawno odbył się wyjątkowo uroczysty i huczny pogrzeb, podczas którego hołd poecie oddawali najważniejsi dostojnicy państwowi i partyjni. Tymczasem pół roku wcześniej w tym samym miejscu odbył się nieco mniej huczny, wszelako również bardzo uroczysty pogrzeb Andrzeja Stawara, legendarnego i jednego z „pierwszych w czasie i hierarchii” literackich krytyków „polskiego proletariatu”. I to właśnie w związku z nim Giedroyc pisał o swojej szczególnej specjalizacji w „psuciu uroczystości pogrzebowych”, a dokładniej w związku z sześćdziesiątym siódmym zeszytem Biblioteki „Kultury” zawierającym *Pisma ostatnie* Stawara.

Do roku 1956 Stawar drukował w kraju jedynie swoje tłumaczenia klasyki literatury rosyjskiej, ponieważ ten najważniejszy z krytyków KPP nie odciął się od swoich przedwojennych wypowiedzi i zachowań z czasów partyjnego rozłamu i późniejszej likwidacji sekcji polskiej Kominternu przez stalinowców. Dopiero po odwilży Stawar dostał możliwość publikowania w Polsce już nie tylko tłumaczeń, ale również własnych prac. Jednakże drukowane przez niego w latach 1937–1938 szkice nadal utrzymały status wydawniczych, a nawet bibliotecznych prohibitów.

Pod koniec roku 1960 krytykowi pozwolono wyjechać na Zachód w celu poszukiwania i gromadzenia materiałów potrzebnych do dalszej pracy. Wtedy też redaktor naczelny paryskiej „Kultury” zaproponował mu publikację (czy też przyjął propozycję publikacji) inkryminowanych w kraju szkiców. Stawar jednak druku książki już nie doczekał. Zmarł w Paryżu 5 sierpnia 1961 roku. Po sprowadzeniu do kraju prochów, opłakiwanego przez prasę krytyka pochowano „z wszelkimi honorami” w Alei Zasłużonych Cmentarza Powązkowskiego. Mniej więcej miesiąc później ukazały się *Pisma ostatnie* Stawara. 18 września, kiedy rozpoczęła się zachodnia dystrybucja książki, Giedroyc pisał o niej w liście do Osadcuka:

Książkę wysłałem już 5 dni temu do kraju i dziś dopiero ją „ujawniam” na Zachodzie. Szło mi o to, by największa ilość egzemplarzy przekoczyła bezkarnie. Pomijając sensację, że stary komunista, nieomal

² A. SANDAUER: *Od romantyzmu do poezji proletariackiej*. W: TEGOŻ: *Pisma zebrane*. T. 1. Warszawa 1985, s. 200.

członek-założyciel, będąc umierającym (zdawał sobie sprawę ze swego stanu zdrowia) specjalnie przyjeżdża do Maisons-Laffitte, by wydać książkę i u nas umrzeć, ma swoją wymowę [...], ale sama książka jest wielka i wybitna³.

I wtedy wybuchł skandal. Co prawda, nie został nagłośniony w oficjalnej prasie, przez co miał dosyć ograniczoną publiczność, niemniej wśród „partyjno-państwowych czynników” bardzo poważnie zaczęto rozważać, czy w ramach represji nie należałoby prochów Stawara relegować z Alei Zasłużonych.

Jeszcze zanim ukazała się kolejna kontrabanda, zawierająca kilka wierszy „pierwszego w czasie i w hierarchii poety polskiego proletariatu”, w warszawskim środowisku zaczęto głośnym szeptem powtarzać plotkę o Broniewskim. Dosyć szybko dotarła ona również do Maisons-Laffitte. Giedroyc powtórzył ją w listopadowym liście Czesławowi Miłoszowi:

Iwaskiewicz opowiadał, że Broniewski jest ciężko chory. Bermano-
mu przesłała bukiet czerwonych róż, a Cyrankiewicz pakiet „delikat-
tesów”. Broniewski to wszystko odesłał i napisał Bermanowej, że radzi
jej róże złożyć na grobie Stawara, a Cyrank[iewiczowi], by posłał łakoc-
cie Kornackiemu do więzienia. Marzę, by się jakoś z Broniewskim dys-
kretnie skomunikować⁴.

Czy udało się jeszcze naczelnemu „Kultury” skontaktować z umierającym poetą, nie wiadomo. Domyślać się można, że raczej nie, chociaż – jak to często bywa z rozpędzoną w legendę historią – bardzo chciałoby się uwierzyć, że zamiar „dyskretnego skomunikowania” miał jakiś ciąg dalszy i że przygotowanie paryskiej „plakietki z wierszami” odbyło się podobnie jak w przypadku Stawara: za zgodą i przy udziale Broniewskiego. Byłby to przecież w jakimś sensie konsekwentny finał opowieści o upartym i zbuntowanym poecie. Opowieść poskąpiła jednak dalszego ciągu. Plotce (nie bez pomocy) udało się jednak utrwalić gest umierającego poety w legendzie o dniach ostatnich.

Zresztą zamierzeniem pośmiertnego paryskiego zbioru wierszy nie było wyłącznie dopisywać się do legendy. „Plakietka” miała za zada-

³ List J. Giedroycia do B. Osadczyka [18 września 1961]. W: J. GIEDROYC: *Emigracja ukraińska. Listy 1950–1982...*, s. 280–281.

⁴ J. GIEDROYC, C. MIŁOSZ: *Listy 1952–1963*. Oprac. i wstęp M. KORNAT. Warszawa 2008, s. 534.

nie utrwaloną oficjalną legendę „psuć”, rewidować, pociągnąć wstecz – i w ten sposób napisać na nowo. Książkę zaczynał poświęcony Broniewskiemu poetycki hołd Kazimierza Wierzyńskiego, w którym wykorzystany został epizod z Kornackim i Stawarem. Natomiast prezentację poezji Broniewskiego, niczym autoryzująca druk sygnatura, otwierała reprodukcja rękopisu tytułowego wiersza z przedwojennej *Troski i pieśni* z finalną deklaracją: „temu światu ja krzyknę: nie!”.

Paryska „plakietka” zbierała bardzo różne rozmiarowo i gatunkowo utwory: od fraszki do fragmentów niedokończonego poematu. Bezpośrednio poprzedzał je wspomnieniowy szkic Wiktora Weintrauba *O Broniewskim na emigracji*, w którym na prawach cytatu przytoczonych zostało jeszcze kilka nieznanymi i nigdy wcześniej niepublikowanych żartobliwych fraszek poety. Z tego wstępu – być może przez mało legendotwórczy [?] potencjał – nie był Giedroyc zadowolony. Dziękując Miłoszowi w liście za nadesłanie artykułu o Broniewskim, zwierzał mu się jednocześnie, że gdyby otrzymał ów tekst wcześniej, wówczas zamieściłby go jako przedmowę do zbioru „zamiast nudnawego Weintrauba”⁵.

Spośród trzynastu wierszy dwanaście pochodziło z wojennego okresu twórczości Broniewskiego. Pierwszym była przedwojenna *Troska i pieśń*, kolejnym – również w postaci podobizny rękopisu – nieznaną dotąd więzienna fraszka [*Czelawiek – eto zwuczit gordo...*], po niej następowało sześć wierszy zamieszczonych pierwotnie w wojennym tomiku *Bagnet na broń* (*Kasztan, List z więzienia, Rozmowa z Historią, Droga, Zamieć i Co mi tam troski*) i niedrukowany jeszcze *Przepis na poezję*, a później jeden wiersz z *Drzewa rozpaczającego* (*Homo sapiens*), dwa wiersze wydane osobno (*Tułacza armia* i [*Wszystko nam jedno...*]) oraz pierwsza i druga część poematu *Bania z poezją*. Nie wszystkie wszelako wiersze były (a przynajmniej nie wszystkie powinny być) nieznanne krajowemu czytelnikowi. I stąd zapewne wynikało zdziwienie Giedroycia, że książka zrobiła tak duże wrażenie. Niemal połowa zamieszczonych w „plakietce” tekstów ukazała się w Polsce oficjalnym drukiem, do tego w kilku wypadkach wielokrotnie. A gdyby jeszcze obecność tekstów przełożyć na ich rozmiar, wówczas okazałoby się, że co najmniej dwie trzecie zawartości paryskiego zbioru powinno być znane z krajowych edycji. Można by z dużym prawdo-

⁵ Tamże, s. 595.

podobieństwem przyjąć, że pozostawione same sobie wiersze mówiłyby pewnie inaczej... Tych wierszy nie pozostawiono jednak samych. Skomponowane w „plakietkę” wiersze zaczęły bowiem mówić na nowo. Na przekór znanemu głosowi wiersze odezwały się nieznanym głosem Broniewskiego.

Nie przypadkiem kompozycję wojennych tekstów inicjował ostatni, a jednocześnie tytułowy utwór z *Troski i pieśni*, który opowiadał o „budowaniu życia i wiersza” wbrew regułom: „nie rachunkiem, nie sylogizmem”. Ten najstarszy, mocno przedwojenny i zupełnie legalny wiersz tym razem zapowiadał lekturę przeciw lekturze. Rewidował, „psuł” i pociągał wstecz; snuł opowieść na przekór legendzie, poznaniu i logice – znane w dużej części wiersze pokazywał jako „znane tylko nielicznym” lub nieznanne w ogóle. „Jak gdyby kto inny był ich autorem” – komentował dziesięć lat przed paryską „plakietką” Artur Sandauer „dwoistość jego poezji”⁶; „Broniewskich bowiem jest właściwie dwóch”⁷ – zauważył dziesięć lat po tej szczególnej edycji Stanisław Barańczak. Wszelako gdyby było ich tylko dwóch, legenda zastygłaby w retorycznym klinczu lub w demaskatorskim triumfie. Ustalona liczba zawsze pozostaje ustaleniem, a przecież nie o to chodziło – zwłaszcza Barańczakowi. Wydane w ramach paryskiej „plakietki” wiersze zostały wybrane przeciw cenzurze, ale nie poza nią. Przywołując wiersze niecenzuralne współ z cenzuralnymi, zbiór przekwalifikował całość. Pośmiertna książka była swoistą erratą, szczególnym suplementem, który jednak nie tylko uzupełniał twórczość, lecz przede wszystkim przypominał (czasami na prawach odkrycia) jej niecenzuralny charakter.

Zresztą gdyby być skrupulatnym, należałoby pewnie przypomnieć, że problem cenzuralnej obecności niektórych z wierszy Broniewskiego w wydaniach krajowych nie pojawił się w Polsce powojennej. Tyle że wcześniejsze suplementy i erraty do twórczości ukazywały się na Wschodzie. W roku 1929 wychodząca w Moskwie polskojęzyczna „Kultura Mas” ogłosiła skonfiskowany w kraju poemat *Komuna Paryska*. Jeżeli jeszcze doliczyć rosyjski przekład, wówczas okazało-

⁶ A. SANDAUER: *Od romantyzmu do poezji proletariackiej...*, s. 180.

⁷ S. BARAŃCZAK: *W kręgu „akademii ku czci”: Poeta zamordowany*. W: TEGOŻ: *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze PRL*. Paryż 1983, s. 58 [tekst w nieco zmienionej postaci został pierwotnie wygłoszony w 1972 r. na konferencji w Instytucie Badań Literackich PAN].

by się, że poemat został opublikowany za wschodnią granicą co najmniej cztery razy w całości i ze dwa razy we fragmentach. Tymczasem w Polsce udało się Broniewskiemu przemycić w *Trosce i pieśni* zaledwie fragmenty zaopatrzone w zmieniony tytuł: *Rok 1871*. Podobnie stało się z wierszem *Psy policyjne w Łucku*, który dotykał dosyć głośnej, a zarazem wyjątkowo niepolitycznej i niebezpiecznej sprawy torturowania działaczy Komunistycznej Partii Zachodniej Ukrainy. W paru wypadkach w zagranicznych wydaniach ukazały się pełne wersje wierszy, z których polska cenzura usunęła poszczególne strofy lub wersy. Całość uzupełnia również spora liczba rosyjskich przekładów czy też wydany w Charkowie w 1935 roku ukraiński przekład inkryminowanych tekstów. A i to pewnie nie wszystko.

Oczywiście nie można zapomnieć, że swoisty „ciężar gatunkowy” wschodnich i zachodnich suplementów był zupełnie inny ze względu na czas i miejsce druku, a przede wszystkim był zupełnie inny ze względu na powojenny status Broniewskiego w kraju. Przedwojenne radzieckie publikacje nie były przecież demaskatorskie ani zaskakujące dla czytelnika – uzupełniały i prezentowały zakazaną w Polsce twórczość, ale niczego nie przekształcały. Można też z dużym prawdopodobieństwem założyć, że wśród międzywojennych wierszy Broniewskiego spora liczba budziła (wzbudziła) zastrzeżenia radzieckiej kontroli publikacji. Przykładem takich zastrzeżeń może być chociażby uznanie przez Witolda Wandurskiego – we wstępie do leningradzkiego wyboru poezji Broniewskiego – inkryminowanego w Polsce wiersza *Do towarzyszy broni* za utwór o skrzywieniu lewo-faszystowskim. Zresztą kontrowersje nie ograniczały się tylko do relacji z urzędnikami kontrolującymi publikacje. Wiele razy w wydawnicze utarczki Broniewski wdawał się z redakcyjnymi współpracownikami i przyjaciółmi.

Paradoksem charakterystycznym dla Broniewskiego jest fakt, że twory jego były nieakceptowane przez cenzorów w różnych czasach i w różnych krajach. Konfiskowały je władze sanacyjne, skreślała cenzura w Związku Radzieckim i w Polsce Ludowej, a również wojenna cenzura angielska uniemożliwiała publikację kilku utworów⁸.

Nie sposób nie zgodzić się z tą opinią Feliksy Lichodziejewskiej – bezdyskusyjnie najlepszej i najbardziej wiarygodnej znawczynie Bro-

⁸ F. LICHODZIEJEWSKA: *Broniewski bez cenzury 1939–1945*. Warszawa 1992, s. 6–7.

niewskiego. A zatem zgoda, co najwyżej z zastrzeżeniem, że w przypadku tego poety zgoda może się okazać pułapką. Paradoks – a o nim tu przecież cały czas mowa – nie wynikał bowiem (ba, nadal nie wynika) z całkowitej niecenzuralności Broniewskiego, ale z wyjątkowo nieortodoksyjnej i nieobliczalnej równoczesności cenzuralnego z niecenzuralnym, postulowanego z zakazanym, oficjalnego z utajonym, zachwycającego i oburzającego lub budzącego protest. Paradoksalny, gdyż poza „rachunkiem” i poza „sylogizmem”; nieobliczalny (w tym niedwoisty), ponieważ niewyrachowany i nielogiczny, a zarazem właśnie przez to, że nielogiczny i niewyrachowany, jednocześnie i wielokrotnie był politycznie i życiowo naiwny. Nie lekceważyłbym jednak tej naiwności.

Pasowanie do niedopasowanych

Nie jest dobrym pomysłem (niestety, czasami praktykowanym przez niektórych edytorów) próba preparowania poezji Broniewskiego. Nie jest dobrym pomysłem, kiedy wybór wierszy ma ilustrować wyłącznie „słuszne” życiowo i politycznie wybory poety. Bardzo ryzykownym pomysłem jest bowiem szukać zgodności w wierszach buntownika; bardzo ryzykownym – odebrać właściwą pasji i namiętności niestabilność; i bardzo ryzykownym – tych namiętności jakakolwiek selekcja.

Kiedy na samym niemal początku swojej literackiej kariery Broniewski przygotowywał drugi autorski zbiór wierszy, tak relacjonował przyszłej żonie swoją nad nim pracę:

Wczoraj napisałem wiersz *Do towarzyszy broni* i chcę go wydać w „Cykuliku Warszawskim”. [...] Napisałem również trochę innych rzeczy – liryki, trzeba uzupełnić ten mój tom. Waham się przy wyborze tytułu: *Śpiewnik obłąkanych* podoba mi się, ale ten tytuł nie pasuje do niektórych wierszy. Musiałbym te „pasujące” wiersze dać na początku, w pierwszej części, a w drugiej „niepasujące”. Jak mi radzisz?⁹

Poetycki tomik, w którym zebranych zostało dwadzieścia sześć wierszy (jeden z nich zajęła cenzura), ukazał się w marcu 1927 roku i otrzymał tytuł *Dymy nad miastem*. Od czasu, kiedy w liście pytał

⁹ List Władysława Broniewskiego do Janiny [Kunig] Broniewskiej z 12 września 1926 r. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza. Sygn. 676, k. 16–17.

poeta o radę, minęło mniej więcej pół roku i powstało jeszcze pięć wierszy, którymi został uzupełniony tom. Wkomponowane zostały w różnych miejscach zbioru – zamieszczone jako siódmy, czternasty, dwudziesty drugi, dwudziesty trzeci i dwudziesty piąty wiersz *Dymów nad miastem*. Rachowanie na pewno nie jest tu właściwą metodą, jednakowoż w wyliczeniu nie chodzi tylko o buchalteryjną skrupulatność – wręcz przeciwnie. Tak spory rozrzut po spisie treści zdaje się sugerować, że bliskie sobie w czasie wiersze niekoniecznie powstawały jako „pasujące” do siebie. *Dymy nad miastem*, podobnie jak wcześniejsze debiutanckie *Wiatraki* i wszystkie późniejsze autoryzowane przez Broniewskiego zbiory, nie respektowały w kompozycji chronologicznego porządku zamieszczanych wierszy. Krytycy zazwyczaj nie skupiali szczególnej uwagi na sposobie konstruowania tomów (zwłaszcza międzywojennych), najczęściej traktując je jako bardzo starannie wyselekcjonowany, wszelako dosyć przypadkowo ułożony wybór. Jedyne zamysł kompozycyjny krytycy dostrzegali najczęściej (co nie znaczy: wyłącznie) w owej szczególnej „dwoistości”, dzielącej zbiory poetyckie Broniewskiego (czasami przenosząc ów podział na całą poezję) na „lirykę społeczną i osobistą”. Wszelako list do Janiny, w którym poeta relacjonował pobieżnie swoją pracę i prosił przysłać żonę o radę, a jeszcze dobitniej zachowana w archiwum Muzeum Władysława Broniewskiego makieta zbioru, każą traktować takie założenie jako niewystarczające i świadczą, że autor *Komuny Paryskiej* nad kompozycją swoich tomików pracował bardzo skrupulatnie.

Pozostawione same sobie wiersze potrafią mówić inaczej, a sporadycznie mogło się zdarzyć, że nawet coś zupełnie innego. Zgromadzone w starannie przygotowanym i autoryzowanym przez Broniewskiego układzie wiersze rozmawiają ze sobą. I to rozmawiają różnym głosem: czasem kontynuują wątek czy motyw, czasem dopowiadają lub rozwijają w mikrocyklu, ale równie często polemizują ze sobą, narzekają na siebie, kłócą się, a nawet zaprzeczają. Jednakowoż chyba właśnie tak miało być. Jak bowiem inaczej zrozumieć referowany w liście do przysłej żony zamysł komponowania zbioru w oparciu o dwoisty schemat „pasujące” – „niepasujące”. Gdyby podwójność miała podzielić którekolwiek wiersze, nie byłoby z nimi kłopotu. Problem pojawi się wówczas, kiedy uzna się, że „tak odmienne, jak gdyby kto inny był ich autorem” wiersze zostały napisane przez tego samego poetę, że bez względu na podjęte działanie w ostatecznym rachunku

wyjdzie, iż Broniewskich nie było dwóch. Nie taki był cel „pasowania” i „niepasowania” wierszy w tomie. Schemat nie dzielił, lecz zbierał wiersze – gromadził w zbiór w oparciu o najprostszy i niewyrachowany (choć staranny) układ. Na niewiele też zda się „sylogizm”. Nie trzeba przecież szczególnie wyrafinowanej konstrukcyjnie wyobraźni, aby zrozumieć, że kiedy z dwóch części jedna nie pasuje do drugiej, to faktycznie nie pasuje żadna.

Jeden raz

Jeden raz. Tylko jeden raz Broniewski postąpił inaczej. W *Bagnecie na broń*, czyli w pierwszym wojennym tomiku, osiem (lub dziewięć) wierszy zamieszczonych zostało w układzie chronologicznym. Aż sześć spośród tych ośmiu (lub dziewięciu) wierszy złożyło się dwadzieścia lat później w niecenzuralną paryską „plakietkę”. Nigdy wcześniej i nigdy później autor *Krzyku ostatecznego* nie uporządkował części zespołu wierszy za pomocą kalendarza. Z założenia (chyba) poeta ów, którego zaangażowaną (politycznie i osobiście) twórczość odczytuje się jako najściślej związaną z pozaliteracką rzeczywistością, nie pozwalał komponować swoich wierszy chronologicznemu biegowi zdarzeń. Nawet w zbiorczych wydaniach swoich poezji (poza antologiami tematycznymi) Broniewski utrzymywał zazwyczaj porządek właściwy momentowi ukazywania się tomików, jednak kolejność poszczególnych wierszy określał już wyłącznie spis treści właściwy dla wypracowanej pierwotnie kompozycji. Dodajmy jeszcze, że nigdy – nawet w czasach obecnych – pierwszy z dwóch wojennych tomików nie został opublikowany w kształcie i rozmiarze przewidzianym przez poetę. W premierowym jerozolimskim wydaniu z roku 1943 zabrakło trzeciego według kalendarza [*Syna podbitego narodu...*]. Nietrudno się domyślić, że parokrotnie artykułowany wcześniej stosunek Broniewskiego do sprawy terenów Zachodniej Ukrainy i Zachodniej Białorusi, który był mocno niecenzuralny przed II wojną światową, stał się jeszcze bardziej niecenzuralny podczas wojny. Wiersz ten został włączony do *Bagnetu na broń* dopiero w powojennej krakowskiej edycji z roku 1946. Tyle że z tego wydania zniknęły cztery inne tytuły: *Rozmowa z Historią*, *Kasztan*, *Droga* i *Mniejsza o to*. Później wielokrotnie drukowano w prasie i w antologiach *Drogę* jako wiersz osobny.

Jednakże nawet w ostatnim i najobszerniejszym spośród autoryzowanych przez Broniewskiego wydań zbiorczych, w *Wierszach i poematach* z 1962 roku, ani ten, ani żaden z trzech pozostałych opuszczonych w krakowskim wydaniu wierszy nie wrócił na swoje miejsce. Zresztą ostatni spośród nich, wiersz *Mniejsza o to*, który w swoim czasie stał się przyczyną bezterminowego urlopowania Broniewskiego z armii Andersa, nie został – zapewne jako zbyt kontrowersyjny – przywołany również w suplementowej (paralipomenowej) paryskiej „plakietce”.

Pierwszą edycją, w której pojawiły się wszystkie te wiersze, był przygotowany przez Wiktora Woroszyńskiego, najobszerniejszy dotychczas wybór poezji z roku 1995. Jednak nawet w tym wydaniu zrezygnowano z wiernej prezentacji *Bagnetu na broń* w ustalonej przez Broniewskiego postaci. Zmieniono kolejność wierszy, a zawartość zbioru została uzupełniona kilkoma wydanymi osobno w prasie lub też nigdy nieopublikowanymi przez poetę tekstami. Drugą edycją – dotychczas najwierniejszą autorskiemu zamiarowi – były znakomicie opracowane przez Lichodziejewską czterotomowe *Poezje zebrane*. Wszelako – co lojalnie odnotowała badaczka –

zadaniem edycji krytycznej nie jest stwarzanie nowych tomów, ale odtworzenie autorskich w ich postaci najdoskonalszej, oddającej najwierniej intencje twórcze poety¹⁰.

W związku z tym [*Syn podbitego narodu...*] został przez redaktorkę zamieszczony na końcu z adnotacją: „wiersz dołączony do wydań krajowych tomu”.

Jeden raz. Tylko jeden raz zdarzyło się, że wiersze zachowały ustalony historycznym czasem porządek. Już w drugim wojennym zbiorze, pochodzącym z 1945 roku *Drzewie rozpaczającym*, inaczej niż w tomie poprzednim – jak zauważył Miłosz Piotrowiak – wiersze

nie są ułożone według równego marszowego rytmu, lecz rozsypują się jak grupki dezertarów, maruderów czy renegatów, które pozbawiono celu i puszczono samopas na obcym terenie¹¹.

¹⁰ F. LICHODZIEJEWSKA: *Komentarz*. W: W. BRONIEWSKI: *Poezje zebrane*. Wydanie krytyczne. T. 2. Płock–Toruń 1997, s. 610.

¹¹ M. PIOTROWIAK: *Do jakiego gatunku należy „Drzewo rozpaczające”? Próba literackiej dendrologii*. W: M. TRAMER, M. PIOTROWIAK, M. JOCHEMCZYK: *Nasz Broniewski. Prelekcje warszawskie*. Katowice 2009, s. 49.

Pozostawione same sobie wiersze mówiłyby pewnie inaczej. Zbudowane w autoryzowany przez Broniewskiego zbiór wiersze rozmawiają jednak ze sobą bez przerwy. Rozmawiają czasami tak głośno, że – jak w przypadku dwóch wojennych zbiorów – dyskusja przekracza nieraz ramy książkowych okładek. Mottem z *Zamieci*, to znaczy wiersza zamieszczonego wśród ośmiu chronologicznych wierszy z *Bagnetu na broń*, młodsze o dwa lata *Drzewo rozpaczające* podjęło rozmowę z poprzednim tomem. A przecież nie koniec na tym, ponieważ część wierszy z drugiego wojennego zbioru, takich jak *Mój pokój nr 2* czy też *List bez adresu*, czytelnie i wyraźnie zaznaczonym autocytatem lub nie mniej czytelną aluzją rozmawia z *Moim pokojem* lub z *Mazurkiem Szopena*, pochodzącymi ze zbioru starszego.

W sposób wyraźniejszy niż kiedykolwiek Broniewski przeprowadza swoistą „aktualizację”. Nie pozwalając tomikowi oderwać się od poprzedniego, czasem dopowiada, czasem komentuje, czasem narzeka, czasem gada i zagaduje, a czasem nadpisuje wiersz nad niejako „przekreślonym” cudzysłowem wczorajszym wierszem. Chciałoby się powiedzieć: swoista autocenzura. W istocie: swoista...

Drzewo rozpaczające stanowią „teksty niezborne, snujące się, istniejące w postaci rozproszonej” – zauważa w znakomitej analizie Piotrowiak. Zbiór sumuje „tekstowe odgałęzienia” i „rozwidla się w arabeskę pojęć, metafor, w zmund problemów i wątpliwości”¹². I tu zgoda całkowita. Wszelako zbiór *Bagnet na broń* przymocowany do młodszego o dwa lata *Drzewa rozpaczającego*, nawet jeśli mówi innym głosem (a może właśnie dlatego) jest – pozostając przy dendrologicznej nomenklaturze – jednym z „tekstowych konarów”. Wbrew pozorom kompozycja starszego *Bagnetu na broń* jest bowiem niewiele spójniejsza (jeśli w ogóle przekreśloną partykułą „nie” spójność można jeszcze stopniować). Nawet skrupulatnie wpisany w kalendarz ośmiowierszowy (dziewięciowierszowy według zamysłu) początek tomu opowiada o „skłonności do paradoksów”. Co najwyżej o połowę krótszy pierwszy zbiór robi to w sposób mniej obfity i (być może) bardziej stematyzowany niż zbiór następny.

Najprostszy to na pierwszy rzut oka z możliwych porządków i najbardziej naturalny. Poszczególne teksty odpowiadają poszczególnym etapom historycznych i biograficznych doświadczeń. Pierwszych

¹² Tamże, s. 53.

osiem jerozolimskich wierszy (albo dziewięć zamierzonych lub pięć krakowskich) stanowi niemal poetycki dziennik, który odnotowuje kolejne zdarzenia w czasie. Jednakże właśnie w tej zgodności – nieważne z czym: z kalendarzem czy z historyczną świadomością czytelnika – czyha pułapka. Gdyby wyobrazić bowiem sobie (choć nie jest to proste zadanie), że ów cykl ośmiu wierszy nie odpowiada historii, a przede wszystkim opowiada historię; albo inaczej – gdyby na chwilę chociaż wyłączyć ów przylegający ściśle do lektury Broniewskiego biograficzno-historyczny kontekst i przeczytać ten ośmio- czy dziewięciowerszowy cykl jako pewną historię; gdyby na chwilę chociaż nie dopasowywać wierszy do znanych skądinąd (właśnie: skądinąd) wydarzeń, ale ułoić uchem to, co mają do powiedzenia – oto, co można by wówczas usłyszeć:

Skądinąd wiadomo, że inicjalny i tytułowy wiersz *Bagnetu na broń* nie jest jeszcze wierszem wojennym, że nie komentuje zatem rzeczywistości, a co najwyżej ją antycypuje. Można w nim nawet nasłuchiwać rozmowy z poprzednim zbiorem, apokaliptycznym *Krzykiem ostatecznym*. To nie ma jednak większego znaczenia, ponieważ kolejny w zbiorze i w czasie *Żołnierz polski* jest już wierszem wojennym. Tutaj bohaterem nie jest mobilizowany do walki rezerwista czy rekrut: „ogniomistrz serc i słów”, lecz żołnierz, który brał udział w walce. W swoim czasie – nie tak dawno zresztą – były to bodaj dwa najpopularniejsze (na pewno jedno z najpopularniejszych) wiersze Broniewskiego. Jeżeli jednak zachować chronologiczny i kompozycyjny porządek, wtedy poetycki duet zabrzmi zaskakującą niekonsekwencją. Pierwszy i tytułowy *Bagnet na broń* to „okrzyk i rozkaz”, który kończy się twardą obietnicą, że w przypadku klęski, na propozycję poddania się zostanie powtórzona agresorom legendarnie dosadna odpowiedź, jakiej udzielił generał Cambronne. Cokolwiek się stanie, wiersz nie pozostawia więc żadnych wątpliwości ani niepewności:

A gdyby umierać przyszło,
przypomnimy co rzekł Cambronne,
i powiemy to samo nad Wisłą.

I jeśli tylko możliwie najkrótsza z pamięci nie zawiedzie czytelnika, dystych rozpoczynający następny wiersz zabrzmi niemal niewiarogodnie:

Ze spuszczoną głową, powoli
idzie żołnierz z niemieckiej niewoli.

Gdyby pozostawić te wiersze osobno, nie byłoby z nimi problemu. Jednak w ustalonym przez Broniewskiego porządku wiersz kontynuuje opowieść. I chyba nie trzeba żadnych dodatkowych komentarzy, aby dostrzec, jak martyrologicznie nietradycyjne jest niedotrzymanie złożonej w zakończeniu pierwszego wiersza obietnicy. Więcej nawet: jak jest upokarzające, ponieważ bohater drugiego wiersza to już wywodzący się z romantyczno-martyrologicznej tradycji „żołnierz-tułacz”.

Wszelako początek cyklu to dopiero początek niekonsekwencji. Pomimo wyjścia „z niewoli” następnym w jerozolimskim wydaniu (w krakowskim – czwartym) wierszem jest *List z więzienia*, po nim jeszcze następuje więzienna *Rozmowa z Historią* i również więzienny *Kasztan*. W krakowskim wydaniu ów więzienny tryptyk reprezentował tylko *List z więzienia*. Zabrakło *Rozmowy z Historią*, która określiła dosadnie całe „zamieszanie” jako „nietakt” i „skłonność do paradoksów”. Byłaby ta „skłonność” widoczna wyraźniej, gdyby zamarstynowski-więzienny dialog z Historią poprzedził [*Syn podbitego narodu...*], który wyglądał „rosnącego żelbetonem socjalizmu” i nasłuchiwał „hejnału mariackiego szumiącego czerwonym sztandarem”. Dopiero wtedy – nie skądinąd, lecz z samej opowieści – wynikałoby, że „rewolucyjnym poetą” i adwersarzem nietaktownej Historii w więziennym wierszu był zrozpaczony „syn niepodległej pieśni” z przedwieziennego utworu. W jerozolimskim zbiorze ten wiersz się nie pojawił. Dopowiedziała go dopiero powojenna krakowska reedycja, z której zniknęła jednak większość wierszy więziennych. Edytorski paradoks przysłonił nieco paradoks historii, niemniej czytelnik, który miał możliwość podsłuchania czwartej w cyklu (piątej w niezrealizowanym zamierzeniu) *Rozmowy z Historią*, w ostatniej strofie mógłby usłyszeć dosyć dobitną puentę:

Więc wstydz się, sędziwa damo,
i wypuść z Zamarstynowa...
(Na kryminał zaraz za bramą
zasłużymy sobie od nowa).

Być może ów fragment nie jest jeszcze kulminacją ośmio- czy dziewięciowierszowej opowieści, ale wygląda jak samo serce niekonsekwencji. W tej opowieści z więzienia wychodzi się tylko po to, aby

zasłużyć na nowe więzienie lub – mówiąc dobitniej – w tej opowieści nie wychodzi się z, ale wychodzi się do więzienia. Recydywa rozgrywana jest przeciw resocjalizacji – „Historia” siedzi za historią. Z tego samego powodu „kibluje” razem z nią poeta. „Gnijący w mamrze sowieckim” więzień jest i pozostanie nieresocjalizowalny – „rewolucyjny poeta” nie ma przecież zmieniać siebie, lecz resocjalizować rzeczywistość. Dałoby się ów paradoks nieresocjalizowalności udokumentować nawet wywiadem, jakiego udzielił Broniewski nieopodal wydania pierwszego wojennego zbioru:

Żadne więzienie nie może wpłynąć na wyrzeczenie się ideałów. Wydaje mi się, że ja nie zmieniłem się zupełnie, jeśli chodzi o moje poglądy. Skoro mimo to znalazłem się tam pod kluczem, to zapewne tam się coś zmieniło¹³.

I tu można by nawet zaryzykować konkluzję, tylko że *Rozmowa z Historią* to jeszcze nie koniec opowieści. Po nieresocjalizowalnej puencie ostatniej strofy nawet trzy powięziennne wiersze (*Droga*, *Zamieć* i *Mniejsza o to*) nie będą już w stanie wyjść poza niekonsekwencję. Pierwszy z powięziennego mikrocyklu (*Droga*) wyznaczy paradoksalnie okrężną i przez to najprostszą marszrutę z Polski do Polski przez Narwik, Rosję, Węgry, Szkocję, Egipt itd. Drugą w kolejności *Zamieć*, o „próżnym szukaniu”, zakończy deklaracja kontynuowania drogi. Upartego marszu pomimo dezorientacji, którą ukazuje zaspianie puenty w szczególny układ historyczno-gramatycznego czasu: „Szedłem. Iść będę. Idę”. W szyku, gdzie wbrew historii czas przyszły nastąpi po przeszłym, ale przed teraźniejszym, trudno szukać konsekwencji. Dlatego trzeci z wierszy powięziennych, a zarazem ostatni z ośmiu (dziewięciu w zamierzeniu) podporządkowanych kalendarzowi, kpinę z konsekwencji wpisze w tytuł: *Mniejsza o to*, i powtórzy ją w jeszcze dosadniejszej puencie: „mniejsza o to, co będzie potem”. Bo potem („potem”) wiersze pierwszego wojennego zbioru rozsypują się w niechronologiczny, uwolniony od kalendarza układ.

O czym zatem opowiadał Broniewski ten jeden jedyny raz, kiedy pozostawił wiersze w chronologicznym porządku? Najpewniej o paradoksie, chociaż jeszcze pewniej – o paradoksach: historycznym,

¹³ OBSERWATOR, pseud.: *Tel-Aviv pod znakiem poezji polskiej*. „Wiadomości Polskie” 1943, nr 26 [26.06.1943], s. 3.

edytorskim, politycznym, a nawet chronologicznym. Stąd bowiem paradoks, że nie jest to dobra opowieść, ponieważ gromadzi „niepasujące” do siebie wydarzenia, które – mówiąc trywialnie – „psują” cały proces. Stąd paradoks, że zebrane w najprostszy sposób, gdyż pozostawione w zgodzie z kalendarzem wiersze tworzą jakąś absurdalnie ułomną fabułę. Tej kompozycji ośmiu wierszy Broniewski nie wymyślił. Na tę kompozycję Broniewski się tylko zdecydował. A rozmieszczając w tomie teksty w zgodzie z czasem historycznym, opowiedział historię, która tak naprawdę jest skandalem historii.

Dwadzieścia lat później sześć spośród tych nigdy nie wydanych w autorskim zamyśle wierszy ułożonych zostało w poetycką kontrabandę, która mogła „popsuć uroczystości pogrzebowe PRL”. Trzynastowerszowy zbiorek nie był jednak niczym więcej, niż miał być. Mógł „psuć”, trudno zatem podejrzewać go o jakąkolwiek poważniejszą ambicję prezentacji kompletnej twórczości Broniewskiego. Na trzydziestu stronach mieszał kilka cenzuralnych i niecenzuralnych wierszy. Nie po to wszak, aby pokazać ich „dwoistość” i „odmienność, jak gdyby kto inny był ich autorem”. Niecenzuralność „plakietki” polegała wyłącznie na przypomnieniu, że autorem wszystkich wierszy Broniewskiego jest Broniewski. „Pasujące” do „niepasujących”, słuszne i niesłuszne, zachwycające odwagą i przerażające naiwnością, wzniosłe i skromne, poważne i żartobliwe, często pomnożone przez najwyższy stopień namiętności i pasji – wiersze napisane przez Broniewskiego składają się na największy niekonsekwentny i autoryzowany przez Broniewskiego zbiór, w którym niepozostawione same sobie wiersze gotowe znowu zepsuć kolejny zbyt konsekwentnie opowiedziany wizerunek Broniewskiego.

Bibliografia

- BRONIEWSKI W.: *Wiersze*. Paryż 1962.
BRONIEWSKI W.: *Bagnet na broń. Poezje 1939–1943*. Jerozolima 1943.
BRONIEWSKI W.: *Bagnet na broń*. Kraków 1946.
BRONIEWSKI W.: *Drzewo rozpaczające. Poezje*. Jerozolima 1945.
BRONIEWSKI W.: *Poezje zebrane. Wydanie krytyczne*. T. 2. Oprac. F. LICHODZIEJEWSKA. Płock–Toruń 1997.

- Listy Władysława Broniewskiego do Janiny Broniewskiej. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Rkp. sygn. 676.
- GEDROYC J.: *Emigracja ukraińska. Listy 1950–1982*. Wybór, wstęp i przypisy B. BERDYCHOWSKA. Warszawa 2004.
- GEDROYC J., MIŁOSZ C.: *Listy 1952–1963*. Oprac. i wstęp M. KORNAT. Warszawa 2008.
- LICHODZIEJEWSKA F.: *Broniewski bez cenzury 1939–1945*. Warszawa 1992.
- PIOTROWIAK M.: *Do jakiego gatunku należy „Drzewo rozpaczające”? Próba literackiej dendrologii*. W: M. TRAMER, M. PIOTROWIAK, M. JOCHEMCZYK: *Nasz Broniewski. Prelekcje warszawskie*. Katowice 2009.

Summary

Władysław Broniewski's poetry has usually been interpreted in close connection with the author's experiences. His poems have often been treated as a unique lyric diary, which records or comments on historical events. The way the history is told, however, is rather peculiar.

The author of *Troska i pieśń* (*Sadness and Song*) was in the habit of preparing his poems very carefully before submitting them for print. With the same care he worked on the final arrangement of all his volumes of verse. The only case where he accepted the "natural" chronological ordering was a collection of eight poems (although there should have been nine of them) included in his first war volume *Bagnet na broń* (*Bayonet On*). Still, the chronological and apparently natural arrangement turns out to be much more paradoxical than any invented one, because successive poems contradict each other to the point that their juxtaposition might appear a serious compositional error: the title poem *Bagnet na broń* (*Bayonet On*), which ends with a firm declaration and commitment not to surrender, is followed by *Żołnierz polski* (*The Polish Soldier*), presenting a soldier returning from German captivity. The protagonists and speakers of the next poems are a prisoner and soldiers-wanderers, that is former prisoners. Paradoxically – since this is the poet's view of history – the protagonists of Broniewski's poems, forever unreconciled with the injustice of the world, remain permanently unresocializable – they do not really enjoy regained freedom but immediately put themselves into trouble again.

Barbara Gutkowska

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Między kosmosem a chaosem O Dwóch Maciejach Bolesława Leśmiana

W *Dwóch Maciejach*, balladowym poemacie zamykającym *Napój cienisty* (1936) – ostatni tom wydany za życia poety – zobaczyć można poetycką sumę poglądów Leśmiana na świat i człowieka. Spotykamy się w niej z charakterystycznym dla całej jego twórczości modelem świata, u którego podstaw leży rozgraniczenie natury od kultury, pomiędzy którymi mediuje artysta. Wyjaśnianie opozycji sztuki i natury zajęło wiele miejsca w pracach badaczy poezji Leśmiana, którzy opisali powiązania jego myśli z filozofią Bergsona, Nietzschego, Spinozy czy Eriugeny¹. Wszyscy podkreślali Leśmianowskie rozumienie natury jako dynamicznego procesu niepojętych przemian i emanacji jakiegoś niejasno istniejącego źródła wszelkiego istnienia, w których przez każdy przyrodniczy konkret i zjawisko prześwituje metafizyczna tajemnica. Kultura natomiast, będąc domeną działalności społecznej, wspólnoty ludzkich rąk, umysłu i języka, łączy człowieka z jego środowiskiem i służy do racjonalizacji niepojętego w swym chaosie bytu. W jej ramach szczególne miejsce przypada literaturze i sztuce, które – będąc jednostkowym objawieniem twórczego gestu artysty – mają zdolność przekroczenia biologicznych i kulturowych zmienności, przypadkowości oraz determinant. Szczególna przynależność artysty do tych obydwu wymiarów ludzkiej egzystencji wią-

¹ Między innymi J. TRZNADEL: *Twórczość Leśmiana. Próba przekroju*. Warszawa 1964; M. GŁOWIŃSKI: *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*. Warszawa 1981; C. ROWIŃSKI: *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*. Warszawa 1982; J. ZIĘBA: *Bolesława Leśmiana światopogląd nowoczesny. O eseistyce poety*. Kraków 2000; M. KARWOWSKA: *Prapamięć uśpioną. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*. Warszawa 2008.

że się w Leśmianowskim świecie z realizacją mitu „człowieka pierwotnego”, twórczego, o którym pisał w *Do śpiewaka*:

Wiem, ty – głowo w koronie z chwastów niejadalnych,
Z byle rośnej pokrzywy, z byle złego zielska!
Dusza twa na wpół smocza, a na wpół anielska
Nie bez celu się tarza w bujniskach upalnych!

Szuka swej podobizny zgubionej przypadkiem
przez tego, co ją nosił na sercu przed wiekiem –
On jeszcze nie był bogiem, tyś nie był człowiekiem,
a już wzajem o sobie śniliście ukradkiem².

W tym krótkim fragmencie znaleźć można atrybuty decydujące o wyjątkowości wszystkich Leśmianowskich bohaterów: ich usytuowanie na odtwarzającej prapoczątkowy chaos chybotliwej granicy pomiędzy bytem i niebytem, gotowość na transgresję, dążenie do samopoznania, otwarcie na przygodę, przypadek i metafizykę. Człowiek twórczy w świecie przedstawionym utworów Leśmiana odróżnia się od człowieka przeciętnego zbaczaniem z drogi przyczynowości poprzez wprowadzenie w układ zastanego świata „dodatku X”, o którym poeta pisał w *Znaczeniu pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, utożsamiając go z buntem, kreacją, burzeniem zastanego świata, poszukiwaniem i działaniem:

dzięki niepowstrzymanemu, twórczemu „potokowi istnienia”, skutki nie są zupełnie podobne do przyczyn i wnoszą zawsze „coś nowego”, „coś nieprzewidzianego”. Możemy powiedzieć, iż – skutek = przyczynie z dodatkiem pewnego X, w przyczynie nie zawartego. [...]

Nieobecność dodatku X jest zarodkiem śmierci, jego minimum – warunkiem koniecznym rozwoju społecznego, jego zaś maksimum – wstrząsnęłoby całym zgrzytliwym łańcuchem przyczyn i skutków, to znaczy nie pomieściłoby się w przyczynowej formie myślenia przeciętnej głowy ludzkiej, która jest właśnie głową większości, g ł o w ą s p o ł e c z e ń s t w a. Nie można go bowiem nazwać wielogłowym, ma ono tylko jedną głowę c z ł o w i e k a p r z e c i ę t n e g o, którego rozwój kroczy po linii przyczynowości³.

² B. LEŚMIAN: *Do śpiewaka*. W: TEGOŻ: *Poezje zebrane*. Oprac. A. MADYDA, wstępem opatrzyła M. JAKITOWICZ. Toruń 1995, s. 301. Wszystkie cytaty wierszy pochodzą z tego wydania, przy każdym podaję numer strony.

³ B. LEŚMIAN: *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*. W: TEGOŻ: *Szkice literackie*. Zebrał i opracował J. TRZNADEL. Warszawa 2011, s. 28, 30. Zob. B. GUTKOWSKA:

Celem sztuki staje się przeto wprowadzenie swobody, twórczego chaosu, czyli rozbicie „łańcucha przyczyn i skutków” powstrzymującego wielki ruch istnienia oraz próby dotarcia do jego źródeł. To dlatego tak często bohaterowie Leśmianowscy podróżują i błąkają się po świecie i zaświatach – jak Sindbad, Elias, Don Juan, dziad wędrowny, śpiewak, żołnierz czy dwaj Macieje. Ich wędrówka w czasie i przestrzeni jest przy tym nie tylko figurą życia, ale wkroczeniem na teren epistemologii: jest warunkiem ludzkiego poznawania świata. W ten sposób cała twórczość autora *Dwóch Maciejów* staje się poetycką antropologią, opowieścią o statusie człowieka w ustawicznie zmieniającym się świecie, a także o zachodzących między nimi relacjach.

Balladową gawędę *Dwaj Macieje* dedykował Bolesław Leśmian *Drogiemu przyjacielowi, Franciszkowi Fiszerowi, z pełnym wzruszenia uznaniem dla smutnych i wesołych cudów Jego cygańskiego żywota i ze szczerym zachwytem dla Jego wiecznie młodych uniesień i pomysłów metafizycznych* (s. 480). Obaj rok po wydaniu *Napoju cienistego* już nie żyli. Fiszer, wieloletni przyjaciel poety, czołowa postać młodopolskiej warszawskiej cyganerii artystycznej, a w dwudziestoleciu międzywojennym stały bywalec między innymi Ziemiańskiej, określany był w środowisku literackim mianem filozofa, ponieważ przy kawiarnianych stolikach wykladał swoje, jak wiadomo, nigdy niezapisane filozoficzne poglądy. Ich podstawą było solipsystyczne przekonanie, że

Podmiot – człowiek myślący i doznający – sam stwarza w swoich aktach świadomościowych świat, jest demiurgiem, stwórcą, Bogiem. [...] Nie ma nic stałego, jest tylko ciągła zmienność, ruch świadomości. Nie ma praw przyrodniczych, bo te są tylko sposobem rozumienia świata, metodą jego oglądu. Nie ma przyczynowości. Nie ma konieczności. Wolność ducha, niczym nie ograniczona, jest domeną życia i świata⁴.

Łączył Fiszera z Leśmianem – oprócz przyjaźni – podobny światopogląd, wyrastający z przeświadczenia o nieustannej ciągłości nieprzerwanie stwarzającego się świata oraz apologia podmiotowego, twórczego człowieczeństwa⁵. Światopogląd, który poeta zawarł w de-

Pochwała „dodatku X” w poezji Bolesława Leśmiana. W: *Liryka polska XX wieku. Analizy i interpretacje.* Red. W. WÓJCIK, D. OPACKA-WALASEK. Katowice 2000.

⁴ R. LOTH: *Między kawiarnią a metafizyką.* W: *Na rogu świata i nieskończoności. Wspomnienia o Franciszku Fiszerze.* Wybór i oprac. R. LOTH. Warszawa 1985, s. 23.

⁵ „To pojęcie twórczości, która podtrzymuje świat w jego istnieniu – czy nawet jest z istnieniem świata tożsama – Tatarkiewicz uważał, jak się zdaje, za najważniejszy ele-

dykowanej mu poetyckiej opowieści o dwóch dojrzałych mężczyznach, zbuntowanych przeciwko przeczuwanej i nadchodzącej śmierci. Wyruszających przeto na wędrówkę po ziele nieśmiertelności, toczących o nie zwycięską walkę z Czmurom, lecz – finalnie – oddających je napotkanemu Płaczybogowi. Toteż wyprawa Maciejów, mająca być w ich zamyśle historią tryumfu życia nad śmiercią, okazuje się także historią tryumfu śmierci nad buntującym się przeciwko niej człowiekiem, który mimo to postanowił kierować własnym życiem i wziął za nie odpowiedzialność.

Jest to więc poemat o życiu, śmierci, miłości, naturze, różnych wcieleniach Boga, przestrzeni i czasie – czyli stałych tematach w twórczości Leśmiana, układających się tutaj w scalającą je opowieść narratora, znamienne scharakteryzowanego w metatekstowym incipicie utworu: „Pleć, pleciugu!” (s. 480). Pleciuga, ludowy kolorysta rzeczywistości, gawędziarz i wspominać przeszłych zdarzeń, plecący trzy po trzy, łączący powagę z drwiną, a prawdę z kłamstwem, jest właściwym kreatorem opowiadanego świata, jego centrum, przy którym zgromadziła się słuchająca go ludowa wspólnota⁶. Jest on pośrednikiem pomiędzy tekstem opowieści a rzeczywistością znajdującą się poza jego obrębem. W ten sposób balladowa narracja staje się przejściem pomiędzy życiem a literaturą i wyrażeniem tego, co niewyraźne i zakryte w porządku codziennej ludzkiej aktywności. W *Dwóch Maciejach* pleciuga otwiera swą narracją przed słuchającą go społecznością jednocześnie wrota literatury i pamięci, nabierającymi w tym momencie charakteru intersubiektywnego modelu uniwersum, a Leśmian językiem poezji wygłasza swój antropologiczny wykład o ludzkim losie.

ment filozofii Fiszera: »nawet Bergson – pisał – nie liczył się, według niego, dostatecznie z czynnikiem twórczym w bycie«. J.M. RYMKIEWICZ: *Leśmian. Encyklopedia*. Warszawa 2001, s. 92.

⁶ „Jeśli on, pleciuga, jest leśmianowskim śpiewakiem, to w tym określeniu wyjaśnia się i humor, i przesada narracji, jej wieloznaczność, pokrętny charakter wyrażanych treści, częste pobliże paradoksu i nonsensu. Ani bard historyczny w rodzaju Wernyhory czy Bojana, ani autentyczny opowiadacz nie odpowiadałby wizji Leśmianowskiej. Odpowiadał jej »pleciuga«, u którego ludowy rozsądek przemieszany był z nonsensem, powaga z drwiną i ironią, dobroduszość z chytrą chytrością.

Odpowiadał on Leśmianowskiemu widzeniu świata, gdzie sensu trzeba się dobijać przez bezsens, groteska miesza się z powagą, natchnienie z emocjonalnym tokiem wyrazów łączonych tylko rytmem”. J. TRZNADEL: *Wstęp*. W: B. LEŚMIAN: *Poezje wybrane*. Oprac. J. TRZNADEL. Wrocław 1983, s. XXI.

Jego opowieść traktuje o człowieku wtopionym w porządek natury, lecz próbującym wyzwolić się z okowów determinizmu, by zająć miejsce w świecie na miarę swoich marzeń, tęsknot i aspiracji. Niezadowolony z obecnej sytuacji rodzi bunt, pragnienie wyjścia ze świata kosmicznego porządku opartego na dialektyce narodzin i śmierci, odwiecznego tworzenia poddawanego ciągłej destrukcji, oraz wejścia w obszar znajdujący się poza nim – w zaświat, obszar obcy i niewiadomy: terytorium chaosu⁷. Szukając innego ładu, należy opuścić poddaną biologicznemu determinizmowi przestrzeń, dlatego Leśmian wpisuje tę balladę w tradycję „poematów drogi” zapoczątkowaną *Odyseją* Homera. W przypadku *Dwóch Maciejów* nie mamy jednak do czynienia z powracaniem: ich wędrówka jest podróżą w jedną stronę – w nieznaną, skąd nie ma już powrotu do rodzimych i przyjaznych okolic, ponieważ jej celem jest zdobycie „ziela nieśmiertelności”, czyli radykalna zmiana dotychczasowego egzystencjalnego statusu bohaterów. Naruszenie przez nich kosmicznej równowagi powoduje, że nie mogą oni jak Odys zatoczyć koła mitycznego powrotu do początków: Odys powtarzał bowiem historię mityczną, która jest opowieścią o aktywności bogów⁸, Macieje natomiast wyrażają dążenia – niedoskonałej względem boskiej – aktywności człowieka, w której to im, a nie bogom, przypisane jest działanie. W tej zasadniczej różnicy dostrzec można charakterystyczne przeciwstawienie „Aten” i „Jerozolimy”, czyli racjonalistycznego hellenizmu skonfrontowanego z instynktownymi dążeniami poznawczymi, będącymi „Leśmianowskim pragnieniem pieśni, która będzie »głosem istnienia«”⁹.

Punkt, z którego Macieje wyruszają, jest miejscem szczególnym, znajdują się bowiem „Na wzgórza południowym grzeju”: miejscu łą-

⁷ „Terytorium nieznaną, nie zasiedloną (co znaczy często – nie zasiedloną przez »naszych«) przynależą jeszcze do modalności płynnej i nie dokształconej chaosu”. M. ELIADÉ: *Elementy rzeczywistości mitycznej*. W: TEGOŻ: *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*. Wyboru dokonał i wstępem opatrzył M. CZERWIŃSKI. Przeł. A. TATARKIEWICZ. Warszawa 1993, s. 61.

⁸ „Człowiek powracający symbolicznie do chwili stworzenia odzyskuje prapelnę. [...] Tak więc historia święta opowiedziana jest w mitach, [...] mity bowiem opowiadają o czynach bogów, a czyny owe stanowią wzorce dla wszelkiej ludzkiej działalności. Człowiek religijny naśladowując bogów żyje w czasie początków, w czasie mitycznym”. Tamże, s. 118.

⁹ A. CZABANOWSKA-WRÓBEL: *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*. Kraków 2009, s. 28. Na ten kulturowy konflikt zwracał uwagę także Wacław Lewandowski – W. LEWANDOWSKI: *Wstęp*. W: B. LEŚMIAN: *Klechdy polskie*. Kraków 1999, s. 32.

czącym niebo z ziemią, pomiędzy którymi brak wyraziście zarysowanej granicy, skoro brakuje także hierarchii w wyliczeniu przez nich cech obydwu przestrzeni. Dzieje się w nich to samo, w tym samym czasie: „Coraz w niebie – wiosenniej, a w polu – pstrokaciej” (s. 480). Ważne są w tym opisie przysłowki, ponieważ – jak spostrzegł Jarosław Marek Rymkiewicz – w twórczości Leśmiana

[...] od tego, co istnieje, jego jakiejś istniejącej (ewentualnej) treści istnieniowej, ważniejsze jest to, jak to coś istnieje i – więcej – jak się konkretnie [...] istnieje. Niż to, co istnieje, coś takiego, co istnieje – ważniejsze byłyby więc sposoby istnienia, jego pojawianie się i przejawianie, formy tego pojawiania, jego tutejsze ujawnianie, tutejsze – jak? – właśnie ze znakiem zapytania¹⁰.

Charakterystyczne jest zatem, że do charakterystyki obydwu przestrzeni – i nieba, i ziemi – użyty jest ten sam, wyższy stopień przysłówek implikujących rosnący stopień natężenia ich właściwości, w zależności od miejsca rozpięcia w czasie na kole wiecznego powrotu: zimowej przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, zawierającej w sobie potencjał dalszego dojrzewania, ruchu ku witalnej i barwnej pełni, poza którą rozpościera się pustka nicości. Tożsamość dynamicznego stadium rozwoju niezemskiego/boskiego i ziemskiego świata, zniesienie granic i jedność czasu otwierają perspektywę ahistoryczną: stawiają człowieka wobec wieczności, nie zatracając przy tym odniesień do egzystencjalnego konkretności w rzeczywistości świata przedstawionego. Jak wiadomo, wzgórze czy góra są w kulturze i literaturze miejscami bardzo znaczącymi – symbolizują oś świata, *axis mundi*, miejsce, gdzie człowiek zyskuje szerszą – zarówno wertykalną, jak i horyzontalną – perspektywę widzenia. Są miejscem świętym, w którym możliwa jest łączność ze światem transcendentnym, oświecenie umysłu przez Absolut¹¹. W przypadku dwóch Maciejów właśnie moment iluminacji można uznać za podstawowy warunek odkrywczego poznawania świata, ponieważ z ich krótkiego i emocjonalnego dialogu wypływają wnioski oznaczające istotny przełom w ich życiu oraz dokonanie jego przewartościowania:

Lada parów potrafi, śniąc, kwiatami zarość!
A my – co? do wieczności mizdrząca się starość?

¹⁰ J.M. RYMKIEWICZ: *Leśmian...*, s. 77–78.

¹¹ Zob. M. ELIADE: *Elementy rzeczywistości mitycznej...*, s. 65–67.

[...]

Dość mam śmierci, co siłkiem po ziemi się szasta!
 Nie chcę umrzeć – i kwita! Chcę potrwać – i basta!

(s. 480)

Żyjąc w świecie natury, którego zasadą jest bergsonowska panwitalność, kosmiczna cykliczność i odnawialność, nie mogą pogodzić się z „byciem ku śmierci” rozrywającym mityczną strukturę na poziomie jednostkowego, konkretnego życia. Mająca swe korzenie w buncie przeciwko nicości (*horror vacui*) wędrówka Maciejów będzie zatem również metaforą kulturowego racjonalizowania i interpretowania ludzkiej śmierci. Kategoryczne żądanie nieśmiertelności, szerokiego horyzontu trwania świadczy o niezwykłym poczuciu ludzkiej mocy i nieskrępowanej woli, które możliwe są tylko w przestrzeni oswojonej, konsekrowanej i dzięki temu otwartej na **p o w t ó r z e n i e** kosmogonii. Bunt Maciejów tożsamy jest wszakże z pragnieniem przekroczenia uświęconego rytmu natury, porządku życia i śmierci, a zatem staje się postanowieniem realizacji ich własnej, **l u d z k i e j k o s m o g o n i i**. Repetycja ta naznaczona jest stygmatem odmienności – rzeczywistość świata przedstawionego nie jest prostą powtórką mitycznego paradygmatu stworzenia świata, lecz przybiera postać chaosmosu, będącego grą pomiędzy powtórzeniem a różnicą¹².

Znamiennym jest, że rewolta dotyczy starzejących się bohaterów, których wiedza i doświadczenia życiowe przygotowały do nowego odczytania – a więc i ponownego konstruowania – świata przez zaniegowanie doświadczenia starości i śmiertelności, uniemożliwiających im erotyczne spełnienie z „dziewką bezwstydną”:

Wstyd mi z siana, gdy słońce złotą igrą zmrůżką,
 Z przedwczesną i zuchwałą piieszczoty pogrůżką
 Zerwać się do dziewczyny, jak gęś, co spod płotu
 Zrywa się z wielkim krzykiem do niskiego lotu!...
 Wstyd mi pysk – modrym oczom przysunąć do widna,
 Bo te oczy – śmieszliwe, a dziewczka – bezwstydna!
 Byle durniom zejść z drogi miałbym bezrozumnie?
 Zamiast z dziewczką na sianie, bez dziewczki spać w trumnie?

(s. 480)

¹² Zob. G. DELEUZE: *Różnica i powtórzenie*. Przeł. B. BANASIAK, K. MATUSZEWSKI. Warszawa 1997.

To wygasający witalizm Maciejów oraz postępująca utrata możliwości pro/kreacji są powodem sprzeciwu i źródłem decyzji o podjęciu próby restytucji swego męskiego statusu. Są oni typowymi przedstawicielami podmiotu fallicznego, dla którego „Męskość jest odpowiedzią na lęk podmiotu przed nicością oraz chaosem, który niejako ją poprzedza”¹³, tak więc z tego punktu widzenia podjęta wyprawa staje się heroiczną walką o utwierdzenie w bycie¹⁴. Istotne jest przy tym, że inicjatorem buntu jest Maciej drugi – somatyczny, sensualny i emocjonalny, dla którego istnienie, doświadczane intensywnie przede wszystkim poprzez ciało, tożsamy jest z Erosem¹⁵. Natomiast Maciej pierwszy jest wyważonym, spokojnym racjonalistą, będącym jednocześnie echem ciała i jego poskramiaczem. Ta typowo neoromantyczna konstrukcja sobowótowa stała się znakiem rozszczepienia jednostkowego „ja” na cielesne, czyli „ja istniejące”, i intelektualne „ja wiedzące”¹⁶. To samo imię dwóch bohaterów, lecz ich odmienne atrybuty są tedy odbiciem dualizmu natury ludzkiej, którą Leśmian wyraźnie zhierarchizował, porządkując „szereg” dwóch Maciejów.

Pierwszy – i ważniejszy – jest ten, który poddaje swoje działanie „helleńskim” ideom racjonalności, wiedzy, refleksji. Wyraźne są w jego słowach postulaty umiarkowania, stopniowego poszerzania wiedzy, wątpliwości:

Hamuj się, niecierpliwy na wiosnę człowiecze!
Ma łeb dzielny – wieczorem, kto go miewał – w zarań
Tak jak ja – com nie szczędził mym zadumom starań...
Wiem, co wiem! W kniejach leśnych, przepaściach paprotnych
Mieszka Czumr – wpośród czarów dzikich i samotnych –

¹³ A. MARZEC: *Podmiot falliczny – niemożliwe pragnienie obecności i przymus powtórzenia*. „Teksty Drugie” 2012, nr 5, s. 147.

¹⁴ Na temat relacji pomiędzy erotyzmem a destrukcyjnym działaniem upływającego czasu zob. B. GUTKOWSKA: *Cienisty erotyzm. O „Niedzieli” Bolesława Leśmiana*. W: *Poezje Bolesława Leśmiana. Interpretacje*. Red. B. STELMASZCZYK, T. CIEŚLAK. Kraków 2000.

¹⁵ O panerotycznym świecie natury w balladach Leśmiana zob. W. GUTOWSKI: *Poezja Bolesława Leśmiana a mity erotyczne Młodej Polski*. W: TEGOŻ: *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*. Kraków 1997.

¹⁶ Zob. M. PODRAZA-KWIATKOWSKA: *Młodopolskie konstrukcje sobowótowe*. W: TEJŻE: *Somnambulicy – Dekadenci – Herosi. Szkice i eseje o literaturze Młodej Polski*. Kraków 1985, s. 97.

I nic – tylko pilnuje zakłętego ziela,
Które nieśmiertelności – gdy je zjesz – udziela.

(s. 480–481)

To właśnie on staje się inspiratorem wyprawy – ludzkiej kosmogonii – po strzeżone przez groźnego Czmura „ziele nieśmiertelności”. Jak wspomniałam, wyjście z centrum oswojonego świata, czyli opuszczenie bezpiecznego świętego wzgórza, świadczy o intensywnym odczuciu przez Maciejów własnej potęgi i wiary w możliwość pokonania czasu. Wierząc, jednocześnie wiedzą, że są w stanie eksplorować tereny nieznanne, pokonać wszelkie przeszkody i zrealizować powzięty plan. „Wiem, co wiem” – stwierdza pierwszy Maciej, a drugi mu wtóruje:

Mam i ja – pięść, co z wrogiem niedługo bawi...
Pódzwa z Czmarem się zmierzyc! Ty w ślad, ja – na czele,
Przymarnimy go nieco – i odbierzem ziele.

(s. 481)

Ich wędrówka będzie zatem odważną podróżą inicjacyjną, negującą dotychczasowy ład wpisany w naturalne koło życia i śmierci. Nie ma w nich strachu przed niewiadomym: wymawiając imię Czmura, nazywając go, identyfikują swojego wroga – demona zazdrośnie strzegącego nieśmiertelności, strażnika boskiego świata, którego reguła śmierci zaczęła starzejących się Maciejów ograniczać. Wyjście z kosmicznego porządku oznacza przejście do chaosu i – jak każda kosmogonia – jest przejawem siły, obfitości, twórczej mocy¹⁷, które w ten sposób zostają przypisane bohaterom Leśmiana. „Chcę potrwać – i basta!” mówi Maciej somatyczny, chcący odzyskać pełnię witalnych sił i stworzyć kosmos bez śmierci, którego kwintesencją jest „dziewka bezwstydną”. W odróżnieniu od Macieja „duchowego”, reprezentanta *logosu*, Maciej somatyczny jest uosobieniem *libertas*, pierwiastka wolnościowego, któremu ten pierwszy się podporządkowuje.

Świat dwóch Maciejów jest zatem porządkiem, w którym *logos* stanowi część rzeczywistości *libertas* i jest w niej zamknięty. Odwrotnie niż w świecie starożytnych Greków, w którym kategoria *libertas* była zamknięta w porządku *logosu* i wpisywała się w ramy świata rządzonego niesprzecznymi prawami rozumu. W Maciejowym geście buntu widać przewartościowanie analogiczne do tego, które

¹⁷ Zob. M. ELIADE: *Elementy rzeczywistości mitycznej...*, s. 98.

wniosło chrześcijaństwo: *logos* istnieje tylko w porządku *libertas*, co związane jest z koncepcją nieprzewidywalnego i niejednoznacznego Boga – wszechmogącego Absolutu nieograniczonego żadnymi prawami¹⁸. Jego działanie jest wolnością, a porządek niezmiennych praw jest tylko częścią wolnościowego świata. W *Dwóch Maciejach* odpowiednikiem takiej wizji Boga jest bliski Chrystusowi cierpieniem i samotnością Płaczybóg.

Można zatem zauważyć, że świat Maciejów skonstruowany został według zasad charakterystycznego rozumienia Boga, a więc i człowieka, który posiada wewnętrzny imperatyw wolności i potężną moc sprawczą, skoro jednocześnie ma zamiar burzyć kosmos stary i stworzyć własny. Ta moc zostaje mu dana w akcie odnawiania świata będącego – na co wskazywały wcześniej cechy przestrzeni i czasu – czasoprzestrzenią mityczną, świętą. Bunt Maciejów podobny jest do prometejskiego – dążąc do nieśmiertelności, chcą stać się bogami świata i nie powtarzać kosmogonii „tak jak było na początku”, ale przekreślić przeszłość historyczną oraz mityczną i zabrać się do całkowicie już samodzielnego stworzenia rzeczywistości: odrzucając wszelkie wzory, wierząc jedynie w swoje przekonania i uznając zasadę *libertas* za konstytuującą nową rzeczywistość.

Oddalając się od wzgórze, jednocześnie jednak oddalają się – na podobieństwo Adama i Ewy – od harmonijnego rajy i to jest cena, jaką zapłacić muszą za swą wolność wyboru. Znajdująca się poza ludzkim światem przestrzeń Czmura – „zmór podrzutka” (s. 483) – jest przestrzenią rządzącą się tymi samymi co i ludzka rzeczywistość prawami, lecz pod jej „gołym niebiosem” – niebem obnażonym, niebem śmierci¹⁹ – natura traci swą esencjonalność, stopniowo zanika

¹⁸ „Musimy zatem spróbować zrozumieć różnicę pomiędzy mądrością biblijną a mądrością grecką. Zobaczymy od razu, że każda z nich rości sobie prawo do prawdziwej mądrości i odmawia drugiej stronie prawa do bycia mądrością w ścisłym i najwyższym sensie. Według Biblii początkiem mądrości jest bojaźń Boża. Wedle filozofii greckiej początkiem mądrości jest zdziwienie”. L. STRAUSS: *Jerozolima i Ateny oraz inne eseje z filozofii politycznej*. Przekł. i wstęp R. MORDARSKI. Kęty 2012, s. 28.

¹⁹ Według słownika etymologicznego „Srożyć się to chorować, usychać”, zaś określenie „Goły, goła o ‘śmierci’ powszechne w 17. wieku [...], golizna, o ‘gołym miejscu’, o ‘próżni wszelakiej’” (A. BRÜCKNER: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa 1996, s. 511 oraz 149). Zatem przestrzeń, w którą Macieje wkroczyli, „zawczasu się srożąc pod gołym niebiosem”, jest przestrzenią śmierci, „tym powiatem”, „gdzie mimo zwyczaju / Niebo jest – Bóg wie czemu – męskiego rodzaju” (s. 481). Męski rodzaj *nieba* sugeruje wyobrażenia

ludzka oraz boska intensywność istnienia, które ulega dekoncentracji. Określające je przysłowki („różnie”, „zdziebliście”²⁰, „odległe”), ewokując impresjonistyczne obrazy, akcentują stan zróżnicowania, rozproszenia, wertykalnego obszernienia, senności, zmętnienia i zmierzania w kierunku nic/ości:

Słońce, przez żyłkowane przeświecając liście,
Na sękach się rozpryska – różnie i zdziebliście –
I światłem obszerniejąc, rozprasza się po to,
By na trawę ruchliwą nawiać – nic i złoto.

Gil na dęba wierzchołku tak odległe śpiewa,
Że czuć w śpiewie wysokość szumiącego drzewa,
A w jarach, skąd się zieleń wynurza, jak z wora,
Po wczorajszej ulewie – woda, przez sen chora
Na błądy niedorozwój srebra w swej głębinie,
Mętem przeciw własnemu srebrzeniu płynie.

(s. 481)

Cechy tej przestrzeni, będącej rewersem znanego Maciejom dynamicznego świata, właściwe są także pokonanemu przez obu śmiałków Czmurowi:

Już szkarłatną rzadź bytu wypłynął na jary –
I zmałał – i sprzyziemiał, jak właśnie kret szary.
[...]
Zaklął siebie słów mglistkiem – i tak zaczęła znikać,
By ciałem do niebytu, znikając, nawykać...

(s. 483)

Zwycięska, ale okupiona ranami walka z potężnym i podstępным Czmurowem, wyobrażeniem pierwotnego i okrutnego bóstwa przyrody, powoduje, że także z Maciejów powoli zaczyna uchodzić życie. Spo-

religijne z fazy patriarchy, w której „Najwyższą istotą staje się ojciec. I to zarówno w religii, jak w społeczeństwie. Z natury miłości ojcowskiej wynika, że stawia on pewne wymagania, ustala zasady i prawa: miłość do syna zależy od jego podporządkowania się żądaniom ojca” (E. FROMM: *O sztuce miłości*. Przeł. A. BOGDAŃSKI. [B.m.w.], s. 73). Maciej już w momencie wejścia w ten inny wymiar czasu i przestrzeni zaczynają „usychać”, czyli podporządkowują się *zawczasu* ich boskim prawidłom.

²⁰ W edycjach poezji Leśmiana opracowanych przez Aleksandra Madydę i Jacka Trznadła zapisano formę *zdziebliście*. Polemizuje z tym zapisem Jarosław Marek Rymkiewicz, wskazując na *zdziebliście* jako formę poprawną. Zob. J.M. RYMKIEWICZ: *Leśmian...*, s. 76–78.

tkanie z demonem przyniosło im zdobycie „ziela nieśmiertelności”, ale też gorzką wiedzę, z której wkrótce będą mogli skorzystać. Czumur bowiem jasno określił ich status:

Precz stąd, śmiecie pyskate! Znam podniebia wasze!
 Na baśń leśną dybiecie, jak bawół na paszę!
 Czym dla was nieśmiertelność? Rodzajem – jarzyny!
 Wara psiarni człowieczej do bytów przyczyny!

(s. 482)

Pokonanie strażnika boskiego porządku potwierdziło siłę ludzkiej woli i wyobraźni, pozwalającej na przyjęcie roli destruktora dotychczasowego kosmosu: Macieje spełnili swoje marzenie i wywalczyli ziele, atrybut nieśmiertelności, którego jednak – jak przewidział demon, odsyłając ich do strzeżenia i chronienia Boga, czyli dozgonnego trwania przy „bytów przyczynie” – nie potrafili wykorzystać:

Daremnie próbowali gryźć ziele i łykać –
 Nie chciały im się szczęki zmiażdżone domykać...
 Czumur za życia posiadał jakie takie siły,
 Bo cielska Maciejowe od ran się roiły

(s. 483)

Ziele nieśmiertelności, pomimo swych nadprzyrodzonych właściwości, przynależy w pierwszym rzędzie do świata ziemskiej rzeczywistości, natury, konkretności, dlatego wymarzona nieśmiertelność okazuje się także – a może nawet przede wszystkim – niemożliwą do skonsumentowania rośliną. Widać tutaj typowe w poezji Leśmiana ukonkretnienie symbolu, udosłownienie metafory, będące znakiem, że to, co niezwykle i cudowne, niezrozumiałe i nadprzyrodzone, związane jest głównie ze sferą samego istnienia, którego swą ludzką kondycją nie mogą Macieje przekroczyć w żaden inny sposób, jak tylko poprzez własną śmierć. Wędrówka po nieśmiertelność okazała się okupionym cierpieniem samopoznaniem – świadomością ludzkiej psychicznej i mentalnej mocy, lecz jednocześnie fizycznego ograniczenia w konstruowaniu nowego porządku świata. Dlatego świadomi już swych atutów i słabości, mocy i bezsily, bohaterowie chcą powrócić do domu, by – jak wyznaje „cielesny” Maciej wtóry – wyleczyć rany, przeprosić Boga w modlitwie pokutnej i posilić się ziele. Bohater ten wcale nie zamierza zrezygnować z osiągnięcia celu

wprawy – nieśmiertelności, choć – jak przewidział Czmur – traktuje ją jak „przechlipkę”:

Tak się kości gną we mnie, jak te obce wióry.
W tym, że Czmur nas nadpsuwał – nie ma jeszcze sromu.
Czas duszom – do pokuty... Czas ciałom – do domu...
Lubię księżyc – na strychu, a słońce – w altanie,
Ale lubię najbardziej – siebie wzdłuż na sianie!...
Ty poleżysz ustronnie – i ja też poleżę.
Odzyskamy sił krztynę, szeptając pacierze,
Grzeszną duszę do Boga nastroim jak skrzypkę,
A ziele spożyjemy z mlekiem na przechlipkę.

(s. 483)

Dezintegracja ciała, ból i cierpienie rodzą w nim potrzebę odosobnienia i – co znamienne – sięgnięcia do źródeł chrześcijaństwa: do Modlitwy Pańskiej²¹. Wspomnienie o Bogu wystarcza, by w powrotnej wędrówce On się pojawił, a Macieje zgodnie i nieoczekiwanie, w błysku epifanii, wręczyli w darze napotkanemu w drodze Płaczobogu wywalczone ziele. Ten niewiele mówiący Bóg „zadumy i smuty” (s. 484), samotny Bóg „ziemskiej niedoli i zaziemskich pustek” (s. 485) wydaje się bardziej potrzebować wsparcia niż okaleczeni i słabnący ludzie. I tym razem inicjatorem działania okazał się refleksyjny Maciej pierwszy, przeczuwający na widok Boga, że nieśmiertelność łączy się z wieczną samotnością, brakiem radości i pustką. Wybierając śmiertelność, wybiera „ziemską niedolę” oraz życie aż do śmierci, które nabierają szczególnego znaczenia i szczególnej wartości właśnie dlatego, że – podlegając czasowi – skazane są na unicestwienie. Według Rollo Maya:

Świadomość śmiertelności stanowi wyzwanie, by wykorzystać życie w sposób najgłębiej satysfakcjonujący dla nas i dla tych, których kochamy. Jest tu, jak to pisze Giraudoux, gorycz i żywotność, i witalność obecna w śmiertelności²².

Toteż dla pierwszego Macieja klęska ciała i śmierć nie oznacza klęski człowieka, który – poprzez nagły i nieoczekiwany gest dobrowolnego ofiarowania – w obliczu śmierci potwierdza swą tożsamość, godność, sens i wartość własnego życia. Próbuje także samo-

²¹ Zob. o etymologii słowa *pacierz* A. BRÜCKNER: *Słownik ...*, s. 390.

²² R. MAY: *Błaganie o mit*. Przeł. B. MODERSKA, T. ZYSK. Warszawa 1997, s. 258.

dzielnie i świadomie, kierując się tym razem współczującą empatią – zdobyć Boga²³:

Kto zasłużył na ziele – niech się nim odświeży.
Bogu się nieśmiertelność – nam się Bóg należy

(s. 484)

W taki sposób nie mówi człowiek pokonany – w trakcie wędrówki Maciej dojrzewa i dorasta do pełnej wiedzy o życiu i śmierci, by w finale poczuć się, pomimo swej słabości, depozytariuszem i dysponentem idei nie/śmiertelności. W taki sposób mówi człowiek wolny – świadomy siebie, swoich możliwości i ograniczeń, wiedzący i czujący, czego pragnie, i przez swój wybór biorący odpowiedzialność za ostateczny kształt własnej egzystencji²⁴. Bohater Leśmiana odkrywa świadomość człowieka etycznego, przed którym wskutek konkretnego czynu podyktowanego sytuacją – nieoczekiwanym pojawieniem się godnego współczucia Boga – objawia się całość bytu oraz całościowy plan ludzkiej egzystencji, gdyż: „Życie w z a k r e s i e c z y n u jest nam zrozumiałe, ponieważ rozumieć, to znaczy czynić”²⁵. W doznaniu przez Macieja etycznej powinności i jego czynie – rezygnacji ze zdobyczy – widać przejawienie się konkretnej formy realizacji wolności.

Powrót do domu zawsze jest powrotem do bezpiecznej intymności dającej człowiekowi poczucie swobody, spokoju i szczęścia. Tyle tylko, że tym domem okazała się dla Maciejów najintymniejsza z intymnych – ich własna – śmierć. Niewątpliwie, jak twierdzi Barbara Stelmaszczyk:

Rezygnując z szans na nieśmiertelność, Macieje tracą możliwość uzyskania boskiego atrybutu, lecz godząc się na kondycję śmiertelności wy-

²³ Pisał o tym poeta już w 1910 roku: „Nie masz Absolutu. A jeśli jest, to nie poza nami i nie w nas, lecz ponad nami, w nieprzewidzianych oddalach, jako coś do zrobienia, do utwierdzenia na ziemi”. B. LEŚMIAN: *Z rozmyślań o Bergsonie*. W: TEGOŻ: *Szkice literackie...*, s. 14.

„Decydujące w wyborze jest to, że ja wybieram. Przenikając przez przestrzeń określoności i partykularności istnieć zaczyna dziejowa, nie dająca się obiektywnie ująć treść, a wraz z nią rodzi się świadomość, że treść ta nie jest przypadkowa, że nie może być inna, jest bowiem źródłową koniecznością autentycznego ja.

Ten wybór jest decyzją bycia sobą w istnieniu”. K. JASPERS: *Wolność*. W: TEGOŻ: *Filozofia egzystencji. Wybór pism*. Wyboru dokonał S. TYROWICZ. Wstęp H. SANER. Posłowie D. LACHOWSKA. Przeł. D. LACHOWSKA, A. WOŁKOWICZ. Warszawa 1990, s. 170.

²⁵ B. LEŚMIAN: *Z rozmyślań o Bergsonie...*, s. 14.

bierają heroicznie *status quo* człowieczeństwa, którego nieprzeplącony walor polega na tym, że jest w nim miejsce na czyny ofiarne „bez miary”. Wybierając heroizm i tragizm, definiują tym samym własne człowieczeństwo²⁶.

Ale nie mniej istotny wydaje się fakt, że decyzja o oddaniu ziela przywraca kosmiczny porządek, który jednak dzięki Maciejom nie jest tym samym ani takim samym, jak ten, który wcześniej zanegowali, ponieważ zyskał atrybut także ludzkiej zdobyczy. Bóg dzięki człowiekowi utwierdzić się mógł w swej boskości i nieśmiertelności, przekonać o ludzkim oddaniu, a człowiek odkrył w sobie istnienie wolnej woli i mocy – „dodatku X”, zdolnego wstrząsnąć „zgrzytliwym łańcuchem przyczyn i skutków”. Opowiadanie przez narratora-pleciugę o dziejach Maciejów przeniosło z kolei ich indywidualny czyn w sferę międzyludzką, w której stał się on afirmacją ludzkiej wolności, autonomii, godności i współtworzonego przez człowieka boskiego ładu. Ładu zachowującego swą integralność za cenę ludzkiego życia.

Dobór cech osobowościowych bohaterów odpowiada fundamentalnej w twórczości Leśmiana opozycji natura – kultura, pomiędzy którymi wspólną płaszczyzną porozumienia jest język. Tworzą oni specyficzny, powiązany językiem społeczny mikrokosmos, obejmujący opozycyjne światy: emocji ciała i rozumu duszy. Dzięki słowom mogą oni nadto nawiązać mistyczny kontakt, porozumiewać się z Bogiem:

Trącił Maciej Macieja: „Chwila uroczyła!
Pierwszy przemów do Boga, boś lepszy mówista”

(s. 484)

U Leśmiana taka rozmowa z Bogiem jest możliwa, ponieważ pleciuga snuje swą fantastyczną, wymyśloną baśń, w której Macieje znajdują się ciągle na pograniczu światów kultury i natury, bytu i niebytu, a Płaczycóg poprzez płacz bliski jest człowiekowi i postaci Chrystusa, Boga uczłowieczonego. Uczłowieczony Bóg i sakralizowany człowiek spotykają się zaś w chwili śmierci. W ten sposób wędrówka Maciejów po ziele nieśmiertelności stała się nie tylko figurą ludzkiego życia zmierzającego do zgonu, ale i ludzkiego samopoznania. Intensywne, czynne doznanie świata oraz własnej wolności i podmioto-

²⁶ B. STELMASZCZYK: *Istnieć w dwoistym świecie... Model człowieka i obrazy Boga w poezji Bolesława Leśmiana*. Łódź 2009, s. 194.

wości „wstrząsającej łańcuchem przyczynowości” ukazało zarówno nędzę skazanego na zatrącenie ciała, dla którego „mrok nadchodzi”, jak i niepokonanie ludzkiego ducha, dla którego w chwili śmierci „dnieje”. Ale przede wszystkim – odwagę oraz siłę ludzkiej woli do wybicia się ponad rzeczywistość i odwagę na spotkanie z Niewiadomym. Spotkanie dziejące się wyłącznie w opowieści, słowie, czyli kulturze, od której zależy kondycja człowieka jako istoty kulturowej. Od samego początku podkreślona była przecież fikcyjność narracji pleciugi, podejmującego ją w momencie, który był dla Maciejów tożsamy ze śmiercią. Świadczyło o tym ich wyjściowe usytuowanie na świętym wzgórzu w świętym czasie – „na wzgórza południowym grzeju” – będące podjęciem metafory słońca południa jako ogniska śmierci i centrum rotującego koła czasu. Opowieść o wędrówce Maciejów jest zatem w istocie opowieścią o śmierci, czyli wpisaniem jej w kulturowy porządek. Śmiertelna klęska człowieka w porządku natury obrócona została tym samym w mocno naznaczony tonem konsolacji tryumf kultury łączącej panerotyczną witalność z prometejskim buntem oraz chrześcijańską wolnością, godnością i pokorą.

Bibliografia

Podmiotowa

- LEŚMIAN B.: *Dwaj Macieje*. W: *Poezje zebrane*. Oprac. A. MADYDA. Wstęp M. JAKITOWICZ. Toruń 1995.
LEŚMIAN B.: *Szkice literackie*. Zebrał i oprac. J. TRZNADEL. Warszawa 2011.

Przedmiotowa

- BRÜCKNER A.: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa 1996.
CZABANOWSKA-WRÓBEL A.: *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*. Kraków 2009.
DELEUZE G.: *Różnica i powtórzenie*. Przeł. B. BANASIAK, K. MATUSZEWSKI. Warszawa 1997.
ELIADE M.: *Elementy rzeczywistości mitycznej*. W: TEGOŻ: *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wyboru dokonał i wstępem opatrzył M. CZERWIŃSKI. Przeł. A. TATARKIEWICZ. Warszawa 1993.
FROMM E.: *O sztuce miłości*. Przeł. L. BOGDAŃSKI. [B.m.w.].

- GŁOWIŃSKI M.: *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*. Warszawa 1981.
- GUTKOWSKA B.: *Cienisty erotyzm. O „Niedzieli” Bolesława Leśmiana*. W: *Poezja Bolesława Leśmiana. Interpretacje*. Red. B. STELMASZCZYK, T. CIEŚLAK. Kraków 2000.
- GUTKOWSKA B.: *Pochwała „dodatku X” w poezji Bolesława Leśmiana*. W: *Lyryka polska XX wieku. Analizy i interpretacje*. Red. W. WÓJCIK, D. OPACKA-WALASEK. Katowice 2000.
- GUTOWSKI W.: *Poezja Bolesława Leśmiana a mity erotyczne Młodej Polski*. W: TEGOŻ: *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*. Kraków 1997.
- JASPERS K.: *Wolność*. W: TEGOŻ: *Filozofia egzystencji. Wybór pism*. Wyboru dokonał S. TYROWICZ. Wstęp H. SANER. Posłowie D. LACHOWSKA. Przeł. D. LACHOWSKA, A. WOŁKOWICZ. Warszawa 1990.
- KAROWSKA M.: *Prapamięć uśpiona. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*. Warszawa 2008.
- LEWANDOWSKI W.: *Wstęp*. W: B. LEŚMIAN: *Klechdy polskie*. Wstęp i opracowanie W. LEWANDOWSKI. Kraków 1999.
- LOTH R.: *Między kawiarnią a metafizyką*. W: *Na rogu świata i nieskończoności. Wspomnienia o Franciszku Fiszerze*. Wybór i oprac. R. LOTH. Warszawa 1985.
- MARZEC A.: *Podmiot falliczny – niemożliwe pragnienie obecności i przymus powtarzania*. „Teksty Drugie” 2012, nr 5.
- MAY R.: *Błaganie o mit*. Przeł. B. MODERSKA, T. ZYSK. Warszawa 1997.
- PODRAZA-KWIATKOWSKA M.: *Młodopolskie konstrukcje sobowtórów*. W: TEJŻE: *Somnambulicy – Dekadenci – Herosi. Szkice i eseje o literaturze Młodej Polski*. Kraków 1985.
- ROWIŃSKI C.: *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*. Warszawa 1982.
- RYMKIEWICZ J.M.: *Leśmian. Encyklopedia*. Warszawa 2001.
- STELMASZCZYK B.: *Istnieć w dwoistym świecie... Model człowieka i obrazy Boga w poezji Bolesława Leśmiana*. Łódź 2009.
- STRAUSS L.: *Jerozolima i Ateny oraz inne eseje z filozofii politycznej*. Przeł. i wstęp R. MORDARSKI. Kęty 2012.
- TRZNADEL J.: *Twórczość Leśmiana. Próba przekroju*. Warszawa 1964.
- TRZNADEL J.: *Wstęp*. W: B. LEŚMIAN: *Poezje wybrane*. Oprac. J. TRZNADEL. Wrocław 1983.
- ZIĘBA J.: *Bolesława Leśmiana światopogląd nowoczesny. O eseistyce poety*. Kraków 2000.

Summary

The paper offers an interpretation of the ballad poem *Dwaj Macieje* (*The Two Matthews*), included in the 1936 volume *Napój cienisty* (*Shadowy Drink*) by Bolesław Leśmian. According to the proposed reading, the story of protagonists, who exceed the cosmic order and are taken to the border of life and death, is a linguistic sign of domesticating the chaos of non-existence by inscribing it into the cultural order.

Przemysław Kula wik

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Ciało, szaleństwo i chaos

O wybranych międzywojennych powieściach Ewy Szelburg-Zarembiny

Obecnie nazwisko Ewy (właściwie Ireny Ewy) Szelburg-Zarembiny kojarzone bywa głównie z literaturą przeznaczoną dla dzieci, warto zatem podkreślić, że w samym tylko dwudziestoleciu międzywojennym pisarka wydała aż siedem (a napisała osiem) powieści dedykowanych dorosłemu czytelnikowi. Były to kolejno: *Ta, której nie było* (1925), *Polne grusze* (1926), *Dokąd?* (1927), *Dziewczyna z zimorodkiem* (1928), *Chusta Weroniki* (1930) oraz – składające się na cykl zatytułowany *Rzeka kłamstwa – Wędrówka Joanny* (1935) i *Ludzie z wosku* (1936). Ukończony w 1922 roku *Król w wytartym paltocie* ukazał się na prawach rękopisu – nakładem zaledwie stu egzemplarzy – dopiero pół wieku później¹.

Wszystkie wymienione utwory przedstawiają bohaterów szalonych, cierpiących, chorych, poszukujących własnego miejsca w okrutnym świecie, opętanych przez siły natury, która ma destrukcyjny wpływ na ich życie. Stanisław Żak twierdzi, że są oni „właściwie rzuceni na tło przyrody i w wielu wypadkach [...] od niej bezwzględnie uzależnieni przez »sprawy ciała«”². Najlepszą ilustrację tego sądu można odnaleźć w *Dziewczynie z zimorodkiem*, bowiem to właśnie tytułowej bohaterce: „Ciężko jest [...] na świecie, na którym wieje pieszczący wiatr, po którym płynie pieszcząca woda, nad którym świeci gorące, pieszczące słońce”³.

¹ A. MARCHEWKA: *Ślady nieobecności. W poszukiwaniu Ireny Szelburg*. Kraków 2014, s. 341.

² S. ŻAK: *Proza narracyjna Ewy Szelburg-Zarembiny*. Kielce 1990, s. 36.

³ E. SZELBURG-ZAREMBINA: *Dziewczyna z zimorodkiem*. W: TEJŻE: *Dziela*. T. 1. Lublin 1971, s. 334. Dalsze fragmenty tego utworu oznaczam skrótem Dz i po każdym podaję numer strony.

Fragment ten można śmiało sparafrazować. W powieściach Szelburg-Zarembiny bardzo ciężko jest żyć na świecie każdemu, kto odkrył tajemnice własnego ciała, jego potrzeby i ograniczenia. Bardzo ciężko żyje się komuś, kto nie może uchronić się przed wszechobecnym dotykiem (wiatru, wody, słońca, innej osoby), ponieważ to on sprawia jednocześnie rozkosz i cierpienie, a piękno świata i kusząca natura wzmacniają świadomość własnych – głównie cielesnych – ograniczeń. Wreszcie – bardzo ciężko jest żyć komuś, kto za chwilę bliskości z drugim człowiekiem musi niejednokrotnie skazać potem siebie na wieczną samotność.

„Ciało [...] nigdy nie przestało być źródłem naszych fascynacji. [...]. Cudze ciało to przecież inny, który uwodzi i pobudza do fantazjowania”⁴ – tak przekonuje Monika Bakke w swojej rozprawie o znamienym tytule *Ciało otwarte*. W analizowanych powieściach ciało jest przede wszystkim obiektem pożądania, toteż największą uwagę zwraca się na bohaterów młodych i pięknych. Ciało stare i chore jest nieobecne, spychane na margines, często mówi się o nim przez pryzmat ubrania, które je okrywa, a także zalicza do świata przyrody. O dziewięćdziesięciopięcioletniej matce jednego z bohaterów narrator wspomina, że jest to „pień głuchy i niemy” ukrywający się „pod cienistą koroną czepka” (Dz, s. 270).

Młode i piękne ciało nie jest jednakże powodem do dumy. Prawie każdy marzy o tym, aby zrzucić je jak krępujące ubranie, pozbyć się go, a przez to uwolnić od niechcianych pieszczoł. Ciało najczęściej zawadza, bardzo często ktoś przekonuje się, że jest ono chaosem – nie tworzy spójnej konstrukcji, ale „składa się z osobnych, odróżnialnych części” (Jacques Lacan nazywa je ciałem w częściach, *le corps morcelé*)⁵. Po raz pierwszy takiego odkrycia dokonuje Hubert z powieści *Ta, której nie było*, kiedy przebywa w szpitalnej sali:

Co za nieznośne uczucie leżeć w całej olbrzymiej sali, leżeć na dwudziestu kilku naraz łózkach. Leżeć pod całą tamtą ścianą z obrazami i pod całą ścianą tamtą pomiędzy piecem a drzwiami, i pod całą tą ścianą, pod każdą z jej okien!

⁴ M. BAKKE: *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*. Poznań 2000, s. 11.

⁵ Tamże, s. 19.

Co za okropne uczucie mieć na tyłu naraz poduszkach obandażowaną głowę i pod tyłoma naraz kocami obandażowane piersi!

Dlaczego nie chcą go pozbierać stamtąd i ułożyć na jednym, jedynym łóżku?⁶

Niemal identycznie dzieje się z ciałem Iwy – tytułowej dziewczyny z zimorodkiem. Niedługo przed śmiercią, gdy jej ciało „wydało się całe na łup” (Dz, s. 343) ciału Adama:

[...] czuła nagle, że zamiast jednego ludzkiego ciała, ma ich tysiące. Jak pszczoła spogląda teraz tysiącem nie osłonionych niczym oczu! Jak drzewo rozpościera setki nagich ramion! Jak rzeka milionem ust dyszy i jak ziemia, w potworny, olbrzymi kształt rozrosła, całym tym zestokrotniałym spoconym i wilgotnym ciałem drży pod rozkoszną ulewą bolesnych dotknięć słońca.

(Dz, s. 343)

W obu przypadkach odwołać się można do wczesnej koncepcji stadium lustra Lacana. Dziecko – zanim ujrzy swe odbicie w lustrze – uważa, że jego ciało jest „pokawałkowane”, stanowi kompletny chaos. Takie przekonanie jest dla niego bardzo trudne do zniesienia, prowadzi do stanów lękowych i depresji. Podobnie myślą o swoim ciele chorzy na schizofrenię o charakterze paranoidalnym⁷. Warto w tym miejscu zacytować fragment z książki Pawła Dybła *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, w której opisana została Lacanowska teoria:

Nieodłącznym elementem doświadczenia pokawałkowania ciała jest lęk dziecka przed światem zewnętrznym, poczucie ciągłego zagrożenia ze strony otaczającego je *ś r o d o w i s k a p r z y r o d n i c z e g o* i ludzkiego. Dlatego dziecko – i jest to kolejna istotna różnica w porównaniu ze *ś w i a t e m z w i e r z ę c y m* – jest w dalece większym stopniu zdane na matkę (lub na opiekunów) w pierwszych miesiącach swego życia⁸.

Hubert i Iwa przedstawieni zostali w skrajnie różnych sytuacjach, a mimo to ich ciała opisane zostały bardzo podobnie. On znajduje się w szpitalu, ona pierwszy raz oddaje się ukochanemu. Cierpienie i akt seksualny łączy niemożność całkowitego odcięcia się od świata zewnętrznego. Ranne ciało jest skrępowane przez bandażę, to one

⁶ E. SZELBURG-ZAREMBINA: *Ta, której nie było*. W: *Dzieła*. T. 1..., s. 55–56. Dalsze fragmenty tego utworu oznaczam skrótami T i po każdym podaję numer strony.

⁷ P. DYBEL: *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*. Kraków 2000, s. 226.

⁸ Tamże (wyróżnienia – P.K.).

powodują dyskomfort, nieustannie przypominają o ciele. Mężczyzna nie może pozbyć się niechcianego dotyku materiału, musi godzić się na „okropne uczucie”. Wiadomo, że w szpitalnej sali znajduje się: „Rannych dwudziestu pięciu”, którzy mają: „Rany postrzałowe głowy i klatki piersiowej” (T, s. 56). To oni stają się zwielokrotnionym odbiciem ciała Huberta⁹. Lustró zostało zastąpione przez łóżko. Emmanuel Lévinas uważał, że cierpienie nie pozwala zapomnieć o własnym ciele, że jest ono „aktualnym doświadczeniem jedności z własnym ciałem bez możliwości zapomnienia, ani na chwilę, tej ekstremalnej bliskości”¹⁰. W przypadku rannego bohatera ta bliskość została dodatkowo spotęgowana przez współtowarzyszy, ich widok nie pozwala zapomnieć o własnym ciele.

Iwa bardzo mocno odczuwa ciężar cielesnego „posiadania”. Wychowana w katolickim środowisku (na plebanii), zmuszona była zapewne tłumić własną seksualność, a ta powróciła w końcu ze zdwojoną siłą. Bohaterka odrzuciła życie w mieście, miejscu – paradoksalnie – bezpieczniejszym niż mitologizowana wieś¹¹. Kultura wymagała od niej tylko wyuczenia się pewnej roli, dostosowania do etykiety, sztuczności. W mieście dziewczyna była „lalką, jedną z tych modnych batikowanych lalek, co są wycięte w jednym kawałku z cienkiej drewnianej deseczki. Lalki te nie poruszają się i nie otwierają ust, tylko wargi trzymają rozchylone w bardzo ładnym uśmiechu” (Dz, s. 309).

Szelburg-Zarembina pokazała w *Dziewczynie z zimorodkiem*, że całkowita autonomia jest niemożliwa. Człowiek, chcąc być zupełnie niezależnym, musi umrzeć. Tylko śmierć pozwala na wolność – uniezależnienie się od własnego ciała i jego potrzeb.

Formą ucieczki jest także pogrążenie się w świecie marzeń – miejscu z pozoru tylko bezpiecznym, bo tak naprawdę zagrażającym kondycji psychicznej bohatera.

⁹ Podobne uczucie powróci, gdy Hubert spotka narzeczoną profesora Morena – kobietę, która mocno go zafascynowała. Po rozmowie z nią: „Nazajutrz [...] wszędzie spotykał siebie. Najpierw we własnej gazecie, którą mu rano za drzwi wsunął listonosz, potem w gazecie pani Moren, a wreszcie przy każdym stoliku we wszystkich kawiarniach” (T, s. 134).

¹⁰ E. LÉVINAS: *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*. Przeł. M. KOWALSKA. Warszawa 1998, s. 120.

¹¹ A. MARCHEWKA: *Ślady nieobecności...*, s. 24–25.

Sigmund Freud uważał, że:

człowiek szczęśliwy nie fantazjuje, [...] fantazjuje tylko ktoś niezaspokojony. Nie zaspokojone pragnienia są siłami popędu działającymi na fantazje, a każda fantazja jest spełnieniem pragnienia, korektą nie dającej zadowolenia rzeczywistości¹².

Kontynuując psychoanalityczną myśl, można dodać, iż:

W fantazji zażywa więc człowiek swobody, której już dawno wyrzekł się w świecie rzeczywistym – jest wolny od przymusu zewnętrznego. Dopiął tego, że może być stworzeniem szalonym z rozkoszy, to znów rozsądną istotą¹³.

Niestrudzonym marzycielem jest bez wątpienia Hubert. To właśnie on nazwany zostaje „zmyślaczem życia” (T, s. 37), z którego postanowił „stworzyć bajkę” (T, s. 45). Czytelnik poznaje mężczyznę w chwili, gdy ten wstaje z łóżka, a wszelkie jego działania są dodatkowo potwierdzane głosem narratora: „Tak, dopiero co się obudził. Leży przecież jeszcze w łóżku. Nie wie dokładnie, jak długo trwał sen, trudno by snom brać miarę długości” (T, s. 13). Bohater jest wyraźnie zdziwiony potęgą swoich nocnych scenariuszy: „że też senne reminiscencje mogą być tak silne...” (T, s. 13) – wyznaje. Przerwanie snu nie oznacza jednak powrotu do rzeczywistości, od tej pory swoje fantazje snuć będzie na jawie, gdyż:

To on sam [...] wymyślił sobie taką bajkę. Nazwał ją po prostu życie. A może ona sama tak się nazwała: życie Huberta.

Co za szczęśliwy pomysł stworzenia takiej bajki! Bo w bajce wszystko jest możliwe, wszystko osiągalne, wszystko spełniające się. I to, że bajka nikogo nie dziwi...

(T, s. 44)

Marzeniaienne bywają umieszczane na granicy patologii i normalności. Jak podaje Jerome L. Singer: „W codziennie ponawianych marzeniach na jawie tkwią załączki psychopatologii, ale jednocześnie przeżycia, które należą do najwspanialszych doznań, jakich doświadcza

¹² S. FREUD: *Pisarz a fantazjowanie*. Przeł. M. LEŚNIEWSKA. W: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Wybór, rozprawa wstępna, komentarze S. SKWARCZYŃSKA. T. 2, cz. 1. Kraków 1974, s. 511.

¹³ S. FREUD: *Drogi tworzenia się objawów*. W: TEGOŻ: *Wstęp do psychoanalizy*. Przeł. S. KEMPNERÓWNA i W. ZANIEWICKI. Warszawa 1984, s. 366.

człowiek”¹⁴. Przyjęta metodologia nakazuje, aby przywołać jak najwięcej faktów z przeszłości bohatera. Wiadomo, że w dzieciństwie znajdował się on pod silnym wpływem kobiet: „Dwie babcie i kilka cioc, którym trzeba bezustannie za coś dziękować” (T, s. 18). W zwierzenia Huberta trudno uwierzyć, bowiem bliżej im do opowiadki zmyślonej przez dziecko:

[...] dostałem czarną zbroję i czarnego konia. Pana to nie powinno dziwić, że zostałem zwycięzcą na turnieju i otrzymałem rękę królowy, która miała tylko koronę. Kiedy nie wiedziałem, co zrobić z tym fantem, oddało mnie do szkoły. Natychmiast majtki wydłużyły się w spodnie i świeciły na siedzeniu, jak lustro.

Zapalałem po kryjomu papierosa i wtedy królowa miała oprócz korony złote włosy i turkusowe oczy. Ciągnęło się to zbyt długo, więc zacząłem palić papierosy otwarcie, a królowa nie miała już korony. Miała natomiast bardzo słodkie usta.

(T, s. 18)

Powyższy cytat przypomina miejscami scenariusz baśni, a jednocześnie jest klasycznym przykładem marzenia młodego mężczyzny – łączy w sobie egoistyczną chęć posiadania władzy (czarna zbroja, koń, wygrany turniej) z seksualnym spełnieniem (ręka księżniczki)¹⁵.

W retrospektywnej opowieści brakuje matki, zatem chęć odszukania w dorosłym życiu ukochanej kobiety – wymyślonej lub realnie istniejącej – może być próbą zastąpienia jej. Owe poszukiwania są kontynuacją dziecięcej zabawy, jednakże Hubert – wbrew temu, co postulował Freud – nie ukrywa swoich fantazji, przeciwnie, ochoczo opowiada o nich przypadkowo spotkanym osobom. Żałuje tylko, że nie jest poetą. Zdaje sobie sprawę z tego, iż wtedy jego opowieści zyskałyby na wiarygodności¹⁶:

Hubert myśli: „Gdybym był poetą, mógłbym o tym napisać jakąś piękną bajkę. Zatyłowałbym ją: Kraina Aniołów. Opowiedziałbym w niej wszystko, co tu widzę, i ludzie uwierzyliby mi. Ale tylko wtedy, jeśli bym

¹⁴ J.L. SINGER: *Marzenia dzienne*. Przeł. R. ZAWADZKI. Warszawa 1980, s. 268.

¹⁵ „U młodego mężczyzny obok pragnień erotycznych wysuwają się na czoło również pragnienia ambicjonalne i egoistyczne”. Zob. S. FREUD: *Pisarz a fantazjowanie...*, s. 511.

¹⁶ Tylko fantazje pisarza, zgodnie z psychoanalityczną koncepcją, dostarczają przyjemności słuchającemu. Opowieści „zwykłego” człowieka zostałyby najprawdopodobniej zignorowane lub przyjęte bez większych emocji. Zob. tamże, s. 516–517.

był poetą. Teraz nie uwierzą, powiedzą, że sobie zmyśliłem, że tego nikt nigdy nie widział, że tego wcale nie ma”.

I żałuje Hubert, że nie jest poetą i że nikt z ludzi nie dowie się prawdy o aniołach, które zimą zlatują na ziemię.

(T, s. 121–122)

Zastosowana w *Tej, której nie było* konwencja oniryczna sprawia, że świat przedstawiony przypomina opis marzenia sennego. Wszystko jest bardzo chaotyczne, a bohater niezwykle sprawnie porusza się w przestrzeni, która nie jest niczym skrzepowana – pływa, lata samolotem i spaceruje. Zamknięte pomieszczenia są dla niego przytłaczające, ograniczają nie tylko swobodę ruchu, ale także działają negatywnie na wyobraźnię (na przykład w szpitalnej sali mężczyzna był wyśmiewany, nikt go nie rozumiał¹⁷), toteż trzeba z nich jak najszybciej uciec (przykład hotelowego pokoju, opuszczanego na początku powieści).

Wszystkie opisywane przez Huberta zdarzenia przypominają projekcje kogoś, kto cierpi na halucynacje. Najbardziej wymowna jest chyba scena rozgrywająca się przed sklepową witryną:

Hubert przystaje. Szyba jest gruba i mocna, można więc patrzeć spokojnie na dzikie figle ubrań: tu wściekle czerwona spódniczka chwije się wzywająco przed rogami żółtego kapelusza, który wlecze za sobą długi ogon fioletowy, tam krzyczy trawiasty żakiet i gryzie się mocno z różową parasolką, ówdzie kołą oczy ceglaste pantofle, a wielkie, białe i niebieskie kraty kłócą się zajadle na zielonych pończochach i wdrapują się aż na spokojne, białe chusteczki do nosa.

(T, s. 108–109)

Patrzący w ogóle nie dostrzega kobiet. Obserwuje tylko „dzikie figle ubrań”, zastępujące sprzedawczynię lub klientki. W świecie Huberta płeć piękna opisywana jest niekiedy przez pryzmat ubrania (narzeczoną profesora Morena początkowo nazywa on Małpim Futerkiem¹⁸).

¹⁷ „Udają, że go nie rozumieją. To nieprawda. Jak można nie rozumieć czegoś tak widocznego? Hubert jest bezsilny, sam nic nie może, a oni umyślnie nie chcą go rozumieć” (T, s. 55).

¹⁸ Myślę, że w tym miejscu pisarka koresponduje z teorią ewolucji Darwina. W pewnym momencie zdaje się potwierdzać tezę, iż człowiek (tutaj kobieta) pochodzi od małpy. Lija (narzeczona Morena) zaczyna być postrzegana jako kobieta dopiero wtedy, gdy mężczyźni przedstawiają ją Hubertowi, wcześniej była nazywana Małpim Futerkiem: „Kadernozka spojrział na niego [Huberta – P.K.] niechętnie i powiedział: – Narzeczona profesora Morena. [...] Małpie Futerko wysysało malinową pomarańczę i przyskało kropkami słodkiego szepu: – Nazywam się Lija... Lija... Lija” (T, s. 134).

Siostra Józefa przeraża mężczyznę, a starsza pani Moren – w oczach bohatera – zamienia się w myszkę. To unieważnienie lub udziwnienie podkreśla doskonałość księżniczki, której Hubert cały czas poszukuje. Zanurzony w świecie własnej imaginacji, nie dostrzega prawdziwych osób. Istnieje w świecie tylko wtedy, gdy może oddać się wspomnianym poszukiwaniom.

Przypuszczenia o chorobie psychicznej (zgodnie z koncepcją Lacana byłaby to schizofrenia) potwierdza również odkrycie, że Hubert zmienił tożsamość, wcześniej nazywał się Tadeusz Doman, jednakże ów fakt zmiany respektowany jest tylko przez niego. Nie potwierdza go opiekująca się chorym siostra Józefa:

Hubert milczy długo, potem znów pyta:

– Ale to moja tabliczka?

– Tak.

– Więc trzeba tam moje własne...

– Jest przecież.

– Nie. Trzeba napisać po prostu, ale bardzo wyraźnie: Hubert.

Siostra Józefa ze zgodliwym uśmiechem dopisuje białą kredą: „Pseudonim Hubert”. Dobrze?

Ale Hubert nie jest zadowolony.

(T, s. 56)

„Zwielokrotnione” ciało Huberta kontrastuje w powieści z „bezcieleśnymi” kobietami, będącymi w oczach bohatera tylko odzieniem. Irracjonalne zachowanie tłumaczyć można zaburzeniami osobowości i chęcią zamknięcia się w wykreowanym przez siebie świecie¹⁹.

Powieściowi bohaterowie Szelburg-Zarembiny są bardzo często zdominowani przez własną energię seksualną, a otaczający ich świat jeszcze bardziej potęguje chęć uwolnienia libido. Dla Iwy i Adama (*Dziewczyna z zimorodkiem*) okres dorastania stanowi czas zmagania się z własnym ciałem, a otaczająca rzeczywistość nieustannie dostarcza nowych podniet. Chłopcu pierwszą niewinną rozkosz sprawia lisie futerko. Kiedy wkłada pod nie ręce, aby się ogrzać, odkrywa nagle, że zaczyna dziać się z nim coś, czego wcześniej nigdy nie doświadczył:

¹⁹ Szerzej o tym problemie zob. A. ALKSNIN: „Z życia swego stworzyć bajkę!”. *Marzenie senne, wyobrażenia i choroba w powieści Ewy Szelburg-Zarembiny „Ta, której nie było”*. <http://www.bezporownania.polonistyka.uj.edu.pl/documents/5993225/cb21c636-cf35-4874-b35f-16d449dc08cd> [dostęp: 20.01.2015].

Adaś wsunął ręce pod futro. Łaskotnęła go sierść sprężysta a miękka. Chłopak drgnął cały! Uczuł nagle, że skóra na nim całym ścierpła i ścięła się w grudki dookoła włosków nigdy niewidocznych, a teraz prężących się i kłujących pod ubraniem. Zdjął go wstręt i taki strach, że nawet nie zakrzyknął. Wyciągnął ręce spod lisiury i chłodził o wiatr. Był wściekły na siebie i dobrze wiedział, za co: za usta, że rozciągnęły się w głupim uśmiechu! za oczy, że się zmrużyły pod napiętymi brwiami! za nóg słodkie drzenie! za omdlenie serca i... lubość utajoną we wstręcie, jak kropla miodu w osie.

Wymyślał sam sobie piekącymi słowami, aż go twarz porządnie zapiekła²⁰.

(Dz, s. 261)

Pobudzony seksualnie chłopak traci kontrolę nad ciałem, próbuje tłumić swoje doznania, ale zdradzają go usta, oczy i nogi. Całym opisem rządzi sprzeczność – futro parzy (Adam wyciąga ręce, aby chłodzić je wiatrem), a jednocześnie dostarcza pierwszej przyjemności. Poszczególne części ciała są bardzo podatne na dotyk i – wbrew woli właściciela – czerpią satysfakcję z tego, co je okrywa. Lisiura staje się pierwszą kochanką, pomaga odkryć tajemnice własnej anatomii. Od tej pory Adam będzie skazany na nieuchronny dotyk. Raz zasmakowana przyjemność będzie powracać przy każdej okazji.

Pierwsze erotyczne doświadczenie sprawiło, że chłopiec zaczął być postrzegany jako mężczyzna. „A to wąsy ci się puszczaają!... Widać pod słońce” (Dz, s. 261) – zauważył niespodziewanie jego ojciec, i właśnie to odkrycie jest niezwykle znaczące dla inicjacji młodzieńca. Owłosienie twarzy – widoczne dla innych – w przekonaniu Adama odsłania również nigdy niewidoczne włoski. Nie bez powodu „podniósł kołnierz i schował twarz głęboko” (Dz, s. 261). Poczul się nagi, zdemaskowany. Uświadomił sobie, że ubranie nie chroni. Zakrywa nagość, ale nie pozwala o niej zapomnieć. Adaś próbuje ukryć wąsy, symbol dorastania. Wszelkie owłosienie jest wstydlive, przypomina włosy łonowe. Tym samym należy je zakryć.

Znacznie brutalniej zostanie doświadczony chłopiec podczas polowania, kiedy to stanie się ofiarą śnieżycy:

Nie czuł, że znowu zaczął padać śnieg i drgnął dopiero wtedy, gdy lodowate ramię opasało mu kark, a ruchliwe, drobniutkie, mnożące się wargi przyłgnęły do ust.

²⁰ Wyróżnienia – P.K.

Spomiędzy tych śniegowych drobnych i ruchomych warg wysuwa się nagle długi, palący język. Mroźnym ostrzem wślizguje się chłopcu, drze wiotkie błony, sięga serca... Dosięgnął! Próżno struchlałe serce bije o ciasną klatkę piersiową! Liznął je z góry na dół, a potem załaskotał powolnym, piekielnym głaśnięciem, że skręciło się i rzygnęło żywą krwią. Wciąż cofnął się. Drży z okrutnej uciechy, chwije się w dwie strony, jak żądło żmii. Zatrzymał się. [...].

Paląca rozkosz skręciła ciało chłopaka i jęła bić nim i trzepotać w sieci dławiącego śniegu, ale zaraz drobnutkie, ruchome wargi położyły się chłodzącym ciężarem na wszystkich członkach i znieruchomiły je. Adam zdrętwiał i zapadł się w śnieg i w sen głęboki.

(Dz, s. 273–274)

Powyższy fragment jest chyba najbardziej perwersyjną sceną w całej powieści, a może nawet i twórczości Szelburg-Zarembiny. Każdy tego typu opis cechuje chaotyczność, dynamika. Uwaga skupia się na fragmentach ciała: wargach i języku. To właśnie one sprawiają „palącą rozkosz”. W tym przypadku rolę szczególną odgrywa kolorystyka – kontrast bieli (dziewiczości) i czerwieni (erotyzmu). Białe ciało ziemi zostaje splamione „pierwszą krwią”²¹, jednakże nie jest to krew dziewczicy, ale młodego chłopca. Pisarka odwraca role płciowe – piętno defloracji spada na Adama. To on musi przelać wspomnianą wcześniej krew. Krystyna Kłosińska, analizując wczesne powieści Gabrieli Zapolskiej, stwierdziła, że odkrywcość autorki *Kaśki Kariatydy* polega na tym, iż ukazywała kobietę, „której własne ciało jest »czarnym kontynentem«, a rozpoznane staje się źródłem lęku”²². Zdaniem badaczki: „Od tego ciała, nośnika przykrych doznań, musi się oddzielić miłość własna kobiety i uprzednio związany z nim narcyzm”²³. Szelburg-Zarembina idzie krok dalej. Jej utwory przedstawiają nie kobiety, ale ludzi w ogóle, dla których ciało jest „czarnym kontynentem”. Przyroda pozwala odkryć własne pragnienia i przygotować się na oddanie swego ciała drugiej osobie: „– Lękałam się wiatru, lękałam się słońca, lękałam się wody... A ty jesteś i wiatr, i woda, i słońce!” (Dz, s. 336) – powie w końcu Iwa do Adama. Piętno pierwszego razu nie pozwoli o sobie zapomnieć, chaotyczne ciało ziemi ma przewagę nad wątłym

²¹ Nawiązując tutaj do tytułu debiutanckiej powieści Ireny Krzywickiej.

²² K. KŁOSIŃSKA: *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*. Kraków 1999, s. 109.

²³ Tamże.

ciałem człowieka. Natura ma wiele członków, toteż jej żądza jest nieoponowana. Kiedy Adam pewnego dnia „uczul pragnienie, przyplęnęła ku jego ustom [ziemia – P.K.] wartką rzeką i podała mu tysiąc naraz ust umykających w płynnym uśmiechu” (Dz, s. 303).

W *Dziewczynie z zimorodkiem* utrata dziewictwa wiąże się z pokonaniem własnego narcyzmu. Muszą się jej poddać kobieta i mężczyzna. W tej sytuacji potrzebna jest „trzecia płęć” – natura. Adam to postać androgyniczna – łączy w sobie pierwiastki męskie i żeńskie. Jest bierny, niewinny, a w obliczu zagrożenia zachowuje się jak Iwa. Szelburg-Zarembina często przedstawia takich bohaterów. W *Polnych gruszach* jeden z drugoplanowych bohaterów, Franek Kuna, staje się obiektem fascynacji swojego kolegi – Cieplaka, który pewnej nocy:

Popatrzył na chłopaka, na jego gęstą jak pszenica czuprynę, na ciemną kłamrę brwi, spiętą nad cienkim nosem, na rzęsy, czarnością jak snem omroczone, na wąsik jedwabisty i te usta, ukryte w nim jak czerwone, soczyste jagody... popatrzył na jego rozłożyste barki, na talię, wciętą jak u dziewczyny, na mocne, proste, szeroko rozrzucone nogi... i palnął z całej siły kułakiem w bok śpiącego²⁴.

Homoseksualna fascynacja musiała szybko zostać stłumiona, zastąpiona przez przemoc. Mężczyźni w powieściach Szelburg-Zarembiny są najczęściej młodzi i piękni, ale słabi i chorowici, dlatego kobietom trudno zbudować z nimi trwałą więź. *Wędrówkę Joanny*, powieść wymienianą przez badaczy obok *Nocy i dni* Marii Dąbrowskiej czy *Przygody w nieznanym kraju* Anieli Gruszeckiej²⁵, rozpoczyna scena pogrzebu Celestyna, ojczyma tytułowej bohaterki: „Na białej atłasowej poduszce, oszytej koronkami, leży młodzietki Celestyn w czarnym świątecznym ubraniu, ze złotą szpilką w krawacie”²⁶.

Wincenta – wdowa po zmarłym bohaterze – przedstawiona została w powieści jak wampirzyca, która wysysa młodość kochanka: „– Niechaj ci ziemia będzie lekka – westchnęła pogodnie. Była teraz młodsza o całych dwadzieścia jeden lat – o wszystkie lata tego Celestyna” (W, s. 11).

²⁴ E. SZELBURG-ZAREMBINA: *Polne grusze*. W: TEJŻE: *Dzieła*. T. 2..., s. 223.

²⁵ S. ŻAK: *Proza narracyjna...*, s. 27.

²⁶ E. SZELBURG-ZAREMBINA: *Wędrówka Joanny*. W: TEJŻE: *Dzieła*. T. 5..., s. 9. Dalsze fragmenty tego utworu oznaczam skrótem W i po każdym podaję numer strony.

Kobieta łączy w sobie piękno natury i jej demoniczną, niszczycielską siłę. Na pogrzebie trzeciego męża (wcześniej była żoną Melchiora Brożdża i Kaspra Macieszy) zachowuje się bardzo pogodnie, żywi się niemal cierpieniem innych²⁷. W utworze starość triumfuje, jednakże bohaterka będzie musiała ponieść zasłużoną karę za swoje zachowanie. W końcu postanowi zostać świętą wariatką, gdyż niemożność seksualnego spełnienia sprawi, że ocalenie będzie mogła znaleźć jedynie w przeciwwadze – religii.

Związek cielesności, religii, choroby i śmierci widać najdoskonalej w *Chuście Weroniki*, jednakże na początku uwagę czytelnika przyciąga nie tytułowa bohaterka, ale jej matka – Matylda, którą choroba skazuje na przebywanie w zamkniętym pokoju na górze, izoluje od najbliższych, umożliwia oglądanie świata najczęściej zza okiennej szyby. Widziany z tej perspektywy krajobraz jest zamazany, bezkształtny, chaotyczny, tak naprawdę niczego nie przypomina:

Na szybie zlanej deszczem kończy się świat. To, co jest za szybą, nie ma już kształtu, nie ma ciężaru, nie ma barwy. Jest ruchem samym. Zrazu wiruje. Potem wznosi się i opada, opada i wznosi się. Wreszcie poczyna płynąć!²⁸

Okno staje się ramą, pozwala widzieć tylko fragment przestrzeni²⁹. Dodatkowo stanowi kontrast dla wysuszonego ciała kobiety, która pewnego dnia „zanosła się suchym kaszlem w wilgotnej framudze” (Ch, s. 10). Matylda została zamknięta we własnym pokoju, jednakże nie jest to przestrzeń przyjazna. W niczym nie przypomina pomieszczenia, o którym pisała Virginia Woolf w swoim słynnym eseju *Własny pokój*³⁰. Bohaterka najprawdopodobniej jest gruzliczką,

²⁷ S. ŻAK: *Proza narracyjna...*, s. 48–49.

²⁸ E. SZELBURG-ZAREMBINA: *Chusta Weroniki*. W: TEJŻE: *Dzieła*. T. 2..., s. 13. Dalsze fragmenty tego utworu oznaczam skrótem Ch i po każdym podaję numer strony.

²⁹ Marek Bieńczyk pisze: „być może nie ma bardziej ekspresywnego i bardziej karykaturalnego spotkania ludzkiej anatomii z materią wytworzoną przez człowieka. Twarz powstrzymana przez szybę, na szybie wyhamowana, staje się widocznym – nieco żalnym, bardziej śmiesznym, zawsze natychmiastowym – wyrazem pragnienia, pożądania, które zostało wzbudzone przez to, co jest po drugiej stronie; i zarazem staje się natychmiastowym wyrazem własnego rozczarowania, chwilowego nieszczęścia z powodu niemożności dostania się na tę drugą stronę”. M. BIEŃCZYK: *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa 2012, s. 67.

³⁰ Dla opisanie sytuacji Matyldy bardziej odpowiedni będzie obecny w krytyce feministycznej topos wariatki na strychu. Określa on sytuację kobiety, która siłą została zamknięta, pozbawiona wolności, a przez to – swobody tworzenia.

a związane z chorobą dolegliwości uniemożliwiają jej nie tylko spotkania z bliskimi, ale także zakłócają komunikację: „Matylda zakasała, podniosła do ust chusteczkę i długo trzymała ją na wilgotnych wargach, lewą ręką dawszy znak, że nie może mówić” (Ch, s. 11).

Za swoją chorobę obwinia kuracjuszy, którzy z domu-uzdrowska „wzięli wszystko zdrowie” (Ch, s. 18). Niejako przez nich została skazana na samotność i milczenie, jedynym śladem obecności kobiety są wypadające włosy. Weronika „z trwogą obserwuje jej znikające ciało” (Ch, s. 25).

Matowozłota twarz matki każdego ranka jest bardziej wytarta z barwy, niż była jeszcze wieczorem. Jest bardziej przezroczysta. Na rękach i nogach, pomiędzy kośćmi i skórą, nie ma już nic. Nawet oczy nie potrafią już oglądać rzeczy, które są trochę dalej lub z boku. Uszy dniami całymi nie słyszą nic prócz własnego szumu.

[...]

Ze znikającym ciałem zaczęły ją opuszczać włosy. Te jej wierne, długie, pyszne, złote włosy. Pasmami całymi garną się teraz do obcych rąk, do grzebienia, tułają się po poduszkach, po podłodze.

(Ch, s. 25)

W powieści choroba bohaterki nie zostaje nazwana wprost, natomiast dużą wagę przywiązuje narrator do jej ciała i wyglądu. Wiadomo, że: „Wyglądała strasznie. Włosy rozczochrane i zlepione. Koszula rozchełstana, cała w zastygłych, szerniałych plamach” (Ch, s. 32). Przypomina raczej osobę nieobliczalną. Od wieków kobieta z rozwianą fryzurą była uważana w sztuce za wariatkę lub ofiarę gwałtu. „Nieuczesane włosy – wykroczenie przeciwko porządkowi – sugerowały w obu przypadkach zmysłowość”³¹. O nierozzerwalnych związkach gruźlicy i erotyki pisała Susan Sontag:

Zgodnie z mitologią gruźlicy, atak choroby jest zazwyczaj skutkiem lub objawem jakiegoś namiętnego uczucia. [...]. Ludzie cierpiący na tuberkulozę bywają przedstawiani jako namiętni, ale, co bardziej typowe, pozbawieni witalności³².

³¹ E. SHOWALTER: *Przedstawiając Ofelię: kobiety, szaleństwo i zadania krytyki feministycznej*. Przeł. K. KUJAWSKA-COURTNEY, W. OSTROWSKI. W: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*. Red. A. NASIŁOWSKA. Warszawa 2009, s. 193.

³² S. SONTAG: *Choroba jako metafora [Fragmenty]*. Przeł. J. ANDERS, s. 213, 215. <http://leopold.nazwa.pl/eb/filozofia/Susan%20Sontag%20-%20Choroba%20jako%20metafora.pdf>. [dostęp: 20.01.2015].

Jedynym celem egzystencji chorej jest oczekiwanie na listy od tajemniczego mężczyzny, które jednakże nigdy nie przychodzą. Powoduje to frustrację i pogłębia chorobę. W końcu Matylda sama postanawia napisać list, lecz okazuje się, że jest to niemożliwe. Prosi o pomoc córkę, która ma przynieść jej kałamarz i pióro. Weronika spełnia swój obowiązek, ale po wyjściu z sypialni: „raptem przypomniała sobie, że przecież w kałamarzu, który postawiła przy łóżku Matyldy, już dawno wysechł atrament, a zardzewiała stalówka w kościanej obsadce też musi być już nie do użytku” (Ch, s. 31).

Matylda nie zauważa, że zamiast liter na papierze zostawiła „mnóstwo głębokich szram, cięć i zadrapań” (Ch, s. 33). Przerażona Weronika postanawia nie mówić o tym matce: „Nie śmiała jednak pójść z tym na górę. I tak pustą kartę, porytą bliznami, włożyła w kopertę” (Ch, s. 33).

Choroba i otoczenie zmusiły Matyldę do życia w ciszy. Historia nie może zostać utrwalona przez nią na piśmie za pomocą liter. Jej język nie istnieje, jest niemożliwy do wymówienia³³. Bohaterka kreśli na kartce znaki, które nie zostaną przez nikogo rozszyfrowane. Pismo zamienia się w bliznę. Pióro zamoczone w „suchym” atramencie nie przekazuje treści, ale rani papier. Kobieta nie może opowiedzieć swojego cierpienia, nie może go też zapisać. Suche ciało pozostaje nieme. Podobną scenę odnajduje Kłosińska w *Kaśce Kariatydzie* Zapolskiej. Tytułowa bohaterka zostaje zmuszona przez swego pracodawcę do tego, aby złożyła podpis pod inwentarzem kuchennych sprzętów (jest to warunek otrzymania na stałe pracy). Niepiśmienna dziewczyna jest przerażona, ale w końcu ulega namowom mężczyzny i postanawia postawić na kartce papieru krzyżyk – sygnaturę niepiśmiennych³⁴. W powieści Zapolskiej zostało to opisane następująco: „Kaśka ujmuje pióro i drżącą od wzruszenia ręką stawia koszlawą kreskę, zakończoną olbrzymim kleksem. Druga, poprzeczna, przecina papier, zostawiając na białej karcie czarną, nierówną bliznę”³⁵.

³³ Zob. G. BORKOWSKA: *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca*. W: *Ciało i tekst...*, s. 71.

³⁴ K. KŁOSIŃSKA: *Ciało, pożądanie, ubranie...*, s. 64–65.

³⁵ G. ZAPOLSKA: *Kaśka Kariatyda. Dzieła wybrane*. T. 1. Kraków 1957, s. 71. Cyt. za: K. KŁOSIŃSKA: *Ciało, pożądanie, ubranie...*, s. 65.

Badaczka przedstawia następującą interpretację:

Pisanie aktywizuje ciało. Kartka, dotknięta piórem dziewczyny, transformuje się w ciało, staje się jego analogonem, lustrzanym odbiciem. Ciało odciska się na kartce: Kaśka przecina kartkę/ciało i rani ją/je, pozostawiając „bliznę”. Sygnaturą kobiety, znakiem jej tożsamości jest blizna, która na ciele/kartce nie jest rysunkiem, a raczej śladem po ranie zadanej w głąb³⁶.

Matylda nie może zwerbalizować doświadczonej straty. Ponieważ list od ukochanego nie przychodzi, można sądzić, że ów adresat został utracony jako obiekt miłości. Kobieta staje się tym samym bohaterką melancholijną – pełni rolę kata i ofiary samej siebie³⁷. Pragnie, aby przed śmiercią był przy niej ktoś żywy (ona sama jest już symbolicznie martwa). „Ach, jakikolwiek żywy człowiek o ciepłych rękach! Ktokolwiek oddychający głośno w ciemnościach – pies!” (Ch, s. 40). W końcu umiera, trzymając w ręku lalkę z prawdziwymi włosami – niepotrzebny prezent, który Weronika otrzymała od ojca. W obliczu śmierci pozostaje bezbronna, przypomina dziecko: „Twarz konającej kobiety kurczy się konwulsyjnie jak twarzyczka wystraszonego, bezradnego dziecka” (Ch, s. 40). Śmierć ma jednocześnie moc oczyszczającą. Pozwala uciec z zamkniętego pokoju, pokonać samotność i niemoc.

Na samotność skazana zostanie Weronika, od dziecka zmuszona do oglądania chorego i cierpiącego ciała. Kiedy po odejściu z rodzinnego domu rozpocznie pracę w szpitalu, odkryje, że cierpiące ciało jest rzeczą. W szpitalnych salach nie ma bowiem ludzi: „Są tylko ciała krzyczące czerwonymi wargami ran, zgrzytające kłami obnażonych kości, plwające cuchnącymi wnętrzościami!” (Ch, s. 68). Jolanta Brach-Czaina uważa, że: „Trzeba dotknąć surowego mięsa. Trzymać je w ręku. Ścisnąć. Pozwolić, by przedostawało się między naszymi palcami. I trzeba dotknąć ciała zmarłego człowieka”³⁸. Opis rozkładającego się, gnijącego ciała powróci najpełniej na początku opowiadania *Feliks Gdul*, w którym „biała siostrzyczka” obserwować będzie cierpiących:

Po smrodzie gnijącego za żywa mięsa, odparzonych pośladków, kału sączącego się z otwartych jelit wprost na bandaże, po fetorze sienników

³⁶ K. KŁOSIŃSKA: *Ciało, pożądanie, ubranie...*, s. 67–68.

³⁷ P. DYBEL: *Urwane ścieżki...*, s. 149–155.

³⁸ J. BRACH-CZAINA: *Szczeliny istnienia*. Warszawa 1992, s. 217. Zob. też M. BAKKE: *Ciało otwarte...*, s. 32–54.

nasiąkłych ropą i moczem, po tym całym mdlącym, ciepłym zaduchu przeludnionej sali³⁹.

W języku francuskim na określenie mięsa i ciała używa się nawet tego samego słowa – *la chair* –

mięso jest ciałem, które ma szansę już tylko na anonimowość, pozostaje nieodróżnicowane, nie pełniące żadnej konkretnej funkcji, nie jest zatem integralną częścią jakiegoś organizmu, a tylko samym tworzywem, czyli materią⁴⁰.

Traumatyczne przeżycia z przeszłości sprawiły zapewne, że bohaterka stara się unikać bliskiego kontaktu z drugim człowiekiem. Dotyk sprawia jej najczęściej ból. Jest przykry, obrzydliwy, nie daje zadowolenia.

Z leptofobii [niechęci do dotyku – P.K.] wynika ambiwalencja wszelkich odczuć dotykowych, przedstawianych dosłownie i metaforycznie. Najwyższy wstręt wywołuje dotyk, w którym intensywnie odczuć można obcą, wywołującą wstręt cielesność i – przeciwnie – również najwyższą rozkosz sprawia intensywny dotyk obcego – innej jednostki i obcości w ogóle⁴¹.

Przywołany cytat – odnoszący się do utworów Witkacego – doskonale pasuje do *Chusty Weroniki*. Celem bohaterki jest zmycie z siebie każdego dotknięcia obcej ręki. Wstręt budzi stare ciało Teodozji:

Te stare, niczego nie wstydzące się ręce służącej parzyły ciało dziewczyny bardziej niż tryskający z kranu wrzątek.

I tak kąpiel miała czynić ciało lekkim i czystym, czyniła je oślizłym i lepkiem. A sen, który potem przychodził w nocy, nie miał w sobie nic orzeźwiającego. Był gęstą, czarną, letnią wodą, wlewającą się do ust, do oczu, do uszu, do nozdrzy. Więc Nika starała się kłaść jak najpóźniej.

(Ch, s. 92)

Wstrętne jest też ciało młodej pielęgniarce – siostry Karoliny, wyraźnie spragnione homoerotycznej pieśzcoty:

Nika w lustrze była jakaś niewyraźna. Odbicie jej twarzy odwracało się od odbicia Karoliny.

[...].

³⁹ E. SZELBURG-ZAREMBINA: *Feliks Gdul*. W: TEJŻE: *Dzieła*. T. 3..., s. 65.

⁴⁰ M. BAKKE: *Ciało otwarte...*, s. 34.

⁴¹ T. BOCHEŃSKI: *Witkacy – dotyk*. <http://sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/witkacy-dotyk-184/> [dostęp: 20.01.2015].

I oto Nika wzdryga się i blednie z odrazy: to laszące się tutaj kobiece ciało, w ustępliwej miękkości swej nie mające własnego kształtu, a gotowe skwapliwie owijać się wokół cudzych ramion i bioder, to ciało jest jej obce i wstrętne!

(Ch, s. 94)

Nawet mężowi Weronika oddaje się z przymusu. „Zaraz potem umrę” (Ch, s. 106) – mówi w myślach, a następnie biernie przyjmuje „straszliwy uścisk” Michała. Ciało zawsze trzeba obmyć z pieśczot, nawet jeżeli przez chwilę sprawiały one radość. „Ciało, obmyte z pieśczot i dziwacznych snów, chłodnieje, jędrnieje i znowu staje się swoje, że już nie trzeba nań zwracać uwagi” (Ch, s. 108). O samowystarczalności kobiety i niszczycielskiej sile męskiego ciała wspomina Luce Irigaray:

Kobieta [...] dotyka się w sobie sama, nie potrzebując do tego jakiegokolwiek pośrednictwa i udaremniając tym samym jakąkolwiek możliwość odróżnienia aktywności od bierności. Kobieta „dotyka się” nieustannie, co więcej – nikt nie może jej tego zabronić, jej płęć bowiem składa się z dwóch całujących się bez przerwy warg. [...].

Ów autoerotyczny stan przerywa jednak gwałtowne wdarcie: brutalne rozwarcie owoch warg przez gwałcającego penisa⁴².

Poczucie osaczenia potęguje Oleś, bliźniaczy brat Michała. To między innymi on sprawia, że Weronika postanawia opuścić męża i samotnie wychować ich nowo narodzonego synka. Mężczyźni stają się dla niej dwugłowym smokiem, nie potrafi ich odróżnić, a tym samym czuje, że nie jest w stanie dochować wierności ukochanemu. Bohaterka traci swoją świętość (początkowo powieść nosiła tytuł *Chusta św. Weroniki*), podobnie dzieje się z rannymi, którymi wcześniej się opiekowała. „Ciało ludzkie przestało być święte, stało się kawałem kłopotliwego, wstrętnego nawet mięsa”⁴³. Kobieta ponosi klęskę – opuszcza męża, a jej synek umiera. Podobnie jak wszystkie bohaterki Szelburg-Zarembiny, ona również skazana jest na samotność, zostaje pokonana przez własne ciało, a moment porażki poprzedzony został makabrycznym opisem konającej ryby⁴⁴.

⁴² L. IRIGARAY: *Ta płęć (jedną) płcią niebędąca*. Przeł. S. KRÓLAK. Kraków 2010, s. 20.

⁴³ A. MARCHEWKA: *Ślady nieobecności...*, s. 27.

⁴⁴ Podobne znaczenie mają ryby w powieściach Zofii Nałkowskiej, na przykład *Romanse Teresy Hennert i Niecierpliwych*. Zob. H. KIRCHNER: *Nałkowska albo życie pisane*. Warszawa 2011, s. 290–291.

W milczeniu rozrywającym uszy ciska się ono [rybie ciało – przyp. P.K.] obłąkanymi skokami po twardej, suchej ziemi, po ostrym suchym powietrzu! Do gładkich, śliskich boków, nawykłych do łagodnej, mokrej pieszczoty, lgnie suchy kurz, patyki, żwir. Do niewysłowień delikatnych skrzeli, do miękkiego pyska wdziera się przemocą raniący nagi dech i kraje wilgotne wnętrzości. Oszałały, cały w wysuszającym, palącym i duszącym ogniu, dźwiga się wreszcie szczupak i na moment staje na rozkraczonych płetwach, na jedwabistym, miękkim brzuchu. [...].

Nika zadrżała. Chwyta w obie ręce udręczoną powietrzem, splugawioną ziemią rybę. Czołga się z nią do brzegu, aby ją oddać czystej, mokrej wodzie.

(Ch, s. 127)

Powyższy fragment jest dowodem na to, że człowiek w powieściowym świecie Ewy Szelburg-Zarembiny utracił swą wyjątkowość. Cierpienie konającej ryby opisane zostało z podobną pieczołowitością, co udręki Adama, Iwy, Matyldy czy Weroniki. Bohaterowie utracili stabilność, są tylko częścią przyrody, a dodatkowo nie mogą jej okiełznać, podporządkować, przeciwnie – to ona ma moc obezwładniania. „Odarty z iluzji swej boskości, człowiek stał się zwyczajny, nie bardziej interesujący niż kamień”⁴⁵. To właśnie ten brak spowodował, że w analizowanych utworach dominują uczucia negatywne – strach, niepewność, rozczarowanie, a wszystko, co może sprawiać przyjemność (u Szelburg-Zarembiny ogranicza się to prawie wyłącznie do kontaktów seksualnych), opisane zostało za pomocą paradoksu: dotyk jest rozkoszny, ale jednocześnie bolesny, pocałunek sprawia przyjemność, ale też parzy. W takim świecie nie można zaznać szczęścia.

Właśnie ta niemożność spełnienia i ambiwalencja wszelkich doznań sprawiły, że użyta kategoria chaosu dobrze opisuje kondycję powieściowych bohaterów. W ich życiu nie ma ładu i harmonii. Wszystko jest szalone, niepokojące⁴⁶. Przeszkodą na drodze do spełnienia

⁴⁵ R. SHEPPARD: *Problematyka modernizmu europejskiego*. W: *Odkrywanie modernizmu*. Red. R. NYCZ. Kraków 1998, s. 107–108. Cyt. za: R. KOZIOŁEK: *Kompleks Darwina*. W: TEGOŻ: *Znakowanie trawy albo praktyki filologii*. Katowice 2011, s. 44.

⁴⁶ Podobnych kategorii użył Krzysztof Jaroń do opisu prozy Debory Vogel. Kategorii chaosu przypisuje on wszystko to, co „opisywane jest jako bezcelowe, bezsensowe, niestabilizowane, niezrozumiałe, niedorzeczne, nieobliczalne, niepojętne, nietożsame, niebędące na swoim miejscu, zaistniałe jako odstępstwo od reguły, szalone, dziwne, tandetne, pełne niepokoju i pasji”. K. JAROŃ: *Chaos i ład w prozie Debory Vogel*. W: *Dwudziestolecie*

jest przede wszystkim ich ciało – zbędny bagaż, który ciągle muszą ze sobą nosić. Z takim obciążeniem trudno sprawnie funkcjonować, trzeba zatem znaleźć jakąś drogę ucieczki, a ta bywa często równie niebezpieczna, jak dotychczasowe życie.

Bibliografia

Podmiotowa

- SZELBURG-ZAREMBINA E.: *Chusta Weroniki*. W: TEJŻE: *Dzieła*. T. 2. Lublin 1971.
- SZELBURG-ZAREMBINA E.: *Dziewczyna z zimorodkiem*. W: TEJŻE: *Dzieła*. T. 1. Lublin 1971.
- SZELBURG-ZAREMBINA E.: *Feliks Gdul*. W: TEJŻE: *Dzieła*. T. 3. Lublin 1971.
- SZELBURG-ZAREMBINA E.: *Polne grusze*. W: TEJŻE: *Dzieła*. T. 2. Lublin 1971.
- SZELBURG-ZAREMBINA E.: *Ta, której nie było*. W: TEJŻE: *Dzieła*. T. 1. Lublin 1971.
- SZELBURG-ZAREMBINA E.: *Wędrówka Joanny*. W: TEJŻE: *Dzieła*. T. 5. Lublin 1971.

Przedmiotowa

- ALKSNIN A.: „Z życia swego stworzyć bajkę!”. *Marzenie senne, wyobrażenia i choroba w powieści Ewy Szelburg-Zarembiny „Ta, której nie było”*. <http://www.bezporownania.polonistyka.uj.edu.pl/documents/5993225/cb21c636-cf35-4874-b35f-16d449dc08cd> [dostęp: 20.01.2015].
- BAKKE M.: *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*. Poznań 2000.
- BIEŃCZYK M.: *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa 2012.
- BOCHEŃSKI T.: *Witkacy dotyk*. <http://sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/witkacy-dotyk-184/> [dostęp: 20.01.2015].
- BRACH-CZAINA J.: *Szczeliny istnienia*. Warszawa 1992.
- Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*. Red. A. NAŚIŁOWSKA. Warszawa 2009.
- Dwudziestolecie mniej znane. O kobietach piszących w latach 1918–1939*. Red. nauk. E. GRACZYK, M. GRABAN-POMIRSKA, K. CIERZAN i P. BICZKOWSKA. Kraków 2011.

- DYBEL P.: *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*. Kraków 2000.
- FREUD S.: *Wstęp do psychoanalizy*. Przeł. S. KEMPNERÓWNA i W. ZANIEWICKI. Warszawa 1984.
- FREUD S.: *Pisarz a fantazjowanie*. Przeł. M. LEŚNIEWSKA. W: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Wybór, rozprawa wstępna, komentarze S. SKWARCZYŃSKA. T. 2, cz. 1. Kraków 1974.
- IRIGARAY L.: *Ta płeć (jedną) płcią niebędąca*. Przeł. S. KRÓLAK. Kraków 2010.
- KIRCHNER H.: *Nałkowska albo życie pisane*. Warszawa 2011.
- KOZIOŁEK R.: *Znakowanie trawy albo praktyki filologii*. Katowice 2011.
- KŁOSIŃSKA K.: *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*. Kraków 1999.
- LÉVINAS E.: *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*. Przeł. M. KOWALSKA. Warszawa 1998.
- MARCHEWKA A.: *Ślady nieobecności. W poszukiwaniu Ireny Szelburg*. Kraków 2014.
- SINGER J.L.: *Marzenia dzienne*. Przeł. R. ZAWADZKI. Warszawa 1980
- SONTAG S.: *Choroba jako metafora [Fragmenty]*. Przeł. J. ANDERS. <http://leopold.nazwa.pl/eb/filozofia/Susan%20Sontag%20-%20Choroba%20jako%20metafora.pdf> [dostęp: 20.01.2015].
- ŻAK S.: *Proza narracyjna Ewy Szelburg-Zarembiny*. Kielce 1990.

Summary

This paper focuses on selected mid-war novels by Ewa Szelburg-Zarembina. Today known mainly from her children's literature, in her writings for adult readers she presents extremely interesting and highly complicated figures of insane women and beautiful but weak and sick men. The source of suffering for her protagonists is most frequently their own body, often referred to as a chunk of meat. Almost all of them dream of getting rid of it as if it were a dirty garment, and in so doing of freeing themselves from the "burden of bodily possession." The texts by the author of *Dziewuczyna z zimorodkiem* are interpreted using the tools developed by feminist literary criticism (Irigaray and Kłosińska) and psychoanalysis (Freud and Lacan). Madness, after the body the second category mentioned in the title, allows the protagonists to break free from the world which humiliates them, while chaos encapsulates their life condition – the condition of people who have lost their uniqueness and become a defenceless part of nature.

Jan Zając

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Nieograniczone graniczenie O Witolda Gombrowicza zmaganiach z chaosem

Potrzeba ograniczenia

*Znaczenie to zaufanie okazane innemu,
który łączy się własnym zaufaniem ze swoim
Ojcem.*

Julia Kristeva, *Od znaków do podmiotu*

Gombrowicz w Royaumont, trzydzieści kilometrów od Paryża:

Dłatego dołożyłem starań by powiedzieć dwóm komunistom „i, panie święty, dawniej cham był chamem, a pan panem, i było lepiej”. To im powiedziałem pod kasztanami. Ci dwaj – profesorowie filozofii, przybyli na kongres nietzscheański – nadzwyczaj się tym uradowali i przez chwilę wszyscy trzej byliśmy szczęśliwi¹.

(D, s. 844)

Gombrowicz, wiele lat i wiele stron *Dziennika* wcześniej, wyjeżdżający z Tandilu (położonego w prowincji Buenos Aires, około 300 kilometrów od miasta, od którego wzięła ona swoją nazwę):

Wywalam na papier mój kryzys myślenia demokratycznego i uczucia uniwersalnego, bo nie mnie jednego – wiedzcie – nie mnie jednego, jeśli nie dzisiaj, to za dziesięć lat, napaśnie chętką żeby mieć świat ograniczony i Boga ograniczonego. Proroctwo: demokracja, powszechność,

¹ Najczęściej cytowane dzieła Gombrowicza oznaczam w tekście, podając w nawiasie odpowiedni skrót i numer strony na podstawie następujących edycji: [D] *Dziennik 1953–1969*. Pośl. W. KARPIŃSKI. Kraków 2013; [F] *Ferdydurke*. Kraków 1989; [K] *Kosmos*. Kraków 1986; [P] *Pornografia*. Kraków 1987; [T] *Testament*. Warszawa 1990.

równość nie będą w stanie was zaspokoić. Coraz silniejsze będzie w was pragnienie dwoistości – podwójnego świata – podwójnego myślenia – podwójnej mitologii – będziemy hołdowali w przyszłości dwu odmiennym systemom jednocześnie i świat magiczny znajdzie sobie miejsce obok świata racjonalnego.

(D, s. 432)

Gombrowicz w tymże Tandilu:

O, gdybym zdołał na koniec, ja, osobiście, dać drapaka – wymknąć się Idei – zamieszkać na stałe w tym kościele innym, z ludzi zrobionym! Gdybym wymógł na sobie uznanie *takiej boskości* – i otóż nie troszczyć się więcej o absoluty, a tylko czuć nad sobą, niewysoko, o metra nad głową zaledwie, taką grę sił stwarzających, z nas poczętych, jako jedyny Olimp osiągalny – i to uwielbiać. W *Ślubie* zawarte jest takie nabożeństwo i bez żartu napisałem we wstępie do tego utworu: tu duch ludzki uwielbia ducha międzyludzkiego. A jednak! Nigdy nie zdołałem się ukorzyć – i zawsze pomiędzy Bogiem międzyludzkiem a mną groteska rodziła się, zamiast modlitwy... Szkoda! – mówię to szczerze. – Szkoda! Gdyż tylko On – taki półbóg, z ludzi urodzony, „wyższy” ode mnie, ale tylko o cal, będący jakby pierwszym tylko wtajemniczeniem, tak niedoskonały, Bóg, słowem, na miarę mego ograniczenia – mógłby wydobyć mnie z przekłętego uniwersalizmu, z którym ja sobie rady dać nie mogę i przywrócić zbawczej konkretności. Ach, znaleźć swoje granice! Ograniczyć się! Mieć Boga ograniczonego!

Gorzko mi się to pisze... bo nie wierzę, aby kiedykolwiek dokonał się we mnie ten skok w ograniczenie. Kosmos nadal mnie będzie pochłaniał. Piszę to więc niezupełnie na serio, ot, jak retorykę... ale czuję przecież wokół siebie obecność natur ludzkich, odmiennych niż moja, czuję tę inność otaczającą mnie, zawierającą niedostępne dla mnie rozwiązania... więc jej to powierzam i niech ona robi z tym co chce.

(D, s. 427)

Gombrowicz, prawdopodobnie w Buenos Aires:

Istnieją dwa porządki: ludzki i nieludzki. Świat jest absurdem i potwornością dla naszej niezniszczalnej potrzeby sensu, sprawiedliwości, miłości. Prosta myśl. Niewątpliwa.

Nie róbcie ze mnie taniego demona. Ja będę po stronie porządku ludzkiego (i nawet po stronie Boga, choć nie wierzę) aż do końca moich dni; także umierając.

(D, s. 349)

Jakie jest tu moje czytanie Gombrowicza? Odpowiada na pewno ruchowi w przestrzeni i w czasie, i to ruchowi wstecz, z Francji do Argentyny, ze zmniejszającymi się skokowo liczbami na końcu każdego cytatu. Liczby te oznaczają oczywiście numery stron, ale wyznaczają też kierunek, są znakiem genealogii. Podobną funkcję pełnią moje geograficzne lokalizacje cytatów, które można by przepisać następująco: „na peryferiach centrum”, „na peryferiach peryferii”, „w centrum peryferii”. Jest to fragment drogi Gombrowicza przedstawiony na wspak. Ten wydobyty przestrzennie, czasowo i tekstowo ruch pokazuje jednak coś innego, niż mógłby sugerować sposób jego prezentacji. Diachroniczności przedstawień towarzyszy zgodność problemów. W różnych miejscach i w różnym czasie w przestrzeni Gombrowiczowskiego słowa podobną pozycję zajmują kwestie potrzebnej, lecz niemożliwej granicy i utraconego Ojca (lub nawet Ojca nigdy niebyłego, co właściwie jest tym samym). Nie chcę tu – ponownie w historii gombrowiczologii – stawiać tezy o szczególnej jednolitości dyskursu autora *Ferdydurke*². Chodzi mi raczej o wskazanie miejsca istotnego dla (mojej) lektury Gombrowicza.

W tekście *Od znaków do podmiotu* Julia Kristeva, w oparciu o szósty rozdział Ewangelii według Jana, zarysowuje genealogię modelu komunikacji, którego stratę konstatuje Gombrowicz. Opisuje przejście od pierwszego, starotestamentowego modelu znaku, w którym odbiorca, nazywany też proszącym, jest całkowicie bierny względem nadawcy, nazywanego też po prostu „Dawcą”³, do modelu drugiego, nowotestamentowego, w którym, na skutek komunii z opieczętowanym przez Boga Ojca Synem Człowieczym, każdy uczestnik procesu komunikacji staje się podmiotem. „Znaczenie to zaufanie okazane

² Por. na przykład Z. ŁAPIŃSKI: *Ja, Ferdydurke. Gombrowicza świat interakcji*. Lublin 1985, s. 25. Badacz, po przytoczeniu słów Józia („dla mnie naturą są ludzie”), stwierdza: „Deklarację powyższą składa Józio w imieniu wszystkich postaci Gombrowiczowskich, tych wcześniejszych i tych, które miały dopiero powstać pod piórem autora”. Zob. też: J.-P. SALGAS: *Witold Gombrowicz lub ateizm integralny*. Przeł. J.M. KŁOCZOWSKI. Warszawa 2004, s. 26: „U Gombrowicza każda książka mieści się w innej, a zarazem wykracza poza nią, każdy tekst komunikuje się z innym tekstem”.

³ Figurą tego sposobu rozumienia znaku jest manna zesłana na pustyni narodowi wybranemu przez Boga. Zob. J. KRISTEVA: *Od znaków do podmiotu*. Przeł. T. KITLIŃSKI. W: *Podmiot w procesie*. Red. J. JUSIAK, J. MIZIŃSKA. Lublin 1999, s. 16.

innemu, który łączy się własnym zaufaniem ze swoim Ojcem” pisze Kristeva, streszczając, czym jest znak według Jana⁴.

W systemie komunikacyjnym przedstawionym przez Ewangelistę znaczenie jest więc komunią, przyjęciem innego/obcego do siebie, odnalezieniem go w sobie, co Kristeva określa jako „epifanię” podmiotu⁵. By to upodmiotowienie było możliwe, potrzebny jest jednak gwarant sensu. Znaczenie można bowiem rozumieć jako zaufanie między podmiotami tylko wtedy, gdy pozycja Ojca jest obsadzona. Dla Jana miejsce to zajmuje Bóg Ojciec, może to być jednak również dobrze inny, ziemski autorytet, legitymowany przez instytucję i porządek społeczny, zanurzony w „wielkiej narracji”.

Sytuacja, w której Gombrowicz pod kasztanami informuje dwóch lewicowych profesorów, że „dawnej cham był chamem, a pan był panem, i było lepiej”, jest w swojej zasadzie melancholijną konstatacją wyczerpania się Janowego modelu komunikacyjnego. „Śmierć Boga” jako metafora utraty gwaranta sensu, nieobsadzenia w dyskursie pozycji Ojca, oznacza wybicie wszystkich uczestników procesu komunikacji z ich wcześniejszych miejsc, a więc zagrożenie ich podmiotowości. Proponuję kontynuować analizę Kristevej, by zrozumieć w co, jak sądzę, przemienia się Janowy model u Gombrowicza.

Jerzy Jarzębski w szkicu *Trudno być Bogiem* zauważa:

zasadniczy kłopot, jaki ma Gombrowicz z ideą „śmierci Boga”, polega na niezdolności do podjęcia – w zastępstwie Najwyższej Istoty – odpowiedzialności za życie i śmierć innych. Jednostka ludzka śmiało przejmuje boskie prerogatywy do momentu, gdy ma zadecydować o egzystencji innych konkretnych jednostek. W tym momencie następuje rejterada – bo jednak człowiek nie potrafi na tyle być Bogiem, by umieć się uwolnić od obrazu tej właśnie, jednostkowej, indywidualnej do szpiku kości istoty, o której istnieniu ma zadecydować⁶.

Przyznając rację Jarzębskiemu, muszę dodać, że trudno wyobrazić sobie taką boską kompetencję, która nie wiązałaby się z odpowiedzialnością „za życie i śmierć innych”. Ujmując rzecz inaczej, można powiedzieć, że każdą formę człowieczego wchodzenia w rolę Boga można sprowadzić do stanowienia o cudzym istnieniu, a tych zacho-

⁴ Tamże, s. 17.

⁵ Tamże, s. 20.

⁶ J. JARZĘBSKI: *Trudno być Bogiem*. „Teksty Drugie” 2000, nr 5, s. 74.

wań, które nie prowadzą do takich konsekwencji, nie można uznać za próby bycia Bogiem, z wyjątkiem może solipsystycznych momentów myślenia, takich jak przypadek Jeana-Paula Sartre'a diagnozowany przez Gombrowicza w *Dzienniku* na bazie fantastycznej opowieści tajemniczego Georges'a Girreferèsta-Prèsta, człowieka o niestabilizowanym nazwisku⁷ (D, s. 700–702). Co więcej, ów „zasadniczy kłopot”, diagnozowany przez Jarzębskiego, nie dotyczy tylko Gombrowicza. Pisze Jean-Pierre Salgas:

Nie ma już Boga, czyli Formy Świata. Takie jest ostateczne przesłanie – antropologiczne, polityczne i estetyczne – powieści *Ferdydurke*. Takie jest ostateczny sens komicznych perypetii Józia, pojedynku Formy z Niedojrzałością. Formy są ulotne, rodzą się i giną w grze niedojrzałości. Formy „ja”, narodu, ludzkiej społeczności, literatury i sztuki... Bóg już nie jest ich gwarantem, a dowód ontologiczny zniknął – zarówno wedle Tomasza, jak i Anzelma czy Kartezjusza. [...] Kim staje się człowiek, skoro umiera wraz z Bogiem?⁸

Ze „śmiercią Boga” (Nietzsche) pojawiają się „śmierć autora” (Barthes) i „śmierć człowieka” (Foucault i Derrida)⁹. Gombrowiczowskie rozumienie formy, podobnie jak strukturalizm i poststrukturalizm, a także szeroko rozumiany paradygmat tekstualistyczny, to projekty ateistyczne. Pozycja Ojca jest w nich nieobsadzona, zanika więc gwarant sensu w relacji podmiotowej pomiędzy uczestnikami komunikacji, co prowadzi do tego, że moje miejsce zajmuje mój tekst, a miejsce innego zajmuje tekst innego.

Świat tekstualistyczny (formalny, strukturalny) jest światem, który zawiera w sobie „możliwość wszystkiego”. Tekst konstruuje podmioty, znaczenia, wartości, którym nie można przypisać statusu innego niż tekstowy. Choć pozbawione są one gwaranta sensu, pozostają czytelne przez wzajemne relacje. Nawet sieć znaczących, tekst rządzony „logiką signifiant”¹⁰ nie jest w końcu szumem informacyjnym. Taki świat

⁷ Jest znamienne, że rozważania na temat egzystencjalizmu i współczesnego rozumienia podmiotowości snuje Gombrowicz na podstawie opowieści człowieka, którego imię nieustannie zmienia się na przestrzeni całego wywodu.

⁸ J.-P. SALGAS: *Witold Gombrowicz lub ateizm integralny...*, s. 105.

⁹ Por. J. OLEJNICZAK: *Podmiot(y) Gombrowicza*. W: TEGOŻ: *Kłamstwo nieprzerwane nas drąży. Cztery szkice o Gombrowiczu*. Katowice 2003, s. 88.

¹⁰ Jest to termin przywołany w kontekście Gombrowicza przez Krzysztofa Kłosińskiego. Por. K. KŁOSIŃSKI: *Przemiany prozy XX wieku*. W: TEGOŻ: *Eros. Dekonstrukcja. Polityka*. Katowice 2000, s. 34.

jest światem +1, powtórzeniem na wyższym, „nierzeczywistym” poziomie tego, co uznawał za rzeczywiste, kiedy jeszcze miał Boga, który ową rzeczywistość gwarantował. Jest więc parodią, pastiszem lub groteską („Groteska jest zawsze manifestacją ateizmu”¹¹, powie Salgas).

Rejterada, o której pisze Jarzębski, nie jest więc ucieczką z powrotem w człowieczeństwo, które przestaje przecież być bezpieczne i ustabilizowane, jest raczej ucieczką poza człowieka. Tam, gdzie Jan widział dwa podmioty, pojawiają się formy, struktury, teksty. Nie można jednak powiedzieć, by Gombrowicz był z tego zadowolony. Choć „kosmos nadal będzie go pochłaniał”, będzie chciał „być po stronie porządku ludzkiego”.

Piero Sanavio w jednej ze swoich rozmów z Gombrowiczem zwraca uwagę na to, że współcześnie „wyzbyto się Boga i teraz próbuje się zastąpić go czymś innym, czymś ekwiwalentnym”¹². W związku z tym problemem zadaje pisarzowi pytanie o intelektualne i metafizyczne oczekiwania naukowców-strukturalistów, których figurą staje się w tym fragmencie wywiadu Michel Foucault (z okresu *Słów i rzeczy*). Gombrowicz odpowiada:

Nie wiem. W pewnym sensie ja sam uważam się za strukturalistę. Jestem nim oczywiście na swój sposób. Mam tu na myśli problem formy, o którym mówię w moich książkach. Forma, przynajmniej w moim rozumieniu, jest strukturą. Równocześnie jednak jest coś, czego w strukturalizmie nie znoś: jego akademicki ton, jakim wzgardliwie mówi o ludzkich namiętnościach, nie rozumiejąc, że na ludzkie życie składają się wrażliwość i ból. O tym nasi profesorowie nie mają pojęcia¹³.

Gdy brakuje gwaranta sensu, wszystko staje się potencjalnością sensu, ale nie jest nim nigdy samo w sobie. Sens staje się za to aktem woli, tak jak podmiotowość, o której Gombrowicz mówi w *Testamencie*: „Moje »ja« to tylko moja wola żeby być sobą, nic więcej” (T, s. 44). Brak tej woli – czyli wzgarda i niezrozumienie bólu – jest nie tyle wykroczeniem, co głupotą („nie mają pojęcia”). Jest to jeden z momentów, które Gombrowicz określił w *Dzienniku* za pomo-

¹¹ J.-P. SALGAS: *Witold Gombrowicz lub ateizm integralny...*, s. 106.

¹² P. SANAVIO: *Gombrowicz: forma i rytuał*. W: *Gombrowicz filozof*. Wybór i oprac. F.M. CATALUCCIO, J. ILLG. Kraków 1991, s. 29.

¹³ Tamże.

cę sformułowanego przez siebie prawa „IM MĄDRZEJ, TYM GŁUPIEJ” (D, s. 889).

Jest to też moment, w którym Gombrowicz okazuje się pokrewny świętemu Pawłowi, a w każdym razie temu jego wizerunkowi, który przedstawił Alain Badiou¹⁴. W cytowanym przez francuskiego filozofa i obszernie analizowanym fragmencie Pierwszego Listu do Koryntian można przeczytać:

Gdzie jest mędrzec? Gdzie uczoney? Gdzie badacz tego, co doczesne? Czyż nie uczynił Bóg głupstwem mądrości świata? Skoro bowiem świat przez mądrość nie poznał Boga, spodobało się Bogu przez głupstwo głoszenia słowa zbawić wiernych.

(I Kor I, 20–21)¹⁵

Istotne jest, że Paweł mówi tu o dwóch różnych rodzajach głupstwa – o „głupstwie mądrości świata” i „głupstwie głoszenia”. To pierwsze odpowiada Gombrowiczowskiej krytyce strukturalizmu. Drugi rodzaj głupoty to ta, o której Michał Paweł Markowski pisze:

jej miejsce jest u źródeł myślenia, a nie po przeciwnej jego stronie. Jak w zdumieniu Gombrowicza samym sobą kupującym tę samą parę żółtych buczików: głupota to zdumienie (*stupefactio, thaumadzein*), które daje do myślenia, ograniczając tym samym pole wiedzy pewnej¹⁶.

¹⁴ Łukasz Tischner w książce *Gombrowicza milczenie o Bogu* dokładnie analizuje religijne i metafizyczne uwikłanie twórczości Gombrowicza. Badacz nie wskazuje tam na związki pomiędzy św. Pawłem i autorem *Dziennika*, wręcz przeciwnie, przedstawiając Fryderyka Nietzschego jako ważny dla lektury Gombrowicza kontekst, podkreśla, że „główną *bête noire* był dla Nietzschego św. Paweł”. Por. Ł. TISCHNER: *Gombrowicza milczenie o Bogu*. Kraków 2013, s. 34. Przychyłam się w tym aspekcie raczej do stanowiska Badiou, który dowodzi, że „Nietzsche jest tak brutalny w stosunku do Pawła, ponieważ jest on bardziej jego rywalem niż przeciwnikiem” (A. BADIOU: *Święty Paweł. Ustanowienie uniwersalizmu*. Przeł. J. KUTYŁA, P. MOŚCICKI. Wstęp K. DUNIN. Posłowie P. MOŚCICKI. Kraków 2007, s. 69). Francuski filozof uznaje Pawła za jedną z najważniejszych postaci antyfilozofii, stawiając go obok Jeana Jacques’a Rousseau, Sorena Kierkegaarda i właśnie Nietzschego (tamże, s. 28). Dokładne przeczytanie Gombrowicza Pawłem na podstawie mediacji Badiou wymagałoby osobnej rozprawy, w tym miejscu zasugeruję więc tylko najważniejsze, moim zdaniem, tropy interpretacyjne.

¹⁵ Cytat za Biblią Tysiąclecia. U Badiou pojawia się on w dłuższym fragmencie; por. A. BADIOU: *Święty Paweł...*, s. 54.

¹⁶ M.P. MARKOWSKI: *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*. Kraków 2004, s. 339–340.

Jednym z ważniejszych w twórczości Gombrowicza komentarzy do tego sposobu rozumienia głupoty są przedstawione w *Testamencie* tezy dotyczące młodości i piękności:

Pierwsza: Młodość to Niższość.

Druga: Młodość to Piękność.

Trzecia (jakże ekscytująca!): A więc Piękność to Niższość.

Czwarta (dialektyczna): Człowiek jest rozpięty pomiędzy Bogiem a Młodym.

(T, s. 80)

Sądzę, że Pawłowe „głupstwo głoszenia” bliskie jest Gombrowiczowskiemu rozumieniu młodości i niższości, czyli niedojrzałości. „Człowiek jest rozpięty pomiędzy Bogiem a Młodym”. Bogu, a więc dyskursowi Ojca, u Gombrowicza odpowiadają katolicy, nacjonałiści, marksści, strukturaliści i wielu innych, a u Pawła – Grecy i Żydzi. Są to, jak pisze Badiou, „wspólnoty [spajane – J.Z.] poprzez posłuszeństwo (Kosmosowi, Imperium, Bogu lub Prawu)”¹⁷. Na kontinuum pomiędzy Bogiem a Młodym znajduje się zatem przestrzeń partykularyzmów, sztywnych tożsamości, zanegowana przez Pawła („Nie ma już Żyda ani poganina, nie ma już niewolnika ani człowieka wolnego, nie ma już mężczyzny ani kobiety, wszyscy bowiem jesteście kimś jednym w Chrystusie Jezusie” – Gal 3, 28; „Niczym jest zarówno obrzezanie, jak i nieobrzezanie” – I Kor 7, 19) i przez Gombrowicza („Nie wielbiłem poezji, nie byłem ani zanadto postępowy, ani nowoczesny, nie byłem typowym intelektualistą, ani nacjonalistą, ani katolikiem, ani komunistą, ani prawicowcem, nie czciłem ani nauki, ani sztuki, ani Marksa” – *Wspomnienia polskie* 110). „Młody”, głupota, a właściwie antyfilozoficzne „głupstwo głoszenia”, organicznie różne od „głupstwa mądrości świata”, będące zaś wiernością temu, co się głosi, jest granicą, która pozwala – zawsze rozszczepionemu¹⁸ – nietożsamościowemu podmiotowi zaistnieć jako „ja”. Jak pisze Badiou: „uniwersalnym, odcięty od wszelkich partykularyzmów, ma szansę być tylko to, co wystąpi j a k o d y k u r s S y n a”¹⁹.

Tym, co kształtuje podmiotowość, jest dla Pawła wierność wydarzeniu zmartwychwstania Chrystusa. Gombrowiczowi brak jest wydarzenia tej skali. Pozbawiony jest Ojca, ale pozbawiony jest też Syna,

¹⁷ A. BADIOU: *Święty Paweł...*, s. 51.

¹⁸ Tamże, s. 71.

¹⁹ Tamże.

którego zastępuje Młody – są to pozycje w dyskursach Pawłowym i Gombrowiczowskim podobne, ale nie tożsame. Wszak, jak podkreśla Jarzębski, *Trans-Atlantyck* nie kończy się supremacją Syna, ale neutralizującym wszystko wybuchem śmiechu²⁰. Gombrowiczowską relację z jego „kryzysu myślenia demokratycznego i czucia uniwersalnego” rozumie jako chęć stałego przekraczania projektów tożsamościowych, nierezygnującą z uniwersalności ostatniej, granicznej, która zawiera się w głoszeniu woli „ja”, związanym z obecnością „natur ludzkich, odmiennych niż moja”.

Czym właściwie jest jednak owo głoszenie? Czemu właściwie – z braku zewnętrznego wydarzenia – Gombrowicz miałby być wierny? Tomislav Z. Longinović zauważa: „Gombrowiczowska »wola bycia« to właściwie »wola pisania«”²¹. Jestem zdania, że pragnienie i konieczność tekstowego konstruowania podmiotowości nie są wystarczającym wytłumaczeniem fenomenu twórczości autora *Dziennika*. Samo pisanie nie jest na tyle samowystarczalne, by stać się samopisaniem, pisaniem siebie, o ile nie konfrontuje się z innym pisaniem/czytaniem (które również staje się dzięki temu samopisaniem). Głoszenie „ja” oparte na wierności swojemu-cudzemu słowu konieczne jest dla ustanowienia podmiotowości, która może zaistnieć tylko wobec drugiego, niepartykularnego, roztropnie niedojrzałego „ja”. I słowo to (swoje – bo zawsze o sobie – i cudze – bo „wykorzystujące formę istniejącą”²²) nabiera charakteru wydarzenia, co jest zresztą ważnym spostrzeżeniem Janusza Margańskiego, nazywającego Gombrowicza „wiecznym debiutantem”. „Sam debiut – pisze Margański – staje się więc opresją i otwiera sytuację, która wymaga radykalnego przezwyciężenia, pisanie zaś staje się natręctwem”²³. Natręctwem, koniecznością wobec tego, co wymaga przezwyciężenia, czyli – walką, agonem, lub, jakby powiedzieli Paweł i Badiou – bojowaniem.

Cóż to jednak za bojowanie, które polega na ucieczkach?

²⁰ J. JARZĘBSKI: *Trudno być Bogiem...*, s. 77.

²¹ T.Z. LONGINOVIĆ: *Ja, Witold Gombrowicz. Poniżenie a potęga pisania w „Testamencie”*. W: *Grymasy Gombrowicza. W kręgu problemów modernizmu, społeczno-kulturowej roli płci i tożsamości narodowej*. Red. E. PŁONKOWSKA-ZIAREK. Przeł. J. MARGAŃSKI. Kraków 2001, s. 66.

²² P. SANAVIO: *Gombrowicz: forma i rytuał...*, s. 35.

²³ J. MARGAŃSKI: *Gombrowicz. Wieczny debiutant*. Kraków 2001, s. 22–23.

Nieograniczone graniczenie

Jest tylko jeden środek ratunku. Natychmiastowy wyjazd za granicę, za jakąkolwiek granicę (byle przekroczyć).

Witold Gombrowicz, *Dziennik*

Cóż to za bojowanie, które polega na ucieczkach? Nazwę je nieograniczonym graniczeniem. Odpowiedzią bowiem Gombrowicza na „śmierć Boga”, na zatarcie starych, sztywnych granic i na potrzebę nowego ograniczenia nie jest – tak twierdzą – ograniczenie właśnie, ale graniczenie wciąż na nowo tego, co jest „możliwością wszystkiego”²⁴. A skoro strategia Gombrowicza nie jest ograniczaniem, to nie polega też na transgresji, w każdym razie nie do końca. Dlaczego?

We fragmencie *Dziennika* z roku 1960 Gombrowicz zaleca polskim artystom przekraczanie granic, „natychmiastowy wyjazd za granicę”, przy czym podkreśla, że granica, którą się wybierze, jest zupełnie dowolna. W tym samym roku napisze też o Czesławie Miłoszu:

Miłosz, który zanurzony jest w Życiu i w Historii, powie, że nie ma większego kłamstwa, niż definicja, i że jedyną prawdą jest ta, której się nie obejmuje. Owszem. Tylko że... przy czytaniu Miłosza zalecam ostrożność, gdyż on jest – tak twierdzą – osobiście zainteresowany w zamazywaniu konturu.

(D, s. 596)

Gombrowicz zaleca przekraczanie granic. Jednocześnie zarzuca Miłoszowi ich zacieranie. Autor *Dziennika* zgadza się z autorem *Rodzinnej Europy*, że prawdy nigdy nie można objąć, a więc że żadna definicja nigdy nie jest wystarczająca. Rozmywanie konturów jest sztuczką, trikiem, który umożliwi sprawianie wrażenia, że dotarło się do prawdy (a ona przecież zawsze jest poza), ukrywa bowiem linię wyznaczającą, co jest wewnątrz, a co na zewnątrz. Z drugiej strony, jak już pisałem, w twórczości Gombrowicza dominuje przekonanie, że wszystkie tradycyjne, konserwatywne granice wyczerpały się. Tak oto czytam za-

²⁴ Nawiązuję tu do fragmentu z *Dziennika*, w którym Gombrowicz deklaruje, że „literatura powinna obejmować wszystko” (D, s. 235). Por.: P. SANAVIO: *Gombrowicz: forma i rytuał...*, s. 31.

rzuty Gombrowicza: strategia Miłosza polega na zaciemnianiu tego, co, wraz ze „śmiercią Boga”, przestało być pewnym punktem odniesienia, ale poprzez zaciemnienie – ukrywa, a więc respektuje. Okazuje się, że jest to – paradoksalnie – przypadek symetryczny względem późniejszej Gombrowiczowskiej krytyki Jeana Geneta, którego „próba ubóstwienia młodości skończyła się wtrąceniem jej w piekło – w grzech – w moralność zatem – w kulturę” (D, s. 784)²⁵. Podobnie rzecz ma się zresztą w przypadku Georges’a Bataille’a: pisarzowi temu zawsze potrzebne były zasady do łamania i granice do przekraczania, przez co, pisząc apologię transgresji, „rozmyślnego gwałcenia najświętszych praw”²⁶ w ramach święta, utrzymywał on i wzmacniał te prawa poza czasem święta.

Kiedy Gombrowicz zaleca artystom przekraczanie granic, nie mówi nic o „najświętszych prawach”, stwierdza natomiast, że należy dokonać „jakiegokolwiek” przekroczenia. Prawda jest zawsze „poza”, ale transgresja nie jest odpowiedzią na pytanie o nią, ponieważ wszystkie granice są umowne i ruchome. Co więcej – uważam, że u Gombrowicza ograniczenia nie tylko nie muszą być stabilne, ale wręcz nie powinny takie być – wtedy bowiem otwierają przestrzeń partykularnych tożsamości, których Gombrowicz zawsze się wyrzekał. W tym przypadku zarówno przekroczenie, jak i respektowanie granicy – na przykład jak w wyborze pomiędzy byciem komunistą i antykomunistą – są jednakowymi partykularyzmami. Stąd brałyby się liczne zarzuty Gombrowicza wobec krajowej i emigracyjnej literatury polskiej.

Pisze Badiou: „Prawda jest absolutnie subiektywna (pochodzi z porządku deklaracji, która świadczy o przekonaniu wobec wydarzenia)”²⁷. Twierdę, że dla Gombrowicza tą wiernością wydarzeniu jest bojowanie w imię własnego-cudzego słowa, więcej nawet – w imię uniwersalnej możliwości posiadania własnych-cudzych słów. Autor *Dziennika* zanotuje więc: „Gdyby pomiędzy któryms z tych młodych a mną, wystrzeliła iskra przymierza duchowego, ten ktoś w tej samej chwili stałby się dla mnie... sobą tylko... nie zaś literatem, ani młodym, ani startującym na obczyźnie” (D, s. 641). Ową „iskrę przymierza du-

²⁵ Por. J.-P. SALGAS: *Witold Gombrowicz lub ateizm integralny...*, s. 227.

²⁶ G. BATAILLE: *Historia erotyzmu*. Przeł. I. KANIA. Warszawa 2008, s. 116.

²⁷ A. BADIOU: *Święty Paweł...*, s. 25.

chowego” czytamy jako to samo wyzwanie, które Gombrowicz stawiał krytykom literackim – pisz o sobie, „o sobie wolno ci pisać” (D, s. 123).

Prawda, taka, jak ją w kontekście twórczości Gombrowicza rozumiem, jest zawsze subiektywna. Autor *Dziennika* pisze o Europie:

– Najgorsze – myślałem – że mnie prawda o niej wcale nie interesuje. Ja chcę ją sobie odświeżyć – siebie nią odświeżyć. To wszystko po to, żeby czas stał się odmładzający – zamiast żeby mnie i ją postarzał! Po to chcę wymyślić myśl jeszcze nie pomyślaną – ona nie prawdzie ma służyć, a mnie! Egoizm. Artysta, czyli podporządkowanie prawdy swojemu życiu, posługiwanie się prawdą w celach osobistych.

(D, s. 842)

Prawda taka pochodzi więc zawsze z porządku deklaracji (Badiou), ponieważ granica, za którą ona leży (Miłosz), pochodzi zawsze z porządku deklaracji (Gombrowicz). Autor *Dziennika* toczy na ten temat dyskusję z samym sobą:

– Pozwól. Nie przeczę, sztuka też jest „pozaludzka”, albo ściślej „międzyludzka”. Ale artysta tym się różni od naukowca, że on chce być sobą... A czyż nie napisałem w tym dzienniku, że owo „ja chcę być ja”, to cały sekret osobowości, ta wola, ta żądza, decyduje o naszym stosunku do deformacji, sprawia, iż deformacja zaczyna boleć. Choćby mnie siły zewnętrzne ugniatały, jak figurkę z wosku, pozostanę sobą, póki będę nad tym cierpieć, przeciw temu protestować. W proteście przeciw zniekształceniu zawiera się nasz kształt autentyczny.

– I twierdzisz, że ludziom nauki obcy jest ten proces?

– Ależ tak! Oni – obiektywni – gotowi zawsze rozpląnąć się w swojej rzeczowej prawdzie... nie, oni nie są powołani do przeżywania rozdźwięku pomiędzy człowiekiem a formą! Jeśli się tym zajmują, to naukowo – czyli bez cierpienia – czyli bez przeżycia...

– Więc myślisz, że ten ból, to przeżycie, może podjąć tylko artysta?

– O, nie! To cierpienie powszednie, k a ż d e g o c z ł o w i e k a; ale może bardziej natężone w tych, co oddali się z większą pasją s p r a w i e w y r a ż a n i a...

(D, s. 637, wyróżnienia – J.Z.)

Rzeczowa prawda ludzi nauki jest tu przeciwstawiona subiektywnej prawdzie podmiotu, który wyraża, a więc g ł o s i swój sprzeciw wobec deformacji dotykającej k a ż d e g o c z ł o w i e k a. Deformację tę metaforyzuje Gombrowicz jako „ugniatanie zewnętrznych sił”. Nie można jej uniknąć, należy jednak opierać się jej. Twierdzą, że opór jest

pojęciem kluczowym dla zrozumienia roli, jaką Gombrowicz przypisuje przekraczaniu „jakichkolwiek granic”.

Granice, które mamy, są tym, co nas „ugniata jak figurkę z wosku”. Transgresja stawia jedynie po przeciwnej stronie tej samej granicy, nie jest więc sprzeciwem wobec samego „ugniatania”. Gombrowicz w *Przedmowie do Filidora dzieckiem podszytego* zaleca poetom, a więc tym, których pracą jest wyrażanie, by bardziej przejmowali się „własnymi godnymi pożałowania osobami”, dzięki czemu poeta taki

nie czułby się tylko Ojcem, lecz ojcem i zarazem Synem: i nie pisałby tylko jako mądry, subtelny, dojrzały, lecz raczej jako Mądry wciąż ogłupiany, Subtelny bez wytchnienia brutalizowany i Dorosły nieustannie odmładzany. I jeśliby, odchodząc od biurka, spotkał przypadkiem młodzieńca albo półinteligenta, już nie klepałby ich protekcyjnie, dydaktycznie i pedagogicznie po ramieniu, lecz raczej w świętym drzewie zaczęłby jęczeć i ryczeć, a może nawet padłby na kolana.

(F, s. 82, wyróżnienia – J.Z.)

Niezwykle podobnie referuje ten problem Badiou:

Podmiotem nowej epoki jest podmiot formuły „nie... lecz”. [...] Twierdzimy, że wydarzeniowe zerwanie zawsze ustanawia swój podmiot w rozszczepionej formie „nie... lecz” i że właśnie ta forma zawiera w sobie to, co uniwersalne. „Nie” jest bowiem potencjalnym unieważnieniem ograniczonych partykularyzmów (których nazwą jest „prawo”), podczas gdy „lecz” wskazuje zadanie, wierny trud, w którym podmioty procesu otwartego przez wydarzenie (jego nazwą jest „łaska”) są współ-pracownikami. To, co uniwersalne nie jest ani po stronie ciała, jako panującej praworządności i określonego stanu świata, ani po stronie czystego ducha, jako wewnętrznego przepełnienia łaską i prawdą²⁸.

Formuła „nie... lecz” nie oznacza prostej alternatywy, zastępstwa. Jest ruchem w poprzek, wytyczaniem granicy tam, gdzie wcześniej jej nie było i nie powinno jej być. Jest antynomią, ponieważ na nowo dzieli przestrzeń, nie tyle odwracając, co znosząc kategorie wnętrza i zewnątrz. „Albowiem – pojąłem – *tamta strona* była podstępem! Kawałem! Bo *tamta strona* – dla nich jest po naszej stronie!” (D, s. 692). Jest to fragment Gombrowiczowskiego komentarza do słynnego

²⁸ Tamże, s. 71. Powyższa wypowiedź Badiou jest komentarzem głównie do fragmentu listu do Rzymian: „nie jesteście poddani prawu, lecz łasce” (Rz 6, 14).

i wielokrotnie analizowanego „bełkotu nocy niedzielnej”²⁹, napisany znów nocą – tym razem wtorkową. Jeśli w najbardziej lingwistycznym fragmencie *Dziennika* „Komizm wywicha się ku kumumizm” (D, s. 690), to w świetle autorskiego komentarza czytam ten fragment jako zanegowanie sztywnych granic między ludźmi, granic, które okazują się dowcipem, brutalnym żartem. Tym, co ma je zastąpić, jest forma wspólnotowości, ale wspólnotowości zwichniętej, nie opartej na konstrukcjach językowych, pojęciach („Język bestia fika z ossi dialektycz”), lecz na „twarzach”, grymasach twarzy („Argamantacja wykryca mi do najprzeróżniejsze grymma” – grymma – grymasy – gremia)³⁰.

Formuła „nie... lecz” jest granicą dowolnie stawianą innemu, co może budzić jego strach, ale też fascynację – Gombrowicz wspomina:

Byłem najczęściej negacją mojego przerażonego rozmówcy, który dopiero po wielu posiedzeniach spostrzegął iż ja dyskutuję dla sportu, dla zabawy, a także z ciekawości żeby na wszelki wypadek zbadać odwrotność każdej tezy [...]. Potrzebowałem ofiar... Byłem uszczęśliwiony gdy nawinął mi się ktoś prostoduszny a gorący, z którym mogłem igrać jak kot z myszą... i zdarzało się, że te ofiary przeistaczały się w wyznawców, a nawet przyjaciół.

(*Wspomnienia polskie*, s. 110)

Co powoduje u rozmówców Gombrowicza te sprzeczne emocje? Jan Błoński określa postawę autora *Dziennika* jako „postawę artysty, który pragnie zobiektywizować czy raczej uspołecznić własną subiektywność... i zarazem chce dotrzeć – praktycznym działaniem – do duszy słuchacza lub czytelnika, jedynie dostępnego mu naprawdę partnera”³¹. Niezależnie od tego, czy Gombrowicz rzeczywiście chciał docierać do ludzkich dusz, czy zależało mu tylko na budowaniu i obronie swojego „ja”, jeśli w jego dziele chodzi o ustanowienie subiektywnej prawdy podmiotu, może się to dokonać tylko o tyle, o ile będzie bu-

²⁹ Por. na przykład J. OLEJNICZAK: „Marksizm” Gombrowicza? W: TEGOŻ: *Kłamstwo nieprzerwane nas drąży...*, s. 15–35; M.P. MARKOWSKI: *Czarny nurt...*, s. 291–299; Z. ŁAPIŃSKI: *Ja, Ferdynurke...*, s. 81–84.

³⁰ Warto w tym kontekście przypomnieć, spisane w kontekście filozofii Lévinasa, uwagi Olejniczaka o ujawnianiu przez Gombrowicza własnej twarzy; por. J. OLEJNICZAK: *Podmiot(y) Gombrowicza...*, s. 95.

³¹ J. BŁOŃSKI: *O Gombrowiczu*. W: *Gombrowicz i krytycy*. Wybór i oprac. Z. ŁAPIŃSKI. Kraków 1984, s. 229.

dzic opór. Tylko jeśli stawiam opór, mogę zostać dotknięty. A muszę być dotykalny, jeśli mam wolę „ja”.

Jako przeciwieństwo tak rozumianego oporu czytam Gombrowiczowską kategorię „łatwości”. Termin ten, jak wiele pojęć w twórczości autora *Dziennika*, ma dwa przeciwstawne znaczenia. Z jednej strony jest to fantazmat łatwości młodej, która jest „w szczytowych swoich momentach [...] identyczna z dziką jakąś obojętnością czy nawet z dzikością po prostu” (D, s. 750), to argentyńska lekkość i rozwichrzenie, przeciwstawiane ciężarowi starej Europy³². Łatwość ma jednak inne jeszcze oblicze, znacznie gorzej przez Gombrowicza oceniane. Sartre i Genet kompromitują się z jego perspektywy tym, że ich myśl „zawala się w łatwość” (D, s. 784). Zbyt łatwo jest też naukowcom, dążącym do obiektywnej prawdy rzeczowej, a więc próbującym wyrzec się ludzkiego bólu i unikającym oporu przeciwko deformacji. Zbyt łatwo jest panu Foucault, którego nie bolą zęby (T, s. 28). Zbyt łatwo jest też uznać wszystko za tekst, strukturę, formę – i to niezależnie od tego, czy wszystko rzeczywiście tym jest, wszak chodzi tu o prawdę subiektywną, a nie obiektywną. Łatwość w sztuce jest zaś jej największą zagładą:

W malarstwie dyskwalifikacja następuje wskutek łatwości płodzenia, przechodzącej w gigantyczne poronienie. Pewien wzięty malarz (któż by pamiętał nazwisko), przyjechawszy do Buenos Aires rankiem, namalował w ciągu jednego dnia z górą dwadzieścia obrazów żeby zapłacić salę wystawową, wynajętą na dzień następny... I obrazy sprzedał zarabiając kupę forsy.

(D, s. 698)

Być może jednak te dwa rodzaje łatwości różne są tylko pozornie. German Ritz zwraca uwagę, że w twórczości Gombrowicza młodość „zawsze ma [...] utopijny charakter czystej formy, nie zapisanej przez inne dyskursy”³³. Jeśli przyjąć to założenie, można by stwierdzić, że

³² Por. komentarz Badiou do Pawłowego Listu do Galatów („A zatem nie jesteś już niewolnikiem, lecz synem. Jeżeli zaś synem, to i dziedzicem z woli Bożej” Ga 4, 7): „Dlatego prawdą jest, że wszelka powydarzeniowa uniwersalność zrównuje synów przez rozproszenie partykularnych ojców. Stąd wszelka prawda jest naznaczona niezniszczalną młodością”. A. BADIOU: *Święty Paweł...*, s. 67.

³³ G. RITZ: *Język pożądania u Witolda Gombrowicza*. W: TEGOŻ: *Niż w labiryncie pożądania. Gender i płęć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*. Przeł. B. DRĄG, A. KOPACKI, M. ŁUKASIEWICZ. Warszawa 2002, s. 212.

w obu przypadkach, które tu omawiam, działa ten sam mechanizm braku oporu, a różnica polega tylko na intensywności sił, przed którymi trzeba się opierać. Mały opór jest bowiem w pełni uzasadniony i zrozumiały przy małym nacisku, a dopiero gdy pojawia się przy nacisku ogromnym, grozi, w najlepszym razie, deformacją, a w najgorszym – zmiążdżeniem.

Dokładne mikroanalizy granic powieści Gombrowicza – ich początków i zakończeń – przeprowadził Józef Olejniczak w *Podmiot(ach) Gombrowicza*. Zacytowawszy stosowne fragmenty, badacz konkluduje:

Wpierw, po tych dość obszernych przytoczeniach, konkluzja czytelnika – w powieściach Gombrowicza nie jest istotne „o czym się opowiada”, zdecydowanie ważniejsze są pytania o to, „jak się opowiada?” oraz „kto opowiada?”, ale także – jak sądzę – „po co się opowiada?”. To ostatnie pytanie nie jest tożsame z kwestią autorskich (tzn. podmiotu autorskiego) intencji wpisanych w dzieło. W jawny sposób sygnalizował to Gombrowicz w ostatnich zdaniach *Ferdydurke* i *Trans-Atlantyku* – to, co istotne, z d a r z y się już po zakończeniu opowieści, a będzie to s p o t k a n i e tekstowego „ja” z odbiorcą³⁴.

W zamilknięciu otwiera się więc przestrzeń dla głosu odbiorcy. Aposjopetyczne, bo urywające wątek: „I przez sekundę, oni i my, w naszej katastrofie spojrzeliśmy sobie w oczy” (P, s. 150), czy „Dziś na obiad była potrawka z kury” (K, s. 148), ma pozwalać czytelnikowi na wkroczenie w opuszczone miejsce ze swoim własnym słowem. Z drugiej jednak strony o finale *Pornografii* „pisano, że brak mu intensywności” i kiedy Gombrowicz dowodzi, że „Przecież o to właśnie [mu] chodziło, finał ma się rozplątać w nic” (P, s. 87), zdaje się wytyczać granicę nie tam, gdzie się jej spodziewano. Kryminalne fabuły *Pornografii* i *Kosmosu*, gdyby były pisane tradycyjnie, domagałyby się rozwiązania, mocnej pointy. Wychodząc wbrew takim oczekiwaniom, Gombrowicz „zabiera głos”, sprawia, że nie można (łatwo) mówić.

Nieograniczone graniczenie, rozumiane jako pozbawione nadrzędnych zasad, spontaniczne i motywowane oporem stawianie nietrwałych granic sobie i innym, nie jest niczym łatwym. Nie jest też łatwo przedstawiać się

³⁴ J. OLEJNICZAK: *Podmiot(y) Gombrowicza...*, s. 105.

jako konserwatysta-burzyciel, hreczkosiej-awangardzista, lewicowiec prawicowy, prawicowiec lewicowy, sarmata argentyński, arystokratyczny plebejusz, artysta antyartystyczny, dojrzałec niedojrzały, anarchista zdyscyplinowany, sztucznie szczery, szczerze sztuczny³⁵.

Trzeba jednak podejmować się tego – konstatuje Gombrowicz:

To wam dobrze zrobi... i mnie!

(D, s. 845)

Ograniczenie nieuniknione

*Ale katastrofa rozplywa się w milionach.
[...] NEC HERCULES CONTRA PLURES.*

Witold Gombrowicz, *Dziennik*

W najwyższym Bólu stał mi się kimś.

Witold Gombrowicz, *Dziennik*

W proteście przeciw zniekształceniu zawiera się nasz kształt autentyczny.

Witold Gombrowicz, *Dziennik*

Widzę trzy przynajmniej granice w twórczości Gombrowicza, przedstawiane jako ustalone i niezmiennie, a więc niepodlegające nieograniczonemu graniczeniu, które może być co najwyżej odpowiedzią na nie, ale nigdy nie jest sposobem ich funkcjonowania. Są to: ilość, ból i deformacja³⁶. Każda z tych granic związana jest z „możliwością wszystkiego” i każda w sposób zasadniczy wpływa na ludzkie życie.

³⁵ Enumeracja ta wskazuje na związki poetyki Gombrowicza z poetyką zaproponowanego przeze mnie pojęcia, chciałbym jednak zauważyć jeszcze, że jest to ta sama poetyka, która pozwalała w sarmackiej Polsce określać pisanie jako „niepróżnujące próżnowanie”. Związki Gombrowicza z sarmacją jako formacją kulturową są oczywiste, zwłaszcza przy dzisiejszym stanie wiedzy gombrowiczologicznej, która zresztą najwięcej zawdzięcza samemu Gombrowiczowi.

³⁶ German Ritz, rozumiejąc problem granicy w twórczości Gombrowicza trochę inaczej niż ja (tzn. jako „zetknięcie z inną kulturą albo po prostu z innością”), wylicza kilka przykładowych miejsc granicznych istotnych dla lektury tego pisarza; są to: Ameryka Południowa, Niemcy, dwór i pre-teksty („lektury Gombrowicza w ramach jego własnej twórczości”). Por. G. RITZ: *Język pożądania u Witolda Gombrowicza...*, s. 199–203. Wszystkie wskazane przez badacza miejsca graniczne czytam jako funkcjonujące na „zasadzie” nie-

„Gdy jeden człowiek myśli o kilkudziesięciu milionach... można wszystko” (D, s. 796), zauważa Gombrowicz, wprowadzając w tym kontekście dwa istotne terminy: „horyzont ludzki” (D, s. 680) i „wewnętrzna nieskończoność” (D, s. 684). Pierwszy z nich opisuje liczbę wszystkich żyjących ludzi współczesnych danej osobie, a właściwie świadomość tej liczby, bo trudno tu o dokładne wyliczenia. Zdaniem Gombrowicza świadomość, że jest się jednym z wielu (sama w sobie i tak dość trudna, jako że: „Nasza filozofia jest filozofią Adamów. Nasza sztuka jest sztuką Adamów”), nie jest wystarczająca, równie ważne, a może nawet ważniejsze jest pytanie: „Z ilu? Jeśli jestem jednym z dwóch miliardów, to nie to samo, co gdybym był jednym z dwustu tysięcy” (D, s. 680). „Wewnętrzna nieskończoność” z kolei jest świadomością, że w „horyzoncie ludzkim” mieści się niemożliwa do wyobrażenia mnogość kombinacji tego, czym może być człowiek. Jest to granica myśli, która ma moc znoszenia innych granic, która „obala wszystkie normy, psychologiczne, moralne i inne” (D, s. 685), a zarazem jest to jedno ze źródeł problemu formy, „jej autonomii, jej dowolności, jej furii stwarzającej, kaprysów perwersji, spiętrzeń i rozpadów, niepohamowania i bezgraniczności, nieustannego splatania się i rozplatania” (T, s. 90). Problem ilości nie dotyczy w twórczości Gombrowicza tylko kwestii liczności populacji. Pisałem już o nadmiarze związanym ze sztuką, tak zresztą jak z każdą inną dziedziną ludzkiej działalności intelektualnej. W *Testamencie* z kolei padają słowa:

Mnie *Kosmos* zdolny jest zaniepokoić i nawet przerazić – dlaczego? Gdyż w ciągu mojego życia wyrobiłem sobie szczególną wrażliwość na Formę i ja naprawdę lękam się tego, że mam pięć palców u ręki. Dlaczego pięć? Dlaczego nie 328584598208854? A dlaczego nie wszystkie ilości naraz? I dlaczego w ogóle palec?

(T, s. 90)

Figurą ilości, jako nieuniknionej granicy myślenia, jest więc dla Gombrowicza kosmos (a jej najpełniejszą literacką manifestacją, oczywiście, *Kosmos*).

ograniczonego graniczenia (słowo „zasada” umieszczam w cudzysłowie, bowiem trudno tu mówić o „zasadzie” *sensu stricto*; równie absurdalne byłoby, gdybym napisał, że miejsca owe funkcjonują „w ramach” nieograniczonego graniczenia; być może najbardziej odpowiednie byłoby tu sformułowanie „procedura” nawiązujące do stosowanego przez Badiou terminu „procedura prawdy”).

Uważam, że procedura nieograniczonego graniczenia przewiduje w dziele Gombrowicza odpowiedź na to nieuniknione ograniczenie ilością i jest to swoista forma mechanizmu obronnego. Mechanizmem tym jest zaś – tak twierdzą – powtórzenie³⁷. Jacques Derrida zauważa, że jakakolwiek policzalność zawsze ugruntowuje możliwość powtórzenia („[policzalność – J.Z.] od pierwszej chwili umożliwia bowiem swoje powtórzenie, występuje w każdym zwróceniu się do innego”³⁸). Powtórzenie również jest mnogościowe, ale jest wielokrotnieniem tego samego, zbiorem jednakowych elementów, a więc wyrzyna niejako elementy nieskończonego ciągu, wynosząc je i uniezależniając.

Pewnego sobotniego poranka w 1960 roku Gombrowicz w kawiarni Querandi zauważył rękę kelnera, która „cicha, skulona, sekretna” (D, s. 550) utkwiała mu w myśli na cały dzień, ewokując szereg powtórzeń, wynikających z tego, że jego myśl ciągle do owej ręki wracała. Pod wieczór Gombrowicz relacjonuje:

Jestem na Corrientes a jednocześnie jestem w najczarniejszych, międzygwiazdnych otchłaniach – sam w przestrzeni! Jestem po niezłej kolacji i jestem rzucony w nieskończoność, jak krzyk...

Ba! Wybrałem rękę w Querandi po prostu żeby za coś się złapać. Poczuję się względem czegoś... Jako punkt odniesienia... Wybrałem ją z tej przyczyny właśnie, że nie ma znaczenia... wszystkie kierunki, miejsca i rzeczy są równie dobre na moim bezmiarze, gdzie nic nie ma oprócz stającego się ruchu. Wybrałem ją z miliarda otaczających mnie rzeczy, ale mogłem wybrać coś innego... Tylko teraz nie chciałbym, żeby ona co ze mną zrobiła! Zrobić ze mną – lub zrobić mnie... Czy już nie jestem sam? Czy już jestem sam na sam z ręką kelnera, którą sobie wybrałem... czyż jesteście we dwoje?

(D, s. 558)

³⁷ Figurze powtórzenia w twórczości Gombrowicza i jej szczególnym zastosowaniom w *Kosmosie* poświęcony jest szkic Anny Czabanowskiej-Wróbel *Kosmos powtórzeń Witolda Gombrowicza*. Badaczka wiąże ów problem z „zagadnieniem autotematyzmu i dwudziestowieczną nieoczywistością *mimesis*”, a jako jego filozoficzne konteksty wskazuje dzieła Kierkegaarda, Nietzschego, Heideggera i Bergsona; por. A. CZABANOWSKA-WRÓBEL: *Kosmos powtórzeń Witolda Gombrowicza*. „Teksty Drugie” 2005, nr 3, s. 79–90.

³⁸ J. DERRIDA: *Wiara i wiedza. Dwa źródła „religii” w obrębie samego rozumu*. Przeł. P. MRÓWCZYŃSKI. W: *Religia. Seminarium na Capri prowadzone przez Jacquesa Derridę i Gianniego Vattimo, w którym udział wzięli Maurizio Ferraris, Hans-Georg Gadamer, Aldo Gargani, Eugenio Triás i Vincenzo Vitiello*. Przeł. M. KOWALSKA i in. Warszawa 1999, s. 93.

Wybór jednego obiektu z nieskończoności, skupienie się na nim i powtarzanie go w myślach i słowie może stanowić ucieczkę od kosmosu i jego chaotycznej mnogości. Samo w sobie powtarzanie może jednak stanowić zagrożenie, jeśli myśl zbyt mocno zafiksuje się na wybranym przednio obiekcie, do czego zresztą, jak dowodzi Gombrowicz, ma ona wyraźną tendencję³⁹. Dlatego właśnie powtórzenie powinno funkcjonować w trybie nieograniczonego graniczenia, podmiot powinien wybierać powtarzane obiekty tylko na mocy deklaracji i nie przywiązując się do nich. O ile *Kosmos* czytam jako prezentację zagrożeń związanych z fiksacją na powtarzanym obiekcie, o tyle *Ferdydurke*, zwłaszcza w kreacyjnych, opartych na logice powtórzenia machinacjach i knowaniach Józia, jawi mi się jako wyraz wyzwalającej mocy tej figury. W swojej pierwszej wydanej powieści Gombrowicz zresztą wprost formułuje zalecenia dotyczące powtarzania:

I polecam wam moją metodę nasilania przez powtarzanie, dzięki której powtarzając systematycznie niektóre słowa, zwroty, sytuacje oraz części nasilam je potęgując zarazem wrażenie jednolitości stylu do granic maniackich. Przez powtarzanie, przez powtarzanie najsmadniej tworzy się wszelka mitologia! Zważcie jednak, że taka cząstkowa konstrukcja nie tylko jest konstrukcją, jest właściwie całą filozofią, którą tu przedstawię w formie piankowej i lekkiej beztróskiego felietonu.

(F, s. 69)

Oczywiście kiedy mówię o „wyzwalającej mocy”, nie wyzwolenie, a wyzwalenie co najwyżej mam na myśli. Ostatecznie uważam, że powtórzenie, które unika popadania w fiksację, jest u Gombrowicza środkiem oporu przed ilością.

O problemie deformacji i o tym, jaką odpowiedź stanowi na nią nieograniczone graniczenie, pisałem już wcześniej. Myślę, że w przypadku bólu sytuacja wygląda inaczej. Ból to bestia, „gad, kryjący się w ciemnym łonie bytu” (D, s. 650). Ból jest dla Gombrowicza straszniejszy od umierania. Markowski komentuje:

Tym wszakże, co w umieraniu dominuje i co samodzielnie pozabawia mnie samego siebie, czego lękać można się najbardziej, są *ból* i *cierpienie*, które zadają kłam iluzorycznemu poczuciu wolności. W istocie, i wstyd, i ból wyprowadzają nas poza nas samych (sam wstyd bywa bar-

³⁹ Por. krótki „traktat fenomenologiczny” o zauważaniu popielniczki i obsesjonalnej naturze powtórzenia, zapisany w *Dzienniku* z roku 1966 (D, s. 852–853).

dzo bolesny, sam ból bywa bardzo wstydlivy), a tym samym wyprowadzają z raju niewinności⁴⁰.

Uważam jednak, że nawet ból ma dla Gombrowicza również inne znaczenie. To z lekceważenia bólu czynił on główny zarzut naukowcom-strukturalistom. To ból, a nie na przykład tekst, jest tym, co pozwala (choć na chwilę) dotrzeć autorowi *Dziennika* do dalekiego, niezręczystego Dantego:

Tak, tak... Ale teraz już go mam, już go trzymam, on mnie obraża, oburza, więc on tam jest... za murem czasu... stał mi się osobą...

W najwyższym Bólu stał mi się kimś.

Zadowolenie. I notuję: tak, Ból urzeczywistnia. Ból jedynie jest w stanie połączyć, poprzez czas i przestrzeń, to Ból sprowadza pokolenia do wspólnego mianownika.

(D, s. 886)

Ból urzeczywistnia, pozwala zbliżyć się do innego, jednak Gombrowicz nie będzie nigdy masochistą, przeciwstawiając się pod tym względem Brunonowi Schulzowi (D, s. 658). W całej swojej twórczości będzie próbował zastosować na bólu procedurę nieograniczonego graniczenia, łącząc ból z rozkoszą w sposób nieoczekiwany, nie linią masochizmu, a inną – być może, jak w interpretacji Jarzębskiego – panerotyczną:

Wszystkie nieledwie zabójstwa u Gombrowicza mają podtekst erotyczny: zarówno to że *Zbrodni z premedytacją* (duszenie trupa jako konsekwencja miłości rodzinnej), jak – kolejno – zorganizowane zabójstwo Iwony (próba restytucji „normalnej” erotyki), gwałcenie Syfona przez uszy, po którym nieszczęsny przywódca „chłopiat” umiera, planowane zabójstwo Ignaca i Tomasza w *Trans-Atlantyku*, morderstwo narzeczonej w *Bankiecie*, sprowokowane samobójstwo Władzia w *Ślubie* (usunięcie „rywala”), finałowa hekatomba w *Pornografii* i wreszcie niedoszłe powieszenie Leny w *Kosmosie*. Nie zawsze to się wydaje oczywiste (na przykład w *Bankiecie* i *Ślubie*), ale jeśli pamiętamy, że zbrodnie mają w tym świecie charakter „rodzinny”, a rodzina u Gombrowicza jest instytucją kanalizującą i otamowującą przy pomocy norm przyrodzony człowiekowi panerotyzm, to i rzeczony podtekst przestanie zaskakiwać⁴¹.

⁴⁰ M.P. MARKOWSKI: *Czarny nurt...*, s. 371.

⁴¹ J. JARZĘBSKI: *Gra w Gombrowicza*. Warszawa 1983, s. 380.

Ból urzeczywistnia, jako granica uniwersalnego doświadczenia nadaje znaczenie, ale mimo to nie jest znakiem człowieczeństwa, lecz znakiem istnienia w ogóle. Wszak jest on wspólnym doświadczeniem i ludzi, i zwierząt. Podobnie zresztą jak ilość i deformacja. Czyż bowiem jeden z najważniejszych z fragmentów *Dziennika* problematyzujących ból nie dotyczy postrzelonego charta („Scena ta, jak z dramatu, nie byłaby tak natężona i nagła, gdyby nie rżenie i biegające za nami psie oczy” – D, s. 381)? Czy nie wprowadza Gombrowicz kwestii ilości i granicy na podstawie opisu tysięcy żuczków leżących na plaży do góry nogami (D, s. 384)? Czy w końcu jeździec nie deformuje konia, powtarzając „w kółko [...] jeden i ten sam stu-tysięczny skok przez przeszkodę – na zwierzęciu, które przecież zupełnie nie nadaje się do skoków” (D, s. 367)? Jestem zdania, że nieuniknione ograniczenia, o których pisze Gombrowicz, nie wyznaczają ludzkiego horyzontu, lecz horyzont życia w ogóle. Człowiekowi właściwa jest co najwyżej możliwość oporu, ale w chaosie nieskończenie mnogiej, przepełnionej bólem, deformującej rzeczywistości wszystkie istoty są równe.

Praktyki, które człowiek może podejmować, by bronić się przed naskami rzeczywistości i społeczeństwa, nie są wcale niczym łatwym. Przede wszystkim te z przedstawionych przez Gombrowicza „wybiegów”, które określiłem zbiorczą nazwą „nieograniczonego graniczenia”, same wymagają zanurzenia się w chaotyczności świata. Alternatywną strategią, krytykowaną przez pisarza, byłoby poszukiwanie schronienia i poczucia bezpieczeństwa w zastygłych, sztywnych tożsamościach (katolika, komunisty, artyści, arystokracji itp.). Postawa taka nie tylko nie zbawia od tego, co w kosmosie przerażające, ale też pozbawia tego, co najcenniejsze – podmiotowości jednostkowej, niezależnej i nastawionej na spotkanie z innym.

Bibliografia

Podmiotowa

- GOMBROWICZ W.: *Dziennik 1953–1969*. Pośl. W. KARPIŃSKI. Kraków 2013.
GOMBROWICZ W.: *Ferdydurke*. Kraków 1989.
GOMBROWICZ W.: *Kosmos*. Kraków 1986.

GOMBROWICZ W.: *Pornografia*. Kraków 1987.
 GOMBROWICZ W.: *Testament*. Warszawa 1990.

Przedmiotowa

- BADIOU A.: *Święty Paweł. Ustanowienie uniwersalizmu*. Przeł. J. KUTYŁA, P. MOŚCICKI. Wstęp K. DUNIN. Posłowie P. MOŚCICKI. Kraków 2007.
- BATAILLE G.: *Historia erotyzmu*. Przeł. I. KANIA. Warszawa 2008.
- BŁOŃSKI J.: *O Gombrowiczu*. W: *Gombrowicz i krytycy*. Wybór i oprac. Z. ŁAPIŃSKI. Kraków 1984.
- CZABANOWSKA-WRÓBEL A.: *Kosmos powtórzeń Witolda Gombrowicza*. „Teksty Drugie” 2005, nr 3.
- DERRIDA J.: *Wiara i wiedza. Dwa źródła „religii” w obrębie samego rozumu*. Przeł. P. MRÓWCZYŃSKI. W: *Religia. Seminarium na Capri prowadzone przez Jacques’a Derridę i Gianniego Vattimo, w którym udział wzięli Maurizio Ferraris, Hans-Georg Gadamer, Aldo Gargani, Eugenio Trias i Vincenzo Vitiello*. Przeł. M. KOWALSKA i in. Warszawa 1999.
- JARZĘBSKI J.: *Gra w Gombrowicza*. Warszawa 1983.
- JARZĘBSKI J.: *Trudno być Bogiem*. „Teksty Drugie” 2000, nr 5.
- KŁOSIŃSKI K.: *Przemiany prozy XX wieku*. W: TEGOŻ: *Eros. Dekonstrukcja. Polityka*. Katowice 2000.
- KRISTEVA J.: *Od znaków do podmiotu*. Przeł. T. KITLIŃSKI. W: *Podmiot w procesie*. Red. J. JUSIAK, J. MIZIŃSKA. Lublin 1999.
- LONGINOVIĆ T.Z.: *Ja, Witold Gombrowicz. Poniżenie a potęga pisania w „Testamencie”*. W: *Grymasy Gombrowicza. W kręgu problemów modernizmu, społeczno-kulturowej roli płci i tożsamości narodowej*. Red. E. PŁONKOWSKA-ZIAREK. Przeł. J. MARGAŃSKI. Kraków 2001.
- ŁAPIŃSKI Z.: *Ja, Ferdynand. Gombrowicza świat interakcji*. Lublin 1985.
- MARGAŃSKI J.: *Gombrowicz. Wieczny debiutant*. Kraków 2001.
- MARKOWSKI M.P.: *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*. Kraków 2004.
- OLEJNICZAK J.: *Kłamstwo nieprzerwane nas drąży. Cztery szkice o Gombrowiczu*. Katowice 2003.
- RITZ G.: *Język pożądania u Witolda Gombrowicza*. W: TEGOŻ: *Niż w labiryncie pożądania. Gender i płęć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*. Przeł. B. DRĄG, A. KOPACKI, M. ŁUKASIEWICZ. Warszawa 2002.
- SALGAS J.-P.: *Witold Gombrowicz lub ateizm integralny*. Przeł. J.M. KŁOCZOWSKI. Warszawa 2004.
- SANAVIO P.: *Gombrowicz: forma i rytuał*. W: *Gombrowicz filozof*. Wybór i oprac. F.M. CATALUCCIO, J. ILLG. Kraków 1991.
- TISCHNER Ł.: *Gombrowicza milczenie o Bogu*. Kraków 2013.

Summary

The starting point for this paper is the observation – familiar to contemporary culture and made also by Witold Gombrowicz – that the warrants of sense behind great narratives no longer hold and that the position of Father in discourse remains unfilled, resulting in disintegration of the current model of subjectivity. The author investigates the ways in which Gombrowicz proposes to deal with the resulting chaos and indefiniteness. In order to discuss his strategy, the paper introduces the notion of “unlimited delimitation”, which refers to attempts to form new subjectivity not on the basis of schematic and fossilised positions or their complementary transgression, but on the basis of continual, active, agonistic resistance to natural and cultural limitations – resistance motivated solely by the will. This strategy throws a challenge to the other and at the same time summons the other to respond, since it stands a chance to be effective only if it becomes universal. At this point Gombrowicz’s thought structurally corresponds with the ideas of Alain Badiou, who analyses St. Paul’s universalism, an observation important for the present discussion, as it opens the possibility of a post-secular reading of Gombrowicz’s writings.

Marek Sznajder

Uniwersytet Zielonogórski

Lilia pośród cierni, czyli o technikach oddechowych w atmosferze chaosu ***O Piotrusiu Leo Lipskiego***

W artykule chciałbym podjąć próbę odczytania sensów i tym samym rozjaśnienia jednego tylko zdania z twórczości Leo Lipskiego. Zdając sobie doskonale sprawę z grożącego takiemu przedsięwzięciu niebezpieczeństwa „paralelomanii”¹, postanowiłem trzymać się przede wszystkim zasady *sola scriptura*. Oznacza to, że w pierwszej kolejności w samym tekście będę szukał możliwych rozwiązań interpretacyjnych dla badanej wypowiedzi, a dopiero potem skorzystam z pomocy niezależnych źródeł. Świadomie używam terminu „rozjaśnienie”, a nie „wyjaśnienie”, ponieważ w moim przekonaniu Lipski celowo posłużył się w swej wypowiedzi figurą symbolu, a tego, jak wiadomo, nie można sprowadzić do dosłownej wykładni².

Słowa, którym chcę się przyjrzeć, brzmią: „Zrozumiałem »wschodnią medytację«”³. Być może wyglądają one na pierwszy rzut oka niepozornie, ale są jednymi z najważniejszych w całym dorobku pisarza. Z pewnością można je tak postrzegać, jeżeli uwzględni się p o d ó j - n i e e g z y s t e n c j a l n y kontekst ich wypowiedzenia⁴, a także samą autorską wskazówkę interpretacyjną sugerującą *expressis verbis*

¹ Termin zaczerpnięty od Daniela C. Matta: D.C. MATT: *Translator's Introduction*. In: *The Zohar. Pritzker Edition*. Stanford 2004, s. XIV. Rozumiem go tutaj jako nadmierną cytację wszelkich możliwych i pasujących kontekstowo źródeł.

² Powróć do tego w dalszej części tekstu.

³ L. LIPSKI: *Piotruś*. Olsztyn 1995, s. 84. W dalszej części niniejszego szkicu używam skrótu P. Wszystkie przypisy wraz z numerami stron pochodzą z tego wydania.

⁴ Kwestia autobiograficznej możliwości utożsamienia narratora Piotrusia i samego pisarza.

głęboką ich wieloznaczność i ponadczasową uniwersalność⁵. Zdanie: „Zrozumiałem »wschodnią medytację«” artykułuje tytułowy bohater opowiadania *Piotruś* – kaleki, znajdujący się w sytuacji liminalnej (parafrazując wyrażenie Victora W. Turnera⁶), na progu pomiędzy śmiercią a życiem, cierpieniem nie do zniesienia a chwilą odeń wyzwolenia.

Piotruś Leo Lipskiego opowiada historię polsko-żydowskiego emigranta w Palestynie, który z powodu kalectwa traci z wolna materialne, a także moralne (P, s. 61) podstawy bytu i w akcie desperacji sprzedaje się na targu w niewolę. Zajęciem, jakie zleca mu jego nowa „właścicielka”, staje się pilnowanie (blokowanie) toalety po to, by lokatorzy wynajmujący pokój od pani Cin („posiadaczki” Piotrusia) wreszcie się wynieśli:

Chodzi o to, by pan, panie Piotrusiu, blokował klozet. Od rana do wieczora. Jedzenie dam. Zamknę pana, by było pewniej. Rozumie pan. Ja bowiem nie mogę sama siedzieć, ponieważ chodzę na posiedzenia Badaczy Pisma Świętego. Dam panu Mayera, Pierwszy tom. Encyklopedia. Rozumie pan.

(P, s. 69)

Piotruś bywa czasami wypuszczany, przydarza mu się wtedy miłość i pojawia się nawet skrawek nadziei. Kiedy jednak tkwi w swojej celi, a czyni to przez większość czasu, rozmyśla o pustym tronie Boga, o Bycie i Nicości oraz o śmierci. *Axis mundi* głównego bohatera zostaje więc wyznaczone przez śmierdzącą toaletę.

Dla Lipskiego toaleta ma jednak i inne znaczenie. Cytuję dłuższy fragment za pisarzem z *Jak powstawał „Piotruś”*:

chciałem pokazać człowieka w uniwersalnym sensie tego pojęcia – i jego los na ziemi. Chciałem pokazać degradację człowieka. Piotruś (podobnie jak ja) jest okaleczony fizycznie, wyrzucony poza nawias życia społecznego przez swoją chorobę, samotność, sytuację ekonomiczną i emigrację. Wierzę jednak, że to okaleczenie, poniżenie, samotność w głębszym sensie tego słowa, są normalnym udziałem człowieka na ziemi [...]. Piotruś został pozbawiony w życiu wszystkiego i w końcu zredukowany do poniżającej, okrutnej egzystencji na ograniczonej przestrzeni klozetu. Ileż

⁵ Zob. L. LIPSKI: *Jak powstawał „Piotruś”*. W: TEGOŻ: *Paryż ze złota*. Izabelin 2002.

⁶ Zob. na przykład V.W. TURNER: *Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites of Passage*. In: *Betwixt and Between: Patterns of Masculine and Feminine Initiation*. La Salle, Illinois 1998.

jednak ludzi żyje równie trudnym i ograniczonym istnieniem na terenie swoich codziennych obowiązków, pracy zawodowej itp.⁷

Chwilę później Lipski dopowiada, iż z dna (w *Piotrusiu* w wielorakim znaczeniu – *de profundis*) podźwignąć można się dzięki intelektowi, pracy nad sobą („samoanalizie”), kontemplacji przyrody, przyjaźni i miłości⁸.

Autor *Niespokojnych* jest jednak zbyt przenikliwym obserwatorem świata, aby jego receptę na życie można było zamknąć w postaci takiej prostej, podręcznikowej sentencji. Lipski programowo rzuca wyzwanie czytelnikowi, wystawia go na próbę prawie w każdej sytuacji, poczynszy od skatologicznej warstwy językowej („człowiek, chlupoczący worek, napchany flakami, miękki, wilgotny. Dużo dziur, z których się leje, kapie, które śmierdzą, wyłożonych śluzami, flegmami, galaretowymi masami – P, s. 116)⁹, a skończywszy na „metafizycznym” bluźnierstwie („przecież Bóg, sam Bóg jest schizofrenikiem – P, s. 134). Jeżeli odbiorca tekstu nie może pogodzić się z czymś tak podstawowym jak cielesność Piotrusia (*vel* własna cielesność), jakże będzie potrafił w pełni docenić piękno i wzniosłość, które dopiero rodzą się z przełamania własnych słabości i ich akceptacji¹⁰? W takim obsesyjnym¹¹, metodologicznym „zamęczaniu” obrazowością przebraną niemal w groteskę¹² zdają się być ukryte Jungowskie przemyślenia dotyczące rozwoju osobowości, nieobce twórcy *Dnia i nocy*¹³. Jednym z ich derywatów jest aksjomat odmiennego od „standardowego” dla kultury europejskiej postrzegania zjawiska „rozumienia

⁷ L. LIPSKI: *Paryż ze złota...*, s. 90.

⁸ Por. tamże, s. 90.

⁹ Słowom Lipskiego nie wolno łatwo ufać, one często zwodzą. Nic dziwnego, że wielu nie rozumie *Piotrusia* (vide Andrzej Bobkowski, na co wskazuje Marta Cuber – M. CUBER: *Trofea wyobraźni. O prozie Leo Lipskiego*. Katowice 2011, s. 174). Widzę to zwodzenie Lipskiego za Ludwigiem Wittgensteinem: „język przesłania myśl. Tak mianowicie, że po zewnętrznej formie szaty nie można sądzić o formie przebranej w nią myśli. Kształtowanie szaty przyświecają bowiem zgoła inne cele, niż ujawnienie formy ciała”. Zob. L. WITTGENSTEIN: *Tractatus logico-philosophicus*. Przeł. B. WOLNIEWICZ. Warszawa 2000, s. 20.

¹⁰ „Może się odzwyczaisz od swojej choroby? [...] To jest brzydkie przyzwyczajenie i kto wie, czy ty tego nie symulujesz”. Tamże, s. 99.

¹¹ Zob. M. CUBER: *Trofea wyobraźni...*, s. 183.

¹² Zob. H. GOSK: *Jesteś sam na swojej drodze*. Izabelin 1998, s. 106.

¹³ Na przykład o etapie akceptacji swego Cienia. Zob. na przykład C.G. JUNG: *Cień*. W: TEGOŻ: *Archetypy i symbole*. Przeł. J. PROKOPIUK. Warszawa 1993.

czegoś”¹⁴. Rozumieć znaczy, według Lipskiego, intelektualnie opinać jakieś zjawisko, ale i je poczuć, a to równa się uczuciowemu uchwyceniu wartości za nim stojącej. Zauważa to również Marta Cuber, przywołująca na poparcie tego spostrzeżenia relacje pierwszych odbiorców tekstów Lipskiego (czyli Andrzeja Bobkowskiego i Jerzego Giedroycia). Badaczka czytanie tego pisarza porównuje wprost do „czucia wszystkimi porami skóry, całym ciałem”¹⁵. Ja poszedłbym jeszcze dalej w nazewnictwie intelektualnego stylu myślenia w *Piotrusiu*, nazwałbym go bebehorealizmem¹⁶. Realizm taki w obnażaniu i demaskowaniu mirażu stojących za wszelkimi kulturalnymi fantazmatami nie cofa się przed niczym – chce dojrzeć Wszystko (*unus mundus*). Motyw lustra (jakże charakterystyczny), który pojawia się w opowiadaniu (na przykład tafla „wody toaletowej” brudnego klozetu, przeglądające się w lusterkach, a podpatrywane ukradkiem przez Piotrusia żołnierki), przywodzi na myśl słynny obraz Austina Osmana Spare’a *pozycja śmierci*¹⁷. I tu, i tam (analogicznie) patrzenie, obserwacja otoczenia, a przede wszystkim studiowanie własnej osoby w długich, milczących, wielogodzinnych „sesjach” bycia z samym sobą, wywołują z podświadomości „wilka z lasu”. Wypełzają z niej demony, które (zgadzam się z tym spostrzeżeniem Hanny Gosk) normalność zamieniają w „piekło, w którym nie ma miejsca na nic więcej, jak tylko szaleństwo zmysłów”¹⁸. Choć trudny, jest to konieczny „przystanek” umysłu na drodze do wyzwolenia się z tyranii samonarzucających się codziennych myśli-obrazów. Lipski ujmuje to w ten sposób: „powolne wzrastanie, w ich własnym rytmie, którego nie można przyspieszyć ani opóźnić [...], w końcu zmieniasz się w ogród” (P, s. 118).

¹⁴ Współczesne rozumienie epistemologii zakłada, że: „zadaniem filozofa jest odkrycie szczególnie solidnych podstaw i wymyślenie szczególnie solidnych metod konstrukcji – tak aby cały w ten sposób posadowiony gmach wiedzy odznaczał się podobną solidnością. Omawiana metafora [tj. fundamentów – M.S.] sprzyja wszelkim koncepcjom »danych« jako fundamentu poznania oraz poszukiwaniom racjonalnie nieodpartych teorii wnioskowania i potwierdzania jako narzędzi rozwoju wiedzy”. Cytat z *Oxfordzkiego słownika filozoficznego* za: J. WOLEŃSKI: *Epistemologia*. Warszawa 2007, s. 16.

¹⁵ M. CUBER: *Trofea wyobraźni...*, s. 174–175.

¹⁶ Termin zaczerpnięty od Roberto Bolaño z polskiego tłumaczenia jego *Dzikich detektywów*. W oryginale: *el realismo visceral*.

¹⁷ W oryginale *The Death Posture*. Frontysepis z pierwszego wydania *The Book of Pleasure*. Obraz przedrukowany na przykład w: A.O. SPARE: *Księga rozkoszy*. Przeł. K. AZAREWICZ. Warszawa 2005, s. 19.

¹⁸ Por. H. GOSK: *Jesteś sam...*, s. 109.

Intuicje pisarza dotyczące „przystanku” wyostrzonych zmysłów znajdują swoje potwierdzenie w rozmaitych „podręcznikach medytacji” z różnych czasów. Oto kilka przykładów.

Dhammapada, „najbardziej zwarte przedstawienie nauki Buddy” oraz „główny duchowy testament wczesnego buddyzmu”¹⁹, poucza w *Parach*, że:

są tacy, którzy nie uświadamiają sobie, iż pewnego dnia wszyscy musimy umrzeć, lecz ci, którzy to rozumieją, kończą swe spory²⁰.

Także z tej samej części:

Tak jak burza nie jest w stanie powalić skalistej góry, tak Mara nigdy nie pokona człowieka, który żyje w medytacji nad skalaniem, który panuje nad swymi zmysłami, jest umiarkowany w jedzeniu i wypelniony wiarą oraz szczerym wysiłkiem²¹.

Cesarz rzymski Marek Aureliusz, miłośnik i poszukiwacz mądrości, udzielał sobie w *Rozmyślaniach* takich rad:

ale jak gdyby już na łożu śmierci popatrz ze wzgardą na ciało: Oto kupa krwi i gnatów, tkanina, plecionka ścięgien, żył, tętnic. Rozważ teraz, czym też jest tchnienie [w gr. oryginale πνεῦμα (*pneuma*), czyli dusza człowieka – M.S.]? Wiatrem²².

I jeszcze może ten cytat:

Tak należy wszystko czynić i mówić, i o wszystkim myśleć, jakby się już miało odejść z życia²³.

W księdze *Zoharu* (1:83a), tj. mistycznych komentarzach do Tory oraz żydowskich mitów i innych ezoteryczno-filozoficznych nauk²⁴, czytamy słowa rabina Szymona, „opisującego nocną podróż duszy

¹⁹ Oba cytaty za: B. BODHI: *Wprowadzenie*. W: *Dhammapada*. Przeł. Z. BECKER. Szczecin [B.d.w.], s. 3.

²⁰ Tamże, werset 6, s. 16.

²¹ Tamże, werset 8, s. 17. Fragment ten dodatkowo opatrzony jest następującym komentarzem wydawcy: „Skalania (*asubha*): przedmioty medytacji skupiające się na wrodzonych odrażających cechach ciała, szczególnie polecane jako przeciwdziałające pożądaniu zmysłowemu”.

²² MAREK AURELIUSZ: *Rozmyślania*. Przeł. M. REITER. Kęty 2003, s. 19.

²³ Tamże, s. 21. Kontrprzykład z Lipskiego: „Jego się da do tego małego pokoju – powiedział Edka. – Nie, nie, przez pamięć ojca. Jeszcze by tam zdechł. Tu mięso się bardzo szybko psuje”, s. 68.

²⁴ Zob. na przykład A. GREEN: *Introduction*. In: *The Zohar...*, s. XXVII.

wznoszącej się ku niebu, która lecąc »napotyka te zakapturzone, garbate, oslepiające demony zbezczeszczania«²⁵. Dopiero ich pokonanie, przewyciężenie gwarantuje „osiągnięcie raj, otrzymanie boskiej wiadomości”²⁶. Takie doświadczenia również przypominają omówiony wyżej terror zmysłów.

Wydźwięk Piotrusiowych słów: „Zrozumiałem »wschodnią medytację«” zdaje się uniwersalny. Może je wypowiedzieć każdy, w tym kryje się ich siła. Nie jest istotne, czy będzie to skrajny racjonalista i relatywista, jakim był na przykład Protagoras, który powie: „człowiek [tj. konkretna jednostka ludzka – M.S.] jest miarą wszystkich rzeczy, istniejących, że istnieją, i nie istniejących, że nie istnieją”²⁷. Nie jest też ważne, czy będzie to uduchowiony mistyk w chwili największej jasności umysłu: „nie mówię do nieba, żeby mnie słuchało, ani do ziemi, żeby była posłuszna, ponieważ to my jesteśmy podstawą, która dźwiga światy”²⁸. Moim zdaniem te dwie postawy różni jedynie odmienny język wyrazu podobnej myśli. Innymi słowy, kryje się za nimi ten sam psychologiczny imperatyw *znalezienia skutecznej drogi* ucieczki od dręczących psychikę obrazów chaosu.

Dla pełnego zrozumienia istoty chaosu potrzebna jest definicja porządku. Termin ten oznacza dla mnie zbiór wszystkich obiektywnie prawdziwych zdań i sądów o świecie. Oczywiście na razie jest to ledwie epistemologiczny postulat. Teoria całości „jeszcze” nie powstała, nie udało się dociec wszelkich faktów o rzeczywistości. Mimo wszystko uważam, że taki zbiór *a k t u a l n i e* istnieje²⁹, ale zwyczajnie nie został poznany. Pojęcie prawdy to zbyt skomplikowane i złożone zagadnienie, aby można było je w tej chwili rozstrzygać, niemniej przez prawdę rozumiem – częściowo za Charlesem Sandersem Peirce’em, a częściowo za późnym Ludwigiem Wittgensteinem³⁰ – intersubiek-

²⁵ Cytat z Zoharu za: D.C. MATT: *Translator’s Introduction...*, s. XIV [tłum. cytatu moje].

²⁶ Tamże, s. XIV.

²⁷ Cytat z Protagorasa za: G. REALE: *Historia filozofii starożytnej*. T. 1. Przeł. E.I. ZIELIŃSKI. Lublin 2005, s. 247.

²⁸ Cytowany fragment z książki *Idry w Zoharze* za: G. SCHOLEM: *O mistycznej postaci bóstwa*. Przeł. A.K. HAAS. Warszawa 2010, s. 43.

²⁹ Pomijam tutaj rozważania o statusie ontologicznym nośnika prawdy. Zob. na przykład J. WOLEŃSKI: *Epistemologia...*, s. 142–181.

³⁰ Zob. na przykład odpowiednio J. WOLEŃSKI: *R.5: §1. Pragmatyzm, ewidencjonalizm, konsensualizm*. W: TEGOŻ: *Epistemologia...* oraz J. WOLEŃSKI: *R.5: §6 Wittgenstein*. W: TEGOŻ: *Epistemologia...*

tywną zgodę ludzi co do jakiejś „rzeczy”³¹. Dla ścisłości – nie każdą zgodę, a tylko taką, która, gdy na przykład dotykać będzie w niewielkim choćby stopniu zagadnień etycznych, respektować będzie tzw. ład i logikę serca, o jakich pisał Max Scheler³².

Mając powyższe wyjaśnienia na uwadze, przez chaos (nieco w duchu Jeana-Paula Sartre’a³³) rozumiał będę po prostu *n i c o ś ć*. Terminem tym określam brak logicznej korespondencji sądów poznawczych z rzeczywistością, a *p r i o r y c z n ą* niechęć³⁴ do rozpoznania jej prawd, a także brak mentalnego uporządkowania świata. Ten ostatni element jest najważniejszy dla moich rozważań nad zdaniem: „Zrozumiałem »wschodnią medytację«”. Mentalne uporządkowanie to nic innego jak pewien model albo mapa świata, którą każdy człowiek (a nawet ekwiwalentnie zwierzęta³⁵) nosi w swoim umyśle. Przykładem modelu może być światopogląd. Nie istnieją wierzenia bądź religie (składowe światopoglądu), które potencjalnie byłyby lepsze od pozostałych. Z punktu widzenia psychologii nie jest nawet istotne, czy „coś za nimi stoi”. Jeżeli jakieś wierzenie, doktryna filozoficzno-etyczna jest skuteczna, tzn. pragmatycznie (termin za Williamem Jamesem) przynosi jednostce szczęście, to jest prawdziwa. A jak już zaznaczyłem, jeżeli coś nie jest prawdziwe, przynależy do dziedziny nicości-chaosu³⁶. Oddychanie w chaosie jest zatem specyficzną logi-

³¹ Nie zakłada to jednak relatywizmu, ale czystą logiczną odpowiedniość (zawsze najbardziej maksymalną, możliwą ze względu na postępujące udoskonalanie aparatów naukowych korespondencję z rzeczywistością) i weryfikowalność danego sądu.

³² Zob. na przykład H. BUCZYŃSKA-GAREWICZ: *Ład serca jako źródło losu*. W: TEJŻE: *Człowiek wobec losu*. Kraków 2010.

³³ Na przykład stwierdzenie: „Byt poprzedza nicość i jest jej podstawą”. J.P. SARTRE: *Byt i nicość*. Przeł. J. KIELBASA, P. MRÓZ, R. ABRAMCIÓW i in. Kraków 2007, s. 48.

³⁴ Niechęć może być świadoma (ignorancja) bądź nieświadomiona (zła wiara w terminologii Sartre’a).

³⁵ Pierwsze źródło: „kolejne badania pokazały, że coś, co niezawodnie zapowiada posiłek, tak jak miska wyciągana z szafki, nie tylko sprawia, że pies się ślini [...], lecz w zasadzie wyczarowuje z mózgu psa mentalny obraz pożywienia (o ile znamy psy, jest to prawdopodobnie wyobrażenie węchowe, a nie widok czegoś brązowego w misce)”. J. BRADSHAW: *Zrozumieć psa*. Przeł. E. ABŁAMOWICZ. Warszawa 2014, s. 142. Drugie źródło: „niewątpliwie jednak ten, kto patrzy nosem, musi też nosem zapamiętywać. Gdy myślimy o śniących psach, powinniśmy wyobrazić sobie zapachowe obrazy”. A. HOROWITZ: *Oczami psa*. Przeł. M. BUGAJSKA. Warszawa 2010, s. 92.

³⁶ Tak pojęta religia nie stoi w sprzeczności z rozumem. Jeśli nadal ktoś uważałby inaczej, zawsze podeprzeć się można zdaniem Francisca Scotta Fitzgeralda: „pozwołcie uczynić mi pewną obserwację – cechą pierwszorzędnej inteligencji jest umiejętność utrzymania

ką, symbolicznym porządkowaniem myśli³⁷ (metodą) – nie wynikiem jej zastosowania, treścią myśli.

Stąd dosłowne odczytanie zdania: „Zrozumiałem »wschodnią medytację«” pozwoli tylko w dostatecznym stopniu zrozumieć sens Piotrusiowej historii. Oto ktoś, kto jest zamknięty w ciasnej toalecie, znalazł sposób na przyniesienie sobie chwilowej ulgi. Oddycha w określony sposób i spuszcza wodę w sedesie dla ochłody (sic!). Ale jeżeli będzie się miało na uwadze przywołane przeze mnie do tej pory konteksty (na przykład toaleta jako codzienne życie człowieka), sytuacja nabiera zgoła innego odcienia. Można wówczas powiedzieć raczej o wolicjonalnych technikach oddechowych w atmosferze chaosu proponowanych przez Lipskiego³⁸.

Odnoszę wrażenie, że stełaż losu/opowiadania *Piotrusia* zbudowany jest na zasadzie kręgów (a przynajmniej tak można go odczytać). Najniższym pierścieniem byłaby czysta cielesność, materialność i biologiczność świata (i człowieka), najwyższym – przestrzeń wysokiej kultury oraz abstrakcyjnych zdobyczy intelektualnych (między innymi obecność encyklopedii Mayera, cytaty z Carla Gustava Junga czy Martina Heideggera). Centralnym punktem, osią świata (*axis mundi*), „dnem”, miejscem na styku życia i śmierci, bytu i nicości, ale i paradoksalnie jednocześnie miejscem „na zboczach życia” (P, s. 79) – to ważne! – byłaby psychika głównego protagonisty reprezentowana u Lipskiego przez figurę klozetu³⁹. Taka ekstrakcja wymienianych kategorii z tekstu *Piotrusia* nie implikuje przez to sztywnego, hory-

w umyśle dwóch przeciwstawnych sobie sądów przy jednoczesnym zachowaniu zdolności do normalnego funkcjonowania”. F.S. FITZGERALD: *The Crack-Up*. New York 1957, s. 69 [tłum. moje]. Myśl zauważona za: M. POPOVA: *The Most Generous Book in the World: An Illustrated Celebration of the Little-Known Sidekicks Behind Creative Geniuses*. <http://www.brainpickings.org/2014/10/22/who-what-when-rothman-book/> [dostęp: 22.12.2014].

³⁷ Symbol dla mnie, za Peirce’em, to „rodzaj znaku, dla którego charakterystyczne jest czysto konwencjonalne powiązanie nośnika znaku i znaczenia (interpretanta)”; zob. A. BURZYŃSKA, M.P. MARKOWSKI: *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*. Kraków 2006, s. 237. Symboliczność zaś postrzegam za Umberto Eco (także w duchu Peirce’a; tamże, s. 256) jako tryb symboliczny; zob. U. ECO: *Tryb symboliczny*. W: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Red. A. BURZYŃSKA, M.P. MARKOWSKI. Kraków 2007, s. 351–352.

³⁸ „Dante mógłby równie dobrze opowiadać o prawdziwej podróży przez las i spotkaniu z trzema bestiami lub też o tym, że widział procesję dwudziestu czterech starców”. Tamże, s. 351.

³⁹ Dla Hanny Gosk reprezentuje on, ogólnie biorąc, „metonimię cierpienia”. Zob. H. GOSK: *Jesteś sam...*, s. 133.

zontalnego podziału świata Lipskiego, wprost przeciwnie. Owe kręgi widzieć trzeba bardziej na wzór horyzontalno-wertykalnych fal grawitacyjnych, które tak modułują rzeczywistość, że poszczególne jej elementy/obrazy nachodzą na siebie, mieszają się, przenikają, gniotą, tworząc nieokreśloną miążgę: „pan [tj. Piotruś – M.S.] jest wypadkiem skomplikowanym. Można pana oglądać w dwóch lub wielu lustrach. Pan nie jest przypadkiem o określonej diagnozie” (P, s. 130–131). Stąd podział warstwowy, odwołując się do języka Arystotelesa, jest pierwszy w porządku poznania, ale nie w porządku bytowania.

Dlaczego właściwie przywiązuję wagę do takiego doprecyzowania? Ponieważ aby dostatecznie zrozumieć całą kontekstowość zdania: „Zrozumiałem »wschodnią medytację«”, wyjaśnić trzeba należycie wspomniany paradoks jednoczesnego bycia w c e n t r u m świata i p o z a j e g o g r a n i c a m i. Moim zdaniem, co zresztą już częściowo sygnalizowałem wcześniej (zob. fragment o bebecho-realizmie), dominantę poznawczą u Lipskiego stanowi perspektywa ciała. Wszystko to, co jest poza ciałem, jest tym, c z y m s i ę o d d y c h a (względnie tym, co się – przez nawiązanie do cielesnej metaforyki – ciałem c z u j e i p e r c y p u j e)⁴⁰. Po słowach „zrozumiałem...” pojawia się takie dopowiedzenie: „nie obchodzi mnie nic, z wyjątkiem kierunku oddechu” (P, s. 84). Oddychać można różnymi „rzeczami”. Dosłownym powietrzem („kwitną przerażająco kwiaty pomarańczy” – P, s. 72; „oddech morza” – P, s. 112), bądź samą nieuchwytną atmosferą miejsca:

chodzi mianowicie o dłubanie w nosie. Każdy wszędzie dłubał w nosie, widocznie czy też psychicznie. I każdy wyciągał smarki na wierzch, szukał w nich coś długo, szukał, szukał, w końcu zaczął zwijać w kulkę, niby chleb, bawić się nerwowo z nie-widocznym, nienaturalnym uśmiechem, roztargnionym.

(P, s. 66–67)

Nuda nie do zniesienia albo lepiej *weltschmerz* mają zapach wymiocin:

na przykład chciałem poleżeć po mojej pracy. Wtedy pokój dostawał torsji. Gięła mu się podłoga, która prawie dotykała powały, w miejscu, gdzie leżałem, ściany poruszały się ruchem falistym. W końcu pokój wyrzygi-

⁴⁰ Por. wyjaśnienie Lipskiego „rozumienia rozumienia” z niniejszego tekstu.

wał mnie triumfalnie na ulicę. Jeszcze długo słyszałem jego olbrzymi kaziel, który był podobny do śmiechu hipopotama lub osła.

(P, s. 128)

Sama kultura (symbolicznie) też jest cielesna i nabrała zapachu wysuszonego (martwego?) papieru. Gdy słońce wyjątkowo dotkliwie przypieka więźnia toalety, wraz z nim „wygina się nawet encyklopedia” (P, s. 84). Wreszcie oddycha się również myślami i wspomnieniami (myślenie jako czynność oddechowa mózgu): „po kilku dniach, czy tygodniach zaczynają mnie oblaźić wspomnienia, niby wszy” (P, s. 76). Zupełnie jakby programowo odżywała stara empirystyczna dewiza: *nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu*⁴¹. W tym sensie język literackiej komunikacji (sztuki) też jest cielesny: „słowa pisane są jak futerko białej myszki, jak kołysząca się mgła. Jest w nich siła nieoczekiwana, znaczenie oparu, który może przybrać kształt niezwykły, ciepło śpiącego zwierzęcia” (P, s. 80).

Czy można już teraz rozwiązać paradoks punktu centralnego (albo inaczej – tego, kto oddycha)⁴²? Dominanta została scharakteryzowana, lecz to wciąż za mało. Potrzebne są jeszcze dwa dodatkowe wyjaśnienia. Po pierwsze, skąd w ogóle w badanym tekście tak wyraźna p a n c i e l e s n o ś ć, oraz po drugie, czym właściwie jest psychika Piotrusia (w znaczeniu dawnej arystotelesowskiej s u b s t a n c j i⁴³, budulca)?

P a n c i e l e s n o ś ć wynika, moim zdaniem, również z dwóch rzeczy. Pierwszą z nich jest aż nazbyt przypadkowa, zastanawiająca, uparcie nieobecna⁴⁴ o b e c n o ś ć B o g a. „Didaskalia” *Piotrusia* sugerować mogą coś odwrotnego: podtytułowy *Apokryf* (quasi-tematy-

⁴¹ „W umyśle nie ma niczego, czego uprzednio nie byłoby w zmysłach” [tłum. moje]. Myśl obecna między innymi u Arystotelesa czy Johna Locke’a.

⁴² Hanna Gosk wprost sygnalizuje, że jednym z centralnych motywów w Piotrusiu jest poszukiwanie własnej tożsamości. Zob. H. Gosk: *Jesteś sam...*, s. 131–133.

⁴³ „Termin *ousia* jest jednym z najtrudniejszych do przełożenia na języki nowożytne [...]. W języku polskim termin ten oddaje się najczęściej słowem *substancja*. Jego wadą jest brak językowych powiązań z terminem *byt*, które ma grecki termin *ousia*. U Arystotelesa [...] ma bardzo szeroki krąg znaczeń, z różnymi odcieniami. Według Arystotelesa *ousia* w sensie najsłabszym i niewłaściwym jest *materia*; w sensie mocnym jest nią *forma*; wreszcie jest nią także *synolon* [czyli materia + forma – M.S.]”. Cyt. za: G. REALE: *Historia filozofii starożytnej*. T. 5. Przeł. E.I. ZIELIŃSKI. Lublin 2002, s. 163.

⁴⁴ Odwracając i parafrazując słowa znanego wiersza Jana Twardowskiego *O stale obecnych*.

ka biblijna), apostołskie imię głównego bohatera, podobieństwo do losów Hioba i Jezusa (sedes „marki Golgota”; „Pan ma cierpieć. Och biedny Piotruś. Za nas wszystkich. Zbawienne sny. Zbawienne klozet” – P, s. 131), wreszcie samo miejsce akcji – Ziemia Święta⁴⁵. Pomimo tego w utworze nie ma znaków boskiej opatrności czuwającej nad światem. Najwyraźniej widać to w słowach arbitra zdrowia psychicznego, czyli dr. Siegberta (etymologicznie jasnego wycięzcy – nad czym, łatwo się domyślić), skierowanych do szukającego pomocy/wyzdrowienia „chorego psychicznie”⁴⁶ Piotrusia: „Panie doktorze, czy pan jest wierzący? – Ale skąd. [...] Wyleczą Pana może kurwy [w domyśle: nie religia – M.S.]” – P, s. 132. Konsekwencje, jakie autor tekstu wyciąga z wprowadzanych przez siebie założeń, są żelazne. Zupełnie jakby Lipski wziął sobie do serca słowa Zaratustry mówiącego o śmierci boga (tutaj może o jego „wycofaniu się”) i nowej, nieubłaganej supremacji ciała względem starego „ducha”: „marzy się im [tj. „zaświatowcom – M.S.], niewdzięcznikom tym, że się ciała i ziemi wyzbyli. Lecz czemuż zawdzięczają oni dreszcz i błogość tego wyzbycia się? Ciału swemu i ziemi tej”⁴⁷. I jeszcze, *con forza*: „nie złorzeczy też Zaratustra ozdrowiałemu [tj. „byłemu” zaświatowcu – M.S.], gdy się ze swym omamem tkliwie obziera, i gdy się o północy wokół grobu swego Boga skrada: lecz chorobą i chorem są dla mnie nawet jego łyż”⁴⁸. Chwilowa iluminacja, jaką przeżywa Piotruś owego dnia (tj. czasowe uwolnienie się od swego niewdzięcznego stanu), w którym „zrozumiał »wschodnią medytację«,” też zdaje się być cielesna. Scena kierunkowego oddychania i powolnego umierania zwieńczona jest pierwszym pojawieniem się Batii (późniejszego obiektu miłości): „słyszę na schodach obce kroki. Lekkie. Kroki przekraczają wejściowe drzwi” (P, s. 85).

⁴⁵ O tej aluzji i poprzednich przeze mnie wymienionych pisze między innymi Hanna Gosk. Zob. H. Gosk: *Jesteś sam...*, s. 106, 111–112.

⁴⁶ „Zaświadczam niniejszym, że Piotruś, zamieszkały przy Chapu-Chapu 8 u p. Cin, przez nią zakupiony na targu, cierpi na ostre ataki szału i w związku z tym musi być odosobniony i pozbawiony pokusy samobójczej. Chory cierpi ponadto na stany paranoidalne, w związku z czym zdaje mu się, że w jego pokoju przebywa tzw. wyszybałło, który w rzeczywistości jest kwalifikowanym sanitariuszem i może choremu oddać nieocenione usługi. Dr Siegbert” (P, s. 101).

⁴⁷ F. NIETZSCHE: *Tako rzecze Zaratustra*. Przeł. W. BERENT. Poznań 2005, s. 27.

⁴⁸ Tamże, s. 27.

Drugim powodem p a n c i e l e s n o ś c i jest nieustannie w opowiadaniu eksponowana niepełnosprawność głównego bohatera. Piotruś jest „więźniem własnego kalectwa”⁴⁹. Ciało jest dla niego grobem: „Zamurowany we własnym cieple (jak mniszki zamurowywano). I wtedy wejdą zwierzęta do twojego pokoju i siądą na tobie spokojnie, jak na kamieniu i ziemi” (P, s. 145). Kalectwo rozumieć można tu dosłownie: „Szedłem ciągle pod murami. Czasem jakaś pani, widząc mnie z tyłu, dawała mi jałmużnę. A gdy popatrzyła z przodu, kilka razy mrugała oczami, potem w zdumieniu i pewnym popłochu odwracała głowę” (P, s. 127), ale też metaforycznie. Kim jest człowiek z punktu widzenia jakiegokolwiek religii, jeżeli nie ma w jego życiu Boga? Jego egzystencja jest wtedy (tak jak Piotrusiowa) kaleka, niewłaściwa, wypaczona. Nie każdy jednak „światopogląd” interpretuje taką rzeczywistość w ten sposób. Wyłom w skrajnym pesymizmie (zostawiam na razie filozoficzną koncepcję Nietzschego na boku) odnaleźć można – to kolejny paradoks – w samym stwierdzeniu „ciało grobem”, szczególnie jeśli prześledzi się pochodzenie tego terminu. Otóż wymyślili go orficy. Orfizm kładł nacisk na indywidualną pracę nad sobą i świadome przezwyciężanie cielesnych słabości. Stąd myśl orficka (choć być może przez Lipskiego nieuświadomiona, z pewnością nie wyrażona wprost, ale pragmatycznie prawdopodobna – zob. mój opis m o d e l u r z e c z y w i s t o ś c i, kręgów, z niniejszego szkicu) stać się może paralełą losów Piotrusia. Pokażą to trzy cytaty. Pierwszy, z *Protreptikosu*, traktuje o cieple/grobie (gr. *sōma/sēma*):

wydaje się prawdą i to, co znajduje się u Arystotelesa, to znaczy, że my znosimy torturę podobną do tej, jakiej doznawali w dawnych czasach ci, którzy wpadłszy w ręce rozbójników etruskich byli zabijani z wyszukany okrucieństwem: ich żywe ciała wiązano z ciałami zmarłych [...]. I tak jak owi żywi byli związani ze zmarłymi, tak samo nasze dusze są ściśle związane z ciałami⁵⁰.

Drugi mówi o duszy (gr. *pneuma*), również ze świadectw Arystotelesa:

[doktryna orficka – M.S.] głosi mianowicie, że dusza unoszona wiatrami wchodzi ze wszechświata do wnętrza w procesie oddychania. Nie może

⁴⁹ Zob. H. GOSK: *Jesteś sam...*, s. 113.

⁵⁰ Cytat z *Protreptikosu* Arystotelesa (10b) za: G. REALE: *Orfizm i nowość jego przesłania*. W: TEGOŻ: *Historia filozofii starożytnej*. T. 1..., s. 456–457.

to jednak zachodzić w roślinach i niektórych zwierzętach, nie wszystkie [z nich] bowiem oddychają⁵¹.

Wreszcie trzeci fragment, tym razem z anonimowej złotej blaszki orfickiej odnalezionej w Turioi, nawołuje do „stania się Bogiem”:

jak tylko dusza opuści światło słońca, na prawo... obejmując, ona, która poznaje wszystko razem. Raduj się ty, która przecierpiałas mękę; tego przedtem jeszcze nie doznałaś. Z człowieka stałaś się bogiem: jagnię wpadłaś do mleka. Raduj się, raduj ruszając w drogę⁵².

Czy nie jest to właśnie sytuacja z *Piotrusia*? Czy autor nie przedstawia swego bohatera jako człowieka żyjącego w świecie bez Boga, skazanego tylko i wyłącznie na własne ciało i drobne nad nim triumfy⁵³? Czy charakterystyczny dla niego sposób myślenia nie jest „kierunkowaniem oddechu” w chaosie? Czy pokarmem jego myśli (i pamięci) nie są zmysłowe obrazy przeszłości i kulturowej terażniejszości? Wydaje się, że na stanie się Bogiem (Nietzsche) trzeba sobie ciężko zapracować. Piotruś wziął na siebie brzemień cierpienia za wszystkich ludzi i „otrzymał” wynikające z tego deformujące znamię („Mama, Dlaczego ten Piotruś ma gumową rękę?” – P, s. 127). Przyjęcie „roli cierpiącego za wszystkich”, autentycznego człowieka wskazuje na najwyższą odwagę⁵⁴, stąd przywołanie słów Heideggera – wielkiego diagnosty

⁵¹ ARYSTOTELES: *O duszy*, A 5, 410 b 27–411 a 1, za: tamże, s. 457.

⁵² Blaszką z Turioi, za: tamże, s. 460.

⁵³ Uczciwie przyznać trzeba, że dla Boga jest jeszcze intelektualny „ratunek” w świecie. Na taką możliwość wskazuje Hans Jonas w swej *Ideji Boga po Auschwitz*. Według niego Bóg nie jest wszechmocny. H. JONAS: *Idea Boga po Auschwitz*. Przeł. G. SOWIŃSKI. Kraków 2003.

⁵⁴ Raz jeszcze otwiera się możliwość uchwycenia podobieństwa losu głównego bohatera do dziejów Jezusa. O ile nie jest ona (możliwość) ściśle izomorficzna, z pewnością w wielu miejscach na tyle uderzająca, iż skłania do głębszego zastanowienia. Tłem dla porównania są cierpienie i jego sens. Jak pokazują Ewangelie i nauczanie Kościoła, Jezus nie umarł na krzyżu tylko po to, aby „odkupić grzechy ludzkości”, lecz również by pokazać drogę do przezwyciężania cierpienia i odnalezienia sensu jeszcze na ziemi, zwłaszcza dla życia tragicznego i „naznaczonego”. Sensu cierpienia (aczkolwiek nie do końca z własnego wyboru) szuka również bohater Lipskiego. W jego obliczu człowiek staje się „nagi” – sugeruje Lipski, koło ślepej Fortuny porywa biednego i bogatego, mądrego i głupiego (jak powiedziałby średniowieczny teolog). Uniwersalność postaci Piotrusia (*Każdy człowiek*) sprawia, że jego cierpienie nie jest udręką przynależną tylko jemu, ale raczej rozciągniętą transcendentalnie (w znaczeniu ponadindywidualnym) „przypadłością”, którą *jakaś osoba* może tylko odwlec w czasie, ale nie uniknąć (umieranie ciała). Jednakże ze względu na bluźnierstwa, jakie pojawiają się w tekście Lipskiego, wykluczyłbym (raczej) możliwość na przykład kerygmaticznego odczytania *Piotrusia* (o tej metodzie zob. M. MA-

s p o s o b ó w b y c i a: „strach jest tu. On tylko śpi. Jego oddech drga stale przez to, co istnieje” (P, s. 79). Sam Jung mawiał, że tylko nielicznych stać na przełamanie strachu⁵⁵. Wracam teraz do kluczowego pytania: strachu przed czym? Przed odkryciem w sobie pierwotnej, fundującej b y c i e rzeczywistości zwierzęcej, a potem Jaźni-otchłani, która *de facto* jest pusta. Lipski porównuje tę drogę do zrywania z siebie masek-łusek:

gdy pozbywamy się jednej, wpadamy automatycznie w drugą, równie nieprawdziwą jak pierwsza. [...] A gdy po wielu koziółkach ociera się o coś trochę prawdziwego, gdy widzi się, że nie ma się czego grać, że w ogóle ta możność zostaje odjęta, jest się przerażonym – sztywnieje. [...] Bowiem dno jest straszliwsze od śmierci. Prawda istnienia jest nie do wytrzymania, cokolwiek o tym by się nie mówiło.

(P, s. 89)

Straszna prawda o człowieku brzmi: psychika jest cielesna⁵⁶, ciało wyznacza granice istnienia – daje i podtrzymuje wszelki byt. To jest właśnie rozwiązanie owego paradoksu bilokacji. Myśląc świat, myślimy jednocześnie siebie. Centrum, stałe „ja”, to ponadczasowe oparcie przeminęło na rzecz rozmytego *Dasein*. A nawet nie tyle przeminęło, co nigdy nie istniało. Przeszłe pokolenia żyły wielką złudą. Nie mamy i nigdy nie mieliśmy jako gatunek ludzki żadnego wpływu na nasz los, jesteśmy, jak celnie zauważył T.S. Eliot: „shape without form, shade without colour, / Paralysed force, gesture without motion”⁵⁷. Tylko nieliczne jednostki mają odwagę powiedzieć to sobie na głos, reszta nawet tego nie spostrzeża (bądź tłumi to w sobie): „this is the way the world ends / Not with a bang but a whimper”⁵⁸. Jak zatem wyrazić to, kim jest „niejednoznaczny” Piotruś, zarówno jako człowiek, jak i symbol swoich czasów? Przede wszystkim trzeba dobrze

CIEJEWSKI: „*ażeby ciało powróciło w słowo*”. *Próba kerygmaticznej interpretacji literatury*. Lublin 1991). Uwagę o możliwości głębszego podobieństwa Piotrusia do Jezusa zawdzięczał prof. Annie Szóstak.

⁵⁵ Zob. C.G. JUNG: *Archetypy i symbole...*, s. 68–69.

⁵⁶ Nasuwają mi się skojarzenia z myślą stoicką. Cytat za Giovannim Reale: „człowiek jest bowiem utworzony nie tylko z ciała, lecz również z duszy, ta zaś jest częścią duszy kosmicznej [...]. Naturalnie w kontekście ontologii stoickiej [...] dusza nie jest substancją niematerialną, *lecz jest ciałem* [wyróżnienie – M.S.]. [...] »Dusza karmi się krwią, a jej naturą jest pneuma«”. G. REALE: *Orfizm i nowość jego przesłania...*, s. 390.

⁵⁷ T.S. ELIOT: *The Hollow Man*. In: T.S. ELIOT: *Poems 1909–1925*. London.

⁵⁸ Tamże.

postawić pytanie. Dawno temu Shakespeare pytał jednego ze swoich kochanków (*Sonet 53*):

What is your substance, whereof are you made,
That millions of strange shadows on you tend?
Since every one hath, every one, one shade,
And you but one, can every shadow lend⁵⁹.

Autor *Makbeta* wiedział, że Grecy („twórcy kultury zachodniej”) przypisywali bóstwom olimpijskim swój własny obraz i cechy charakteru. Stąd paralelnie do przestrzeni wyznaczonej przez sonet określiłbym Piotrusia mianem *m a r t w e g o b o g a A d o n i s a*. Kiedyś doskonały (młodość przedwojenna), obecnie martwy (śmiertelnie porażony rogiem dzikiej historii), symbolizuje swym kalekim losem niegdysiejsze piękno harmonijnego, witruińskiego człowieka Europy. Jedyne, co mu pozostaje, jako trzon jego *b y t u*, to wspomnienia przeszłości. Dopóki nie narodzi się nowa kultura (wskrzeszenie Adonisa), jego katatoniczny stan pozostanie niezmienny⁶⁰.

Dlaczego życie wydaje się beznadziejne, opresyjne, pełne trującego chaosu? Co zatruło powietrze i pożywienie? Co uśmierciło ciało i dawnego ufego ducha? Okrutna historia II wojny światowej oraz bankructwo kultury/cywilizacji europejskiej, która nie dała żadnej pociechy, żadnego schronienia, domu dla pokaleczonych, osamotnio-

⁵⁹ W. SHAKESPEARE: *Sonet 53*. In: *Shakespeare's Sonnets (Arden Shakespeare)*. Ed. K. DUNCAN-JONES. London 1997, s. 217.

⁶⁰ Obok Adonisa, jako symbolu sytuacji Europy i człowieka, wskazać można oczywiście także Dionizosa i (niezmiennie już dzięki Nietzschemu) skrywającego się w jego obliczu Apolla. Para ta wyznacza sinusoidę wieków, ogólne nastawienie, tendencję epoki ku jednemu z dwóch stałych nurtów w myśleniu człowieka. Bliższy tekstowi Lipskiego byłby jednak sam Dionizos-Zagreus albo precyzyjniej – szczególny moment z jego życia widziany (ponownie) w duchu orfizmu (o konotacji Dionizosa z orfizmem zob. na przykład G.S. KIRK, J.E. RAVEN, M. SCHOFIELD: *Filozofia przedsokratejska*. Przeł. J. LANG. Poznań 1999, s. 45–48). Celowo nie odwołuję się szerzej do implikacji Dionizos – Apollo ze względu na szeroki „bagaż” interpretacyjny powstały na przestrzeni wieków (por. na przykład M. GŁOWIŃSKI: *Maska Dionizosa*. W: TEGOŻ: *Mity przebrane*, Kraków 1994). Wracając do owego „szczególnego momentu”, jest nim proces śmierci boga i ponownych narodzin, ten osobliwy czas „już-nie-jeszcze-nie”. Wiadomo bowiem, że „rozszarpany przez tytanów Dionizos-Zagreus umiera, ale jego członki złożą się ponownie, by cierpiące bóstwo mogło powrócić do swej dawnej postaci (cyt. za: tamże, s. 34). Głowiński widzi w tym procesie symbol przemiany, niezbędnego przygaszenia (tj. wprost śmierci – „Umierać musi, co ma żyć” – jak badacz zauważa za Wyspiańskim) przed chwilą jeszcze „większego obudzenia się do działania”, czyli powstania nowego Sensu (celowo dużą literą). Uwagę o Dionizosie i jego podobieństwie do Piotrusia zawdzięczam prof. Annie Szóstak.

nych, czyli dla tych, którzy przeżyli zbrojną pożogę. Kultura europejska, zdaniem Lipskiego, w obliczu tragedii milczy (martwa encyklopedia Mayera) i skazuje człowieka na dojmującą samotność.

Chciałbym teraz napisać o obrazach tych dwóch figur (tj. historii i kultury), które się mentalnie „spożywa” (na razie tylko je sygnalizowałem). Dopełnią one kontekstu „zrozumienia »wschodniej medytacji«, czyli uświadomionej kontroli oddechu, jedynej rzeczy, którą można robić „samemu”.

Pomimo tego, że człowiek zawsze jest tylko sam ze sobą, w momencie tu-i-teraz, obrazy przeszłości i terażniejszości mają to do siebie, że działają w nim jak „półprzewodniki”⁶¹. Wirując, wywołują określone reakcje organizmu (aż po całkowite się w nich zanurzenie „participation mystique” – P, s. 79), są jak wysublimowane kawałki ciała (konsekwencja paniecesności). Dominacja obrazu wpływa zatem na logikę myślenia. Myśli działają same, spontanicznie (od obrazu do obrazu, samorzutnie), na zasadzie skojarzeń, dygresyjnie, nie jest ważne (z punktu widzenia „ciała”), kto myśli („ja”), ale co jest myślane. Oto przykład:

Po kilku dniach, czy tygodniach zaczynają mnie oblaźić wspomnienia, niby wszy. Wspomnienia hotelu-burdelu, w którym mieszkałem, właśnie blisko, bardzo blisko szuku, w jednej z przecznic. Był to stary dom o ciemnych schodach, W lecie chodziło się na dach, aby zaczerpnąć powietrza. Z dachu tego było widać Jaffę – Piękną.

(P, s. 76)

Rzeczywistość potrafi uderzyć raz, ale skutki tego mogą być odczuwane wiele lat później: „jeśli przeszłość, która zawaliła się nade mną, spaliła wszystkie ziarna, przygmiotła mnie, wydobędzie się przez to opowiadanie, to...” (P, s. 116). Piotruś ma na myśli wydarzenia wo-

⁶¹ Obrazem nazywam agregat (wiązka doświadczenia całości świata, aktualne w nim zanurzenie, umysłowe wypełnienie świadomości): obiektu materialnego, wrażenia tego obiektu oraz myśli o nim. Obraz jest połączeniem świata fizycznego i psychicznego, to jego wypadkowa, „coś pomiędzy”. Widzę go nieco w duchu „neutralnego monizmu” Bertranda Russella. Choć z mojego założenia wynikają pewne aporie; na potrzeby niniejszego tekstu ich wyjaśnienie nie jest konieczne (rozważania nad samymi „obrazami” mogłyby wypełnić osobną rozprawę). O „neutralnym monizmie” zob. na przykład publikacje: B. RUSSELL: *The Relation of Sense-data to Physics*. London 1914; albo B. RUSSELL: *The Analysis of Mind*. In: B. RUSSELL: *Mysticism And Logic: And Other Essays*. London 1917. Również zdaniem Hanny Gosk „podstawową jednostką konstrukcyjną opowieści Piotrusia można by uznać zintelektualizowany obraz”. Por. H. GOSK: *Jesteś sam...*, s. 110–111.

jenne i ich konsekwencje, czyli śmierć bliskich, trwałe kalectwo i bezdomność. Wszak przybywa do wielkiego miasta sam (razem z armią Andersa: „potem obóz Amerykanów. Gwar. Gazetka obozowa” – P, s. 117), dawnego domu już nie ma (Polska w gruzach). Ktoś, kto ma rodzinę czy przyjaciół, nie sprzedaje się w niewolę, wszak znalazłby pomoc u nich („Jestem sam, »Ktokolwiek osiągnął świadomość współczesności, jest i tym samym sam...«” – P, s. 79). Piotruś pisarz jako człowiek wykształcony, inteligentny, erudyta nie znajduje również pomocy w kulturze. Jeżeli pomaga w czymkolwiek, to tylko w bolesnej diagnozie rzeczywistości (jak widać w powyższym cytowaniu Junga przez Piotrusia). Bohater Lipskiego *p r ó b u j e* przebić się przez warstwy świadomości ku swemu zagubionemu/straconemu czasowi: „jestem nieobecny tam, gdzie chciałbym być najbardziej” (P, s. 79). Jakie to miejsce? Nietrudno się domyślić (fragment projekcji Piotrusia):

drzwi otworzyły się i stanęła w nich pani. Starsza młoda pani powiedziała, gdy spytałem o klozet: – Proszę, tam, niech się pan nie krępuje. Powiedziała po polsku miłym głosem. Wiedziałem, że jest tu wiele rodzin polskich, dlatego nie zdziwiłem się. Poszedłem i wypróżniłem się. Potem, gdy miałem pociągnąć za rączkę od rezerwuaru, zobaczyłem, że rezerwuaru nie ma. W takim luksusowym domu – pomyślałem. I wtem zauważyłem, że cały klozet jest drewniany, że drzewo pachnie w słońcu. I zobaczyłem przez okrągłą dziurkę sztachety drewniane, jakieś drzewa owocowe, jabłoni i różowe kwiaty. Posypane delikatnie. Zobaczyłem słońce i trochę chmur.

(P, s. 138)

Arkadią jest oczywiście dawna, przedwojenna Polska⁶². Ale i to jest chwilowe, bowiem: „zdałem sobie sprawę, że nie mogę do tego świata dotrzeć” (P, s. 143). Już nigdy – można dopowiedzieć. Świadomości utraty, braku nadziei towarzyszy ogromny ból: „ze zduszoną gardłem zawołałem do siebie: – Z głębokości wołam do Ciebie” (P, s. 143). Znamienny jest kierunek „do siebie” – a nie do Boga. W tym „do siebie” kryje się cały wieloznaczny dramat współczesnego (dzisiejszego) człowieka, którego dolę Lipski zdaje się antycypować. Autentyczny, świadomy może być tylko kierunek oddechu, ta

⁶² Marta Cuber zauważyła, że Piotruś wypróżnia się pierwszy raz dopiero u polskiej rodziny. Zob. M. CUBER: *Trofea wyobraźni...*, s. 193.

specyficzna, wypracowana, „własna” logika myśli, odrzucone musi zostać „prawo obrazów”.

Dramat kultury i historii przedstawić można nieco innym, bardziej „socjologicznym” językiem. Zygmunt Bauman w książce *Życie na przemiał* opisuje los ludzi takich jak tytułowy Piotruś. Autor zastanawia się na przyczynami i konsekwencjami powstawania „ludzkich odpadów”. Postęp technologiczny jest ślepy i nieubłagany. W „cywilizowanym” świecie nie ma miejsca dla tych, którzy wypadli z „pędzącego pojazdu”⁶³. Chwilowy przestój, refleksja, spoglądanie w przeszłość równają się śmierci za życia. Rozum wziął „odpowiedzialność za kształt konieczności dziejowej”⁶⁴ i precyzyjnie, metodycznie modeluje otoczenie: „nowoczesność jest stanem kompulsywnego i nałogowego projektowania. Gdzie projekt, tam i odpady. Budowa domu nie jest zakończona, dopóki z placu budowy nie uprzątnie się gruzu i śmieci”⁶⁵. Piotruś jest *nomen omen* wypadkową nazistowskiego projektu aryjskiej przebudowy Europy spod znaku *Lebensraum*. W tym planie nie było miejsca dla ludzi „takich jak on”, cokolwiek to znaczy. Piotruś (co może również sugerować zdrobniałe imię) to pokaleczone dziecko-uchodźca z wojennej masakry⁶⁶: „przewlekła nędba i cierpienie skłaniają miliony osób do podejmowania desperac-

⁶³ Z. BAUMAN: *Życie na przemiał*. Przeł. T. KUNZ. Warszawa 2004, s. 29.

⁶⁴ Tamże, s. 50.

⁶⁵ Tamże, s. 51.

⁶⁶ Dziecko-uchodźca, które być może nie chce (albo nie może) dorosnąć. Mogłaby to być kolejna wskazówka interpretacyjna dla odczytania sensu uporczywego posługiwania się przez Lipskiego imieniem głównego bohatera w formie *deminutivum*. Przez wskazówkę mam na myśli znany z psychologii syndrom tzw. Piotrusia Pana (zob. na przykład D. DONAHO: *The Peter Pan syndrome: Struggling to grow up*. In: D. DONAHO: *Idolising Children*. Sydney 2007). Zdaniem Daniela Donahoo dojrzewanie polega zawsze na wkroczeniu w jakąś społecznie usankcjonowaną normę. Niezdolność do wkroczenia w dorosłość, niechęć do podejmowania samodzielnych decyzji, obawa przed stresem „dorosłego świata” i jego odpowiedzialnością (tamże, s. 47) – są między innymi przejawami owego syndromu. „To nie jest zdrowa sytuacja dla społeczeństwa, jest to przykład porażki w zapewnieniu właściwych fundamentów dla dzieci i młodych ludzi” (tamże, s. 48; tłum. moje). Idąc tym tokiem rozumowania, zauważyć by można *per analogiam*, iż Piotruś nie mógł wejść w dojrzałość, ponieważ odpowiedni (nowy) model dojrzałości nie został jeszcze wynaleziony, a stary doszczętnie się skompromitował (o czym już pisałem). Stąd Piotruś zdaje się patologicznie „krążyć w kółko”, nieustannie fascynuje go cielesność, szuka sensu na wspak, tzn. w innych miejscach niż cała reszta ludzkości (dno istnienia), ale gdy czuje go na wyciągnięcie ręki, boi się po niego sięgnąć, czyli „ująć się za sobą samym”. Na możliwość występowania u głównego protagonisty syndromu Piotrusia Pana uwagę zwróciła prof. Anna Szóstak.

kich kroków”⁶⁷. W ludzkiej „rupieciarni” dochodzi do rozpadu więzi ludzkich. Widać to w *Piotrusiu* bardzo dobrze, choćby w obrazach: kłócącego się małżeństwa („ja do ciebie przyjechałem i widzę, noga wisi na ścianie. Brzydzą się tego, brzydzą. Może powiesz na ścianie drewnianego? Cooo? Dlaczego nie odpowiadasz?” – P, s. 75); stosunku pani Cin do Piotrusia („ciocia bała się, żeby pan nie zdechl” – P, s. 85); czy w Piotrusiowym zaglądaniu ludziom do okien („chodząc ulicami wieczorem, zaglądałem do parterów domów [...]. Onanizowałem się czasem pod jakimś oknem” – P, s. 128). Bauman również zauważa (jakby za stwierdzeniami pojawiającymi się w *Piotrusiu*), iż życie w obliczu (ze świadomością) śmierci zawsze było przerażające⁶⁸. Dawniej ten genialny wynalazek, jakim była „perspektywa wieczności”, dawał nadzieję i stanowił „siłę napędową życia”⁶⁹. Różnica między „tym, co dawniej” a „dzisiaj” jest taka (wszak „kultura” nie zginęła), że człowiek dzisiejszy, co prawda, wyzbył się lęku przed śmiercią, ale zastąpił go lękiem przed życiem⁷⁰. W *Piotrusiu* wyrażone to jest w ten sposób: „zostaje *Todestrieb* [z Freuda „pęd ku śmierci” – M.S.] śmierć nie wyszła z mody. Jeszcze się ją upiększa” (P, s. 134). Bauman zauważa za Schelerem, że prowadzi to do „niezaspokojonego posiadania wciąż nowych rzeczy i k u l t u postępu, który sam w sobie jest ideą pozbawioną celu i sensu”⁷¹. U Lipskiego myśl uchwycona jest tak:

i gdy pan pójdzie do jakiejś prostytutki, zobaczy pan, jak się to szybko załatwia. Człowiek, czterdzieści lat temu, mógł przyjść do burdelu, i po-malenku. Szybkość jest w ogóle straszną rzeczą... Nie tylko w seksie. Tylko cyklotymia zna złoty środek. To schizotypicy nadają tempo. I potem zostają internowani.

(P, s. 134)

Piotruś nie miał środków finansowych, aby cokolwiek sobie kupić (kupić sobie „sens”), zamiast tego sprzedał się na służbę innym (problemem wyzysku i zależności jednych ludzi od drugich)⁷². Nie ma dla

⁶⁷ Z. BAUMAN: *Życie na przemiał...*, s. 116.

⁶⁸ Zob. Z. BAUMAN: *Dygresja: Kultura i wieczność*. W: TEGOŻ: *Życie na przemiał...*, s. 153 i nast.

⁶⁹ Tamże, s. 153.

⁷⁰ Tamże, s. 157.

⁷¹ Tamże.

⁷² Zob. witryna www: http://slaveryfootprint.org/survey/#where_do_you_live [dostęp: 3.02.2015]. Na tej stronie internetowej, prowadzonej przez międzynarodową organizację

niego odpowiedniej trampoliny, ponieważ pojęcie „centrum”, dawny punkt oparcia, straciło na znaczeniu. Patrycja Cembrzyńska diagnozuje w swojej *Wieży Babel*, że wszyscy zamieszkujemy dzisiaj jej tytułowe, chaotyczne przestrzenie-peryferia⁷³, które „dają zabawę, ale i więź”⁷⁴. *Psychogeografia* labiryntu i panoptikonu sprawiają, iż nieustannie czujemy się obserwowani i rozpadamy się zwolna⁷⁵. Lipski wyartykułował podobną myśl: „życie osiada na twarzy jak pył. Ludzie odpadli ode mnie. Tynk. Liście jesienią. Oplatany jestem snem, dzikim winem” (P, s. 79). Rozpadowi towarzyszy chwilowe znikanie, wycofanie się ze świata w przestrzeń nicości: „epoka wiruje jak bąk, w jakimś dziwnym nie na serio. Jakaś niepewność, czy się jest. Stale. Naprawdę. Czy się wyrzło gdziekolwiek znak? Świat dygocze jak w malarii. Opałowy zachód słońca” (P, s. 79). Marek Bieńczyk porównuje taki stan⁷⁶ do „dotknięcia pyknoleptyzmem”⁷⁷. Oznacza on, wynikły z zaburzeń percepcji, moment chwilowego wycofania się z rzeczywistości, zamknięcia się zmysłów na świat zewnętrzny⁷⁸.

W tej perspektywie jednostkowe trwanie okazuje się niepewnym budowaniem czasów pośrednich, a jego kondycją ciągły, szybki „start”, ponowne działanie. Innymi słowy: „myślę, więc mnie nie ma, myślę, więc znikam”⁷⁹.

Jak pisałem już wcześniej, schodzeniu w głąb własnej świadomości, odkrywaniu „wschodniej medytacji”, ćwiczeniu oddechu towarzyszy wyostrenie zmysłów, świat częściowo zamienia się w piekło („czasem wysyłam pacjentów do nich [tj. do kurew – M.S.], aby sobie oglądali. Zeszedł pan na dno. A nawet głębiej” – P, s. 132). Wynika to z rozbudzenia świadomości, z pogłębiania rozumienia „prawdziwej”, cielesnej (przynajmniej nie duchowej, zdaniem Lipskiego, co starałem się pokazać) natury świata. Odkrycie autentycznego „ja” jest przerażające („prawda istnienia jest nie do wytrzymania”). Za ową „praw-

zajmującą się prawami człowieka, można sprawdzić, ilu niewolników z Trzeciego Świata dzisiaj „na mnie pracuje”.

⁷³ P. CEMBRZYŃSKA: *Wieża Babel*. Kraków 2012, s. 151.

⁷⁴ Tamże, s. 149.

⁷⁵ Zob. tamże, s. 149–150.

⁷⁶ Zauważam jego myśl za Patrycją Cembrzyńską. Zob. tamże, s. 164–165.

⁷⁷ M. BIEŃCZYK: *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*. Warszawa 2002, s. 295.

⁷⁸ Tamże, s. 293.

⁷⁹ Tamże, s. 295.

dziwością” świata kryje się również demaskacja kultury i religii. Jedne z ostatnich słów w *Piotrusiu* (odczytuję je w perspektywie „oddechowej”) brzmią: „już wiedziałem. Czy warto ryzykować życie dla wielu lat konania? [...] Konanie w milczeniu, przez lata [wyróżnienie – M.S.]” (P, s. 144). Można również dobrze czytać je poprzez stwierdzenie Baumana:

miną tysiąclecia nim ludzkość zmańdrzeje i osiągnie taką przenikliwość umysłu, jaką posiada dzisiaj jedynie Szatan i kilku wykształconych wybrańców [...]. Być może na końcu drogi wiodącej do mądrości oświeconego rozumu czeka raj porywającej miłości. Ale przebycie tej drogi może zająć tysiące lat. A przez ten czas, w trakcie marszu, kilometr po kilometrze, rok po roku – piekło. Czy droga do raju może wieść przez piekło? I czy raj wart jest tysięcy lat piekła?⁸⁰ [wyróżnienie – M.S.].

Piotruś-pisarz, kaleka z piętnem „gumowej ręki” wybrał jednak życie, nie śmierć. Pozostało mu zatem tylko (i aż!) odważne ciągle oddychanie i nadzieja, że wreszcie coś z tego oddechu wyniknie (oświecenie?). Parafrazując myśl Wittgensteina z jego listu do jednego z wydawców *Traktatu logiczno-filozoficznego*, można powiedzieć, że najważniejsze w *Piotrusiu* jest to, co nie zostało napisane, „co wielu dziś klepie, zawarłem w swej książce milcząc”⁸¹, w rytmie i kierunku oddechu.

Bibliografia

Podmiotowa

LIPSKI L.: *Paryż ze złota*. Izabelin 2002.

LIPSKI L.: *Piotruś*. Olsztyn 1995.

⁸⁰ Z. BAUMAN: *Życie na przemiał...*, s. 161.

⁸¹ Cyt. z listu Wittgensteina za: B. WOLNIEWICZ: *Wstęp*. W: L. WITTGENSTEIN: *Traktatus...*, s. VIII. W *Piotrusiu*: „tu wyczułem tajemnicę osobistą doktora. Czyżby on. Był jowialny, czerwony, wesolutki i nie mogłem uwierzyć. Ale byłem zbyt wzburzony” (s. 132); „Usiłowałem nadaremnie przypomnieć sobie to, co zapomniałem. Ale byłem pewien, że coś tam było jeszcze. I nagle zrozumiałem, że tego nigdy nie zobaczę. To nie było do parzenia ani do rozumienia. To była część śmierci” (s. 144).

Przedmiotowa

- BAUMAN Z.: *Życie na przemiał*. Przeł. T. KUNZ. Warszawa 2004.
- BIEŃCZYK M.: *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*. Warszawa 2002.
- BOLAÑO R.: *Dzicy detektywi*. Przeł. T. PINDEL, N. PLUTA. Warszawa 2010.
- BRADSHAW J.: *Zrozumieć psa*. Przeł. E. ABŁAMOWICZ. Warszawa 2014.
- BUCZYŃSKA-GAREWICZ H.: *Człowiek wobec losu*. Kraków 2010.
- CEMBRZYŃSKA P.: *Wieża Babel*. Kraków 2012.
- CUBER M.: *Trofea wyobraźni. O prozie Leo Lipskiego*. Katowice 2011.
- Dhammapada*. Przeł. Z. BECKER. Szczecin [B.d.w.].
- DONAHOO D.: *Idolising Children*. Sydney 2007.
- ELIOT T.S.: *Selected Poems*. San Diego 1967.
- FITZGERALD F.S.: *The Crack-Up*. New York 1957.
- GŁOWIŃSKI M.: *Mity przebrane*. Kraków 1994.
- GOSK H.: *Jesteś sam na swojej drodze*. Izabelin 1998.
- HOROWITZ A.: *Oczami psa*. Przeł. M. BUGAJSKA. Warszawa 2010.
- JONAS H.: *Idea Boga po Auschwitz*. Przeł. G. SOWIŃSKI. Kraków 2003.
- JUNG C.G.: *Archetypy i symbole*. Przeł. J. PROKOPIUK. Warszawa 1993.
- KIRK G.S., RAVEN J.E., SCHOFIELD M.: *Filozofia przedsokratejska*. Przeł. J. LANG. Poznań 1999.
- MACIEJEWSKI M.: „*ażeby ciało powróciło w słowo*”. *Próba kerygmaticznej interpretacji literatury*. Lublin 1991.
- MAREK AURELIUSZ: *Rozmyślenia*. Przeł. M. REITER. Kęty 2003.
- NIETZSCHE F.: *Tako rzecze Zaratustra*. Przeł. W. BERENT. Poznań 2005.
- REALE G.: *Historia filozofii starożytnej*. T. 1. Przeł. E.I. ZIELIŃSKI. Lublin 2005.
- REALE G.: *Historia filozofii starożytnej*. T. 5. Przeł. E.I. ZIELIŃSKI. Lublin 2002.
- RUSSELL B.: *The Relation of Sense-data to Physics*. London 1914.
- RUSSELL B.: *The Analysis of Mind*. In: B. RUSSELL: *Mysticism And Logic: And Other Essays*. London 1917.
- SARTRE J.-P.: *Byt i nicłość*. Przeł. J. KIEŁBASA, P. MRÓZ, R. ABRAMCIÓW i in. Kraków 2007.
- SCHOLEM G.: *O mistycznej postaci bóstwa*. Przeł. A.K. HAAS. Warszawa 2010.
- SHAKESPEARE W.: *Sonnet 53*. In: *Shakespeare's Sonnets (Arden Shakespeare)*. Ed. K. DUNCAN-JONES. London 1997, s. 217.
- SPARE A.O.: *Księga rozkoszy*. Przeł. K. AZAREWICZ. Warszawa 2005.
- Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Red. A. BURZYŃSKA, M.P. MARKOWSKI. Kraków 2007.
- Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*. Red. A. BURZYŃSKA, M.P. MARKOWSKI. Kraków 2006.
- The Zohar. Pritzker Edition*. Stanford 2004.

- TURNER V.W.: *Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites of Passage*.
In: *Betwixt and Between: Patterns of Masculine and Feminine Initiation*.
La Salle, Illinois 1998.
- TWARDOWSKI J.: *Czas bez pożegnań*. Warszawa 2004.
- WITTGENSTEIN L.: *Tractatus logico-philosophicus*. Przeł. B. WOLNIEWICZ.
Warszawa 2000.
- WOLEŃSKI J.: *Epistemologia*. Warszawa 2007.

Summary

The author attempts to study a single sentence by Leo Lipski, which may become the key to all his writings. The sentence: "I understood Eastern meditation" from *Piotruś* is not a *causa sui*; rather, it stems from the tissue of the text, from the world, and finally, from Visceral Realism. These several words serve as a multifaceted counterpart or metaphor of effective dealing with the outer world (finding the way), which is hostile to a human being (and with the inner world of the psyche too, which is not sufficiently flexible), that is the world of post-war, dead history, fallen religion and barren culture. Conscious directional breathing is a painful but necessary process of breaking free from the tyranny of spontaneous images of the world which fill the mind all the time. Lipski's respiration is *de facto* a cartographic auto-experiment; it consists in creating a map of the world that would provide information about all monsters and dangers of the human psyche for others to beware. The author follows Lipski's thoughts, which go along the panbodily logic in an attempt to find the sense of/ for life encased in a crippled body. For the writer this meant life of every modern human being – of everyman.

Joanna Wawryk

Uniwersytet Zielonogórski

„Każdym chaosem rządzi logika” O chaosie i porządku w prozie Wiesława Myśliwskiego

Z różnych wypowiedzi, przede wszystkim wywiadów, wiemy, jak wygląda warsztat pisarski Wiesława Myśliwskiego. Pisze on niespiesznie, około czterech godzin dziennie, przy swoim biurku, ołówkiem o odpowiedniej twardości, często używając gumki, cyzelując zdania, bez zewnętrznego przymusu, w skupieniu. Wieloletnia praca nad książką eksploatuje go do ostatniego zdania, ostatniej myśli. Jest w tym wielka samokontrola, świadomość i odpowiedzialność za każde słowo¹. Konstruując świat przedstawiony jako opowieść bohatera-narratora, na przykładzie jednego losu syntetyzuje obraz danej przestrzeni i czasu. W ten sposób powstają dzieła totalne. Myśliwski perfekcyjnie łączy formę i treść, wykorzystując poetykę chaosu, która jednak, jak sam mówi, wymaga żelaznej logiki. „Piszący w poetyce chaosu – twierdzi pisarz – prezentuje pozornie nieprzystające do siebie sprawy, ludzi, zdarzenia, ale to musi mieć logikę. [...] Każdym chaosem rządzi logika”². Autor w każdym dziele literackim niejako powołuje świat od nowa, od pierwszego słowa snując pewną opowieść o ludzkim losie, jednocześnie we wszystkie jego powieści wpisane są refleksje natury ogólnej, pozwalające wyprowadzić system pojęć, wokół których krążą rozważania o charakterze epistemologicznym i ontologicznym. Jest pewna konsekwencja w podejmowaniu tematów, odwoływaniu się do

¹ Zob. między innymi *Jestem pisarzem od czasu do czasu. Rozmowa z Wiesławem Myśliwskim o nowej powieści „Traktat o łuskaniu fasoli”, o pamięci, żywej mowie i szczęściu*. Z Wiesławem Myśliwskim rozmawia Dżdzisław Pietrasik. „Polityka” 2006, nr 17–18, s. 72–75.

² *Logika chaosu*. Z Wiesławem Myśliwskim rozmawia Magdalena Kujawa. „Ikar. Toruński Informator Kulturalno-Artystyczny” 2011, nr 11, s. 34.

symboli, kreowaniu metafor. Napięcie między chaosem a porządkiem zawiera się we wszystkich powieściach autora, z różnym natężeniem i na różnych – żeby nie powiedzieć: wszystkich – poziomach tekstu. Zagadnienie to wydaje się tak szerokie, że celem niniejszego artykułu jest dokonanie jedynie rekonesansu „po tematach”³.

Pierwotny porządek

Każdą powieść Myśliwskiego można by rozważać jako opowieść o tworzeniu mitu prywatnego (co już ułatwia pierwszoosobowa narracja) i zarazem przeobrażaniu mitu zewnętrznego, przejawiającym się w przedstawianiu rzeczywistości w stanie rozpadu, przemiany, przekształcania, słowem: płynności. Konstrukcja bohatera, czasu, przestrzeni, wielowarstwowość czy raczej rozwarstwienie prezentowanego świata – wszystko to pozwala na taki wniosek. W przypadku pierwszej powieści, zatytułowanej *Nagi sad* (1967), mityzacja obejmuje nie tylko przestrzeń, ale i kluczowy wątek wędrówki przez dziewięć mostów, figurę ojca, matki czy chociażby śmierć przypadającą w czas wielkiej suszy. Na wyobrażenia o przeszłości wpływa zarówno perspektywa czasu, jak i siła wyobraźni i świadomości, która przekształca obrazy. Przywoływanie siebie z przeszłości to mierzenie się z sobą dawnym – jakby innym, jakby obcym.

Myśliwski wielokrotnie podkreślał wagę pierwszego zdania. Ono jest drogowskazem opowieści, uwalnia ciąg kolejnych słów. W *Nagim sadzie* w pierwszym zdaniu mowa o powrocie do domu i pamię-

³ Sformułowaniem „po tematach” nawiązuję do zasady kompozycyjnej stosowanej przez Myśliwskiego, o której Ewa Wiegandt pisała następująco: „powieści Myśliwskiego należą do tych rodzajów tekstów, które domagają się lektury wielokrotnej. Można by się w tym doszukiwać znamion traktatu, którego się nie czyta, lecz studiuje, który ma porządek tematyczny, a nie fabularny. Ale komponowanie »po tematach«, łączone z eseizacją prozy, jej tzw. muzyczna, lejtmotywową i kontrapunktową kompozycja to przede wszystkim wyznaczniki nowoczesnej powieści” – E. WIEGANDT: *Powieściowe traktaty Wiesława Myśliwskiego*. W: *O twórczości Wiesława Myśliwskiego*. T. 2. Red. J. PACŁAWSKI. Kielce 2007, s. 61–62. Proza i dramaty Myśliwskiego są niewątpliwie wyzwaniem dla literaturoznawcy (zob. S. WYSŁOUCH: *Twórczość Wiesława Myśliwskiego wyzwaniem dla badacza literatury*. W: *O twórczości Wiesława Myśliwskiego*. T. 2...), jednakże chętnie podejmowanym (bibliografia przedmiotowa, obejmująca materiał zebrany do 22 marca 2012 roku, liczy aż 562 pozycje – zob. *Wiesław Myśliwski : bibliografia*. Oprac. B. PIOTROWSKA. Red. A. DĄBROWSKI, B. PIOTROWSKA, M. STĘC. Kielce 2012).

ci, która ten powrót przechowuje. W przestrzeni dzieciństwa i młodości (patrzac z perspektywy jednostkowego bohatera), w przestrzeni wsi (uogólniając opisywany czy raczej projektowany wysiłkiem pamięci i wyobrażeń obszar) ogniskuje się mit wspólnoty, rodziny, archetypicznego domu – wszystko tu ma swoje przeznaczenie, panuje porządek „niczym z księgi gminnej”. Nawet śmierć ma własne miejsce, a przez to wydaje się oswojona i przychylna człowiekowi. Do swojej pierwszej przestrzeni każdy jest przywiązany, ona tworzy najgłębsze obszary doświadczenia i przy tym ma wymiar pierwotnego ładu:

A w miejscu, gdzie się człowiek urodził, wszystko jest mu przyjazne, i ptak, i kamień, a noc i dzień dzielą się nie według światła i ciemności, lecz według snu i przebudzenia człowieka. I nieszczęścia, choć bolesne, nie są człowiekowi wrogie, lecz nieuniknione, i nawet śmierć nie jest mu obca i zła [...] ⁴.

Taki stan jest trudny do utrzymania, bowiem syn się zmienił: deklaruje niewiarę w Boga, zostaje odsunięty od ziemi, w odczuciu ojca jest coraz bliższy „pana” niż „chłopa”, co wyklucza go z pierwotnego porządku.

Ojciec reprezentuje tradycyjne wartości, których centrum jest Matka Ziemia i Bóg. Być może wiara ojca chroni syna od przypadkowości, narzucając sens jego istnienia. W pewien sposób – zdaje się mówić autor – nosimy w sobie przeszłość naszych przodków. Przeszłość jest „zdeponowana w pamięci”, a (o)powieść może być formą pamięci ⁵.

Narrator-bohater *Nagiego sadu* mówi, że przyszedł na gotowy już los – los dany mu przez ojca. Syn czuje, że wierność ojcu, gdy ten już nie żyje, jest tym potrzebniejsza, iż w obliczu nieobecności rodzica daje mu (ojcu) trwanie w pamięci, a przede wszystkim zapewnia ciągłość wartości, które reprezentował. Dlatego też syn czasami czuje się, jakby był w „zmyśleniu ojca”. „Zmyślenie” można tu rozumieć jako mit. *Mythos* dopełnia się o *logos*:

⁴ W. MYŚLIWSKI: *Nagi sad*. Kraków 2011, s. 6–7. Cytaty z tej powieści oznaczam jako NS.

⁵ Zjawisko „depozytu pamięci” i obecności przeszłości w literaturze współczesnej analizował między innymi Marek Zaleski. Zob. M. ZALESKI: *Formy pamięci*. Gdańsk 2004. Dzieła Myśliwskiego jak najbardziej wpisują się w ten nurt.

Różnie się przecież ludzie rodzą, jedni z matek, inni z wielkiej woli, z opowiedzenia, a nie ma między nimi różnicy, bo i tak w końcu każdy jest na tyle, na ile opowiedziany zostanie albo sam się innym opowie.

(NS, s. 31)

Głównym tematem opowieści czyniąc noszącą znamiona archetypu relację ojciec – syn, Myśliwski rozważa, czym są wyobrażenia, pamięć, opowieść, a przede wszystkim jaka jest siła mowy. Nie tylko słowa znaczą. Także milczenie i gesty, zwłaszcza w kontekście ojca, ulegają rytualizacji. Na przykład trzymanie syna za rękę – ten gest, przekazywany pamięci i utrwalany w niej, nabiera symbolicznego znaczenia. Przeznaczeniem bohatera jest bycie synem:

Synostwo moje zdawało mi się raz na zawsze ustanowione, niezależne ani od miłości mojej do niego, ani od jego obecności, jako obrządek, prawo, pamięć, świat cały, który zastałem i dzięki któremu jestem.

(NS, s. 63)

Ta forma porządku zostaje podważona, gdy zmienia się świadomość syna po wyjeździe do miasta, czyli po zerwaniu z przestrzenią rodziny, domu, wsi. Cofnięcie do pierwotnego stanu jest niemożliwe. Przywoływane wyobrażenia z dzieciństwa są już nadbudowane świadomością wspominającego. Niemniej to, co mogłoby deprecjonować ojca w oczach wykształconego syna, jest przyczyną jego wywyższenia: niepiśmienność, pierwotność, niekiedy wręcz cofnięcie do etapu przedwerbalnego, w którym gest i milczenie znaczą najwięcej. Świat reprezentowany przez ojca jest światem porządku i zgody całego stworzenia („tych parę kur, krowa, świnia, pies, kot – wszystko to żyło pospół, w jednej prawie z nami rodzinie, w ludzkiej zgodzie” – NS, s. 72).

Pierwsza powieść zawiera już rozważania na temat pamięci i prawdy, czy raczej prawdziwości tego, co w niej jest przechowywane. Materia wspomnień wciąż się dzieje, jest przetwarzana, zmienia się, rozrasta. Mimo wysiłku pamięci i wyobraźni własne życie najtrudniej rozpoznać: „ze swojego [życia – J.W.] coś wiecznie wypędza, w swoim tylko pustki i niespełnienia, w swoim strach ciągly, niezgoda, troski, w swoim nawet świadomość dokucza” (NS, s. 47). Uporanie się z przeszłością jest kluczową kwestią dla uporządkowania, zrozumienia czy też usensownienia własnego życia.

W *Nagim sadzie* wielokrotnie zostaje wskazany obszar *mythos*, są bowiem rzeczy, sprawy, uczucia pierwotniejsze od mowy. Przedwer-

balny jest chociażby pierwotny strach, który rośnie w człowieku: „Jakiś dawny strach, wcześniejszy od pamięci, od słowa, od pierwszego rozejrzenia się, gdzie jestem” (NS, s. 139). Pierworodny lęk o ojca przemienia się w przynależność do niego – i to jest ta mityczna przestrzeń uczuć, o której pisał Ryszard Przybylski („dopiero w przestrzeni mitycznej nasze uczucia znajdują pełny wymiar, swoją chwałę”⁶), że w niej może nastąpić rozeznanie własnej sytuacji i zgoda na swój los. Tak też, upraszczając, można zinterpretować wątek wędrówki przez dziewięć mostów.

Ważnym konstrukcyjnie, a przede wszystkim znaczeniowo obrazem jest gra w chowanego z ojcem w sadzie. Gra o bycie sobą, o rozpoznanie siebie. W innym miejscu owo rozpoznanie jest połączone z imiennością. Imię to jedno słowo, które może określić jednostkowy byt: „Bo czymże innym jest człowiek, jeśli nie imieniem” (NS, s. 147). A jednak syn pozostaje bezimienny. Bohater jest przede wszystkim synem i to musi wystarczyć do zdefiniowania jego bytu.

Ojciec reprezentuje kulturę oralną. Ziemia jest dla niego opowieścią, której znaczenie i sens czuje, zaś słowo pisane jest nośnikiem ukrytych treści, gdyż ojciec nie potrafi go odczytać. Forma świata przechowująca wiarę w stwórczą moc słowa⁷ odchodzi do przeszłości. Symbolem „nowego porządku” jest pismo, a czytanie ojcu przez syna staje się obrzędem wzajemności, spełnieniem wzajemnej tęsknoty za sobą, rytuałem, połączeniem. W ten sposób doświadczenie lekturowe nabiera wyjątkowego znaczenia.

W *Nagim sadzie* mowa też o książkach. Księga zwykle jest nośnikiem podniosłej symboliki, tu natomiast stosunek do książek jest ambiwalentny. Dworska biblioteka wywołuje u bohatera poczucie zagubienia, duszności. Mrok, cisza, a przede wszystkim uporządkowanie są wręcz przygnębiające: „To na skutek tego nienaruszonego nigdy porządku tak się te książki postarzały, zrosły się, zmurszały, że przestały być książkami, a stały się samym porządkiem [wyróżnienie – J.W.], nienaruszalnością, odwieczem” (NS, s. 75–76). Wyobrażenie o bibliotece nabiera mitycznych rozmiarów: „Powiadają, że we dworze jest tyle książek, ile kamieni w rzece albo i więcej. Nikt nawet

⁶ Zob. R. PRZYBYLSKI: *Mityczna przestrzeń naszych uczuć*. Warszawa 2002, s. 10–11.

⁷ Jest to jedna z cech definiujących kulturę oralną. Zob. W.J. ONG: *Oralność i piśmienność – słowo poddane technologii*. Przeł. J. JAPOLA. Warszawa 2011.

nie widział, ale mówią” (NS, s. 84). Biblioteka nazwana „kościółem książek, świątynią pańską” gnębi, wzbudza lęk, wzruszenie, uniesienie, ale i nienawiść, przy tym zawiera mądrość i wydaje się być przeciwko człowiekowi, który może w niej czuć swoją małość i marność. Mimo to bohater z satysfakcją podkrađa książki, i to nie dla samego ich czytania. Burzenie porządku biblioteki sprawia mu przyjemność.

Do motywu biblioteki Myśliwski wrócił w *Ostatnim rozdaniu* (2013). W powieści pojawiał się wątek porządkowania biblioteki. Główny bohater dorabia w ten sposób u człowieka, o którym nie wie zbyt wiele. Zleceniodawca uratował księgozbiór, „uprzędając czas, który miał nadejść”, ponadto sam pisze książkę, a gdy ją kończy, pali rękopis w przekonaniu, że – odwołując się do Marcela Prousta – „Bóg chce, aby istniało trochę dobrze napisanych książek”⁸, a swojej za taką nie uważa. Przywołane porządkowanie biblioteki to w zasadzie epizod, ale na podstawie całej powieści można powiedzieć, że takie mniej czy bardziej ważne zdarzenia sumują się w życie. Biblioteka to synonim porządku, zawężając: książka jest pewnym porządkiem, jeszcze węższe: słowo ma wymiar porządkujący przez nadanie nazwy desygnatowi. Bohater *Nagiego sadu* odkrywa, że:

książki nie są martwe, lecz jak stworzenia przewrotne, podstępne, nieżyczliwe, bo gdy nie mogą strachem zmóc, wtedy cię kuszą, obiecują więcej, niż mogą, niby otuchy ci dodają, a zwodzą, wciągają cię w tę swoją mądrość niby jasną, przestronną jak pańskie pokoje, lecz kiedy się dobrze rozejrzysz, widzisz, żeś w zwątpienia spętany.

(NS, s. 173)

Tym samym to, co jest brane za porządek, okazuje się również nośnikiem chaosu. Porządek zawarty w książkach to martwe słowo, więc przegrywa w konfrontacji z żywą mową, żywym światem.

W *Nagim sadzie* najważniejszym polem odniesień wydaje się porządek mityczny, który – w świadomości syna – jest przechowywany, ale też już przetwarzany siłą wyobraźni i świadomości. Wyrażona zostaje tęsknota do świata, którego już nie ma. Jest natomiast opowieść aktualizująca „zasoby pamięci”. I to opowieść rodem z minionego świata, mająca znamiona gawędy, języka mówionego – ustnej

⁸ W. MYŚLIWSKI: *Ostatnie rozdanie*. Kraków 2013, s. 430. Cytaty z tej powieści oznaczam jako OR.

formie słowa Myśliwski pozostanie wierny, bo tylko w rytmie słowa mówionego można odnaleźć ścieżkę powrotu do przeszłości. Porządek mowy naprowadza na przeszłość i ocala ją w planie słowa, w akcie opowiadania.

Rozpad pałacu

„Wojna miała nadejść już dawno”⁹ – tak zaczyna się monolog pasterza Jakuba, bohatera-narratora powieści *Pałac* (1970). Wojna jest zwiastowana, a kiedy w końcu nadchodzi, przepędza ludzi z ich starych miejsc. Burzy porządek. Zaczyna się chaos:

Zakotłowało się, zaroilo. Jeszcze tylu ludzi naraz nigdy nie widziałem we dworze. Pewnie tylu tu nawet nie było, chyba że kiedyś, dawniej, ale ten strach nagły tak ich pomnożył, bo nie wiadomo było, skąd się biorą i gdzie pędzą, jak to zwykle, kiedy nie mają ludzie nic więcej ponad swoje nieszczęście na swoją obronę.

(P, s. 9)

Wojna jest katalizatorem przeobrażeń formy świata, wieszczy koniec arystokracji, który musi pociągnąć zmiany struktury społecznej. Po ucieczce jaśnie państwa jest cicho, spokojnie, bowiem natura jest nieczuła na zaistniałą pustkę. Doznanie pustki zostaje parokrotnie podkreślone. Chaos więc odzyskuje w tym kontekście pierwotne znaczenie (łac. *Chaos* – pustka), wskazując na stan próżni, nieuporządkowania.

Znamienny jest wybór na głównego bohatera pasterza – człowieka żyjącego blisko natury, której czuje się częścią, co też pozwala mu zwielokrotnić spektrum możliwych doznań, aż do zatracenia się w otaczającym go świecie, poczucia pierwotnej jedności:

Szedłem, nie czując, że kimkolwiek jestem. Czulem się roztrwiony w świergocie ptaków, w słońcu, w tęczowym pawiu, w ciszy, w zieloności rozzieleniony aż po czubki starych drzew, dębów, buków, świerków, po głębokość traw i korzeni, po bezkres zewsząd parkiem otoczony.

(P, s. 83)

⁹ W. MYŚLIWSKI: *Pałac*. Kraków 2010, s. 7. Cytaty z tej powieści oznaczam jako P.

Opisane wyżej kawałkowanie istnienia jest w istocie jego zwielokrotnianiem, odkrywaniem relacji łączących poszczególne jego elementy. Człowiek to fragment świata i tak też odczuwa siebie, przy tym ma świadomość, a to pozwala gromadzić doświadczenia; ma również podświadomość, która dotyka treści przeżywanych, aż do pobudzenia – posługując się sformułowaniem Marzeny Karwowskiej – „prapamięci uspionej”¹⁰: „A przecież w każdej takiej chwili doznajesz siebie jako całego swojego życia, od urodzenia po śmierć, i może wcześniej, i może dalej” (P, s. 124). Kilka stron dalej myśl ta zostaje rozwinięta:

I wszystkiego, czego [człowiek – J.W.] doznaje, doznaje tylko jako siebie samego. Każdego innego człowieka jako siebie samego. Każdej rzeczy jako siebie samego. Każdego czasu, nawet najodleglejszego, czy spoza pamięci, czy spoza przecucia, jako siebie samego. Toteż każdy człowiek jest ludzkością bez mała. A przy tym może za ogromny jest jak na siebie, za rozległy jak na ułomność i bezsilność swoją.

(P, s. 128)

W każdym istnieniu gromadzą się doświadczenia przeszłych pokoleń. Tak intensywne odczuwanie w przypadku Jakuba okazuje się czymś w rodzaju próby samookreślenia, dojścia do granic własnych możliwości poznawczych.

Jakub przekracza próg pustego pałacu. Przemieszczając się po kolejnych komnatach, zanurza się w dotąd niedostępnym mu świecie, wchodząc jednocześnie (na ile świadomie?) w rolę jaśnie pana¹¹ i snując opowieść, w której z coraz większym natężeniem dochodzi do głosu prawowity pan pałacu. Dywagacje Jakuba na temat życia, innych, siebie, miłości, lęku, cierpienia, tęsknoty wypływają z niewiedzy i chęci poznania („Wątpię jedynie” – P, s. 172). Dzięki opowieści Jakub w swojej świadomości niejako podejmuje próbę ratowania zmierzchającej

¹⁰ Zob. M. KARWOWSKA: *Prapamięć uspiona. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*. Warszawa 2008. Wykorzystane sformułowanie odnosi się do treści mitycznych, na które naprowadza dzieło literackie.

¹¹ W procesie tym Czesław Dziekanowski dostrzegł „podwójną motywację: składa się na nią presja ze strony nie spełnionych pragnień – chęć symbolicznego ich spełnienia – oraz presja w formie powinności moralnej”. Zob. C. DZIEKANOWSKI: *Proza „życia w śmierci”*. *Psychoanaliza twórczości powieściowej Wiesława Myślińskiego*. Białystok 1990, s. 111. Zastosowana przez badacza metoda psychoanalizy doprowadziła do wniosku, że omamy i halucynacje Jakuba są objawem rozdwojenia jaźni; „raz ujawniona, a dotąd ukryta osobowość już nie ustąpi, tylko zawładnie Jakubem i stanie się przyczyną jego zguby” (tamże, s. 141).

formy świata. Iluzoryczny to ratunek. Transformacja pasterza w jaśnie pana kończy się tragicznie. Ale dotychczasowy świat jest jedynym porządkiem, jaki Jakub zna – może więc stąd podświadoma próba „przepracowania” losu jaśnie pana w opowieści, w której jednakże ostatecznie zostaje on unicestwiony (tak można by zinterpretować finalny pożar). Właściwie cała opowieść dąży do takiego rozwiązania.

Gdyby reguły świata spróbować uchwycić za pomocą porównania do kalejdoskopu¹², to sytuacja z *Pałacu* odnosi się do momentu dziejowego, w którym mechanizm poszedł w ruch i jeszcze nie wiadomo, w jaki wzór ułożą się elementy. Ten zmieniający się układ sił zdaje się przeczuwać Jakub, mówiąc jako jaśnie pan o pragnieniu rozdania wszystkiego, co do niego należy, i zniszczenia pałacu:

marzę sobie, że przyjdzie taki czas, gdy ludzie sami się tu wedrą, rozgoszczą się, pohulają tu, dobiorą się do tych wszystkich tutaj świętości, do tych świętych wszechrzeczy. Niech je sobie na pamiątkę rozbiorą po mnie. Ileż to pamiątek byłoby choćby z tego lustra, gdyby je roztrzaskać. Ze wszystkiego zresztą. Z pieców, gdyby je na kafle rozebrał, z dywanów, gdyby je na pasy, na strzępy, z podłóg, z obrazów, ze wszystkiego. Ileż to pamiątek.

(P, s. 95)

Pragnienie zdaje się antycypować zakończenie. Nie tylko sam pałac ulega zniszczeniu, ale i świadomość Jakuba zostaje rozbita. Nasilająca się muzyka w finale i coraz bardziej rozedrgany aż do granic szaleństwa monolog prowadzą do krańcowego stanu, tj. pragnienia nieistnienia, pogrążenia się w niepamięci. Muzyka płynąca z wewnątrz przemienia się w jasność, w płomień, wszystko trawi ogień. Cóż zostanie po pożarze? Symbolika ognia jest ambiwalentna. Ogień niesie zagładę. Ogień też oczyszcza. Koniec: „Już nic. Nic”. Pustka, czyli chaos. Opowieść Jakuba dokonała się. Następuje milczenie, które również można różnie interpretować. Destrukcja odbyła się w dwóch planach: zewnętrzny porządek symbolizowany przez jaśnie pana został unicestwiony – pewna forma świata skończyła się; wewnętrzny

¹² Posługuję się tym porównaniem, gdyż sam Myśliwski wyraził pogląd, że współczesny świat „jest zdeintegrowany, rozbity, w gruncie rzeczy jest ciągle mieniącym się i zmieniającym kalejdoskopem” (za: *Logika chaosu...*, s. 34). W metaforze świata-kalejdoskopu zawiera się też „logika chaosu”, bowiem różnokolorowe wielokrotnie odbite szkieleta układają się w symetryczny, uporządkowany wzór.

porządek – świadomość czy raczej tożsamość Jakuba uległa rozsypce, gdy doszedł on do granic swoich możliwości poznawczych.

Porządek kamieni

„Wybudować grób” – tradycja mówionego słowa powołuje świat od pierwszego zdania *Kamienia na kamieniu* (1984). Gawędziarska narracja Szymona Pietruszki jest afirmacją życia w różnych jego przejawach. Wręcz obowiązkiem, przykazaniem człowieka jest żyć: „może ma każdy w gwiazdach czy w innej księdze zapisane, że ma żyć i żyć”¹³. Żyć w śmierci. Od pierwszego zdania budowany jest też pomnik słowa – tak można nazwać powieść, która ocala świat kultury (i przede wszystkim mowy) ludowej. Perfekcyjna, wręcz architektoniczna struktura powieści piętrzy się jak „kamień na kamieniu”, słowo na słowie. Nawiązujący do pieśni ludowej tytuł

byłby – twierdzi Czesław Dziekanowski – uosobieniem budowli złożonej z życia podmiotu, jakim jest stary chłop [...], z życia i umierania chłopskiej kultury i wreszcie z życia i umierania kultury chrześcijańskiej¹⁴.

Kamień na kamieniu można postrzegać jako powieść o rozkładzie, ruinie w odniesieniu do powojennej sytuacji, chłopskiego świata, kultury i tradycji, wartości. Dzieje Szymona jak w soczewce skupiają zmiany, jakie dokonywały się w ubiegłym stuleciu – między innymi wojna, okres PRL-u, przeobrażenia wsi, a uogólniając: kres pewnej formy świata. Sam Szymon też jest okaleczony (dosłownie – po wypadku; metaforycznie – przez czasy), choć w inny sposób niż Michał („nowy wspaniały świat” okazał się formą chaosu, degrengolady i skarłowacenia wartości, wobec czego starszy brat Szymona pograża się w milczeniu).

W *Kamieniu na kamieniu* w jednym losie, w jednej opowieści syntetyzują się dzieje całego dostępnego człowiekowi doświadczenia, również doświadczenia zapożyczonego, bowiem w tok narracji są wplecione dłuższe partie monologowe innych postaci. Głównego bohatera charakteryzuje imperatyw życia, ale nie zapewnia mu ciągłości: Szy-

¹³ W. MYŚLIŃSKI: *Kamień na kamieniu*. Kraków 2008, s. 40. Cytaty z tej powieści oznaczam jako K.

¹⁴ C. DZIEKANOWSKI: *Proza „życia w śmierci”...*, s. 144.

mon nie zakłada rodziny, nie ma dzieci. Wymowne, że zamiast domu buduje grób dla siebie i dla swoich braci, z którymi także traci nić porozumienia. W akcie tym zawarta jest chęć zjednoczenia rodziny – powrotu do utraconego ładu.

Kamień na kamieniu to opowieść o porządku, który był, i o chaosie, który postępuje. Kolejny raz Myśliwski dokonał znakomitego połączenia formy i treści. We wspomnianej architekturze powieści poszczególne rozdziały zostały zatytułowane słowami kluczami wyzwalającymi ciągi skojarzeń i kręgi tematyczne kolejnych mikroopowieści. Brak ciągu przyczynowo-skutkowego wynika z porządku pamięci, która łączy ze sobą wrażenia i wyobrażanie na zasadzie skojarzeń. Pojawianie się w świadomości jednych słów czy obrazów pobudza kolejne, bez konieczności respektowania chronologii. Wskazówką interpretacyjną są słowa Szymona do Michała z ostatnich partii powieści: „Zacznij może od pierwszego [słowa – J.W.] z brzegu. Matka, dom, ziemia” (K, s. 520). Autor w tym miejscu naprowadza na swój zamysł artystyczny, gdyż poszczególne rozdziały powieści od takich właśnie słów haseł wychodzą. Opowieść wraca więc do punktu wyjścia i można ją zacząć od nowa.

Spośród wielu wymiarów dzieła Myśliwskiego interesująca – z perspektywy rozważanego tematu – jest warstwa metatekstowa. Właściwie w każdej powieści pojawiają się sformułowania o charakterze *meta*. Bohater-narrator *Kamienia na kamieniu* wielokrotnie mówi o roli słowa. W ten sposób też uzasadnia swój monolog. Jednak autorefleksja i sformułowania mogące wskazywać na ponadtekstową (autorską) świadomość nie zaburzają konstrukcji, gdyż wyznaczają słowu przede wszystkim rolę, jaką pełniło ono w kulturze oralnej.

Granica języka ustanawia granice świata. Są jednakże sytuacje, którym słowa nie potrafią sprostać. Na przykład wojna. Szymon, opowiadając o tym, jak ukrywał się w grobie z innym partyzantem, wysnuwa taką opinię:

[...] są nieraz takie chwile, że porządnych słów trza by nie wiadomo ile powiedzieć, a i tak się nie zrównają choćby z jedną kurwą, bo jakby puste, ślepe, kulawe były. I za głupie na to wszystko, choć porządne. Porządne słowa dobre są, kiedy życie jest porządne.

(K, s. 29)

Przykładem nieporządných słów jest nowomowa powojennego „porządku”. W tym kontekście jakże wymowne jest milczenie Michała.

Kamień na kamieniu odwołuje się do „księgi gminu”, ale ze znacznie większym epickim rozmachem, niż miało to miejsce w *Nagim sadzie*. Ludzkie życie zostaje porównane do księgi, która objawi się w pełni w chwili śmierci. Dopiero kres pozwoli człowiekowi zgłębić tajemnicę i ogarnąć swoje życie jako całość. Świat jest jedną mową, a śmierć w tym porządku to powrót do ziemi, do łona. Zdanie: „Od słowa zaczyna się życie i na słowach kończy” (K, s. 520) dopełnia finalne przywołanie motywu ziemi-kołyski: „I buja cię, buja, aż stajesz się znów nie narodzony, nie poczęty” (K, s. 521). Zdaniem Czesława Dziekanowskiego bohater „za pomocą słów broni się przed śmiercią”, opowiadając bratu o śmierci, przygotowuje go na nią. Badacz wskazał też na możliwość odrodzenia w planie słowa¹⁵.

Porządek słów i porządek ziemi dopełniają się w opowieści. Wprawiony w ruch (rytm) świat dzieje się bez ingerencji Boga, ale w nadanym przez Niego porządku. Według Szymona Bóg powiedział już wszystko, co miał powiedzieć, i teraz milczy, zaś człowiek: „Nie tylko żyje od kołyski do trumny, ale i umiera od kołyski do trumny” (K, s. 480–481), a nawet poza grobem umiera (w pamięci tych, którzy zostali). W powieści mowa o tym, że po chłopach nie zostają pomniki ani księgi, tylko łzy. Ziemia ich przyjmuje bezimiennych. Świadectwem człowieczeństwa są jednak słowa: „Bóg się każe słowami ludziom modlić, bo bez słów nie odróżniłby człowieka od człowieka. A i człowiek sam siebie by nie odróżnił, gdyby nie miał słów” (K, s. 520).

Słowa mają moc sprawczą. Są też znakiem pamięci – wspomnienie potrzebuje słowa, by obraz wydobyć z jej mroków. W toku opowieści dokonuje się rekonstrukcja losu Szymona Pietruszki i jego rodziny, i jego życia, i jego rzeczywistości – i jest to opowieść o postępującym kresie pewnej formy świata, na który składały się między innymi tradycja, wiara, relacje międzyludzkie. Do opowiedzenia o świecie w fazie upadku adekwatna jest poetyka chaosu. Narracja ma więc formę meandryczną, nieliniową. Opowieść, by sprostać wymogom słowa mówionego, ma charakter „chaotyczny”, dygresyjny, kolokwialny. Mimo to podlega rygorom przemyślanej, precyzyjnej struktury¹⁶. W porządku formy przejawia się „logika chaosu”.

¹⁵ Tamże, s. 195.

¹⁶ Zob. tamże, s. 371.

Posługując się słowami samego autora, tak można streścić sens opowieści snutej przez Szymona Pietruszkę:

Z chaosu zdarzeń wydobyć porządek przeznaczenia, który życiu jego nada znamię losu. W ten sposób niejako wpisuje się w dotkliwość egzystencji ludzkiej jako takiej, odnajduje pokrewieństwo ze wszystkimi ludźmi, kimkolwiek są¹⁷.

Kręgi pamięci

Już Jorge Luis Borges, autor *Biblioteki Babel*, sugerował, że to, co uważane jest za chaos, może okazać się porządkiem¹⁸. I taką podróż odbywa autor, narrator, bohater, a w konsekwencji i odbiorca prozy Myśliwskiego. W *Widnokregu* (1996), ale też w innych powieściach autora w centrum świata stoi człowiek zataczający własne kręgi doświadczeń i jeśli jest w stanie przejrzeć ten układ, chaos świata staje się porządkiem, a przypadkowe życie losem. Metafora widnokregu znakomicie oddaje tę myśl. Koło – powracająca do siebie samej linia – jest doskonałą figurą, mimo że jedną z najprostszych. Koło symbolizuje między innymi nieskończoność, doskonałość, harmonię i kompletność.

Chronologia ujmuje życie linearnie, wyodrębnia jedne aspekty z wielości innych zjawisk i zagadnień, dlatego też figura koła lepiej sprawdza się w przedstawianiu meandrów pamięci. Ruch myśli można porównać do fali, do przyływu i odpływu. Jeszcze przed ukazaniem się *Widnokregu* pisarz mówił:

Natura życia ludzkiego już prędzej ma kształt – gdyby posłużyć się figurą geometryczną – koła. Jeśli się wniknie w naszą wyobraźnię, marzenia, myśli i tym podobne, to zauważymy, że bezustannie one cofają nas [...] i zagarniamy całe życie. Stąd najbardziej odpowiednią techniką pisarską jest dla mnie zapis pamięci, wolnych skojarzeń¹⁹.

¹⁷ Na granicy słowa. Z Wiesławem Myśliwskim rozmawia Janina Koźbiel. „Wież” 2006, nr 11. http://www.wiez.pl/czasopismo/s;czasopismo_szczegoly,id,518,art,14246 [dostęp: 28.01.2015].

¹⁸ Argument Borgesa przekonuje: „Jeśliby wieczny podróżnik przebywał ją [Bibliotekę – J.W.] w jakimkolwiek kierunku, stwierdziłby po upływie wieków, że te same tomy powtarzają się w takim samym chaosie (który, powtórzony, byłby jakimś porządkiem: Porządkiem)” – J.L. BORGES: *Opowiadania*. Przeł. Z. CHĄDZYŃSKA i in. Kraków 1978, s. 180.

¹⁹ Cyt. za: C. DZIEKANOWSKI: *Proza „życia w śmierci”...*, s. 384.

Na przykładzie dzieciństwa i dojrzewania Piotra, spędzonych na wsi i w mieście, widać, jak przestrzeń określa los. Wszystko, co jest przypadkowe, może być tłem dla tego, co jest przeznaczeniem. Patrząc w ten sposób, zdarzenia okazują się celowe. P o r z ą d e k ż y - c i a tworzą przestrzeń, czas, ludzie, przedmioty, odczucia, słowem: wszystko, co znajduje miejsce w pamięci. Świat jest pełen ukrytych znaczeń i tylko nie wiadomo, co dla kogo stanie się znaczące. Powieść ta zapoczątkowuje w prozie Myśliwskiego coraz większe nagromadzenie przedmiotów. Na swoisty s y m b o l i z m r e a l i s t y c z n y składają się na przykład: stół (to punkt każdego domu, „od którego zaczyna się wszelka pamięć”²⁰), kogut (jego podział przed zjedzeniem symbolizuje hierarchię obowiązującą w rodzinie), zaginiony but (jego obsesyjne poszukiwania są formą zastępczą, wyrażającą obawy i troskę matki), karteczki z przepisami, które zostawiła po sobie matka (Piotr je pali, jakby to miał być znak zerwania więzi: „ani ona nie może być dłużej moją matką, ani ja dłużej jej synem” – W, s. 390), schody (to z kolei obszar wędrówek przeżywanych z ojcem, podczas których: „Czas rozciągał się” – W, s. 72). Znaczące przedmioty, wydarzenia zajmują uprzywilejowane miejsce w pamięci.

Mechanizmy pamięci pracują ciągle, jednak niekiedy pozwalają objąć więcej. Tak jest przy okazji oglądania fotografii, od której zaczyna się powieść. Innym znaczącym momentem jest ten, gdy Piotr, będąc z synkiem nad morzem, obserwuje widnokrąg i nagle mówi o wyjeździe na wieś – coś się zaczyna dziać: „Jakby samo słowo wystąpiło w mocy stwórczej, ustanawiając to moje nagle pragnienie i odkrywając coś zapomnianego we mnie, przed czym może nawet przez te wszystkie lata się broniłem” (W, s. 194). Piotr rozumie, że centrum widnokręgu wyznacza śmierć tych, którzy byli przed nami. Nie jest to więc jeszcze śmierć własna, ale też i nie do końca obca, bo przodków: „gdziekolwiek jesteśmy, to miejsce jest w nas. I nie jako pamięć czy sumienie, lecz jako los, bo los to wyznaczona ci z mocy grobów przestrzeń” (W, s. 197). Groby są porównane do najmądrzejszej księgi, dlatego że dopiero w momencie śmierci, dopełnionego już losu, objawi się sekret istnienia. Człowiek tkwi w środku własnego widnokręgu, ograniczony swoją przestrzenią, między ziemią a niebem.

²⁰ W. MYŚLIWSKI: *Widnokrąg*. Kraków 2008, s. 47. Cytaty z tej powieści oznaczam jako W.

Rozpatrując relację porządek – chaos w prozie Myśliwskiego, powieść tę należy wyróżnić jako nie tylko niezwykle uporządkowaną formalnie (to akurat dotyczy każdego dzieła autora), ale i w warstwie znaczeń. Porządek widnokregu jest zgodą i akceptacją swojego losu. Mimo destrukcji świata zewnętrznego, na który wpływają wydarzenia historyczne, ład „pierwszego świata” dzieciństwa zostanie najbardziej wsobnym doświadczeniem i matrycą porządku²¹.

Jednakże koło może mieć też pesymistyczny wymiar...

„Świat się kręci, a nigdzie nie zmierza”²²

Do takiego wniosku dochodzi bohater piątej powieści Myśliwskiego, zatytułowanej *Traktat o łuskaniu fasoli* (2006). Bohater w monologu podsumowuje swoje życie. W toku narracji powoli wyłania się historia pełna dramatycznych, przykrych czy niejednoznacznych sytuacji. Czynność łuskania fasoli jest tu swoistym uzasadnieniem dla rytmu opowieści. Nurt mowy płynie swobodnie, wyłaniając kolejne wątki biografii. Samo łuskanie fasoli było czynnością przynależną do świata wsi, którego już nie ma. W narratorze-bohaterze została pamięć tego zajęcia. Łuskanie fasoli łączy go z przeszłością i zarazem wyzwala luźny, swobodny tok opowieści. Sam zwyczaj łuskania fasoli (i snucia przy tym rozmów) Myśliwski pamięta z własnego dzieciństwa i stąd zrodził się pomysł, by „przełożyć ową mowną strukturę zwyczaju na strukturę pisania książki”²³.

Podobnie jak w przypadku *Kamienia na kamieniu*, tak i tu, na przykładzie jednostkowego życia bohatera-narratora można wyciągnąć wiele negatywnych wniosków o przedstawionych czasach. Traumatyczne

²¹ Bogumiła Kaniewska, analizując sposoby kreowania rzeczywistości mitycznej we wcześniejszej prozie Myśliwskiego, pisała: „Myśliwskiemu zależy nie na zarysowaniu pewnego wycinka świata (pojętego geograficznie), lecz na obserwowaniu pewnego typu doświadczenia rzeczywistości – zależnego nie od geograficznej, lecz kulturowej ojczyzny. [...] To rzeczywistość »oswojona« doświadczeniem przodków, rzeczywistość, w której wszystko ma ściśle określone miejsce – a zatem także istota ludzka” – B. KANIEWSKA: *Wielki świat Myśliwskiego*. Poznań 1995, s. 125–126. Wypowiedź badaczki można by też odnieść do *Widnokregu*.

²² W. MYŚLIWSKI: *Traktat o łuskaniu fasoli*. Kraków 2010, s. 83. Cytaty z tej powieści oznaczam jako T.

²³ Cyt. za: *Jestem pisarzem...*, s. 73.

doświadczenie z okresu wojny (zakończone czasową utratą mowy), powojenne losy jego i osób, które spotykał w życiu – wszystko to daje obraz trudnej do zniesienia rzeczywistości. Ale nawet jeśli świat nie ma porządku, to człowiek go sobie nada, bo inaczej życie nie miaoby sensu. Bohater *Traktatu*... zajmuje się więc dozorowaniem domków letniskowych. Porządkowanie rzeczywistości ma formę katalogowania: „Mam osobny zeszyt na samochody. Osobny na domki, kto, kiedy, jak długo, ile osób. Osobny na inne rzeczy. Porządek wymaga, żeby nie wszystko było w jednym” (T, s. 21). Praca stróża również daje mu możliwości poznania natury ludzkiej, ale i ta wiedza nie jest zbyt krzepiąca. Mimo to, jak się wydaje, bohater *Traktatu*... przystaje na swój los i rozumie, że świat rozpięty jest między skrajnościami, podobnie jak możliwości ludzkiego doświadczenia, a istotne okazuje się to, jak człowiek znieśie nie tylko swój los, ale i prawdę o innych:

Musimy dziedziczyć, w przeciwnym razie to, co się stało, będzie się wciąż powtarzać. Nie możemy z dziedzictwa wybrać sobie jedynie tego, co nas nie obciąża. Zakłamałibyśmy się doszczętnie. I tak grzęźniemy już w kłamstwie.

(T, s. 270)

Jesteśmy też fragmentem pamięci innych osób – zapadają w nią nasze gesty, słowa, twarz. Są jeszcze sny, czyli obszar, w którym do głosu dochodzą treści nieświadome, nakładają się na siebie różne interwały czasu („nie zawsze człowiekowi śnią się jego sny” – T, s. 70). W snach, tym utajonym życiu, kryje się zaświatowa mądrość. Sekretne życie mają również przedmioty. Miejsca, pozostawione rzeczy przechowują tajemnice poprzednich właścicieli. Poczucie odnalezienia się w nieznanym porządku, czy raczej porządku *mythos*, daje też doznanie światła i ognia (na przykład światło świec budzi odczucie przeszłego świata). Istnienia splatają się w różnych porządkach czasoprzestrzennych, nie tworząc żadnego trwałego układu. Mimo to istnieje niezaprzeczalna potrzeba określenia w tej płynnej rzeczywistości jakichś punktów stałych, bowiem – do czego dochodzi bohater – dopiero porządek zmienia życie w los. Już fakt narodzin i niepodważalność śmierci to ramy porządkujące życie i jednocześnie nakazujące żyć.

Również w tej powieści pojawiają się refleksje na temat słów, mowy, opowiadania. Są słowa, które coś znaczą, które nic nie znaczą, które przylegają, które się rozmiągają:

Są przecież takie słowa, które nie mają swoich stałych znaczeń. Słowa wymienne na wszystkie nasze pragnienia, marzenia, tęsknoty, myśli. Można by powiedzieć, słowa bezcielesne, zabłąkane we wszechświecie innych słów, słowa, które szukają swoich znaczeń czy [...] wyobrażeń. Jak chociażby wieczność, nicość.

(T, s. 63)

Postrzeganie życia jako opowieści i świata jako o p o w i e d z i a n e g o tym razem łączy się z przygnębiającą konstatacją, że „coraz ciężiej żyć”. Nie wiadomo, czy o p o w i e d z i a n e oddala się od prawdy czy zbliża, ale na pewno zmienia się, nie zastyga, lecz coraz bardziej się rozrasta.

Antidotum na nie zawsze dobrą rzeczywistość jest sztuka – literatura, ale przede wszystkim muzyka²⁴. Wszystko, co ma znamiona porządku, którego wyznacznikiem jest rytm. Rytm bowiem rządzi także życiem. „Gdy człowiek traci w sobie rytm, traci i nadzieję. Cóż jest płacz, cóż rozpacz, jeśli nie brakiem rytmu. Cóż pamięć, jeśli nie rytmem” (T, s. 98).

Prucie i szycie – chaos i porządek

Od próby uporządkowania zawartości notesu zaczyna się *Ostatnie rozdanie* (2013)²⁵. Przedmiot ten jest metaforą życia. Notes – z jednej strony – uwalnia mechanizm pamięci i wyobraźni, z drugiej – uświadamia ograniczone możliwości poznawcze człowieka. Wypełniony śladami innych ludzi, ich adresami, telefonami, nazwiskami, jest niczym sygnatura ludzkiego życia. Jego zawartość ciągle się zmienia, kontakty nie tylko są uzupełniane, ale przede wszystkim bohater zmienia stosunek do zapisanych osób, o niektórych zapomina, in-

²⁴ Zdaniem Ewy Wiegandt: „Muzyczna kompozycja prozy Myśliwskiego [...] ma dwa punkty kulminacyjne: *Pałac* i właśnie *Traktat*... W tych dwóch utworach narzucanie kompozycyjno-retorycznej siatki na pozornie chaotyczny żywioł zdialogizowanego monologu jest najbardziej wyrafinowane i najbardziej mimetyczne wobec analogicznych praw działania mowy, pamięci, opowiadania” – E. WIEGANDT: *Powieściowe traktaty Wiesława Myśliwskiego*..., s. 62. Na temat motywów muzycznych w *Traktacie*... zob. też: A. CZYŻAK: *Muzyka ocalona, muzyka ocalająca. O „Traktacie o luskaniu fasoli” Wiesława Myśliwskiego*. „Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 1, s. 257–266.

²⁵ Zob. J. WAWRYK: *Ogarnąć życie. Nowa powieść mistrza*. „Pro Libris” 2013, nr 4, s. 111–113.

nych sobie przypomina, nie mając pewności, czy to, co mu się wydaje na czyjś temat, jest prawdą. Zgłębianie treści zapisków wynika z pewnego rodzaju tęsknoty za sobą, dlatego stary człowiek, mimo pokusy, nie jest w stanie zniszczyć notesu. Spis obejmuje osoby ważne w biografii, jak i niemalże przypadkowe, przygodnie spotkane, a nawet spisane w przeświadczeniu, że do żadnego z nimi spotkania już nie może dojść. Notes – jak życie – zawiera ślad relacji z innymi ludźmi. Nie wiadomo, na ile notes jest „wiarygodny”. Wiedza o tym, co nie się jego zawartość, może natomiast okazać się tylko wyobrażeniem:

Ogarnąć życie. Znów nachodzą mnie wątpliwości, czy to w ogóle możliwe, czy ten zbiór przypadków, w którym mało co ma z sobą związek, jak te wszystkie imiona, nazwiska, adresy, telefony w moim notesie, jest skłonny poddać się naszej woli.

(OR, s. 7)

I kolejny cytat:

Jesteśmy [...] wyobrażeniami samych siebie. Do tego ciągle zmieniającymi się, w zależności od takich, innych okoliczności, zdarzeń, czasu, mody, konwencji czy nawet własnych kalkulacji. Jesteśmy nie do uchwycenia w jakiejś stałej formie.

(OR, s. 23)

Przekazanie całej prawdy o człowieku jest niemożliwe, a i sam bohater ciągle jest w fazie (re)konstrukcji („z takim trudem rozpoznaje się człowiek w sobie” – OR, s. 12). Można go nazwać niezakorzenionym przynajmniej w dwóch wymiarach: po pierwsze, nie odczuwa żadnej przynależności wynikającej z wiedzy o przodkach (urodzony w czasie wojny, jest pozbawiony wiedzy o przeszłości rodziny, nie wie, kim był ojciec); po drugie, nie jest w stanie czy nie chce założyć rodziny, stworzyć domu. Wiele z jego działań zostaje niedokończonych lub przerwanych. Jest w nim mocny imperatyw bycia wolnym. Wolność ma swoją cenę i granice, które często wyznacza drugi człowiek. W ten sposób „ustanawiamy formę naszego istnienia, a forma wyznacza nasze związki z życiem, ze światem, tworząc i nas, i świat” (OR, s. 243). Ostatecznie wolność może się okazać tylko złudzeniem, gdyż: „Nie mamy żadnej władzy nad życiem, wbrew temu, co nam się wydaje. To ono rządzi nami przez różne przypadki, zbiegi okoliczności i temu podobne” (OR, s. 222). Mimo to człowiek ma po-

trzebę nadawania życiu sensu, ogarniania chaosu, porządkowania. Już choćby uporządkowanie przedmiotów daje złudzenie zapanowania nad życiem. Notes nie ma porządku linearnego ani też hipertekstowego (dane nie odsyłają do siebie nawzajem). Według Jerzego Franczaka jest „namiastkową postacią Księgi, summy wszelakich prawd”²⁶. Notes zamiast wiedzy przynosi niepewność i zaledwie znak innych istnień.

Notes – pisze Franczak – jednak nie jest Księgą. Czysto umowny porządek alfabety nie zastąpi logiki objawienia. Podobnie jak notes krawca Radzikowskiego – pełen adresów przedwojennych klientów – pełni rolę fetysza: poświadcza władzę porządku i władzę pamięci, jakkolwiek obie wydają się iluzoryczne wobec życiowej przygodności²⁷.

Każdy człowiek ma prawo do swojej prawdy o życiu, wyboru ważnych dla siebie wartości czy choćby spraw. Marię w istnieniu utwierdza miłość. Szewc Antoni Mateja na podstawie butów potrafi powiedzieć wiele o życiu ich właściciela. Dla krawca Jana Radzikowskiego szycie jest sensem i przez nie definiuje świat. Bohater, któremu krawiec każe tylko pruć ubrania, przez tę czynność dotyka podszewki istnienia. Bo życie – i tu można podjąć próbę kolejnej jego definicji – to ciągłe fragmentowanie i scalanie obrazu. Prucie i szycie. Konstrukcja i dekonstrukcja. Chaos i porządek. W dzieciństwie (przypadającym na czas powojenny) świat wydawał się bohaterowi pokieroszowany, wszyscy w nim ranni, a jeśli jeszcze nie ranni, to raniący lub pragnący tych ran. Gdy dorósł, też zdarzało mu się postrzegać innego człowieka jak twór pełen szwów: „Niby wydawał się cały, ale gdy się dobrze w niego wpatrzeć, okazywał się zszyty z kawałków, kawałeczków, kawałek i tylko dzięki temu, że zszyty, mógł uchodzić za całość” (OR, s. 231).

Ostatnie rozdział to kolejna powieść o rozpadzie w wymiarze jednostkowym, cywilizacyjnym, kulturowym, co musi mieć konsekwencje w formalnych rozwiązaniach – zwróciła na to uwagę Anna Węgrzyniak:

Zmierzcha epoka indywidualizmu, przemija postać świata, przemija wzór człowieczeństwa. A kiedy brak ciągłości (tradycji), pruje się nar-

²⁶ J. FRANCAK: *Traktat o niestałości*. „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 7–8. <http://tygodnik.onet.pl/kultura/traktat-o-niestalosci/20v86> [dostęp: 26.01.2015].

²⁷ Tamże.

racja o świecie. Porządek (mityczny) zastępuje klącze lub chaos, miejsce wzoru zajmuje destrukcja²⁸.

Jedynie rytm opowieści jest w stanie przekuć życie w prywatny mit. Rozpad obejmuje różne porządki. Zestarzały się teorie i stereotypy, nie przystają już do rzeczywistości. Kryzys objął język – pustosłowie staje się miernikiem epoki („Bo też każda epoka zaklina ludzi w swoim języku” – OR, s. 418–419). Bohater ma poczucie braku przyporządkowania do jakiegokolwiek całości. Jego życie to zbiór kawałków, fragmentów, strzępków. Tak widziane ludzkie istnienie przywodzi na myśl patchwork²⁹:

Każdy jest przecież czymś w rodzaju zbioru odbijających się o siebie ułamków, wypalonych niczym meteory, których nic z sobą nie łączy, pogasłych nadziei, marzeń, zetłałych pragnień, zaprzeczonych uczuć, kłamstw podszywających się pod prawdy i prawd podszywających się pod kłamstwa, a wszystko to niezdolne choćby krążyć wokół wspólnej osi.

(OR, s. 29)

Mimo tej pesymistycznej diagnozy człowiekowi są potrzebne zasady, reguły, coś, co nada istnieniu sens, coś, co pozwoli widzieć byt jako celowy, coś, co człowieka scali i ocali. I tu już nie ma oczywistych rozwiązań.

Inną porządkującą wiedzę o świecie metaforą życia jest poker. Życie to gra ze sobą, o siebie, o wielkie i małe sprawy. Uogólniając: gra o swój los.

Nikt przecież nie gra, żeby przegrać. Gra zawsze toczy się o wygraną, mimo kart, jakie przyszły. A to wymaga nie tylko umiejętności tasowania, przebijania, blefowania i nawet nie tego, żebyśmy umieli zachować zimną twarz. To wymaga, żebyśmy wiedzieli, o co gramy i chcieli tego chcieć. To umiejętność najtrudniejsza. O wiele trudniejsza niż żyć.

(OR, s. 127)

Na całość ludzkiego życia składają się sprawy najważniejsze i ostateczne oraz zupełnie banalne. Z napięcia między nimi układają się koleje losu. Jeden z bohaterów powieści, głosząc, że świat potrzebuje psychologów, chcąc nie chcąc, diagnozuje kierunek świata:

²⁸ A. WĘGRZYŃIAK: *Rzecz ostatnie w „Ostatnim rozdaniu” Wiesława Myśliwskiego*. „Świat i Słowo” 2013, nr 2, s. 135.

²⁹ Zob. J. FRANCIK: *Traktat o niestałości...*

Bezradny wobec przyszłego świata człowiek, który i dzisiaj jest już często bezradny, będzie potrzebował szczególnej pomocy, ba, bez mała opieki. [...] W tym przyszłym świecie człowiek będzie się coraz bardziej odczłowieczał, tracił indywidualność, wolę, świadomość siebie. Jednostka stanie się zawadą świata.

(OR, s. 418)

Mimo prób dotarcia do człowieka pozostanie on wciąż „nierozpoznany, jak był od zarania” i z tym trzeba się zgodzić. Człowiek i świat wymykają się całkowitemu poznaniu, niemniej – zdaje się mówić autor – lepiej rozgrywać swoje życie świadomie, nawet gdy reguły gry nie są do końca znane, a wynik *ostatniego rozdania* – nieprzesądzony. Życie jest dane, na los zaś, postrzegany jako zdolność wyobrażenia sobie życia w wymiarach przeznaczenia, można wpływać – a to już daje jakieś możliwości i szansę na pozytywne rozwiązanie. *Ostatnie rozdanie* to powieść totalna, czyli całkowita, kompletna, choć się nie kończy. Ile można powiedzieć o ludzkim życiu, tyle zostało powiedziane. Życie trwa, nie jest kwestią zamkniętą, więc powieść, która próbuje „ogarnąć życie”, pozostaje otwarta.

* * *

Porządek i chaos są istotnymi kategoriami w twórczości Wiesława Myśliwskiego, jednakże w poszczególnych powieściach napięcie między nimi przybiera tak różnorodne formy i ma tyle odniesień, że próba definicji obu terminów nie jest łatwa. Pod względem formalnym, który w niniejszym szkicu jest zaledwie sygnalizowany, w tej perfekcyjnie komponowanej prozie porządek to zasada, zaś poetyka chaosu, idealnie współgrając z wymową dzieł, jest wyborem wynikającym z pragnienia, by „odpowiednie dać rzeczy słowo”. Ważnym tematem powieści jest pierwotny/pierwszy porządek rozumiany jako świat dzieciństwa, mitycznego początku, pierwotnych/pierwszych wartości i relacji. Porządek „księgi gminnej”, wpisany przede wszystkim w *Nagi sad*, odnosi się do kultury ludowej i tradycyjnych wartości. Porządek ziemi, wiary zostaje nie tyle zanegowany, co poddany refleksji. Bohaterowie Myśliwskiego są bowiem skazani na samodzielne poszukiwania, tj. odrzucają „gotowy” los. Innymi słowy, porządek istnienia wyznaczony przez przeszłość musi być zakwestionowany, rozważony, przyjęty bądź odrzucony. Mimo to pierwotny ład stosunków międzyludzkich, relacji rodzinnych, hierarchii wartości wspar-

tej wiarą i tradycją jawi się jako matryca późniejszych doświadczeń. W dzieciństwie bowiem tkwi klucz tożsamości – klucz nie każdemu dostępny bądź nie przez każdego rozpoznany. Właściwie r o z p o - z n a w a n i e l o s u to zadanie na całe życie. I choć wnioski, do których dochodzą bohaterowie powieści (zwłaszcza *Kamienia na kamieniu*, *Traktatu o łuskaniu fasoli* i *Ostatniego rozdania*), mają wymiar pesymistyczny, to przyjęcie pokornej postawy wobec nieuchronnej tragiczności życia jest zgodą na los.

Los jest jedną z kluczowych kategorii w twórczości Myśliwskiego. Różne formy zewnętrznego porządku ulegają destrukcji, ale to właśnie te doświadczenia wpływają na jednostkowe istnienia i rujną lub budują tożsamość, świadomość – słowem, obszar wewnętrznego porządku. Uświadomienie sobie jakiegoś porządku jest nadaniem sensu – wtedy można mówić o losie. Myśliwski w jednym z wywiadów powiedział, że przez porządek rozumie „ujrzenie w chaosie życia racji naszego istnienia”³⁰. O tę rację życia chodzi też bohaterom-narratorom jego powieści.

Chaos natomiast odnosi się z jednej strony do pustki, zredukowania, zniszczenia, z drugiej zaś – do nadmiaru, nagromadzenia, w którym trudno się odnaleźć. Rozumiany jako zakwestionowanie danego porządku wiąże się z poznaniem, autorefleksją, odkrywaniem tożsamości aż do granic możliwości (najwyrazistszym tego przykładem jest historia Jakuba). Chaos rzeczy, codzienności może też nabrać sensu, a wtedy w metafizyce codzienności objawi się ukryty sens.

„Twórczość Myśliwskiego to – jak trafnie określił ją Przemysław Czapliński – rozpisana na monologi epopeja w poszukiwaniu uniwersalnej samowiedzy w zmiennym świecie nowoczesności”³¹. Chaos dotyczący tego, co n a z e w n ą t r z (wojna, przemiany wsi, awans społeczny, Polska Ludowa, aż po przemiany znamionujące skok cywilizacyjny ostatnich dekad), ma skutki w świadomości monologizujących bohaterów. Autor syntetyzuje powojenny świat, aż do terazniejszej rozedrgannej rzeczywistości. Sześć powieści – sześć narracji o d o s w i a d z e n i u ubiegłego i tego stulecia, w które weszliśmy

³⁰ Zob. *Dobrze, że żyłem. Rozmowa z Wiesławem Myśliwskim*. W: H. ZAWORSKA: *Dobrze, że żyłem. Rozmowy z pisarzami*. Warszawa 2002, s. 36.

³¹ P. CZAPLIŃSKI: *O twórczości Wiesława Myśliwskiego*. W: *O twórczości Wiesława Myśliwskiego*. W osiemdziesiątą rocznicę urodzin. T. 3. Red. J. PACŁAWSKI, A. DĄBROWSKI. Kielce 2012, s. 155.

z niebagatelnym depozytem pamięci. Obecne rozproszenie nie jest wymysłem XXI wieku, wszak już w poemacie Tadeusza Różewicza *Spadanie*, który ukazał się w latach sześćdziesiątych (wtedy co *Nagi sad* Myśliwskiego), czytamy:

człowiek współczesny
spada we wszystkich kierunkach
równocześnie
w dół w górę na boki
na kształt róży wiatrów³²

Zgłębianie natury człowieka, jego świadomości i uwikłań w różnych porządkach jest zadaniem, które wypełnia proza Myśliwskiego od półwiecza. Człowiek jest rozproszony, ale jest i wielobitym, a przy tym skupia całość doświadczenia: „Jest w nas przecież i dziecko, i starzec, i młodzieniec, i ktoś, kto umrze, i kto wątpi, i kto ma nadzieję, i kto nie ma żadnej” (T, s. 249). Nie będąc w stanie tej całości ogarnąć, rozpatruje poszczególne jej elementy.

Każdą powieść autora można nazwać poszukiwaniem (utraczonego) porządku w materii słowa. W *Ostatnim rozdaniu* mowa i o tym, że słowo „porządek” „jest na tyle pojemne i wieloznaczne, że wszystko się w nim zmieści” (OR, s. 18). Tak więc opowieścią autor oddaje konwulsyjny rytm świata, który zdaje się falować między tradycją a nowoczesnością, starym a nowym, całością a fragmentem, słowem a milczeniem, chaosem a porządkiem³³.

Myśliwski w swojej prozie wypracował pewną formę obecności przeszłości. Świadomość jako funkcja pamięci – ten wyróżnik pozwala sytuować tę twórczość w obrębie współczesnych tekstów kultury, które wyrastają z rekonstrukcji tego, co zawiera się w pamięci (prywatnej lub zbiorowej)³⁴. Bohaterowie prozy Myśliwskiego są – podobnie jak na przykład Weiser Dawidek Pawła Huellego – „figurą

³² T. RÓŻEWICZ: *Niepokój. Wybór wierszy*. Warszawa 1995, s. 430. Utwór z 1963 roku. Pierwodruk w tomie *Twarz trzecia* z 1968 roku.

³³ „Prozę Myśliwskiego – według Bogumiły Kaniewskiej – rządzi prawo antynomii. Ujawnia się ono na wszystkich poziomach tekstu i wyraźnie wpisuje w nowoczesny, kulturowy sposób myślenia o literaturze, który rezygnuje z ostrych podziałów i definicji, zgazując się na kategorie idiosynkratyczne, swoiste, często wewnętrznie sprzeczne” – B. KANIEWSKA: *Opowiedziane. O prozie Wiesława Myśliwskiego*. Poznań 2013, s. 11.

³⁴ Zob. przypis 5.

świata sensów bez sensu ostatecznego”³⁵. Barbara Zielińska stwierdziła, że sprawa Dawidka jest nieprzejrzysta, podobnie jak świat. Słowa badaczki można by też odnieść do bohaterów Myśliwskiego: „Jedyną możliwością stworzenia ładu w chaosie zdarzeń jest więc opowiadanie. Ale stworzenie historii jest stworzeniem nowej łamigłówki”³⁶. Czym jest akt opowiadania? Jedną z definicji mogłaby brzmieć: ocaleniem. Przywoływanie przeszłości to też działanie na materii mitu:

Mityzacji ulega – pisał Marek Zaleski, zgłębiając formy pamięci na wybranych przykładach dwudziestowiecznej literatury – sama czynność wspomnienia, zmieniając się w rytuał ocalania od zapomnienia, wydobywania pamięci z przepaści niepamięci, wyzwolenia przeszłości³⁷.

Zaleski porównał powrót do przeszłości do wyprawy „w głąb labiryntu, za jedyne wsparcie mając wątlą i niepewną nić pamięci”. Metaforą nici posłużył się też Myśliwski, w jednym z wywiadów mówiąc, że jego książki: „Są tak skomponowane, jakby nie miały wspólnej nici, jakby były rozrzucone”³⁸. W powyższym stwierdzeniu nie o pisaniu jest mowa, tylko o skomponowaniu, czyli świadomym, estetycznym łączeniu poszczególnych elementów w całość. Poza tym w prozie Myśliwskiego jest i wspólna nić (jest nią sam rytm opowieści, w której słowo za słowem, jak kamień na kamieniu, tworzy jednorodną całość), a to, co wydaje się rozrzucone, jest zogniskowane wokół opowiadającego, budując jego widnokrąg.

Opowieść czyni porządek z chaosu.

Bibliografia

Podmiotowa

MYŚLIWSKI W.: *Kamień na kamieniu*. Kraków 2008.

MYŚLIWSKI W.: *Nagi sad*. Kraków 2011.

³⁵ Tak Weisera postrzega Marek Zaleski. Zob. M. ZALESKI: *Formy pamięci...*, s. 93.

³⁶ B. ZIELIŃSKA: *Weiser Dawidek i nierozstrzygalniki. Dywagacja postmodernistyczna*. W: *Z problemów podmiotowości w literaturze polskiej XX wieku*. Red. M. LALAK. Szczecin 1993. Cyt. za: M. ZALESKI: *Formy pamięci...*, s. 91.

³⁷ Tamże, s. 28.

³⁸ *Logika chaosu...*

- MYŚLIWSKI W.: *Ostatnie rozdanie*. Kraków 2013.
MYŚLIWSKI W.: *Pałac*. Kraków 2010.
MYŚLIWSKI W.: *Traktat o łuskaniu fasoli*. Kraków 2010.
MYŚLIWSKI W.: *Widnokrąg*. Kraków 2008.

Przedmiotowa

- BORGES J.L.: *Opowiadania*. Przeł. Z. CHĄDZYŃSKA i in. Kraków 1978.
CZAPLIŃSKI P.: *O twórczości Wiesława Myśliwskiego*. W: *O twórczości Wiesława Myśliwskiego. W osiemdziesiątą rocznicę urodzin*. T. 3. Red. J. PACŁAWSKI, A. DĄBROWSKI. Kielce 2012.
CZYŻAK A.: *Muzyka ocalona, muzyka ocalająca*. O „Traktacie o łuskaniu fasoli” Wiesława Myśliwskiego. „Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 1.
DZIEKANOWSKI C.: *Proza „życia w śmierci”. Psychoanaliza twórczości powieściowej Wiesława Myśliwskiego*. Białystok 1990.
FRANCZAK J.: *Traktat o niestałości*. „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 7–8. <http://tygodnik.onet.pl/kultura/traktat-o-niestalosci/20v86> [dostęp: 26.01.2015].
Jestem pisarzem od czasu do czasu. Rozmowa z Wiesławem Myśliwskim o nowej powieści „Traktat o łuskaniu fasoli”, o pamięci, żywej mowie i szczęściu. Z Wiesławem Myśliwskim rozmawia Zdzisław Pietrasik. „Polityka” 2006, nr 17–18.
KANIEWSKA B.: *Opowiedziane. O prozie Wiesława Myśliwskiego*. Poznań 2013.
KANIEWSKA B.: *Wiesław Myśliwski*. Poznań 1995.
KARWOWSKA M.: *Prapamięć uśpiona. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*. Warszawa 2008.
Logika chaosu. Z Wiesławem Myśliwskim rozmawia Magdalena Kujawa. „Ikar. Toruński Informator Kulturalno-Artystyczny” 2011, nr 11.
Na granicy słowa. Z Wiesławem Myśliwskim rozmawia Janina Koźbiel. „Więź” 2006, nr 11. http://www.wiez.pl/czasopismo/s;czasopismo_szczegoly,id,518,art,14246 [dostęp: 28.01.2015].
ONG W.J.: *Oralność i piśmienność – słowo poddane technologii*. Przeł. J. JAPOLA. Warszawa 2011.
PRZYBYLSKI R.: *Mityczna przestrzeń naszych uczuć*. Warszawa 2002.
RÓŻEWICZ T.: *Niepokój. Wybór wierszy*. Warszawa 1995.
WAWRYK J.: *Ogarnąć życie. Nowa powieść mistrza*. „Pro Libris” 2013, nr 4.
WĘGRZYŃIAK A.: *Rzeczy ostatnie w „Ostatnim rozdaniu” Wiesława Myśliwskiego*. „Świat i Słowo” 2013, nr 2.
WIEGANDT E.: *Powieściowe traktaty Wiesława Myśliwskiego*. W: *O twórczości Wiesława Myśliwskiego*. T. 2. Red. J. PACŁAWSKI. Kielce 2007.

- Wiesław Myśliwski : bibliografia. Oprac. B. PIOTROWSKA. Red. A. DĄBROWSKI, B. PIOTROWSKA, M. ŚTEC. Kielce 2012.
- WYSŁOUCH S.: *Twórczość Wiesława Myśliwskiego wyzwaniem dla badacza literatury*. W: *O twórczości Wiesława Myśliwskiego*. T. 2. Red. J. PACŁAWSKI. Kielce 2007.
- ZALESKI M.: *Formy pamięci*. Gdańsk 2004.
- ZAWORSKA H.: *Dobrze, że żyłem. Rozmowy z pisarzami*. Warszawa 2002.
- ZIELIŃSKA B.: *Weiser Dawidek i nierozstrzygalniki. Dywagacja postmodernistyczna*. W: *Z problemów podmiotowości w literaturze polskiej XX wieku*. Red. M. LALAK. Szczecin 1993.

Summary

The paper addresses the problem of the dialectic of order and chaos in Wiesław Myśliwski's prose. The tension between order and disorder is present in all his novels. The proposed interpretation bases on the following texts (in chronological order): *Nagi sad, Pałac* (*The Palace*), *Kamień na kamieniu* (*Stone upon Stone*), *Widnokraj, Traktat o łuskaniu fasoli* (*A Treatise on Shelling Beans*) and *Ostatnie rozdanie*. In all of them the juxtaposition of form and content is combined with the poetics of chaos. The relations between the order and the chaos concern various planes of text, mainly its thematic and semantic planes. Order, understood as a system, refers among others to the world of traditional values, childhood, folk culture and nature and brings to mind the primeval order of *mythos*. By contrast, chaos is connected with the diagnosis of the present times and modern human condition.

Adam Pomietło

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Hybryda różnicująca rzeczywistość O *Lubiewie* Michała Witkowskiego

*Stajesz się odpowiedzialny na zawsze za to,
co oswoiłeś.*

Antoine de Saint-Exupéry, *Mały Książę*

Lubiewo Michała Witkowskiego to książka, która wywołała spore zamieszanie. Jego skalę potwierdza bardzo duża, jak na polskie warunki, liczba recenzji. Publikacja, zapowiadana jako „ciotowska księga” nie była, oczywiście, pierwszą pozycją w literaturze polskiej traktującą o homoseksualizmie, ale spodziewano się po niej swoistego przełamania tabu, czy mówiąc kolokwialnie: wielu niedyskrecji ogłaszanych w otoczce skandalu. Witkowski podsycił te oczekiwania, nieustannie komentując treść i kulisy jej powstawania. Okazało się jednak, że im bardziej próbował uściślić zamysł dotyczący powieści, tym większy wprowadzał zamęt. Dodatkowo na przestrzeni lat opublikowano kilka różniących się wydań *Lubiewa*. Można śmiało powiedzieć, że kontrowersje i zamieszanie wokół książki przysłoniły nieco jej wymowę.

Lubiewo składa się z chaotycznych i niechronologicznych wspomnień homoseksualistów. Nienasycenie erotyczne głównych bohaterów każe im uganiać się po mieście za mężczyznami z nizin społecznych, nazywanymi lujami. Luj to prosty mężczyzna, który nie ma matury. Z chaosu¹ stylizowanych barokowo² opowiadań wyłaniają się

¹ Marian Bielecki twierdził: „Odkrycie przygodności czegoś tak naturalnego, realnego i oczywistego, jak płeć oraz podważenie logiki naturalnego pożądania sugeruje pogrążenie się świata w chaosie”. M. BIELECKI: *Transgresje, metamorfozy, przebieranki. Witkowski i Gombrowicz*. „Kresy” 2007, nr 3, s. 66.

² Barokowość twórczości Witkowskiego podkreślali także: M. BIELECKI: *Transgresje, metamorfozy, przebieranki*, ..., s. 64; J. BRACH-CZAJNA: *Przesilenie nowoczesności: teoretycz-*

co najmniej dwie ważne konstatacje. Po pierwsze, *Lubiewo* nie jest tylko dokumentem czy swoistego rodzaju dziennikarskim zapisem życia homoseksualistów w PRL-u i ponowoczesności, ale jest pozycją, której literackość, przejawiająca się przede wszystkim w nieokiełznanym i niezwykle dynamicznym żywiole językowym, jest jednym z największych atutów tej książki. Po drugie, autor dokonuje na kartach powieści wyraźnego podziału homoseksualistów na cioty i gejów. W konsekwencji w sporym uproszczeniu geje są przedstawiani przez pisarza jako dobrze sytuowani i przestrzegający norm społecznych homoseksualiści zazwyczaj z klasy średniej. Cioty z kolei to homoseksualiści z nizin społecznych, wyjęci spod prawa i nieprzestrzegający zasad szanowanych przez gejów. Właśnie to odrzucenie norm społecznych przez cioty wydaje mi się najciekawszym wątkiem snutej przez Witkowskiego opowieści.

Chaos barokowej monady zawieszonej w próżni nowoczesności

Jak twierdzi Piotr Sobolczyk, pierwsza część *Lubiewa* to mit PRL-owskiego ciotostwa. Druga – postmodernistyczne opisywanie ciot i gejów³. Michał Witkowski należy do obu światów i swoją osobą je łączy⁴. Jednakże, podobnie jak niegdyś Witold Gombrowicz⁵, Witkowski wytłumia w swoim dziele opozycje⁶. Wydarzenia opisane w *Lubiewie* są przesycone nostalgiczną wizją PRL-u. Autor należy do pokolenia, które pamięta czasy komuny jedynie z dzieciństwa, a dorastało już w Trzeciej Rzeczypospolitej⁷.

ny i literacki obraz relacji ludzkich. „Teksty Drugie” 2005, nr 4, s. 162; A. FRANKOWIAK: *Między ekshibicjonizmem a autobiografizmem: literatura najnowsza w obszarze intymności (ciota – Żydowica – odludek)*. „Napis” 2009, Seria XV, s. 367; W. RUSINEK: *Barokowy Witkowski*. „FA-art” 2005, nr 1, s. 58.

³ P. SOBOLCZYK: *My queendom is my pride*. „Tygiel Kultury” 2005, nr 7–9, s. 185.

⁴ Zob. K. MALISZEWSKI: *Utracona cześć literatury polskiej*. „Czas Kultury” 2005, nr 1, s. 122.

⁵ Zob. M. BIELECKI: *Transgresje, metamorfozy, przebieranki...*, s. 56.

⁶ P. SOBOLCZYK: *My queendom is my pride...*, s. 185.

⁷ O istotnej roli PRL-u w *Lubiewie* wypowiada się Katarzyna Kwiecień: „W twórczości tego, dość popularnego ostatnimi czasy, autora PRL odgrywa rolę niebagatelną. Stanowi tło, czas lub miejsce akcji wybranych utworów, obecny jest poprzez typowe dla tamtych

W przedmowie do *Lubiewa bez cenzury*⁸ Michał Witkowski konstatuje: „Nie życzę Wam miłej lektury, bo *Lubiewo* to lektura traumatyczna, wstrętna i miła naraz. Porzygajcie się z rozkoszy”⁹, dokonując – nie bez powodu, jak sądzę – synkretyzacji afektów¹⁰. Zestawia uczucia przeciwstawne¹¹, nie tyle po to, by zakreślić dla swego dzieła maksymalnie duży zakres pola semantycznego, ale po to, by przyzwycząić czytelnika do obcowania z konstrukcją, która z definicji chce pozostać chaotyczna i nieprzyswajalna¹². Można powiedzieć, że nie

czasów postaci, wychodząc zaś od określonej kreacji »kraju lat dziecinnych« Witkowski interpretuje i ocenia, a częściowo także dekonstruuje otaczającą rzeczywistość”. K. KWIECIEŃ: *Ziarna baobabu*. „Dekada Literacka” 2006, nr 3, s. 57.

⁸ *Lubiewo* Michała Witkowskiego doczekało się wielu różniących się w mniejszym lub większym stopniu wydań. *Lubiewo bez cenzury* miało w zamysle autorskim być najpełniejszym wydaniem, uzupełniającym powieść o fragmenty, które wcześniej podlegały autocenzurze. W rezultacie już sama treść książki wydaje się konstruktem chaotycznym bez kanonicznej wersji.

⁹ M. WITKOWSKI: *Lubiewo bez cenzury*. Warszawa 2014, s. 7.

¹⁰ O synkretyzacji uczuć w czasach płynnej nowoczesności w kontekście *Lubiewa* pisze też Jolanta Brach-Czaina. Zob. J. BRACH-CZAINA: *Przesilenie nowoczesności...*, s. 172. Do synkretyzacji w *Lubiewie* nawiązuje również Andrzej Skrendo: „Czy jest to książka piękna czy niesmaczna? Przerażająca czy zabawna? Pociągająca czy odpychająca? Homoseksualna czy antyhomoseksualna? Autobiograficzna czy w przemyślny sposób wytwarzająca fikcję realności? Literacka czy antyliteracka? Nie ma odpowiedzi na te pytania, bo każdy z członów zarysowanych alternatyw jest prawdziwy. Jest to książka jednocześnie mimetyczna i metaforyczna”. A. SKRENDO: „*Miejsce ujawnienia*”. „Pogranicza” 2005, nr 1, s. 11. Zdaniem Karola Maliszewskiego: „Ta książka frapuje i odrzuca jednocześnie”. K. MALISZEWSKI: *Utracona cześć literatury polskiej...*, s. 121. Julia Kristeva o podobnej dwuznaczności wypowiada się w kontekście Edypa: „Edyp jawi się zarówno jako byt wzbudzający wstręt, jak i *pharmakos*, kozioł ofiarny, który – wygnany – pozwala na uwolnienie miasta od skalania. Siła tragedii tkwi w tej dwuznaczności: zakazane i idealne łączą się w jednej i tej samej postaci, aby znaczyć, że byt mówiący nie ma własnej przestrzeni, lecz utrzymuje się na kruchym progu, jak gdyby dzięki niemożliwej demarkacji”. J. KRISTEVA: *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Przeł. M. FAŁSKI. Kraków 2007, s. 82. Postać Edypa w niniejszych rozważaniach wydaje mi się istotna dlatego, że o ile cioty nie pożądają matki jako obiektu seksualnego, to być może utożsamiają się z nią. Utożsamienie to byłbym skłonny rozpatrywać właśnie w perspektywie kompleksu Edypa.

¹¹ Konstatacja Kristevej wydaje mi się bardzo istotna i możliwa do wykorzystania interpretacyjnego w kontekście książki Witkowskiego. Ukazuje, że procesy kierujące bohaterami *Lubiewa* nie są ich wolnym wyborem, a pewnego rodzaju kompulsywnością. „Erotyzacja wstrętu i być może wszelki wstręt, jeśli już jest zeretyzowany, to próba zatrzymania krwotoku: ostatni próg przed śmiercią, zatrzymanie się czy tylko kolejny stopień?” J. KRISTEVA: *Potęga obrzydzenia...*, s. 56.

¹² Zdaniem Marty Mizuro: „Książka fascynuje innością. Odkrywa nieznaną dla wielu świat. Czyż nie o to chodzi w literaturze? Ta książka nie powstała, by się utożsamić z jej bohaterami”. M. MIZURO: *Oleśnicka i inne*. „Nowe Książki” 2005, nr 3, s. 17.

tylko igra z przyzwyczajeniami czytelniczymi, ale wręcz oczekuje od swych odbiorców dystansu¹³. Myślę, że *Lubiewo* to nie tyle lekcja tolerancji, ile powściągliwości zapędów moralizatorskich i kompulsywnej potrzeby zmieniania świata.

Zestawienie takich sprzeczności może generować u czytającego lęk¹⁴. Przyzwyczajony do tradycyjnych klisz, ról i odczytań czytelnik może mieć problem z przyjęciem bądź utożsamieniem się z treściami zawartymi w powieści. Sęk w tym, jak sądzę, by czytelnik nie próbował oswajać tych światów i nie przekonstruowywał ich na swoją modłę, a umiał wstrzymać osąd i potrafił pozostawić tę treść taką, jaką zastał, czyli pełną chaosu i sprzeczności, które są i chcą pozostać obce. Tekstowy chaos pragnie pozostać chaosem, by w jego odrębności i niesamowitości można było się przejrzeć. Narracja *Lubiewa* funkcjonuje jako wirus wolności wpuszczony w totalitarny organizm. Pisarz snuje historie o świętych anarchistach.

Uwodziciele Witkowskiego są tytanami wyobraźni¹⁵. Nieograniczeni w kreowaniu świata są jednocześnie całkowicie odporni na jakąkolwiek próbę narzucenia im ról czy interpretacji. Posługują się kliszami, by wabić tych, którzy tylko poprzez klisze postrzegają rzeczywistość. W tym sensie wydają się wręcz bojownikami o wolność i człowieczeństwo. Autor, podobnie jak wielu współczesnych pisarzy, kolejny raz nawiązuje do figury świętego złoczyńcy¹⁶. Jednak nie można mieć wątpliwości i złudzeń co do tego, że „przegiętym facetom” chodzi tylko o zabawę. Nie sposób rozeznaczyć, czy melancholijna tęsknota za młodymi Rosjanami stacjonującymi kiedyś w Polsce to

¹³ Marian Bielecki twierdzi, że Witkowski stara się w *Lubiewie* zaprojektować możliwie najszerszy odbiorczy adres. Zob. M. BIELECKI: *Kłopoty z Witkowskim*. „FA-art” 2010, nr 1–2, s. 79.

¹⁴ Lęk związany z lekturą *Lubiewa* podkreślają również Marian Bielecki i Andrzej Skrendo. Zob. M. BIELECKI: *Transgresje, metamorfozy, przebieranki...*, s. 67; A. SKRENDO: „*Miejsce ujawnienia*”..., s. 15.

¹⁵ Inwencję i emocjonalność bohaterów *Lubiewa* zauważa także Piotr Gruszczyński. Zob. P. GRUSZCZYŃSKI: *Jechać do Lubiewa*. „Res Publica Nowa” 2005, nr 3, s. 137.

¹⁶ Jolanta Brach-Czaina, Anna Kramek i Piotr Sobolczyk porównują książkę Witkowskiego do dokonań Jeana Geneta. Zob. J. BRACH-CZAINA: *Przesilenie nowoczesności...*, s. 156; A. KRAMEK: *Przygody ciała i ducha: transgresje w prozie Mariana Pankowskiego i Michała Witkowskiego*. „Res Publica Nowa” 2009, nr 5, s. 16; P. SOBOLCZYK: *My queen-dom is my pride...*, s. 183.

element gry, czy autentyczna emocjonalna nostalgia¹⁷. Gna ich nie-nasylenie, które wprowadza dynamiczny element chaosu w zastany porządek władzy¹⁸.

Dynamizm postaci *Lubiewa* rozkwita chaosem właśnie w opozycji czy też na gruncie zastanych komunistycznych szarości. W dynamicznych czasach nowego kapitalizmu cioty popadają w apatię. Z bojowników stają się konserwatystami.

Tym, co determinuje narrację *Lubiewa*, wydaje się nieposkromiony żywioł masochizmu¹⁹, który jest podszyty dumą i megalomanią. Bohaterowie tej prozy zapętlają się w poniżeniu podsycanym egotyżmem. Przedstawiony świat jest brutalny i cyniczny. Jedynie Matka Joanna od Pedaków wierzy w miłosne, emocjonalnie głębokie zaangażowanie homoseksualistów. Nawet i ona jednak jest hybrydą cieplej matki i antysemitki²⁰.

Spalenie pikiety, miejsca spotkań homoseksualistów, zostało opisane przez Witkowskiego w sposób obrazoburczy i zarazem sentymentalny. Pikietowanie to czekanie na przygodny seks. Borsuczenie,

¹⁷ O melancholii w *Lubiewie* pisze Sonia Gwóźdź. Zob. S. GWÓŹDŹ: *Strategie melancholijne w prozie Michała Witkowskiego*. „Kresy” 2007, nr 3, s. 71.

¹⁸ Marian Bielecki przekonywał: „tym samym chyba wzmacnia subwersywny potencjał zastosowanej estetyki”. M. BIELECKI: *Transgresje, metamorfozy, przebieranki...*, s. 60. O strategiach subwersywnych piszą też Anna Kramek i Wojciech Śmieja. Zob. A. KRAMEK: *Przygody ciała i ducha...*, s. 16; W. ŚMIEJA: *Pedalska powieść dla kucharek*. „Kresy” 2005, nr 4, s. 194.

¹⁹ Masochizm bohaterów *Lubiewa* rozpoznaje wielu krytyków. Zob. J. BRACH-CZAJNA: *Przesilenie nowoczesności...*, s. 166; M. CUBER: *Pamiętnik z powstania pedalskiego*. „Twórczość” 2005, nr 5, s. 121; S. GWÓŹDŹ: *Strategie melancholijne w prozie Michała Witkowskiego...*, s. 71; I. IWASIÓW: *Alexis. Gdzie jest kobiecość?* „Pogranicza” 2005, nr 1, s. 29; D. NOWACKI: *Kto im dał skrzydła. Uwagi o prozie, dramacie i krytyce (2001–2010)*. Katowice 2011, s. 151.

²⁰ Brak rozróżnień na ból i rozkosz odsyła do sfery przedsymbolicznej, w której dominują związki z osobą matki. Wydaje mi się, że w dużym stopniu wyjaśnia to potrzebę życia w fantazmacie jako substytutu tych relacji. Na funkcję matki i jej wpływ na relacje i ich kształt zwraca uwagę Julia Kristeva: „Zakaz kazirodztwa spuszcza zasłonę na narcyzm pierwotny i zawsze ambiwalentne zagrożenie, jakie z jego powodu ciąży na podmiotowej tożsamości. Odrzuca bez dyskusji pokusę wstrętnego i przyjemnego powrotu do stanu bierności w funkcji symbolicznej, gdzie kołysząc się między wnętrzem a zewnątrz, bólem a rozkoszą, czynem a słowem, wraz nirwaną odnalazłby śmierć. Tylko fobia, przecięcie między nerwicą i psychozą, oraz rzecz jasna stany bliskie psychozie, pozwalają usłyszeć głos tego ryzyka. Tak jakby w tych miejscach tabu, blokujące kontakt z matką i/ lub narcyzmem pierwotnym, gwałtownie się załamywało”. J. KRISTEVA: *Potęga obrzydzenia...*, s. 64.

nieświeżość, turpizm to konotacje tego antyestetycznego ruchu. Pełno w tej prozie bluźnierczych wstawek, pojawiających się najczęściej w formie aluzji. Bohaterowie *Lubiewa*, prowokując więźniów, znów dokonują ujawnienia synkretyzacji afektów. Więźniowie jednocześnie nienawidzą ich i pożądamy. Przeciwnieństwa się przyciągają, generując ogromne napięcia. Lacanowska pustka pragnie wypełnienia. Biologizm uprawomocnia to, co ze społecznego czy kulturowego punktu widzenia uchodzi za dewiacje.

Okazuje się jednak, że nie ma skutecznej alternatywy wobec przemocy dyskursu dominującego²¹. Nawet grupa anarchizujących ciot – gdy jedna z nich zachoruje – stosuje te same praktyki wykluczeniowe, co negowany dyskurs dominujący, umownie nazywany normalnością. W zderzeniu z podstawowymi prawami egzystencjalnymi pozostaje, taka sama dla wszystkich, samotność. Masochizm wydaje się być z tej perspektywy preludium do tejże samotności, próbą jej przeciwczenia i choć chwilowego zapomnienia. Kompulsywność erotyczna być może jest ostatnią deską ratunku przed popadnięciem w rozpacz. Pozwala na konstrukcje paranoicznego, sztucznego parawanu przed doznaniem rzeczywistości. Zatem w *Lubiewie* apollińskość przechodzi w dionizyjskość, piękno zostaje zastąpione dzikim pożądaniem, kontemplacja zaś kompulsywnością.

Sporo u autora *Lubiewa* żartobliwych odniesień. Historia o Zdzisze Wężowej może być tutaj przykładem perwersyjnej wyobraźni pisarza podszytej tragicznym humorem. W tej opowieści są: raj, węże i kara. Jest piekło wykluczenia. Są plagi egipskie w postaci chorób. Jest obietnica raju i kara piekła²². Sporo tu zatem odniesień biblijnych. Witkowski odkrywa dla literatury nowe wątki tematyczne w dość dobrze znanej już tematyce homoseksualnej, jednocześnie grając z czytelnikiem

²¹ Marian Bielecki pyta: „dlaczego pierwszym odruchem wielu czytelników jest podobna niechęć, a nie jakiś rodzaj solidarności z tymi, którzy doświadczają najbardziej realnej przemocy. Przemocy bardzo różnej zresztą, bo nie tylko fizycznej, ale też językowej, obyczajowej, prawnej. Jeśli dostrzeżemy to, że bohaterowie/bohaterki *Lubiewa* (i *Trans-Atlantyku*) są ofiarami przemocy, to może kiedyś uda nam się także zauważyć ich strach, bezradność, samotność”. M. BIELECKI: *Transgresje, metamorfozy, przebieranki...*, s. 67.

²² W opinii Wojciecha Browarnego „Witkowski przekracza granice prozy środowiskowej i dotyka tak zwanej normalnej egzystencji. W brzydocie odkrywa przerażające panowanie cielesności, sakralizuje poniżenie i moralny upadek, odsłania metafizyczną groźbę nawet plugawej choroby”. W. BROWARNY: *Pamiętnik znaleziony w pikiecie*. „Odra” 2005, nr 4, s. 109.

w intertekstualną grę w skojarzenia lekturowe czy nawet kulturowe i zawsze obniżając swym bluźnierczym idiomem status odwołań²³. Na podobieństwo marcholta pisarz kala świętości, ukazując ich ludzki wymiar. Gdy Zdzicha Wężowa choruje, traci kulturową kobiecość, a biologia przywraca jej (wbrew jej woli) męskość. Z tej perspektywy walka o kulturową płęć przypomina pewnego rodzaju heroizm romantyczny (osobliwie, prześmiewczo i perwersyjnie zarazem postrzegany)²⁴.

Opowieści ocierają się o zbrodnie. Jest potworność umierania na AIDS. Naturalizm śmierci poprzedzony retrospekcją i wglądem. Historia Dżesiki pełna jest odwołań biblijnych i kulturowych. Od metaforycznych nocnych wycieczek po opustoszałym labiryncie oddziału chorych na raka, po rozpoznanie siebie w lustrze oczywiście interpretowanym w sensie lacanowskim. Rozpaczliwa próba oszukania własnej cielesności w sensie kulturowym i własnej śmierci w sensie biologicznym²⁵. Dżesika przechodzi wszystkie stadia choroby, jak niegdyś Dante kręgi piekielne²⁶. Narracja Witkowskiego pozostaje jednak realistyczna i zarazem minimalistyczna, jedynie aluzyjnie poprzez przerażoną wyobraźnię umierającej postaci nawiązującą do wszelkich odniesień, chociażby do Piera Paola Pasoliniego przywoływane go przez autora w *Lubiewie*:

Chciałbym, aby stały się narratorkami, jak u Passoliniego [!] w *Salò*. Żeby codziennie opowiadały dla Państwa coraz bardziej zboczone historie, przy pianinie, przy płonących drwach. Jakiś ciotowski *Dekameron* chcę tu odstawić. Tylko problem z tym taki, że grzechu już nie ma,

²³ Na tworzenie własnego idiomu przez autora *Lubiewa* zwraca uwagę także Wojciech Śmieja. Zob. W. ŚMIEJA: *Pedalska powieść dla kucharek...*, s. 194.

²⁴ O nawiązaniach do heroizmu w *Lubiewie* pisze Paweł Mackiewicz (P. MACKIEWICZ: *Przez uchylone drzwi*. „Akcent” 2005, nr 2, s. 132) oraz Dariusz Śniezko (D. ŚNIEZKO: „*Lubiewo*”, czyli projekt eposu pedalskiego. „Pogranicza” 2005, nr 1, s. 18).

²⁵ Wojciech Rusinek zwrócił uwagę na wędrowną Dżesiki. Twierdzi, że Witkowskiemu udało się zaznaczyć znaczący dystans między formą estetyczną a materialną jej podszewką. Zob. W. RUSINEK: *Estetyka i rozkład. O świecie przedstawionym w prozie Michała Witkowskiego*. „FA-art” 2008, nr 2–3, s. 184.

²⁶ Wojciech Browarny przekonywał: „Proza Michała Witkowskiego ma zatem »duzę miejską«, w takim znaczeniu, jakie miejskości nadawał Dante. [...] Opowieść Witkowskiego jest więc »dantejska« w znaczeniu potocznym, bo opisuje wyższe i niższe »rejonny dna«, piekło fizycznego i moralnego upadku: ale jest także »dantejska« w sensie antropologicznym – gdyż pokazuje, że *inferno* seksualności zostało urządzone w mowie i zwyczajach przez społeczność ludzi”. W. BROWARNY: *Pamiętnik znaleziony w pikiecie...*, s. 108.

ulotnił się, wsiąkł w piasek, jak kilka kropel, które strzepują z siebie po wyjściu z morza. Gdzie się ulotnił? Kiedy?²⁷

Opowieści snute przez pisarza jedynie pozornie kontestują rzeczywistość społeczną. Ich zapośredniczona kulturowo turpistyczna apollińskość, tylko na samej powierzchni zdarzeń, na ich najpłytszym poziomie powoduje sprzeczności pojawiające się w atmosferze skandalu. Przy szczegółowej analizie okazuje się, że na głębszym, egzystencjalnym czy też dionizyjskim poziomie, poprzez doświadczenie biologiczne są one skrywaną, ale jednak bezsprzecznie integralną składową owej rzeczywistości społecznej.

Chaos Witkowskiego cechuje zimne wyrachowanie perwersji zaraz obok gorącego metafizycznego tchnienia. Wszystko w nim jest podszyte ni to egzystencjalnym, ni to religijnym lękiem oraz permanentnym niespełnieniem.

Słowem, barok Witkowskiego w swej strukturze został wykrojony tak, by wpasował się w naszą nowoczesność. Nowoczesność posiada zaś janusowe oblicze: od strony prężnie rozwijającej się techniki wydaje się zmienna i dynamiczna. Jeśli jednak przyjrzymy się relacjom międzyludzkim, okaże się, że nie tak wiele się zmieniło i, co oczywiście zakrawa na truizm, relacje międzyludzkie są dość stałe i niezienne w swej istocie. Podobnie jest w prozie autora *Margot*. Wierzchnia warstwa znaczeń wydaje się trudna do akceptacji i szokująca, lecz pod nią znajduje się ten sam jednakowy i bezlitosny dla wszystkich dramat egzystencji.

Próby naukowego ujęcia chaosu czającego się w narracji pisarza jako fenomenu wydają się sztuczne i niewystarczające chociażby w zderzeniu z barokowym obrazem świata, jaki tworzy on na kartach swej powieści. Mieszanie poziomów logicznych powoduje, że naszym oczom ukazuje się chaos paradoksu, a stąd już tylko krok do interpretacyjnych zawłaszczeń, kontrreformacyjnych czy katastrofalnych wizji, czyli wkroczenia ideologii.

Być może właśnie z obawy przed taką interwencją, a może z immanentnej swej konstrukcji czy właściwości barokowo-współczesna monada (w tekście pod tym terminem rozumiem idiom autora²⁸) two-

²⁷ M. WITKOWSKI: *Lubiewo*. Kraków 2005, s. 87.

²⁸ Jednym z kluczowych mechanizmów interpretacyjnych w niniejszym szkicu jest różnicowanie, rozumiane jako odwlekanie, czyli połużnienie koherencji. O takim zabiegu pisze George Steiner: „Kiedy literatura stara się zerwać z publiczną, językową matry-

rzy konstrukty niemożliwe – hybrydy płciowe nie po to, jak uważają niektórzy, by dać wyraz swemu tanatycznemu rodowodowi, zwanemu potocznie „cywilizacją śmierci”, lecz właśnie po to, by wszelkie etykietowanie, nadawanie funkcji czy zawłaszczanie stało się skrajnie utrudnione, a może nawet niemożliwe²⁹.

Konstrukcję narracji *Lubiewa* interpretuję zatem jako projekt emancypacyjny³⁰ i, co warte podkreślenia, defensywny. Chodziłoby o konstrukt *stricte* literacki, ale też i społeczny, który wymyka się „normom” czy też „normalności”³¹. Okazuje się bowiem, że wszelkie przejawy kobiecości mogą być w niektórych silnie patriarchalnych kręgach odbierane jako sygnał do bezwarunkowej dominacji³². Dlatego, jak twierdzi Inga Iwasiów, cioty, by zaznać upragnionej dominacji i przemocy

cą i staje się idiolektem, kiedy stara się być nieprzekładalna, wchodzimy w świat nowej wrażliwości” G. STEINER: *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*. Przeł. O. i W. KUBIŃSCY. Kraków 2000, s. 176.

²⁹ O takim dekodażu pisze Gilles Deleuze: „Chodzi bowiem o to, by ponad wszystkimi przeszłymi, terażniejszymi i przyszłymi kodami przemycić coś, co nie pozwala i nie pozwoli się kodować, przenieść to coś na nowe ciało, wymyślić ciało, na które będzie się to mogło przemieścić i przelać: ciało, które byłoby naszym ciałem, ciałem Ziemi, ciałem piśma”. B. BANASIAK: *De interpretatione. Deleuze versus Derrida*. <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article24> [dostęp: 9.01.2015]. Kodowanie i dekodowanie rozumiem tutaj jako konstruowanie i dekonstruowanie tożsamości. Również jej zawłaszczanie. O dekodażu pisze też Zygmunt Bauman: „Sekretem nowoczesności jest oddzielenie i niszczenie odpadów: odciecie i pozbycie się tego, co zbędne, niepotrzebne i bezużyteczne”. Z. BAUMAN: *Życie na przemiał*. Przeł. T. KUNZ. Kraków 2005, s. 39.

³⁰ Marian Bielecki pisze o tym, że Witkowski w żadną reformę systemu nie wierzy. Pozostaje jedynie organizowanie na marginesie dyskursu mnogich punktów oporu. Zob. M. BIELECKI: *Transgresje, metamorfozy, przebieranki...*, s. 68.

³¹ „GB: Dlaczego właśnie słowo »utopia«? Może dałoby się je zastąpić czymś innym? Może pierwszy modernizm był utopią, a drugi posługuje się rodzajem heterotopii? Stara się zrealizować utopię na choćby mniejszą skalę?”

PP: Ja bym powiedział nawet dokładniej: chodzi o projekt emancypacyjny, który tworzy nowy opór wobec mechanizmów, które usiłują nami zawładnąć, i tworzy kontrmechanizmy poprzez sztukę. Widzę bardzo dużą rolę sztuki właśnie w tworzeniu takiego mechanizmu, która będzie taki projekt emancypacyjny budowała. To my, krytycy, czy też historycy sztuki, którzy analizujemy te dzieła, możemy jednocześnie przez te analizy wspierać te projekty emancypacyjne”. G. BORKOWSKI: *Sztuka według polityki. Rozmowa z Piotrem Piotrowskim*. <http://www.obieg.pl/rozmowy/15576> [dostęp: 3.12.2014].

³² Należy podkreślić kompulsywność afektu, jakiemu podlegają cioty. Jest on bezwarunkowy, a więc biologiczny. Cioty zatem podwajają swój masochizm, opowiadając się po stronie biologizmu i odrzucając mimowolnie perspektywę kultury, czyli jedyną rzeczywistość, w której ich odmiennność mogłaby zostać uznana. Zdaniem Ingi Iwasiów: „Kobiecość pomaga im w gruncie rzeczy w czymś, za co są odrzucane w eleganckim świecie. W wyraźnym, jednoznacznym określeniu swego położenia. W wysyłaniu sygnału gotowo-

ze strony lujów (czyli heteronormatywnych mężczyzn), przyoblekają się w kobiece klisze kulturowe, których kobiety wyzbyły się w procesie emancypacji³³.

Lubiewo jest nie tylko zapisem homoseksualnych ekscesów nostalgicznie wspomnianych przez ich uczestników, ale również barometrem wrażliwości naszej kultury wraz z jej sporymi zapasami agresji. Pozorna grzeczność wobec kobiet, tak silnie zakorzeniona w naszej kulturze, w powieści Witkowskiego ulega dekonstrukcji. Kobiecość niejako wyjęta ze swego kulturowego kontekstu staje się sygnałem do agresji. Książka ta paradoksalnie może właśnie wspierać to, czego negowanie jej się zarzuca. Generując klasyczny pat, czyli broniąc się przed dominującym dyskursem, odpierając wszelkie próby totalizowania czy też zawłaszczania dyskursów, może i powinna chronić nowe, słabe projekty emancypacyjne. Wreszcie na poziomie najprostszym i najbardziej pierwotnym może wspierać formowanie się nowych form wrażliwości, głębszej emocjonalności, szerszej skali empatii³⁴. Sprzeciwiać się postrzeganiu i w konsekwencji sprowadzaniu tego, co męskie i kobiece, jedynie do klisz i płaskich ról społecznych. Dość przywołać w tym miejscu androgyne, która w literaturze jest szeroko znaną figurą o niezwyklej skali damsko-męskiej emocjonalności³⁵.

Lubiewo można zatem rozważyć jako możliwość głębszego wglądu w rzeczywistość tzw. normalną, a nie zagrożenie dla niej. Cioty nie tylko pozwalają się w sobie przejrzeć, ale różnicują samymi sobą monolityczną i brutalną rzeczywistość. Uwodzą. Są różne i są różnicą zarazem. Wytwarzają chaos mieszający dystanse i empatię. W rezultacie wywołują zachwyt nad tym, co wymyka się schematom i stereotypom, pozwalając zbliżyć się do tajemnicy istnienia³⁶.

ści, której najważniejszą cechą jest zdecydowane poddaństwo". I. IWASIÓW: *Alexis. Gdzie jest kobiecość?...*, s. 29.

³³ Zob. tamże, s. 28.

³⁴ Zdaniem Dominika Antonika: „Twórczość Witkowskiego świadczy o radykalnej zmianie funkcjonowania literatury”. D. ANTONIK: *Autor jako marka*. „Teksty Drugie” 2012, nr 6, s. 75. Z kolei Jerzy Madejski zauważa: „Witkowski używając powieści chce zmienić język na tyle, żeby przedstawiał to, co od tej pory nieznanne, a jeśli znane, to pogardzane”. J. MADEJSKI: *Żorżeta, przegięcie, literatura*. „Pogranicza” 2005, nr 1, s. 7.

³⁵ Zob. T. KALIŚCIAK: *Katastrofy odmieńców*. Katowice 2011 i M. JANION: *Galernicy wrażliwości*. Gdańsk 1981.

³⁶ Zob. A. NĘCKA: *Co ważne i ważniejsze. Notatki o prozie polskiej XXI wieku*. Mikołów 2012, s. 158.

Zrodzeni z ducha postmodernizmu i chaosu medialnego

Jak przekonywał Konrad C. Kęder:

W literaturze można by było posługiwać się definicją (wygłaszaną przeze mnie w odpowiedzi na podchwytliwe i piekielnie inteligentne pytania dziennikarzy „acotojestpostmodernizm?”) głoszącą, iż postmodernizm to maksymalnie duża liczba technik narracyjnych użytych w możliwie najkrótszym czasie plus ironia wymierzona w siebie-autora, ale to na niwie krytycznej nie wystarcza. Lepiej – bo ogólniej – powiedzieć, iż postmodernista wie, że chaos jest, i choć zdaje sobie sprawę, że jego wysiłki są skazane na niepowodzenia i w niczym nie ma oparcia, próbuje z chaosem w najróżniejszy sposób i na najdziwniejszych niwach walczyć. Wizja rzeczywistości, którą konstytuuje owa walka, wyklucza – mimo świadomości, a jakże, często manifestowanej, że to beznadziejne – powagę innych zajęć niż trwanie w okopach Porządku; postmodernista zatem to przede wszystkim ktoś, komu świat zamknął się w opozycji chaos – porządek³⁷.

Dlaczego postmodernista miałby bać się chaosu³⁸? Chyba tylko dlatego, że – jak mówi Przemysław Czapliński – nowoczesność sama w sobie jest nie do pomyślenia i wraca do dyskursu sarmackiego, tworząc hybrydę sarmacko-nowoczesną. Stąd jedną nogą tkwi w nowoczesności, a drugą symuluje odwrót w bardziej bezpieczne i zrozumiałe/komunikatywne rejony. Jeśli odwrót jest niemożliwy, bo niemożliwy jest powrót do skrajnego radykalizmu czy też w skrajnej wersji do fanatyzmu, a przejście na stanowiska skrajnie nowoczesne również jest niemożliwe do zrealizowania, pozostaje zatem trwanie

³⁷ K.C. KĘDER: *Wszyscy jesteście postmodernistami! Szkice o literaturze lat dziewięćdziesiątych XX wieku*. Katowice 2011, s. 8.

³⁸ Jolanta Brach-Czaina twierdzi, że *Lubiewo* Witkowskiego należy do postmodernizmu, a ruchy emancypacyjne do modernizmu. Podkreśla dystans autora wobec zaangażowanej kultury modernistycznej. Chaos pojawia się dlatego, iż w płynnej nowoczesności oba te czynniki występują jednocześnie. „W jednym tyglu dramat i komedia, zaangażowanie i śmiech, modernizm i płynna nowoczesność”. J. BRACH-CZAINA: *Przesilenie nowoczesności...*, s. 163. Charakterystyczna dla tych ponowoczesnych czasów postawa konsumenta wyparła wytwórcę. Uczestnicy płynnej nowoczesności to zdystansowani, bez emocji odbiorcy wrażeń z wyczerpanym zasobem uczuć. Zatem o lęku przed chaosem w czasach płynnej nowoczesności raczej mowy być nie może. Zob. tamże, s. 172. O postmodernistycznych wątkach w *Lubiewie* pisali także: P. SOBOLCZYK: *My queendom is my pride...*, s. 185; K. UNIŁOWSKI: *Pedał – mój bliźni*. „Opcje” 2005, nr 2, s. 13.

w „epoce przejściowej”³⁹. Jednak czy przeciwieństwa rzeczywiście istnieją? Myślę, że jednak nie.

Pierwszym nakazem „poprawnego” myślenia jest wolność od wewnętrznych sprzeczności. Filozof, myśliciel, natrafiający w swoim rozumowaniu na wewnętrzną sprzeczność, czasem porzucał myśl, drogę, metodę, która może doprowadziła by go do najwyższych odkryć. Dlaczego rozumowanie ma być wolne od sprzeczności wewnętrznych, skoro ma na celu osiągnięcie prawdy, a prawda jest zgodnością z bytem, a byt – z jakiegokolwiek płaszczyzny go oglądać – jest pełen sprzeczności, porusza się, żyje, trwa, rozwija się w sprzecznościach? *Polemos pater panton* (sprzeczność jest podstawą wszystkich rzeczy – powiedział Heraklit). Oczywiście heglizm mówi o sprzecznościach, ale jako o ogniwach przewyciężanych, zmierzających zawsze do syntezy. Co jest jawnym i zupełnie bezzasadnym uogólnieniem pewnych szczególnych obserwacji. Nonsensem. Skutkiem pośpiechu, który już wtedy opanował zachodnią kulturę⁴⁰.

Z jednej strony to, co nowoczesne, to, co być może już odczute, ale jeszcze nie wchłonięte, nie może zostać przez społeczeństwo przyswojone. Tym bardziej nie może zostać narzucone. Oba warianty i ich przerażające konsekwencje znamy dostatecznie dobrze z lekcji historii. Jednakże z tej samej lekcji doskonale wiemy, iż to, co było, nigdy nie wróci w tej samej formie, a historia, która podobno się powtarza, nigdy nie powtarza się tak samo⁴¹.

Najsilniejsza konstatacja nowoczesności, której echa słychać praktycznie chyba we wszystkich rejonach kultury, brzmi: nie można się porozumieć, niemniej trzeba próbować się porozumieć. Dość przytoczyć finalną scenę filmu *Słodkie życie* Federica Felliniego oraz podobną w *Dniu świra* Marka Koterskiego⁴². Analogie z mityczną wieżą Babel są tutaj oczywiste. To pomieszanie języków odczytywane jako smutny koniec i *memento* współczesności proponowałbym jednak interpretować zgoła odwrotnie – jako możliwość nowego otwar-

³⁹ P. CZAPLIŃSKI: *Resztki nowoczesności. Dwa studia o literaturze i życiu*. Kraków 2011, s. 19.

⁴⁰ A. WAT: *Dziennik bez samogłosek*. Warszawa 1990, s. 45.

⁴¹ Zdaniem Marty Mizuro: „Witkowski jest jednak literatką fazy postemancypacyjnej, dlatego niejednokrotnie nadmienia w *Lubiewie* o formie, o tekście zapisanym na ciele, palimpsestach i o patronach, którzy rytuały przedstawione w książce przetransponowali na sztukę”. M. MIZURO: *Oleśnicka i inne...*, s. 17.

⁴² O filmowych nawiązaniach *Lubiewa* pisze Paweł Mackiewicz – P. MACKIEWICZ: *Przez uchylone drzwi...*, s. 131.

cia⁴³. Obecnie, w czasach płynnej ponowoczesności, tworzymy wspólnotę/kłujące o wielu korzeniach.

Obserwowany chaos komunikacyjny z jego nadmiarem i bezkompromisowością, kształtując nasze postrzeganie świata, zmienia naszą wrażliwość⁴⁴. O ile sam ten proces jest oczywiście kwestią niezwykle skomplikowaną i wielowątkową – trudno bowiem oceniać proces, który trwa, a w centrum którego aktualnie się znajdujemy (pomimo tego, iż podobno w oku cyklonu panuje pozorny spokój) – o tyle pewne przytłumienie wrażliwości czy chociażby jej zmęczenie wydaje się faktem bezspornym.

W świetle tych przesłanek niezwykle ciekawe jest, jak sądzę, tropienie nowych sposobów manifestowania się wrażliwości we współczesnym świecie. Wrażliwość tę najpełniej, w moim odczuciu, ukazują cioty w powieści Witkowskiego. Z jednej strony wykazują niezwykle aktywność i elastyczność własnej tożsamości. Nie biorą siebie zbyt serio. Czerpiąc z estetyki kampu, przekształcają swoje życie w swoisty teatr. Wchodzą nieustannie w interakcje z rzeczywistością, lecz wyłącznie na własnych, nierzeczywistych warunkach. Z drugiej strony ukazują tym samym smutną prawdę ponowoczesnego rozpoznania istoty naszej rzeczywistości. Być może jedynym skutecznym panaceum na chaos we współczesnym świecie jest życie w fantazmacie⁴⁵.

Chaos ukazany na kartach *Lubiewa* przez autora, a mówiąc dokładniej – przez jego grę prowadzoną z mediami, został niejako przeniesiony z fikcji literackiej do rzeczywistości medialnej. Obie te rzeczywistości za sprawą Witkowskiego zaczęły się znacząco mieszać i dziś przez wielu postrzegane są jako nierozłączna całość. To oczywiście prawda, jednak warto pamiętać, że byty medialne, osoba twórcy i postacie literackie to jednak trzy różne sprawy mieszające się (za sprawą

⁴³ Krzysztof Uniłowski przekonywał: „Wypadałoby podziękować Michałowi Witkowskiemu [...] że autor raczył się upomnieć o kogoś, komu w publicznej dyskusji głosu nie udzielano. [...] książka wrocławskiego autora przynajmniej w pewnej mierze odzyskała dla naszego języka słowo »pedał«”. K. UNIŁOWSKI: *Pedał – mój bliźni...*, s. 12.

⁴⁴ Zob. A. KAŁUŻA: *Bumerang. Szkice o polskiej poezji przełomu XX i XXI wieku*. Katowice 2010.

⁴⁵ O takim życiu w fantazmacie w kontekście *Lubiewa* pisze Marian Bielecki: „W świecie męskich ideałów, męskiej rywalizacji i walki, jedyne, co je czeka, to doświadczenie marginalizacji, opresji i przemocy. Usiłują żyć »gdzie indziej«, wybierają narrację, fantazmat, nierealność”. M. BIELECKI: *Transgresje, metamorfozy, przebieranki...*, s. 61.

samego autora) ze sobą i wprowadzające jeszcze większy chaos w dość skomplikowane i zagmatwane relacje tej prozy.

Powtórzę: publiczny, *ergo* medialny sposób istnienia osoby i dzieła Doroty Masłowskiej przekonał ostatecznie młodszych animatorów życia literackiego, że praktyka owej dwupółki to wysiłek jałowy i w gruncie rzeczy zbędny. Zwyciężył pogląd, zgodnie z którym uznanie i pozycję zdobywa się przede wszystkim (wyłącznie?) w przestrzeni medialnej⁴⁶.

Powyższa konstatacja dotyczy autora *Lubiewa* jak żadnego innego pisarza w Polsce. Nie sposób oddzielić autora tej książki od jego medialnych kreacji, często bardzo ekstrawaganckich i kontrowersyjnych, znacząco odbiegających od postrzegania typowej roli twórcy jako mentora czy refleksyjnego i krytycznego obserwatora otaczającej go rzeczywistości.

Z jednej strony Witkowski zapewnia, że nie ma większych złudzeń co do tego, w jaki sposób jego powieść zostanie przedstawiona w mediach, z drugiej jednak strony wskazuje na szlachetne i wysokie powinowactwa (patronami *Lubiewa* mają być Białoszewski i Gombrowicz), sygnalizuje, iż zależy mu także na pozamedialnej (w domyśle: lepszej, wnikliwszej) recepcji. Pobrzmiewa w tym idea owej dwupółki – być medialną gwiazdą i jednocześnie pisarzem podziwianym przez krytyków. Tak też się stało – *Lubiewo* okazało się skarbem dla jednych (pracownicy sektora medialnego) i drugich (zwłaszcza dla akademickich badaczy, którzy wreszcie otrzymali krajowy materiał literacki, pozwalający im uruchomić dyskursy z zakresu teorii queer czy estetyki campu)⁴⁷.

Jak twierdzi Dariusz Nowacki, Witkowski też jako pierwszy uświadomił, jak wielką cenę może zapłacić pisarz za „romans” z mediami:

Prawdopodobnie Witkowski jako pierwszy spośród naszych pisarzy posłużył się pojęciem „poniżenie”, powiązał medialną sławę z osobistymi (wizerunkowymi) stratami, jakie ponosi literat biorący udział w „sieczce”. Tym samym uświadomił nam, że flirt z mediami ma swoją ciemną stronę, rewers całkiem groźny⁴⁸.

⁴⁶ D. NOWACKI: *Kto im dał skrzydła...*, s. 130.

⁴⁷ Tamże, s. 139.

⁴⁸ Tamże, s. 144.

Witkowski udziałem w „sieczone” medialnej dokonał stopniowego odejścia od mitu prometejskiego do strategii uwodzenia⁴⁹. Podobnie zatem jak jego bohaterowie na kartach *Lubiewa* relatywizuje realność swojego tak prywatnego, jak i publicznego wizerunku, narusza stabilność ról społecznych oraz teatralizuje, czy też, jak napisał w powieści, „przegina się”. Generalnie wizerunek autora coraz mniej ma wspólnego z literaturą, a coraz więcej łączy go ze światem mody. Krótko mówiąc, Witkowski z pisarza staje się celebrytą. Jest kwestią otwartą, czy te dwie funkcje da się pogodzić.

Być może wyszydany, nazywany „Jolą Rutowicz literatury” Michał Witkowski ma rację, mówiąc, że nie chodzi o miejsce na literackim parnacie, tylko o przywileje, którymi cieszą się celebryci, o autentyczne, obowiązujące dziś wyznaczniki prestiżu. Kto wie, czy nie zgubiła go szczerłość; pograżył się do reszty w chwili, kiedy zaczął nazywać rzeczy po imieniu (seks, ciuchy, mieszkania, znajomości itd.). Niewykluczone też, iż niechęć przechodząca w agresję, z jaką środowisko literackie przyjęło jego rozważania o miejscu i pragnieniach dzisiejszego pisarza, ma utajony wymiar. Wszak może być rozumiana jako złość skierowana przeciwko temu, który naruszył tabu. Byłby więc autor *Lubiewa* niczym dziecko z *Nowych szat cesarza*, które w finale baśni Andersena mówi to, co mówi⁵⁰

Niezwykle istotne wydaje mi się tu rozpoznanie poniżenia czy też masochizmu poczynione przez Dariusza Nowackiego. Masochizm jest zatem kluczem interpretacyjnym *Lubiewa*. Świetnym przykładem może być książka *Good night, Dżerzi* Janusza Głowackiego, opowiadająca o Jerzym Kosińskim, na którego losy w kontekście Michała Witkowskiego powołuje się Nowacki:

Historię Kosińskiego – tu: w literackim opracowaniu Głowackiego – należałoby – należałoby wpisać Michałowi Witkowskiemu do sztabu. Na razie autor *Margot* powiadamia wyłącznie o swych pragnieniach. Literacko-celebrycka sława – przypomnijmy – ma mu przynieść dużo seksu, pieniędzy, znajomości *etc.* Ale kiedy już przyniesie, to lepiej, żeby świat się o tym nie dowiedział. Lepiej dla pisarza, rzecz jasna⁵¹.

⁴⁹ W opinii Przemysława Czaplńskiego: „Zwycięstwo Orfeusza i Narcyza oznaczałoby narodziny świata, który co prawda nie dysponuje prometejskimi i faustycznymi środkami przymusu wobec jednostki, lecz też nie daje się dotknąć. Razem z okrucieństwem rzeczywistości znika realny kontakt, a więzi międzyludzkie zamieniają się w nieustanne uwodzenie”. P. CZAPLIŃSKI: *Resztki nowoczesności...*, s. 203.

⁵⁰ D. NOWACKI: *Kto im dał skrzydła...*, s. 147.

⁵¹ Tamże, s. 151.

Hybryda jako androgyne

Hybrydę tworzą oczy patrzącego⁵². To oczy obserwatora różnicują rzeczywistość, ukazując mu całość z jego perspektywy niemożliwą do połączenia. To w jego umyśle obserwatora hybryda rozpada się na części, generując przy tym ogromne pokłady lęku, które odrzuca on od siebie, zamieniając je na ich drugi biegun – agresję.

Hybryda rodzi się w miejscu transgresji gatunku, rasy, klasy. Ponieważ jest owocem gwałtu, jej egzystencja zostaje zawieszona, jej status jest niewiadomy. Pisanie o hybrydzie ociera się o niemożliwość wyrażenia jej struktury w piśmie, niemożliwość, która tkwi w istocie hybrydycznego de-strukturowania, de-konstruowania, de-gradacji. Jej istota polega na wystarczaniu samej siebie, na buncie przeciwko klasyfikowaniu, strukturyrowaniu, ekonomizowaniu i innym formom przemocy symbolicznej⁵³.

Hybryda generuje gwałt. Być może na zanegowaniu hybrydy opiera się cały możliwy do zniesienia świat bazujący na zasłonach/mitach heroizmu, jedności i braterstwa. Prawdopodobnie tylko taka możliwość uczestnictwa w rzeczywistości jest dla hybrydy przeznaczona przez dyskursy w danym momencie historycznym dominujące.

Hybryda nie jest, nie była i nie będzie ani panem, ani niewolnikiem, nie stoi ona przed wyborem albo/albo, jej egzystencja nie jest efektem wyboru, lecz symbolicznego gwałtu, który stawia ją w pozycji ani/ani⁵⁴.

Największym zatem kłopotem, jaki generuje hybryda samym swoim istnieniem, jest problem jej odmowy bycia funkcją. Hybryda nie daje się sprowadzić do funkcji. Brak jej zrozumienia dla tzw. dobra ogółu, użyteczności, spłaty długu wobec społeczeństwa. Łączy się to oczywiście z pojęciem transgresji:

⁵² Marian Bielecki pisze, że to, co kampowe, jest w oku patrzącego. Kamp w przeciwieństwie do kiczu jest świadomy. Witkowski łączy dwie estetyki: kampową i melancholijną. Melancholia jest nie tylko wyrazem braku, ale i tęsknotą za bezpośrednim doświadczeniem. Zob. M. BIELECKI: *Kłopoty z Witkowskim...*, s. 60. Wydaje mi się, że powyższe słowa dotyczą również hybrydy. Po pierwsze, ze względu na wzrok jako ważny czynnik zarówno kampu, jak i teorii *gender* (dość przypomnieć niezwykle istotną kategorię „wzroku Meduzy”), po drugie i najważniejsze, za sprawą tęsknoty do bezpośredniego doświadczenia.

⁵³ M. KŁOSIŃSKI: *Problem hybrydy*. „Świat i Słowo” 2010, nr 1. http://www.swiatislowo.ath.bielsko.pl/sis14/13.klosinski-problem_hybrydy.pdf [dostęp: 3.12.2014].

⁵⁴ Tamże.

Być wolnym znaczy nie być funkcją. Pozwolić sprowadzić się do funkcji, to pozwolić wykastrować życie. [...] Życie ludzkie jest czymś więcej niż służeniem światu głową i rozumem. [...] Człowiek może [...] odnaleźć swoją wolność, nie godząc się na żadną konieczność: w sposób wolny upodobnić się może do wszystkiego, czym sam nie jest⁵⁵.

Okazuje się, że w tym aspekcie hybryda dzieli antypatię społeczną z „pospolitym” obcym. Nie trzeba być hybrydą sprzecznych cech, by doznać przemocy milczącej większości. Chyba najbardziej dobitnie ukazał ten mechanizm współczesny skandalista Lars von Trier w filmie *Dogville*, w którym dochodzi do niezwykle sugestywnej przemiany dobrotliwych mieszkańców w oprawców, a figura obcego to osobowość łamana i zmuszana do masochizmu.

Najważniejszą konstatacją wynikającą z rozważań na temat relacji hybryda – społeczeństwo jest specyficzna zamiana ról między tymi figurami. O ile na początku to właśnie hybryda dzierży maskę potwora, a społeczeństwo – maskę ofiary, o tyle już po niedługim okresie trwania relacji role te zamieniają się. Hybryda przeto w najprymitywniejszej relacji wyzwala w obserwatorach najgorsze instynkty. Jednak przy odrobinie wysiłku – i to chciałbym wykazać w niniejszym tekście – jest możliwe zamienienie biegunów tak, by hybryda generowała czy ułatwiała dotarcie do tego, co w tej relacji empatyczne, altruistyczne czy zwyczajnie po ludzku emocjonalne w sensie pozytywnym. Być może jednak hybryda jest chaosem nie do oswojenia i takim chce pozostać, wpisując się tym postulatem w rolę, jaką wyznaczył jej dyskurs dominujący. Tym samym udowadniając, że jako ofiara jest częścią składową dyskursu dominującego, a nie jego przeciwieństwem. Za cenę rzekomej niewinności płaci przeto rolę „kozła ofiarnego”.

Hybrydyczność definiuje potworność potwora, kulturę potworów, kulturę współczesną. To ona powoduje, że zawala się „porządek rzeczy” oparty na kategoryzacji, klasyfikacji i strukturze. Hybryda jawi się jako potwór, de-monstrujące się monstrum, apoteoza inności, której archiwum, oznaczone przesadnie literą X, służy raczej za leże, niż aparat klasyfikacyjno-analityczny⁵⁶.

Hybryda zatem różnicuje rzeczywistość, zmuszając do konstatacji: kto jest potworem? Kto jest tutaj oprawcą, a kto ofiarą? Wprowadza

⁵⁵ G. BATAILLE: *Doświadczenie wewnętrzne*. Przeł. O. HEDEMANN. Kraków 1998, s. 78.

⁵⁶ M. KŁOSIŃSKI: *Problem hybrydy...*

wieloznaczność tam, gdzie ogół chciałby widzieć oczywistość, czyli symetrię i niezaburzoną relację między znaczącym a znaczoną, przyczyną i skutkiem czy też sensem i znaczeniem. Chce rozkoszować się oczywistością sensu, a nie problematycznością związaną z jego wytworzeniem lub też konstytuowaniem się. Większość, właśnie na mocy swojej przewagi, chce być zwolniona z tłumaczenia się. Jej kartą przetargową jest „normalność”, motywacją – „święty spokój”.

Hybryda nie poddaje się klasyfikacji i strukturowaniu, bo jej istnienie polega na różnicowaniu i, podobnie jak *differance* Derridy, działa ona na zwłokę, odwleka i rozsuwa znaczenia. Hybryda wprowadza grę, w której stawką nie może być prawda, grę w wieczne stawanie się, grę wiecznego błędzenia pomiędzy bytem a byciem⁵⁷.

Hybryda zatem okazuje się nieuleczalnym rozszczepieniem różniącym rzeczywistość. Wydaje się jednak, że jakkolwiek wymyka się ona klasyfikacji, to sama w sobie może być pomyślana czy też użyta jako narzędzie transgresji. Pomimo tego, że hybryda, podobnie jak trauma, wymyka się interpretacji czy też nadaniu jej funkcji, zdaje się możliwe do pomyślenia dokonanie transgresji poprzez samo zetknięcie się z nią lub też odbicie się od niej. Hybryda jest złudzeniem zrodzonym w umyśle patrzącego.

Hybryda nie wchodzi w relacje pokrewieństwa, ona pokrewieństwo dekonstruuje, zdradza maszynę z ciałem, zdradza ciało z maszyną. Czyni z narzędzia, z bytu, część bycia ku śmierci, obiecując mu wspólną mogiłę, ale nigdy tożsamość. W jej sercu tkwi sprzeczność obcej tkanki, zszytej grubymi nićmi, zgwałconej materii. Nie, hybryda nie godzi w siebie sprzeczności, bo zawsze pozostawia ranę, ślad ich zespolenia. Ślad, bliźna, znamię – wszystkie te kategorie opisują hybrydę, która staje się cielesną i mechaniczną mapą podziałów, operacji plastycznych. „Korpus” hybrydy, jej tekstowe ciało przepelnione erotyzmem budzi sadomasochistyczną podniecie czytelnika, który wodzi palcem po miejscach krzyku i bólu, miejscach narodzin nowego znaczenia⁵⁸.

Jak przekonywał Michał Kłosiński: „Seksualność hybrydy jest przedmiotem represji, odmawia się jej prawa do potomstwa, jej zabliznione ciało nosi ślady proliferacji znaczeń, to ciało zaszyte po porodzie matki”⁵⁹.

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ Tamże.

⁵⁹ Tamże.

Kolejny raz pojawia się masochizm⁶⁰. Tym razem jest to ukryty masochizm twórcy/demiurga pragnącego własnego unicestwienia. „Wypadek wolności, który nosi w sobie hybryda, grozi ironiczną powtórką. [...] Pożądanie narodzin hybrydy budzi lęk przed apokalipsą”⁶¹.

Odnosząc powyższe rozważania o hybrydzie do *Lubiewa* Michała Witkowskiego, chciałbym wyjaśnić, jak rozumiem tę figurę i jakie może mieć ona przełożenie na interpretację książki oraz otaczającej nas rzeczywistości społecznej. Hybryda jest symulakrem⁶² dwóch cech niemożliwych do połączenia, niemożliwością osiągnięcia dialektycznej syntezy. Tworzy się ona w oku każdego patrzącego, który postrzega zjawiska poprzez dialektyczny kod kulturowy: kobiecość = uległość, męskość = dominacja. Rozważam dwa rodzaje takich hybryd. Pierwszym typem są cioty opisane na kartach *Lubiewa* przez Michała Witkowskiego. Są to mężczyźni niejako przywłaszczający sobie kobiecość, komponując tym samym zestawienie dwóch cech niemożliwych do pogodzenia na gruncie obowiązujących kodów kulturowych, których zakres jest właśnie dialektyczny. Drugim rodzajem rozważanych przeze mnie hybryd może być potencjalnie każda kobieta i każdy mężczyzna, która/który wykroczy poza wzorzec kulturowy: kobiecość =

⁶⁰ Przykładem owego wodzenia po ranie hybrydy jest postać z *Procesu* Franza Kafki – pielęgniarka Leni. W jednej ze scen usiłuje ona nie dopuścić do wizyty Franciszka K wraz z wujem u chorego sędziego, którym się opiekuje. Gdy jednak sędzia stanowczo wyprasza ją, a wuj nazywa wprost diabolicą, rozpoznając jej sadomasochistyczne relacje względem chorego sędziego, Leni natychmiast przenosi uwagę na Franciszka K, sycąc się jego tragicznym położeniem. Podobnie jak Edypowi w sztuce Sofoklesa, powoli, z sadystyczną satysfakcją uświadamia mu ona jego tragiczne położenie. Następnie próbuje zająć miejsce narzeczonej Franciszka K w jego sercu. Zamianę tę generuje przez wywołanie u niego fascynacji, pokazując mu sekret w postaci wybryku natury – błonki między palcami. Ów hybrydyczny ślad, blizna, znamię wywołujące sadomasochistyczną podniecie u Franciszka K, w zamiśle Leni ma się stać bramą do zawłaszczenia emocjonalności skazanego na śmierć Franciszka. Co znaczące, transgresja ta ma się dokonać przez bliźnię i perwersję zawsze w sadomasochistycznej otoczce strachu ofiary. Dostrzegam w tym związek z tematyką hybrydy i bohaterów książki Michała Witkowskiego, szczególnie poprzez ukazanie mechanizmu sado/masochistycznej represji. Czy los ofiary to swoiste fatum, czy świadomy wybór własny? Czy niniejsze pytanie można zamknąć jedynie w tak prostej opozycyjnej relacji? Losy Franciszka K wyjęte z ram metafory totalitarnej (ale poprzez PRL również z nią) pasują do *Lubiewa* doskonale. Szczególnie pytanie o istotę masochizmu fatum/wybor własny. Podobnie jest w *Lubiewie* Witkowskiego. Fetysze, pamiętki po żołnierzach są drogą do fantazji o unicestwieniu czy też rozplynięciu się w pożądaniu przez marzące cioty.

⁶¹ M. KŁOSIŃSKI: *Problem hybrydy...*

⁶² Nazywam ją symulakrem dlatego, że jest jedynie pewnego rodzaju emblematem nadanym na powierzchni zjawiska. Nawet nie nazwą, a pewnego rodzaju płytkim kodem.

uległość, męskość = dominacja. Zatem każdy przejawiający uległość męczyzna i każda przejawiająca dominację kobieta w świetle owego wzorca może stać się hybrydą sprzecznych cech.

W konsekwencji nie tyle wyuzdana seksualność powoduje wypadnięcie danej jednostki poza wzorzec, ile jej odmowa dominacji. Zatem to właśnie masochizm utożsamiany z kobiecością, a nie pociąg seksualny jest powodem wykluczenia bohaterów i głównym tematem powieści Witkowskiego. *Lubiewo* nie jest zapisem degrengolady społecznej, jak chcieliby je widzieć niektórzy recenzenci, lecz jaskrawym dowodem na to, co konstatował wiele lat temu Fryderyk Nietzsche⁶³, a ostatnio w świetnym eseju Peter Sloterdijk⁶⁴, że nasza kultura ufundowana jest na okrucieństwie, przemocy i gniewie. Obaj autorzy, a za nimi również Witkowski, ukazują głęboki problem naszej współczesności – resentyment. O ile nie wszyscy jesteśmy ciotami, o tyle wszyscy potencjalnie możemy stać się hybrydami o ciotowskim rodowodzie. Nieprzystawalność tej prozy spowodowana jest nie tylko rzekomo odrażającą treścią, ale i resentymentem czającym się w oku potencjalnego czytelnika, który postrzega rzeczywistość wyłącznie poprzez patriarchalne kody kulturowe.

Książka Michała Witkowskiego jest nie tylko pisana, ale i w jakimś sensie malowana obrazami rodzajowymi z wstydliwie skrywanej, niedawnej historii naszej współczesności. Można się w niej doszukać cech *Komedii ludzkiej* Honoré de Balzaca lub *Sprzysiężenia Claudiusa Civilisa*⁶⁵ Rembrandta Harmenszoon van Rijna. Obrazowość czy też rodzajowość tej prozy, podkreślana przez autora i recenzentów chociażby przyrównywaniem jej do *Dekameronu*, dobrze oddaje ideę różnicowania, której, podobnie jak hybryda, dokonuje. Różnicowania definiowanego przeze mnie nie jako tworzenie różnicy, lecz wręcz przeciwnie – odwlekanie, poluźnianie koherencji oraz rozmywanie

⁶³ Zob. F.W. NIETZSCHE: *Poza dobrem i złem*. Przeł. G. SOWIŃSKI. Kraków 2003.

⁶⁴ Zob. P. SLOTERDIJK: *Gniew i czas*. Przeł. A. ŻYCHLIŃSKI. Warszawa 2011.

⁶⁵ Mam tu na myśli legendę związaną z obrazem. Podobno został zamówiony przez urzędników i miał wisieć w ratuszu miejskim, jednak artysta zbyt naturalistycznie ukazał przodków ówczesnych włodarzy, co przyczyniło się do usunięcia dzieła z ratusza, a artystę zmusiło do jego przycięcia i tym samym zmniejszenia wymiarów. Rembrandt bezkompromisowo pokazał to, co chciano pozostawić ukryte. Dodatkowo *Sprzysiężenie Caludiusa Civilisa* przedstawiało sprzysiężenie Batawów przeciwko rzymskiej dominacji. Obraz ten wydaje mi się świetnym kontekstem i metaforą moich rozważań o *Lubiewie* Witkowskiego.

dialektycznych opozycji. Jako takie dialektyczne opozycje rozumiem także kody kulturowe mogące być uznawane za narzędzia represji.

Hybryda nie jest (tylko) zagrożeniem, jest również nowym otwarciem, możliwością nowego otwarcia. Jest czynnikiem x, który pozwoli na to, by pojawiło się dobrze znane „to samo”, ale paradoksalnie trochę inne „to samo”. Hybryda umożliwi nam wybór. W osłonie empatii i pogłębianej emocjonalności hybryda zrobi różnicę⁶⁶.

Bibliografia

Podmiotowa

WITKOWSKI M.: *Lubiewo*. Kraków 2005.

WITKOWSKI M.: *Lubiewo bez cenzury*. Warszawa 2014.

Przedmiotowa

ANTONIK D.: *Autor jako marka*. „Teksty Drugie” 2012, nr 6.

BANASIAK B.: *De interpretatione. Deleuze versus Derrida*. <http://www.nowa-krytyka.pl/spip.php?article24> [dostęp: 9.01.2015].

BATAILLE G.: *Doświadczenie wewnętrzne*. Przeł. O. HEDEMANN. Kraków 1998.

BAUDRILLARD J.: *Symulakry i symulacja*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2005.

BAUMAN Z.: *Życie na przemiał*. Przeł. T. KUNZ. Kraków 2005.

BIELECKI M.: *Transgresje, metamorfozy, przebieranki. Witkowski i Gombrowicz*. „Kresy” 2007, nr 3.

BIELECKI M.: *Kłopoty z Witkowskim*. „FA-art” 2010, nr 1–2. Przedr. w: TEGOŻ: *Kłopoty z innością*. Kraków 2012.

BIEŃCZYK M.: *Książka twarzy*. Warszawa 2011.

⁶⁶ W przekonaniu Bieleckiego: „Być może najważniejszy walor *Lubiewa*, nadający powieści walor uniwersalności, polega na tym właśnie: na odsłonięciu czy po prostu odzyskaniu seksu. Bez przemilczania, bez sublimacji, bez ukrywania całej beznadziejności wszelkiej ludzkiej (naszej) krzątanimy wokół seksu. Można oczywiście tej wiedzy nie przyjąć i uznać, że to przypadek dewiantów, takich jak Patrycja i Witkowski, i z uporem wierzyć, że poza tym jest coś innego, coś jeszcze, coś więcej... Owszem, jest coś więcej i o tym także mówi na swoich marginesach *Lubiewo*. Nie jestem jednak pewien tego, czy w danej chwili jesteśmy w stanie tak tę książkę przeczytać”. M. BIELECKI: *Transgresje, metamorfozy, przebieranki...*, s. 67. Bardzo znaczący wydaje mi się fakt, iż zaraz po powyższej konstatacji autor przechodzi do rozważań na temat abiektu i jego dwuznaczności podkreślanej przez Julię Kristewą. Znaczący w potencjalnych możliwościach innego odczytania *Lubiewa*, o którym to odczytaniu autor pisze w powyższym cytacie.

- BORKOWSKI G.: *Sztuka według polityki. Rozmowa z Piotrem Piotrowskim*. <http://www.obieg.pl/rozmowy/15576> [dostęp: 3.12.2014].
- BRACH-CZAINA J.: *Przesilenie nowoczesności: teoretyczny i literacki obraz relacji ludzkich*. „Teksty Drugie” 2005, nr 4.
- BROWARNY W.: *Pamiętnik znaleziony w pikiecie*. „Odra” 2005, nr 4.
- CUBER M.: *Pamiętnik z powstania pedalskiego*. „Twórczość” 2005, nr 5.
- CZAPLIŃSKI P.: *Resztki nowoczesności. Dwa studia o literaturze i życiu*. Kraków 2011.
- DELEUZE G.: *Różnica i powtórzenie*. Przeł. B. BANASIAK. Kraków 1997.
- FRANKOWIAK A.: *Między ekshibcjonizmem a autobiografizmem: literatura najnowsza w obszarze intymności (ciota – Żydowica – odludek)*. „Napis” 2009, Seria XV.
- FRYC K.: *Wiwat Witkowski, Zaleski i Tkaczyszyn-Dycki*. „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto” 2006, nr 286.
- GOMBROWICZ W.: *Trans-Atlantyk*. Kraków 2009.
- GÓRECKI P.: *Niekończące się przegięcie, czyli jeszcze więcej ciotowskiej radości*. „Pro Arte” 2012, nr 5.
- GROCHOWSKI G.: *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*. Wrocław 2000.
- GRUSZCZYŃSKI P.: *Jechać do Lubiewa*. „Res Publica Nowa” 2005, nr 3.
- GWÓZDŹ S.: *Strategie melancholijne w prozie Michała Witkowskiego*. „Kresy” 2007, nr 3.
- IWASIOŃ I.: *Alexis. Gdzie jest kobiecość?* „Pogranicza” 2005, nr 1.
- JANION M.: *Galernicy wrażliwości*. Gdańsk 1981.
- JANOWSKA K.: *Koszmar bez środków znieczulających*. „Polityka” 2005, nr 5.
- JARZĘBOWSKI Z.: *„Piszę tę ciotowską księgę...”*. „Pogranicza” 2005, nr 1.
- KALIŚCIAK T.: *Katastrofy odmieńców*. Katowice 2011.
- KALUŻA A.: *Bumerang. Szkice o polskiej poezji przełomu XX i XXI wieku*. Katowice 2010.
- KĘDER K.C.: *Przestrzeń literatury. O zastosowaniu chaosu w literaturoznawstwie*. Cz. 1 „FA-art” 2000, nr 3–4; cz. 2 „FA-art” 2001, nr 3.
- KĘDER K.C.: *Wszyscy jesteście postmodernistami! Szkice o literaturze lat dziewięćdziesiątych XX wieku*. Katowice 2011.
- KŁOSIŃSKI M.: *Problem hybrydy*. „Świat i Słowo” 2010, nr 1. http://www.swiatislowo.ath.bielsko.pl/sis14/13.klosinski-problem_hybrydy.pdf [dostęp: 3.12.2014].
- KRAMEK A.: *Przygody ciała i ducha: transgresje w prozie Mariana Pankowskiego i Michała Witkowskiego*. „Res Publica Nowa” 2009, nr 5.
- KRISTEVA J.: *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Przeł. M. FALSKI. Kraków 2007.
- KRUPIŃSKI P.: *Legenda romantyczna i cioty: na marginesie „Lubiewa” Michała Witkowskiego*. „Pogranicza” 2005, nr 1.

- KWIECIEŃ K.: *Ziarna baobabu*. „Dekada Literacka” 2006, nr 3.
- MACKIEWICZ P.: *Przez uchylone drzwi*. „Akcent” 2005, nr 2.
- MADEJSKI J.: *Żorzeta, przegięcie, literatura*. „Pogranicza” 2005, nr 1.
- MALISZEWSKI K.: *Utracona cześć literatury polskiej*. „Czas Kultury” 2005, nr 1.
- MARZĄŁEK W.: *Wobec odmienności: „Lubiewo” Michała Witkowskiego*. „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2009, nr 9.
- MIZURO M.: *Oleśnicka i inne*. „Nowe Książki” 2005, nr 3.
- NĘCKA A.: *Co ważne i ważniejsze. Notatki o prozie polskiej XXI wieku*. Miłoków 2012.
- NIETZSCHE F.W.: *Poza dobrem i złem*. Przeł. G. SOWIŃSKI. Kraków 2003.
- NOWACKI D.: *Niech o nas czytają*. „Gazeta Wyborcza” 2005, nr 2.
- NOWACKI D.: *Po „Lubiewie”*. „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 1.
- NOWACKI D.: *Kto im dał skrzydła. Uwagi o prozie, dramacie i krytyce (2001–2010)*. Katowice 2011.
- NYCZ R.: *Sylwy współczesne*. Kraków 1996.
- PIETRZAK M.: *Jednak literatura*. „Studium” 2005, nr 3.
- RUSINEK W.: *Barokowy Witkowski*. „FA-art” 2005, nr 1.
- RUSINEK W.: *Estetyka i rozkład. O świecie przedstawionym w prozie Michała Witkowskiego*. „FA-art” 2008, nr 2–3 (rozszerz. wersja w: *Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych*. Cz. 1. Red. A. NĘCKA, D. NOWACKI, J. PASTERKA. Katowice 2014).
- SAINT-EXUPÉRY A., de: *Mały książe*. Przeł. J. SZYKOWSKI. Warszawa 1994.
- SKRENDO A.: *„Miejsce ujawnienia”*. „Pogranicza” 2005, nr 1.
- SLOTERDIJK P.: *Gniew i czas*. Przeł. A. ŻYCHLIŃSKI. Warszawa 2011.
- SLOTERDIJK P.: *Musisz życie swe odmienić. O antropotechnice*. Przeł. J. JANISZEWSKI. Warszawa 2014.
- SOBOLCZYK P.: *My queendom is my pride*. „Tygiel Kultury” 2005, nr 7–9.
- SOKOŁOWSKI A.: *Witajcie w Ciotogrodzie*. „Frona” 2005, nr 36.
- STEINER G.: *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*. Przeł. O. i W. KUBIŃSCY. Kraków 2000.
- ŚCIEPURO A.: *„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.
- ŚMIEJA W.: *Pedalska powieść dla kucharek*. „Kresy” 2005, nr 4.
- ŚNIEŻKO D.: *„Lubiewo”, czyli projekt eposu pedalskiego*. „Pogranicza” 2005, nr 1.
- TOMCZUK J.: *28 spojrzeń na Homiki*. „Przekrój” 2012.
- UNIŁOWSKI K.: *Pedał – mój bliźni*. „Opcje” 2005, nr 2.
- UNIŁOWSKI K.: *Pożegnanie z Ludową? O narracjach Józefa Łozińskiego i Michała Witkowskiego*. „FA-art” 2008, nr 2–3.

- URBANIAK P.: *Antymanifest gejowski*. „Topos” 2005, nr 3.
WARKOCKI B.: *Do przerwy 1:1*. „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9–10.
WAT A.: *Dziennik bez samogłosek*. Warszawa 1990.
WIATR A.: *Seksualność ciot: szkic o przegiętej opowieści*. „Acta Universitatis Wratislaviensis. Socjologia” 2008, nr 42.

Summary

The author proposes an interpretation of Witkowski's *Lubiewo*, a chronicle of the life of homosexuals in Polish People's Republic, and argues that it is not merely a record of homosexual excesses remembered with nostalgia by the participants, but a barometer of the sensitivity of our culture, in particular in view of the thick layers of aggression it conceals. According to the author, *Lubiewo* can be considered as a potential insight into the so called “normal” reality, not as a threat. Moreover, Witkowski's novel is analysed as a description of practices of a particular community, which by the eccentric behaviour of its members rejects and aborts all attempts to impose on it some social senses. In other words, it effectively avoids a reduction to a simple social function. The author believes that Witkowski demonstrates a serious problem inherent in our times – the problem of resentment. While not all of us are queers, we all may become hybrids with queer roots. What is significant in this discussion is the focus on humiliation or masochism, which in the author's opinion provides the key to the interpretation of *Lubiewo*.

K a m i l a K a n i a
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Chaos świata przedstawionego O *Mieście Szklanych Słoni* Mariusza Sieniewicza

I

„[...] istnieje tylko jedna opowieść, jedna opowieść stworzona przez miasto, ona zapewnia szczęście i spokój, a każdy człowiek jest jej własnością. Od kołyski po grób”¹ – czytamy na pierwszych stronach powieści Mariusza Sieniewicza *Miasto Szklanych Słoni*. Zasadę tę, czy też koncepcję, powtarza i rozwija autor również pod koniec książki, jak sam stwierdza, dla przypomnienia:

Opowieść podtrzymuje porządek miasta, jego rytm. Opowieść pozwala człowiekowi używać skończonego języka, by mógł okiełznać tęsknotę za nieskończonością. Opowieść stwarza niezbędne granice. Ona gwarantuje poczucie bezpieczeństwa. Przecież chodzi o to, by przeżyć życie z minimum ryzyka.

(MSS, s. 207)

Paradoks polega na tym, że wszystko, co Mariusz Sieniewicz napisał wcześniej, przed 2010 rokiem, kiedy ukazało się *Miasto Szklanych Słoni*, a także później, ba, nawet powieść wymieniona tu z tytułu, z której pochodzą cytowane fragmenty, przeczy tezie o istnieniu centralnej, powszechnej, ogólnej, jednej opowieści. Jeśli nawet twórczość autora dopuszcza możliwość występowania tejsze, to z całą pewnością stawia samą siebie w opozycji do niej, usiłuje podnieść bunt. Być może zamiast terminem „paradoks”, należy posłużyć się poję-

¹ M. SIENIEWICZ: *Miasto Szklanych Słoni*. Kraków 2010, s. 6. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Oznaczam je skrótem MSS, po którym podaję numer strony.

ciem ironii, by lepiej scharakteryzować strategię literacką autora. Choć z drugiej strony granica między tymi dwoma kategoriami jest płynna w omawianym przypadku. Ich cechą wspólną jest sprzeczność. To właśnie doświadczenie sprzeczności stanowi inspirację dla ironii. Wraz z nim rodzi się opozycja podmiotu i otaczającego go świata. Piotr Łaguna pisze na ten temat: „Ironia jako postawa jest to taka świadomość, którą cechuje poczucie kontrastu, sprzeczności między zjawiskami świata wewnętrznego lub zewnętrznego danej jednostki”². Ten sam autor dodaje również: „Ironia jest sprzecznością pod maską pochwały i zgodności”³. Te założenia teoretyczne przyświecają praktyce literackiej autora *Miasta Szklanych Słoni*. Należy mieć je na uwadze, czytając jego sądy na temat istnienia jednej opowieści oraz życia z minimum ryzyka. Taka konstrukcja tekstu literackiego wymaga aktywnego udziału odbiorcy. Do niego należy zadanie odnalezienia prawdziwego sensu wypowiedzi ironicznej.

Przytoczony fragment powieści Sieniewicza warto zestawić z tezami pochodzącymi z jednej z najbardziej znaczących i wpływowych prac ostatnich dziesięcioleci. Mam na myśli *Kondycję ponowoczesną* Jeana-François Lyotarda z 1979 roku. Francuski myśliciel podjął pionierską próbę opisu specyfiki drugiej połowy XX wieku. Posługiwał się on terminem „postmoderna” dla określenia „stanu umysłu, albo raczej stanu ducha”. Filozof zauważał w ten sposób, że drugie pięćdziesięciolecie ubiegłego wieku obfituje w zjawiska dotychczas niespotykane lub marginalne. Reprezentują one zupełnie nową jakość, dającą się z całą pewnością odczuć, ale jej charakter nie jest jeszcze w pełni rozpoznany. Bez wątplenia na ten stan rzeczy wpływa fakt, iż innowacyjne zjawiska nakładają się na siebie nawzajem, a wiele z nich znajduje się wciąż w początkowej fazie.

Lyotard wiąże swoje rozważania na temat ponowoczesności z literaturą. Myśliciel stoi na stanowisku, że kres nowoczesności i jednocześnie początek postmodernizmu następuje w momencie pojawienia się „nieufności w stosunku do metanarracji”⁴. To ostatnie pojęcie, kluczowe dla rozważań autora *Wzniosłości i awangardy*, oznacza

² P. ŁAGUNA: *Ironia jako postawa i jako wyraz (z zagadnień teoretycznych ironii)*. Kraków 1984, s. 25.

³ Tamże, s. 69.

⁴ J.-F. LYOTARD: *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*. Przeł. M. KOWALSKA, J. MIGASIŃSKI. Warszawa 1997, s. 20.

opowieść porządkującą wspólne dzieje. Metanarracje legitymizowały działania społeczne, ale również naukowe, uzasadniały i fundowały dyskursy. Przemysław Czapliński definiuje Lyotardowskie określenie w następujący sposób:

Metanarracja odczytuje kierunek historii, zaopatruje działania społeczne w sankcję metafizyczną i staje się uniwersalnym układem odniesienia dla wszelkich działań ludzkich. Wielka opowieść zmienia chaos społecznych aktywności w spójną historię toczącą się w jednym kierunku, obiecuje, że droga prowadzi do końcowego przystanku dziejów [...] i wreszcie staje się miernikiem sensowności każdej aktywności społecznej⁵.

Cytat ten pokazuje, że to, co Sieniewicz nazywa jedną opowieścią, ludzako przypomina wielką narrację, o której pisze autor *Kondycji ponowoczesnej*. Dlaczego pisarz czyni ironiczne aluzje do tak znaczącego dla współczesnej humanistyki pojęcia? Dlaczego stara się je podważyć? Aby znaleźć odpowiedzi, warto odwołać się do komentarza Davida Carrolla:

Jeśli wszystkie teorie naprawdę są zamaskowanymi narracjami i dlatego nie mogą wysuwać żadnych rzeczywistych roszczeń do powszechności i ponadczasowości [...] to osłabienie wiary we wszystkie rodzaje metanarracji (typowe dla naszych czasów, jak zapewnia Lyotard) nie powinno być postrzegane jako oznaka naszej nowoczesnej (lub ponowoczesnej) „dekadencji”, lecz raczej jako dobroczynny stymulator radykalnie krytycznych możliwości⁶.

Sieniewicz w małych narracjach dostrzega krytyczną siłę. Ponadto zauważa, że wiara w powszechną opowieść nie przystaje do otaczającej nas rzeczywistości. Z tej nieprzystawalności rodzi się ironia. Mnogość narracji bardziej odpowiada różnorodności przestrzeni społecznej. Jeśli intencją pisarza jest powiedzenie czegoś na jej temat, a przy tym uniknięcie nieautentyczności i naiwności, musi on stanąć w opozycji do wielkiej narracji.

⁵ P. CZAPLIŃSKI: *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*. Warszawa 2009, s. 8.

⁶ D. CARROLL: *Narracja, heterogeniczność i kwestia polityczna: Bachtin i Lyotard*. Przeł. M. ADAMIAK. W: *Ja – Inny. Wokół Bachtina. Antologia*. T. 2. Red. D. ULICKA. Kraków 2009, s. 463.

II

Jak już wspomniałam, Sieniewicz, pozostając w zgodzie z rozpoznaniem Lyotarda, nie wierzy w jedną opowieść. *Miasto Szklanych Słoni* jest tego doskonałym dowodem. Tytułowa miejscowość to prowincja odcięta od zgiełku wielkiego świata, otoczona lasem, przylegająca do jeziora, z ratuszem i kościołem w centrum⁷. Prawdziwe życie tętni tutaj w hucie szkła, która produkuje szklane figurki słoni, a także w szpitalu, gdzie rozgrywa się przeważająca część akcji powieści. Już tytuł niesie ze sobą pewną niejednoznaczność. Słoń ma bogatą symbolikę, reprezentuje władzę i potęgę. Jednak w tym wypadku mamy do czynienia ze szklanym słoniem, kruchą figurką, a nawet jarmarczonym bibelotem. Z drugiej strony powszechnie uważa się, że taka figurka jest swego rodzaju talizmanem przynoszącym szczęście. I właśnie przynoszący szczęście słoń z podniesioną trąbą widnieje na okładce powieści. Na myśl przychodzi także wieża z kości słoniowej, a więc przestrzeń odizolowana od spraw ogółu, co współgrałoby z prowincjonalnym charakterem tytułowej miejscowości. Nie można również uniknąć skojarzeń typowych dla polskiej kultury literackiej, mowa oczywiście o szklanych domach Żeromskiego. A skoro pojawiło się już odwołanie do kultury narodowej, to można wspomnieć także o żartobliwym sformułowaniu „słoń a sprawa polska”. Nie chcę rozstrzygać, które z tych znaczeń jest właściwe, uważam zresztą, że jednoznaczna odpowiedź jest niemożliwa. Sugeruję tylko, że autor od samego początku mnoży możliwości interpretacyjne.

Sama konstrukcja *Miasta Szklanych Słoni* potwierdza istnienie wielu opowieści zamiast jednej, powszechnie obowiązującej. Autor zastosował dwa rodzaje zapisu. Pierwszy stanowi dziennik okulisty Jana Kwiecistego, pisany w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Opowiada on losy lekarza-maga głoszącego ideę powszechnej wolności oczu oraz losy jego pacjentów. Uwagę zwraca nazwisko głównego bohatera tej części, które od razu sugeruje jakiegoś rodzaju nadmiar, nieoczywistość związaną z tą postacią. Jest to aluzja do praktyk stosowanych przez okulistę, opartych na snuciu fantastycznych wizji. Nazwisko

⁷ Krzysztof Uniłowski wskazuje, że tytułowe miasto to Olsztynek, gdzie znajduje się Huta Szkła Artystycznego. Zob. K. UNIŁOWSKI: *Zez, jaskra & oczopląs*. „FA-art” 2010, nr 3–4, s. 155.

może też odnosić się do wyszukanego, różnorodnego stylu powieści. Drugi rodzaj zapisu to narracja trzecioosobowa, w jej toku czytelnik poznaje historię Jana osadzonego w zakładzie zamkniętym, najprawdopodobniej w przytułku dla bezdomnych. W pierwszych słowach narrator sugeruje, że bohaterowie obu warstw powieści to w gruncie rzeczy ta sama osoba, dzieli ich jednak dystans czasowy: „nazywa się Jan i jest okulistą z zawodu. Przed laty był nawet cenionym fachowcem. To dość osobliwe, bo ostatnio nazwaliście go Kazimierzem, a jeszcze wcześniej – Władysławem, Bogdanem, Jerzym” (MSS, s. 11).

To ostatnie zdanie może świadczyć o rozchwianiu, destabilizacji tożsamości bohatera lub jej względności. Na tym jednak nie koniec mnożenia opowieści. Pacjenci ośrodka, w którym przebywa Jan, zobowiązani są do prowadzenia dziennika w celach terapeutycznych. To właśnie władze tego zakładu i jego pracownicy głoszą ideę jednej opowieści. Pielęgniarka zwraca się do swoich podopiecznych słowami: „Głupimi jednostkami kieruje naiwność. Myślą, że mogą samodzielnie opowiadać swój los. Mądre jednostki wiedzą, że i one, i świat, i miasto, i wszystko, czego doświadczą, już dawno zostało opowiedziane” (MSS, s. 207).

Te słowa odnoszą się do opozycji pomiędzy powszechną opowieścią a małymi narracjami, ale również są komentarzem na temat postrzegania świata, a także historii oraz mówienia o nich. W zdaniu pielęgniarki pobrzmiwają echa teorii Rolanda Barthes'a, zwłaszcza pojęć tekstualności oraz dyskursywności. Autor *Mitologii* traktował rzeczywistość jako tekst, a opowiadanie uznał za uniwersalny, wszechobecny fenomen. Twierdził również, że ludzka wiedza o świecie nie może być mimetyczna, lecz raczej ma charakter dyskursywny, gdyż rzeczywistość nie jest dostępna bezpośredniej percepcji⁸. Podobne założenia przyjął Hayden White, który historię definiował w kategoriach dyskursu bądź specyficznego użycia języka. Amerykański historyk, podobnie jak Barthes, twierdził, że nasze myślenie o świecie ma charakter narracyjny, jego podstawą jest z kolei opowiadanie⁹. Reprezentację tego typu światopoglądu odnajdujemy w powieści Sieniewi-

⁸ R. BARTHES: *Teoria tekstu*. Przeł. A. MILECKI. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. 4. Cz. 2. Red. H. MARKIEWICZ. Kraków 1992.

⁹ H. WHITE: *Poetyka pisarstwa historycznego*. Red. E. DOMAŃSKA, M. WILCZYŃSKI. Kraków 2000.

cza. Można go przypisać zarówno personelowi oddziału zamkniętego, na którym przebywa Jan, jak i mieszkańcom Miasta Szklanych Słoni z Janem Kwiecistym na czele. Dzielą oni przekonanie o narracyjnej naturze rzeczywistości, dochodzą jednak do sprzecznych wniosków. Dla okulisty-maga tekstualny charakter świata jest zaproszeniem do jego współtworzenia, opowiadania na własny sposób, daje niemal nieograniczone możliwości kreacji. Kontrapunkt dla tego twórczego entuzjazmu stanowi wiara w jedną opowieść, kulturowana w murach ośrodka izolacji. Z drugiej jednak strony można zauważyć elementy przeczące temu założeniu.

Na mieszkańcach ośrodka ciąży zakaz dzielenia się swoimi historiami oraz zagłądania do notatników innych rezydentów. Naruszają oni jednak ten punkt regulaminu i pod osłoną nocy odczytują sobie nawzajem własne zapiski. Uczestnikom tych spotkań bardziej zależy na podzieleniu się swoją historią niż na wysłuchaniu innych, co narrator relacjonuje tymi słowami:

I tak w kółko, jeden przez drugiego, słowo w słowo, słowo przez słowo – zrobił się chaos. Z chaosu niczym z wrzącej kąpieli dobywały się pojedyncze frazy: Matka, matka kochana. Samolot z kartonu. Ojciec, dziadek, pradziadek – kropka w kropkę. Dusze bliźniacze, dusze osobne, choć nierozzerwalne. Świat taki, świat siaki, prawdziwy, widzialny, realny, na opak i z marzeń. Stolarska. Stara noga ojcowsko-dziadkowa. Spalone książki, spalone nogi od fortepianów. Wielopokoleniowa saga. Blokowisko i mieszkanie na trzecim piętrze. Urodziny jednojajowych. Czarno-białe zdjęcia, w których czas oszczędził rodzinne uśmiechy... Dużo słów... Jeszcze więcej obrazów przebiegających przed oczami... Obłąd!

(MSS, s. 179–180)

Choć objęci zakazem upublicznienia, rezydenci oddziału są jednak zachęcani, w ramach terapii, do spisania własnej historii. To ewidentne pęknięcie w światopoglądzie skłania do przemyślenia zarysowanej wcześniej opozycji. Sytuacja wydaje się bardziej skomplikowana. Można przyjąć, że głoszenie tezy o istnieniu jednej, powszechnej opowieści służy pracownikom zakładu zamkniętego jako swego rodzaju środek leczniczy. Należy mieć na uwadze, że narrator nie wyjaśnia, z jakiego rodzaju placówką mamy do czynienia. Pewne jest jednak, że trafiają do niej osoby w jakiś sposób nieprzystosowane do samodzielnego życia. Być może idea metanarracji ma wnieść spokój, przywrócić im punkt oparcia. Podobny cel zdaje się mieć pisanie dziennika,

skupienie się na własnej sytuacji, odwrócenie uwagi od zmienności i różnorodności otoczenia. Rzeczywistość jako całość znajduje się poza percepcją jednostki, co nie zmienia faktu, że człowiek z natury dąży do odnalezienia sensu. Heterogeniczność otoczenia nie sprzyja tym pragnieniom ludzkiego rozumu, o wiele łatwiej sytuacja rysuje się, gdy zmienimy perspektywę, porzucimy ujęcia całościowe i skupimy się na szczególe – własnej historii zapisanej w dzienniku. Przywodzi to na myśl pojęcie mikrohistorii. Ewa Domańska, pisząc na ten temat, zauważa, że wielowymiarowa rzeczywistość wymyka się naukowemu poznaniu, co wywołuje w człowieku „niezaspokajane pragnienie sensu”¹⁰. Receptą współczesności jest właśnie technika utrwalania mikrohistorii, które „opisują drobne wydarzenia powszechnych dni historii, małe światy”¹¹. Historiograficzne rozpoznania Domańskiej doskonale przystają do techniki pisarskiej Sieniewicza, pozwalają zrozumieć przyświecające pisarzowi założenia. Aby uniknąć niejasności i przemieszania dwóch porządków – historycznego i fikcyjnego – to, co autorka określa mianem mikrohistorii, na gruncie narracji literackiej należałoby nazwać mikropowieścią.

Skłonna jestem właśnie w ten sposób interpretować znaczenie pisanego dziennika w celu terapeutycznym na oddziale zamkniętym. Mimo że poprzednio zarysowana opozycja na dwa powieściowe światy – z których jeden kultywuje wiarę w metanarrację, a drugi ją podważa – uległa załamaniu, nie zmienia to znaczenia, jakie autor *Miasta Szklanych Słoni* przypisuje małym narracjom.

Prywatne historie mają w tej powieści niezwykłą rangę. Bohater-narrator Jan Kwiecisty powiada: „zmyślał siebie, innych i miasto według własnych pomysłów” (MSS, s. 20), a w innym miejscu: „Jestem opowiadany i jestem opowiadaczem” (MSS, s. 84).

Powyższe cytaty skłaniają do zastanowienia się nad źródłami tożsamości jednostki. Każdy jest autorem własnej narracji i jednocześnie bohaterem cudzych. Tożsamość byłaby zatem wypadkową indywidualnych przeżyć wewnętrznych oraz interakcji ze światem zewnętrznym. Stąd wynika zapewne rozchwianie osobowości głównego bohatera oraz niepewna relacja między Janem-okulistą a Janem-pacjentem, o czym była mowa wcześniej. Takie podejście do ludzkiej tożsamo-

¹⁰ E. DOMAŃSKA: *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*. Poznań 2005, s. 21.

¹¹ Tamże, s. 23.

ści odczytuję jako konsekwencję upadku wiary w jedną opowieść. W świecie nieufnym wobec metanarracji dominującą jakością jest heterogeniczność, dotyczy to również tożsamości.

Koncepcja powszechnej wolności oczu Jana Kwieciściego jest równoznaczna z wolnością nadawania znaczeń, opowiadania. Operacje, które przeprowadza okulista, mają charakter rytuału. Lekarz w ich trakcie wchodzi w rolę maga, łączy się z wykreowanym przez siebie kobiecym bóstwem – Tęczową Wieloródką – i z jego udziałem wyzwała wyobraźnię. To ona tworzy rzeczywistość. Ponadto Jan prowadzi z pacjentami zajęcia z konfabulacji, by potrafili otworzyć się na nieoczywiste i opowiedzieć świat na swój sposób. Podczas jednego z takich ćwiczeń, gdy okulista wskazuje podopiecznym brzozę za oknem, każdy z nich dostrzega w tym widoku coś innego. Pacjent Zagwoździński stwierdza: „Drzewo to wiosenna sukienka, obsypana pąkami kwiatów. To prezent na urodziny dla dziewczynki-gigantki od wiosny-matki” (MSS, s. 122). Kaszubek z kolei tak opisuje to, co widzi: „Drzewo jako krawiecka poduszka, przekłuta igłami, splątana w pajęczynie nitek, gotowych zaszyć dziury w sunących nad Ziemią obłokach – tych starych skarpetkach aniołów, którzy biegają po niebie w tę i z powrotem, jakby mieli owsiki albo ADHD” (MSS, s. 123).

Konfabulacje Kwieciściego i jego pacjentów mają coś wspólnego z mikronarracjami, są jednak o wiele bardziej śmiałe. Można im także przypisać charakter kontestacyjny, rodzą się z niezgody na rzeczywistość. Tego typu opowieści Domańska nazywa historiami alternatywnymi i pisze: „w łonie współczesnej historiografii istnieje taki sposób pisania o przeszłości, w którym na zasadzie kontrwizerunku dzisiejszej rzeczywistości odzwierciedlają się marzenia o innym (w stosunku do naszego) świecie”¹².

Badaczka dodaje, że symptomatyczne dla historii alternatywnych są szacunek i tolerancja dla odmienności. Podkreśla także performatywny charakter takiego rodzaju wypowiedzi, która pozostaje aktem mowy, ale jednocześnie współkreuje rzeczywistość. Znamienne, iż historie alternatywne zostają nazwane mianem „symbolicznej rebe-

¹² Tamże, s. 22. W cytowanym fragmencie mowa o historiografii, ale autorka w swojej pracy łączy rozważania na temat pisarstwa historycznego, teorii literatury oraz teorii kultury.

lii: walki o świat, w którym mógłbym być sobą”¹³. Niewątpliwie pozostaje to w zgodzie z sieniewiczowską nauką konfabulacji oraz ideą wolności oczu.

Świat przedstawiony *Miasta Szklanych Słoni* utkany jest z wielu tego typu opowieści, niejednokrotnie fantastycznych, przywodzących często na myśl logikę snu. Narracje bohaterów przenikają się, dziennik lekarza przeplata się z historią pacjenta, powstaje w ten sposób polifoniczna powieść. Czy takie określenie utworu Sieniewicza jest jednak zasadne? Czy nie wychodzi on poza ramy tradycyjnej polifoniczności? Carroll jest przekonany, że rzeczywistość, w której żyjemy, wywiera wpływ również na literaturę. Badacz zauważa, iż istnieje „konieczność rozwoju różnych strategii uporania się z heterogenicznością niezliczonych »małych opowieści«”¹⁴. Autor *Miasta Szklanych Słoni* stawia czoło tej konieczności. Za cel obiera jak najwierniejsze odwzorowanie wielości i różnorodności zjawisk i historii, oddanie narracyjnego żywiołu, który w jego przekonaniu wypełnia rzeczywistość. Aby temu sprostać, rozbija spójność narracji na wzór heterogenicznej przestrzeni publicznej. Niezliczona ilość opowieści, fantazji oraz konfabulacji ma zbliżyć tę powieść do chaosu, który przyniósł kryzys zaufania do metanarracji. Od razu należy zaznaczyć, że może tu być mowa jedynie o chaosie upozorowanym, starannie przemyślanym przez autora. Maria Indyk pisze, iż ilekroć pisarz porywa się na skonstruowanie chaosu (uwagę zwraca sprzeczność tego sformułowania) w swoim dziele, zmuszony jest stawić czoło nie lada wyzwaniu:

Trudność zamiaru polega na niebezpieczeństwie popadnięcia w jedną ze skrajności. Z jednej strony – „przeorganizowania”, w wyniku czego zamiast chaosu otrzymamy jego przeciwieństwo, czyli porządek, z drugiej zaś niedoboru organizacji, co będzie przyczyną zniszczenia dzieła, w którego miejsce powstanie dokument ze szpitala dla psychicznie chorych¹⁵.

Na tym etapie rozważań można stwierdzić, że *Miasto Szklanych Słoni* dalekie jest od nadmiernego uporządkowania i organizacji. Po-

¹³ Tamże, s. 8.

¹⁴ D. CARROLL: *Narracja, heterogeniczność i kwestia polityczna: Bachtin i Lyotard...*, s. 464.

¹⁵ M. INDYK: *Granice spójności narracji. Proza Leopolda Buczkowskiego*. Wrocław 1987, s. 44.

wieści tej nie sposób nazwać także bełkotem chorego psychicznie. Czy mimo zachowania tego balansu Sieniewicz sprostał zadaniu skonstruowania swojego utworu w taki sposób, by zbliżył się on do chaosu rzeczywistości? Jeśli tak, to jak to osiągnął?

Wśród elementów rozbijających spójność powieści należy wymienić wspomniane już dwa rodzaje zapisu, które stosuje autor. Rozmnożenie podmiotów mówiących, operowanie dwiema metodami narracji oraz przeplatanie ich ze sobą dezorganizuje strukturę utworu. Trzeba ponownie zaznaczyć, że niejasność budzi niedookreślona relacja między światami przedstawionymi w obu rodzajach zapisu. To nie tylko komplikuje budowę powieści, ale również mnoży możliwości interpretacji całości. Ponadto każda z historii – Jana-okulisty oraz Jana-pacjenta – została wewnętrznie podzielona na mniejsze jednostki. Są nimi opowieści poszczególnych bohaterów, mikrohistorie, konfabulacje, historie alternatywne. Autor posługuje się też szkatułkowym ułożeniem opowieści. Rozbijając w ten sposób tekst, Sieniewicz uniika stylistycznego ujednoczenia poszczególnych wypowiedzi oraz partii utworu. Do tego tematu wrócę później.

W tym miejscu konieczne jest odnotowanie, iż Sieniewiczowscy bohaterowie-opowiadacze nie są anonimowi. Na kartach *Miasta Szklanych Śtoni* pojawia się mnóstwo indywidualnych postaci, reprezentują one różne środowiska i światopoglądy, a autor każdą obdarza odrębną historią, każdej udziela głosu, w dalszym ciągu multiplikując małe narracje i rozbijając powieść na wiele mikroświatów. Co więcej, punkty widzenia poszczególnych bohaterów i ich wizje rzeczywistości niejednokrotnie znoszą się nawzajem.

Wszystkie wypowiedzi cechuje niezwykle drobiazgowy charakter. Narrator przekazuje myśli z ogromną troską o detale, jakby sugerował, że każdy element otaczającego świata ma znaczenie, kształtuje indywidualne opowieści. Osoba mówiąca nie dokonuje selekcji, nie decyduje, o czym warto powiedzieć, a co przemilczeć, przez co powieść obfituje w szczegółowe opisy, pełne epitetów, porównań, dopowiedzeń, odwołujące się do różnych zmysłów. Może o tym świadczyć poniższy fragment:

Moja była. Moje były szczęście. Tropię w zapamiętaniu JEJ zapach, JEJ ciało, kolor JEJ oczu. I trudno mi się pogodzić, że to wyłącznie czas przeszły... Choćby pierwsze spotkanie w kolejce po kaszankę, gdy ocieraliśmy się o siebie, najpierw zdziwieni, ale zaraz coraz bardziej świadomi

i spragnieni kolejnych dotknięć. Choćby i później, po ślubie – namiętny spłot ciał na gorących piaskach Bułgarii, długie pocałunki w fiacie, gdy padł akumulator. Niespieszne wędrówki moich i Jej palców na radzieckiej superprodukcji *Siedemnaście mgnień wiosny*, oglądanej po raz ósmy w kinie „Świtezianka”.

(MSS, s. 78)

Kolejną techniką narracyjną, która zakłóca ciągłość opowieści i może potęgować wrażenie chaosu, są liczne odwołania do innych tekstów kultury. Przybierają one formę cytatu, kryptocytatu, parafrazy, trawestacji oraz cytatu stylu. Teksty, do których nawiązuje Sieniewicz, pochodzą z różnych rejestrów kultury – popularnego i wysokiego. W *Mieście Szklanych Słoni* pod postacią kryptocytatu pojawia się piosenka *Jedzie pociąg z daleka* oraz trawestacja inwokacji z *Pana Tadeusza*:

Aby swoją ulgę opisać radośniej, posłużę się słowami wieszca: gdy od koszmarnego snu pod świtu opiekę ofiarowany, trzeźwą podniosłem powiekę, zaraz chciałem do jasných świątyn dóby, iść za zwróconą jawę podziękować dniowi!¹⁶

(MSS, s. 202–203)

Powieść czyni aluzje także do innych gatunków literackich. Znaczącą jej część stanowią przecież zapiski pamiętnikarskie, czytelnik poznaje też wyimki z dzienników rezydentów oddziału zamkniętego. Odnajdujemy w *Mieście Szklanych Słoni* relację z przygotowań i wystawienia sztuki teatralnej oraz trawestację *Wesela* Wyspiańskiego. W tekst powieści wpleciona została modlitwa do Tęczowej Wieloródki. Niektóre fragmenty przypominają z kolei prozę wyzwoloną wyobraźni lub oniryczną, jak również prozę poetycką, na przykład: „Jej czyste oczy niebieszczą się pod jasnym nieboskłonem czoła” (MSS, s. 71).

Michał Bachtin uznaje aluzje stylistyczne i gatunkowe w powieści za jej cechę konstytutywną: „Powieść parodiuje inne gatunki (właśnie jako gatunki), demaskuje umowność ich form i języka, ruguje

¹⁶ Cytowany fragment jest wypowiedzią Jana Kwieciatego. Zdaje się on stronić od snu, doceniać jawę, co jest nietypowe dla tego bohatera. Słowa te padają z ust okulisty po tym, jak w mieście pojawia się wizytator i świat dotychczas znany Kwieciestemu zaczyna chwiać się w posadach i nieodwracalnie przekształcać, stąd nagła zmiana tonu wypowiedzi, którą zresztą zauważa sam jej autor i jest nią zaniepokojony.

jedne gatunki, inne wprowadza do swojej konstrukcji, reinterpretując je i akcentując po swojemu”¹⁷.

Nawiązania do różnych gatunków świadczą zatem o swobodzie twórczej powieściopisarza oraz o jego nieufnym stosunku do formy i słowa, ale o tym później. Ponadto urozmaicają konstrukcję utworu, a nagromadzone w takiej ilości, jak w *Mieście Szklanych Słoni*, również rozbijają jego spójność.

W katalogu środków, które pisarz wykorzystuje do stworzenia narracyjnego chaosu, znajduje się także dygresja. Jej destrukcyjny dla spójności dzieła charakter doceniali zwłaszcza romantycy, czego najpełniejszym świadectwem są poematy dygresyjne. Nagłe przerwanie toku opowieści, wtrącenia, komentarze, przeplatanie licznych wątków zakłócały konstrukcję utworu, zaskakiwały czytelników przyzwyczajonych do linearnego przebiegu akcji, ale były również popisem stylu ironicznego. Wszystkie te funkcje dygresji wykorzystuje Sieniewicz. Pozwala mu ona zaburzyć uporządkowanie powieści oraz grać – ironicznie – konwencjami. Jest także wyrazem swobody narracyjnej. Taki sposób konstruowania wypowiedzi Łaguna nazywa „ironią narracyjną” i zalicza ją do kategorii literackich wyrazów postawy ironicznej¹⁸.

Te wszystkie elementy rozbijające spójność tekstu nie są w nim skrepowane żadną nadrzędną zasadą hierarchizującą opowieść. Kolejne historie, wizje, wątki pojawiają się tu w rezultacie luźnych skojarzeń zamiast w następstwie przyczynowo-skutkowym. Pretekstem do ich wprowadzenia może być na przykład zaciek na suficie łazienki, który uruchamia fantasmagorię na temat morskiej głębi i żyjących w niej stworzeń.

Elementem przemawiającym na rzecz porządku narracyjnego może być fakt, że Sieniewicz zachowuje odrębność poszczególnych małych opowieści. Pozwala samodzielnie wypowiadać się swoim postaciom, stosuje w tym celu formy dialogowe, nie posługuje się mową pozornie zależną. Poza tym różnicuje poszczególne historie pod względem stylistycznym: inne wizje i relacje z nich są udziałem matematyka, a inne – gospodyni domowej. Należy również pamiętać, że każda z opowieści składających się na *Miasto Szklanych Słoni* ma określone-

¹⁷ M. BACHTIN: *Epos i powieść (O metodologii badań nad powieścią)*. W: TEGOŻ: *Problemy literatury i estetyki*. Przeł. W. GRAJEWSKI. Warszawa 1982, s. 539–540.

¹⁸ P. ŁAGUNA: *Ironia jako postawa i jako wyraz...*, s. 64.

go autora, wyposażonego w indywidualną historię. Ten swoisty wyłom z tworzonej przez autora konstrukcji chaosu ma swoje uzasadnienie i doskonale współgra z przyjętą przez niego strategią pisarską opartą na małych narracjach. Jedną z recenzentek *Miasta Szklanych Słoni* nazwała ten sposób budowy dzieła literackiego „językowym patchworkiem”¹⁹. Rzeczywiście, Sieniewicz „zszywa” swoją powieść z wielu mniejszych opowieści. Posługując się w dalszym ciągu metaforą patchworku, można dodać, że autorowi zależało, by miejsca łączenia poszczególnych historii były widoczne, by nie rozmyły się one w całości, nie utworzyły „jednej opowieści”. Jeśli pisarz odwołuje się do jakiegokolwiek rzeczywistości, to jest ona z całą pewnością niejednorodna, pozbawiona centrum.

Niech ostatecznym potwierdzeniem rozmnożenia historii i ich wyższości nad jakąś „jedną opowieścią” będzie fakt, że Sieniewicz uśmierca podstawową metanarrację w naszym kręgu kulturowym – metanarrację religijną. W *Mieście Szklanych Słoni* nie istnieje powszechna wiara. Owszem, przy rynku stoi kościół, jest także proboszcz i kościelny, ale, jak powiada narrator: „Boga w kościele nikt nigdy nie widział. Jego obecności nie odnotowały najstarsze parafialne księgi” (MSS, s. 70).

Boga próżno szukać nawet w raj. W jednej ze swoich wizji Jan Kwiecisty odwiedza zaświaty, przypominające „podrzędną tancbudę”, gdzie trwa libacja aniołów i świętych. Pijany Piotr zgubił klucze do bram raj – każdy może wejść do środka, a na niebiańskich organach wygrywa się kankana i Sex Pistols. Bohater-narrator relacjonuje: „Rzeczywiście, zauważyłem, że w rajskiej tancbudzie brakowało Najwyższego. »Nie ma Boga. Wyjechał« – pisnęło ucieszenie jakieś anielisko” (MSS, s. 170).

Tytułowe *Miasto Szklanych Słoni* jest bastionem prywatnych opowieści i idei wolności oczu. To miejsce zupełnie odizolowane od świata zewnętrznego, rządzące się własnymi prawami. Dominują tu kobiety, i nie chodzi jedynie o ich przewagę liczebną, to one napędzają życie miasta. Kwiecisty wspomina, że taki porządek rzeczy obowiązuje, odkąd tylko sięga pamięcią. Stąd właśnie wzięło się patronujące mu kobiece bóstwo – Tęczowa Wieloródka:

¹⁹ A. WOLNY-HAMKAŁO: *Targowisko opowieści*. „Polityka” 2010, nr 11, s. 52.

Obecność Wieloródki towarzyszy mi od wczesnego dzieciństwa. Zapewne to wynik otoczenia, a dokładniej – wielkiej ilości kobiet. Ilości nieprzebranej, niepoliczalnej. Wystarczy, że wspomnę o matuchnie i liczonym gronie jej przyjaciółek-psiapsiułek, o wszystkich ciotkach-klotkach, ciotuchnach-plotuchnach, starszych kuzynkach, ciotecznych siostrach, paniach ze żłobka, paniach z przedszkola, o dziarskiej babce, jej żwawych kumoszkach. Moje dzieciństwo było dzieciństwem rodzaju żeńskiego.

(MSS, s. 28)

Realną władzę w mieście sprawuje żona burmistrza – Cezarowa, nosząca znamiona *femme fatale*. Jan pisze o niej:

Ma kilku kochanków, którzy – gdy skończy się zauroczenie – potracą posady, zasilą arystokrację²⁰ i będą zbierać szkło. Cezarowa cieszy się wielkim poważaniem wśród żeńskiej części miasta. Wiele kobiet ją naśladuje. A i mężczyźni, nie powiem, chętnie przystają na takich układ.

(MSS, s. 48)

W szpitalu z kolei kobiecą władzę reprezentuje oddziałowa Zocha. Podczas wizyty na oddziale położniczym Jan nazywa ciężarne „starszymi siostrami kapłana, filozofa, artysty” (MSS, s. 153). Dominację kobiecości najbardziej dosadnie oddaje opis Dnia Kobiet w *Mieście Szklanych Słoni*. Na rynku prezentowana jest sztuka reżyserowana przez Cezarową, a mężczyźni wcielają się w role poszczególnych postaci. Po opadnięciu kurtyny aktorzy kelnerują na fecie dla mieszkanki miasta, podając im piwo i kiełbaski z grilla, niejednokrotnie są przy tym obłąpywani. Pod tym względem powieść można odczytywać jako pochwałę kobiecości. W pierwiastku żeńskim bohater-narrator dostrzega tajemnicze siły, do najważniejszej z nich należy płodność oraz zdolność kreacji. Najwyższym wcieleniem tych potęg jest oczywiście kobiece bóstwo:

Tęczowa Wieloródka, Maryja Panna, Milady były dla mnie tą samą osobą. A zdolność przeistaczania się w jeża, jabłko, bożą krówkę tylko potwierdzała ich świętą kobiecość. Całym sercem czułem, że doświadczam niewyrażalnej siły, o nieskończenie wielkiej płodności. To siła, która sprawia, że każdy dzień rodzi się w innych kolorach i kształtach.

²⁰ Arystokracja to nazwa, którą mieszkańcy Miasta Szklanych Słoni posługują się dla określenia grupy mężczyzn żyjących ze zbierania szklanych butelek i sprzedawania ich w hucie.

Za sprawą tej siły człowiek bierze udział w ciągłym stwarzaniu świata, w jego kolejnych poczęciach.

(MSS, s. 30)

Także sfera erotyczna w *Mieście Szklanych Słoni* wymyka się zasadom zewnętrznego świata i rządzi własnymi prawami. W miejscowości tej utrzymuje się swoista atmosfera miłosego rozpasania. Kwiecisty relacjonuje to tymi słowami:

Trzeba przyznać, że wierność jest piętą achillesową mieszkańców. Wieczorami, zwłaszcza w soboty i niedziele, Miasto Szklanych Słoni przemienia się w namiętny, rozgorączkowany świat schadzek, burzliwych romansów, alkowianych gier. Głębokie westchnienia wypełniają parkowe krzaki, wieczorne nieszpory pełne są czułych muśnięć i pocałunków. Nawet ksiądz zamiast monstancji, bierze zakonnicę na ręce i wielbi Miłość. Nikt nie wysyła listów do kurii, nikt nie domaga się infamii – mieszkańcy są zgodni, że sutanna nie może odebrać mu człowieczeństwa. Na poczcie dochodzi do ekstatycznych zbliżeń. Rachunki za gaz, prąd i telefon opadają na ziemię wraz z miękkim szelestem ściąganych sukienek, spodni i koszul. W Hiltonie słychać bieganie po piętach, jęk sprężynujących łóżek, stłumione chichoty. Trudno wytłumaczalna kochliwość pochłania mieszkańców. Czasami jest tak wielka, że nie wiadomo, kto, z kim i dlaczego.

(MSS, s. 48)

Nawet szpital nie jest wolny od miłosnych uniesień. Najstarszych pacjentów – Zenona i Klaudię – leczy się przez zaaranżowanie randki, po której para na wiele dni zamyka się w izolatce, by nie przegapić, być może ostatecznie, szansy na miłość. Pacjentka Zawilec mieszka na oddziale okulistycznym razem ze swoją czarnowłosą kochanką. Doktor Jan Kwiecisty po udanej operacji zwykle zarządza wspólny przysnec z asystującym mu lekarzem, oddziałową i pielęgniarkami.

Idylla mieszkańców, nieskrępowanych żadnymi zewnętrznymi nakazami bądź zakazami, snujących swoje małe opowieści, nie trwa jednak bez końca. Jej kres następuje wraz z pojawieniem się wizytatora – intruza, kogoś spoza, ze świata, który, jak się wydawało, zapomniał o Mieście Szklanych Słoni. Przybycie inspektora diametralnie zmienia szpital i całą miejscowość. Jest ono równoznaczne z upadkiem idei wolności oczu. Wtedy też znikają wszystkie kobiety. Jan o mieście, w którym wizytator zaczyna wprowadzać nowe reguły, powie: „Moja opowieść zaczyna być coraz bardziej zależna od świata z zewnątrz”

(MSS, s. 228) oraz, co jeszcze bardziej znamienne: „Świat ordynarnieje. Jest wydrążony z głębszych sensów. Stół okazuje się zwykłym stołem, choć próbowałem dzisiaj tysięcy sposobów, by raczył choć trochę być czymś innym [...] Każda rzecz, przedmiot to tylko przycieżkawa materia, oporna na konfabulację” (MSS, s. 233).

Powieść kończy się sceną przypisania partnerki każdemu mieszkańcowi. Nagie ciała kobiet wiszą na hakach powieszono za krocza, niczym sztuki mięsa. Każdy mężczyzna z widocznym wzrodem stoi w długiej kolejce, za ladą wizytator wydaje wybrane partnerki. Po tym rytuale dawni mieszkańcy miasta opuszczają je z nowo przypisanymi kobietami: „W mieście urządzonym na nowo nie ma dla nas miejsca [...] Jesteśmy tu wszyscy. Wygnańcy z własnych opowieści” (MSS, s. 249–250).

Taki przebieg fabuły Krzysztof Uniłowski interpretuje w kategoriach fantazji na temat rewolucji²¹. Ma ona jednak swoisty charakter. Izolacja Miasta Szklanych Słoni spowodowała, że zapanowała w nim wyjątkowa atmosfera, a idee Jana Kwiecistego wywarły wpływ na mieszkańców i ich percepcję. Uniłowski pisze, iż „rewolucja jest sprawą wyobraźni”²². Jej konieczny warunek stanowi wykroczenie myśłą poza obowiązujący porządek. Kwiecisty jako przewodnik mieszkańców nie chce zmieniać świata, a jedynie jego postrzeganie. Gest rewolucyjny jest zatem skierowany do wewnątrz. Figura wizytatora odsyła do reżimu społeczno-symbolicznego, który kontroluje naszą seksualność – dlatego wraz z przybyciem intruza znikają wszystkie kobiety, ginie dotychczasowa „romantyczna” atmosfera miasta. Zdaniem autora *Prawa krytyki* sieniewiczowska rewolucja nie może uchronić się przed logiką konsumpcji. Wszak idea powszechnej wolności oczu prowadzi do doznań, a więc wzywa do rozkoszy. Stąd stwierdzenie, że *Miasto Szklanych Słoni* jest refleksją nad niemożnością obalenia konsumpcyjnego i popkulturowego porządku. Bohaterowie, którzy podjęli się tej próby, zostają wykluczeni ze społeczeństwa²³.

Ta „rewolucyjna” interpretacja wydaje się jak najbardziej uzasadniona, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę społeczno-polityczny wydzźwięk pisarstwa Mariusza Sieniewicza oraz toczącą się od lat dyskusję na te-

²¹ K. UNIŁOWSKI: *Zez, jaskra & oczopląs...*, s. 157.

²² Tamże.

²³ Tamże, s. 157–160.

mat zaangażowania jego prozy, rozpoczętą po publikacji *Czwartego nieba* w 2003 roku i powracającą przy każdej kolejnej książce tego autora²⁴. Należy się zgodzić, że w *Mieście Szklanych Słoni* czyn rewolucyjny ma prowadzić do zmiany percepcji, a nie do zmiany rzeczywistości, oraz że jest on skierowany przeciw społeczno-symbolicznemu porządkowi. Nie tylko seksualność jest jednak ofiarą tego ostatniego, ale również sposób myślenia i patrzenia na świat. Porządek czy też normalność, której nadejście wieści wizytator, to zbiór idei, praw, norm i opowieści pochodzących z zewnątrz. To właśnie przeciwko temu skierowany jest bunt Sieniewicza. Autor realizuje postmodernistyczny postulat pluralizmu i równości wszystkich wizji świata. Zauważa dysonanse między tym, co zewnętrzne, narzucone z góry, a tym, co wewnętrzne, osobiste, oraz kontestuje wszelkie próby centralizacji i unifikacji na gruncie kultury. Poddaje je dekonstrukcji, czemu wydaje się służyć powracający w jego twórczości, także w *Mieście Szklanych Słoni*, motyw szaleństwa, destabilizacji podmiotu²⁵. Przecież całą fabułę wspomnianej powieści można potraktować jako konfabulacje odosobnionego, przebywającego na oddziale zamkniętym bohatera, co nie pozbawiłoby jej rewolucyjnego wydźwięku. Jeśli przyjmiemy taką interpretację, mamy do czynienia z buntem postaci, która – zgodnie z zaleceniami instytucji sprawującej nad nią pieczę – zaczyna pisać dziennik, wymyka się jednak założeniom swoich opiekunów, tworząc niesamowitą, momentami surrealistyczną historię. Bez względu na to, jaki sposób lektury wybierze czytelnik, jej wydźwięk pozostaje niejednoznaczny. Sieniewicz gloryfikuje idee głoszone przez Jana Kwie-

²⁴ Dyskusję otwiera artykuł Dariusza Nowackiego – D. NOWACKI: *Złość nieprzedstawiona*. „Gazeta Wyborcza” 20.10.2003. Na temat społecznego czy też politycznego zaangażowania prozy Sieniewicza pisali również między innymi: M. ORSKI: *Czwarte piekło*. „Przegląd Powszechny” 2004, nr 1; M. CUBER: *Bicz na pokolenie!*. „Nowe Książki” 2003, nr 12; R. OSTASZEWSKI: *Przekłęte niebo obojętności*. „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 49; J. GIZELLA: *Oda do niedojrzałości*. „Czas Kultury” 2004, nr 4. Do literatów zaangażowanych zaliczył Sieniewicza również Igor Stokfiszewski – I. STOKFISZEWSKI: *Zwrot polityczny*. Warszawa 2009. Próbę syntezy tych głosów krytycznych podjął Krzysztof Uniłowski – K. UNIŁOWSKI: *W trybach zaangażowania. Publiczne życie „Czwartego nieba” Mariusza Sieniewicza*. „FA-art” 2009, nr 4.

²⁵ W *Czwartym niebie* główny bohater popada w skrajne stany manii i apatii, które prowadzą do obłędu. Centralna postać *Spowiedzi Śpiącej Królowny* jest narkoleptyczką. Wątpliwości budzi także stan psychiczny głównego antagonisty *Rebelii*, który na początku powieści przechodzi przemianę z Błażeja Pindla w Błażeja Kolumba, a następnie doznaje załamania nerwowego, po którym słyszy głosy Wiosenki-Śmierci w swojej głowie.

cistego na tle „normalności”, której orędownikiem jest wizytator. Nie zmienia to faktu, że cena, jaką płaci się za otwarcie na nieoczywistość i kreowanie własnej opowieści, zawsze jest wysoka. Okulista i pozostali mieszkańcy Miasta Szklanych Słoni zostają wykluczeni ze społeczności, podobnie jak rezydent zakładu zamkniętego. Jednocześnie autor nazywa bezdomnych „upadłymi aniołami” (MSS, s. 27), zbieraczy butelek – arystokracją, a czytelnicy jego powieści doskonale zdają sobie sprawę, że jest on mistrzem odwracania porządku, nadawania wartości przedmiotom powszechnie uznawanym za brzydkie i niepotrzebne, małym miejscowościom oraz odmieńcom. Wydaje się, że Sieniewicz nie byłby sobą, gdyby zdecydował się na jednoznaczne zakończenie swojej powieści. W tym szaleństwie można jednak dostrzec metodę. To, czego nie rozstrzyga fabuła, da się wyczytać ze stylu prozaika. Ten bowiem współgra z konstrukcyjnymi rozwiązaniami powieści i potęguje wrażenie chaosu.

III

Wielość i różnorodność są naczelnymi zasadami stylu Sieniewicza. W całej jego twórczości przeplatają się dwie poetyki. Pierwszą można określić mianem realistycznej, autor wykorzystuje ją do często dosadnego, a nawet brutalnego opisu rzeczywistości. Przenika się ona z wątkami fantastycznymi, czasami zbliżającymi się do oniryzmu czy kreacjonizmu. Do opisu pisarstwa tego autora zwykło się używać terminu „proza wyzwolonej wyobraźni”. Rzeczywiście można mówić tu o wytworach pisarskiej wyobraźni, piętrzących się fantazjach, kreacjach, a przy tym znaczeniach. Termin ten nie jest jednak do końca uzasadniony, właśnie ze względu na wspomnianą tkankę realistyczną powieści Sieniewicza. Jego utwory są głęboko osadzone w konkretnej rzeczywistości. Nawet gdy pisarz puszcza wodze fantazji, bodziec ku temu zawsze drzemie w otaczającym go świecie – drzewie za oknem lub plamie na suficie – o czym była już mowa. Fantastyczne kreacje Sieniewicza nie służą same sobie, są przeważnie przyczynkiem do refleksji nad rzeczywistością. Wobec tego należy zgodzić się z Dariuszem Nowackim, który sygnuje czwartą stronę okładki *Miasta Szklanych Słoni* taką opinią: „To, co tworzy Mariusz Sieniewicz, należałoby nazwać prozą wyzwolonej wyobraźni. Ale w *Mieście Szklanych Słoni*

nie fantazjuje się po to, żeby zerwać z rzeczywistością. Przeciwnie – żeby ją pochwyć i dogłębnie przemyśleć” (MSS, okładka).

Ten sam krytyk wśród naczelnych cech prozy Sieniewicza wymienia metaforę²⁶. I w tym miejscu trzeba przyznać mu rację. Środek ten służy pisarzowi do piętrenia znaczeń i unikania prostych rozstrzygnięć²⁷. Poza metaforą autor *Rebelii* często wykorzystuje aluzję literacką. Przybiera ona różne, omówione już wcześniej formy: cytatu, kryptocytatu, parafrazy czy trawestacji.

Sieniewicza bez wątpienia cechuje stylistyczna biegłość i erudycja. Operuje licznymi środkami, zmienia tonacje wypowiedzi, nawiązuje do wielu poetyk i utworów. W ten sposób czyni swoje powieści bytami intertekstualnymi. Ponadto snuje refleksje autotematyczne. Wiele miejsca w omawianej książce poświęcono namysłowi nad samym opowiadaniem, a także językiem. Jedna z uwag narratora na ten temat zasługuje na szczególną uwagę: „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” (MSS, s. 22).

Ten fragment ponownie można by zestawić z wyimkami prac czołowych światowych postmodernistów, którzy modernistyczny postulat oryginalności mają za nic. W podobnym tonie są również utrzymane sądy na temat języka i jego ułomności: „Mój język jest pijaczyną, który wyprzedził się z wszelkiej precyzji. Beznadziejna sprawa. Zamiast powiedzieć, co pomyślała głowa, płacze się, plecie trzy po trzy i lgnie do ruskiego koniaczku jak starowierca do świętej ikony” (MSS, s. 18).

Ironicznie, opinia o niewystarczalności języka wobec myśli zostaje przez autora wyrażona za pomocą metafory, która z definicji wyklucza jednoznaczność. Trudno nie ulec wrażeniu, że Sieniewicz gra z czytelnikiem. Odczytuję to jako zabieg celowy i przemyślany. Prozaik traktuje literaturę jako grę. Wojciech Giedrys twierdzi, że jest to postmodernistyczna gra konwencjami²⁸. Biorąc pod uwagę dotych-

²⁶ D. NOWACKI: *Jestem pędzącą wyobraźnią*. „Gazeta Wyborcza” 2.03.2010, s. 14.

²⁷ Warto wspomnieć, że metaforyczność stylu Sieniewicza jest źródłem sporów. Krytycy zarzucają pisarzowi ucieczkę od rzeczywistości w stronę fantazji. Pisze o tym między innymi Dariusz Nowacki w cytowanej recenzji oraz przywoływani już wcześniej recenzenci Sieniewicza.

²⁸ W. GIEDRYS: *Zapiski na marginesie „Czwartego nieba”*. (Nieudana próba krytyki tematycznej, spóźniony prezent pod choinkę dla Igora Stokfiszewskiego). „Ha!art” 2003, nr 3–4, s. 113.

czas odnotowane cechy wspólne pomiędzy poetyką prozy autora *Prababki* a wyznacznikami literatury postmodernistycznej (jakkolwiek kontrowersyjna wydaje się ta terminologia), można przystać na taką konstatację, z jednym tylko zastrzeżeniem czy raczej uwagą. Otóż Sieniewicz jest świadom stosowanych przez siebie praktyk, nic tutaj nie jest dziełem przypadku²⁹. Stąd niewątpliwie bierze się duża doza ironii towarzysząca wszystkim powieściom tego autora. Na potwierdzenie tej tezy warto przedstawić opinię White'a dotyczącą wspomnianej kategorii estetycznej: „[ironia – K.K.] przedstawia tę fazę ewolucji świadomości, w której sam język stał się przedmiotem rozważań, kiedy to problemem stała się wyczuwana nieadekwatność języka wobec pełnego przedstawienia rzeczy”³⁰.

Ironiczny stosunek do języka można, po raz kolejny, interpretować w kategoriach buntu. Sieniewicz demaskuje iluzję wszelkich przedstawień, stawia język, tego wyprzedanego z precyzji pijaczynę, w stan podejrzania. O relacji między przedstawieniem a rzeczywistością, zwłaszcza na gruncie powieści, Bachtin pisze:

Samokrytyka słowa stanowi istotną cechę gatunkową powieści. Krytyce podlega stosunek słowa do rzeczywistości: pretensje do wiernego przedstawiania rzeczywistości, do praktycznej władzy nad rzeczywistością (utopijne pretensje słowa), pretensje do zastępowania rzeczywistości, do bycia jej namiastką (marzenie i fikcja zamiast życia)³¹.

Te słowa skłaniają do przemyślenia dotychczasowych rozważań. W ich świetle pochwała idei wolności oczu, apologia konfabulacji oraz kreacyjnej siły słowa zdają się mieć ironiczny, prześmiewczy charakter. Sieniewicz, kwestionując w *Mieście Szklanych Słoni* zdolność języka do precyzyjnego oddania myśli, kwestionuje również język własny, a tym samym swoją powieść. Dlaczego? Doskonałą odpowiedź podsuwa Carroll, gdy wypowiada się na temat relacji pomiędzy literaturą a historią oraz polityką. Odwołanie do tych rozważań jest zasadne, skoro nazwisko Sieniewicza utożsamia się z prozą zaangażowaną,

²⁹ Zob. K. UNIŁOWSKI: *W trybach zaangażowania...*, s. 20, gdzie krytyk nazywa postmodernizm „metaświadomością naszych praktyk dyskursywnych”.

³⁰ H. WHITE: *Poetyka pisarstwa historycznego...*, s. 253.

³¹ M. BACHTIN: *Słowo w powieści i słowo w poezji*. W: TEGOŻ: *Problemy literatury i estetyki...*, s. 470.

a także ze względu na niezaprzeczone zakorzenienie jego powieści w realiach otaczającego nas świata. Otóż Carroll pisze:

Jeśli „powrót do historii”, ponowne przemyślenie realności społeczno-politycznej, ma być naprawdę krytyczny – a zatem ma być czymś więcej niż powrotem do bezpiecznej, pewnej podstawy tradycyjnej historii i polityki – to musi pójść dalej niż dawniejsze pseudopowroty. Zamiast pozować na alternatywę dla formalizmów, zabiegających dziś o dominację, prawdziwie krytyczny powrót do historii i polityki musi kwestionować sam siebie na takich warunkach, na jakich kwestionuje różne formalizmy, którym się przeciwstawia. To zaś znaczy, że musi podważyć sam siebie jako konkretną formę, szereg czy narrację [...]. Musi skonfrontować się z własnymi ograniczeniami filozoficznymi i ideologicznymi, skoro rzuca wyzwanie idealistycznym, metahistorycznym rozszerzonom wszystkich teorii i filozofii form³².

Innymi słowy, kontestacja, jeśli nie chce być naiwna, musi być totalna. Dlatego omawiana powieść przesiąknięta jest ironią, żaden element świata przedstawionego nie jest od niej wolny.

Do znamienitych reguł organizacji tekstu w przypadku prozy Sieniewicza należy także obrazowanie groteskowe. Wynika ono w naturalny sposób z niejednorodności stylistycznej tych powieści. W *Mieście Szklanych Słoni* nie brakuje scen groteskowych czy wręcz doprowadzonych do absurdu. Świadczą o tym choćby takie osobliwości, jak osiłek Bogdan z wygolonym karkiem – właściciel ratlerka, miłośnik poezji, wzruszający się do łez, gdy czyta Asnyka na ławce przed kamienicą. Przykłady można mnożyć, przecież mowa tu o mieście, w którym co piątek odbywa się seans spirytystyczny, na rynku wystawiono pomnik butelce octu, a sobotnie nieszpory są swoistą przykrywką dla orgii miłosnych. Skłonna jestem tę symptomatyczną atmosferę dziwności, przenikającą całą fabułę, łączyć w sposób szczególny z motywem szaleństwa bohaterów, a przynajmniej ich psychiczną niestabilnością. „Symbolika metaforyzacji szaleństwa opiera się zatem na swoistego rodzaju pół-fikcji, która zezwala na wzięcie w nawias »tego, co autor chciał powiedzieć« oraz dopuszcza jego bardziej niefrasobliwy, czy też niepoważny wizerunek”³³.

³² D. CARROLL: *Narracja, heterogeniczność i kwestia polityczna: Bachtin i Lyotard...*, s. 462.

³³ Ż. HONISZ: *Polityczna paranoja Krzysztofa J., czyli ponowoczesne animal politicum*. W: *Literatura i polityka. Szkice o literaturze XX i XXI wieku*. Red. B. GUTKOWSKA, A. NĘC-KA. Katowice 2010, s. 126.

Skoro mowa o grotesce oraz braku powagi, nie można zapomnieć o śmiechu, a ten jest zarówno krytyczny, jak i destrukcyjny. Służy buntowniczym zamiarom autora, ponieważ podważa wszelkie autorytety, jest antysystemowy. O śmiechu Carroll powie, odnosząc się do rozważań Bachtina, iż jest „otwarcie na różnicę, heterogeniczność i odmienność”³⁴.

Śmiech w połączeniu z wszystkimi wymienionymi dotychczas znamionami konstrukcji oraz stylu *Miasta Szklanych Słoni* przekłada się na karnawalizację świata przedstawionego. Materia społeczna jest dynamiczna, niejednorodna, karnawalizacja pozwala lepiej ją uchwycić. Jej istotą jest chwilowe odwrócenie porządku społecznego, zawieszenie normalnie obowiązujących praw. „Śmiech karnawałowy jest śmiechem wynikłym z gry przeciwieństw, z pomieszania hierarchii i porządków, z wyzwolenia w utworze całej dynamiki świata, jego oscylacji między wartościami sprzecznymi. Karnawał to ewokacja ironii w najwyższym stopniu”³⁵.

W *Mieście Szklanych Słoni* karnawalizacja realizowana jest na dwóch poziomach: w świecie przedstawionym powieści oraz w jej stylu i budowie. O tym drugim poziomie wiele zostało już powiedziane. Autor starannie skonstruował tekst, dobrał odpowiednie środki, by dać wrażenie chaotycznego, nieokiełzanego żywiołu narracyjnego. Służą temu przeplatające się ze sobą dwa rodzaje narracji, nadanie indywidualnych cech każdemu z bohaterów-opowiadaczy, drobiazgowy charakter opisu, wszelkie formy cytatu i aluzji literackiej, dygresje, brak zasady, która organizowałaby kolejne opowieści, ogromne rozmnożenie tych ostatnich, przemieszanie porządków, stylów i poetyk, silna metaforyzacja, a wreszcie ironia, groteska oraz absurd. Z tak rozbitej narracji wyłania się świat wywrócony do góry nogami: „świat pozbawiony normalnie rządzących nim praw, choćby takich jak chronologia, przyczynowość, hierarchia, zasady prawdy i fałszu czy prawdopodobieństwo”³⁶.

W powieści Sieniewicza chronologia narracji pozostaje zachowana, naruszają ją jedynie dygresje i wspomnienia, natomiast zakłóca-

³⁴ D. CARROLL: *Narracja, heterogeniczność i kwestia polityczna: Bachtin i Lyotard...*, s. 476.

³⁵ P. ŁAGUNA: *Ironia jako postawa i jako wyraz...*, s. 67.

³⁶ M. INDYK: *Granice spójności narracji...*, s. 65.

ne jest pojęcie czasu. Jedna z bohaterek wciąż żyje w realiach PRL-u, a sąsiedzi podtrzymują jej rojenia, aranżując na przykład długie kolejki po wymaginowane produkty. Kolejnym anachronicznym elementem w przestrzeni miasta jest pomnik butelki octu.

Kategorie prawdy, fałszu czy prawdopodobieństwa w ogóle nie obowiązują w rzeczywistości, w której za główną wolność uznaje się wolność patrzenia, nadawania znaczeń. Dobro, piękno, prawda, sens – kluczowe dla ludzkości pojęcia – są względne, ponieważ nie istnieje żaden ich wzór, żadna powszechna idea.

Dekonstrukcja tradycyjnego porządku społecznego, kulturowego i właściwie każdego innego sięga jeszcze dalej. Była już mowa o Bogu i metanarracji religijnej, którą, tak jak wszystkie inne, Sieniewicz wykreśla ze struktury powieści. Zamiast nieobecnego Boga mamy kobiecie bóstwo – Tęczową Wieloródkę – siłę o nieskończonej płodności, która przenika świat ludzi i zwierząt oraz rzeczy. Jest to oczywiste przeciwstawienie męskiego i żeńskiego, a co za tym idzie, również opozycja kultury i natury. Taka zamiana odwraca porządek, stanowi kontrapunkt dla tradycji.

Autor w karnawalizacji świata przedstawionego nie poprzestaje na tym. Mianowicie podważa fundamenty kultury Zachodu. Przypomnę cytowany już wcześniej fragment: „I tak w kółko, jeden przez drugiego, słowo w słowo, słowo przez słowo – zrobił się chaos. Z chaosu niczym z wrzącej kąpieli dobywały się pojedyncze frazy” (MSS, s. 179). Pierwsze zdanie jest aluzją do Ewangelii wg św. Jana: „Na początku było Słowo [...] Wszystko przez Nie się stało”³⁷.

W skarnawalizowanym świecie Sieniewicza ze słowa rodzi się chaos. Z niego z kolei zaczynają wyłaniać się kolejne byty. Pisarz miesza ze sobą różne porządki i je odwraca. Słowo nie panuje nad chaosem, jest jego źródłem. Dekonstrukcja frazy biblijnej oddaje autorski stosunek do mowy i języka, które rozmijają się z myślą i rzeczywistością. Drugie zdanie przywołanego fragmentu jest już nawiązaniem do mitologii greckiej, zgodnie z którą wszystko bierze początek z chaosu. Pisarz swobodnie łączy ze sobą odmienne teksty kultury i wizje stworzenia świata, dowolnie je przekształca i wykorzystuje do własnych celów.

³⁷ Ewangelia wg św. Jana 1:1-3. W: *Biblia Tysiąclecia: Pismo Święta Starego i Nowego Testamentu*. Wyd. 2. Poznań 1971.

Fundamentem karnawalizacji świata, źródłem śmiechu jest kontrast, swego rodzaju napięcie estetyczne. Autor *Prababki* osiąga je poprzez nieustanne mieszanie różnych stylów, balansuje między realizmem a fantastyką, doprowadza do ścierania się sprzecznych jakości. Świadczyć o tym może ten oto fragment: „Tęczowa Wieloródka, Maryja Panna, Milady” (MSS, s. 30), w którym zestawione obok siebie zostały elementy pochodzące z różnych rejestrów – wysokiego i niskiego – z różnych porządków symbolicznych.

Należy dodać, że taki – to znaczy rozbity, niejednorodny, wywrócony na wspak – był świat *Miasta Szklanych Słoni*, zanim pojawił się w nim wizytator. O ile można przypuszczać, iż rezydenci ośrodka zamkniętego trafili tam ze względu na porażkę poniesioną w zmaganiach z chaosem rzeczywistości, o tyle Jan Kwiecisty i jego otoczenie świetnie sobie z nim radzą. Różnorodność jest przez nich pożądana. Klęskę przynosi im dopiero porządek narzucony z zewnątrz, sens pochodzący od obcego.

Za pomocą tych wszystkich zabiegów formalnych i stylistycznych Sieniewicz otwiera przed czytelnikiem świat niemożliwy, którego domeną jest absurd i chaos. Tego typu technika budowania świata przedstawionego, zwłaszcza gest wzięcia w nawias własnej wypowiedzi, dystansowania się, unikania ostatecznego określenia, jest na stałe wpisana w literacką konwencję postmodernistyczną oraz stanowi strategię twórczą Mariusza Sieniewicza. Jak już wspomniałam, zauważa to wielu krytyków, dla jednych jest to zaleta tej prozy, dla innych – przewinienie pisarza. Badacze nazwali powieści tego autora mianem prozy zaangażowanej, krytycznej, ideowej. Jednocześnie zauważają, że silna metaforyzacja osłabia perswazyjny wydźwięk. Nowacki stwierdza, iż Sieniewicz „chce być ideowy, ale nie chce być tendencyjny”³⁸. Groteska, ironia oraz karnawałowy śmiech w połączeniu z bogactwem innych zaprezentowanych już chwytów pozwalają pisarzowi na osiągnięcie tego efektu. Jego powieści wcale nie uciekają od rzeczywistości, są w niej głęboko zakorzenione, jednak rzeczywistość ta nie daje się łatwo uchwycić. Czytelnik musi przystąpić do gry, do której z pełną premedytacją zaprasza go autor, a i to nie gwarantuje dotarcia do jakiejś Prawdy. W zamian pisarz proponuje wielość i różnorodność prawd oraz narracji, graniczącą z chaosem na poziomie formalnym,

³⁸ D. NOWACKI: *Jestem pędzącą wyobraźnią...*, s. 14.

stylistycznym i semantycznym. Zostajemy postawieni w obliczu szalonej opowieści, która niczego nie rozstrzyga jednoznacznie, nie ma jednej konkluzji. Bo też mieć jej nie może, wszak „język to pijaczyna” wyprzedany ze znaczeń, a otaczająca nas rzeczywistość jest dynamiczna i heterogeniczna.

Bibliografia

Podmiotowa

- SIENIEWICZ M.: *Miasto Szklanych Słoni*. Kraków 2010.
SIENIEWICZ M.: *Czwarte niebo*. Warszawa 2003
SIENIEWICZ M.: *Rebelia*. Warszawa 2007.
SIENIEWICZ M.: *Spowiedź Śpiącej Królowny*. Kraków 2012.

Przedmiotowa

- BACHTIN M.: *Epos i powieść (O metodologii badań nad powieścią)*. W: TEGOŻ: *Problemy literatury i estetyki*. Przeł. W. Grajewski. Warszawa 1982.
BACHTIN M.: *Słowo w powieści i słowo w poezji*. W: TEGOŻ: *Problemy literatury i estetyki*. Przeł. W. GRAJEWSKI. Warszawa 1982.
CARROLL D.: *Narracja, heterogeniczność i kwestia polityczna: Bachtin i Lyotard*. Przeł. M. ADAMIAK. W: *Ja – Inny. Wokół Bachtina. Antologia*. T. 2. Red. D. ULICKA. Kraków 2009.
CUBER M.: *Bicz na pokolenie?* „Nowe Książki” 2003, nr 12.
CZAPLIŃSKI P.: *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*. Warszawa 2009.
DOMAŃSKA E.: *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*. Poznań 2005.
Ewangelia wg św. Jana 1:1–3. W: *Biblia Tysiąclecia: Pismo Święta Starego i Nowego Testamentu*. Wyd. 2. Poznań 1971.
GIEDRYS W.: *Zapiski na marginesie „Czwartego nieba”*. (Nieudana próba krytyki tematycznej, spóźniony prezent pod choinkę dla Igora Stokfiszewskiego). „Ha!art” 2003, nr 3–4.
GIZELLA J.: *Oda do niedojrzałości*. „Czas Kultury” 2004, nr 4.
HONISZ Ż.: *Polityczna paranoja Krzysztofa J., czyli ponowoczesne animal politicum*. W: *Literatura i polityka. Szkice o literaturze XX i XXI wieku*. Red. B. GUTKOWSKA, A. NĘCKA. Katowice 2010.
INDYK M.: *Granice spójności narracji. Proza Leopolda Buczkowskiego*. Wrocław 1987.

- LYOTARD J.-F.: *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*. Przeł. M. KO-WALSKA, J. MIGASIŃSKI. Warszawa 1997.
- ŁAGUNA P.: *Ironia jako postawa i jako wyraz (z zagadnień teoretycznych ironii)*. Kraków 1984.
- NOWACKI D.: *Jestem pędzącą wyobraźnią*. „Gazeta Wyborcza” 2.03.2010.
- NOWACKI D.: *Złość nieprzedstawiona*. „Gazeta Wyborcza” 20.10.2003.
- ORSKI M.: *Czwarte piekło*, „Przegląd Powszechny” 2004, nr 1.
- OSTASZEWSKI R.: *Przekłete niebo obojętności*. „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 49.
- STOKFISZEWSKI I.: *Zwrot polityczny*. Warszawa 2009.
- UNIŁOWSKI K.: *Prawo krytyki. O nowoczesnym i ponowoczesnym pojmowaniu literatury*. Katowice 2013.
- UNIŁOWSKI K.: *W trybach zaangażowania. Publiczne życie „Czwartego nieba” Mariusza Sieniewicza*. „FA-art” 2009, nr 4.
- UNIŁOWSKI K.: *Zez, jaskra & oczopląs*. „FA-art” 2010, nr 3–4.
- WHITE H.: *Poetyka pisarstwa historycznego*. Red. E. DOMAŃSKA, M. WILCZYŃSKI. Kraków 2000.
- WOLNY-HAMKAŁO A.: *Targowisko opowieści*. „Polityka” 2010, nr 11.

Summary

Mariusz Sieniewicz's prose expresses a firm belief in the textual nature of the world and thinking about the world. Moreover, it rebels against great narratives – all narratives which aspire to unify, centralize or impose meanings. The author assumes that multiple narrative corresponds more closely with the diversity of social space and it is this assumption that underlies his writing technique. The article analyses formal and stylistic features, the patchwork structure of the novel and intertextual references which are used to break down the cohesion of the narrative. The mechanisms Sieniewicz uses are to bring the textual world of the novel closer to the chaos which set off the crisis of trust in the metanarrative. *Miasto Szklanych Słoni* is a novel suffused with irony, contesting the socio-symbolic order but at the same time attempting to deconstruct it. The reality created by the author is a disintegrated, heterogeneous world, turned upside down, governed by the absurd and the chaos.

Piotr Gorliński-Kucik

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Chaos a upłynnienie O twórczości Jacka Dukaja

W opowiadaniach i powieściach Jacka Dukaja mamy do czynienia z czymś, co nazywam „dialektyką rozwoju”, prowadzącą do cywilizacyjnego progresu. Z jednej strony postęp naukowo-techniczny i ekonomia opierają się na konserwatywnym, neofeudalnym i hierarchicznym układzie społecznym, z drugiej zaś strony w niektórych utworach autora *Lodu* pojawia się motyw chaosu pozwalającego przekroczyć próg rozwoju, przed którym, wedle przewidywań, *homo sapiens* musi w końcu stanąć.

Chaos

Narratorem w opowiadaniu *Oko potwora*¹ jest medyk na CSS „Behemoth V”, transportujący biomasę na planetę Jupiter. Nawigator statku manipuluje przy kalkulatorze i zmienia kurs podróży. Jak się okazuje, ma on w swojej kabinie eksponat sztuki współczesnej: to kupka śmieci, która po wyłączeniu grawitacji uzyskuje formę przestrzenną, staje się instalacją. Atmosfera podejrzeń narasta (sytuacja międzynarodowa jest w tych dniach bardzo napięta), a ponieważ zbliża się burza słoneczna – załoga decyduje się jednak na zmianę kursu i celem podróży staje się Astromancer, kosmiczna odmiana *urban legend*. To on miałby „wytwarzać” kosmo-art, a więc podróżnicy skuszeni zyskiem – sztuka współczesna jest w cenie – wchodzą do środka. Legenda okazuje się prawdziwa: Astromancer to szczone wraki

¹ J. DUKAJ: *Oko potwora*. W: TEGOŻ: *Król Bólu*. Kraków 2010, s. 229–353. Paginacja w tekście głównym z dopiskiem OP.

kilku statków, na których (oprócz ludzkich zwłok) znajdują się wciąż działające maszyny, połączone w jeden układ (mniejsza o poszukiwanie skarbów, konflikty ogarniętych paranoją członków załogi i morderstwa – w końcu żywi pozostają tylko Doktor i Nawigator).

Geneza Astromancera nie jest skomplikowana. „Beowulf” miał na pokładzie Technogatora urządzenie o „module robotyki i cybernetyki klasy Alfa Plus, to znaczy przeznaczonym nie tyle do wykonywania z góry zadanych prac, ile do produkcji narzędzi do ich wykonywania” (OP, s. 289). Potrafi on w krótkim czasie skonstruować automatykę, która usunie potencjalną usterkę powstałą w trakcie podróży kosmicznej. Po zderzeniu statków Technogator, być może sam uszkodzony, rozpoczął konstruowanie – z wraków statków i uszkodzonych maszyn zebrał nie tylko materiał, ale i kod:

Nie kalkulator pokładowy „Beowulfa”, ale sprzęg ten chaotyczny kalkulatorów „Beowulfa” i Rekina, absurdalne pomieszenie obwodów liczących, pamięci magnetycznych, układów lampowych, cybernetyczną parodię mejozy nukleotydowej, kogel-mogel dwóch maszyn myślących, i to na nim pracowały reparatory bezświadome, i to właśnie próbowały przywrócić do kształtu pierwotnego, to znaczy wyleczyć.

(OP, s. 315)

Problem w tym, że zabrakło tu wzorca rekonstrukcji, ewolucja maszyn była nowotworem opartym na losowej inżynierii (OP, s. 316). Przy czym ewolucja to bardzo specyficzna, bo pozbawiona selekcji i ciśnienia środowiska, oparta na chaosie. Jednak „kod” Astromancera to być może „największy skarbiec ludzkości” (OP, s. 320). Są tacy, którzy najnowsze odkrycia i wynalazki przypisują właśnie owej maszynowej konstrukcji („Postęp. »Od Astromancera«. »Astromancer wynalazł«. »Astromancer nadaje«. »Projekt Astromancera«” – OP, s. 320).

Doktor, eksnaukowiec, specjalista od Doksologii (dziedziny zajmującej się prawem „stopu”), ma swoją teorię. Postęp ma granice, „prędzej czy później odejdzie w niebyt każda cywilizacja” (OP, s. 334) i albo układa się to w „n i e s k o ń c z o n y ciąg jeszcze bardziej rozwiniętych cywilizacji” (OP, s. 334), albo jeszcze „ów proces w rzeczy samej napotyka jakiś bezwzględny »stop«” (OP, s. 334), i wtedy mamy do czynienia z Wiecznym Powrotem, a: „Z definicji nie sposób pamiętać Wielkich Powtórzeń” (OP, s. 335). Taka koncepcja rozwiązywała by zagadkę *silentium universi*:

Dlaczego nie odwiedziły nas jeszcze obce cywilizacje znajdujące się na wyższych stopniach rozwoju, obleczone w swe cudowne technologie, na naukach rozwijanych przez miliony lat? Nie dlatego, że nie ma obcych cywilizacji – ale ponieważ nie ma wyższych stopni rozwoju.

(OP, s. 337)

I zaraz potem Doktor wyciąga taki oto wniosek: „Poznanie jest możliwe. Nie jest możliwy poznający” (OP, s. 337)². Astromancer jest – być może – sposobem na pokonanie granicy postępu: „Być może nigdy wcześniej w historii wszechświata nie powstał. Raz na bilion lat, wbrew termodynamice... On jest bezcenny!” (OP, s. 339). Konstruktor ten nie powstał na drodze ewolucji i dzięki rozumowi, powstał przypadkiem i jest chaosem, „z obłądu – Postęp!” (OP, s. 338). Innymi słowy, „Astromancer jedną ręką daje wynalazki i odkrycia, a drugą – chaos, szaleństwo, szum rorschachowy” (OP, s. 339). I chyba Doktor ma rację, skoro na końcu sam popada w obłąd.

Ciekawa jest także technoewolucja w *Oku potwora*. Mamy tu do czynienia ze zmianami dokonywanymi przez same maszyny, wypaczone sztuczne inteligencje. To auto-technoewolucja (oparta na aberracji kodu), ewolucja w „dowolnym” tempie i kierunku (bez ciśnienia i wpływu środowiska). Powstały w ten sposób kod jest chaosem, jest poza-rozumowy i dzięki temu jest szansą na pokonanie „stopu” (przypomina to trochę glej-intuicję i wróżby xenotyków w *Aguerre w świecie*, to zresztą pierwiastek gnostyczny, trans-racjonalny, wyraźnie w prozie Dukaja obecny).

Na początku opowiadania *Oko potwora* napotykały dwa motta – cytaty z *Podróż jedenastej*³ (z cyklu *Dzienników gwiazdowych*) oraz z *Terminus*⁴ (z cyklu *Opowieści o pilotce Pirxie*) Stanisława Lema. Dukaj nawiązuje do wspólnego wątku obu tych opowiadań. Po pierwsze, do zepsutego kalkulatora pokładowego z przygód Tichego, który zbudował swoje państwo (okazuje się, że kalkulatorem był człowiek i tym samym opowiadanie staje się krytyką totalitarnego systemu państwowego). Po drugie, do bohatera drugiego opowiadania, któ-

² Chociaż: „Samo myślenie o granicy poznania przesuwa tę granicę” (OP, s. 340).

³ S. LEM: *Podróż jedenasta*. W: TEGOŻ: *Dzienniki gwiazdowe*. T. I. Warszawa 1994, s. 57–97 (tom II *Dzień*).

⁴ S. LEM: *Terminus*. W: TEGOŻ: *Opowieści o pilotce Pirxie*. Warszawa 1990, s. 70–110.

rym jest tytułowy robot – Terminus. W jego świadomości przetrwał i usamodzielniał się kod Morse’a wystukiwany przez gwiazdnych podróżników, którzy na „Błękitnej gwiazdzie” (wcześniej statek nazywał się „Koriolan”) zginęli, a przed śmiercią, uwięzieni w oddzielonych częściach statku, przekazywali sobie wiadomości. W *Oku potwora* zauważalny jest przede wszystkim „lemowy klimat” – w mało którym opowiadaniu autora *Lodu* mamy do czynienia z opisami „tradycyjnych” podróży kosmicznych, tak jak je widziało nieco starsze SF, odtworzony został też skład załogi i ich wzajemne relacje⁵.

W *Oku potwora* pojawia się kilka problemów ważnych dla pisarstwa Dukaja (Lema zresztą też). Pierwszym z nich jest kwestia poznania. Nie chodzi tu jednak o epistemologię w ściśle filozoficznym sensie ani o krytykę antropocentryzmu, ale o poznanie w nauce, zdobywanie i porządkowanie wiedzy. Lem doskonale zdawał sobie sprawę z tego, że cywilizacja może ugrzęznąć w natłoku informacji (nazywał to „bombą megabitową” lub „puchliną informacyjną”) i dlatego potrzebna jest jej „hodowla informacji” lub „wzmacniacze inteligencji”⁶. Dukaj pisze o „progu poznania”, wie, że nasza cywilizacja jest na bardzo niskim etapie rozwoju i bez pomocy „z zewnątrz” progę tego nie pokona (jak w minipowieści *Córka łupieżcy*); wie też, że cywilizacje te mogą być tak rozwinięte, iż są dla nas „niezauważalne” (*Aguerre w świecie*). W *Oku potwora* najwyraźniej bodaj formułuje hipotezę, że próg jest nie do przekroczenia. Ale pozostawia furtkę – jest nią właśnie Astromancer.

Inną kwestią jest następstwo cywilizacji. U Lema sygnały takie pojawiają się śladowo, nie wierzy on, że zbyt szybko uda nam się wyruszyć w dalekie podróże (*Summa technologiae*), możemy ewentualnie czekać na wiadomość od naszych sąsiadów, ale wtedy najpewniej nie damy rady przekroczyć – właśnie! – progę poznania (*Głos Pana*) czy naszego antropocentryzmu (*Solaris*). W innych tekstach Lema tam, gdzie występują kosmici, są oni po to, by pokazać, jak mógłby wyglądać kontakt z Innym (*sensu largo*), albo załatwić się z innymi sprawami (*Podróż dwudziesta druga* Tichego). U Dukaja wygląda to nie-

⁵ Te i inne, mniej oczywiste relacje i nawiązania odkrył i opisał Dariusz Brzostek w artykule: D. BRZOSTEK: *Bez lęku (przed wpływem)? Na marginesie „Oka potwora” Jacka Dukaja*. „Literatura i Kultura Popularna” 2014, nr 20, s. 29–38.

⁶ Zob. S. LEM: *Summa technologiae*. Wyd. IV rozsz. Lublin 1984, s. 68 i n. Zob. też M. PŁAZA: *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*. Wrocław 2006, s. 103–126.

co inaczej. O ile podróże międzyplanetarne autor *Lodu* także odkłada w daleką przyszłość, to jednak w następstwo cywilizacji – czy to na mocy ewolucjonizmu, czy myślenia gnostycznego – wierzy, a przynajmniej nie wyklucza takiej możliwości⁷. Inna sprawa, czy będziemy mogli się z Obcymi skontaktować.

Oto odpowiedź na pytanie o *silentium universi*. Jeśli są jacyś Obcy, to są zbyt zaawansowani cywilizacyjnie, aby się ludźmi w ogóle przejmować, albo – nie ma ich, bo nie byli w stanie przekroczyć punktu „stop” postępu. Innymi słowy, to my nimi jesteśmy, ale o tym nie wiemy. Kolejni Obcy przyjdą „po nas” (*Aguerre w świecie*) lub żyją w innym Wszczęświecie.

Lem, jakkolwiek sceptyczny wobec szybkiego skonstruowania AI i tym samym „ducha z maszyny”, teoretycznie możliwość jego powstania rozpatrywał, od *Dialogów* aż po *Bombę megabitową*⁸. W takim rozumieniu AI (albo jakaś „dzika” jej odmiana) powstać miałyby z ułamków kodu, mutacji (analogia z mutacją kodu DNA jak najbardziej na miejscu) zepchniętej gdzieś na peryferia systemu, gdzie podlega powolnej ewolucji.

Apoteoza chaosu tylko pozornie rozbija spójność systemu Dukaja, bowiem jeśli jest kod, musi być i poza-kod, jakieś (wobec niego) zewnątrz. A i ten podlega ewolucji. W każdym razie zamiłowanie do systemu znaków (w obszarze cybernetyki, informatyki czy genetyki) i – co za tym idzie – także chaosu, jest ważnym zagadnieniem w jego twórczości („odziedziczonym” po jego wielkim poprzedniku – Stanisławie Lemie).

⁷ Tak jak w *Podróży jedenastej* problemy z robotem domowym zapowiadały główny temat opowiadania, czyli bunt kalkulatora pokładowego „Bożydara”, tak w *Oku potwora* otrzymujemy (ironiczną) zapowiedź wątku następstwa cywilizacji. Pierwszy pilot „Behemoth” opowiada o Astrofizyku z „Mothmana”, który godzinami wpatrywał się w słońce i dopatrywał się na nim śladów życia „miliardoletniej cywilizacji” solarian (OP, s. 262–265). W końcu wyleciał w stronę słońca i – oczywiście – zginął. Ci, którzy wierzyli, że został przygarnięty przez cywilizację, zapoczątkowali „solaromancję”. Wierzą także, że porozumiewa się z nimi: „Zwłaszcza w porze burz słonecznych – obserwują wyrzuty masy koronalnej i rejestrują pilnie głos gwiazdy na wszystkich długościach fal elektromagnetycznych, i deszyfrują według wskazówek z notatek Astrofizyka” (OP, s. 256).

⁸ Zob. S. LEM: *Duch z maszyny*. W: TEGOŻ: *Bomba megabitowa*. Kraków 1999, s. 164–168. Zob. też bardzo ciekawy artykuł podsumowujący problem „obłędu maszyny” u Lema: D. BRZOSTEK: „Maska” Stanisława Lema, czyli narodziny umysłu z ciała maszyny. W: *Polska literatura fantastyczna. Interpretacje*. Red. A. STOFF, D. BRZOSTEK. Toruń 2005, s. 315–331.

Motyw aberracji kodu występuje jeszcze w *Perfekcyjnej niedoskonałości*⁹ pod postacią deformantów. Deformacja to „pozaprogresowe realizacje frenu”, czyli takie, które nie zmierzają do UI (inkluzji ultrymatywnej – najbardziej efektywnego konstruktu logicznego). Fren to struktura charakterystyczna dla systemów obdarzonych samoświadomością (PN, s. 8, 150, 192). W opowiadaniu *Król Bólu i pasikonik* chaos ma być ratunkiem przed uporządkowaniem, bowiem:

To wielkiego porządku winniśmy się bać [...] jedyne rozwiązanie to zdać się na chaos. Nie: przejmować władzę, zwiększać kontrolę i zaprowadzać władzę pod przymusem – ale: zrzec się władzy, oddać kontrolę nad człowiekiem temu, czego człowiek nie może kontrolować, szukać utopii w anarkii¹⁰.

W nieco innym kontekście chaos występuje w dwóch „osobnych” powieściach Dukaja, które można czytać jako wzajemnie się uzupełniające. W *Innych pieśniach* „arystotelesowski” świat (to historia alternatywna, której świat przedstawiony zbudowany jest tak, że jego obiektywna struktura pokrywa się z teoriami Stagiryty¹¹) zostaje poddany działaniu Adynatosów. Przybysze z kosmosu nie funkcjonują w wymiarach znanych człowiekowi (są poza domeną antropocentrycznego języka i pojmowania), są – właśnie – chaosem, powodują wypaczenie Formy, skoliodoi, kakomorfię¹².

W *Lodzie* z kolei świat funkcjonuje według praw logiki trójwartościowej, a z kosmosu na ziemię spada tungetyt powodujący „zamrożenie” nie tylko atmosferyczne, ale także – między innymi – historii (która staje się Historią). Ludzie poddani działaniu kosmicznego pierwiastka myślą w kategoriach logiki arystotelesowskiej, a zatem binarnie, w kategoriach „Prawdy” i „Fałszu”.

⁹ J. DUKAJ: *Perfekcyjna niedoskonałość. Pierwsza tercja progresu*. Kraków 2009. Pagnacja w tekście głównym z dopiskiem PN.

¹⁰ J. DUKAJ: *Król Bólu i pasikonik*. W: TEGOŻ: *Król Bólu...*, s. 516–517.

¹¹ Najważniejsze i wyeksponowane są tu: hilemorfizm (wzajemny wpływ materii i formy), budowa świata z pięciu żywiołów, astronomia (Ziemia jako centrum układu planet), teleologiczny rozwój oraz hierarchiczny układ społeczny.

¹² Przykładem mogą być tu opisy fauny i flory dotkniętej skrzywieniem. Zob. J. DUKAJ: *Inne pieśni*. Wyd. II. Kraków 2009, s. 157–215.

Upłynnienie

Czym innym jest chaos, czym innym – upłynnienie. W *Linii oporu*¹³ Dukaj powołuje się na *Dociekania filozoficzne* Ludwiga Wittgensteina, *Process and reality* Alfreda Northa Whiteheada oraz encyklikę Jana Pawła II *Veritatis splendor*. W trzech podrozdziałach zatytułowanych *Postnihilizm* pisze o kondycji człowieka po-ponowoczesnego, wirtualnego. Trudno jest przyłożyć etykę człowieka do nowej sytuacji, w której musi on dokonywać zupełnie innych wyborów, „Przykłady: inżynieria genetyczna, transhumanizm, ekonomia postglobalizacyjna, AI, inteligencja innofizyczna” (LO, s. 129). „Człowiek opisuje się na liniach oporu” (LO, s. 175), wedle Dukaja zniesione zostaną: śmiertelność (jako niekonieczność śmierci), cielesność, jednostkowość, płęć, genetyczna dziedziczność oraz nędza, a utrzymają się: postęp technologiczny, ekonomia, skończoność umysłu i pamięć przeszłości. Wychodząc od Wittgensteina, Dukaj stwierdza, że człowiek jest grą, że „nowe człowieczeństwo jest grą swobodną” (LO, s. 201), materią tej gry są linie oporu człowieczeństwa, w efekcie autoewolucji człowiek staje się zmienną kulturową¹⁴.

A zatem rozwój cywilizacji (zwłaszcza w zakresie nauki i techniki) sprawia, że upłynnione zostają granice człowieka, jego „linie oporu”. Jest to proces nieustanny, którego źródła znaleźć można już na samym początku rozwoju, bodaj od pierwszych technicznych wynalazków (koło, wzniesienie ognia, pismo). W powieściach Dukaja dotyczy ono tylko samego szczytu hierarchii społecznej (jego utopia ma cha-

¹³ J. DUKAJ: *Linia oporu*. W: TEGOŻ: *Król Bólu...* Paginacja w tekście głównym z dopiskiem LO.

¹⁴ O *Linii oporu* mówi Dukaj: „To nie jest przyszłość, to terażniejszość. To się dzieje teraz, na naszych oczach. Już teraz żyjemy w epoce transhumanizmu. Możliwość odczytywania procesów myślowych w korze mózgowej oraz terapii genowych już stanowi podstawę potężnych biznesów. To długa, ciągła, rozłożona na wiele dziedzin zmiana, już nieodwracalna. Chyba że zawali się cała cywilizacja”. Zob. *Czuje się jak kukulczy podrzutek*. Z *Jackiem Dukajem rozmawia Wojciech Orliński*. http://wyborcza.pl/1,75517,10734042,Dukaj___Czuje_sie_jak_kukulczy_podrzutek.html [dostęp: 5.12.2014]. W innym wywiadzie zwraca uwagę na fakt, że *Linia oporu* jest utworem optymistycznym w porównaniu z twórczością Michela Houellebecqa. Zob. *Patrząc w przód dalej niż na jeden ruch*. Z *Jackiem Dukajem rozmawia Łukasz Jonak*. „Kultura Liberalna” 2011, nr 32. <http://kulturaliberalna.pl/2011/08/09/patrzac-w-przod-dalej-niz-na-jeden-ruch/> [dostęp: 5.12.2014].

rakter elitarny, a nie – jak to często bywa w SF– egalitarny), a wpływ na to ma przede wszystkim świat wirtualny.

Człowiek i maszyna zawiązują coraz ściślejsze relacje, stają się kłaczem¹⁵. Postczłowieka, człowieka przyszłości tylko w niewielkim stopniu ograniczają czas i miejsce. W świecie materii może przemieszczać się z prędkością przekraczającą prędkość światła, dzięki zaginaniu czasoprzestrzeni zdobywa (szczętkowe) informacje o przyszłości. Nie ogranicza go też ciało – dzięki cyborgizacji i nanocyborgizacji może zmieniać swój wygląd, zwiększać swoje możliwości fizyczne, a po wykonaniu *up date'u* (digitalizacji) i *backupu* może wczytywać się w biologiczne pustaki, co czyni go niemal nieśmiertelnym. Aplikowanie związków chemicznych i hormonów sprawia, że dostosowuje mózg do swoich potrzeb.

Jeszcze więcej możliwości daje świat wirtualny: człowiek może simultanicznie przebywać w kilku miejscach naraz, sterując swoimi (materialnymi lub niematerialnymi) awatarami. Domózgowe wszczepki, łączące się w sieć, dają mu dostęp do olbrzymiej ilości informacji. Jeśli jest „konstruktem logicznym”, jest chroniony od wszelkich niedogodności biologicznego ciała, swoim awataram może nadawać dowolne cechy (a więc także modyfikować swoją płciowość). Zmienia się sposób kontaktu z innymi i percepcja rzeczywistości. Postczłowiek może też wpływać na swoje otoczenie: od miejsca „zamieszkania”, przez miasta i planety, po zaawansowaną astroinżynierię, a nawet tworzenie osobnych wszechświatów.

Transhumanizm daje więc „wolność od” – czasu, przestrzeni, materii, (biologicznego) ciała. Nie uwalnia przede wszystkim od jednego – od nieustannego ewoluowania, jest obciążony imperatywem ciągłego progresu¹⁶. Zysk jest więc jednocześnie obciążony stratą – post-(nad-)człowiek nigdy nie będzie już człowiekiem.

Chciałbym w tym miejscu skupić się na jednym tylko aspekcie tego upłynnienia – na płciowości i seksualności *homo sapiens* w erze post-ponowoczesnej.

¹⁵ G. DELEUZE, F. GUATTARI: *Kłacze. Traktat o nomadologii: maszyna wojenna*. Przeł. B. BANASIAK. „Colloquia Communia” 1988, nr 13, s. 221–251.

¹⁶ Zob. *Wywiad z Jackiem Dukajem Jana Żerańskiego*. <http://katedra.nast.pl/arttykul/4239/Wywiad-z-Jackiem-Dukajem/> [dostęp: 7.12.2014]. Autor *Lodu* mówi o nieuchronności przemian: „To jest proces tego rodzaju, że skoro możliwy – będzie zarazem nieuchronny; pozostanie tylko kwestia daty realizacji”.

Postgenderyzm

Jeśli *gender* to dyskurs (sposób mówienia o świecie), który podkreśla fakt, że człowiek ma jednocześnie płeć biologiczną (*sex*) i płeć będącą konstruktem społeczno-kulturowym (*gender*), to genderyzm jest przekonaniem, że człowiek dysponuje tylko i wyłącznie dwiema płciami kulturowymi (męską lub żeńską) ewokowanymi przez jego płeć biologiczną. Postgenderyzm jest z kolei prądem myślowym postulującym zacieranie różnic zarówno między płciami biologicznymi, jak i kulturowymi. Zatarcie różnic ma dokonać się dzięki rozwojowi nauki i techniki (jest zatem związane z myśleniem transhumanistycznym) i ma na celu równouprawnienie płci oraz stworzenie podstaw do dowolnej manifestacji jednostki w kategoriach płciowości i seksualności.

Jednym z ważniejszych teoretyków ruchu jest George Dvorsky, współautor artykułu *Postgenderism. Beyond the Gender Binary*¹⁷. Zaczyna on od naszkicowania rysu historycznego, będącego interpretacją dziejów człowieka jako prób wyrwania się spod jarzma płciowej diady. Podobny gest reinterpretacji historii jest „stałą składową” pokrewnych narracji: transhumanizm czy techgnoza mówią – w uproszczeniu – że historia *homo sapiens* to historia nieustannego rozwoju techniki, to historia *homo faber*, „człowieka zręcznego”.

Płciowa binarność zaznacza się we wszystkim – od metafizyki po język, ogranicza człowieka i jest podstawą dominacji, opresji. Potrzebne do jej zniesienia zmiany dokonały się już w świadomości (patriarchalizm słabnie od czasów oświecenia), teraz nadszedł czas na biologię i naukę (postgenderyzm ma charakter postulatyczny). Zniesienie sztywnej granicy będzie niosło pozytywne konsekwencje dla obu płci – dzięki temu wszystkie potencjalności człowieka będą dostępne dla każdego, bez względu na jego *gender* i *sex*. Dvorsky i James Hughes zaczynają swoje rozważania od analizy zagadnienia „trzeciej płci”, która w niektórych społeczeństwach miała pewną rolę kulturową (a nawet sakralną, jak w przypadku hinduskich *hidzra*; społeczna rola wyróż-

¹⁷ G. DVORSKY, J. HUGHES: *Postgenderism. Beyond the Gender Binary*. <http://ieet.org/archive/IEET-03-PostGender.pdf> [dostęp: 16.06.2014]. George Dvorsky jest kanadyjskim transhumanistą, członkiem Institute for Ethics and Emerging Technologies oraz Humanity+; James Hughes jest socjologiem i bioetykiem na Uniwersytecie w Hartford oraz dyrektorem IEET.

niała też kastratów). Rozwój medycyny postawił osoby interseksualne (a w zasadzie ich rodziców) przed wyborem – dziś, być może, dokonywanie takich wyborów nie jest już konieczne.

Równouprawienie jest ruchem XX wieku. Na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych dużą rolę odegrał raport Kinseya, będący wynikiem badań amerykańskiego seksuologa; w latach siedemdziesiątych (dzięki pracom Michela Foucaulta i nowym odczytaniom Sigmunda Freuda) płeć zaczęto uważać za konstrukt społeczny. Dekadę później feministki zrobiły krok w stronę esencjalizmu, widząc w technice domenę męskiej opresji. I dopiero od połowy lat osiemdziesiątych, głównie dzięki Donnie Haraway, powstawały takie nurty, jak: feminizm socjalistyczny (upatrujący w technice wyzwolenie od męskiej i kapitalistycznej dominacji), cyberfeminizm, technofeminizm, a nawet anarchotranshumanizm. Niejako równolegle dokonywał się rozwój medycyny, przeprowadzano pierwsze operacje zmiany płci.

Zwrot, jaki dokonał się w drugiej połowie XX wieku, jest ważny dla postgenderyzmu, stanowi bowiem przejście od esencjalizmu (ku jakeму skłaniały się wówczas feministki) ku relatywizmowi wyrażającemu się głównie przez przyjęcie możliwości niedookreślenia oraz dostrzeżenie wolnościowego (uwalniającego) charakteru dekonstrukcji w relacji płeć – *gender* – heteroseksualność. Ruch transgender postuluje dziś odejście od prawnego określania płci i wprowadzenie genderowo neutralnych zaimków. Postgenderyzm jest kolejną ponowoczesną utopią, a realizacji swoich marzycielskich impulsów upatruje w transhumanizmie, który – jak skądinąd wiadomo – planuje sztuczne łona i postbiologiczne gatunki (zresztą sam rozwój techniki wpływa na równouprawienie – to zasadnicza teza cyberfeminizmu)¹⁸.

Dvorsky i Hughes wytaczają jednak cięższe działa, dokonują nie tylko reinterpretacji dziejów, ale i samej natury człowieka. Ludzie są ze swej natury poligamiczni, monogamia została wymuszona kulturowo (między innymi po to, aby zapewnić słabszym i chorym mężczyznom dostęp do partnerek), zdrady małżeńskie są sankcjonowane przez społeczeństwo. Małżeństwo przez wieki regulowało dziedzicze-

¹⁸ Zob. N. BOSTROM: *A History of Transhumanist Thought*. <http://www.nickbostrom.com/papers/history.pdf> [dostęp: 16.06.2014]. Artykuł był wcześniej publikowany w wersji papierowej. Nick Bostrom jest szwedzkim filozofem, profesorem Uniwersytetu Oksfordzkiego, założycielem World Transhumanist Association (dziś jako Humanity+). W Polsce już w latach sześćdziesiątych pisał o tym autor *Solaris* w eseju *Summa technologiae*.

nie, ekonomię, prawo, XX wiek dał możliwość wyborów (i rozwodów). Wkrótce – jak przewidują postgenderysty – nastąpi odejście od małżeństwa na rzecz okresowej umowy cywilnej między parą, a nawet grupą ludzi (nastąpi też równouprawnienie poligamii i małżeństw grupowych). Terapie lekowe (hormonalne) będą wpływać na ludzi zgodnie z ich wolą: albo kierować w stronę poligamii, albo przeciwnie – w stronę monogamii.

Także antykoncepcja przyczyniła się do równouprawnienia, dzięki niej kobiety mogą brać udział w merytokracji i kontrolować macierzyństwo, innymi słowy – uwolnić się od kulturowego imperatywu reprodukcji (kolejne etapy to: sztuczne łożo, sztuczne zapłodnienie oraz klonowanie). Rozwój genetyki i inżynierii tkankowej pozwoli nie tylko na lepszą i mniej bolesną zmianę płci, lecz także na zmianę własnych ciał w zależności od wyobraźni, bowiem w grę wchodzi nie tylko tworzenie nowych organów, ale także nowej płciowej identyfikacji. Pomocne mogą być także terapie hormonalne, mózg można będzie bowiem dowolnie zmaskulinizować bądź sfeminizować, psychofarmakologia może służyć też (albo przede wszystkim) leczeniu rozmaitych zaburzeń.

Łatwiejsze do osiągnięcia upłynnienie dwupłciowości oferuje *virtual reality*: to nie tylko dowolna reprezentacja w *second life*. Prawdziwe uwolnienie będzie możliwe po dokonaniu *up date'u*, czyli przepisanie mózgu człowieka do pamięci komputera.

Na koniec dłuższy cytat z podsumowania artykułu Dvorsky'ego i Hughesa:

Postgenderyzm jest radykalną interpretacją feministycznej krytyki patriarchy i *gender* (płci społeczno-kulturowej), a także genderowo-queerowej krytyki sposobu, w jaki binarny podział płci (*gender*) krępuje indywidualny potencjał, zdolność komunikacji oraz rozumienia innych ludzi. Postgenderyzm wykracza poza esencjalizm i społeczny konstruktywizm dowodząc, że uwolnienie z *gender* będzie wymagało społecznych przemian i udziału biotechnologii. Pomimo wielu historycznych i antropologicznych wariacji płci społeczno-kulturowej, także istnienia „trzeciej płci”, nie ma dowodu na istnienie społeczeństwa wolnego od *gender*. Nasze współczesne wysiłki stworzenia neutralnego genderowo społeczeństwa sięgnęły jednocześnie granic płci biologicznej. Jednak dziś biotechnologia, neurotechnologia i technologie informatyczne czynią możliwym ukończenie projektu, jakim jest uwolnienie się z patriarchy i przemocy binarnego *gender*. Postgenderystyczne technologie zakończą statycz-

na, biologiczną i seksualną samoidentyfikację jednostek, tak by mogły samodzielnie decydować, jakie cechy biologicznej czy psychicznej płci chcą zachować bądź odrzucić¹⁹.

Dokonał teraz krótkiego przeglądu tych motywów w powieściach Jacka Dukaja, które odnoszą się do ciała, płciowości, seksualności, postgenderyzmu i cyberfeminizmu.

W *Czarnych oceanach*²⁰ elity społeczeństwa dokonują rzeźbienia genetycznego swoich potomków. Odbywa się ono przed narodzeniem dziecka, to rodzice wybierają cechy, które specjaliści kodują w pustej ramie genowej (ludzie są więc seryjnie produkowani, powstają z matrycy, matrixa):

Genetyczne mody są bowiem nieodwracalne. Ostatnie pokolenie (a raczej przedostatnie, bo decyzja należy przecież zawsze do rodziców) hołdowało już innym ideałom piękna: twarzom asymetrycznym, aproportjonalności i pozornej dysharmonii ich elementów, indywidualnym, charakterystycznym rysom projektowanym przez drogo opłacanych pomocników genetic sculptors, artystów w sztuce designu ciał nieopoczętych.

(CO, s. 27)

W ten sposób powstaje cywilizacja ludzi pięknych, ale sterylnych: rzeźbieni są bezpłodni. Jediną dostępną dla nich ewolucją jest ewolucja mody. Taka polityka niesie ze sobą zagrożenia. Naukowiec Krasnow, „dożywotnia pijawka budżetowa”, zaprezentował Teorię Chaosu Genowego. „Problem [...] powstaje z pomieszania obu tych systemów, ich równoczesnego funkcjonowania w blisko ośmiomiliardowej po-

¹⁹ G. DVORSKY, J. HUGHES: *Postgenderism...*: „Postgenderism is a radical interpretation of the feminist critique of patriarchy and gender, and the genderqueer critique of the way that binary gender constrains individual potential and our capacity to communicate with and understand other people. Postgenderism transcends essentialism and social constructionism by asserting that both freedom from gender will require both social reform and biotechnology. Despite a wealth of historical and anthropological variation in gender roles, including the existence of third gender roles, there is no evidence of a gender-free society. Our contemporary efforts at creating gender-neutral societies have also reached the limits of biological gender. Today, however, biotechnologies, neurotechnologies and information technologies make it possible to complete the project of freeing ourselves from patriarchy and the constraints of binary gender. Postgender technologies will put an end to static biological and sexual self-identification, allowing individuals to decide for themselves which biological and psychological gender traits they wish to keep or reject” [tłum. moje].

²⁰ J. DUKAJ: *Czarne oceany*. Wyd. II. Kraków 2008. Paginacja w tekście głównym z dopiskiem CO.

pulacji – przy czym swym genomem manipuluje zaledwie osiem jej procent” (CO, s. 39). Pomieszanie genów i faworyzowanie tych, które w normalnym toku ewolucji zniknęłyby jako słabsze, może doprowadzić do powstawania anomalii. Jedną z nich są właśnie telepaci, poszukiwani przez bohaterów powieści.

Wyrzeźbieni są piękni („– Ma pani bardzo piękne piersi. – Dziękuję w imieniu moich rzeźbiarzy” CO, s. 93), starzeją się, lecz nie widać po nich oznak upływu czasu. Proces rzeźbienia może jednak przebiegać w różnym stopniu pomyślnie. Można być wyrzeźbionym lepiej lub gorzej. Oczywiście taki proces kreowania DNA pozwala na określenie rasy i płci dziecka.

Osiem procent ludności świata żyje pod nadzorem sieci ubezpieczenia prawnego – NEtI. Ci, którzy zdecydowali się na jej respektowanie, są obserwowani przez kamery nawet we własnym domu. Za łamanie prawa członkom wspólnoty grozi kara pieniężna. Nawet przed seksualnym zbliżeniem, do jakiego dochodzi między Nicholasem Hunttem a Mariną Vassone, muszą oni wygłosić oficjalne formuły, a i po zbliżeniu obowiązują ich pewne normy:

Przyzwolenie, według obowiązującej interpretacji ustawy o gwałtach małżeńskich, obejmowało czas jedynie do „pierwszej zasygnalizowanej przez wszystkie zaangażowane strony przerwy w stosunku” – stanął więc metr od Mariny i zatrzymał w pół ruchu swą rękę, która już sięgała do jej policzka.

(CO, s. 9)

Oczywiście poza elitą społeczną, piękną i bogatą, ale sterylną i schowaną za siecią ubezpieczenia prawnego, funkcjonuje zupełnie inny świat. Nicholasowi przyjdzie go odwiedzić, gdy wypowie wojnę systemowi. Wraz z Mariną i małą armią przebija się przez slumsy aż do Enklawy:

I to właśnie wcale nie zezwierznicowani: ot, przypadkowi dzikus, biedni nierzeźbięcy. Tu wszak – musiał to sobie w kółko powtarzać – nadal toczyło się życie. Ani w wewnętrznej strefie luksusu NYC, ani w zewnętrznym kręgu „drugich trzech czwartych” nie zobaczyłby tego wszystkiego tak wyraźnie, jak tu, gdzie, out of NEtI, rozgrywało się otwarcie, na ulicach, na oczach miasta. Żałował, że nie może podsłuchać ich rozmów. Sądząc jedynie po sobie, zagrzybionym, nie był w stanie określić zбочzeń językowych. Lecz oni – grupa o silnych więzach społecznych – na pew-

no jeszcze samowzmacniali wszelkie prądy semantyczne. W ogóle: interakcje potęgują rezonans. Widać to po tych dzikusach.

(CO, s. 389)

Znaczący jest język opisujący nierzeźbioną część społeczeństwa: „Z balkonów, z okien, z dachów, z głębi przecznic – gapili się na przemarsz tej armii brzydki nierzeźbieńcy” (CO, s. 392). Ten dyskurs można z powodzeniem poddać analizie postkolonialnej: nierzeźbieni są brzydki i dzicy, żyją w „blokowiskach plemion”, o niskim standardzie socjalnym. W naturalny sposób płodzą dzieci, które, podobnie jak oni, nie podejmą legalnej pracy, bowiem wykwalifikowanie i rzeźbienie są do tego nieodzowne. Żyją więc w zamkniętym kole nędzy. Kluczowa jest oczywiście ekonomia. Dlatego tak niebezpieczne są wirusy, które mogą opanować ziemię:

Przetrwają jedynie społeczeństwa preferujące sztuczne rozmnażanie: my, część Europy, enklawy azjatyckie. To jest upadek, to jest zagłada: wszak dziś jesteśmy mocarstwem właśnie dlatego, że poza naszymi granicami kłębią się miliardy owych zacofańców. W sensie gospodarczym, nie psychologicznym. Podcinamy gałąź, na której siedzimy. Jałowiec [niebezpieczny wirus – P.G.-K.] uratuje nas przed mieczem demografii, ale zniszczy młotem ekonomii.

(CO, s. 226)

Piękno jest zatem jednym z wyznaczników statusu ekonomicznego. Inaczej będzie w *Linii oporu*: ekonomia pozwala ludziom pracować bardzo niewiele i żyć na wysokim poziomie, w światach wirtualnych, w państwach Ducha. Ludzie żyjący w świecie wirtualnym mogą dowolnie określać swoją płęć i orientację.

Najpierw proteoseksualiści: „Bo przecież nie obejmuje Paweł pożądaniem osobnika każdej płci, wieku, wyglądu, charakteru. Ale na tym polega proteoseksualizm, że może sobie łatwo przejeżdżować chuch z dowolnego Iksa na dowolnego Igreka” (LO, s. 64).

Nazwa wzięła się od mitycznego Proteusza, bóstwa morskiego, syna Posejdonu i nimfy Neidy, który oprócz daru wieszczenia przyszłości posiadał także umiejętność zmieniania swojej postaci²¹. Tak więc proteoseksualiści mogą za obiekt pożądania wybierać dosłownie wszyst-

²¹ V. ZAMAROVSKÝ: *Bogowie i herosi mitologii greckiej i rzymskiej*. Przeł. J. ILLG. Warszawa–Katowice 2003, s. 393. Zob. też. Z. KUBIAK: *Mitologia Greków i Rzymian*. Warszawa 2003, s. 207.

ko („proteoseksualiści zakochujący się w lodówkach i liczbach nieparzystych” – LO, s. 88).

Postpłciowcy zdecydowali się na wyzerowanie płci. Kimś takim jest Arto Żeliwo (w świecie biologicznym: – Artur):

Rośnie moda po uniwersytetach. Postseksualiści, płęć zero. Wykluli się na socjologiach, literaturach, genderach – potem zarazili psychonomię i politainment – teraz ekspandują na miękką filozofię i kierunki kogito. Also, istnieje szczerp nerdyczny: w matematyce, informatyce, teoriach Q.

Na początku żyli w niszy wielkomiejskiej bohemy, dziewczyny szpecące się metalem w buźce, zielonymi włosami krzywo ciętymi, więzionymi drelichami, faceci niedomocy, zaspani, niedojadający, z głową zawsze w chemii, w ubraniach po własnych bratankach.

A potem już nie dziewczyny i nie faceci. Potem piercing i tatuaż zeszyły na poziom genów.

Mają teraz swoje zony ducha, miasta na miastach, światy na światach odłączane ich reputacją i kogito. Social szlaje, gdzie rozplywa się nawet pamięć i słowo i „ja”. Proteuszowe morza.

Twarz Arto ma szuflady i portmonetki, włosy Arto rosną w rafie koralowej, na kontynentach jego torsu płoną dżungle, czarna dziura genitaliów akreuje różowe tagi.

(LO, s. 75)

Teorie queer i gender zainspirowały wpierw środowiska akademickie, świat wirtualny daje jedynie możliwość realizacji takiego marzenia: bycia tym, kim chce się być. Sam akt wybierania płci i kreowania swojej historii (w postaci szlaji w *Linii oporu*) jest zbieżny z „tinyseksem”, pojęciem z rejonów feminizmu technologicznego Sherry Turkle²².

Kulturę patriarchalną wspiera język, jak więc pokonać jego opór? „W liczbie pojedynczej polszczyzna nie ominie rodzaju -skiego, więc mówi się w mnogiej” (LO, s. 75), a więc: „Co wam pasuje, zer doktor, co wam pasuje” (LO, s. 75). Gdy Paweł odwiedzi przestrzenie, w których musi pozbyć się swojej płci: „Na granicy poproszono mnie o płęć. Zdjąłem ją i oddałem, i weszłem nago” (LO, s. 211). Pierwszoosobowy narrator mówi wtedy o sobie: „mogłem”, „spotkałem”, „żyłem”.

Ludzie przyszłości chcą „drobnego upłynnienia: ubioru, roli w społeczeństwie, roli w gospodarce, płci, ciała, kogito” (LO, s. 216). Dukaj boi się właśnie tego upłynnienia, kolejne rozwodnienie może być przekroczeniem granicy człowieczeństwa, ale z drugiej strony:

²² I. IWAŚTÓW: *Gender, tożsamość, stereotypy*. „Ruch Literacki” 2002, nr 6, s. 554.

Nie wolno zapominać: transowie to najwięksi romantycy. Nerdowie, queers, transseksualiści, nadcieleśni, roleplajowcy, onzo – tylko dzięki temu przetrwali, że żyją między ideałami, ślepi na cały gnój materii, z jakiej zostali ulepieni. [...] Transowie pierwsi zaczęli emigrować w ducha. Jeszcze zanim skręcono boski procesor, zanim pociągnięto kable-scrabble, jeszcze przed kodami, matematykami [...] Transowie bowiem zawsze byli takimi, jakimi są dla siebie w duchu, a nie jakimi zakamieniała ich materia. Dziwo przefrunęło nad ich kołyskami, Proteusz zgwałcił im neuro.

(LO, s. 215–216)

Wreszcie mogą dostosować swoją cielesność do stanu swojej świadomości. Idea wyrasta tu ponad materię, ponad „gnój”²³.

Ostatnią grupę stanowią petraseksualiści (z łac. *petra* – „skała”, „kamień”), a więc ci, którzy wybierają stanowcze określenie swojej płci, są zatem najbardziej tradycyjną grupą: „Sytuacja sceniczna *par excellence*: kobieta i mężczyzna, *petra* płęć, usiedli, by rozmówić się o przyszłym życiu, o wzajemnej konsumpcji dusz i ciał. Gdyby nie konwencja technu, mogliby tu odtwarzać dziewiętnastowieczną plaję” (LO, s. 179).

O kategorii nomadyzmu, upłynnienia podmiotu (jego „»procesie negocjacji« między materialną a semiotyczną kondycją”) w odniesieniu do feminizmu pisze Inga Iwasiów. Zastanawia się, czy *becoming women* to metafora kobiecości, czy kategoria uniwersalna²⁴. U Dukaja to kategoria ogólna, między innymi dlatego, że nomadzi o negocjującym podmiocie stoją w opozycji do wszystkich *petra*-. Sfera materialna ulega zawieszeniu, nomadzi działają jedynie w sferze semiotycznej realizującej się w przestrzeni wirtualnej. Tu zaś pojawia się kwestia reprezentacji²⁵.

Także w *Perfekcyjnej niedoskonałości* postludzie manifestują się dowolnie, zwraca się do nich w nowym języku. Zamoyski pyta:

²³ Por. „Dusza jest więzieniem ciała, powiedział Michel Foucault i miał rację: wszczępiony w umysł i wypisany na ciele sposób myślenia o płci stwarza iluzję substancjalnej płciowości, która wydaje się być naturalną, biologiczną warunkującą w oczywisty sposób zachowania uznane za męskie i kobiece”. J. KOCHANOWSKI: *Czy gej jest mężczyzną? Przyczynki do teorii postpłciowości*. W: *Gender. Konteksty*. Red. M. RADKIEWICZ. Kraków 2004, s. 108.

²⁴ I. IWASIOŃ: *Gender dla średnio zaawansowanych. Wykłady szczecińskie*. Warszawa 2008, s. 68–69.

²⁵ A. ŁEBKOWSKA: *Gender*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. MARKOWSKI, R. NYCZ. Kraków 2006, s. 392.

– Jak to właściwie jest z płcią phoebeów? – zagadnął, by przerwać ciszę.
– To znaczy, orientuję się, że ani żeńska, ani męska, muszę sobie zresztą bez przerwy o tym przypominać, żeby się nie pogubić w tych postpłciowych deklinacjach... Dlaczego po prostu nie „to”? Przepraszam, jeśli cię uraziłem, ale nie rozumiem, po co te lingwistyczne wygibasy.

(PN, s. 221)

Adam jest zagubiony w ten sam sposób, w jaki jesteśmy niepewni przy spotkaniu z *drag*, nie wie, jakiej użyć formy gramatycznej²⁶.

– Ja nie jestem bezpłciowu, nie jestem aseksualnu – rzekł sucho phoebe, spoglądając na Zamoyskiego bez mrugnienia. – Po prostu moja seksualność całkowicie transcenduje kategorie męskości i kobiecości. Jeśli możesz dowolnie zmieniać kolor włosów, pozbyć się włosów w ogóle lub zastąpić je czymś zupełnie innym, i przyszedłeś na świat ze wszystkimi tymi potencjami – to jaki sens ma pytanie, czy jesteś blondynem, czy brunetem? Tak samo nie pytasz o płeć postseksualisty.

(PN, s. 221)

Tak więc postludzki rodzaj gramatyczny operuje końcówką -u, obok równocześnie funkcjonujących -y dla deklinacji męskiej, -a dla żeńskiej oraz -o dla nijakiej (w mianowniku liczby pojedynczej). Anna Łebkowska pisze o walce o język: „Gramatyczny rodzaj męski funkcjonuje bowiem jako wyznacznik uniwersalny i nienacechowany, podczas gdy rodzaj żeński musi być za pomocą językowych sygnałów zaznaczony”²⁷. Język ma charakter konstrukcyjny i jako taki bierze udział w budowaniu genderowych kategorii. Dukaj pokazuje tym samym, że stworzenie nowych paradygmatów języka rozbija nie tylko „męską dominację”, ale stwarza sytuację, w której język i płeć nie są wzajemnie ukontekstwowione (z punktu widzenia phoebe i inkluzji). Owa męska dominacja rozbita zostaje także przez unieważnienie znaczenia orientacji seksualnej, bowiem – jak stwierdza Jacek Kochanowski, referując poglądy Judith Butler – „płeć jest kategorią będącą konstytutywnym elementem procesów wymuszających obowiązkowy heteroseksualizm i jako taka stanowi niezbędny element mechanizmów utrwalania fallocentryzmu – dominacji męskiej”²⁸. Tam, gdzie nie ma cielesności, nie ma też „złudzenia esencjalnej męskości i esencjalnej

²⁶ I. IWASIÓW: *Gender dla średnio zaawansowanych...*, s. 93.

²⁷ A. ŁEBKOWSKA: *Gender...*, s. 370.

²⁸ J. KOCHANOWSKI: *Czy gej jest mężczyzną? Przyczynki do teorii postpłciowości...*, s. 104.

kobiecości”²⁹, ciało przestaje być kartą, na której odbijają się semiotyczne zapisy wzorców kultury.

W odróżnieniu od *Linii oporu*, gdzie podmiot był zmultiplikowany w przestrzeni wirtualnej, phoebe funkcjonują w formach bezcielesnych lub jedynie w okresowych manifestacjach biologicznych. Phoebe jest potencjalnie i kobietą, i mężczyzną. Jest hetero- i homoseksualny. Płeć i orientacja seksualna są tu związane z cielesnością, a ta przecież jako taka nie istnieje. Podmiot, świadomość, lub wręcz po prostu byt intencjonalny manifestuje się wedle swej nieograniczonej woli. Jednocześnie ma szansę doświadczania obu płci, dowolnego jej imputowania zamiast kastracji³⁰ i dowolnego kreowania swojego *gender*.

Cyberfeminizm z natury nie jest definiowalny, jest trochę jak Internet, z którym nierozzerwalnie się wiąże: to oplatająca sieć o niepewnych granicach. Ważną dla cyberfeministek figurą jest cyborg. Anna Nacher zwraca uwagę na jego hybrydyczność, oddzielając sztuczne od naturalnego, jest on znakiem ciała postludzkiego „poddanego specyficznej technologicznej oraz dyskursywnej obróbce”³¹. Badaczka pisze o cyborgu jako o kłęczu, w którym komunikacja odbywa się pomiędzy poszczególnymi częściami i jako takie jest punktem oporu przeciwko dyskursowi władzy. W podobnym tonie pisze o cyborgu Ewa Witkowska, referując poglądy Haraway: cyborg wymyka się biseksualizmowi i jest „wyściem z bagna dualizmów”³². Cyborg jest więc dzieckiem technonauki, które łączy w sobie człowieka i technikę³³. W przypadku postpłciowców Dukaja rzecz ma się nieco inaczej – nie są oni cyborgami o tyle, że w ogóle nie mają ciała, funkcjonują w sferze wirtualnej.

To właśnie cyberfeminizm zwraca uwagę na największą migrację w historii – ze świata *offline* do świata *online*, i zauważa, że mimo możliwości potencjalnego uwolnienia cyberprzestrzeni wciąż pełne są

²⁹ Tamże, s. 107. Jacek Kochanowski pisze o postpłciowości gejów w wymiarze społecznym i symbolicznym, jako tych, którzy rozbijają heteronormatywny patriachalizm.

³⁰ A. ŁEBKOWSKA: *Gender...*, s. 383.

³¹ A. NACHER: *Cyborg jako kłęcz – polityka produktywnych sprzeczności*. W: *Gender. Konteksty...*, s. 119.

³² E. WITKOWSKA: *Gender a rzeczywistość wirtualna: Cyberfeminizm – wirus w starym systemie*. W: *Gender. Konteksty...*, s. 130.

³³ A. NACHER: *Cyborg jako kłęcz – polityka produktywnych sprzeczności...*, s. 123.

pragnień i ciał. Wieszczy też pewną nostalgię za różnicą³⁴. Dukaj sytuuje się więc gdzieś na obrzeżach cyberfeminizmu, pisze o jego projekcjach i tęsknotach. Jest to element jego futurologicznych ekstrapolacji: technonauka pomoże obalić męską, fallocentryczną dominację³⁵.

Ojalika Otak, bohaterka opowiadania *IACTE*, po wypadku statku kosmicznego „Arka” zmuszona została do tropienia wampira w lasach obcej planety, wraz z pół-Indianinem Luisem. Oderwana od świata technonauki powróciła na łono patriarchalnego, fallocentrycznego świata. Z rozrzewnieniem wspomina niewielki ułamek okresu rozwoju *homo sapiens*, kiedy płeć nie stanowiła o pełnionej funkcji czy wykonywanym zawodzie:

Awans społeczny kobiet jest nierozzerwalnie związany z postępem; wynika z niego: tradycyjne przewagi płci silniejszej w rozwiniętym, stechniczowanym, skomputeryzowanym społeczeństwie, gdzie jedyną wartością jest informacja, a zatem produkt intelektu, nie mięśni – straciły zupełnie na znaczeniu; wszystkie międzypłciowe różnice niweluje technosfera: gdy zabić można myślą, nikt nie zważa na wzrost, wagę i siłę. Ja przyjąłam ten stan za naturalny, z podobną naiwnością, z jaką dziecko uważa swych rodziców za nieśmiertelnych i niezwycięzonych. Tymczasem nic bardziej mylnego. Wystarczy odjąć nam wszystkie te komputery, maszyny... wyjąć ze środowiska – a stajemy się tym, czym zawsze byliśmy: kochankami, służącymi, niewolnicami, kucharkami... matkami³⁶.

Internet jest środowiskiem społecznym, a –

W jego ramach implodują nie tylko kategorie podmiotu i przedmiotu, ale także opozycje prywatne/publiczne (to akurat nie jest radykalnie nowa cecha, została bowiem wprowadzona już przez radio i telewizję), materialne/niematerialne (a więc również umysłowe/cielesne, co wydaje się w zasadniczym stopniu rekonfigurować feministyczną krytykę Kartezjuszowskiej i Kantowskiej diady) czy sztuczne/naturalne³⁷.

³⁴ A. GALLOWAY: *Cyberfeminizm*. „Recykling Idei”. http://recyklingidei.pl/galloway_cyberfeminizm [dostęp: 3.05.2011].

³⁵ Por. E. CIAPUTA: *W poszukiwaniu nowego podmiotu feminizmu? Cyberfeministyczne rekonstrukcje i reprezentacje*. „Recykling Idei”. http://recyklingidei.pl/ciaputa_w_poszukiwaniu_nowego_podmiotu_feminizmu [dostęp: 3.05.2011].

³⁶ J. DUKAJ: *IACTE*. W: TEGOŻ: *W kraju niewiernych*. Kraków 2008, s. 127–128.

³⁷ A. NACHER: *Cyberfeministyczne rekonfiguracje. Internet jako nowa przestrzeń polityczna*. „Recykling Idei”. http://recyklingidei.pl/nacher_cyberfeministyczne_rekonfiguracje [dostęp: 6.05.2011].

A zatem początki tego procesu obserwować możemy już dziś (zrobił to Dukaj, a przedłużenie trendów opisał jako element świata *science fiction*), bowiem „w Internecie produkcja podmiotów (uczestniczenie w komunikacji) odbywa się poprzez tekst, cyberprzestrzeń nasyciona jest performatywami. Jestem tym, kim (teraz) mówię, że jestem”³⁸.

Dopóki żyjemy w świecie materialnym, jesteśmy uwikłani w biologię, piękno jest wyznacznikiem statusu społecznego czy ekonomicznego (*Czarne oceany*), ale kiedy wyemigrujemy w światy wirtualne, nastąpi postgenderyzm (*Linia oporu*, *Perfekcyjna niedoskonałość*). Entuzjaści tego porządku będą odczytywać takie futurologiczne projekcje z nadzieją. Pięknem ciała przyszłości będzie jego chwilowość, potencjalność i dowolność.

Bibliografia

Podmiotowa

- DUKAJ J.: *Czarne oceany*. Wyd. II. Kraków 2008.
 DUKAJ J.: *IACTE*. W: TEGOŻ: *W kraju niewiernych*. Kraków 2008.
 DUKAJ J.: *Inne pieśni*. Wyd. II. Kraków 2009.
 DUKAJ J.: *Król Bólu i pasikonik*. W: TEGOŻ: *Król Bólu*. Kraków 2010.
 DUKAJ J.: *Linia oporu*. W: TEGOŻ: *Król Bólu*. Kraków 2010.
 DUKAJ J.: *Oko potwora*. W: TEGOŻ: *Król Bólu*. Kraków 2010.
 DUKAJ J.: *Perfekcyjna niedoskonałość. Pierwsza tercja progresu*. Kraków 2009.

Przedmiotowa

- BOSTROM N.: *A History of Transhumanist Thought*. <http://www.nickbostrom.com/papers/history.pdf> [dostęp: 16.06.2014].
 BRZOSTEK D.: *Maska Stanisława Lema, czyli narodziny umysłu z ciała maszyny*. W: *Polska literatura fantastyczna. Interpretacje*. Red. A. STOFF, D. BRZOSTEK. Toruń 2005.
 CIAPUTA E.: *W poszukiwaniu nowego podmiotu feminizmu? Cyberfeministyczne rekonstrukcje i reprezentacje. „Recykling Idei”*. http://recyklingidei.pl/ciaputa_w_poszukiwaniu_nowego_podmiotu_feminizmu [dostęp: 3.05.2011].

³⁸ Tamże.

- Czuję się jak kukulczy podrzutek. Z Jackiem Dukajem rozmawia Wojciech Orliński. http://wyborcza.pl/1,75517,10734042,Dukaj__Czuje_sie_jak_kukulczy_podrzutek.html [dostęp: 5.12.2014].
- DELEUZE G., GUATTARI F.: *Kłucze. Traktat o nomadologii: maszyna wojenna*. Przeł. B. BANASIAK. „Colloquia Communia” 1988, nr 1–3.
- DVORSKY G., HUGHES J.: *Postgenderism. Beyond the Gender Binary*. <http://ieet.org/archive/IEET-03-PostGender.pdf> [dostęp: 16.06.2014].
- GALLOWAY A.: *Cyberfeminizm. „Recykling Idei”*. http://recyklingidei.pl/galloway_cyberfeminizm [dostęp: 3.05.2011].
- IWASIOŃ I.: *Gender dla średnio zaawansowanych. Wykłady szczecińskie*. Warszawa 2008.
- IWASIOŃ I.: *Gender, tożsamość, stereotypy*. „Ruch Literacki” 2002, nr 6.
- KOCHANOWSKI J.: *Czy gej jest mężczyzną? Przyczynki do teorii postpłciowości*. W: *Gender. Konteksty*. Red. M. RADKIEWICZ. Kraków 2004.
- KUBIAK Z.: *Mitologia Greków i Rzymian*. Warszawa 2003.
- LEM S.: *Bomba megabitowa*. Kraków 1999.
- LEM S.: *Podróż jedenasta*. W: TEGOŹ: *Dzienniki gwiazdowe*. T. I. Warszawa 1994.
- LEM S.: *Summa technologiae*. Wyd. IV rozszerzone. Lublin 1984.
- LEM S.: *Terminus*. W: TEGOŹ: *Opowieści o pilotce Pirxie*. Warszawa 1990.
- ŁEBKOWSKA A.: *Gender*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. MARKOWSKI, R. NYCZ. Kraków 2006.
- NACHER A.: *Cyberfeministyczne rekonfiguracje. Internet jako nowa przestrzeń polityczna*. „Recykling Idei”. http://recyklingidei.pl/nacher_cyberfeministyczne_rekonfiguracje [dostęp: 6.05.2011].
- NACHER A.: *Cyborg jako klucz – polityka produktywnych sprzeczności*. W: *Gender. Konteksty*. Red. M. RADKIEWICZ. Kraków 2004.
- Patrząc w przód dalej niż na jeden ruch*. Z Jackiem Dukajem rozmawia Łukasz Jonak. „Kultura Liberalna” 2011, nr 32. <http://kulturaliberalna.pl/2011/08/09/patrzac-w-przod-dalej-niz-na-jeden-ruch/> [dostęp: 5.12.2014].
- PŁAZA M.: *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*. Wrocław 2006.
- WITKOWSKA E.: *Gender a rzeczywistość wirtualna: Cyberfeminizm – wirus w starym systemie*. W: *Gender. Konteksty*. Red. M. RADKIEWICZ. Kraków 2004.
- Wywiad z Jackiem Dukajem Jana Żerańskiego*. <http://katedra.nast.pl/artukul/4239/Wywiad-z-Jackiem-Dukajem/> [dostęp: 7.12.2014].
- ZAMAROVSKÝ V.: *Bogowie i herosi mitologii greckiej i rzymskiej*. Przeł. J. ILLG. Warszawa–Katowice 2003.

Summary

Civilisational advancement in Jacek Dukaj's novels is connected with a hierarchical and conservative society; hence, it bases on a specific order. On the other hand, however, there is a space for chaos, for an external code, for an element which makes it possible to break the impasse to which any evolution must unavoidably lead. A developed society is in a sense liberal and an individual becomes indefinite, fluid, especially in the post-postmodern times. This fluidity is particularly well visible in the sexuality of the virtual human being, who will aim at annulling sexual delimitations, towards postgenderism. The article attempts to describe these categories and interpret some of the threads in selected novels by Jacek Dukaj: *Czarne oceany* (*Black Oceans*), *Perfekcyjna niedoskonałość* (*An Ideal Imperfection*), *Linia oporu* (*Line of Resistance*), and *Oko potwora* (*The Eye of the Monster*).

Agnieszka Nęcka

Uniwersytet Śląski w Katowicach

W pułapce dezintegracji O chaosie w najnowszej prozie polskiej

Profesorowi Marianowi Kisielowi
z wdzięcznością za historycznoliterackie drogowskazy

Truizmem jest dziś stwierdzenie, że żyjemy w świecie zdegenerowanym i zdecentralizowanym. Zamęt, samotność, niedopasowanie będą słowami kluczami, które opisywać mogą naszą współczesność. Warto zapytać, jak tę sytuację obrazują i oswajają pisarze? Jakie konsekwencje ma dyktatura konsumpcjonizmu i uwikłania w ówczesne normy obyczajowo-kulturowe?

Happening „mentalnego dresiarza”

Kontrowersyjne, antykonsumpcjonistyczne działania na wielu polach przyniosły Sławomirowi Shutemu duży rozgłos. Media szybko ochrzciły go „papieżem antykonsumpcjonizmu”, a *Zwał* – który wyniósł pisarza na szczyt popularności – manifestem „generacji Nic”¹. Zdaniem Roberta Ostaszewskiego Shuty

zмага się z rzeczywistością, w którą zostaliśmy wrzuceni, mówi jej głośno „nie”, wybrzmiewające złością, może nawet nienawiścią do głupoty,

¹ Warto zauważyć, że na przykład Krzysztof Uniłowski podawał w wątpliwość objawienia poznawcze *Zwału*, pokazując, że środowiskowa legenda („dzieło rewelatorskie i rewolucyjne”, które „miało odsłonić nędzę całej tej kapitalistycznej inscenizacji, miało ukazać społeczne i psychologiczne koszty twierdzenia, jakoby droga, na którą wstąpiliśmy z początkiem lat dziewięćdziesiątych, była drogą jedyłą”) niewiele miała wspólnego z powieścią. K. UNIŁOWSKI: *Zepsuł się młody*. W: TĘGOŹ: *Kup Pan książkę! Szkice i recenzje*. Katowice 2008, s. 50.

bylejakości czy sztuczności życia [...] nie chce zasiać w łożu szyderców, cynicznych obserwatorów, którzy ku ucieście czytelników wykpiwają słabostki ludzi i absurdy świata. Autor *Bełkotu* tworzy współczesną „komedię ludzką” po to, żeby zgłosić swój protest, a jednocześnie unaocznic nam, że to, co uważamy za uciążliwą normę terażniejszości i zbywamy machnięciem ręki [...], w gruncie rzeczy stanowi anomalie².

Wydany w konwencji harlequina³ *Bełkot* (2001) nie był oceniany pozytywnie (lub w ogóle był niezauważany). Uznawano go przede wszystkim za tekst grafomański, bełkotliwy, wtórny, niezrozumiały⁴. Z kolei Ostaszewski przekonywał, że mamy do czynienia z „literackim, prowokacyjnym happeningiem”, w którym „pisarz kontestuje tradycyjnie pojmowaną literackość, uderza w przyzwyczajenia

² R. OSTASZEWSKI: *Nienormalna norma*. „Twórczość” 2003, nr 5, s. 117–118. Tym, jak zauważyła Emilia Branny-Jankowska, można by tłumaczyć antykonsumpcjonistyczne gesty Shutego. Badaczka pisała: „Złudzeniem staje się samo życie, doświadczanie problemów i ich rozwiązywanie, uczestnictwo w życiu społecznym oraz demokratyczna kontrola nad sprawowaniem władzy. Realność sprowadzona zostaje do serii przedstawień, ujętych w kolorowe ramki, zaopatrzonych w gotowe, starannie zaprojektowane rozwiązania. Staje się ona spektaklem, swoją własną inscenizacją. Przystaje istnieć język dla prawdy, gdyż pojęcia odnoszą się jedynie do dostępnych działań i przedmiotów, są historyczne i zależą od wyboru. Kreowanie tego wyboru to tworzenie prawdy, wcielanie i definiowanie wartości. Konsumpcjonizm oznacza obracanie się jedynie w sferze tak skonstruowanej prawdy, inscenizację wartości i permanentną transgresję, hipnotyczny stan snu na jawie, stan oczarowania i zawieszenia krytycyzmu”. E. BRANNY-JANKOWSKA: *Antykonsumpcjonizm jako chwyt*. W: *Ćwiczenia z rozpaczy. Pesymizm w prozie polskiej po 1985 roku*. Red. J. JARZĘBSKI, J. MOMRO. Kraków 2011, s. 348.

³ Nawiązująca do przesłodzonej stylistyki harlequina różowa okładka z napisem na żółtej gwiazdce „Szukaj! 100 PLN w środku” i wskaźnikami określającymi natężenie akcji, przemocy i seksu w tekście. W podobnej zresztą stylistyce utrzymana została okładka *Cukru w normie*: podziękowania „producentów” za zakup „produktu” oraz napis „Gratulujemy udanego zakupu!”, życzenia „Smacznego!” i parafraza sloganu reklamowego „Twój kot, gdyby żył, kupowałby Cukier w normie”. Por. M. LACHMAN: *Literatura do oglądania? Proza polska po 1989 roku pod naporem kultury wizualnej*. „Przestrzenie Teorii” 2007, T. 7, s. 149.

⁴ Zob. D. NOWACKI: *Kiepski z Huty*. „FA-art” 2001, nr 1–2, s. 56–57 oraz TENŻE: *Uczeń sać Shutego*. „Opcje” 2013, nr 4, s. 30–35 czy W. RUSINEK: *W poszukiwaniu utraconej rzeczywistości. Jeszcze raz o prozie tzw. „roczników siedemdziesiątych”*. W: *Tekstylika. O „rocznikach siedemdziesiątych”*. Red. P. MARECKI, I. STOKFISZEWSKI, M. WITKOWSKI. Kraków 2002, s. 652–657. Drugi szkic Dariusza Nowackiego, co istotne, pokazuje między innymi, jak duże były redakcyjne obróbki tekstów Shutego, w efekcie czego nie do końca wiadomo, komu należałoby przypisać ich autorstwo. Ciepłej o *Bełkocie* wypowiadał się Przemysław Pilarski – P. PILARSKI: *Globalne świętości (idealy tyją)*. „Pracownia” 2002, nr 2–3, s. 65–67 czy Michał Witkowski – M. WITKOWSKI: *Recycling. Notatki na marginesie twórczości własnej i innych roczników siedemdziesiątych*. W: *Tekstylika...*

czytelników, zapisując strumień świadomości”⁵ kogoś, kogo można by określić mianem „mentalnego dresiarza”⁶. W *Bełkocie* Shuty idzie niejako o krok dalej niż w opowiadaniach zamieszczonych w *Nowym wspaniałym smaku* (1999). Tym razem bowiem nie ustawia się na zewnętrz opisywanej rzeczywistości, ale mówi z jej środka.

Narrator tej prozy egzystuje według prostego schematu: „Fest fast żyć, jeść, pić, tyć, od ręki pożyczkę i bez zyrańców. Dec it. Git. Gra”⁷. Z sekwencji nieuporządkowanych obrazów wyczytać można przede wszystkim rozczarowanie polskim kapitalizmem. Jak konstatował Wojciech Rusinek, „przybieranie maski współczesnego »nihilisty« zobowiązuje nie do »wypowiadania się«, ale »wybluzgiwania« ze złością wszystkich brudów, które na co dzień przesłonięte są pozornym blaskiem witryn drogich sklepów czy oficjalnym wizerunkiem Krakowa jako stolicy kulturalnej”⁸.

Bodaj po raz pierwszy pańszwiniizm jako pewien sposób patrzenia na rzeczywistość III RP (że niby cała rzeczywistość chora, wszędzie gnój, upadek, kurestwo [!], zepsucie...) zyskał wyraźną motywację klasową. Narrator-bohater *Bełkotu* nie jest – jak to wcześniej bywało – li tylko obserwatorem, kimś nie należącym do plugawej rzeczywistości wyłaniającej się z powieści, za to tę rzeczywistość bezwzględnie recenzującym. Przeciwnie – postać mówiąca (i oceniająca, bo to ważne!) wypowiada się w imieniu wykluczonych („nabranych”), czyli tych, którym III RP raczej macocha niż matka. Narrator nie tylko powiada, że źle się dzieje w państwie polskim, ale też wskazuje na klasowy charakter owego zła⁹.

Bohater powieści Shutego jest po trzydziestce, był w wojsku, trochę studiował, pracuje:

Praca – parszywa. Wracam i czuję się jak złamany kutas. Jak zwiędły fiut. Mogę się wyładować na podnoszeniu obciążnika i dziękować panu, że w ogóle jest ta praca. Stary dopierdałał na piecach martenowskich. Trzy zmiany. Słonina, jaja, boczek, chleb, kapuśniak, ziemniaki, mleko z wo-

⁵ R. OSTASZEWSKI: *Dzieci gorszej koniunktury. Wersja zremiksowana*. W: *Tekstyli...*, s. 605.

⁶ R. OSTASZEWSKI: *Nienormalna norma...*, s. 119.

⁷ S. SHUTY: *Bełkot*. Kraków 2001, s. 15. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Po symbolu B podaję stronę, z której cytat pochodzi.

⁸ W. RUSINEK: *W poszukiwaniu utraconej rzeczywistości. Jeszcze raz o prozie tzw. „roczników siedemdziesiątych”...*, s. 653.

⁹ D. NOWACKI: *Kiepski z Huty...*, s. 56–57.

reczka i cienka herbata. Zero grymasu na twarzy. Ja się wyrodziłem jak ten nieudany chujek. Nie chce mi się... tylko bym spał i spał.

(B, s. 85–86)

Nie potrafi poradzić sobie z otaczającym go światem. Jest jednym z tych, którzy zachowują postawę bierną, bezmyślną, uwikłaną w siatkę stereotypów. Żyjąc bez wyznaczonego celu, daje sobą manipulować specjalistom od reklamy¹⁰. W nowej rzeczywistości urządzić udało się tylko tym, którzy będąc cwaniakami, zdecydowali się na rozmaite „przekręty”. W tej grupie znaleźli się między innymi adwokaci czy politycy:

Wielu jest nabranych, ale jeden powołany. Pan poseł, któremu wszystko wolno, i który parkuje swojego nowego Roëra niechlujnie na parkingu, puszcza do kolegów oczko. Półbogowie z drogowki machają przyjaźnie dłońmi. Szyja była panie pośle? Co by nie... Życie męża stanu jest piękne. Ech, gula śmiga po szyi. Tymczasem przeciętni zjadacze chleba wierzą w sprawiedliwość, nieomylność i środki piorące.

(B, s. 111)

Zdaniem Dariusza Nowackiego:

Nikt nie jest bezpieczny, każdy – nawet ofiary, nawet „nabrani” – dotknięty ześwinieniem, które wdarło się w najmniejsze szczeliny rzeczywistości. To oczywiście podstawowa słabość socjologii powieściowej, którą zaproponował Sławomir Shuty. Skrajnie tendencyjna socjologia powieściowa to martwy raport o stanie nastrojów społecznych i duchowej aurze. Nikt temu zapisowi nie uwierzy¹¹.

Poetyka bełkotu znamienita jest także dla warstwy lingwistycznej. *Bełkot* pomyślany został jako „językowa sieczka, szczątki rozmaitych stylów i dyskursów, poszarpane, krótkie zdania, poprzekręcane, często wulgarne zbitki słów i fraz”¹². Shuty wykorzystuje slogany, reklamy, artykuły z kolorowych gazet, zasłyszane na ulicy czy w barach dialogi, chodnikowe szlagiery oraz elementy języka komputerowego. Nagromadzenie źródeł jeszcze dobitniej podkreśla fakt, że mamy do czynienia z obnażaniem osaczenia człowieka przez „papkowaty” język¹³. Zdaniem Przemysława Pilarskiego:

¹⁰ Zob. R. OSTASZEWSKI: *Nienormalna norma...*, s. 119.

¹¹ D. NOWACKI: *Kiepski z Huty...*, s. 57.

¹² R. OSTASZEWSKI: *Nienormalna norma...*, s. 118.

¹³ Zob. P. PILARSKI: *Globalne świętości (ideały tyjaj)...*, s. 66.

Zaryzykowany przez autora *Belkotu* chwyt pisarski jest niczym innym, jak tylko próbą wypracowania własnego języka, koniecznego dla opisu owego „tu i teraz”. Język ten jest odzwierciedleniem chaosu, towarzyszącego nieustannie egzystencji człowieka w globalnej wiosce i wdzierającego się w jego świadomość, stając się przez to narzędziem komunikacji ze światem lub raczej jej niemożności¹⁴.

Jest też ów język odzwierciedleniem nienawiści, jaką odczuwa narrator *Belkotu*, który żyje w świecie podporządkowanym przez strategię marketingowo-rynkowe. Nieustanny przepływ towarów i usług sprawia, że jedynym miernikiem ich wartości okazuje się ilość nabywców¹⁵. Niemniej w *Belkocie* widać, że pogarda miesza się z zachwytem:

Gdyby choć tak na chwilę... panie boże bądź pan człowiek – jak muzyni z teledysków z USA... ech... żeby wozić się brykami, które podskakują w takt muzyki... a wokół na molo przęją się wyrobione larwy w skąpym bikini i kolagenem. Oni – silikonowe klaty na rzepach i gęsty oleisty samoopalacz... lepik... bebiko... sterydy... – flora jelitowa... gwiazdy serii A. Łał.

(B, s. 111)

W pogoni za fantazmatem

Joanna Bator stara się nie tylko pokazywać różne obrazy kobiecości, ale także oddawać hołd aktowi opowieści. Już w *Kobiecie*, jej debiutanckiej powieści, ujawnia się przecież płynąca z wewnątrz „ja” konieczność opowiadania oraz odsłanianie – wywiedziona z tekstu *Kobiecość jako maskarada* Joan Riviere – kobiecości definiowanej „jako forma kulturowa i konstrukcja psychiczna oparta na domina-

¹⁴ Tamże, s. 67.

¹⁵ Por. R. OSTASZEWSKI: *Nienormalna norma...*, s. 118. Ostaszewski wpisuje w tę interpretację okładkę książki. Jego zdaniem mamy do czynienia z ironicznym komentarzem na temat urynkowienia literatury. Krytyk przekonywał: „Ironiczny komentarz Shutego do sytuacji urynkowanej literatury nie został wyłożony w *Belkocie* wprost; autor wbudował go w pomysł na książkę traktowaną jak produkt. Jest ona celowo niespójna: tekst niestrawny dla konsumenta prozy popularnej opakowano w okładkę, która ma przyciągać uwagę właśnie takiego czytelnika [...] Shuty wykipiwa w ten sposób nadaktywność reklamiarzy, dla których nie liczy się sam produkt, jego jakość, wartość, ale tylko skuteczność chwytów, które mają podnieść sprzedaż”; tamże.

cji tego, co widać, na prezentacji siebie jako wyglądu”¹⁶. Prozaiczka bawi się swoją kobiecością, doskonale zdając sobie sprawę z tego, że jest ona podporządkowana męskiemu požądaniu¹⁷. To dyktat męskocentrycznego świata wymusza na kobiecie uległość wobec „standardów piękna”¹⁸ i wymaganych przez społeczeństwo norm: „zegar biologiczny (kobiety po trzydziestce – A.N.) zmienia się wówczas [...] w zegar z kukułką powtarzającą co pół godziny jedno z tysiąca społecznych oczekiwań. Bądź młoda. Niepomarszczona. Szczupła. Zamężna. Miej dziecko. Miej dziecko. Miej dziecko”¹⁹ (K, s. 150).

Narratorka-bohaterka *Kobiety*, buntując się przeciwko kulturowym oczekiwaniom, stawia na własną niezależność. Melancholijnie uwarunkowana, mieszkująca w Warszawie, młoda, wyzwolona intelektualistka i erudytka spędza czas na podróżowaniu, spotykaniu się ze znajomymi, romansowaniu, pisaniu, czytaniu i słuchaniu arii operowych. Tryb życia, jaki wybrała, nie do końca ją jednak satysfakcjonuje i nie daje szczęścia. Dzieje się tak głównie dlatego, że mimo starań ulega miłosnej hysterii, czując się zniewoloną. Joanna Bator przekonywała, że „Tytułową kobietę z *Kobiety* łączy z Wielkim G. relacja bardzo perwersyjna – ona się z nim identyfikuje, ona go kocha, bo chce nim być. Nie z nim, ona nim być pragnie! Mieć jego wolność, jego moż-

¹⁶ *Idealny sposób na kwietniową noc. Z Joanną Bator rozmawia Jakub Winiarski*. <http://www.literaturajestsexy.pl/idealny-sposob-na-kwietniowa-noc-rozmowa-z-joanna-bator/> [dostęp: 20.12.2014].

¹⁷ Por. U. CHOWANIEC: *Femme mélancolique, czyli o pesymizmie najnowszej literatury kobiecej*. W: *Ćwiczenia z rozpaczy...*, s. 395.

¹⁸ Narratorka drwi z upiększających zabiegów, które mają zapewnić kobietom młody i ponętny wygląd: „Cała jestem w falbankach. Oto twój styl. [...] Zrób decydujący krok w walce ze starzeniem się skóry. Jak pokonać niechęć wobec seksu oralnego? Chroni swoje usta. Pomoże im delikatna maseczka. Pochyl głowę i zamknij oczy. Zrób to dla swoich rzęs. Ruszaj do walki ze skórką pomarańczową. [...] Nanocząsteczka czystej witaminy E przywróci ci młodość. A oczy nabiorą blasku. [...] Postaw na styl romantyczny. Usta, którym żaden mężczyzna się nie oprze. Oto absolutna kobiecość”. J. BATOR: *Kobieta*. Warszawa 2002, s. 15–16. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Po symbolu K podaję stronę, z której cytat pochodzi.

¹⁹ Podobnych ironicznych wypowiedzi na temat krążących stereotypów jest w *Kobiecie* o wiele więcej. Dość przywołać jeszcze jeden *passus*: „Bądź miła. Mężczyźni są poligamiczni. Nieprzystępna bądź. Śliczna. Monogamiczna. Mężczyźni są z Marsa. Udawaj, że ci nie zależy. Kobiety z Wenus. Nie dzwoń pierwsza. Wybacz mu. [...] Dziewczynki nie powinny się brudzić. Zawsze tak było. Mają mniejsze mózgi, instynkt macierzyński oraz intuicję. Mężczyźni mają coś tam, gdzie ty nie masz. Penis, rozum władzę” [K, s. 12].

liwość dzwonięcia albo nie, jego fizyczną siłę”²⁰. Nie mogąc mieć tej wolności, narratorka *Kobiety* twierdzi, że jest „pustym miejscem, na które inny projektuje swoje sny. Niczym, otwartym na jego pragnienie. Zdekompletowanym pudełkiem puzzli z widokiem wielkiego fallusa. Brakiem, w którym krzyżują się wasze spojrzenia” (K, s. 13). Przebiera się za kobietę, jakiej pożądać mogliby mężczyźni, choć wie, że ludzie zakochują się w fantazmatach. W efekcie tego związku z góry skazane są na niepowodzenie. Rozczarowanie partnerem jest bowiem nieuniknione: „Ktoregoś dnia, za rok, dwa, zobaczy we mnie to, co chce wiedzieć we wszystkich kobietach. Złą siostrę Kopciuszka, która tylko przez chwilę była tą właściwą” (K, s. 11). Decyduje się jednak ciągle od nowa podejmować tę grę, ponieważ mimo wszystko nie potrafi (a może nie chce?) walczyć z tradycją.

Ciągle nie mają nikogo, do kogo mogłyby zwrócić się z pytaniem o siebie/kobietę. Błądzą. Bo jak mają nauczyć się miłości od matek, które pozbawiono prawa do seksualnych ciał? Kuchenne królowe depresji, półmartwe czcicielki Poświęcenia sączą córkom złą wiedzę zdobytą od własnych matek. Uczą je strategii nieistnienia, wpajają magiczne zaklęcia, dzięki którym obie wpasują się w któreś z przeznaczonych im miejsc. „Nie możesz zachowywać się jak chłopak, jak chcesz coś osiągnąć, musisz być twarda jak mężczyzna”. Córki ze związanymi stopami, córki w męskich zbrojach Ateny spotykają synów. Nie rozumiejąc się nawzajem opowiadają sobie historie niespełnionych snów i niemożliwych do zrealizowania pragnień.

(K, s. 12–13)

Nadrzędnym zamysłem Bator w *Kobiecie*, było sproblematyzowanie zmagania się z „»byciem kobietą« w życiu, tekście i teorii”²¹. Jednak po latach sama autorka ma do tej publikacji stosunek krytyczny:

„pomysł tamtej książki był chujowy”. I tyle. [...] Myślę o „Kobiecie” w kategoriach ekscesu i to raczej w znaczeniu potocznym niż filozoficznym. Od momentu wydania nigdy nie zajrzałam do tej książki; leży na półce i czeka, przy tej okazji też nie zajrzę, bo na dziś nie mam tam nic, co chciałabym znaleźć czy odnaleźć. Teraz to widzę jako uwiedzenie – się dałam uwieść Rolandowi B., wpadłam w jego dyskurs miłosny jak śliwka w kompot. Ja nigdy nie miałam skłonności i potrzeby adoracji mistrzów

²⁰ *Idealny sposób na kwietniową noc...*

²¹ *Kim jestem w tym momencie życia? Z Joanną Bator rozmawia Damian Gajda*. <http://ksiazki.onet.pl/kim-jestem-w-tym-momencie-zycia/q0rkf> [dostęp: 28.12.2014].

czy mistrzyń, do siedzenia w kółeczku i spijania słów z ust, ale ten Barthes mnie wziął na całego. Poniosła mnie logofilska przyjemność tekstu, a kto się wtedy przejmuje, że to głównie przyjemność własna? Żałuję, że nie dałam tego do przeczytania nikomu bliskiemu i mądrymu. To był czas braku zakorzenienia w sensie dosłownym, bo fruwałam gdzieś między dwoma kontynentami, trzema miastami i jakimiś różnymi osobami, i symbolicznym, brakowało mi języka, który mogłabym uznać za własny. [...] Myślę, że te fragmenty w stylu Barthowskim (!) jakoś się bronią. Nie wiem. [...] to *écriture féminine* zmieszałam z elementami *chick lit* i powstała książka-zapis przygód z poszukiwania własnego języka, w której nie chciałam ani do nikogo docierać, ani przekazywać żadnych prawd, ani specjalnie jej wydawać. Ktoś komuś ją zaniósł – żałuję, że straciłam wówczas trzeźwość osądu i samokrytycyzm, bo mogłam zrobić z tego materiału coś lepszego albo zachować na dysku w pliku Różne Stare²².

To eksperymentowanie z poszukiwaniem własnego języka sprawiło, że w przypadku *Kobiety* (ale i kolejnych powieści Bator) mamy do czynienia z prozą ufundowaną na swoistym „pakcie autobiograficznym”²³. Możliwość utożsamiania narratorki z autorką okazuje się pozorna. Otrzymujemy bowiem swoistą „autofikcję”²⁴, w której da się wyodrębnić trzy poziomy narracyjne: intertekstualny, fikcjonal-

²² *Idealny sposób na kwietniową noc...* Po latach pisarka będzie starała się wyprzeć istnienie *Kobiety*. Na przykład w wywiadzie udzielonym Jagodzie Wierzejskiej stwierdziła: „Dla mnie wolność spełniona polega także na umiejętności empatycznego powrotu w jądro ciemności, z którego uciekło się nie bez ran. Takim powrotem była dla mnie m o j a pierwsza powieść, *P i a s k o w a G ó r a*” [wyróżnienia – A.N.]. *Śni mi się czarna woda*. Z Joanną Bator rozmawia Jagoda Wierzejska. „Nowe Książki” 2012, nr 5, s. 4. Podobne konstatacje znaleźć można choćby w rozmowie z Damianem Gajdą: „*P i a s k o w a G ó r a* jest moim debiutem literackim. [...] Ta książka [*Kobieta* – A.N.] nie była powieścią, ale raczej literackim eksperymentem, łączącym *chick lit* i *écriture féminine*, przystankiem w poszukiwaniach własnego języka. Chciałam stworzyć studium kobiecego narcyzmu i melancholii, pokazać mocowanie się z »byciem kobietą« w życiu, tekście i teorii. Mam do *Kobiety* dużo dystansu, pisałam ją dziesięć lat temu. Jestem zupełnie w innym miejscu swojej historii. Nie uważam tego eksperymentu za udany” [wyróżnienia – A.N.]. *Kim jestem w tym momencie życia?...*

²³ W wywiadach Bator przyznawała na przykład: „Alicja, podobnie jak Dominika z dwóch wcześniejszych powieści, to oczywiście moje *alter ego*, ale w *Ciemno...* rzecz się komplikuje. Alicja i jej piękna martwa siostra to tak naprawdę jedna osoba. Jestem nimi obiema. To nie znaczy, że książka jest autobiograficzna w ścisłym sensie”. *Piszę, bo nie mam wyjścia*. Z Joanną Bator rozmawia Żanna Stoniowska. <http://www.miastokobiet.pl/joanna-bator-pisze-bo-nie-mam-wyjscia/> [dostęp: 22.12.2014].

²⁴ Pisała o tym szczegółowo Ewa Domańska w szkicu – E. DOMAŃSKA: *Autofikcja Joanny Bator*. „Teksty Drugie” 2003, nr 2–3, s. 336–345. Zob. też rozważania Anny Turczyn – A. TURCZYN: *Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna*. „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2.

ny i autobiograficzny²⁵. W efekcie pojawiła się przeintelektualizowana opowieść, którą najprawdopodobniej dzięki specyficznemu połączeniu doświadczeń egzystencjalnych z lekturowymi Justyna Jaworska określiła „czytadłem dla intelektualistek”, w którym bezkonkurencyjnie „przenikają się plotki i psychoanaliza, pranie i pożądanie”²⁶. Ów kontestujący osąd pojawił się za sprawą powierzchownej, jak dowodziła Ewa Domańska, lektury prozy Bator²⁷. Jej zdaniem:

Bohaterka książki Bator jawi się jako taka, bo kultura i środowisko zmusza ją do noszenia masek (bądź piękna, młoda, szczupła, roztrzaska wokół siebie atmosferę sukcesu, uśmiechaj się itd.), ale głębsza analiza tekstu pokazuje, że owa maska chroni przed ostatecznym rozpadem najbardziej skrywane „ja”, strzaskane wypadkami życia²⁸.

Z kolei Urszula Chowaniec chciała w *Kobiecie* widzieć „opowieść o pokonywaniu melancholii i minisej o samej melancholii”²⁹. Wszak melancholik „w pewnym sensie jest tym, co kocha. Zrośnięty na zawsze z opierającą się symbolizacji częścią własnego ja, melancholik z pojedynczą skórą Narcyza, tak podatny na zranienie” (K, s. 182). Narratorka kocha wykreowany przez siebie, niedościgniony męski fantazmat, zaś narcystyczne usposobienie czyni z niej mniej odporną na cierpienie i rozczarowania.

Jedną z konsekwencji poszukiwania własnego języka jest to, że *Kobieta* jawi się jako narracja wewnętrznie niespójna, bowiem złożona z cytatów i notatek z przeczytanych książek, anegdot z życia czy intymnych zwierzeń narratorki. „Poszarpana” narracja jednakże współgra z problemem niemożności opowiedzenia własnej biografii: „Historia o sobie, którą chciałam opowiedzieć, wymyka mi się z rąk” (K, s. 141). Narratorka nieustannie traci kontrolę nad emocjami, w rezultacie snuta przez nią opowieść jest chaotyczna. Ów niezborny tok opowieści wynika jednak przede wszystkim z maniakalno-depresyjnego usposobienia, które obezwładnia i uniemożliwia podjęcie jakiegokolwiek

²⁵ J. SZEWCZYK: *Herstorie podszyte mitem. O strategiach narracyjnych w powieściach Joanny Bator*. „Ruch Literacki” 2010, z. 6, s. 574.

²⁶ J. JAWORSKA: „Kobieta” *Joanny Bator*. „Gazeta Wyborcza, 18.01.2003, dodatek „Wysokie Obcasy”, s. 36. <http://wyborcza.pl/1,75517,1265039.html> [dostęp: 20.12.2014].

²⁷ E. DOMAŃSKA: *Autofikcja Joanny Bator...*, s. 337.

²⁸ Tamże.

²⁹ U. CHOWANIEC: *Femme mélancolique, czyli o pesymizmie najnowszej literatury kobiecej...*, s. 395.

konkretnego działania. Melancholia ma destrukcyjny wpływ na ko-bietę, ponieważ „może odebrać mowę, zamknąć w piekle asymbolii, zabić” (K, s. 197). Ale bohaterka *Kobiety* nie próbuje się wyzwolić, wręcz przeciwnie – całkowicie poddaje się temu stanowi:

czuję narastającą manię, w którą powoli, nieubłaganie, w już tak do-brze znany mi sposób, przepoczwarzał się od wczoraj mój dobry na-strój. [...] Nie pomoże naciągnięta na głowę kołdra. Ani zimny prysz-nic. Ani żadna forma najbardziej wyczerpującej miłości. Pomogłyby małe białe tabletki z dużą zawartością litu, ale nie oddam im moich manii, na-wet pod groźbą tego, co przychodzi potem, jeszcze nie.

(K, s. 44)

Brak konkretów sprawia ponadto, że mamy do czynienia z opo-wieścią uniwersalną. Wszak o bezimiennej bohaterce *Kobiety* wie-my *de facto* niewiele:

Mam więc trzydzieści trzy lata, zaczęte dwie książki, środek cyklu, lekką manię idącą w parze z ironicznym poczuciem humoru i delikat-nym samozachwytem, mężczyzn, z których przynajmniej jednego dziś kocham, Bubę, Lemuela i Adę.

(K, s. 30)

Zna swoją wartość, jest pewna siebie i twardo stąpa po ziemi. Domańska zauważyła, że „to osobowość wielowymiarowa o rozpro-szonej, nomadycznej i »bezdzennej« podmiotowości, która została stworzona z fragmentów przeczytanych książek Nietzschego, Freu-da, Lacana, Barthes’a, Kristevej, Irigaray i wielu innych”³⁰. Narrator-ka *Kobiety*, żyjąc w epoce postmodernizmu, mówi/pisze bowiem „in-nymi”. W efekcie finguje szczerłość, twierdząc, że „pisarze przekonani o swojej »szczerości« są takimi samymi idiotami, jak wierzący w ich »szczerłość« czytelnicy, blablam, że najlepsi i najgorsi pisarze piszą tyl-ko o sobie, szczebiocę coś o prawdzie i fikcji” (K, s. 87).

Nie bez powodu poziom intertekstualny wydaje się w *Kobiecie* domi-nujący. Wszak „rozszczelniająca »ja« autofikcja, uznająca tekst za jedy-ne miejsce istnienia piszącego, okazuje się idealnym nośnikiem kobie-cego doświadczenia melancholijnego”³¹. Jak przekonywała Domańska:

³⁰ E. DOMAŃSKA: *Autofikcja Joanny Bator...*, s. 338.

³¹ J. SZEWCZYK: *Herstorie podszyte mitem. O strategiach narracyjnych w powieściach Jo-anny Bator...*, s. 575.

Odpowiedzią na wielowymiarową egzystencję i na kolejne doświadczenia potwierdzające powtarzające się schematy związków jest kondycja melancholiczna – depresja. Reakcja na Stratę/Brak to jest – jak się wydaje – powód, dla którego bohaterka „wymiotuje” tekstem. To, co znajduje się na stronach tej książki, to opis *abject* Kristevej. „Bez wymiotu nie ma podmiotu” – czytamy [s. 108]. Jej pisanie jest rodzajem egzorcyzmu czy *katharsis*, sposobem czyszczenia pamięci, by zrobić miejsce na nowe wspomnienia. Pisanie jest także terapią, lekarstwem na melancholię³².

(s. 100)

Można wyodrębnić dwa źródła tej melancholii. Pierwsze to nieprzepracowana żaloba z powodu utraty matki, drugie – niestabilność związków z mężczyznami, która jest konsekwencją traumatycznych relacji z matką:

Zostawiłaś odciski swoich palców na moich snach, mamó. „Utraciłyśmy siebie na samym początku”. Ja ciebie. Ty mnie. „Jesteś mną ofiarą we mnie”. „Czasem nie wiem, gdzie się kończysz”. Gdzie ja się zaczynam, mamó. Z twoich ramion wydarta, noszę cię w sobie. Mówię do ciebie zdaniem z mądrych książek, bo zabrałaś mi moje słowa. Wydłubałaś mi oczy. Ślepe nie mogą znaleźć drogi. Coraz głębiej w melancholii.

(K, s. 95)

Bator przypomina, że kobiety, wzorując się na matkach, uwikłane są w pętlę powtarzanych przez nie od wieków zachowań.

Córki codziennie popełniają nieudane matko-samo-bójstwo. Powtarzają historię swoich matek. Reprodukują. Homoseksualne melancholiczki z nie do końca porzuconym obiektem. Takim samym ciałem ciężącym jak kula u nogi. Nawet jeśli znają psychoanalityczne teorie matek fallicznych i kastrujących. Opowieści o tym, czego muszą pragnąć, a o czym zapomnieć. O elitosis i waginie. O tkaniu i pisaniu.

(K, s. 99)

Relacja między matką a córką – czego dowodziła między innymi Melanie Klein – jest relacją bezsprzecznie niezwykle istotną, wpływa bowiem na kształtowanie się stosunku dziecka do otaczającej go rzeczywistości i ludzi.

Dziecko, które na początku traktuje ciało matki jako przedłużenie swojego, w pewnym momencie dostrzega, że ten sam obiekt miłości,

³² E. DOMAŃSKA: *Autofikcja Joanny Bator...*, s. 339.

który zaspokaja jego potrzeby i pragnienia, jest także źródłem niemiłych doznań (piers karmi, ale i każe czekać). To odczucie rodzi nienawiść i agresję wobec matki. Dziecko niejako zabija matkę w sobie, a tym samym traci to, co w sobie miało najlepszego (strata). Wraz z procesem dojrzewania rodzi się w podmiocie poczucie winy i chęć naprawienia krzywdy³³.

Ale narratorka prozy Bator nie czerpie wiedzy z teorii Klein³⁴. W konsekwencji nie troszczy się o obiekty miłości, ponieważ z góry zakłada ich utratę. Niemniej brak akceptacji sprawia, że decyduje się na rozmaite przebieranki, byleby tylko zadowolić rodzicielkę:

Szukam cię w mężczyznach. Mylisz mi się. Z innymi ciałami, które mają to wszystko. Dają im to, czego mi brakuje. To, czego ty mi nie dałaś. Wcale nie jestem do ciebie podobna! „Wykapany tata”. Twoje powiewne suknie. Moje dzinsy i obcisłe skóry. Taka inna chcę ci się podobać. Przebrana za siebie mistrzyni kamuflażu.

(K, s. 113)

W efekcie wymyśla scenariusze życia, które mogłaby wieść:

Oto mijam Nasycalnię Podkładów w Pludrach, mogłabym pracować tu jako księgowa [...], zaoczne studium ekonomiczne, mąż miałby warsztat samochodowy, prawdziwa „złota rączka”, sam zbudowałby nasz dom, na przykład ten z lewej, nieotynkowany kwadrat, a przed nim trzy śliczne klomby ze starych opon pomalowanych na niebiesko, dzieci do tego dwoje, Kamil i Sabina.

(K, s. 66)

³³ Tamże, s. 343.

³⁴ Bator, jak się zdaje, nie wychodzi poza wczesne lata dziewięćdziesiąte: „Gdyby ta praca, która nie wychodzi poza wczesne lata dziewięćdziesiąte, powstała dziesięć lat temu, jej kształt byłby w pełni uzasadniony. Pisząc o feminizmie »drugiej fali« w roku 2001, nie można pominąć dalszych losów jego bohaterki. A tak się złożyło, że jedna z nich, Julia Kristeva, w ogóle odeszła od feminizmu; inna, Hélène Cixous, wmontowała doświadczenie feministyczne w nowe, humanitarne spojrzenie na świat. Na dodatek sporo o tych autorkach w Polsce napisano. Kristeva, wtedy nie-feministka, była znana już w latach siedemdziesiątych, Cixous i Irigaray – to dwie najczęściej cytowane, a nawet tłumaczone feministki francuskie. Dlaczego autorka *Feminizmu, postmodernizmu, psychoanalizy* nie korzysta z tego, co już zrobiono? Dlaczego omawia przede wszystkim to, co znane?”. G. BORKOWSKA: *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza. Filozoficzne dylematy feministek „drugiej fali” Joanny Bator*. <http://wyborcza.pl/1,75517,893545.html> [dostęp: 28.12.2014]. Zarzut ten, który sformułowała na marginesie *Feminizmu, postmodernizmu, psychoanalizy*... Grażyna Borkowska, można by odnieść także do *Kobiety*.

To tradycyjny obraz rodziny, zgodny ze społeczno-kulturowymi normami patriarchalnej rzeczywistości. Ale swawolny tryb życia, wiążący się z niezakorzeniem, sprawia, że bohaterka nie decyduje się na założenie rodziny. W rezultacie za swój wzór stawia Lou Andreas-Salomé: „Muzę Nietzschego. Przyjaciółkę Freuda. Kochankę Rilkego” (K, s. 7), która – podobnie jak ona – wierzy w *carpe diem*. Niemniej poszukuje matki w relacjach z Innymi:

Mamo. Między moimi podróżami. Półmiłościami. W tęsknocie za rozkoszą. Wciąż oglądaną „z brzegów przyjemności”. W pogoni za tym, co odda właściwy obraz mojego pragnienia. Wśród zużytych wizerunków, które niczego nie koją. W kuszącej szczelinie między fantazją a jej starym blaknącym obrazem. Czy z mojego miejsca w strukturze mogę tamto ciało odnaleźć raz jeszcze? Jak takiego samego ciała nie pomylić? W języku, którego byt jest niebytem rzeczy. Jak między wstrętem/fobią a wzniosłością/psychozą to, co niewypowiadalne, zmienić w obiekt pragnienia? Jak pokochać jeszcze raz?

(K, s. 109)

Życie narratorki eksperymentalnej prozy Bator zdeterminowane zostało przez depresję. Nie potrafi zbudować trwalszych relacji z mężczyznami. Dzieje się tak również dlatego, że – jak chce przekonać (przede wszystkim?) samą siebie – „psychoanalityk Lacan udowodnił, że »relacja między płciami nie istnieje«. Czyli w skrócie, że nie można się dogadać, bo szukamy w innym nie tego, co on nam chce dać, lecz tego, czego dać nie może” (K, s. 170). Potrzebuje mężczyzn przede wszystkim po to, by mogła „jeszcze raz, od nowa opowiedzieć swoją historię. Ładniejszą niż ta, którą opowiadała jakimś mężczyźnie ostatnio, i przedostatnio, i wcześniej” (K, s. 33). Nieustannie towarzyszy jej niespełnienie i wahanie między euforią a rozpaczą. Jest wprawdzie Lulek, mężczyzna, do którego ucieka, gdy potrzebuje spokoju i czułości, ale którego bezwarunkowej miłości nie potrafi docenić. Strach przed odpowiedzialnością i dorosłością sprawia, że wdaje się w kolejne romanse. I choć gani się za próbę spełniania oczekiwań innych, nie jest w stanie być sobą:

Patrzę, jak ta ładna kobieta, za którą nie przepadam, biegnie na spotkanie z Wielkim Gatsbyem w moim skórzanym płaszczu i szpilkach. Wysiadła z mojego samochodu i wbiega do hotelowego baru, przeglądając się

po drodze we wszystkich lustrach, a jej odbicie gaśnie jak zdmuchnięty płomyk świecy.

(K, s. 164)

Dzieje się tak – jak można się domyślać – również dlatego, że mimo spełniającej Kobietę ironii bohaterka marzy o swoim księciu z bajki:

Bo może jednak, czasem, mam ciągle cień wstydlivej nadziei, że tym razem uda mi się dostać wszystko? Że książę pozostanie księciem, a pocałunek nie zmieni go w żabę [...] Że zawieszę na kołku całą tę wiedzę, powieszę za jaja wszystkich Freudów i Lacanów, i z szerokim uśmiechem naiwnej bohaterki kreskówki opuszczę stały ląd, i powędruję w powietrzu, bez ziemi pod stopami.

(K, s. 40)

Afirmując swoje „nieistnienie”

Fractale Nataszy Goerke³⁵ wzbudzały mieszane uczucia. Jedni twierdzili, że jest ona pisarką nierozwojową, której teksty zdominowane zostały przez autopowielenie i „efekt przesytu”³⁶. Inni z kolei przekonali, że mamy do czynienia z pisarstwem „tyleż ważnym, co trudnym”³⁷, z „lirycznymi, oryginalnie fabularyzowanymi i dowcipnie pointowanymi mini-prozaimi”³⁸. Bez wątpienia Natasza Goerke tworzy opowiadania, które stawiają opór czytelniczym przyzwyczajeniom.

Punktem wyjścia, ale i dojścia, był tu język w stanie „podejrzenia”, ujawniający swoją zastępowalność, wymienialność, stereotypowość – klisza kontra klisza. Często w prozie Goerke samoósmieszanie językowego mechanizmu ujawniało się poprzez zastosowanie pastiszu konwencji dyskursywnych, zamianę kulturowych ról, stereotypów³⁹.

Autorka *Księgi Pasztetów* wybiera absurd i groteskę, by – jak się zdaje – bardziej adekwatnie opisać ludzką egzystencję.

³⁵ Natasza Goerke jest autorką czterech zbiorów opowiadań: *Fractale* (1994), *Księga Pasztetów* (1997), *Pożegnania plazmy* (1999) oraz *47 na odlew* (2002). Wszystkie cztery książki, w których pobrzmiewają echa między innymi surrealizmu Borisa Viana czy Rolanda Topora lub nadrealizmu Henriego Michaux, można czytać jako spójną całość.

³⁶ Zob. na przykład D. NOWACKI: *Nataszy klasówka z metaforą*. „Twórczość” 1994, nr 12, s. 110–112; J. SZAKET [K.C. KĘDER]: *Inna puenta*. „FA-art” 1994, nr 3, s. 56–57.

³⁷ P. BUKOWSKI: *Klucz do przestrzeni*. „Dekada Literacka” 1995, nr 4, s. 12.

³⁸ M. ORSKI: *Łóżko Szopena*. „Odra” 1995, nr 2, s. 108.

³⁹ A. BAGŁAJEWSKI: *Gry słów, gry z istnieniem*. „Nowe Książki” 2000, nr 4, s. 48.

Poprzez te absurdalne historyjki prześwieca wszechogarniający smutek. Jakież zdarzenia wyrwane z kontekstu, czynności pozbawione uzasadnień, jakie człowiek sam sobie tworzy – wszystko to sprawia wrażenie bezsensownej krzątaniny, jak w wierszu Tuwima o strasznych mieszczanach: „wstali, chodzą, o jak uroczo, oto zdarzenie, nie wiem po co”. Tyle że obrazom Goerke nie towarzyszy jedynie intencja prześmiewcza. Może właśnie na tym polega największa siła tej prozy – oglądanie ludzi przez odwróconą lunetę, z wielkiej odległości, jak obce fenomeny, niezziemskie żyjątki. Z takiej odległości rzeczywiście mogą wydawać się śmieszni, jak wszystko co obce⁴⁰.

Wiele wskazuje na to, że głównym celem, jaki postawiła sobie Goerke, jest walka ze schematami, w tym również z literackimi kliszami i konwencjami. Bohaterami jej utworów są ludzie samotni, wyalienowani, zdominowani przez rutynę i codzienną monotonię, ale poszukujący miłości czy sensu życia i pragnący wyzwolić się spod jarzma owej banalności i stereotypowości. Ludzie posługują się schematami i kliszami językowymi, nie zawsze zdając sobie z tego sprawę. Krzątają się, starając się przezwyciężyć zmęczenie, nudę czy zerwać z odgrywanymi przez siebie rolami. Robią wszystko, by walczyć ze świadomością własnej śmiertelności. Goerke wie, że „gra, nieustanna wymiana ról to nic innego jak rozpaczliwa próba ucieczki przed wewnętrzną pustką, niemożnością samoartykulacji, skończonością egzystencji”⁴¹. W życiu, jak przypomina autorka *47 na odlew*, mamy do czynienia z powielaniem schematów sytuacyjnych czy chwytów retorycznych. Podobnie z lękami i problemami, które okazują się ponadczasowe. Tak dzieje się choćby w przypadku relacji damsko-męskich, naznaczonych doraźnością i skomplikowaniem.

W konsekwencji autorka *47 na odlew* wybiera poetykę chaosu. Zamieszanie terminologiczne, z jakim w tym wypadku mamy do czynienia, sprawiło, że utwory Goerke były określane mianem „kawałków”⁴², „miniopowiadań”⁴³ lub „plasterków salcesonu”⁴⁴. Już tytuł debiutanckiego zbioru Goerke powiadamia o tym, z jakimi tekstami będziemy mieli do czynienia. Fractale to „frakcje, okruchy, fragmen-

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ K. UNIAŁOWSKI: *Pełno wszędzie, głucho wszędzie*. W: TEGOŻ: *Skądinąd. Zapiski krytyczne*. Bytom 1998, s. 118.

⁴² Zob. L. SZARUGA: *Innej puenty nie będzie*. „Dekada Literacka” 1994, nr 16–17, s. 12.

⁴³ Zob. M. ORSKI: *Łóżko Szopena...*, s. 108–110.

⁴⁴ Zob. J. SZAKET [K.C. KĘDER]: *Salceson na sto sposobów*. „FA-art” 1997, nr 1, s. 56–57.

ty”, sugerujące, że snutą przez pisarkę opowieść da się traktować jako swoistą układankę puzzli⁴⁵. Paweł Kempny przypomniał, iż:

Fractale to termin z zakresu nauk ścisłych, nazwa figury geometrycznej, która powstaje z określonego algorytmu, czyli wzoru. Figura taka jest samopodobna – można ją najprościej scharakteryzować jako formę albo strukturę, która niezmiennie ujawnia się w przyrodzie na różnych poziomach i w różnych skalach patrzenia. Małe struktury stanowią na dodatek części składowe większych struktur; pojedynczy liść paproci jest taki sam, jak cała roślina⁴⁶.

Sama pisarka w jednym z opowiadań przekornie konstatowała:

Opowiadania są krótkie, ale treściwe. Nie trzeba wertować. Zdanie ostatnie zawarte jest w zdaniu pierwszym. Duża oszczędność czasu. Kogo obchodzi reszta. Te wszystkie kartki pomiędzy. Każdy ma swoje. Opisy, pisy, zapiski. Dawno przeczytane.

A że rozpadłem się? przypomniałem sobie? wracałem? – któż tego nie zna! Wystarczy hasło: skrót, tytuł, bzdura. I od razu wszystko wraca. Przypomina się. Rozpada.

Komu nic to nie mówi, ten i tak nie pojmie. Choćby nie wiem jak wertował. Te wszystkie kartki pomiędzy. Nie pojmie, co to znaczy. Rozpadać się, przypominać sobie, wracać. I tak dalej⁴⁷.

Proza Goerke zakorzeniona jest w świecie paradoksów, rozchwiania hierarchii i symboli. W wywiadzie opublikowanym w 1995 roku na łamach „Odry” autorka *Księgi Pasztetów* przyznawała:

Jak sobie raz uświadomić symultaniczność tak wielu fabuł, to bardzo trudno potem skupić się na jednej. Może stąd wynika ta różnorodność, wielorasowość motywów. A jeżeli chodzi o cytaty czy paracytaty, to jest to wchodzenie w dialog z różnymi książkami, z tym, co w jakikolwiek sposób – negatywny bądź pozytywny – poruszyło mnie⁴⁸.

Miał zatem rację Piotr Bukowski, który na marginesie *Fractali* przekonywał, że „tego, co wypowiadają teksty Goerke, nie sposób objąć ani uporządkować. Mówią one w tak chaotyczny sposób o tak

⁴⁵ Podobnego zdania był Paweł Kempny. Zob. P. KEMPNY: *Sztuka kobiecego dystansu*. „Nowe Książki” 1994, nr 11, s. 63.

⁴⁶ Tamże, s. 63.

⁴⁷ N. GOERKE: *Fractale*. Warszawa 2004, s. 34. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Po skrócie F podaję stronę, z której cytat pochodzi.

⁴⁸ *Na pierwszym miejscu stoi mądrość. Z Nataszą Goerke rozmawia Tomasz Majeran*. „Odra” 1995, nr 7–8, s. 65.

wielu rzeczach, że czytelnik zmuszony jest zrezygnować z dociekań, o czym właściwie jest mowa, i chcąc nie chcąc koncentruje się na samym medium komunikacji⁴⁹. W tym nieuporządkowanym świecie przebywa nieuchwytny podmiot, który dąży do uzyskania wolności. Goerke bowiem – jak przekonywał Nowacki – „wierzy w twórczą tajemnicę, adoruje rozchwianie i wieloznaczność sensów swojej prozy, a jej ambicją jest nie dać się przyłapać na referencyjnej sprawozdawczości lub opisie”⁵⁰. Podobnego zdania był Mieczysław Orski, twierdząc, że w przypadku opowiadań Goerke mamy do czynienia z postmodernistycznym collage'em:

Wychwycony [...] wątek napięć i kolizji między różnymi systemami pojmowania i interpretacji świata w jakiejś już chyba „globalnej wiosce” jest tylko jednym z układów zasilania owej gry literackiego paradoksu uprawianej przez Goerke. Generalnie można powiedzieć, że koncepcja tej prozy, jej finezja zasadza się na zestawianiu z sobą, konfrontowaniu i czasem wzajemnym skłócaniu różnych mitów, toposów kultury, archetypów baśniowych i innych, tropów świadomości historycznej itp., a także konwencji literackich i kodów obyczajowych. Czyli inaczej mówiąc, na twórczym i intencjonalnym pomieszaniu języków nowoczesnej wieży Babel – na różnych jej piętrach, poczynając od najwyższego filozoficznego, kończąc na „bluzgach” rysztkowych⁵¹.

Pomieszczone we *Fractalach* teksty spajają trzy kwestie: „spotkanie Wschodu z Zachodem, odzwierciedlana przez sztukę dehumanizacja obrazu człowieka i – wyrastający z tego postmodernistycznego klimatu – Nataszy Goerke pomysł na literaturę”⁵². W rezultacie Goerke, rozprawiając o dezintegracji kulturowych kodów, pisze o zagubieniu we współczesnym świecie, pełnym mętnych zawirowań. Z tego także powodu mamy do czynienia z rozpadem fabuły, która w większości utworów autorki *47 na odlew* jest niezwykle wąta i pretekstowa. Tak dzieje się na przykład w *Morelowej świeżości podlotka*, gdzie przedmiotem opisu staje się stary człowiek. W zależności jednak od tego, czy mowa o Pablu, czy Pablinie, mamy do czynienia z pozytywnym bądź negatywnym kontekstem. Goerke obnaża stereotypowe myślenie, pokazując, że stara kobieta łączy się z pojęciami typu „upływ,

⁴⁹ P. BUKOWSKI: *Klucz do przestrzeni...*, s. 12.

⁵⁰ D. NOWACKI: *Nataszy klasówka z metafory...*, s. 111.

⁵¹ M. ORSKI: *Łóżko Szopena...*, s. 109.

⁵² P. KEMPNY: *Sztuka kobiecego dystansu...*, s. 64.

ubytek, brak, chaos, nieład”, zaś stary mężczyzna konotuje mądrość, przezorność, charyzmę⁵³.

Joanna Rewaj podsumowywała:

Natasza Goerke bawiąc się językiem, obnażając tkwiące w nim spowzedniałe chwytów retoryczne i perswazyjne, zonglując kliszami, ściera się ze stereotypami, przeprowadza ich wstępną krytykę, dystansuje się wobec nich. Zabawy i gry językowe, które uprawia Goerke, służą głównie unaocznieniu kliszowej struktury potocznego dyskursu. Klisza zaś to nie tylko figura mowy, ale również figura myślenia i działania. Wytarte, potoczne metafory są przypomnieniem martwych już ideologii, utrzymują je w mocy. Unaoczniając więc zasady, funkcje, samą strukturę języka, przedstawić można również paradoksy myślenia, sztuczność wielkich systemów, ich groteskowość i absurdalność. Taka kontestacja oznacza również wypisywanie się z alienujących struktur języka na poziomie opisów standaryzujących wygląd, zachowanie i działanie ze względu na płęć. Autorka *Fractali* nie ogranicza się do tego szczególnego pola manewrowania. Na różnych poziomach stawia podobne ironiczne znaki, porusza się chaotycznie po różnych płaszczyznach tego samego systemu, by spodiować wreszcie samą systemowość⁵⁴.

Tym, co przykuwa uwagę, są pastisze. Aluzje pojawiają się już na poziomie tytułów opowiadań. Dość wspomnieć na przykład *Sklepy prześcieradłowe*, *W osiemdziesiąt lat dookoła łąki*, *Fortepian Szopena* czy *Casanostrę*. Goerke bawi się skojarzeniami i grą słów, rozbijając utarte schematy. Wystarczy przywołać Szopena, który w wykładni autorki *Księgi Pasztetów* ma na imię Ferdynand, leży w łóżku, rozmyślając nad tym, dlaczego opanowała go „niebotyczna błogość”: „Drażni mnie tylko jeden brak, przyznaje Ferdynand Szopen i popada w zakłopotanie. Wiem, potrzebny ci środek wyrazu, potrzebny ci fortepian, uśmiecha się domyślnie Ferdynand Szopen, a Ferdynand Szopen na to: Głupiś, potrzebny mi środek komunikacji” (F, s. 126). Albo Madame Pompadour, która rozmawia z Marianem na temat tego, czy pojechać do Afryki, by wesprzeć bojowników o wolność z Mnumbwy. Pojawiają się ponadto zdobywca Mount Everest, sir Edmund Hillary, który szuka zgubionej szczoteczki do zębów, Ravi Shankar, Yehudi Menuhin, Niki Lauda, James Frazer czy Adam Mickiewicz. Goer-

⁵³ J. REWAJ: *Manuela, Izabela, Natasza, czyli „baby runęły do literatury”*. „Pogranicza” 1997, nr 2, s. 78.

⁵⁴ Tamże.

ke trawestuje reklamy, przywołując między innymi batoniki Bounty czy Lufthansę. Dykcja „wysokoartystyczna” (odwołania do Brunona Schulza, Zbigniewa Herberta, Czesława Miłosza, Kartezjusza czy Biblii) miesza się w opowiadaniach autorki *Fractali* z popkulturą. Ale trudno się dziwić, wszak współczesna, przypominająca wieżę Babel rzeczywistość to swoista synteza przenikających się kultur, znaczeń, symboli i tradycji. Stąd „*We Fractalach* nie ma właściwie niczego stałego, bo każda wartość, każda klisza słowna jest relatywizowana”⁵⁵. Jerzy Sosnowski, analizując *Fractale*, porównywał je do wideoklipów⁵⁶, które wykorzystują „odniesienia emocjonalne, fragmentaryczne strzępki nastrojów, służące przywołaniu emocji i skojarzeń, nie przywołujące w takim stopniu jak na przykład film fabularny, bardziej spójnego kontekstu historycznego czy kulturowego”⁵⁷. W konsekwencji w utworach Goerke pojawiają się postaci, fragmenty zdarzeń, nawiązania intertekstualne, które odzwierciedlają „wichrowatość” życia współczesnego człowieka⁵⁸.

Symulakria współczesnego świata to nie tylko zespół prowizorycznych prawd-stereotypów, zapewniających iluzoryczne bezpieczeństwo; to także oderwane od swych źródeł cytaty i quasi-cytaty, niby wzorcowe reakcje naszych zachowań, retoryczne matryce; te jednak zwiększają tylko chaos, wykorzystuje się je bowiem niedbale, lekceważąc pierwotny kontekst, absurdalnie przekraczając i desakralizując słowa poetów i bohaterów filmowych⁵⁹.

Nic nie jest stałe. Wszystko się zmienia, ponieważ wszystko znajduje się permanentnie w stanie potencjalności. Także odgrywane przez jednostkę role. Podobnie rzecz ma się z tożsamością:

Tożsamość moja – powie bohater *Sklepów przeszcieradłowych* – była syntezą wszystkich kolorów tęczy: była biała. Także kontury mojej istoty coraz bardziej traciły ostrość i stopniowo zlewały się z konturami ota-

⁵⁵ P. BUKOWSKI: *Klucz do przestrzeni...*, s. 12.

⁵⁶ Zob. J. SOSNOWSKI: *Pani Bovary ogląda mtv. Wokół „Fractali” Nataszy Goerke*. „FA-art” 1996, nr 1, s. 29.

⁵⁷ W. SIWAK: *Estetyka rocka*. Warszawa 1993, s. 126.

⁵⁸ Pierwotnie tytuł debiutanckiego zbioru Goerke miał brzmieć *Wichrowatość*. Zob. *W Polsce zostaną wróżką. Z Nataszą Goerke rozmawiają Jakub Zmizdiński i Jakub Barełkowski*. „Czas Kultury” 1994, nr 1, s. 8.

⁵⁹ J. SOSNOWSKI: *Pani Bovary ogląda mtv...*, s. 30.

czających mnie zewsząd form. W końcu stało się. Zlałem się, szepnąłem i przestałem istnieć.

(F, s. 40–41)

Poetyce chaosu podporządkowana została także narracja. Zdaniem Sosnowskiego:

Rozpaczliwe próby porządkowania kulejącej narracji są widoczne od pierwszych stron książki: „To była pierwsza faza” czytamy po kilku zdaniach opowieści o poznaniu w Indiach niejakiego Nigela (ale piątej i szóstej fazy znajomości z nim nie poznamy, bo „to już zupełnie inna bajka” [...]). W zdarzenia wplątują się naraz bohaterowie, o których wcześniej nie było mowy, co dezorientuje nie tylko czytelnika, ale pozostałych bohaterów: „Zaraz, zaraz, zastanowił się Manfred [...] A skąd tu się wzięła Regina? I rozejrzył się po pokoju. Pokój był pusty” [...]. Nuda mobilizuje ich zresztą, całkiem jak w *Kartotece* Różewicza, do współpracy z narratorem: „Wzmocnijmy akcję, zamieńmy się rolami, poprosił Ulf” [...]. Jakby w poczuciu, że narracja i tak nie dotrze do sedna (którego zresztą nie sposób przecież odnaleźć w grze nieskończonych odbić), Goerke sięga nieraz po stylistykę understatement⁶⁰.

Ów chaos widać również w konstrukcji debiutanckiego zbioru Goerke. Nowacki, pisząc o niedostatecznej selekcji tekstów w układaniu *Fractali* oraz o zbędności tybetańskiej rekwizytorni, konstatował:

w tomie znalazły się zapisy ewidentnie słabe; właśnie literacko naiwne, gdzie konstrukcja artystyczna opiera się na zbanalizowanej figurze myślowej, gdzie wyraźnie brakuje pisarce pomysłu, a zatem całej notacji można postawić zarzut zbędności, przy tym powstaje pewien rodzaj zażenowania, coś jak pochylić się nad literackimi wprawkami licealistki. Lektura *Delikatnej metody* – żeby posłużyć się jakimś przykładem – spowodować może tylko wzruszenie ramion⁶¹.

Twórczość Nataszy Goerke od jej debiutu książkowego aż po publikację zbioru *47 na odlew* zdaje się nierozwojowa. Autorka *Fractali* od lat pisze bowiem o tym samym, używając podobnej poetyki i narzędzi. Bawiąc się konwencjami, kliszami literackimi, stereotypami, żonglując konceptami i wykorzystując pełnymi garściami intertekstualność, przypomina, że człowiek uwikłany zostaje w samopowtarzające się obrazy i zdarzenia, nad którymi pieczę sprawuje przerna-

⁶⁰ Tamże, s. 32.

⁶¹ D. NOWACKI: *Nataszy klasówka z metafor...*, s. 111.

czeniu. Goerke opisuje współczesnych bohaterów, którzy najczęściej przyjmują bierną postawę, są samotni i nijacy, rzec by można: afirmujący swoje „nieistnienia”. Poszukując miłości, zwykle rozczarowują się. Sarkazm i ironia autorki *Księgi Pasztetów* wymierzone zostały nie tylko w społeczne reguły, kody i stereotypy, ale zwłaszcza w odgrywaną przez kobiety rolę „opiekunki domowego ogniska” i instytucję małżeństwa⁶². Dość przywołać jeden z passusów:

Jestem doskonałym ucieleśnieniem archetypicznej kobiecości: pokorna, wyrozumiała; do śmierci gotowam pana inspirować i wcale nie muszę się pan obawiać konkurencji na polu ducha, ma siła bowiem nie w walce, a w rodzeniu światła w pańskiej męskiej duszy. [...] Nie jestem może urodziwym wampem z pana młodzieńczych snów, panie L., ale jakże za to wspaniale wypiekam szarlotki. I serniki, i pączki, i powidła, wszystko potrafię: wypiec, wygotować, wyszorować. A jak wypiorę, to aż razi, a jak wykręcę, to sam pan nie pozna!

(F, s. 105–106)

Dystans wobec siebie samej, otaczającej nas rzeczywistości, tradycji, konwencji literackich sprawia, że pisarka prowadzi dialog ze stereotypami i czytelniczymi przyzwyczajeniami.

Pustka egzystencji

Trzydziestoletnia Karolina Pogorska, bohaterka *Teraz* Agnieszki Drotkiewicz, jest „samotną kobietą po rewolucji feministycznej, z doktoratem nauk humanistycznych”⁶³, która ma wiele problemów ze sobą, swoją kobiecością i mężczyznami. Wykształcona, silna, zapracowana, uporządkowana, pracująca w Zakładzie Kultury w Kryzysie singielka ma uchościć za nowe wcielenie pani Bovary⁶⁴. Sama widzi siebie w sposób następujący:

Jestem dziewczyną-sztandarem, na mojej twarzy maluje się większość problemów współczesności: anoreksja, bulimia, bezdroża emancypacji,

⁶² Zob. M.A. PAKALÉN: *Nieobecna obecność: kobieca mimikra literackiej konwencji na przykładzie wybranych utworów Nataszy Goerke i Olgi Tokarczuk*. „Postscriptum Polonistyczne” 2006, nr 2, s. 39.

⁶³ A. DROTKIEWICZ: *Teraz*. Warszawa 2009, s. 29. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Po skrócie T podaję stronę, z której cytat pochodzi.

⁶⁴ Zob. B. DARSKA: *W serialowym rytmie*. „Nowe Książki” 2009, nr 6, s. 64.

nowy brutalizm, melancholia ciała. Dało się to zauważyć już rano, kiedy witałam się ze sobą w łazience oklejonej okładkami „Wysokich Obcasów”. Będę taka jak wy, odgrażam się, myjąc zęby. Będę taka jak wy, należą mi się to, bo każde, nawet najbardziej bolesne czy obsceniczne doświadczenie, które mnie spotyka, umiem opisać w tekście z przypisami. Ciało w kulturze, wymioty w kulturze, antropologia nieczystości. Nic o mnie nie wiecie. A ja jeszcze będę taka jak wy!

(T, s. 47)

Pragnie się dopasować, w znacznym zakresie ograniczając swoje życie do pracy: „ja najbardziej na świecie kocham pracować. I wszystko, co mam w życiu, począwszy od wagi ciała poniżej normy aż po publikacje w prasie fachowej oraz kolorowej [...] – wszystko to osiągnęłam własną pracą” (T, s. 26). Wiedza książkowa nie przekłada się jednak na życie. W efekcie w życiu codziennym bohaterka staje się nieporadna. Im bardziej chce odkryć własną podmiotowość, tym bardziej oddala się od swojego prawdziwego „ja”. Jak zauważyła Bernadetta Darska, Karolina „nie tylko zmierza ku katastrofie, ale też nie jest w stanie odczytać symptomów zbliżającego się chaosu”⁶⁵.

Drotkiewicz tematyzuje „syndrom »try harder« – prowadzącą do samotności, nerwic i anoreksji tresurę własnych ciał i frustrującą, bo nienasyconą ambicję”⁶⁶, w efekcie której kobiece ciało jest „biczowaną kukłą” (T, s. 79). Pogorska jest mieszkającą w Warszawie, źle opłacaną pracownicą naukową uniwersytetu, która czasami dorabia do pensji zleceniami. Ponad wszystko chce bowiem udowodnić matce i samej sobie, że jest samodzielna i samowystarczalna. Symbolem dobrobytu ma być marchewkowa zupa firmy Marks & Spencer:

Wyjmuję z szafki puszkę zupy marchewkowej Marks & Spencer. To będzie mój pierwszy realny posiłek tego dnia. Na Boga, przecież jeśli mogę robić zakupy spożywcze w Marks & Spencer, to znaczy, że nie jestem w nędzy, a jeśli nie jestem w nędzy, to nie jestem jeszcze godna pogardy⁶⁷.

(T, s. 55–56)

⁶⁵ Tamże.

⁶⁶ A. WOLNY-HAMKAŁO: „Teraz” Agnieszki Drotkiewicz. „Gazeta Wyborcza”. http://wyborcza.pl/1,75517,6519721, Teraz_Drotkiewicz_Agnieszka.html [dostęp: 25.02.2015].

⁶⁷ Jak zauważył Dariusz Nowacki, wybór tego produktu, który kosztuje niewiele ponad 6 zł, mógłby świadczyć o „usterce w obrębie dyskursu realistycznego”. D. NOWACKI: *Markowanie świata. O znakach firmowych w prozie współczesnej*. W: *Mody w kulturze i literaturze popularnej*. Red. S. BURYŁA, L. GĄSOWSKA, D. OSSOWSKA. Kraków 2011, s. 297.

Karolina żyje intensywnie. Potrafi, jak się jej wydaje, w ciągu trzech godzin przespać osiem (T, s. 42). Status materialny jest dla niej niezwykle istotny. Kontekst ów pojawia się wielokrotnie.

A przecież, tak mi się wydaje, jeszcze nie tak dawno byłam osobą, na którą ktoś patrzy, której ktoś słucha. Chcę być osobą! Człowiek jest w końcu istotą społeczną, rodzi się w relacji z kimś drugim. A ja liczę się tylko wtedy, kiedy ktoś zacytuje mój artykuł albo zarobię pieniądze [...]. Ja wiem, że wszystko kosztuje, że w każdej chwili trzeba płacić za każdą chwilę. Za kawę, gaz, ale i za minuty, w których bezproduktywnie piję tę kawę. A przecież był taki czas, kiedy miałam o jeden wymiar więcej, kiedy nie byłam tylko wypadkową rachunku telefonicznego, opłaty za wynajem mieszkania, za zawartość mojego żołądka.

(T, s. 93–94)

Jedyną przyjemnością dla bohaterki jest jedzenie ciastek. Cierpiąca nieustannie na migrenę Karolina jednak z czasem coraz mocniej odczuwa niechęć do funkcjonowania w społeczeństwie. Wyznaje: „zamknąć się w sobie to jedna z największych przyjemności. Być cicho, nie odczuwać fizycznej potrzeby opowiadania o sobie, informowania wszystkich: »jest mi niedobrze« czy: »mam migrenę«. Bądźmy sobie niepotrzebni. Jak by to było cudownie” (T, s. 10). Robienie makijażu i dobieranie odpowiedniego stroju wydaje się jej pomagającą ukryć prawdziwe emocje i poglądy maską. W ramach buntu spędza dzień na wycieracze, marząc o wyłączeniu się z życia publicznego.

A może, może zrobię sobie dziś wolne? Tak przyjemnie jest leżeć na klatce, w płaszczu, umalowana, gotowa do podjęcia wszystkich wyzwań współczesności, a jednak milcząca, a jednak bierna, a jednak poza. Kiedy tu leżę, nic mnie nie dotyczy. W moim organizmie zachodzą różne procesy, trawi się owsianka, gdzieś tam pozostawiona przez nieuwagę w gniazdku ładowarka ciągnie prąd (trzeba będzie za to zapłacić), a dziewięć stacji metra stąd, na Uniwersytecie, moi studenci przyznają mi punkty od zera do sześciu za „stosunek do przedmiotu”, ale kiedy tu leżę, nic mnie nie obchodzi.

(T, s. 11)

Jej największym pragnieniem – wbrew rewolucji feministycznej – okazuje się zdobycie męczyzny. Wprawdzie przekonuje: „Ja jednak żyję, tak można to nazwać, ja żyję, mimo że przecież do życia potrzebny jest Inny” (T, s. 9), ale w tym przypadku mamy do czynienia raczej z pozorowaniem egzystencji. Zakorzeniona głęboko w świadomości Ka-

roliny potrzeba bliskości drugiego człowieka jest silniejsza. Wpisuje się jednak w szerszy głód życia. Justyna Sobolewska konstatowała:

nowela Drotkiewicz [...] opowiada o zastępczym życiu. Mężczyźni w rozpacz się upijają, kobiety się obżerają. Karolina, singielka i kobieta po rewolucji feministycznej – nie radzi sobie sama. Gdyby jednak w tej opowieści widzieć tylko wołanie o mężczyznę, byłoby to uproszczenie. Chodzi o coś więcej. To opowieść o wielkiej tęsknocie za prawdziwym życiem, ba, o głodzie, którego nic nie może zaspokoić. Rzeczywistość dookoła kusi, zaprasza do konsumpcji, ale wielość pokus tylko zwiększa poczucie braku⁶⁸.

Ów brak okazuje się jednak niemożliwy do zaspokojenia. Bohaterka spotyka wprawdzie na swej drodze różnych mężczyzn, lecz żaden z nich nie dorównuje marzeniom bohaterki. Jest wśród nich między innymi zwolennik mieszczańskiego trybu życia, dr Szymon Wydra, uwielbiający komfort i spokój „wieczny kawaler” Ryszard Lempe czy Paweł Szwarzman, z którym można by w ostateczności zbudować związek bez zobowiązań. Problem w tym, że niezwykle trudno pogodzić rzeczywistość z fantazmatami. Pogorska albo ugania się za facetami, którzy się nią nie interesują, albo „daje kosza” Szymonowi, który nie spełnia jej oczekiwań⁶⁹. Niemniej Karolina zmienia się w zależności od potrzeb jej (potencjalnych) partnerów. Jawi się przeto jako kobieta bez właściwości, która nie ma klarownych poglądów. Działa mimowolnie, według z góry ustalonych schematów. Dzieje się tak choćby dlatego, że – jak pisała Agnieszka Wolny-Hamkało:

wszyscy bohaterowie *Teraz* żyją jakby nie swoim życiem – na poły wirtualnie, zagrzebani w zdjęciach, projektach, referatach, raczej śnią własne życia, jakby prowadzili *second life* w komputerowej grze i obsługiwali własnego awatara. Dlatego sprawni intelektualnie, wrażliwi estetycznie – są zupełnie życiowo nieporadni, samotni, zdeorientowani, kiedy trzeba podjąć ważną, radykalną decyzję. Ale to nie tylko opowieść o współczesnym eskapizmie i tresowaniu do roli. To także historia o poszukiwaniu miłości – na pohybel cynikom, choć bez łatwych rozwiązań, ba,

⁶⁸ J. SOBOLEWSKA: *Ballada jedzeniowa*. „Polityka”. <http://www.polityka.pl/tygodnik-polityka/kultura/ksiazki/289015,1,recenzja-ksiazki-agnieszka-drotkiewicz-teraz.read> [dostęp: 24.02.2015].

⁶⁹ W wielokrotnym odrzuceniu starań Szymona Karolina odnajduje satysfakcję: „Powiedem desperacji jestem ja. Jego bezsilność podnieca mnie do szaleństwa. Dr Szymon, specjalista od katastrof w kulturze, nigdy nie będzie mnie miał. I to jest chyba największa przyjemność w moim życiu” (T, s. 45).

nawet odpowiedzi – czy w ogóle jest i czym jest miłość? Jednak wygląda na to, że samo łażenie wokół niej nadaje życiu trochę sensu i sprawia, że czasem czujemy się szczęśliwi⁷⁰.

Kreowane przez Drotkiewicz postaci nie potrafią odnaleźć się we współczesności. Albo unikają odpowiedzialności za własne czyny, albo poddają się iluzjom. Trudno się jednak dziwić, skoro: „Żyjemy w takich czasach – model wojownika się degeneruje: siła mutuje w zło, inteligencja w przewrotność, a hedonizm zamienia się w dojmującą nudę i głód” (T, s. 150). W rezultacie:

Zachowanie bohaterów *Teraz* przypomina wzorce promowane na łamach popularnego pisma „Cosmopolitan”. Ona ma dbać przede wszystkim o atrakcyjność seksualną, on zaś ma korzystać z życia, nie oferując wiele w zamian. W efekcie ona udaje, że nie marzy o małżeństwie, a on nie zamierza rezygnować z uciech, w których zasmakował. Konwencjonalność zachowań, ich seryjność i powtarzalność przy jednoczesnym wymazaniu jakiegokolwiek rysu indywidualnego to wiodący temat powieści Drotkiewicz⁷¹.

Powieść ta ma wymiar uniwersalny⁷². W postaci Karoliny może odnaleźć się każda nowoczesna kobieta, od której wymaga się, by starała się bardziej, nawet jeśli nie ma realnie dla kogo. W konsekwencji dochodzić może do rozszczepiania osobowości. *Teraz* w znacznej mierze pomyślane zostało przeto jako monolog kierowany do Kasi, nazywanej „biedactwem”, a w rzeczywistości będącej *alter ego* Karoliny. Strofując samą siebie (ganiąc się na przykład za bezwarunkową uległość wobec Ryszarda), mówi między innymi: „Jesteś nieszczęściem na własne życzenie, jesteś małym smuteczkiem, na który ktoś splu-

⁷⁰ A. WOLNY-HAMKAŁO: „*Teraz*” Agnieszki Drotkiewicz...

⁷¹ B. DARSKA: *W serialowym rytmie...*, s. 65.

⁷² Agnieszka Drotkiewicz przekonywała: „Myślę, że poszukiwanie twórcy w jego dziele nie jest potrzebne. Sztuka jest przestrzenią metafory. Traktuję wszelkie wypowiedzi artystyczne, książki, filmy, przedstawienia teatralne, sztuki plastyczne, jako metafory. Sztuka jest wyznaniem ponad osobistym, to wypowiedzenie doświadczenia, które może dzielić wielu ludzi. Moje książki nie są autobiograficzne, ciekawi mnie za to, jak doświadczenie indywidualne staje się doświadczeniem całych grup społecznych. Bliska jest mi koncepcja sztuki jako rozmowy. Twórca zawsze odbija się w swoim dziele, bo opisuje świat, który poznał swoimi palcami, oczyma, uszami, językiem. A jeśli tworzy fantazję, to ona też bazuje na jego doświadczeniu. Ale ta »kuchnia« nie ma znaczenia, swoje dzieło rzuca się w świat i ono musi sobie tam radzić, w oderwaniu od nas”. <http://ksiazki.onet.pl/agnieszka-drotkiewicz-czytelnika-trzeba-traktowac-z-szacunkiem/n7c85> [dostęp: 27.02.2015].

nał, a potem posypał proszkiem do pieczenia i rozlałaś się tak, spu-
chłaś” (T, s. 40). Aby, jak się zdaje, nieco poprawić własne samopo-
czucie, decyduje się na opowieść, wiążącą się ze „sprzątaniami piwnic
podświadomości”⁷³. Powiada:

Opowieść uwzniośla, zwłaszcza jeśli to jest opowieść wydrukowana na
dobrej jakości papierze. Bo gdzieś za nami są te zjedzone przez nas bu-
raki i ziemniaki, zagapienia w okno, ziewnięcia, choroby zakaźne, jakie
przebyliśmy. A wszystko to zyskuje inną jakość, kiedy zostaje zagarnię-
te przez opowieść, która nas ukoi, zlepi niedorzeczne okruchy w piękną
całość, posypie kredą plamy nudy, wyretuszuje nam twarze. Opowieść
to Nowy Jork marzeń, to schronienie wykluczonych.

(T, s. 72–73)

Oczyszczająca i porządkująca doświadczenia opowieść ma ją za-
tem chronić nie tylko przed światem zewnętrznym, ale także przed
samą sobą. Wszak pojawienie się postaci Kasi da się również czy-
tać jako efekt migreny, która jeszcze mocniej wzmacnia dezintegra-
cję osobowości Karoliny. Stąd snuta przez bohaterkę *Teraz* opowieść
jest niespójna, rozpada się od wewnątrz. Brak tu przyczynowo-skut-
kowej chronologii. Narratorka skacze po różnych wątkach, w konse-
kwencji czego *Teraz* jest zbiorem luźno ze sobą połączonych dygresji.
W narrację Karoliny tu i ówdzie wkomponowane zostały fragmenty
jej artykułów naukowych czy tekstów drukowanych na łamach „Gaze-
ty Wyborczej”, informacje zamieszczane w portalu Wirtualna Polska,
horoskopy oraz hasła ze słownika Kopalińskiego. Takie „poszarpanie”
tkanki narracyjnej, nastawienie na fragmentaryczność jest skutkiem
specyfiki terażniejszości. Zdaniem Malwiny Wapińskiej: „Tytułowe
Teraz okazuje się nieprzekraczalną granicą – można rejestrować tylko
pojedyncze wrażenia, przelotne widoki, chwilowe stany emocjonal-
ne. Teraźniejszość to zbiór etykietek produktów, haseł reklamowych,
danych liczbowych, luźnych skojarzeń i zapamiętanych cytatów”⁷⁴.

* * *

⁷³ A. KOCHAŃCZYK: *Więc czegom nie powiedział – niech będzie ukryte. O „Dzienniku” Jana Lechonia*. W: *W stronę współczesności. Studia i szkice o literaturze polskiej po 1939*. Red. Z. ANDRES. Rzeszów 1996, s. 283.

⁷⁴ M. WAPIŃSKA: *Drotkiewicz w „Teraz” ociera się o banał*. <http://kultura.dziennik.pl/ksiazki/artykuly/88816,drotkiewicz-w-teraz-ociera-sie-o-banal.html> [dostęp: 27.02.2015].

Powyższe przykłady przekonują, że poetyka chaosu jest dziś dość chętnie wykorzystywana przez pisarzy. Najdobitniej odzwierciedla bowiem zamęt współczesnego świata, niedopasowanie człowieka i jego uwikłanie w normy obyczajowo-kulturowe oraz w stereotypowy i konwencjonalny język. Poetyka chaosu pojawia się na różnych poziomach dzieła: od organizacji narracji, przez używany dyskurs, na poruszanej problematyce (temat rozchwiania osobowości i rzeczywistości) skończywszy. W rezultacie mamy do czynienia z tekstami hybrydycznymi, które nie tylko (i)grają z tradycją gatunków czy oczekiwaniami czytelniczymi, ale także podkreślają swoje intertekstualne zakorzenienie. Tym samym nie składają się w spójną całość; ich narracja jest „poszarpana” i fragmentaryczna. W efekcie pisarze próbują zdiagnozować kondycję współczesnego człowieka, który jawi się głównie jako jednostka emocjonalnie niestabilna i życiowo niedostosowana. Prozaicy tematyzują szeroko rozumianą dezintegrację, pokazując różne jej odsłony: od rozbicia tożsamości do poczucia dojmującej pustki i niczym niedającej się ukoić tęsknoty. Poetyka chaosu podkreśla ponadto płynność nowoczesności, przejawiającą się choćby w przenikaniu się kultur, znaczeń, symboli czy tradycji.

Bibliografia

Podmiotowa

- BATOR J.: *Kobieta*. Warszawa 2002.
DROTKIEWICZ A.: *Teraz*. Warszawa 2009.
GOERKE N.: *Fractale*. Warszawa 2004.
SHUTY S.: *Bełkot*. Kraków 2001.

Przedmiotowa

- BAGŁAJEWSKI A.: *Gry słów, gry z istnieniem*. „Nowe Książki” 2000, nr 4.
BORKOWSKA G.: *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza. Filozoficzne dy-
lematy feministek „drugiej fali”* Joanny Bator. [http://wyborcza.pl/1,75517,
893545.html](http://wyborcza.pl/1,75517,893545.html) [dostęp: 28. 12. 2014].
BRANNY-JANKOWSKA E.: *Antykonsumpcjonizm jako chwyt*. W: *Ćwiczenia
z rozpacz. Pesymizm w prozie polskiej po 1985 roku*. Red. J. JARZĘBSKI,
J. MOMRO. Kraków 2011.

- BUKOWSKI P.: *Klucz do przestrzeni*. „Dekada Literacka” 1995, nr 4.
- CHOWANIEC U.: *Femme mélancolique, czyli o pesymizmie najnowszej literatury kobiecej*. W: *Ćwiczenia z rozpaczy. Pesymizm w prozie polskiej po 1985 roku*. Red. J. JARZĘBSKI, J. MOMRO. Kraków 2011.
- DARSKA B.: *W serialowym rytmie*. „Nowe Książki” 2009, nr 6.
- DOMAŃSKA E.: *Autofikcja Joanny Bator*. „Teksty Drugie” 2003, nr 2–3.
- Idealny sposób na kwietniową noc*. Z Joanną Bator rozmawia Jakub Winiariski. <http://www.literaturajestsexy.pl/idealny-sposob-na-kwietniowa-noc-rozмова-z-joanna-bator/> [dostęp: 20.12.2014].
- JAWORSKA J.: „Kobieta” Joanny Bator. „Wysokie Obcasy” (dodatek „Gazety Wyborczej”) z 18 stycznia 2003. <http://wyborcza.pl/1,75517,1265039.html> [dostęp: 20.12.2014].
- KEMPNY P.: *Sztuka kobiecego dystansu*. „Nowe Książki” 1994, nr 11.
- Kim jestem w tym momencie życia?* Z Joanną Bator rozmawia Damian Gajda. <http://ksiazki.onet.pl/kim-jestem-w-tym-momencie-zycia/q0rkf> [dostęp: 28.12.2014].
- KOCHAŃCZYK A.: *Więc czemu nie powiedział – niech będzie ukryte*. O „Dzienniku” Jana Lechonia. W: *W stronę współczesności. Studia i szkice o literaturze polskiej po 1939*. Red. Z. ANDRES. Rzeszów 1996.
- LACHMAN M.: *Literatura do oglądania? Proza polska po 1989 roku pod naporem kultury wizualnej*, „Przestrzenie Teorii” 2007, T. 7.
- Na pierwszym miejscu stoi mądrość*. Z Nataszą Goerke rozmawia Tomasz Majeran. „Odra” 1995, nr 7–8.
- NOWACKI D.: *Kiepski z Huty*. „FA-art” 2001, nr 1–2.
- NOWACKI D.: *Markowanie świata. O znakach firmowych w prozie współczesnej*. W: *Mody w kulturze i literaturze popularnej*. Red. S. BURYŁA, L. GAŁSOWSKA, D. OSSOWSKA. Kraków 2011.
- NOWACKI D.: *Nataszy klasówka z metafory*. „Twórczość” 1994, nr 12.
- NOWACKI D.: *Uczesać Shutego*. „Opcje” 2013, nr 4.
- ORSKI M.: *Łóżko Szopena*. „Odra” 1995, nr 2.
- OSTASZEWSKI R.: *Nienormalna norma*. „Twórczość” 2003, nr 5.
- PACKALÉN M.A.: *Nieobecna obecność: kobieta mimikra literackiej konwencji na przykładzie wybranych utworów Nataszy Goerke i Olgi Tokarczuk*. „Postscriptum Polonistyczne” 2006, nr 2.
- PILARSKI P.: *Globalne świętości (ideały tyją)*. „Pracownia” 2002, nr 2–3.
- Piszę, bo nie mam wyjścia*. Z Joanną Bator rozmawia Żanna Słoniowska. <http://www.miastokobiet.pl/joanna-bator-pisze-bo-nie-mam-wyjscia/> [dostęp: 22.12.2014].
- REWAJ J.: *Manuela, Izabela, Natasza, czyli „baby runęły do literatury”*. „Pogranicza” 1997, nr 2.

- RUSINEK W.: *W poszukiwaniu utraconej rzeczywistości. Jeszcze raz o prozie tzw. „roczników siedemdziesiątych”*. W: *Tekstylika. O „rocznikach siedemdziesiątych”*. Red. P. MARECKI, I. STOKFISZEWSKI, M. WITKOWSKI. Kraków 2002.
- SIWAK W.: *Estetyka rocka*. Warszawa 1993.
- SOBOLEWSKA J.: *Ballada jedzeniowa*. „Polityka”. <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/289015,1,recenzja-ksiazki-agnieszka-drotkiewicz-teraz.read> [dostęp: 24.02.2015].
- SOSNOWSKI J.: *Pani Bovary ogląda mtv. Wokół „Fractali” Nataszy Goerke*. „FA-art” 1996, nr 1.
- SZAKET J. [K.C. KĘDER]: *Inna puenta*. „FA-art” 1994, nr 3.
- SZAKET J. [K.C. KĘDER]: *Salceson na sto sposobów*. „FA-art” 1997, nr 1.
- SZARUGA L.: *Innej puenty nie będzie*. „Dekada Literacka” 1994, nr 16–17.
- SZEWCZYK J.: *Herstorie podszyte mitem. O strategiach narracyjnych w powieściach Joanny Bator*. „Ruch Literacki” 2010, z. 6.
- Śni mi się czarna woda. *Z Joanną Bator rozmawia Jagoda Wierzejska*. „Nowe Książki” 2012, nr 5.
- TURCZYN A.: *Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna*. „Teksty Druogie” 2007, nr 1–2.
- UNIŁOWSKI K.: *Pełno wszędzie, głucho wszędzie*. W: TEGOŻ: *Skądinąd. Zapisy krytyczne*. Bytom 1998.
- UNIŁOWSKI K.: *Zepsuł się młody*. W: TEGOŻ: *Kup Pan książkę! Szkice i recenzje*. Katowice 2008.
- WAPIŃSKA M.: *Drotkiewicz w „Teraz” ociera się o banal*. <http://kultura.dziennik.pl/ksiazki/artykuly/88816,drotkiewicz-w-teraz-ociera-sie-o-banal.html> [dostęp: 27.02.2015].
- WITKOWSKI M.: *Recycling. Notatki na marginesie twórczości własnej i innych roczników siedemdziesiątych*. W: *Tekstylika. O „rocznikach siedemdziesiątych”*. Red. P. MARECKI, I. STOKFISZEWSKI, M. WITKOWSKI. Kraków 2002.
- W Polsce zostaną wróżką. Z Nataszą Goerke rozmawiają Jakub Żmizdiński i Jakub Barełkowski*. „Czas Kultury” 1994, nr 1.
- WOLNY-HAMKAŁO A.: *„Teraz” Agnieszki Drotkiewicz*. „Gazeta Wyborcza”. http://wyborcza.pl/1,75517,6519721, Teraz__Drotkiewicz__Agnieszka.html [dostęp: 25.02.2015].
- <http://ksiazki.onet.pl/agnieszka-drotkiewicz-czytelnika-trzeba-traktowac-z-szacunkiem/n7c85> [dostęp: 27.02.2015].

Summary

This paper attempts to trace the poetics of chaos in the newest Polish prose, referring to the writings of Sławomir Shuty, Joanna Bator, Natasza Goerke and Agnieszka Drotkiewicz. These writers diagnose the disintegration of reality and the cognitive subject. The generic hybridity of their writings, the fragmented narrative structure and the multiplicity of intertextual references are here analysed as categories of the aesthetics of chaos. Lack of linearity or chronology in the studied narratives is interpreted as a signal of the dispersed subjectivity of the protagonists. The poetics of chaos is thus identified on the level of the narrative structure on the one hand and the disintegration of the speaking subject and the textual world on the other.

Natalia Żórawska

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Na początku był Chaos i... Żydówka O Włoskich szpilkach Magdaleny Tulli

Magdalena Tulli „mimo dość dużego rozgłosu związanego z przyznaniem [...] [jej – N.Ż.] różnych nagród oraz nominacji do Nagrody Literackiej Nike nie stała się [...] osobą medialną, powszechnie znaną i rozpoznawalną”¹. Po zaszufadkowaniu jej prozy do literatury lingwistycznej, przyzwyczajeniu czytelników do konstruowania powieści metaforycznych, w których „poetycki, ale i niezwykle sensualny sposób opisu, budowanie napięcia poprzez narastanie dusznej, coraz mocniej osaczającej atmosfery”² utrudnia odbiór, Tulli zadziwiła, wydając *Włoskie szpilki*. Dotąd „najczęściej pisano w kontekście [jej – N.Ż.] utworów [...] o tak znamiennej zjawiskach dla tego czasu [przełomu roku 1989 – N.Ż.], jak: powrót »rzemiosła« – poetyki, metafikcji, metaliterackości, poetycki model prozy, antyproza łamiąca reguły fabularności”³. Pisząc *Włoskie szpilki*, autorka rozpoczyna w swojej karierze zwrot ku narracjom przesyconym wątkami autobiograficznymi⁴. W zbiorze siedmiu opowiadań pierwszy raz jawnie

¹ E. DUTKA: *Historyjki czy historie? Parabole czy alegorie? O prozie Magdaleny Tulli*. W: *Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych*. Cz. 1. Red. A. NĘCKA, D. NOWACKI, J. PASTERKA. Katowice 2014, s. 526.

² B. DARSKA: *Matka i córka, dziewczynka i kobieta*. „Twórczość” 2012, nr 1, s. 109.

³ E. DUTKA: *Historyjki czy historie? Parabole czy alegorie? O prozie Magdaleny Tulli...*, s. 526.

⁴ W jednym z wywiadów Magdalena Tulli przyznawała, że fikcję, na której opierała swoje dotychczasowe książki, traktowała jako dobry kamuflaż. „Dawniej fikcja wydawała mi się świetnym kamuflażem. Dopiero od pewnego czasu wprawia mnie w zakłopotanie. Jakbym się spodziewała, że ktoś zaraz zapyta: a ty po co zmyślasz? Samo zmyślanie nie byłoby problemem, ale fikcja domaga się, żeby ją ubierać w pozory rzeczywistości. Nie tylko się zmyśla, jeszcze trzeba udawać, że bierzemy zmyślenie na serio, i zachęcać innych do tego samego”. *Ludzik mi padł, więc gram następnym*. Z *Magdaleną Tulli rozmawiała Katarzyna Kubisiowska*. „Gazeta Wyborcza” 2011. <http://wyborcza.pl/duzyformat/>

opiera fabułę na własnych przeżyciach, wylaniając się niczym mityczni bogowie z chaosu swoich życiowych doświadczeń, zwierając się ze swojego dzieciństwa i włosko-polskich korzeni. Powojenna rzeczywistość, w której przyszło jej dorastać, wpłynęła na jej terażniejszość, poczucie tożsamości i kontakty z najbliższymi. Wokół przemocy i agresji dnia codziennego, braku matczynej miłości, w rozdarciu między polskim, peerelowskim światem a włoską rodziną przyszło jej spędzić najważniejsze chwile dzieciństwa. Jednak to przede wszystkim żydowskie pochodzenie, odziedziczone po matce, odcisnęło na niej największe piętno. „Świat niby odbudował się po katastrofie wojny, Holocaustu i życie toczy się w nim »normalnie«, lecz o tym, jak nikłe i niewiarygodne są dzisiaj »odgórne« gwarancje tej normalności: religijne, naukowe, historyczno-polityczne”⁵, świadczą właśnie *Włoskie szpilki*. Tulli, jako autorka pokolenia postholocaustowego, udowadnia w swojej książce, że trauma Zagłady dalej obecna jest w świadomości polskich Żydów.

Jak pisze Grażyna Borkowska:

Zagłada nałożyła na nas obowiązek nie tylko innego pisania o wojnie, ale innego pisania w ogóle. Nie tylko pisania zresztą, ale i myślenia, przeżywania, odczuwania i rozumienia. Niewielu artystów jest w stanie udźwignąć przesłanie Holocaustu, uczynić je kwestią swego pisarskiego sumienia⁶.

Zanim Magdalena Tulli była „w stanie udźwignąć przesłanie Holocaustu”, świadomie przygotowywała swoimi wcześniejszymi utworami grunt pod *Włoskie szpilki*, a następnie *Szum*. Wydana w 2006 roku *Skażona* dawała subtelne podwaliny pod to, z czym autorka próbuje zmierzyć się w tekstach opublikowanych w 2012 i 2014 roku. Żydowskie nazwiska w *Trybach* akcentują to, co obecnie stało się głównym tematem prozy Tulli⁷, a w debiutanckich *Snach i kamieniach* „pokazała, jak znako-

1,127291,10548289,Magdalena_Tulli__Ludzik_mi_padl__wiec_gram_nastepnym.html [dostęp: 15.01.2015].

⁵ A. ZIENIEWICZ: *Przedmiot (w) opowieści. Relacja jako stwarzanie wydarzeń w prozie współczesnej (na przykładzie powieści Magdaleny Tulli)*. W: *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra*. Red. H. GOSK, A. ZIENIEWICZ. Warszawa 2007, s. 59.

⁶ G. BORKOWSKA: *Idiomy Zagłady*. „Res Publica Nowa” 2006, nr 2, s. 114.

⁷ O interpretacji żydowskich nazwisk bohaterów powieści Magdaleny Tulli pisała również Marta Cuber. Por. M. CUBER: *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012*. Katowice 2013, s. 236–240.

mitą jest pisarką i jak wspaniale potrafi nadawać małym, prywatnym dramatom uniwersalny wymiar. Pokazała się też jednak jako obserwatorka nad wyraz dyskretna⁸. Wszystkie te niepozorne aluzje ujawniają się dopiero w pełni we *Włoskich szpilkach*, tworząc patchwork, którego poszczególne elementy wyszywa Tulli z wyjątkową skrupulatnością⁹.

II wojna światowa, a wraz z nią doświadczenie Holocaustu sprawiły, że świat pogrążył się w chaosie i trwa w nim po dziś dzień. Ciężar tych czasów niejako w formie niechcianego bagażu przekazywany jest z pokolenia na pokolenie, jednak trauma i wstyd sprawiają, że Zagłada stała się tematem kulturowego tabu, które literatura próbuje obłaskawić. Jednak

Dyskurs o Zagładzie charakteryzują [...] dążenia niejednorodne: z jednej strony panuje powszechne przekonanie, że żaden istniejący środek wyrazu nie jest zadowalający i wciąż trzeba szukać środków adekwatnych lub też uświadamiających odbiorcy swoją zasadniczą nieadekwatność; z drugiej poszukiwania formalne są ograniczone przez poczucie stosowności. Stwierdzić, iż zjawisko Holocaustu zadało cios beztrojskim rozwiązaniom estetycznym, wprowadziło na nowo rygor moralny, to z pewnością zbyt wiele, można jednak powiedzieć z całą pewnością, że kategorie estetyczne silnie motywują dyskurs holokaustowy¹⁰.

Wydaje się, że Magdalena Tulli *Włoskimi szpilkami* oraz *Szumem* połączyła dwa bieguny dyskursu o Holocaustcie, nie wyzbywając się jednocześnie najbardziej charakterystycznych cech tej literatury. Jedną z nich jest kategoria chaosu, odwzorowująca nieład wojny i zamęt świata powojennego. Choć prozę Tulli można uważać za pewien ewenement wśród powieści zawierających autobiograficzne wspomnienia autorów żydowskiego pochodzenia¹¹, to jednak typowy dla tych tekstów beład jest w niej bardzo widoczny.

⁸ M. MIZURO: *Magdalena Tulli: „Włoskie szpilki”*. „Opowiadanie” 2012, nr 0, s. 157.

⁹ Do wątków, „które odsłaniają autobiograficzne podłoże wielu motywów znanych z wcześniejszych utworów Tulli” Elżbieta Dutka dołącza dodatkowo „obrazy rzeczywistości tekturowej, które uznawane były za koronne argumenty na rzecz tezy o »literaturze tworzonej z literatury«”. E. DUTKA: *Historijki czy historie? Parabole czy alegorie? O prozie Magdaleny Tulli...*, s. 537.

¹⁰ K. CHMIELEWSKA: *Kląska powieści? Wybrane strategie pisania o Szoa*. W: *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?* Red. M. GŁOWIŃSKI, K. CHMIELEWSKA, K. MAKARUK, A. MOLISAK, T. ŻUKOWSKI. Kraków 2005, s. 247.

¹¹ Dysonans poglądów na temat sposobu przedstawiania świadectw wojennych jest widoczny w polskiej i zagranicznej literaturze. Magdalena Tulli *Włoskimi szpilkami* dotyka

Pisarka na niemalże stu pięćdziesięciu stronach opisuje historię, która odcisnęła piętno na jej życiu. Jednocześnie jest to historia na tyle uniwersalna, że może stać się symbolem powszechnej polskiej powojennej traumy¹². Matka bohaterki przeżyła obóz w Auschwitz, ojciec natomiast jest Włochem. W rodzącej się komunistycznej Polsce mała dziewczynka czuje się rozdarta między zachodnią rodziną, którą odwiedza w wakacje, i matką, której dramat z przeszłości i obozowe doświadczenia zostają przelane na córkę. To właśnie toksyczne relacje z matką są jedną z przyczyn poczucia wyobcowania bohaterki. Brak rodzicielskich uczuć, zainteresowania i miłości jest również powodem szkolnych problemów i wyalienowania z grona klasowych koleżanek. Niepotrafiąca czytać, rozkojarzona bohaterka staje się odosobniona na tle innych dzieci. Jej nieszczęście wzmagają również czas, w którym przyszło jej dorastać. Szara, zaniedbana rzeczywistość stanowi kontrast dla wakacyjnych odwiedzin w kolorowym i wyzwo-

tematu Holocaustu w bardzo nowatorski sposób, jednak, jak wykazuje Katarzyna Chmielewska: „Spór o stosowność środków literackich w opowiadaniu o Zagładzie trwa od początku Zagłady. Wątpliwości co do wyboru języka i sposobu opowiadania towarzyszyły piszącym już w czasie Holocaustu i najczęściej wyrażały się w postaci radykalnego zwątpienia w możliwość opisu tego zjawiska oraz w uporczywych wysiłkach znalezienia nowych środków wyrazu”. Wydaje się więc, że Tulli *Włoskimi szpilkami* daje świadectwo nie tylko traumy holocaustowej, ale udowadnia również, że pisanie o Holocaustu jest możliwe. Metaforyczny, często oniryczny i symboliczny styl pisarki pozostaje jednak w sprzeczności z sądem Berela Langa, który piętnował „metaforyczność, subiektywność, a także fikcjonalność dyskursu literackiego”, podkreślając jednocześnie, że „najbardziej wartościowe pisarstwo o nazistowskim ludobójstwie pojawia się w formie dyskursu historycznego”. Zob. K. CHMIELEWSKA: *Literackość jako przeszkoda, literackość jako możliwość wypowiedzenia*. W: *Stosowność i forma...*, s. 22; B. LANG: *Przedstawienie zła: etyczna treść a literacka forma*. Przeł. A. ZIĘBIŃSKA-WITEK. „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 390–391.

¹² Pojęcie traumy rozumiem tu „według definicji klinicznych posttraumatyczności [...] [która – N.Ż.] miałyby dotyczyć jednostek, które z powodu uczestnictwa w wydarzeniu »traumatycznym« (nagłym, niespodziewanym, niosącym paraliżującą przemoc i zagrożenie życia, upokarzającym, uprzedmiotawiającym itp.) cierpią na jego długofalowe skutki, przeżywając lęki, obsesje, ataki paniki, depresję, zaburzenia poczucia bezpieczeństwa, miewając koszmary sennie, chwilowe utraty świadomości itp. [...] Objawy [te – N.Ż.] występować mogą u osób bezpośrednio dotkniętych urazem, [...] [ale – N.Ż.] kondycja posttraumatyczna stanowi raczej paradygmat określający kształt kultury, sposób funkcjonowania danej zbiorowości. Symptomy posttraumatyczne nie muszą zatem dotyczyć jedynie ocalonych z katastrofy lub ofiar rzeczywistej przemocy”. Polskie społeczeństwo jest natomiast przykładem „kultury traumy”, którą bada i definiuje między innymi E. Ann Kaplan. A. MACH: *Polska kondycja posttraumatyczna – próba diagnozy*. W: *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*. T. 1. Red. R. Nycz. Kraków 2011, s. 217–218.

lonym Mediolanie¹³. Już sam tytuł zbioru jest więc zastanawiający. Tytułowe szpilki mogą symbolizować luksus i dobrobyt, kojarzony z tą drugą płaszczyzną życia bohaterki, z włoskimi korzeniami, mogą również konotować skojarzenia, takie jak okaleczenie czy rana. Szpilka jest także narzędziem nietrwale łączącym materiał, służącym do chwilowego upięcia. Może być to alegoria życia bohaterki, która nawet jako dorosła kobieta nie potrafi pogodzić się z doświadczeniami z dzieciństwa, a jej tożsamość składa się z kilku różnorodnych, często niepasujących do siebie światów¹⁴.

To właśnie specyficzne pojmowanie kategorii czasu jest jednym z najbardziej charakterystycznych elementów zbioru. *Włoskie szpilki* to

swoisty dokument z podróży w czasie – formułujące wypowiedzi postaci wyraźnie zaznaczają dystans czasowy, z jakiego opisują przedstawione wydarzenia. Podkreślić jednak trzeba, że nie do końca należą one do historii – traumatyczne wspomnienia ożywają w tych opowieściach, nie dają o sobie zapomnieć nawet kilkadziesiąt lat po tym, jak nastąpiły. Terazniejszość jest silnie naznaczona przeszłością, a „teraz” i „było” po-

¹³ W rozmowie z Katarzyną Kubisiowską Tulli wyznała, że jej matka nigdy nie wspominała o przeżyciach związanych z Zagładą, ale „ja zawsze wiedziałam. Nie wiem skąd. I zawsze wiedziałam, że ona nie chce do tego wracać. W czasie wojny straciła prawie całą rodzinę. Już kiedy była chora, odkryłam, że miała czworo rodzeństwa. Matka była zmęczona życiem już jako młoda kobieta. Nie na każdy rodzaj relacji było ją stać. Nie wybierała swojego losu, a on w niej coś zmienił. Wymagała od siebie bardzo dużo. Nikomu nie zrobiłaby świństwa dla żadnych honorów ani korzyści. Ludzie ją lubili. Dla przyjaciół miała lojalność i uwagę, wszystko prócz emocji. Ale nieobecność emocji nie rzucała się w oczy. Matka była uprzejma. Nawet kiedy już miała alzheimera, była tak samo uprzejma, tylko bardziej milcząca”. Swoje traumatyczne przeżycia z okresu dorastania pisarka wiązała jednocześnie z odrzuceniem przez matkę, przyznając: „Kiedy matka przyjechała po mnie do Mediolanu, do którego zostałam wywieziona jako niemowlę, nie miałam jeszcze dwóch lat. Jakoś nie nauczyłam się słowa »mama«, zaczęłam mówić do niej tak jak inni w rodzinie, to znaczy po imieniu”, oraz: „Od wczesnego dzieciństwa znalazłam oba światy [mediolański i polski – N.Ż.], żaden mnie szczególnie nie zachwycał”. *Ludzik mi padł, więc gram następnym...*

¹⁴ W jednym z wywiadów Tulli przyznaje, że jako dorosła kobieta pielęgnuje w sobie dziewczynkę z młodości. Na pytanie o wyzwolenie się od obrazu dziecka ze wspomnień, odpowiedziała: „Nie próbuję. Przecież jest częścią mnie. Każdy z nas ma w sobie taką dziecięcą część, wesołą albo smutną, albo spragnioną przyjemności. Każdy na swój sposób układa sobie z nią sprawy. Niektórzy wolą ją ignorować. Ja się ze swoją dziecięcą częścią koleguję, chronię ją, dbam o nią. I pilnuję, żeby nie rządziła moim życiem”. *Zbuntowana. Z Magdaleną Tulli rozmawia Dorota Wodecka*. „Gazeta Wyborcza” 2014. http://wyborcza.pl/magazyn/1,140954,16711994,Zbuntowana.html?order=najfajniejsze_odwrotnie [dostęp: 15.01.2015].

zostają ze sobą w ścisłym splocie, którego całkowite rozplątanie wydaje się niemożliwe¹⁵.

Tulli gra czasem i przestrzenią. Milcząc dotąd o swojej rodzinie, w zbiorze tym wyjawia najszybsze sekrety swojego pochodzenia. Wiele członów fabuły, która niejako łączy w jedną całość siedem niezależnych opowiadań, wskazuje na umowność wydarzeń. Pozornie przypadkowe wydaje się miejsce akcji – narratorka raz nazywa je Łodzią, by kolejny raz naprowadzić czytelnika na trop Warszawy. Samo imię bohaterki jest niesprecyzowane. Pisząc: „Pewnego popołudnia bohaterka tej historii – nazwijmy ją Karoliną albo Małgorzatą”¹⁶, Tulli zasłania się mglistą powłoką niedomówień. Dwuznaczność elementów świata przedstawionego wprowadza do tekstu kategorię chaosu, rozwijaną na niemalże każdej płaszczyźnie tekstu – zarówno formalnej¹⁷, jak i treściowej. Elementy autobiograficzne, którymi gra pisarka, są bardzo niejednoznaczne. „Autorka *Trybów* komplikuje bowiem sytuację, [...] przekonując, że nasze życie mogłoby być życiem kogoś innego [...], podkreślając umowność opisywanych miejsc lub podając w wątpliwość prawdziwość zdarzeń, o których się we *Włoskich szpilek* opowiada”¹⁸. Uniwersalność opisywanych wydarzeń wprowadza do tekstu zamęt, ale jednocześnie sprawia, że „domniemana autobiograficzność tej prozy”¹⁹ staje się bardzo wszechstronna.

poczucie winy, jakie towarzyszy narratorkę *Włoskich szpilek*, dałoby się przynajmniej częściowo oswoić choćby przez świadomość, że „kłopoty, z którymi nie potrafi się uporać, są starsze od niej”. Stąd bezmienna bohaterka, nieepatowanie narcyzmem czy brak zastosowania szantażu emocjonalnego. Tym samym, o wiele ważniejsze od śledzenia tropów autobiograficznych staje się problematyzowanie antysemityzmu, kłopotów z językiem i własną tożsamością, wykluczenia, funkcjonowania pa-

¹⁵ M. MIPS: *Teraźniejszość naznaczona (post)traumą (na przykładzie „Włoskich szpilek” Magdaleny Tulli i „Rodzinnej historii lęku” Agaty Tuszyńskiej)*. W: *Sekundy i epoki. Czas w literaturze polskiej po 1989 roku*. Red. Ż. NALEWAJK, M. MIPS. Warszawa 2013, s. 238.

¹⁶ M. TULLI: *Włoskie szpilki*. Warszawa 2012, s. 124.

¹⁷ Tulli gra konwencją chaosu również na poziomie samego gatunku. *Włoskie szpilki* klasyfikowane są jako zbiór opowiadań, powieść, ale wykazują również cechy sagi rodzinnej, autobiografii czy pamiętnikarskiego wspomnienia. Ta hybrydyczność rodzajowa pogłębia i tak już mocno zarysowany nieład narracji.

¹⁸ A. НЕЧКА: *Emigracje intymne. O współczesnych polskich narracjach autobiograficznych*. Katowice 2013, s. 202.

¹⁹ Tamże.

mięci, znaczenia przedmiotów czy wpływu przeszłości na terażniejszość i niemożności ucieczki przed „dziedzictwem składającym się ze zbyt wielu nieszczęść”²⁰.

Opowiadania są więc swoistymi miniaturami z życia bohaterki. Konstrukcja zbioru zasadza się na trzech pozornie nieprzystających do siebie perspektywach. Pojawia się *ona* i *ja*. *Ona* jako dorastająca dziewczynka, której trauma zakorzeniła się w dorosłej kobiecie, i *ja* jako terażniejsza, dojrzała postać. Z perspektywy czasu współczesna bohaterka-narratorka próbuje zrozumieć i ocenić siebie sprzed lat, dochodząc do wniosku, że nigdy nie byłaby w stanie pomóc nieszczęśliwej dziewczynie, sobie z dzieciństwa. Kolejna opozycja rodzi się z przenikania przeżyć małej bohaterki w jej dorosłe życie i jest łącznikiem między przeszłością a terażniejszością. Odczucia małego dziecka w toku narracji swobodnie przechodzą w doświadczenia dorosłej bohaterki. W ciele ustatkowanego człowieka zakorzenione są urazy z młodości. Kolejną perspektywą jest zestawienie Polski z Mediolanem. To rozdarcie między dwoma skrajnie różnymi światami i mentalnością ich mieszkańców łączy się w jednej postaci, tak jak łączy się trauma wojny, choroba matki czy szkolna nieakceptacja²¹. Bohaterka nie potrafi jednoznacznie opowiedzieć się za jedną z dwóch tożsamości, które odziedziczyła po rodzicach. Wielokrotnie skłania się ku „my” reprezentowanemu przez mediolańską część rodziny, by szybko powrócić do polskiego „ja”.

Tulli w każdym z opowiadań naprowadza czytelnika na odgadnięcie głównej zagadki, spajającej wszystkie części książki i będącej kluczowym aspektem dla wytłumaczenia urazów, jakie zespolone są w osobie bohaterki. Jednak dopiero ostatnie opowiadanie jasno wyjawia, że żydowskie pochodzenie stało się spadkiem, „chmurą żałob-

²⁰ Tamże, s. 202–203.

²¹ W postaci bohaterki-narratorki w pełni odzwierciedlają się pragnienia tamtego czasu właściwe większości Polaków. Jak pisze Ewa Graczyk: „Do silnego poczucia, iż zamieszkuje się widmowy świat, przyczynił się także fakt, iż po wojnie w PRL żyliśmy w zależności od dwu różnego rodzaju centrali, metropolii, w dwu innego rodzaju odczuciach, że nasze życie jest gdzie indziej, że w innym miejscu decydują się nasze losy. Na płaszczyźnie politycznej, »siłowej«, podlegaliśmy sowieckiej Rosji, a jednocześnie intelektualnie, myślowo, lecz i emocjonalnie, za sprawą nieodwzajemnionego uczucia, na planie fantazmatów i projekcji, ciągle chcieliśmy należeć do Zachodu”. E. GRACZYK: „Zapoznać się z istotną swoją strukturą”. W: *Kultura po przejściach...*, s. 213.

nej czerni”²², którą kobieta nosi w sobie. Przez matkę została na zawsze napełniona lękiem, krzywdą, tragedią polskich Żydów²³. Autorka w metaforyczny sposób przedstawia dramat żydowskiego rodowodu jako skazy, inności będącej balastem, brzemieniem przeszłości dźwiganym do dziś. Choć otoczenie, w którym przyszło jej dorastać, „było z pozoru spokojne”²⁴, to stało się przede wszystkim „podminowane strachem i gniewem, pełne nieokreślonej nerwowości, mniej lub bardziej wyczuwalnego napięcia, które łatwo znajdowało ujście w scenach agresji i poniżenia”²⁵. To, czego doświadczyło dziecko, w połączeniu z wyjawieniem tajemnicy pochodzenia, stało się raną²⁶ – odcisnęła ona piętno na całym życiu bohaterki. Matka cierpiąca na alzheimera jest powodem powrotów dorosłej kobiety do przeszłości; regresy te uzmysławiają jej, że również ona stała się ofiarą wojny. Bagaż doświadczeń, którym podzieliła się z nią matka, przerodził się w potworny stygmat. Otrzymana od przodków historia to *idée fixe Włoskich szpilek*. To swoiste dziedziczenie jest symbolicznie zarysowane poprzez wchodzenie przez bohaterkę w rolę rozmaitych krewnych i przybieranie masek zmarłych bliskich, które nadaje jej matka w chorobowych urojeniach. Karolina albo Małgorzata poznaje w ten sposób traumatyczne historie żydowskiej części rodziny i kontrastowo zestawia je ze wspomnieniami o mediolańskim klanie. Bohaterka-narratorka żyje w chaosie spotęgowanym przez chorobę matki. Ta, która powinna pamiętać tragedię wojny, pod wpływem zdrowotnej niedyspozycji wypiera doświadczenie Holocaustu z pamięci, natomiast ta, która z oczywistych przyczyn nie powinna wiedzieć o wojnie nic – pamięta ją, choć empirycznie jej nie przeżyła.

²² M. TULLI: *Włoskie szpilki...*, s. 125.

²³ Można wnioskować, że bohaterka staje się ofiarą tramy „niejako w zastępstwie” za matkę, w myśl koncepcji Anny Mach, która pisze: „Posttraumatyczność bez »traumy« [...] stanowiłaby formację symptomatyczną w sytuacji, gdy rzeczywistym ofiarom nie oddano tego, co im przynależne. Dług zaciągnięty wobec przeszłości jest prawdopodobnie w tym ujęciu długiem niespłaconym”. A. MACH: *Polska kondycja posttraumatyczna – próba diagnozy...*, s. 223.

²⁴ M. TULLI: *Włoskie szpilki...*, s. 8.

²⁵ Tamże.

²⁶ Kategorię rany stosuje też Joanna Tokarska-Bakir, pisząc: „Kultura posttraumatyczna skupia się wokół centralnego urazu, zadawnionego i wypartego, który niespodziewanie powraca i poddaje rewizji całą bieżącą rzeczywistość. Formacja ta nie chce wyleczenia, raczej spełnia się w obsesyjnym wpatrywaniu się w nieogojącą się ranę”. J. TOKARSKA-BAKIR: *Historia jako fetysz*. W: TEJŻE: *Rzeczy mgliste. Eseje i studia*. Sejny 2004.

W sytuacji, gdy przeszłość staje się nieobecna i zamknięta przed nami, następuje tryumfalny powrót stłumionego. Dosięga nas długa ręka przeszłości, która okazuje się aktywnie i realnie obecna w teraźniejszości (skoro wywołuje realne konsekwencje), determinująca (czy stygmatyzująca) nasze przyszłe działania i otwarta a także opornie podatna na zmiany²⁷.

Brzemie pochodzenia na tle szarej komunistycznej Polski i egzotycznego pochodzenia ojca uwypuklone zostaje przez wepchnięcie dziecka, a potem już dorosłej kobiety w szereg ról, w których nie potrafi się odnaleźć. Imię bohaterki pozostaje nieznanne, a ona sama raz wciela się w pielęgniarkę chorej matki, by kolejny raz stać się zmarłą ciotką lub kuzynką. Nigdy natomiast nie pozostaje dla udręczonej chorobą rodzicielki po prostu córką. Obie kobiety połączyły trudne relacje – stają się one jednym z głównych źródeł zamętu, jaki panuje w życiu bohaterki-autorki. Z powodu choroby matki następuje również rozbicie czasowe fabuły, które wzmaga się wraz z narastającymi kłopotami z pamięcią. W całym zbiorze nie pada żadna konkretna data, choć autorka umiejętnie naprowadza czytelnika na kolejne znaczące terminy. Pierwotna akcja rozgrywa się „Osiemnaście lat po Jałcie”²⁸, ale liczne, często tworzone w formie onirycznych majaków retrospekcje cofają ją do czasów wojny. Ta dezorganizacja czasowa spotęgowana jest wtedy, gdy opowiadanie snute z perspektywy dziecka przeistacza się w opowieść kreowaną oczami dorosłej kobiety. Wszystko to rozpięte jest na niepewnej konstrukcji złożonej z pamięci małej dziewczynki i skrawków coraz bardziej blednących wspomnień jej matki. Chaos wojny trwa we *Włoskich szpilkach* od pierwszego zdania, a historia Karoliny albo Małgorzaty doskonale wpisuje się w ten bezład doświadczeń.

Frank Ankersmit wskazywał, że istnieją cztery rodzaje zapominaania. Jak pisał, „wiele zdarzeń z naszej przeszłości możemy spokojnie zapomnieć jako nie mających żadnego znaczenia”²⁹. Wydaje się jednak, że bohaterka opowiadań Tulli nigdy nie zapomina, a każdy szczegół życia skrupulatnie przechowuje w pamięci.

²⁷ R. NYCZ: *Wprowadzenie. „Nie leczony, chroniczny pogłos”. Trzy uwagi o polskim dyskursie postzależnościowym*. W: *Kultura po przejściach...*, s. 11.

²⁸ M. TULLI: *Włoskie szpilki...*, s. 8.

²⁹ F. ANKERSMIT: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*. Red. E. DOMAŃSKA. Kraków 2004, s. 328.

Tu dochodzimy do drugiego rodzaju zapominania. Jak sugeruje przykład [...], być może zapomnieliśmy, co jest naprawdę ważne dla naszej tożsamości i działania, ale po prostu nie jesteśmy tego świadomi. Na poziomie jednostki przychodzi tu na myśl na pozór nic nie znaczące detale życia i zachowań, które [...] mogą mieć kluczowe znaczenie dla naszej osobowości³⁰.

Dla bohaterki detalami tymi jest oczywiście darowizna przekazana w formie pochodzenia. Te dwa rodzaje zapominania – pozornie wykluczające się – skupione są we *Włoskich szpilkach* w jednej postaci. W analizie tej widać więc, że chaos narracji podporządkowany jest chaosowi życia bohaterki-narratorki. Ankersmit wskazuje jeszcze na „trzeci wariant zapominania, występujący wtedy, kiedy mamy ważne powody, aby zapomnieć o pewnych aspektach naszej przeszłości – na przykład kiedy pamięć taka jest zbyt bolesna dla naszej zbiorowej świadomości”³¹. Zdaje się, że ten rodzaj zapominania cechuje we *Włoskich szpilkach* matkę, która dzięki chorobie uwolniła się od skrycie pielęgowanej przez lata tajemnicy. Jednak jest to znowu uwolnienie jedynie pozorne, bo – jak podkreśla Ankersmit – istnieje również czwarty rodzaj zapominania: „niezapominanie o zapomnianiu”³²; w opowiadaniach Tulli obarczone nim zostały zarówno córka, jak i matka. Chaos pamięci nasila się jeszcze mocniej, gdy uzmysłowi się, że trauma wojny, zakorzeniona w matce jako choroba genetyczna, zakorzenia się również w głównej bohaterce.

Pamięć w opowieściach o Zagładzie (co staje się szczególnie widoczne w narracjach dziecięcych [a przecież *Włoskie szpilki* w dużej mierze kreowane są przez opis tworzony z perspektywy dziecka – N.Ż.]) bywa więc zaledwie szczególną modalnością zapominania, wyjątkiem od reguły, którą stanowi amnezja i niewiedza. Przypominanie przydarza się bohaterom, wiąże się z trudem, bolesnym wysiłkiem, który wydobywa ocalonych z azylu niepamięci. Amnezja, luki w pamięci mogą być motywowane następstwami traumy; pozwalają się one jednak zinterpretować również jako część pewnej strategii mimetycznej³³.

³⁰ Tamże, s. 328–329.

³¹ Tamże, s. 329.

³² Tamże.

³³ A. UBERTOWSKA: *Literatura i pamięć o Zagładzie: archiwa, ślady, krypty*. W: *Stosowność i forma...*, s. 274.

Pod maską kamuflażu, niedomówień, ironii, nagromadzenia metafor i licznych nieściśłości³⁴ Magdalena Tulli rozlicza się więc ze swoją przeszłością, będąc jednocześnie świadomą, że nigdy w pełni nie spłaci długu historii, który przekazywany jest z pokolenia na pokolenie. Na chłodno, z ironią i dystansem wyjawia swój sekret, grając jednocześnie z czytelnikiem, szafując swoimi doświadczeniami.

Bohaterka tej historii chciałaby, żeby wojna i dla niej wreszcie się skończyła. Ale wojna, jeśli już się zacznie, nie ma końca. [...] Bohaterka tej historii [...] nie znała żadnej bitwy w swojej części spadku. Zamiast bitew było tam coś o wiele bardziej kłopotliwego. Powiedzmy, zamknięta kasetka, nie bardzo duża, przy tym ważąca, dajmy na to, parę ton. Bez kluczyka, który gdzieś przepadł. Może wyrzucono go ze współczucia, żeby jej ulżyć choć o parę gramów? Za takie współczucie dziękuję pięknie. Gdyby to był mój przypadek, wiedziałabym, że nic nie zostanie mi oszczędzone, że tak czy owak muszę znaleźć sposób, by włamać się do kasetki i obejrzeć swoje dziedzictwo³⁵.

Bohaterka odnajduje kluczyk w ostatnim opowiadaniu tomu – *Ucieczce lisów* – będącym jednocześnie kluczem do opanowania rozrastającego się wraz z każdym kolejnym fragmentem chaosu narracji. „Kolejne rozdziały dopowiadają, dookreślają, uszczegóławiają”³⁶, ale tylko na pozór, ponieważ „puenty, jakie się w nich [opowiadaniach – N.Ż.] pojawiają, to jedynie złudzenie końca, małe oszustwo kompozycyjne sugerujące podsumowanie wątku”³⁷. Tulli, bawiąc się po-

³⁴ Należy podważyć więc sąd Berela Langa, który uważał ironię za nietrafną w opisie przeżyć holocaustowych oraz „zaatakował metaforę jako element zniekształcający obraz Holocaustu. Zabieg metaforyzacji rzekomo kieruje uwagę czytelnika nie w stronę rzeczywistości, ale w stronę literackości. Metafora umniejsza zatem wartość przedstawienia, dodaje coś do samych faktów, choć zarazem jest pustym ozdobnikiem”. *Włoskimi szpilkami* Magdalena Tulli udowodniła, że uczynienie metafory dominantą kompozycyjną tekstu o Holocaustie znacząco wypukla przekaz, a ironiczna gra z czytelnikiem staje się dodatkowym walorem opowiadań, wpisując się w konwencję „projektu wyobraźni”. Jak podkreśla Marta Cuber: „Trudno zrozumieć, czy pisarka dzięki niemu [projektowi wyobraźni – N.Ż.] coś odkrywa, czy coś ukrywa, ponieważ powołując do istnienia kolejne metafory, zdaje sobie sprawę, że tylko tak może opowiadać tę niewyobrażalnie trudną i realną historię. Być może opowieści Tulli stanowią [więc – N.Ż.] odpowiedź na pytanie postawione literaturze o Zagładzie już wiele lat wcześniej”. M. CUBER: *Metonimie Zagłady...*, s. 246. Por. K. CHMIELEWSKA: *Literackość jako przeszkoda, literackość jako możliwość wypowiedzenia...*, s. 27–28, 30.

³⁵ M. TULLI: *Włoskie szpilki...*, s. 64–65.

³⁶ B. DARSKA: *Matka i córka...*, s. 110.

³⁷ Tamże.

wtarzającymi się motywami, daje dyskretne znaki, które szybko rozplywają się w niepewnych półsłówkach. Chaos dezinformacji sprawia, że ostatnie opowiadanie daje tylko pozory rozwiązania zagmatwanej historii. Zagadka pochodzenia zostaje rozsupłana niczym uporczywy węzeł na misternie tkanym patchworku. Niestety, rozwikłanie tajemnicy przez czytelnika nie przynosi Tulli ulgi. Swój rozrachunek z przeszłością kontynuuje w *Szumie*, w którym ponownie rozdrapuje nigdy w pełni niezagojone rany³⁸.

W tym chaosie świata przedstawionego, osaczonym nieszczęściem, zamkniętym świecie postaci pojawiają się wymowne symbole. Symbole te, wielokrotnie powtarzane, stają się gorzkim, ironicznym świadectwem dramatu dziewczynki³⁹. Wprowadzają do narracji i życia dziecka iluzoryczny ład, który burzy naznaczone nazwisko bohaterki. Obco brzmiące słowo jest kolejnym zniewoleniem, śladem włoskiego rodowodu – podobnie jak żydowski, nie przystaje on do polskiej powojennej rzeczywistości. Wyalienowana z dwóch światów jako dziecko nerwowo jadła kasztany, przez co stała się obiektem drwin, a jako dojrzała kobieta „odchowala synów i rozeszła się z mężem”⁴⁰, lecz nie utraciła poczucia wyobcowania, przez które „mogłaby uciekać i uciekać bez końca”⁴¹. Leksykon dla dzieci Palazziego i pianino stały się synonimem ulotnych chwil dziecięcego szczęścia, natomiast ciągle gubiony klucz i herbaciane fusy to uosobienie polskiej rzeczywistości.

Ta „niezgodność brzmień”⁴², dysharmonia między reprezentantami odpowiednich sfer życia bohaterki ujawnia się nawet w języku dziewczynki. Dwa komplety słów – włoskich i polskich – symbolicznie łączą ją z dwoma tożsamościami. Tekst Tulli przepełniony jest więc chaotyczną konwencją nie tylko ze względu na temat, ale również na sam sposób jego kreowania. Autorka we *Włoskich szpilkach*

³⁸ Por. D. NOWACKI: „*Szum*” Magdaleny Tulli. „*Powieść nie do przecenienia*”. „Gazeta Wyborcza” 2014. http://wyborcza.pl/1,75475,16725324,_Szum__Magdaleny_Tulli__Powieść_nie_do_przecenienia_.html [dostęp: 17.01.2014].

³⁹ O znaczących śladach w tekstach Tulli pisała również Katarzyna Szkaradnik, zwracając uwagę, że: „W prozie Tulli przestrzeń, aczkolwiek pozerana przez pustkę, właśnie ze względu na nią [...] okazuje się pełna znaków; zdarzenia w historyjkach pozostawiają ślad, mimo iż wszystko ulega anihilacji”. K. SZKARADNIK: *W obliczu pustki. Magdaleny Tulli poszukiwania transcendencji*. „FA-art” 2013, nr 4, s. 200.

⁴⁰ M. TULLI: *Włoskie szpilki...*, s. 141.

⁴¹ Tamże, s. 143.

⁴² Tytuł jednego z siedmiu opowiadań w zbiorze Magdaleny Tulli.

wierna jest swojemu charakterystycznemu pióru. Jak pisze Borkowska, Tulli „próbuję odgrodzić się od nieszczęścia poprzez styl: metaforyczny, a równocześnie precyzyjny i bezwzględny, chciałoby się powiedzieć, mistrzowski”⁴³. Jednak w stylu tym odzwierciedlony został również nieład opowiadanej historii. Śmiech, a raczej wyśmiewanie, które towarzyszyło dziewczynce w szkole, krzyk matki, nagromadzenie dźwięków z przeszłości – wszystko to oddaje specyficzny język Tulli. Krótkie, często urwane, ale bardzo precyzyjne zdania obrazują zamęt obecny w życiu dziecka.

Porządkowałam słowa, kierując się tylko ich brzmieniem. To na ogół wystarczało. Czasem musiałam wstawić do zdania słówko, którego nie byłam pewna, i z niepokojem czekałam, co się wydarzy. [...] Nawet najbardziej bezwstydne słowo nie odsłania zbyt dużo, jeśli wziąć je z właściwego pudełka. Dlatego tak wiele zależało od porządku. Tymczasem przybywało mi słów i powstawały nowe ogniska zamętu, niewłaściwe słowa wskakiwały do zdań raz po raz⁴⁴.

Brzmienie niewyuczonych słów odbija się od innych głosów dolatujących do uszu bohaterki. To, co dobiega do niej z zewnątrz, jest kakofonią niepasujących do siebie pogłosów, które, tak jak i ona, pochodzą z dwóch nieprzystawalnych do siebie światów.

Przedmioty czy, lepiej powiedziawszy, rzeczy są symbolicznymi znakami autobiograficznych treści. Powracają w różnych ujęciach, tworząc lejtmotywy. Jak wpleciony w fabułę fortepian z Mediolanu i dalsze muzyczno-militarne konotacje instrumentu. Pradziadkowie autorki grali w wojskowych orkiestrach, stąd biorą się żołnierze-pianiści, którymi są zarówno Niemcy (wiadomo – melomani), jak i Polacy⁴⁵.

Do tego harmideru dołączają jeszcze pozytywki włoskiej prababki i surowy ton głosu babki, a także wymowne milczenie matki. Nagromadzenie tych skrajnie różnych dźwięków kolejny raz wskazuje na wewnętrzne rozbieżności bohaterki⁴⁶.

⁴³ G. BORKOWSKA: *Idiomy Zagłady...*, s. 115.

⁴⁴ M. TULLI: *Włoskie szpilki...*, s. 80.

⁴⁵ E. WIEGANDT: „To” *Magdaleny Tulli*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2013, nr 22, s. 153.

⁴⁶ Problem ten rozpatruje również Marta Cuber, zwracając uwagę na fakt, że „dorosła kobieta mająca dom, dzieci i męża, zapada na zdrowiu i odmawia wychodzenia z łóżka. Cierpi na depresję. Dopiero zakup keyboardu, a później remont pianina pomaga jej z powrotem zrozumieć sens życia. Muzyka odgrywa w jej terażniejszym życiu kluczową

Jednak największą dysharmonię i chaos doświadczeń pokazuje opowiadanie *Klucze*. Jego bohaterka jako dorosła kobieta symbolicznie powraca do przeszłości. Będąc w miejscu, które zna z dzieciństwa, przenosi się do czasu, kiedy jako dziesięcioletka co dzień chodziła do pobliskiej szkoły. Można również wnioskować, że kobieta wraca tam jedynie oczami wyobraźni, we wspomnieniach lub w sennych rojeniach. Wskazywałby na to początek *Kluczy*: bohaterka nie może przypomnieć sobie, w jaki sposób znalazła się w opisywanym miejscu. Przenosi się do roku 1966, gdy miasto pogrążone w stagnacji i marazmie „zalały nadwyżki szarości”⁴⁷. W bezstronny, zdystansowany sposób wypowiada się w trzeciej osobie liczby pojedynczej o sobie jako małej dziewczynce. Przemierza znane z przeszłości ulice, by napotkać siebie sprzed lat. Owa *ona* staje się w ten sposób osobną istotą, dziewczyną – wraca do domu i napotyka nieznajomą, a ta zabiera ją na obiad. To symboliczne spotkanie jest próbą zrozumienia dziecięcej traumy mającej wpływ na dorosłe życie postaci.

Bohaterka, która spotyka siebie sprzed lat, doskonale zna przypadłości małej dziewczynki, jej lęki i nawyki. Stale gubiące klucze od domu, samotne i spragnione uwagi dziecko to ona z minionego okresu. „Wygłądała tak, jak wyglądają dzieci, których nikt nie kocha, mają to wypisane na czole i nie budzą współczucia”⁴⁸. Z dystansem właściwym obcej osobie narratorka rozmawia z dziewczynką, która zachowuje się tak, „jakby od dawna czekała na kogoś takiego jak ja”⁴⁹. Symbole pojawiające się w *Kluczu* ściśle wiążą się z pozostałymi opowiadaniem ze zbioru. Alegoryczny jest również tytuł samego opowiadania. Klucz, który dziewczynka stale gubi, może być symbolem domu – niedostępnego dla niej, pozbawionego rodzinnego ciepła i miłości – ale również braku możliwości rozwiązania tragicznej sytuacji, w jakiej się znalazła. Matka, która cały swój czas poświęca pracy na uczelni, odseparowuje od siebie córkę, a jej wojenna trauma odciska piętno na małej bohaterce. Tytułowy klucz może symbolizować rów-

rolę, ponieważ łączy je z przeszłością. Oto włoscy przodkowie bohaterki byli dyrygentami i pianistami, a jej dziadek ćwiczył gamy i pasaże nawet podczas nalotów bombowych. [...] Fortepian [...] symbolizuje łagodzące i ciepłe wspomnienie, zakłócone myślami o zerwanej więzi z matką” M. CUBER: *Metonimie Zagłady...*, s. 245–246.

⁴⁷ M. TULLI: *Włoskie szpilki...*, s. 106.

⁴⁸ Tamże, s. 110.

⁴⁹ Tamże.

nież zagubienie emocjonalne dziewczynki: „niezbyt dobrze wiedziała, kim jest, i nie znała słów, którymi zdołałaby opisać swoje położenie”⁵⁰.

W opowiadaniu tym bohaterka nie jest jeszcze świadoma żydowskiego pochodzenia, jednak odczuwa swoją odrębność na tle klasy. To właśnie ze szkołą wiąże się kolejny z urazów, które wpływają na poczucie wyobcowania dziewczynki i jej mentalność. Upokorzenia doznane od koleżanek (odtrącają ją podczas wspólnych zabaw lub zamykają w szafie) czy też posądzenie przez dyrektora o kradzież pieniędzy odcisnęły piętno na psychice dorastającego dziecka i stały się kolejnym urazem zachowanym w pamięci aż do dojrzałego życia. Sama narratorka swoje traumy z dzieciństwa określa jako chorobę. Można wnioskować, że jest to choroba nieuleczalna, a jej objawów nie sposób załagodzić nawet po wielu latach, wciąż przywołując na myśl chaotyczne wspomnienia.

Stałym motywem zbioru, ale również opowiadania *Klucze*, jest motyw bezsenności, na którą cierpi dziewczynka. Trudności ze snem i fizjologiczne niedostosowanie organizmu do normalnego życia jest fizycznym objawem chaosu tkwiącego wewnątrz bohaterki:

Wiedziałam, że cierpi na bezsenność. Zasnęła nad ranem, a zaraz potem dzwonił budzik, ale ona go ledwie słyszała. [...] Prawie każdej nocy godzinami przewracała się z boku na bok, a kiedy zasnęła, śniło jej się, że ucieka. Była ciągle zmęczona, także we śnie, więc nie uciekałaby bez powodu⁵¹.

Motyw ucieczki, dręczący dziewczynę w nocnych majakach, będzie trwać również w dorosłym życiu, kiedy będzie ona świadoma swojego pochodzenia jako piętna⁵². Retrospekcja i symboliczna rozmowa z samą sobą sprzed lat jest dla narratorki pretekstem do zrozumienia swojej osobowości i tożsamości. Opowiadając o spotkaniu z dziew-

⁵⁰ Tamże, s. 114.

⁵¹ Tamże, s. 112–113, 121.

⁵² Nienaganna pamięć bohaterki wiąże się również z „uprzywilejowanym statusem pamięci – jako kategorii kulturowej, tożsamościowej, poznawczej – [który – N.Ż.] znajduje oparcie w żydowskiej tradycji, skodyfikowanej w Biblii Hebrajskiej i literaturze rabinicznej. Jak pisze Yosef Hayim Yerushalmi, tylko w kulturze żydowskiej nakaz pamięci ma sankcję religijną, która decyduje o tym, że pamięć o przymierzu zawartym z Bogiem stanowi część narodowej tożsamości Żydów”. Parafrazując, można powiedzieć więc, że Tulli przez pamięć zawarła niemy, ale bolesny pakt z własną matką, łącząc się z nią w chaosie powojennej traumy. A. UBERTOWSKA: *Literatura i pamięć o Zagładzie: archiwa, ślady, krypty...*, s. 267.

czynką, traktuje samą siebie jako obcą osobę. Narratorka jest wszechwiedząca, doskonale zna siebie z dzieciństwa, ale stara się bezstronnie i obiektywnie przestawić sytuację: „jakoś nie mogła trafić na słabszego od siebie. Więc tylko wciąż na nowo zaczynała się zastanawiać, co z nią jest nie tak i czy aby na pewno została ulepiona z tej samej gliny, co cała reszta”⁵³. Na jej wychowanie wpłynął również czas, w którym przyszło jej dorastać. Szarość rzeczywistości, jednorodność społeczeństwa wpajana dzieciom już w szkole, brak zaangażowania w życie jednostek, wyalienowana, unikająca zainteresowania sobą innych, z doświadczeniami obozowymi matka – pogłębiają samotność bohaterki. Autorka wymownie podkreśla:

O niej [matce – N.Ż.] [...] wiedziałam tylko to, co jej zdaniem wiedzieć powinnam. Wiedziałam, czego sobie nie życzy. Tak się składało, że nie życzyła sobie akurat tego, czego nie sposób było jej oszczędzić. Nie życzyła sobie być dotykana: dzieci zawsze mają lepkie ręce. Nie życzyła sobie kłopotów. A ja byłam fabryką kłopotów. Nie życzyła sobie mojego towarzystwa. Ani mojej miłości [...]. Inaczej mówiąc, dostrzegałam pewne oznaki swojego nieistnienia. Zwłaszcza w chłodnej pustce błękitnego spojrzenia mojej matki, które przechodziło przeze mnie na wylot kilka centymetrów poniżej kołnierzyka, jakby materia w tym miejscu nie stawała żadnego oporu [...] Prowadziłam samotne życie i nie liczyłam na żadną łaskę, a mimo to każdemu byłam coś winna⁵⁴.

Zaskakuje również zakończenie opowiadania *Klucze*. Narratorka, świadoma nieszczęścia dziecka, myśli o podjęciu opieki nad samą sobą sprzed lat. Dostrzega, że tragedia dziewczynki nie jest z jej winy. Jest uwarunkowana szeregiem zdarzeń i traumą, którą obarczyła ją matka. Wie również, że nie jest w stanie pomóc małej bohaterce wyrwać ją z chaosu życia. W metaforyczny sposób na końcu opowiadania narratorka powraca do teraźniejszości, klamrą spina początek i zakończenie tekstu:

Gdyby [...] spytała, w jaki sposób ma się wziąć w garść, nie umiałabym jej pomóc. Kiedy kończyliśmy naleśniki, pomyślałam, że jej matka mogłaby zlecić mi korepetycje. Przy okazji dopilnowałabym jej garderoby... Rozmawiałabym z nią... Powiedziałabym jej, że to wszystko na pewno nie dzieje się z jej winy. A z czyjej? – pewnie chciałaby wiedzieć. – Z niczyjej. Świat ma do tego skłonność – wyjaśniłabym. [...] Czy jed-

⁵³ M. TULLI: *Włoskie szpilki...*, s. 120.

⁵⁴ Tamże, s. 32, 81, 99.

nak nie byłoby rzeczą w najwyższym stopniu podejrzaną, gdybym sama zgłosiła się do jej rodziców z propozycją? A poza tym na placu już od dawna nie ma pętli autobusów, nie widać rzeki i mostu, zasłania je odbudowywany pałac. Więc trudno mi będzie spotkać się z nią znowu⁵⁵.

Opowiadania te są świadectwem nieszczęścia ofiar wojny, ale przede wszystkim uwarunkowanego pochodzeniem wyalienowania i nabytej w dzieciństwie traumy, decydującej o przyszłości. *Włoskie szpilki* Tulli są prozą, która przejmująco pokazuje, jak to, co jednostkowe, staje się tym, co zbiorowe, odsłaniając ciężące na nas powszechnie urazy i ukrytą agresję. Tulli nie tyle udaje się w sentymentalną podróż do przeszłości, ile stara się zrozumieć samą siebie i oswoić „demony” strachu i braku⁵⁶.

Bohaterka stała się obserwatorem i świadkiem dziejowych tragedii, ale nieświadomie również ich uczestnikiem. Motyw Holocaustu i wojny jest dalej żywy w polskiej prozie, jednak Magdalena Tulli w specyficzny, wręcz pionierski sposób przedstawia go z innej perspektywy, w innej tonacji, w aspekcie bardzo szerokim, bo dotykającym całego życia pokrzywdzonej. Oczami dziecka, przez labirynt symboli i niedopowiedzeń, językiem często poetyckim, tajemniczym i magicznym opisuje zagładę żydowskiego pokolenia nie tylko czasu II wojny światowej, ale również przyszłych generacji, które skazę wojny noszą w sobie. Tulli ujmuje formą opisu, niejednokrotnie lirycznym, a częstokroć eseistycznym tokiem narracji, ale przede wszystkim tematem, który definiuje w sposób niecodzienny, nowatorski, a przy tym mocno autobiograficzny. Wykazuje przez to, że chaos wojny trwa dalej w mentalności jej ofiar.

Przez nagromadzone motywy autorka rozlicza się ze stereotypem żydowskiego pochodzenia, poddaje też krytyce powojenną mentalność Polaków i anormalny system polityczny. W ostatnim z opowiadań, *Ucieczce lisów*, powraca do wydarzeń Marca 1968 roku. Tekst ten mocno odznacza się na tle pozostałych. Szczere i bezpośrednie odwołanie do historii żydowskiego klanu bohaterki wzrusza i skłania do refleksji, jednocześnie uwypuklając koszmar polskich Żydów w latach PRL-u. Wydaje się jednak, że wyobcowanie związane z żydowskimi korzeniami do dziś jest piętnem, co wymownie podkreślają ostatnie

⁵⁵ Tamże, s. 122.

⁵⁶ A. Нęцка: *Emigracje intymne...*, s. 209.

słowa zbioru: „I tak to jest z nami, lisami. Będziemy przez pokolenia przemykać z jednego snu w drugi, z drugiego w trzeci”⁵⁷. *Włoskie szpilki* stają się więc świadectwem i przestrogą zarazem, by owo wydziedziczenie narodu żydowskiego wreszcie, po wielu latach stłumić, pokonać zamęt wojny, by z chaosu wyłonił się... ład, bo „bycie bezbronną ofiarą jest najbardziej upokarzającym doświadczeniem na świecie”⁵⁸.

Bibliografia

Podmiotowa

TULLI M.: *Włoskie szpilki*. Warszawa 2012.

Przedmiotowa

ANKERSMIT F.: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*. Red. E. DOMAŃSKA. Kraków 2004.

CHMIELEWSKA K.: *Kłęska powieści? Wybrane strategie pisania o Szoa*. W: *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*. Red. M. GŁOWIŃSKI, K. CHMIELEWSKA, K. MAKARUK, A. MOLISAK, T. ŻUKOWSKI. Kraków 2005.

CUBER M.: *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012*. Katowice 2013.

DARSKA B.: *Matka i córka, dziewczynka i kobieta*. „*Twórczość*” 2012, nr 1.

DUTKA E.: *Historyjki czy historie? Parabole czy alegorie? O prozie Magdaleny Tulli*. W: *Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych*. Cz. 1. Red. A. NĘCKA, D. NOWACKI, J. PASTERKA. Katowice 2014.

BORKOWSKA G.: *Idiomy Zagłady*. „*Res Publica Nowa*” 2006, nr 2.

Ludzik mi padł, więc gram następnym. Z *Magdaleną Tulli rozmawiała Katarzyna Kubisiowska*. „*Gazeta Wyborcza*” 2011. http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127291,10548289,Magdalena_Tulli_Ludzik_mi_padl_wiec_gram_nastepnym.html [dostęp: 15.01.2015].

GRACZYK E.: „*Zapoznać się z istotną swoją strukturą*”. W: *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*. T. 1. Red. R. NYCZ. Kraków 2011.

⁵⁷ M. TULLI: *Włoskie szpilki...*, s. 143.

⁵⁸ Polaku, nie pomiataj sobą. Będziesz lepszy. Z *Magdaleną Tulli rozmawia Dorota Wodecka*. „*Gazeta Wyborcza*” 2014. http://wyborcza.pl/magazyn/1,126715,12707449,Polaku_nie_pomiataj_soba_Bedziesz_lepszy.html [dostęp: 17.01.2015].

- LANG B.: *Przedstawienie zła: etyczna treść a literacka forma*. Przeł. A. ZIĘBIŃSKA-WITEK. „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2.
- MACH A.: *Polska kondycja posttraumatyczna – próba diagnozy*. W: *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*. T. 1. Red. R. NYCZ. Kraków 2011.
- MIPS M.: *Teraźniejszość naznaczona (post)traumą (na przykładzie „Włoskich szpilek” Magdaleny Tulli i „Rodzinnej historii lęku” Agaty Tuszyńskiej)*. W: *Sekundy i epoki. Czas w literaturze polskiej po 1989 roku*. Red. Ż. NALEWAJK, M. MIPS. Warszawa 2013.
- MIZURO M.: *Magdalena Tulli: Włoskie szpilki*. „Opowiadanie” 2012, nr 0.
- NĘCKA A.: *Emigracje intymne. O współczesnych polskich narracjach autobiograficznych*. Katowice 2013.
- NOWACKI D.: „Szum” Magdaleny Tulli. „Powieść nie do przecenienia”. „Gazeta Wyborcza” 2014. http://wyborcza.pl/1,75475,16725324,_Szum_Magdaleny_Tulli_Powieść_nie_do_przecenienia_.html [dostęp: 17.01.2014].
- NYCZ R.: *Wprowadzenie. „Nie leczony, chroniczny pogłos”. Trzy uwagi o polskim dyskursie postzależnościowym*. W: *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*. T. 1. Red. R. NYCZ. Kraków 2011.
- Polaku, nie pomiataj sobą. Będziesz lepszy*. Z Magdaleną Tulli rozmawia Dorota Wodecka. „Gazeta Wyborcza” 2014. http://wyborcza.pl/magazyn/1,126715,12707449,Polaku_nie_pomiataj_soba_Bedziesz_lepszy.html [dostęp: 17.01.2015].
- SZKARADNIK K.: *W obliczu pustki. Magdaleny Tulli poszukiwania transcencji*. „FA-art” 2013, nr 4.
- TOKARSKA-BAKIR J.: *Historia jako fetysz*. W: TEJŻE: *Rzeczy mgliste. Eseje i studia*. Sejny 2004.
- WIEGANDT E.: „To” Magdaleny Tulli. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2013, nr 22.
- Zbuntowana*. Z Magdaleną Tulli rozmawia Dorota Wodecka. „Gazeta Wyborcza” 2014. http://wyborcza.pl/magazyn/1,140954,16711994,Zbuntowana.html?order=najfajniejsze_odwrotnie [dostęp: 15.01.2015].
- ZIENIEWICZ A.: *Przedmiot (w) opowieści. Relacja jako stwarzanie wydarzeń w prozie współczesnej (na przykładzie powieści Magdaleny Tulli)*. W: *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra*. Red. H. GOSK, A. ZIENIEWICZ. Warszawa 2007.

Summary

The purpose of this article is to look at Magdalena Tulli's *Włoskie szpilki* (*Italian Heels*) from the perspective of chaos. It shows that the author, a writer of the post-Holocaust generation, threads her stories with autobiographical elements which are closely connected with the Shoah. She considers the problem from the point of view of a child and an adult woman, who carries inside the stigma of the Holocaust. As a member of the second generation, she did not experience the war, but its results, in the form of legacy left by her mother, have never stopped haunting her.

The paper shows that the stigma of her origin, negative childhood experiences, difficult relationship with her mother and the communist reality have thrown the writer's world into chaos. On the basis of the collection of short stories, it demonstrates that disorder is one of the dominant categories in Tulli's writings. The specific perspective from which the author recalls the past, reflecting the chaos of World War II and the People's Republic of Poland, makes *Włoskie szpilki* (*Italian Heels*) one of the most original attempts to approach the tragedy of the second generation writers. Tulli manipulates the categories of time, space and protagonists, reinforcing the sense of chaos. Interconnected by the problem of "shameful origin," the stories are unique miniatures representing scenes from the author's own life.

With her collection of stories, Tulli entered the canon of writings associated with trauma studies and autobiographical accounts of Jewish women of the post-Holocaust generation. The paper shows that the experience of chaos connected with nationality is the key aspect of text interpretation, both in the plane of form and in the plane of content.

Bernadetta Darska

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski

Chaos jako sposób na życie O reportażu biograficznym *Papusza* Angeliki Kuźniak

Angelika Kuźniak jako dziennikarka specjalizująca się w reportażu biograficznym swoim pisarstwem dowodzi siły tkwiącej w życiorysach naznaczonych wielkim talentem, wykluczeniem, samotnością i niezrozumieniem. Tak jest, gdy opowiada czytelnikom o Marlenie Dietrich, a jej książka, zatytułowana znacząco *Marlene*, staje się wielkim peanem pochwalnym na rzecz pamięci zamkniętej w przedmiotach używanych przez jej bohaterkę¹. Tak jest w przypadku *Papuszy*, gdy portretując losy cygańskiej poetki, jednocześnie opisuje dramat związany z odrzuceniem jednostki przez społeczność romską². Tak jest również i wtedy, gdy razem z Eweliną Korpacz-Oboładze w *Czarnym Aniele* postanawia uchwycić fenomen sławy i późniejszego konsekwentnego milczenia wielkiej gwiazdy polskiej estrady Ewy Demarczyk³. Choć w niniejszym tekście interesować mnie będzie tylko *Papusza*, warto zaznaczyć, że w przypadku trzech wspomnianych wyżej bohaterów chaos okazuje się ważnym punktem odniesienia⁴. To on niszczy porządek, który wcześniej wydawał się istnieć w życiu artystek, to on odsłania pozór owego wcześniejszego ładu, to on wreszcie, co paradoksalne, choć zawiera sojusz przede wszystkim ze zniszczeniem,

¹ Zob. A. KUŹNIAK: *Marlene*. Wołowiec 2009.

² Zob. A. KUŹNIAK: *Papusza*. Wołowiec 2013.

³ Zob. A. KUŹNIAK, E. KORPACZ-OBOŁADZE: *Czarny Anioł. Opowieść o Ewie Demarczyk*. Kraków 2015.

⁴ Niezbędne jest w tym miejscu zaznaczenie, że w tekście nie będę dokonywała próby chronologicznej rekonstrukcji biografii *Papuszy*, bo uczyniły to już przede mną inne osoby, chociażby Angelika Kuźniak. Wskazywać natomiast będę różne odsłony chaosu, obecne na różnych etapach życia poetki oraz powiązane z różnymi odsłonami jej przeżyć.

tak naprawdę buduje również fundamenty nowego, czasami trudnego do pojęcia ładu. Chaos zostaje powiązany z tym momentem w karierze bohaterki księżek Kuźniak, który można nazwać załamaniem, odrzuceniem, odtrąceniem przez osoby będące wcześniej przyjaciółmi, fanami, osobami bliskimi. Osamotnienie staje się więc naturalną konsekwencją powyższego oraz jego ukoronowaniem.

Magdalena Machowska, przyglądając się zyciorysowi Papuszy, zwraca uwagę na następującą prawidłowość: „Biografia Papuszy pełna jest niedopowiedzeń, sprzecznych informacji i interpretacji. Daje się więc oglądać jako materia podatna na mitologizację, a niekiedy jako gotowa już legenda”⁵. Nic więc dziwnego, że sprzeczność tę badaczka akcentuje w podtytule swojej publikacji – *Między biografią a legendą*, a także w rozważaniach wstępnych, gdy wyjaśnia różnicę między, jak to ujmuję, biografią faktyczną a biografią możliwą. Tę pierwszą sytuuje w kontekście portretu biograficznego, tę drugą jako przyczynek do powstania portretu legendowego⁶. Można by jeszcze do tego rozpoznania dodać, że konsekwencją ciągłego zestawiania faktów z mitem jest chaos, dzięki któremu to, co racjonalne, praktyczne, dowiedzione, miesza się z tym zapamiętanym, wyobrażonym, zmienionym dzięki wielokrotnemu powtarzaniu opowieści. Angelika Kuźniak nie ukrywa, że biografia Papuszy nie jest łatwa do zrekonstruowania – mnóstwo w niej niedopowiedzeń, przekłamań, przemilczeń. W niemożności opanowania do końca materii, z którą mierzy się autorka, tkwi jednak załazek siły. Cygańska poetka, wymykająca się wcześniej ustalonym klasyfikacjom, ucieka od szufladkowania i zawiera specyficzny sojusz z chaosem. Przemysław Pieniążek docenia niejednoznaczność portretu Papuszy stworzonego przez Angelikę Kuźniak: „reporterce niewątpliwie udało się oddać nadwrażliwość, charyzmę oraz wyjątkowy hart ducha Bronisławy Wajs”⁷. Chaos zawiera się również w poniższym określeniu „nie do końca”. Małgorzata Kołaczek pisze bowiem o księżce Kuźniak, że to „nie do końca biografia, nie do końca fabuła, nie do końca dokument”⁸. O Papuszy nie można napisać „do końca” – bo choć postacią jest barwną, to i niezwykle samotną, a samotno-

⁵ M. MACHOWSKA: *Bronisława Wajs Papusza. Między biografią a legendą*. Kraków 2011, s. 30.

⁶ Tamże, s. 32–93.

⁷ P. PIENIAŻEK: *Obca wśród swoich*. „Twórczość” 2014, nr 3, s. 116.

⁸ M. KOŁACZEK: *Syrena z lasu*. „Nowe Książki” 2013, nr 10, s. 8.

ści nie da się w pełni scharakteryzować. Jej zewnętrzne symptomy to odkrycie zaledwie części prawdy. Ani Papusza, gdyby żyła, ani ci, co ją znali, nie mogliby stworzyć obrazu pełnego i ostatecznego.

Jerzy Ficowski, uważany za odkrywcę poezji Papuszy, ukrywał się przez pewien czas w taborze cygańskim. Tam zresztą poznał Bronisławę Wajs i zaprzyjaźnił się z nią. Nic więc dziwnego, że w swojej książce *Demony cudzego strachu* nie występuje z pozycji obserwatora, lecz osoby, której udało się stać częścią analizowanej społeczności. Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na następujące zdania: „Wędrowałem kiedyś z Cyganami. Przyjaźniłem się z wieloma z nich”⁹. Ficowski rezygnuje z akcentowania zwyczajności, kładzie nacisk na szczególność i nietypowość życia Cyganów: „Cygańska rzeczywistość, osobliwa kraina, która jest wszędzie i nigdzie zarazem, na marginesie społeczeństw, poza rubieżami historii, ów Ganges płynący przez Mazowsze”¹⁰. Badacz nie unika również zaznaczenia faktu, że to on jest jednym z nielicznych wtajemniczonych w reguły rządzące tą hermetyczną społecznością: „Poznawałem bowiem społeczność, o której, choć przebywa u nas od stuleci – osobna i nieufna – nie wiedzieliśmy nic prawie”¹¹. W tle książki Angeliki Kuźniak rodzą się więc pytania: Czy opowieść o Papuszy przybliży czytelnikom wiedzę o Cyganach? Czy korespondująca z Julianem Tuwimem poetka staje się symbolem całej społeczności? Czy wiedza o losie Bronisławy Wajs to zapis doświadczeń osoby utalentowanej, czy może zaledwie notatki o nieszczęśliwym życiu tej, której zamarzyła się inna przyszłość? Czy chaos, jaki zrodził się w wyniku tworzenia, może być źródłem ostatecznego pogodzenia się z przeznaczeniem?

Chaos i zasady rządzące społecznością

Książkę Angeliki Kuźniak z powodzeniem można czytać nie tylko jako reporterski zapis biografii Papuszy, ale też jako udokumentowanie zwyczajów panujących wśród Cyganów. Autorka nie ocenia, nie próbuje kategoryzować, odsłania natomiast dziedziczenie pewnych

⁹ J. FICOWSKI: *Demony cudzego strachu. Wspominki cygańskie*. Warszawa 1986, s. 5.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże.

nawyków. Przykładem mogą być nauki, jakie słyży mała Bronisława Wajs od swojej matki. Kobieta nakazuje, by dziewczynka nie zapomniała o obowiązku zdobywania dóbr i konieczności współtworzenia gospodarstwa domowego: „Pamięta, że stanęła przed nią i powtórzyła dwa razy: »Nie możesz marnować okazji. Z pustymi rękami Cygancie nie wolno wrócić do taboru«. Pouczała: *bądź chytra i fałszywa*”¹². Papusza musi więc poddać się władzy przypadku wpisanej w kradzież drobnych przedmiotów czy drobiu. Chaos staje się jej codziennością, bo zaskoczenie musi rządzić jej funkcjonowaniem w świecie. Będzie akceptowana i będzie miała spokój, jeśli coś ukradnie. Chaos związany z przywłaszczaniem sobie cudzych rzeczy jednocześnie gwarantuje akceptację w cygańskim taborze. Szybko stanie się w tym fałchu mistrzynią, podobnie jak we wróżeniu. Maria Delimata zauważa:

Warto podkreślić, że najciekawszą cechą tej publikacji jest wpisana w nią nierozstrzygalność, a raczej rozsądne odejście od wszelkich prób jednoznacznej oceny. Autorka pokazuje zawsze dwie strony medalu, równomiernie oświetla tę bielszą i czarniejszą stronę stosunków polsko-cygańskich. Jednocześnie Kuźniak rezygnuje z używania kategorii takich, jak „lepszy” czy „gorszy” – każda strona zyskuje prawo do obaw i niechęci względem drugiej, jednak tym samym nikt nie pozostaje tu bez winy¹³.

Akceptacja dla inności, różnicy, wiąże się w tym przypadku z tolerowaniem chaosu. Bez niego codzienność nie ma racji bytu. Jest tak oczywisty, że nikt się nad nim nie zastanawia, lecz każdy poddaje się jego sile.

Justyna Kuźniak docenia tło społeczno-historyczne, odtworzone przez autorkę w książce:

Losy cygańskiej poetki są w książce Kuźniak wpisane w XX-wieczne losy ogółu Cyganów. Autorka we wspaniały sposób oddaje koloryt okresu, o którym pisze. Z jej opowieści wyłania się nie tylko relacja historyczna, ale także intrygujący obraz kultury i obyczajów Cyganów. A opisuje autorka lata międzywojenne, a następnie okres II wojny światowej i ówczesny pogrom Cyganów, porównywany przez niektórych do pogromu Żydów. Skupia się także na ich powojennych dziejach, przede wszystkim na prowadzonych przez polskie władze akcjach zmierzających do osiedlenia ludności cygańskiej i tym samym zaniechania przez nią koczowni-

¹² A. KUŹNIAK: *Papusza...*, s. 27.

¹³ M. DELIMATA: *Polifonia biografii*. <http://www.eczaskultury.pl/czytanka/literatura/1428-polifonia-biografii> [dostęp: 9.02.2015].

czego trybu życia. Akcje te były niezwykle trudne do zrealizowania, bowiem duch wolności jest wpisany w cygańską naturę, a wolność ta jest równoznaczna z życiem na łonie przyrody, w lasach, blisko jezior, rzek. Książka Kuźniak, obok problemu wykluczenia, porusza więc inny istotny problem, a jest nim zakończenie pewnej rzeczywistości, swoiste pożegnanie się z życiem, które już nie powróci. Mowa tu o życiu w taborach – wszak dziś prawdziwych Cyganów, a tym samym taborów, już nie ma¹⁴.

Wędrowanie skojarzone zostaje z wolnością i niezależnością. Możliwość przemieszczania się, bycia w ciągłym ruchu, nieprzywiązywanie się do otoczenia – to wszystko atuty podnoszone przez Romów protestujących przeciwko konieczności osiadłego trybu życia. Pozytywnie pojmowany chaos stanowi część definicji nomadyzmu wpisanego w los Cyganów. Dzięki niemu nic nie jest takie samo i nic nie powtarza się, nawet bowiem jeśli tabor powróci w to miejsce, gdzie był już kiedyś, czas jest inny, ludzie są inni i wydarzenia są inne. Chaos gwarantuje zatem rodzaj zaskoczenia wpisanego w los Cyganów. Co ciekawe, część tego, co można by określić mianem niespodziewanego, wiąże się z odtwarzaniem romskich rytuałów. Taniec, śpiew, wróżenie, znikające kury lub pranie, wreszcie widok wozów przejeżdżających przez wieś¹⁵ – to wszystko niszczy ustalony porządek miejsca, do którego przybywają Cyganie, lecz pojawiający się w jego zastępstwie przypadek buduje nowe reguły gry, jest oczekiwany i spodziewany. Chaos przywraca więc właściwie proporcje. Ma, można powiedzieć, wymiar edukacyjny. Obie strony odkrywają wartość swoich przyzwyczajzeń. Ci, do których miejsc zamieszkania przybywają Cyganie,

¹⁴ J. KUŹNIK: *Bo szczęście to mieć wolność*. „artPAPIER” 2013, nr 20. <http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=186&artykul=4015> [dostęp: 2.02.2015].

¹⁵ Agnieszka Kowarska kładzie nacisk na praktyczny wymiar wędrowania: „Zarówno wieś, jak i miasto Romowie traktowali jako źródło pozyskiwania środków do życia. A do lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku tabory jeździły po terenie całej Polski, także na Podkarpaciu. Wieś bardziej niż miasto nadawała się do tego celu, chociażby dlatego, że dawała większą możliwość wymiany usług na artykuły pierwszej potrzeby. Sytuacji tej sprzyjał mityczno-religijny światopogląd mieszkańców wsi, ich niski poziom wykształcenia i zaufanie wobec czarów i magii jako skutecznych środków w technię”. A.J. KOWARSKA: *Stereotyp czy tradycja? O etosie wędrowcy i wartościowaniu przestrzeni u polskich Romów*. Szczecinek 2010, s. 13. Z kolei Norbert Mappes-Niediek konstatuje: „Większość wędrownych Romów można było spotkać już siedemdziesiąt lat temu jeszcze tylko w Polsce i w Rosji. W Bułgarii i w Czechosłowacji już w 1945 roku prawie wszyscy Romowie przestawili się na osiadły tryb życia, w Rumunii i Jugosławii odsetek ten wynosił 70 procent”. N. MAPPES-NIEDIEK: *Biedni Romowie, źli Cyganie. Stereotypy i rzeczywistość*. Przeł. U. POPRAWKA. Kraków 2014, s. 59.

doceniają przy tym cykliczność wpisaną w podróżowanie taborami. Choć nie zawsze traktują pozytywnie Romów, to jednak podświadomie czekają na ich przybycie, widząc w tym część także własnych rytuałów codzienności.

Angelika Kuźniak rekonstruuje niełatwy dla obu stron okres przejściowy. Władze popełniały błąd za błędem. Odnotowywano agresywne akcje milicjantów, publikowano patetyczne teksty propagandowe, sugerowano, że właśnie zaczyna się cywilizowanie Cyganów. Z kolei Romowie nie rozumieli idei osiedlania. Lękali się tego, że właśnie dokonuje się zamach na ich tożsamość. Argument łatwiejszego i dogodniejszego życia, dostępu do szkół i pracy nie mógł pokonać tęsknoty za ciągłym byciem w drodze i świadomości, że dom może być wszędzie. Papuszę z jednej strony pociąga fakt, iż jej syn mógłby się uczyć, z drugiej jednak nie umie odnaleźć się w sytuacji, gdy milicja szykanuje jej rodzinny tabor, upokarza mężczyzn i kobiety. Angelice Kuźniak udaje się w tym kontekście pokazać chaos pojmowany jako źródło kontroli i pacyfikacji. Niszczenie tradycji opartej na chaosie tożsamym z wolnością odbywa się poprzez celebrowanie chaosu powiązanego z przemocą.

Reportaż biograficzny *Papusza* zawiera również dość dokładną charakterystykę obyczajów obowiązujących wśród Cyganów. Jednym z takich zwyczajów jest przekonanie o skalaniu kobiety od pasa w dół. Mamy więc tutaj do czynienia z próbą opanowania innego lęku związanego z chaosem, a mianowicie z próbą kontroli namiętności i cielesności. Bronisława Wąjs już jako dziewczynka wie, że powinna dbać o to, by sobą nie skalać żadnego mężczyzny. Kuźniak opisuje:

Na spódnicę Papusza nałożyła fartuch. Sama szyła, na okrętkę. Pod nim na sznurkach kołysały się puste jeszcze „złodziejskie kieszenie”. Wszystko dla ochrony, trzeba oddzielić łup od spódnicy. Kobieta od pasa w dół jest nieczysta. Nieczyste staje się też to, czego dotknie choćby rąbkami spódnicy. Moc kalająca Papuszy jeszcze nie działa (ciągle ma dziesięć, może dwanaście lat), ale lepiej się zabezpieczyć¹⁶.

Warto zauważyć, że w książce Lidii Ostałowskiej *Cygan to Cygan* natkniemy się na podobny fragment:

¹⁶ A. KUŹNIAK: *Papusza...*, s. 27–28.

Gdy na spódnicę Ewy popatrzeć pod światło, widać nogi. To miłe, ale tak być nie powinno, bo kobiety od pasa w dół są skalane. Dobrze chociaż, że noszą fartuchy chroniące przed kalającą mocą ciała, że pilnują misek: osobna dla nich, osobna dla mężczyzn, jeszcze inne do nóg, do twarzy, do prania, do płukania mięsa i fasoli¹⁷.

Okazuje się więc, że chaos tożsamy z cielesnością kobiet jest konsekwentnie kontrolowany. To kobieta jest kimś, kto okazuje się podejrzany. Podobnych ograniczeń, jak się okaże w dalszej części tekstu, nie stosuje się w stosunku do mężczyzn, którzy biją swoje partnerki. Na karę zasługują tylko kobiety – jeśli dotkną tego, czego nie powinny dotykać, także wówczas, gdy mowa jest nie o rzeczy, ale o człowieku, który należy do kogo innego.

Chaos i prywatność

Życiorys Papuszy składa się również z historii miłosnych. Miłość namiętna, choć platoniczna, miłość pozorna i zakończona rozstaniem, miłość kupiona i oparta na przemocy, miłość znaczone obowiązkiem. Dyżko, ten, który bierze ją sobie za żonę, nie słucha protestów dużo młodszej od niego Papuszy. Wyznaje jej nawet, że kochał ją już wtedy, gdy była dzieckiem. Na nic się zdaje odmowa przyszłej poetki – Dyżko przemocą zdobywa to, co mu się należy. Chaos związany z uczuciami w przypadku doświadczeń Cyganki zwykle jest pacyfikowany koniecznością. Oczekiwania i emocje dziewczyny lub kobiety nie liczą się. Najważniejsza i wiążąca jest wola mężczyzny. To on decyduje o losach swojej wybranki. Dyżko nie rezygnuje z przemocy, która znaczy początek ich związku. Chaos związany z agresją, niepewnością tego, co się wydarzy, wreszcie bezpośrednim zagrożeniem staje się codziennością Papuszy. Angelika Kuźniak cytuje rozpaczliwe zapiski uwięzionej, niemającej możliwości ucieczki kobiety, i opowiada:

Dyżko, zazdrosny, szybko pierwszy raz chwycił ją za gardło. Potem bił prawie codziennie. I po pijanemu, i na trzeźwo. [...] Raz od uderzenia Papusza straciła przytomność. To musiało być zimą, pamięta krew na podłodze w izbie. Kiedy się ocknęła, Dyżko klęczał przy niej. *Cało-*

¹⁷ L. OSTAŁOWSKA: *Cygan to Cygan*. Wołowiec 2012, s. 11–12.

*wał mi nogi, chociaż to ó cyganów niemożna bo będzie magerdo. Na polię nigdy nie poszła. Nie ma skarżenia na swoich*¹⁸.

Pogodzenie się ze swym losem to jedna z cech charakterystycznych Papuszy. Poetka przyjmuje to, czego doświadcza, szanując zwyczaje, dzięki którym może być częścią społeczności romskiej. Na niewiele to się zda, ponieważ Cyganie i tak skazą ją na wykluczenie. Anna Marchewka akcentuje dziedziczenie akceptacji przemocy:

Kuźniak analizuje – taktownie i delikatnie, jakby z zaplecza – historię Papuszy i zadaje pytania, nie sugerując odpowiedzi. Pokazuje relację z matką, która jest dla niej autorytetem, nie wspiera jednak decyzji o odejściu od Dionizego, który katuje i gwałci Papuszę. Matka, która nosi na plecach wężowe blizny od bata (słowa Papuszy o tym, że mąż z Cyganką może zrobić wszystko i nikt nie zaprotestuje, bo taki jest obyczaj; wspomnienia z zabaw dziecięcych w „dom”, których kluczowym elementem było bicie „żony”), musi utrzymać siebie i dziecko w przekonaniu, że inne życie nie jest możliwe. Jak w klasycznym schemacie przemocowym, ofiara usensawnia działania oprawcy. Matka nie pomaga córce wyrwać się spod władzy męża-kata, ponieważ nie może zaprzeczyć sensowności własnego losu, porządku własnego świata. Papusza z czasem uczy się, że nic nie znaczy: jest tylko funkcją cudzego istnienia. Wierny zasadom społeczności Dionizy Wajs jest całkowicie w prawach, a Papusza jest marionetką w jego rękach¹⁹.

Blizny nosi nie tylko matka poetki, ale i sama Bronisława. To, jak pisze Kuźniak, ślad po samosądzie. To również ślad po próbie wejścia w ten chaos, który ma w sobie wyzwolenie i radość. Papusza pragnie miłości. Romans z żonatym mężczyzną często powraca, gdy mowa jest o najważniejszych faktach z jej biografii²⁰. Jednocześnie nieustannie

¹⁸ A. KUŹNIAK: *Papusza...*, s. 39.

¹⁹ A. MARCHEWKA: [bez tytułu]. <http://www.institutksiazki.pl/ksiazki-detaj,literatura-polska,9661,papusza.html> [dostęp: 14.02.2015].

²⁰ Piszą o tym na przykład Elżbieta A. Jakimik i Karol Parno Gierliński – E.A. JAKIMIK, K. PARNO GIERLIŃSKI: *Kobieta w środowisku romskim*. Szczecinek 2009, s. 15. W przywołanej publikacji znajdziemy też pouczającą w interesującym nas kontekście historię Bebe, która została wykluczona ze społeczności romskiej z powodu nazbyt swobodnego życia erotycznego oraz wchodzenia w relacje z żonatymi mężczyznami: „W wędrownych taborach rządziło jedynie prawo obyczajowe. Przypadkowi przechodnie, być może grzybiarze, znaleźli ją nagą, pobitą, ledwo żywą z odwodnienia i przywiązaną do drzewa na skraju Puszczy Noteckiej, niedaleko Piły. Przez kilka lat pracowała w Pile jako robotnica w zieleni miejskiej. Rodzina nigdy jej nie wybaczyła. Do końca pozostała samotna, odrzucona przez swoich”. Tamże, s. 21.

powtarzane jest jedno z najważniejszych przykazań: „Cygańska żona nie zostawia męża”²¹.

Chaos w życiu prywatnym to nie tylko miłość do innych i brak miłości do Dyżka. Bycie przy mężu pozostanie obowiązkiem bohaterki do końca. Równie dramatycznie przedstawia się jej związek z przybranym synem, nazywanym Tarzanem. Po latach więź między matką a dzieckiem stanie się głównie wspomnieniem. Tarzan będzie unikał Papuszy. Jak pisze Kuźniak, być może czuł żal, bo nie od niej dowiedział się, że nie jest jego biologiczną matką. Tarzan zakłada własną rodzinę, czasami odwiedza Papuszę. Poetka nie przestanie za nim tęsknić, do końca swoich dni będzie czekać na odwiedziny syna. Chaos przemijania wkradnie się w jej życie, burząc wypracowany przez lata sposób funkcjonowania. Samotność bez męża i syna będzie smakować inaczej niż wtedy, gdy obaj byli obok niej. Chaos słabości ciała i ducha również nie wpłynie dobrze na samopoczucie poetki. Pobytu w szpitalu okażą się więc czymś, co w sztuczny sposób usiłuje ów chaos opanować. Bezskutecznie. Zbyt wiele różnych odmian nieporządku istnieje w życiu Papuszy, by udało się cokolwiek zrobić. Chaos niszczy potencjalny spokój, ale i staje się echem dawnych, lepszych czasów. Lepszych, bo istniejących we wspomnieniach, a te zawsze nieco łągodzą i ubarwiają przeszłość.

Chaos i wojna

Papusza wspomina, jak szukała schronienia przed złem w lesie. Zawsze towarzyszył jej Dyżko. Las traktowany był nie tylko jako doskonała kryjówka. Widziano w nim także sensory symboliczne – jak był domem dla Cyganów w okresie pokoju, tak miał domem pozostać i w czasie wojny. Chaos zła, śmierci, gnijących trupów i krzyków zabijanych ludzi pozostaje w pamięci poetki. Choć ów niedobry czas należy od przeszłości, we wspomnieniach pozostaje żywy. Apokalipsa spełniona staje się przypieczeniem tego wszystkiego, co niszczy dobro, a pozwala zaistnieć złu. Zasady obowiązujące społeczność rromską na co dzień, w czasie wojny muszą być zawieszane. Liczy się życie i przeżycie. Justyna Bargielska dochodzi do ciekawego wniosku:

²¹ A. KUŹNIAK: *Papusza...*, s. 46.

„Boże odpuść nam karanie, konie my jedli” – mówi Papusza, uściślając, jakiego rodzaju złem jest dla Cygana zjeść konia: jest to największe przekleństwo. „W normalnym życiu takim, co zjadł konia, żaden Cygan ręki nie poda”. Ale to właśnie w tym nienormalnym życiu, gdy staranie o przetrwanie gatunku przestaje się nagle wiązać z przyjemnością poczęcia i bólem rodzenia nowych jego przedstawicieli, a zawęża się do utrzymania za każdą cenę przy życiu samego siebie, różnice między ludźmi wydają się nieco zacierać²².

Z kolei Marchewka akcentuje traumę wynikającą z pamiętania wojennego chaosu:

Książka Angeliki Kuźniak pozwala przyrzeć się historii wykluczonej kulturowo grupy, która poddana została eksterminacji, ale pamięć o ich zagładzie wyblakła – któż bowiem miał ją zapisać? W wypowiedziach dotyczących zagłady Papusza w przytaczanych przez Kuźniak wypowiedziach podkreśla rozdział między „normalnym życiem” a wojną, która zmuszała do funkcjonowania poza zasadami. Stan wyjątkowy życia wśród trupów i z trupami pozwolił taborowi Wajsa przeżyć. Papusza mówi: „Jakby Cyganie całą pamięć mieli, to by umarli ze zgrzyoty”. Papusza pamiętała. Czasem niepamięć jest stawką przeżycia²³.

Poprzez doświadczenie wojennej traumy chaos, także ten w mrocznym wydaniu, staje się częścią biografii Papuszy. Naznacza ją, kształtuje, przekonuje, że warto żyć mimo wszystko. Chaos wojny zmusza do walki o przetrwanie. Papusza nie ukrywa, że wszechobecne okrucieństwo skazywało na automatyzm powtarzanych gestów i zachowań. Mroczny nieporządek niepostrzeżenie więc zamienia się w karykaturę cykliczności – zło powtarza się bowiem regularnie i z coraz większą intensywnością. Angelika Kuźniak przywołuje wspomnienia poetki:

– Na Wołyniu nic nie było jak zawsze – Papusza mówi tym swoim cichym głosem, szybko, nieco niedbale, jakby już chciała mieć wszystko za sobą. – Żywi żyli z zabitymi. Obok siebie. My bosiuchni, głodni. Oni spaleni, z dziurą we głowie. Leżeli na boku, tak jak na poduszce, albo na wznak, z twarzami do nieba. Kobiety, Boże przebacz, bez piersiów, dzieci z wylupionymi oczami, włosy wyrwane. Gdzie się nie obejrzyysz, tam trup. Nawet nasze konie ich się nie bali, chodzili po nich. W zwykłym życiu koń nie nadeptnie martwego człowieka. (Płacze). Czasem tylko liście na nich sypałam, jakieś gałązki kładłam, ażeby przykryć. Na Boga

²² J. BARGIELSKA: *Dar tumanienia*. <http://tygodnik.onet.pl/kultura/dar-tumanienia-ludzi/1q5zt> [dostęp: 6.02.2015].

²³ A. MARCHEWKA: [bez tytułu]...

przysięgam, nie było wolnego miejsca. I tylko kuli gwizdali koło głowy. Raz bliżej, raz dalej²⁴.

Ten precyzyjny opis ma w sobie, paradoksalnie, emocjonalne rozedrganie, tak jakby widoki z przeszłości wracały i ożywały w świecie współczesnym. Chaos zła, okrucieństwa i brutalności zostaje jednak w relacji poetki częściowo zniesiony. Gesty wobec zmarłych, o których wspomina Papusza, to pamięć czasu, kiedy nieprzewidziane i zaskakujące kojarzyło się z zadziwieniem, radością i oczekiwaniem. Chaos wojny ma tylko czarne barwy – niespodziewanie może przyjść przede wszystkim śmierć, wszechobecny jest smutek i przerażenie, nie czeka się już na nic, bo zło przekonuje, że nie warto.

Chaos i poezja

Papusza nie znajduje zrozumienia wśród bliskich, kiedy chce nauczyć się czytać. Matka próbuje ją przekonać, że to z książek pochodzi głupota, ojczym natomiast ją bije. Wyśmiewają ją Cyganie, a dzieci spoza taboru, od których próbuje się czegoś nauczyć, szybko tracą cierpliwość. Pobiera nauki od sklepikarki, Żydówki. Za możliwość zdobycia wiedzy płaci kurami²⁵. Umiejętność czytania i pisania wprowadza chaos w życie Papuszy. Daje jej szansę na wyartykułowanie tego, co dotychczas tylko czuła lub sobie wyobrażała. Skazuje ją jednak również na bycie inną. Taką już pozostanie, bo czytanie i pisanie nie spotka się z uznaniem pozostałych Cyganów. Z jednej więc strony ta umiejętność da Papuszy moc chwilowego chociaż panowania nad wyobraźnią, emocjami, marzeniami, z drugiej – skazuje ją na funkcjonowanie na marginesie grupy, poza którą nie potrafi żyć.

Olga Schmidt kładzie nacisk na destrukcyjny wymiar chaosu skojarzonego z tworzeniem poezji i byciem poetką:

Utarte schematy o terapeutycznej roli pisma i literatury Papusza rozbija, skarżąc się na wykluczenie z cygańskiego społeczeństwa. „Z taboru byłam, teraz znikąd jestem. Dyżko mówił: »Nie pisz wierszy, bo będziesz nieszczęśliwa«. A ja pisała jak ta głupia i stało się teraz, że nigdzie nie należę”. Pismo nie tylko integruje, ale też wyklucza. Prowadzi ją w re-

²⁴ A. KUŹNIAK: *Papusza...*, s. 49.

²⁵ Zob. tamże, s. 32–33.

jony, które niedostępne są zarówno innym poetom, jak i innym Cyganom. Papusza staje się kimś, kto przekroczywszy społeczne i kulturowe role, zostaje sam w obliczu tragedii własnej świadomości. Pismo i poezja pozwalają zaistnieć jej wyobraźni, ukazać niestandardowy sposób doświadczania rzeczywistości. Tym samym pismo i poezja stwarzają Papuszę, nie pozwalając jej ani pozostać w pierwotnie zajmowanym miejscu, ani zadomowić się²⁶.

Kiedy Bronisława Wajs pozwala się odkryć Ficowskiemu, a następnie nawiązuje znajomość z Tuwimem, odkrywa inny wymiar chaosu, który niesie ją ku słowom i słowami ją napędza. Raptem okazuje się, że ktoś ją podziwia, docenia, że ktoś chce jej słuchać i ktoś jest gotowy zapłacić za druk wierszy. Im większe poważanie zdobywa jako poetka, tym trudniej jest jej odnaleźć się w środowisku romskim. Nie wywyższa się, nie odcina od grupy, pozostaje wobec niej lojalna, a jednak traktowana jest jak ktoś, kto zdradził. Chaos poezji będący dla niej jest siłą pozytywną, dla Cyganów stanowi wiedzę przekazywaną przez Papuszę tym, którzy nie powinni jej posiadać. Chaos skojarzony z dostępnością języka i możliwością jego świadomego używania ma zatem dwa oblicza – to wyzwolenicze, odczuwane przez Papuszę, i to zdradliwe, interpretowane tak przez Romów.

Wielu recenzentów docenia dbałość o językową wiarygodność, charakteryzującą opowieść *Kuźniak. Pieniążek* stwierdza na przykład:

Książka Angeliki Kuźniak utkana jest z monologów tytułowej bohaterki zaczerpniętych z filmowo-radiowych nagrań (ostatnie z nich zarejestrowano w 1986 roku). Reporterka sugestywnie oddała na kartach swojej publikacji dźwiękowo-wizualną przestrzeń owych wspomnień, korzystając także z fragmentów jej pamiętnika oraz korespondencji wymienionej przez Papuszę z Jerzym Ficowskim i Julianem Tuwimem. Treść owych zapisków dziennikarka w większości przypadków przytacza w wersji oryginalnej (z całym natłokiem błędów ortograficznych i interpunkcyjnych), w kilku miejscach decydując się na konieczne zabiegi korektorsko-redakcyjne, dzięki czemu refleksje bohaterki nabrały nowego, bardziej poetyckiego brzmienia. Tym sposobem Angelika Kuźniak wiernie odtworzyła styl opowieści Papuszy (potoczny, żywy język), wzbogacając równocześnie swój reportaż o walor literacki²⁷.

²⁶ O. SCHMIDT: *Poezja, która nie ocala* („Papusza”). <http://popmoderna.pl/poezja-ktora-nie-ocala-papusza/> [dostęp: 8.02.2015].

²⁷ P. PIENIAŻEK: *Obca wśród swoich...*, s. 117.

W rozmowie z Martą Szarejko reporterka nie ukrywa, że rekonstruowanie opowieści Papuszy z dostępnych zapisków poetki przypominało opanowywanie językowego chaosu:

Odczytywanie rękopisów Papuszy zajęło mi kilka miesięcy. Jest w nich wiele skreśleń. Czasem pisała jedno zdanie na drugim. A wszystko od brzegu do brzegu kartki, bez stosowania znaków interpunkcyjnych, podziałów na akapity. Do tego osobliwa ortografia, a właściwie jej brak. Papusza pisała tak, jak słyszała. Więc w listach czy w pamiętniku pojawiają się na przykład „ksiąszki” zamiast „książki”, „dómna” zamiast „dumna”, „ofszem” zamiast „owszem”. Są na nich plamy atramentu. A nawet krwi. Wtedy Papusza przeprasza, bo „kura zabita obryzgała”. Na potrzeby książki musiałam poprawić w niektórych miejscach ortografię, wprowadzić (nie wszędzie) interpunkcję czy podział na akapity. Bez tego notatki Papuszy mogłyby być dla czytelnika niezrozumiałe²⁸.

Kiedy w publikacjach Ficowskiego pojawia się postać Papuszy, kiedy opisuje on życie w cygańskim taborze oraz, co spotyka się ze szczególnym oburzeniem, zamieszcza słownik prezentujący znaczenie części używanych przez Romów słów, chaos w życiu poetki przyjmuje formę wykluczenia, odrzucenia, napiętnowania. Bronisława Wajs zostaje obwołana zdrajczynią, a Ficowski nie cieszy się już taką sympatią jak kiedyś. Cyganie domagają się ukarania winnych. Papuszę powinna spotkać kara, a książki Ficowskiego trzeba zniszczyć²⁹. Jak żywa jest nienawiść do Papuszy i jak trwałe jest przekonanie o jej zdradzie, świadczyć może wspomnienie Magdaleny Machowskiej, autorki książki *Bronisława Wajs Papusza. Między biografią a legendą*. W trakcie imprezy edukacyjnej poświęconej Romom, odbywającej się już na początku XXI wieku, rozmawiała z jednym z członków zespo-

²⁸ *Język to najbardziej strzeżona tajemnica. Z Angeliką Kuźniak rozmawia Marta Szarejko. „Nowe Książki” 2013, nr 10, s. 5.*

²⁹ Zob. A. KUŹNIAK: *Papusza...*, s. 142. Chodzi o książkę *Cyganie polscy. Szkice historyczno-obyczajowe* z 1953 roku. Słowniczek polsko-cygański, jaki zamieszcza na końcu opracowania Ficowski, zawiera około 700 słów. Poprzedza go krótka charakterystyka gramatyki języka cygańskiego. W podsumowaniu rozważań na temat specyfiki języka cygańskiego znajdziemy następującą konkluzję: „To właśnie język cygański był największą przeszkodą na drodze wiodącej do poznania cygańskiego życia i obyczajów. Bez znajomości mowy Cyganów przyglądać się można ich życiu jedynie z zewnątrz, powierzchownie, bez możliwości wkroczenia w nie i zawarcia z nim bliższej, bezpośredniej znajomości. Zastanówmy się, jak zdumiewająca jest żywotność tego języka pomimo braku pisma! Cyganom koczującym, nie asymilującym się, potrzebna jest odrębna, nieznaną innym ludziom mowa”. J. FICOWSKI: *Cyganie polscy. Szkice historyczno-obyczajowe*. Warszawa 1953, s. 244.

łu romskiego. W którymś momencie padło słowo „Papusza”. Reakcja rozmówcy była bardzo emocjonalna: „splunął przez lewe ramię i powiedział ze złością, że jako zdrajczynie powinna być zabita przez Cyganów, a jej piosenki to wymysł Polaków”³⁰.

Chaos skojarzony z poezją – ten pozytywnie inspirujący poetkę do tworzenia i ten przytłaczający, związany z szykanami Cyganów – zostaje świetnie sportretowany w jednej ze scen opisanych w książce Kuźniak. Reporterka pokazuje, jak wrażliwość Papuszy niszczona jest przez okrucieństwo tych, których ciągle traktuje jak bliskich. Mam na myśli przejmującą w swojej wymowie sytuację, kiedy Bronisława Wajs wydaje tomik poezji i chce się podzielić swoją radością z Cyganami:

Jerzy Ficowski przysłał pieniądze i kilka egzemplarzy książki. Z całej Młyńskiej zlecieli się Cyganie: „Niech ciocia da na pamiątkę, niech da...”. Papusza cieszyła się i rozdawała, może przestaną na nią pluć. Wieczorem okazało się, że kroili na książce kielbasę, pieczony schab, chleb. Płonęło ognisko w rogu podwórka, za śmietnikiem. Jakiś Cygan wyrwał kartkę z wierszem, przykładając do ognia, potem do papierosa. Ktoś polewał wódkę. Papusza płakała. – Nic ich ta poezja nie obeszała – mówią teraz. Nie ma już ani jednego egzemplarza³¹.

Chaos niekontrolowanej radości i nadziei na przebaczenie zderza się w tym przypadku z chaosem odrzucenia i niezrozumienia. Brutalność, z jaką Cyganie pokazują Papuszy, że to, co dla niej ważne, nie stanowi dla nich żadnej wartości, to zwycięstwo nad wrażliwością poetki. Chaos zniszczenia pokonuje symbolicznie chaos przetrwania.

Chaos i przetrwanie

Nic więc dziwnego, że Justyna Sobolewska stwierdza: „Trudno sobie wyobrazić straszniejszą cenę za talent niż ta, jaką zapłaciła Papusza. [...] Widzimy sytuację tragiczną, bez wyjścia, bo Papusza, choć była skrajnie samotna, nie mogła przestać być Cyganką. Nie mogła też wyrzec się słów”³². Chaos doświadczany przez Bronisławę Wajs ma w so-

³⁰ M. MACHOWSKA: *Bronisława Wajs Papusza...*, s. 93.

³¹ A. KUŹNIAK: *Papusza...*, s. 163.

³² J. SOBOLEWSKA: *Obca wśród swoich*. <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1551703,1,recenzja-ksiazki-angelika-kuzniak-papusza.read#ixzz2bkbvSvJl> [dostęp: 10.02.2015].

bie coś z determinacji twórczej. Papusza od dzieciństwa naraża swój status w grupie, decydując się na zachowania nieakceptowane przez Cyganów. To dlatego dostrzega w przyrodzie piękno, jakiego nie widzą inni, to dlatego nazywa Ficowskiego braciszkiem, to dlatego wreszcie decyduje się pisać – mimo wszystko i wbrew wszystkiemu. Chaos tworzenia pozwala widzieć sens w chaosie cygańskiego życia. Papusza pozostaje Cyganką, ale jednocześnie zostanie zapamiętana nie jako reprezentantka taboru Wajsów, lecz indywidualność. Lidia Ostałowska nie ukrywa, że w jej los wpisana jest pewna uniwersalność: „Dramat Papuszy może się powtórzyć w różnych kulturach i krajach. Jej los to historia wykroczeń, których się dopuściła, żeby pozostać wierną sobie”³³. Chaos, jaki wiąże się ze stygmatem wykluczenia, dotyczy nie tylko społeczności romskiej. Opowieść o Papuszy to świadectwo tego, że jednostki niezależne, wybitne rzadko kiedy znajdują zrozumienie w grupie, której są częścią. Chaos może więc je zniszczyć, ale i ocalić. Wszystko zależy od tego, jaką formę przyjmie i do czego doprowadzi.

Bibliografia

Podmiotowa

KUŹNIAK A.: *Papusza*. Wołowiec 2013.

Przedmiotowa

BARGIELSKA J.: *Dar tumanienia*. „Tygodnik Powszechny”. <http://tygodnik.onet.pl/kultura/dar-tumanienia-ludzi/1q5zt> [dostęp: 6.02.2015].

DELIMATA M.: *Polifonia biografii*. „e-czaskultury.pl”. <http://www.eczaskultury.pl/czytanka/literatura/1428-polifonia-biografii> [dostęp: 9.02.2015].

FICOWSKI J.: *Demony cudzego strachu. Wspominki cygańskie*. Warszawa 1986.

FICOWSKI J.: *Cyganie polscy. Szkice historyczno-obyczajowe*. Warszawa 1953.

JAKIMIK E.A., PARNO GIERLIŃSKI K.: *Kobieta w środowisku romskim*. Szczecinek 2009.

Język to najbardziej strzeżona tajemnica. Z Angeliką Kuźniak rozmawia Marta Szarejko. „Nowe Książki” 2013, nr 10.

³³ L. OSTAŁOWSKA: *Z taboru byłam, teraz nigąd jestem – książka o Papuszy*. „Gazeta Wyborcza”. http://wyborcza.pl/1,76842,14461929,Z_taboru_bylam_teraz_znikad_jestem_ksiadzka_o_Papuszy.html [dostęp: 11.02.2015].

- KOŁACZEK M.: *Syrena z lasu*. „Nowe Książki” 2013, nr 10.
- KOWARSKA A.J.: *Stereotyp czy tradycja? O etosie wędrowcy i wartościowaniu przestrzeni u polskich Romów*. Szczecinek 2010.
- KUŹNIAK A.: *Marlene*. Wołowiec 2009.
- KUŹNIAK A., KORPACZ-OBOŁADZE E.: *Czarny Anioł. Opowieść o Ewie Demarczyk*. Kraków 2015.
- KUŹNIK J.: *Bo szczęście to mieć wolność*. „artPAPIER” 2013, nr 20. <http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=186&artykul=4015> [dostęp: 2.02.2015].
- MACHOWSKA M.: *Bronisława Wajs Papusza. Między biografią a legendą*. Kraków 2011.
- MAPPES-NIEDIEK N.: *Biedni Romowie, źli Cyganie. Stereotypy i rzeczywistość*. Przeł. U. POPRAWKA. Kraków 2014.
- MARCHEWKA A.: [bez tytułu]. „Instytut Książki”. <http://www.instytutksiazki.pl/ksiazki-detaj,literatura-polska,9661,papusza.html> [dostęp: 14.02.2015].
- OSTAŁOWSKA L.: *Cygan to Cygan*. Wołowiec 2012.
- OSTAŁOWSKA L.: *Z taboru byłam, teraz znikąd jestem – książka o Papuszy*. „Gazeta Wyborcza”. http://wyborcza.pl/1,76842,14461929,Z_taboru_bylam_teraz_znikad_jestem_ksiazka_o_Papuszy.html [dostęp: 11.02.2015].
- PIENIĄŻEK P.: *Obca wśród swoich*. „Twórczość” 2014, nr 3.
- SCHMIDT O.: *Poezja, która nie ocala („Papusza”)*. „Popmoderna”. <http://popmoderna.pl/poezja-ktora-nie-ocala-papusza/> [dostęp: 8.02.2015].
- SOBOLEWSKA J.: *Obca wśród swoich*. „Polityka”. <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1551703,1,recenzja-ksiazki-angelika-kuzniak-papusza.read#ixzz2bkbvSvJl> [dostęp: 10.02.2015].

Summary

This article attempts to present chaos as an inseparable part of the life of the Romani as a community and as individuals. The foregrounded element is of course the reality experienced by Papusza. The chaos which dominates the community influences the chaos present in the private lives of its members. It is also connected with the experience of war, inscribed in the life of the Romani poet, becoming part of her creative activity. Chaos determines not only her poetry but also the way it is perceived. Paradoxically, it is also the foundation of survival. The experience of chaos underlies the sense of loneliness and alienation. As a result, it is unpredictability that becomes the most salient and stable point of reference in Papusza's biography.

Anna Szóstak

Uniwersytet Zielonogórski

Porządek chaosu, czyli Ankh-Morpork jako mit i prefiguracja współczesnej metropolis O twórczości Terry'ego Pratchetta

Pratchettowski Świat Dysku, przy całym swoim fantastycznym *entourage'u*, od chwili narodzin w niezwyklej wyobraźni jego twórcy niepokojąco przypomina odbitą w krzywym zwierciadle, dobrze nam znaną rzeczywistość w całym bogactwie jej form i przejawów, które człowiek mozolnie stwarzał w ciągu setek lat rozwoju cywilizacji. Kwestia wydaje się szczególnie interesująca, jeśli prześledzić ją na przykładzie rozwoju miejskich aglomeracji, będących od zarania dziejów głównymi ośrodkami i kołami zamachowymi postępu i rozwoju ludzkości. Ten świat powstaje i dojrzewa na naszych oczach w kolejnych tomach cyklu, odtwarzając mozolną drogę od pomysłu, idei, do jej, początkowo zawsze niedoskonałej, realizacji. Opisanie Pratchettowskiego miasta i funkcje tegoż opisu mają charakter realistyczny w tym rozumieniu realizmu, o którym tak pisze Jerzy Speina:

Na rzeczywistość będącą przedmiotem opisu realistycznego (a więc maksymalnie wypełniającego obraz świata, równouprawniającego jego elementy) składa się na ogół współczesne życie codzienne, odtwarzane na podstawie wszechstronnej obserwacji otaczającego świata i wiedzy czerpanej z praktyki społecznej, przy czym owo odtwarzanie jest – jak każde przedsięwzięcie artystyczne – aksjologicznie ukierunkowane: towarzyszą mu odpowiednie założenia filozoficzne, światopoglądowe, ideologiczne oraz motywacje historyczno-etyczne¹.

¹ J. SPEINA: *Typy świata przedstawionego w literaturze*. Toruń 1993, s. 63.

Miasto postrzegane jako żyjący i bezustannie ewoluujący twór oraz jego skomplikowaną strukturę kreuje i jednocześnie bada Pratchett wnikliwie i skrupulatnie, ujawniając jednocześnie zalety i wady, a przede wszystkim ambicje, aspiracje i dążenia tych, którzy je tworzą, bez nich bowiem jego istnienie nie byłoby możliwe. W istocie każdy mieszkaniec miasta jest w większym lub mniejszym stopniu jego współtwórcą odpowiedzialnym za kształt i charakter tej specyficznej i jedynej w swoim rodzaju przestrzeni, która bez ludzi karleje i umiera. Ogląd miasta staje się w takim ujęciu studium ludzkiej kondycji², filozoficzną summą poglądów pisarza, a także okazją do przyjrzenia się procesom powstawania wyobrażeń i mitów, dających impuls do wszelkiej ludzkiej aktywności i starań. Jak pisze bowiem Hanna Buczyńska-Garewicz, charakteryzując poglądy Martina Heideggera dotyczące miejsca i przestrzeni:

Stosunek między człowiekiem a przestrzenią nie jest przestrzenny. Relacja między człowiekiem a miejscem nie ma charakteru fizykalnego, lecz jest relacją wzajemnego współ-bycia, w której rozumienie jest koniecznym momentem, gdyż inaczej „rzeczenie rzeczy” pozostaje w ukryciu, jeśli nie znajdzie odpowiedzi w myśleniu. To dopiero dzięki myśleniu i poprzez myślenie ujawnia się prawda rzeczy. W rozumieniu dokonuje się „przybliżenie” otaczającego świata, kształtuje się okolica, konstituuje się miejsce. Innymi słowy, pytanie o przestrzeń jest kwestią dotyczącą istnienia człowieka w świecie³.

Tego rodzaju filozoficzne myślenie o miejscu obce jest, rzecz jasna, większości mieszkańców Ankh-Morpork, jednak pod poglądami Heideggera świadomie mógłby chyba podpisać się stojący na czele miejskiej społeczności Patrycjusz, oświecony tyran⁴, „absolutny władca i niemal dobroczynny dyktator Ankh-Morpork” – lord Havelock Vetinari, odpowiedzialny za (względna⁵) praworządność i sprawne

² Zob. U. HANNERZ: *Odkrywanie miasta. Antropologia obszarów miejskich*. Przeł. E. KLEKOT. Kraków 2008; *Miasto. Przestrzeń, topos, człowiek*. Red. A. GLEŃ, J. GUTOROW, I. JOKIEL. Opole 2003.

³ H. BUCZYŃSKA-GAREWICZ: *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*. Kraków 2006, s. 143.

⁴ Zob. T. PRATCHETT: *Kosiarz*. Przeł. P.W. CHOLEWA. Warszawa 1991, s. 67.

⁵ W przypisie następująco charakteryzuje Pratchett zasady ustanowionego przez Patrycjusza porządku prawnego Ankh-Morpork: „Stosowany w Ankh-Morpork godny zażdrości system licencjonowanych przestępców powstał przede wszystkim dzięki obecnemu Patrycjuszowi, lordowi Vetinari. Doszedł on do wniosku, że jedynym sposobem

w sensie administracyjnym funkcjonowanie miasta. Jest on częścią jego mitu i gwarantem – niejako wbrew logice – fenomenowi trwania, trwałości i sukcesu zarazem, kimś, kto „głęboko wierzył w potrzebę porządkowania spraw”⁶ i pod ręką którego „po raz pierwszy od tysiąca lat Ankh-Morpork funkcjonowało. Może niezbyt sprawiedliwie czy demokratycznie, ale działało. [...] Toczyło się zgrabnie przed siebie niczym żyroskop na krawędzi krzywej załamania”⁷. Miasto-państwo Ankh-Morpork jest bowiem kwintesencją chaosu. Dzieje się tak po części dlatego, że u Pratchetta, tak jak według Kevina Lyncha, miasto tylko

W pewnym ogólnym zarysie może [...] pozostać stabilne, jednak wszystkie pozostałe jego elementy i detale przechodzą nieustanną metamorfozę. Ludzie mogą sprawować tylko częściową kontrolę nad jego rozwojem i zmieniającą się formą. Miasto bowiem ulega ciągłym przemianom, gdyż jest dziełem otwartym⁸

jest więc w pewnym sensie bliskie idei pierwotnego, mitologicznego Chaosu – nieuporządkowania i niezróżnicowania, z którego dopiero wyłaniają się wszelkie byty; jest miejscem i stanem zarazem, jakie pozostały po rozdzieleniu nieba i ziemi, funkcjonując między nimi i zawierając elementy obu oraz łącząc sprzeczne żywioły – ziemię, wodę, ogień i powietrze. Nie ma w nim też ustalonych kierunków i trwałych form, a jego proteuszowa natura decyduje, jak u Heraklita czy orfików, o istocie egzystencji, jest jej jedyną niezmienną zasadą. Nic nie ginie

zapewnienia spokoju w mieście z milionem mieszkańców jest uznanie rozmaitych gangów i gildii złodziejskich, nadanie im profesjonalnego statusu, zapraszanie przywódców na wystawne bankiety, zezwolenie na rozsądny poziom przestępczości, po czym obarczenie przywódców gildii odpowiedzialnością za jego przestrzeganie, pod karą utraty nowo nabytych praw obywatelskich wraz ze sporą częścią skóry. Udało się. Przestępcy, jak się okazało i b) żaden z obywateli nie zostanie napadnięty więcej niż ustaloną liczbę razy. [...] Wszystko działało niezwykle regularnie i skutecznie, co jeszcze raz dowodzi, że w porównaniu z Patrycjuszem Ankh, Machiavelli nie nadawałby się nawet do prowadzenia straganu” (T. PRATCHETT: *Trzy wiedźmy*. Przeł. P.W. CHOLEWA. Warszawa 1988, s. 184–185).

⁶ T. PRATCHETT: *Straż! Straż!* Przeł. P.W. CHOLEWA. Warszawa 1989, s. 83.

⁷ Tamże, s. 76, 82.

⁸ K. LYNCH: *Obraz miasta*. W: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Red. E. REWERS. Kraków 2010, s. 223.

ostatecznie i nie powstaje raz na zawsze, gdyż wszystko zmienia się i przekształca w ciągu nieustannego ścierania się przeciwieństw, które dążą do nieosiągalnej równowagi. Świat Dysku i wszystko, co się na nim znajduje, co także wskazywałoby na heraklitejskie źródła kosmogonii Pratchetta, nie został stworzony przez bogów, jest odwieczny jak ogień, który wedle greckiego filozofa stanowi, podobnie jak Logos, ludzki rozum, nadrzędny element wszechświata. To on niszczy i jednocześnie stwarza:

Podwójne miasto złożone z dumnego Ankh i zapowietrzonego Morpork, którego odbiciami zaledwie są wszystkie inne miasta w czasie i przestrzeni, w swej długiej i ciekawej historii przetrwało już wiele klęsk, zawsze powstawało, by rozkwitnąć na nowo. Podobnie pożar i wkrótce po nim powódź, która zniszczyła wszystko, co pozostało niepalnego, dodając przy tym ocalańcom do licznych uciążliwości szczególnie przenikliwy fetor, w żadnym razie nie oznaczały końca metropolii. Były raczej ognistym znakiem przestankowym, węglowym przecinkiem czy salamandrowym średnikiem w nieprzerwanej opowieści⁹.

Ankh-Morpork zatem to w mikroskali model uniwersum zamkniętego w niekończącym się kręgu życia i śmierci, bez końca odradzającego się i odnawiającego w kolejnych cyklach. Metaforyczne odwołanie do salamandry nie jest przypadkowe – przypisaną jej formułą jest *flagror non consumor* – płonę, ale się nie spalam; zwierzę jest symbolem ognia, ten zaś wiąże się z „ideą życia i zdrowia”, ale i zdolności do metamorfoz:

W szczególności alchemicy zachowują przydany ogniewi przez Heraklita sens „sprawcy przemian”, jako że wszystkie rzeczy rodzą się z ognia i do niego powracają. To zalążek odradzający się w kolejnych żywotach (skojarzenie z *libido* i płodnością). W tym sensie – pośrednika między formami ginącymi i powstającymi – ogień upodabnia się do wody, stając się również symbolem przemiany i odrodzenia¹⁰.

Miasto nie tylko jako miejsce do życia i dom (we wszystkich znaczeniach słowa) dla jego mieszkańców, ale także jako centrum i punkt odniesienia, inspiracja i bodziec wyzwalający dynamikę postępu, pojawia się choćby jako wzmianka niemalże we wszystkich częściach wieloksięgu, bardzo często będąc głównym miejscem akcji i nieomal-

⁹ T. PRATCHETT: *Kolor magii*. Przeł. P.W. CHOLEWA. Warszawa 1983, s. 18.

¹⁰ J.E. CIRLOT: *Słownik symboli*. Przeł. I. KANIA. Kraków 2006, s. 281–282.

że odrębnym, autonomicznym i samodzielnym bohaterem z własną osobowością i temperamentem. Ta wyrazistość sprawia, że w znakomitej większości tekstów, w których się pojawia, jest nie tylko tłem akcji, ale równoprawnym elementem i istotną wykładnią jej przebiegu w obrębie świata przedstawionego. Dzieje się tak w dużej mierze dlatego, że – paradoksalnie – najważniejszym czynnikiem potencjotwórczym i pobudzającym do rozwoju jest bowiem w jego przypadku chaos, oferujący nieskończenie wiele szans i rozwiązań, bo to właśnie „Możliwości są – jak czytamy w komentarzach *Nauki Świata Dysku* – kluczem”, a dzieje się tak w świecie, w którym: „Wszystko zrobione było z pustki”¹¹. Miasto, tak jak wszechświat, którego jest częścią, też narodziło się właściwie z próżni, zaczęło od jakiegoś wydarzenia, czyjejś decyzji czy marzenia w – istniejących już wprawdzie – czasie i przestrzeni, ale tak samo ważnych jak powstanie tych ostatnich w chwili Wielkiego Wybuchu. I tak jak wszechświat, miasto ciągle się rozszerza, rozrasta, ustala nowe zasady, a przypomnijmy, że wszechświat, nie przypadkiem, jak się wydaje, opisuje w *Nauce Świata Dysku* symboliczna figura ognia: „W trakcie stawania się jego pierwszych chwil nasz wszechświat zmieniał swój stan, zmieniał reguły, do których się stosował. W tym względzie przypominał trochę płomień, który zmienia stan według własnej dynamiki, i materiał, który ulega spalaniu”¹².

Pokazanie tego procesu na przykładzie narodzin i rozwoju miejskiej metropolii oraz w postaci najbardziej spektakularnych osiągnięć ludzkiej myśli, zmieniających istniejącą rzeczywistość, wydaje się jednym z głównych zamiarów pisarza – bez wątpienia zafascynowanego postęпами i pomysłowością ludzkości, ale też pozostającego w pełni świadomym jej słabości i wad: „Naszym podstawowym zadaniem jest wystartowanie od mnóstwa pustki i kilku reguł, po czym przekonanie was, że mają one olbrzymie możliwości. Jeśli odczekamy dostatecznie długo, mogą doprowadzić do ludzi, żółwi, pogody, Internetu”¹³.

Płomień doskonale w sposób metaforyczny oddaje istotę zmiany i ruchu jako głównego czynnika progresji, ze względu na swe właściwości zdecydowanie bliższego twórczemu fermentowi i rozwichrze-

¹¹ T. PRATCHETT: *Równoumagicznienie*. Przeł. P.W. CHOLEWA. Warszawa 1987, s. 142.

¹² I. STEWART, T. PRATCHETT, J. COHEN: *Nauka Świata Dysku I*. Przeł. P.W. CHOLEWA. Warszawa 1999, s. 53.

¹³ Tamże, s. 44.

niu, a więc także chaosowi, niż porządkowi, w którego polu semantycznym mieszczą się z kolei walory przeciwne – spokój, stabilizacja, ład, równowaga, harmonia; to nie one jednak są warunkiem rozwoju. I tak wcieleniem innego niespokojnego żywiołu jest rzeka, która pełni tu bardzo ważną funkcję zarówno w sensie dosłownym (Ankh była: „Szerokim i powolnym szlakiem wodnym, służącym podwójnemu miastu za rezerwuuar, kanał i często kostnicę”¹⁴), jak i symbolicznym, podobnie jak inne rzeki odgrywały ongiś niesłychanie istotną rolę w powstaniu i rozwoju wielkich cywilizacji:

Rzeki były źródłem niezwykle różnorodnej symboliki. Ich płynące wody uznawano za symbol tymczasowości i przemijania (nawet śmierci) [co zgadzałoby się z literalnymi funkcjami pełnionymi przez rzekę nie tylko u Pratchetta – A.S.], ale także siły tworzenia, życia i cyklicznego odradzania się natury¹⁵.

Dość trudno wprawdzie, poza stwierdzeniem faktu, że Ankh, po obu stronach której rozłożyło się Ankh-Morpork, była ważnym szlakiem komunikacyjnym umożliwiającym kontakt ze światem – co oznacza przede wszystkim wymianę idei – dopatrzeć się w niej symbolu sił witalnych i odnowy, gdyż rzeka, zwłaszcza w swym dolnym biegu „była mętna nawet w najbardziej sprzyjających warunkach”¹⁶. Można jednak niewątpliwie jej stan uznać za uboczną konsekwencję dynamiki, z jaką miasto i jego mieszkańcy prą do przodu, nieudolnie, choć uparcie próbując ulepszyć swój świat. Na tej krętej drodze często błądzą i nie zawsze kierują się zimną logiką i rozsądkiem, co zresztą ratuje ich od zguby. Porządek absolutny oznacza bowiem, jak w Blake’owskiej krainie Ulro, świecie Urizena, czyste zło:

Wiedza niczym lodowe ostrze wdarła się do umysłu Rincewinda. Wy-miary Piekieł okażą się placem zabaw dla dzieci w porównaniu z tym, co stwory zrobią we wszechświecie porządku. Ludzie pragnęli porządku i dostaną go: porządek obracającej się śruby, niezmiennie prawo linii prostych i liczb. Będą błagali o mękę...¹⁷

¹⁴ T. PRATCHETT: *Czarodzieicielstwo*. Przeł. P.W. CHOLEWA. Warszawa 1988, s. 17.

¹⁵ Á.P. CHENEL, A.S. SIMARRO: *Słownik symboli*. Przeł. M. BOBERSKA. Warszawa 2008, s. 214

¹⁶ T. PRATCHETT: *Blask fantastyczny...*, s. 221.

¹⁷ Tamże, s. 240.

Opis Pratchettowskich Piekielnych Wymiarów, „tych nieskończonych równoległych pustkowi poza czasem i przestrzenią”¹⁸, bardzo przypomina ten zawarty w poemacie *Jerusalem: The Emanation of the Giant Albion* angielskiego filozofa, „gdzie człowiek – tak jak u Miłosza – zmienia się w cyfrę wymienną”¹⁹, traci swą podmiotowość i osobność w bezwzględnym, logicznym, odbierającym wolność wyboru i niemalże totalitarnym ładzie liczb i bezlitosnej geometrii. To wyraźna polemika z Platonem, dla którego: „Každy nierozumny, nieuporządkowany, bezkształtny, bezładny, nieharmonijny ruch oraz wszystko inne, co uczestniczy w złu, jest zupełnie pozbawione liczby”²⁰. U Pratchetta nie porządek i powtarzalność, ale Chaos jest samą istotą bytu, tak jak jest nią ścieranie się i wzajemne uzupełnianie przeciwieństw, co znów prowadzi nas do Heraklita i dwóch podstawowych zasad jego filozofii: „wszystko płynie” i „wojna jest ojcem i królem wszechrzeczy”. Rzeka Ankh i leżące nad jej brzegami miasto mogłyby być ich główną egzemplifikacją. Wojnę czy walkę należy rozumieć tu jednak nie tylko literalnie, choć rzeczywiście bywa ona, często straszliwym kosztem, siłą, która ma moc zmieniania, a nawet ulepszania świata, ale przede wszystkim jako kreatywne ścieranie się sprzeczności, działanie czy/i dzianie się, ruch, ożywienie, pobudzenie, bo takie są wszak konotacje znaczeniowe słowa *polemos* z greckiego oryginału (*polemos pantōn men patēr esti*). Piąty żywioł, z którego zbudowany jest wszechświat, to u Pratchetta, co symptomatyczne, Niespodzianka²¹ („naturą wszechświata jest niespodzianka”²²), a więc wszystko, co zawiera element zaskoczenia, nieprzewidywalności, czegoś, co nie da się ująć w ramy systemowe. Przeciwieństwem życia, a więc ruchu i zmiany jest zaś wszystko, co jest wcieleniem: „Perfekcyjnego porządku, który bierze się z niezmienności”, z czasów, kiedy „nie było nic, ani koloru, ani dźwięku, ciśnienia, czasu, spinu, światła, życia...”²³:

Magowie i filozofowie odkryli Chaos, a był on tym starym Chaosem, ale z przyczesanymi włosami i zawiązanym krawatem. I we wcieleniu nieporządku znaleźli nowy porządek, o jakim im się nie śniło. *Istnieją regu-*

¹⁸ T. PRATCHETT: *Eryk...*, s. 26.

¹⁹ Zob. C. MIŁOSZ: *Ziemia Ulro*. Kraków 2000.

²⁰ PLATON: *Epinomis*. Przeł. A. SERAFIN. „Kronos” 2012, nr 2, s. 8.

²¹ Zob. T. PRATCHETT: *Złodziej czasu*. Przeł. P.W. CHOLEWA. Warszawa 2001, s. 61.

²² T. PRATCHETT: *Prawda*. Przeł. P.W. CHOLEWA. Warszawa 1999, s. 13.

²³ T. PRATCHETT: *Złodziej czasu...*, s. 268.

ły innego rodzaju. Z prostoty wynika złożoność, a ze złożoności nowy rodzaj prostoty. Chaos to porządek w masce... Chaos, ale nie ten mroczny, pradawny, pozostawiony przez ewoluujący wszechświat, ale nowy, błyszczący, tańczący w sercu wszystkiego. Idea była dziwnie atrakcyjna. I była powodem, by żyć dalej²⁴.

Raz jeszcze powtórzmy: jedyną stałą zasadą jest tu zmienność, a wszystko funkcjonuje i rozwija się przede wszystkim dlatego, że poza rozumem i zdrowym rozsądkiem ważne jest jeszcze coś: „Taki świat – istniejący wyłącznie dlatego, że bogowie lubią sobie pożartować – musi być miejscem, gdzie działa magia”²⁵.

Magia wypełnia wszechświat [...] i za każdym razem, kiedy wszechświat się zmienia..., nie chciałem powiedzieć, że za każdym przywołaniem magii zmienia się wszechświat, tylko że we wszystkich kierunkach równocześnie...²⁶.

Siła magii to siła mitu i wizji, wyobrażenia i marzenia, idei i imaginacji, które przekraczają ograniczenia realności i wszelkie granice, kreując kolejne i kolejne warianty, modyfikacje i modele zastanej rzeczywistości, przekształcając ją, odmieniając i tworząc ciągle na nowo, bo prawdziwa magia to potęga ludzkiego umysłu i wyobraźni, „to dłoń na pile elektrycznej, to iskra rzucona w baryłkę z prochem, tunel podprzestrzenny łączący z sercem gwiazdy, ognisty miecz, który płonie cały, łącznie z rękonością”²⁷, to odwaga łamania myślowych schematów i stereotypów:

Wykreśliłam – mówi bohaterka, która jako pierwsza kobieta w historii pragnie rozpocząć naukę w szkole dla magów – obraz tego, jak chciałabym, żeby świat się ułożył, a potem... tak jakbym weszła w ten obraz. Babcia wpatrywała się w ciemność. Nigdy jeszcze nie słyszała o takiej magii, ale wydawała się ona niezwykle potężna [...]. Weszła w obraz! Oczywiście, wszelka magia w pewien sposób zmieniała świat. Magowie uważali, że to jej jedyne zastosowanie; nie odpowiadała im idea, by świat pozostawić takim, jaki jest, a zmieniać ludzi. Jednak tutaj rzecz wydawała się bardziej dosłowna²⁸.

²⁴ Tamże, s. 277.

²⁵ T. PRATCHETT: *Równoumagicznienie...*, s. 8.

²⁶ Tamże, s. 151.

²⁷ T. PRATCHETT: *Ruchome obrazki*. Przeł. P.W. CHOLEWA. Warszawa 1990, s. 157.

²⁸ T. PRATCHETT: *Równoumagicznienie...*, s. 114.

Potęę tak definiowanej magii *expressis verbis* przeciwstawia Pratchett bezrozumnej i zimnej potędze liczby: „Magia jest inna niż matematyka. Jest całym światem Dysku, rządzi nią raczej zdrowy rozsądek niż logika”²⁹, to on bowiem głównie kieruje ludzkimi działaniami i wyborami, każąc poszukiwać najlepszych i najbardziej optymalnych z jego punktu widzenia rozwiązań rodzących się najpierw w świecie idei. Te idee są tu na tyle ważne, że jak w dawnych opowieściach mitycznych, tak i u Pratchetta przybierają fizyczną, obrazową i ożywioną formę, rodzą się, istnieją i rozprzestrzeniają, choć ich natura jest metafizyczna, a pochodzenie, co wydaje się dyskretnym i niedosłownym nawiązaniem do teorii wrodzonych czy raczej dziedzicznych archetypów Junga („Wszystkie złote rybki własnych myśli pływają sobie wesoło, aż nagle woda porusza się i z zewnątrz nadpływa wielki rekin idei. Zupełnie jakby ktoś myślał za nas”³⁰), związane z najbardziej pierwotnymi chtonicznymi siłami i istotą bytu:

Kiedyś, tysiące lat temu, stało tu wielkie miasto – powiedział. – Znaczą się tam, gdzie teraz jest morze. Kiedy przychodzi sztorm, można usłyszeć dawne dzwony świątyni bijące pod wodą. [...] Lubilem tu siadać w wietrzne noce i słuchać. Wyobrażałem sobie martwych ludzi na dole, jak dzwonią w dzwony. [...] – stary Tento mówił, że coś jest pod pagórkami i to coś może kazać ludziom robić różne rzeczy. Wkłada im w głowy dziwne mrzonki [...]. Przez cały dzień nic się nie wydarzyło. Potem, w niewielkim zagłębieniu u stóp drzemiącego pagórka, poruszyło się kilka ziarenek piasku. Odsłoniły małeńki otwór. Coś się wynurzyło. Coś niewidzialnego. Coś radosnego, samolubnego i cudownego. Coś tak niematerialnego jak idea, którą właśnie było. Dziką ideą. Była stara w sposób, jakiego nie mierzą kalendarze znane człowiekowi; w tej chwili miała wspomnienia i potrzeby. Pamiętała życie w innych czasach i innych wszechświatach. Potrzebowała ludzi. Uniosła się ku gwiazdom, zmieniając kształt i wijąc się jak dym. Na horyzoncie płonęły światła. Lubiała światła. Przyglądała im się przez kilka sekund, po czym, niewidzialna strzała – wydłużyła się z stronę miasta i pomknęła naprzód. Lubiała też akcję...³¹.

Jedynym ograniczeniem dla chcących się urzeczywistnić idei, które: „W świecie cieni [...] są rzeczywistością”³² i zasiedlają się dopiero

²⁹ T. PRATCHETT: *Ciekawe czasy*. Przeł. P.W. CHOLEWA. Warszawa 1994, s. 38.

³⁰ T. PRATCHETT: *Ruchome obrazki...*, s. 189.

³¹ Tamże, s. 10–11.

³² T. PRATCHETT: *Równoumagicznie...*, s. 189.

w ludzkich umysłach („Idea znalazła kolejny umysł”³³), jest stopień determinacji i odwagi próbujących wcielić je w życie śmiałków. I dotyczy to w równej mierze odkrywania i wykorzystywania praw rządzących wszechświatem, wynalezienia, jak w powyższym przypadku, kamery i filmu, dzięki którym można tworzyć i uwieczniać historię (z małej i z wielkiej litery), przekształcenia mocno mizoginicznego Niewidocznego Uniwersytetu w „placówkę koedukacyjną” oraz odpowiedzi na pytania ostateczne, o sens rzeczywistości: „To magia spaja świat Dysku – magia generowana jego obrotami, magia przędzona jak jedwab z pierwotnej struktury egzystencji i zszywająca rany rzeczywistości”³⁴. To za jej pomocą ludzie próbują odnaleźć uniwersalną formułę rzeczywistości, wyjaśniającą wszystkie luki, niekonsekwencje i komplikacje zastanego kontinuum czasoprzestrzennego:

Czy jest możliwe (zastanawiały się umysły badawcze), że analiza wszystkich tych zakłęb wykryje jakiś niewielki, ale potężny wspólny mianownik, swego rodzaju metazakłęcie, jakieś niewielkie równanie, które doprowadzi do pożądanego celu o wiele prościej? [...] By szukać odpowiedzi na takie pytania, zbudowano HEX-a³⁵.

Wyjaśnijmy, że HEX to wprawdzie biogeniczny prototyp kwantowego komputera, ale technika jest tu wyłącznie środkiem prowadzącym do celu, a nie celem samym w sobie. Tak rozumiana magia musi jednak znaleźć odpowiedni grunt, na którym będą mogły istnieć i rozwijać się nowe idee, a jest nim bez wątpienia przestrzeń miejska. Cywilizacja Ankh-Morpork to cywilizacja „grzeszna” i zachodnia w znaczeniu, jakie pojęciu nadał Stanisław Lem, to cywilizacja zadająca pytania, błędząca, eksperymentująca, niefrasobliwa i pragmatyczna, wyrastająca z ducha renesansu i oświecenia, gdyby użyć do jej opisu kategorii rzeczywistych. Słowa Lema z *Głosu Pana* doskonale oddają jej charakter: „Fizyka powstała na Zachodzie nieprzypadkowo – jako »królowa empirii«. Kultura Zachodu jest, dzięki chrystianizmowi, kulturą Grzechu. Upadek angażuje całą osobowość człowieka w prace melioracyjne, które dają rozmaite typy sublimacji – z praktyką poznania na czele”³⁶. Samo miasto zresztą też jest wcie-

³³ T. PRATCHETT: *Ruchome obrazki...*, s. 93.

³⁴ T. PRATCHETT: *Trzy wiedźmy*. Przeł. P.W. CHOLEWA. Warszawa 1988, s. 8.

³⁵ T. PRATCHETT: *Ciekawe czasy...*, s. 39.

³⁶ Zob. S. LEM: *Głos Pana*. Warszawa 1968.

leniem takiej ożywionej idei, której matczynikiem jest ludzki umysł będący częścią uniwersum i sprawiający, że:

Miasto jest żywe. Gdyby ktoś był wielkim, powolnym olbrzymem, jak choćby licząca sosna, i spojrział na miasto z góry... Widziałby jak rosną budynki, jak odpierani są napastnicy, gaszone pożary. Nie widziałby ludzi, bo ludzie za szybko się poruszają. Życiem miasta, tym, co je napędza, nie jest jakaś tajemnicza siła. Życiem miasta są ludzie. [...] Czyli mamy miasta – wielkie osiadłe istoty, wyrastające z jednego punktu i przez tysiące lat prawie nieruszające się z miejsca. Rozmnażają się, wysyłając ludzi, by kolonizowali nowe ziemie. One same po prostu leżą nieruchomo. Są żywe, ale w taki sam sposób, w jaki żywa jest meduza. Albo stosunkowo inteligentna jarzyna. W końcu nazywamy Ankh-Morpork Wielkim Wahooni³⁷.

Znów wracamy więc do Ankh-Morpork. Topografia Pratchettowskiej metropolii jest pozornie prosta i typowa – miasto, jak już wiemy, położone jest na dwóch brzegach rzeki Ankh, oddziela ona jednak od siebie nie tylko dzielnice biedniejsze i bogatsze, ale też te zupełnie zwyczajne od magicznej Dzielnicy Magów z jej centralnym punktem, jakim jest ich siedziba, Niewidoczny Uniwersytet, czyli wyższa szkoła magii, i „czasoprzestrzennie transcendentne miasteczko akademickie”, które „nigdy nie znajduje się dokładnie ani Tutaj ani Tam”³⁸. I to właśnie one są najważniejszym dodatkowym źródłem inspirującego zamieszania i bałaganu wprowadzanego do już i tak wystarczająco zróżnicowanego, skomplikowanego i barwnego pod względem społeczno-obyczajowym, kulturowym, etnicznym i ekonomicznym życia mieszkańców miasta przypominającego wielkie aglomeracje z początków rewolucji przemysłowej (choćby Nowy Jork z czasów wojen gangów), na których wyrosła miejska potęga, o czym z właściwą sobie przekorą przypomina czytelnikom Terry Pratchett, następująco charakteryzując przedsiębiorczość i pragmatyzm mieszkańców miasta:

W podwójnym mieście Ankh-Morpork, najwspanialszym ze wszystkich miast wokół Okrągłego Morza, działały liczne gangi, złodziejskie gildie, syndykaty i tym podobne organizacje. Był to jeden z głównych powodów jego bogactwa. Większa część ubogich obywateli z opacznego

³⁷ T. PRATCHETT: *Kosiarz...*, s. 186–187.

³⁸ T. PRATCHETT: *Kolor magii...*, s. 25.

brzegu rzeki powiększała swe skromne dochody świadcząc drobne usługi dla tego czy owego ze współzawodniczących gangów³⁹.

To zamieszanie jednak, nawet jeśli jest efektem ludzkiej żądzy zysku i władzy, a nie chęcią poszerzenia granic poznania, stanowi czynnik pobudzający i dynamizujący, jest też nieodłącznym składnikiem ludzkiej natury (co do której twórca Świata Dysku nie ma złudzeń), tak jak częścią miasta są niebezpieczne dzielnice: „Mroki, w największym uproszczeniu, były siedliskiem zdyskredytowanych bóstw, nielicencjonowanych złodziei, księżniczek nocy i sprzedawców egzotycznych towarów, alchemików umysłu i wędrownych kuglarzy. Krótko mówiąc, smaru na osiach cywilizacji”⁴⁰.

Ankh-Morpork, jak większość wielkich metropolii współczesnych, jest także pod wieloma innymi względami niedoskonałe – zatłoczone, przeludnione, hałaśliwe, brudne i śmierdzące, ale też pozostające w wiecznym ruchu:

Ankh-Morpork! Perła miast! Naturalnie, to nieprecyzyjny opis – Ankh-Morpork nie jest okrągłe ani błyszczące. Jednak nawet najgorsi wrogowie przyznają, że jeśli już trzeba Ankh-Morpork z czymś porównać, może to być kawałek śmiecia pokryty wydzieliną chorego mięczaka. Istniały większe miasta. Istniały bogatsze miasta. Z całą pewnością istniały piękniejsze miasta. Jednak żadne z nich nie mogło dorównać Ankh-Morpork pod względem zapachu. [...] kto nie czuł zapachu Ankh-Morpork w upalny dzień, ten nie czuł niczego. Obywatele są z niego dumni⁴¹.

*

było za duże. [...] pachniało masą ludzi. W powietrzu unosił się zapach kadzidła, ziarna, przypraw i piwa, ale przede wszystkim ten szczególnie zapach wywołany przez wysoki poziom wód gruntowych, tysiące ludzi stłoczonych w jednym miejscu i lekceważące traktowanie kanalizacji⁴².

*

Powszechnie uznawano, że miasto jest bardzo zdrowe. Niewiele zarzków potrafiło tu przetrwać⁴³.

*

³⁹ Tamże, s. 22.

⁴⁰ T. PRATCHETT: *Równoumagicznienie...*, s. 116.

⁴¹ T. PRATCHETT: *Blask fantastyczny*. Przeł. P.W. CHOLEWA. Warszawa 1986, s. 213–214.

⁴² T. PRATCHETT: *Równoumagicznienie...*, s. 115.

⁴³ T. PRATCHETT: *Trzy wiedźmy...*, s. 172.

Ankh-Morpork nie zasypia nigdy; miasto najwyżej drzemie, a i tak koło trzeciej w nocy budzi się, by wypić szklanek wody⁴⁴.

Mieszkańcy miasta jednak, bez względu na swój społeczny status, pozostają mu wierni i uparcie tworzą je na nowo każdego dnia, nie zrażając się żadnymi utrudnieniami i przeciwnościami, przystosowując i adaptując do każdych warunków i okoliczności:

Rzeka Ankh, kloaka połowy kontynentu, była szeroka i zamulona, kiedy docierała do granic miasta. Zanim je opuściła, już nie płynęła, raczej się sączyła. Ze względu na wiekowe osady mułu, łożysko znajdowało się wyżej niż niektóre nisko położone tereny i teraz, gdy topniejące śniegi spowodowały przybór, liczne nędzne dzielnice doświadczyły powodzi, jeśli wolno użyć tego słowa wobec cieczy, którą można nosić w siatce. Taka powódź zdarzała się co roku i doprowadziłaby do ruiny system ścieków i kanałów; tym lepiej zatem, że miasto prawie ich nie posiadało. Każdy z mieszkańców po prostu trzymał na podwórzu płaskodenną łódź, a od czasu do czasu dobudowywał w domu nowe piętro⁴⁵.

*

Ankh-Morpork istniało od tysięcy lat. Gdy inne miasta budowano na glinie, na skale albo na piaskach, Ankh-Morpork budowano na Ankh-Morpork. Ludzie wznosili nowe budynki na pozostałościach starych, wybijając tu i ówdzie jakieś przejścia, by dawne sypialnie przerobić na piwnice⁴⁶.

Pratchettowskie miasto ma więc również swoją historię zapisaną w kolejnych jego warstwach, w płaszczyźnie wertykalnej, podobnie jak wszystkie miasta w dziejach ludzkości, gdzie: „Nowe konstrukcje wznoszono na zrównanych z ziemią ruinach ich poprzedniczek i tym sposobem proces rozpadu i odnowy został poniekąd wpisany w sztukę planowania miast⁴⁷. Ankh-Morpork, „wzniesione, spalone, zamulone i odbudowane tyle razy, że jego fundamentami są dawne piwnice, zasypane drogi, skamieniałe kości i wysypiska wcześniejszych miast⁴⁸, to jedno z miast niezłomnych, chciałoby się też powiedzieć, gdyby tylko patetyczna stylistyka była adekwatna do wyrafinowanej

⁴⁴ T. PRATCHETT: *Piekło pocztowe*. Przeł. P.W. CHOLEWA. Warszawa 2004, s. 308.

⁴⁵ T. PRATCHETT: *Trzy więdźmy...*, s. 172.

⁴⁶ T. PRATCHETT: *Maskarada*. Przeł. P.W. CHOLEWA. Warszawa 1995, s. 176.

⁴⁷ K. ARMSTRONG: *Krótką historią mitu*. Przeł. I. KANIA. Kraków 2005, s. 58. Zob. też: G. LEICK: *Mezopotamia. The Invention of The City*. London 2001.

⁴⁸ T. PRATCHETT: *Zbrojni*. Przeł. P.W. CHOLEWA. Warszawa 1993, s. 182.

i pełnej dystansu ironii oraz poczucia humoru autora cyklu. Pratchett, informując czytelnika o znaczeniu miasta, rzadko robi to wprost, proponując na przykład własną wersję powiedzenia o wszystkich drogach prowadzących do Rzymu:

Ankh-Morpork [...] Wszyscy tam trafiają. [...] Kiedy w grę wchodzi przeznaczenie, nie trzeba ludzi szukać. Wystarczy na nich poczekać w Ankh-Morpork⁴⁹.

*

Przysłowie mówi, że wszystkie drogi prowadzą do Ankh-Morpork, największego z miast Dysku. W każdym razie przysłowie mówi, że istnieje takie przysłowie, które mówi, że wszystkie drogi prowadzą do Ankh-Morpork. To nieprawda. Wszystkie drogi prowadzą z Ankh-Morpork, ale czasami ludzie podążają nimi w niewłaściwym kierunku⁵⁰.

Miasto jest punktem, z którego rozchodzą się nie tylko drogi, ale też myśli i projekty, swym oddziaływaniem emanujące na resztę uniwersum. Nic lub prawie nic, może poza upałem, nie jest w stanie zatrzymać tego ruchu: „Włócznie słonecznych promieni osiągnęły to, co nie udało się niezliczonym najeźdźcom, kilku wojnom domowym i godzinie milicyjnej. Spacyfikowały teren”⁵¹. Tajemnicą jego siły jest również różnorodność etniczna i demokratyczny charakter: „Ankh-Morpork jako jedyne spośród miast na równinach otworzyło swe bramy dla krasnoludów i trolli (stopy są mocniejsze, stwierdził Vetinari). I to się udało. Przybysze pracowali. Często sprawiali kłopoty, ale głównie sprawiali bogactwo”⁵². Miasto upada i za każdym razem znów się podnosi, dając asumpt do przypisywania mu niezwykłych cech i właściwości, do bycia metaforą ludzkiego losu i egzystencji, a przede wszystkim człowieczych starań o to, by świat wypełniony został znaczeniami. Tak działo się już u zarania dziejów, o czym bardzo interesująco mówi Karen Armstrong:

Cywilizacje odczuwano jako coś wspaniałego, ale i kruchego; miasto wystrzelało w górę i rozkwitało burzliwie, aby wnet – aż nazbyt szybko – popaść w ruinę. Miasto-państwo, które uzyskało pozycję przewagi, rzucało się na swoich rywali. Szalały wojny, masakry, rewolucje i deportacje.

⁴⁹ T. PRATCHETT: *Trzy wiedźmy...*, s. 170.

⁵⁰ T. PRATCHETT: *Ruchome obrazy...*, s. 12.

⁵¹ T. PRATCHETT: *Eryk*. Przeł. P.W. CHOLEWA. Warszawa 1990, s. 8.

⁵² T. PRATCHETT: *Na glinianych nogach*. Przeł. P.W. CHOLEWA. Warszawa 1996, s. 165.

Ta destrukcja oznaczała, że tworzoną z takim mozołem kulturę trzeba było ciągle od nowa odbudowywać i utwierdzać. Lękano się bezustannie, że życie powróci do dawnego barbarzyństwa. Nowe mity miejskie, przesyccone mieszaniną obaw i nadziei, snuły refleksję nad niekończącymi zmaganiem ładu z chaosem⁵³.

I adekwatny passus u Pratchetta:

Od czasu do czasu jakiś władca buduje wokół Ankh-Morpork mur – oficjalnie po to, by nie wpuszczać wrogów. Ale Ankh-Morpork nie obawia się wrogów. Więcej nawet; wita wrogów serdecznie, pod warunkiem, że są to wrogowie zamożni. Miasto przetrwało powodzie, pożary, dzikie hordy, rewolucje i smoki. Niekiedy tylko dzięki przypadkowi, to prawda, ale przetrwało. Radosny, nieodwracalnie skorumpowany duch miasta okazał się odporny na wszystko...⁵⁴

Życie mieszkańców Ankh-Morpork, wśród których znalazła się nie tylko liczna reprezentacja magów, ale i „rabusie, złodzieje, kieszonkowcy, ladacznice, iluzjoniści, wykolejeńcy i włamywacze”⁵⁵, też bywa burzliwe i totalnie nieskoordynowane, a wypełniają je mniej lub bardziej prozaiczne zajęcia i rozrywki – od funkcjonowania w rytm życia ulicy począwszy: „W mieście, gdzie publiczne egzekucje, pojedynki, walki, starcia magiczne i niezwykle zdarzenia regularnie urozmaicały życie codzienne mieszkańców, specjalność zaciekawionego przechodnia została doprowadzona do szczytów perfekcji”⁵⁶.

Miasto wraz ze swoimi dziejami i tradycją, rzecz jasna także *toutes proportions gardées*, składa się na jego niepowtarzalny charakter, sprawiając, że rozpościera się „beżładnie i barwnie niby kałuża wymiocin przed drzwiami nocnego baru Historii”⁵⁷. W kolejnych książkach cyklu pojawiają się więc coraz to nowe pomysły-idee oraz sposoby na uporządkowanie tego zamętu i rozgardiaszu: idea równouprawnienia, powstanie prasy, straży miejskiej, poczty, innowacje i wynalazki ułatwiające życie, przekazywanie i zapisywanie informacji (jak telegraf), a także na przykład... system przestępczych gildii, który wprowadził „nie uczynił Ankh-Morpork miastem bezpieczniejszym, a raczej racjonalizował zagrożenie i zagwarantował mu stabilne i trwałe pod-

⁵³ K. ARMSTRONG: *Krótką historia mitu...*, s. 58.

⁵⁴ T. PRATCHETT: *Ruchome obrazki...*, s. 12–13.

⁵⁵ T. PRATCHETT: *Kolor magii...*, s. 48.

⁵⁶ Tamże, s. 42.

⁵⁷ T. PRATCHETT: *Czarodzielstwo...*, s. 286.

stawy. Najważniejsze gildie pilnowały porządku na ulicach bardziej stanowczo i na pewno bardziej skutecznie niż kiedykolwiek udało się to straży miejskiej”⁵⁸, a „Taka dynamiczna gra sił czyniła Ankh-Morpork miejscem interesującym, stymulującym, a przede wszystkim wściekle niebezpiecznym do życia”⁵⁹. To życie właśnie, w całej swej bujności i nieskończonej liczbie odmian, jest tu głównym pierwiastkiem wszechrzeczy, składając się na niezliczoną ilość postaci i manifestacji bezustannie ze sobą reagujących i pozostających w ciągłej aktywnej interakcji:

Poeci już dawno zrezygnowali z opisywania tego miasta. Teraz ci bardziej przebiegłi starają się je usprawiedliwiać. Mówią, że owszem, może i jest śmierzzące, może jest zatłoczone, może faktycznie wygląda tak, jak wyglądałoby Piekło, gdyby wygasić tam wszystkie ognie i przez rok trzymać stado krów z rozstrojem żołądka, ale trzeba uczciwie przyznać, że pełne jest wszechobecnego, wibrującego, dynamicznego życia⁶⁰.

Mit nie może oczywiście istnieć bez elementu metafizycznego, miasta mają więc własnych bogów i miejsca ich kultu – liczne najczęściej świątynie. Religii i świata boskiej transcendencji i władzy nie traktuje się już jednak tak ortodoksyjnie jak w cywilizacjach przedmiejskich, kiedy człowiek nie był jeszcze pewien swoich sił sprawczych, zdany na łaskę i niełaskę animizowanych żywiołów. Mieszkańcy Ankh-Morpork i ich stosunek do bogów to sztandarowy przykład tego ewolucyjnego przesunięcia światopoglądowego, choćby wtedy, kiedy głoszą następujące, oparte na rozumowaniu przyczynowo-skutkowym poglądy:

Ludzie powtarzają, że musi być jakaś Istota Wyższa, ponieważ gdyby nie, jak wszechświat mógłby powstać, co? [...] Ale we wszechświecie panuje spory bałagan, więc jest równie oczywiste, że to nie Istota Wyższa go stworzyła. [...] To sugeruje, że wszechświat został prawdopodobnie stworzony w pośpiechu, przez kogoś z podwładnych, gdy Istota Wyższa akurat nie patrzyła. [...] Koomi wysnuł teorię, że bogowie zaczynają istnieć i rosną, ponieważ się w nich wierzy. [...] Teoria Koomiego opierała się zasadniczo na starej, dobrej herezji gnostycznej, która pojawia się w całym multiwersum, gdy tylko ludzie podniosą się z kolan i zaczną przez chwilę myśleć⁶¹.

⁵⁸ T. PRATCHETT: *Piramidy*. Przeł. P.W. CHOLEWA. Warszawa 1989, s. 50.

⁵⁹ T. PRATCHETT: *Kosiarz...*, s. 68.

⁶⁰ T. PRATCHETT: *Ruchome obrazki...*, s. 12.

⁶¹ T. PRATCHETT: *Pomniejsze bóstwa*. Przeł. P.W. CHOLEWA. Warszawa 1992, s. 93–94.

Pratchett konsekwentnie odtwarza i jednocześnie odbrażwia miejską mitologię, rekonstruuje mit miasta jako przestrzeni, w której nie tylko narodziła się Historia, ale:

Ludzkie życie – tak jak działo się już cztery tysiące lat przed naszą erą, kiedy zaczęły powstawać pierwsze miasta – stawało się bardziej świadome samego siebie. Teraz ludzie mogli systematycznie wyrażać swe aspiracje w bardziej ogładzonych sztukach, wynalazek zaś pisma oznaczał, że mogą swej mitologii nadawać trwałe literackie wyraz. Wkroczyli oto w erę historyczną; w miastach tempo zmian uległo przyspieszeniu, a ludzie zaczęli uświadamiać sobie lepiej związki przyczynowe. Nowa technika zapewniała mieszkańcom miast lepszą kontrolę nad własnym środowiskiem, toteż wyodrębniali się oni coraz wyraźniej ze świata przyrody. Panował klimat podniecenia, swobody i dumy⁶².

U Pratchetta to także klimat niepokornie ciekawości, pchającej wciąż naprzód, każącej poznawać, odkrywać, badać, zadawać pytania i poszukiwać odpowiedzi: „To chyba coś w atmosferze miasta [...] Gdyby Stwórca powiedział w Ankh-Morpork: »Niech stanie się światło«, nie posunąłby się już dalej, bo ludzie zaczęliby pytać: »A jakiego koloru?«”⁶³. Ta dociekliwość i niezależność myślenia cechuje również Patrycjusza, który „był wczesną formą uczonego wolnomyśliciela i nie wierzył, by ludzie zostali stworzeni przez jakąś boską istotę” i ten jego niepokorny oświeceniowy duch przenika również miasto i jego mieszkańców, stając się jego *genius loci* i stymulując do rozwoju.

Miasto to swoisty mikrokosmos, a będący jego istotą ruch to odbicie ruchu zderzających się ze sobą cząstek elementarnych i nowe jakości, jakie w wyniku tych kolizji powstają, wyłaniając się z życiodajnego i twórczego chaosu – głównej zasady bytu i kwintesencji naszego uniwersum, w którym:

Nie chodzi [...] o to, co wszechświat „naprawdę robi”, lecz o to, jak rozumiemy zjawiska i jaką strukturę nadajemy im w naszych umysłach. [...] Możemy wykreować system i wprowadzić w nim proste reguły, które – jak podpowiada zdrowy rozsądek – powinny prowadzić do nudnej przyszłości; często jednak odkrywamy, że wynikają z nich dość skomplikowane właściwości⁶⁴.

⁶² K. ARMSTRONG: *Krótką historią mitu...*, s. 57–58.

⁶³ T. PRATCHETT: *Zbrojni...*, s. 58.

⁶⁴ I. STEWART, T. PRATCHETT, J. COHEN: *Nauka Świata Dysku I...*, s. 91.

Rzeczywistość jest więc, na szczęście, o wiele bardziej skomplikowana i barwna, stanowiąc wyzwanie jako chaos domagający się uporządkowania i jako warunkowy porządek, kiedy wydaje się, że chaos udało nam się choć w części opanować. Przypomina miejskie legendy, w jakie chcemy wierzyć, choć: „Logika i rozsądek przekonują, że to wymysły, powtarzane przez ludzi, którzy bardzo chcieliby zobaczyć niezwykle zbiegi okoliczności, sprawiedliwość dziejową i tak dalej”. Jednak: „To nieprawda. Legendy miejskie przydarzają się bez przerwy i wszędzie, gdyż opowieści odbijają się i przelatują tam i z powrotem po całym wszechświecie. [...] Legendy miejskie żyją”⁶⁵. Mnogość zmiennych, połączona z upodobaniem i potrzebą naszego gatunku do wykreowania z nich struktury i nadania jej sensu, składa się zaś w ostatecznym rachunku na istnienie, na względny porządek chaosu, którego oksymoroniczna natura cechuje też nasze, przesycone magią i metafizyką marzenia i fantazji wytwory, takie jak miasta i ich mitologie czy opowieści, choćby tę o Ankh-Morpork i jego mieszkańcach. Cykl Pratchetta o Świecie Dysku jest komentarzem do naszej rzeczywistości, komiczno-filozoficzną przypowieścią o historii i współczesności naszej cywilizacji i kultury, która narodziła się, rozwinęła i trwa w przestrzeni miasta – wyjątkowym wytworze ludzkiej myśli i kreatywności, niepozbawionym wad, ale mimo wszystko fascynującym i inspirującym.

Bibliografia

Podmiotowa

- PRATCHETT T.: *Kolor magii*. Przeł. P.W. CHOLEWA. Warszawa 1983.
PRATCHETT T.: *Blask fantastyczny*. Przeł. P.W. CHOLEWA. Warszawa 1986.
PRATCHETT T.: *Równoumagicznienie*. Przeł. P.W. CHOLEWA. Warszawa 1987.
PRATCHETT T.: *Czarodzielstwo*. Przeł. P.W. CHOLEWA. Warszawa 1988.
PRATCHETT T.: *Trzy wiedźmy*. Przeł. P.W. CHOLEWA. Warszawa 1988.
PRATCHETT T.: *Piramidy*. Przeł. P.W. CHOLEWA. Warszawa 1989.
PRATCHETT T.: *Straż! Straż!* Przeł. P.W. CHOLEWA. Warszawa 1989.
PRATCHETT T.: *Eryk*. Przeł. P.W. CHOLEWA. Warszawa 1990.
PRATCHETT T.: *Ruchome obrazki*. Przeł. P.W. CHOLEWA. Warszawa 1990.

⁶⁵ T. PRATCHETT: *Wyprawa czarownic*. Przeł. P.W. Cholewa. Warszawa 1991, s. 11.

- PRATCHETT T.: *Kosiarz*. Przeł. P.W. CHOLEWA. Warszawa 1991.
- PRATCHETT T.: *Wyprawa czarownic*. Przeł. P.W. CHOLEWA. Warszawa 1991.
- PRATCHETT T.: *Pomniejsze bóstwa*. Przeł. P.W. CHOLEWA. Warszawa 1992.
- PRATCHETT T.: *Zbrojni*. Przeł. P.W. CHOLEWA. Warszawa 1993.
- PRATCHETT T.: *Ciekawe czasy*. Przeł. P.W. CHOLEWA. Warszawa 1994.
- PRATCHETT T.: *Maskarada*. Przeł. P.W. CHOLEWA. Warszawa 1995.
- PRATCHETT T.: *Na glinianych nogach*. Przeł. P.W. CHOLEWA. Warszawa 1996.
- PRATCHETT T.: *Bogowie, honor, Ankh-Morpork*. Przeł. P.W. CHOLEWA. Warszawa 1990.
- PRATCHETT T.: *Prawda*. Przeł. P.W. CHOLEWA. Warszawa 1999.
- PRATCHETT T.: *Złodziej czasu*. Przeł. P.W. CHOLEWA. Warszawa 2001.
- PRATCHETT T.: *Piekło pocztowe*. Przeł. P.W. CHOLEWA. Warszawa 2004.
- STEWART I., PRATCHETT T., COHEN J.: *Nauka Świata Dysku I*. Przeł. P.W. CHOLEWA. Warszawa 1999.

Przedmiotowa

- ARMSTRONG K.: *Krótką historią mitu*. Przeł. I. KANIA. Kraków 2005.
- BUCZYŃSKA-GAREWICZ H.: *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*. Kraków 2006.
- CHENEL Á.P., SIMARRO A.S.: *Słownik symboli*. Przeł. M. BOBERSKA. Warszawa 2008.
- CIRLOT J.E.: *Słownik symboli*. Przeł. I. KANIA. Kraków 2006.
- HANNERZ U.: *Odkrywanie miasta. Antropologia obszarów miejskich*. Przeł. E. KLEKOT. Kraków 2008.
- LEICK G.: *Mezopotamia. The Invention of The City*. London 2001.
- LEM S.: *Głos Pana*. Warszawa 1968.
- LYNCH K.: *Obraz miasta*. W: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Red. E. REWERS. Kraków 2010.
- Miasto. Przestrzeń, topos, człowiek*. Red. A. GLEŃ, J. GUTOROW, I. JOKIEL. Opole 2003.
- MIŁOSZ C.: *Ziemia Ulro*. Kraków 2000.
- PLATON: *Epinomis*. Przeł. A. SERAFIN. „Kronos” 2012, nr 2.

Summary

Taken as a whole, the *Discworld* cycle – Terry Pratchett’s opus magnum – expresses the author’s perspective and stance towards the most important philosophical, social-political and ethical-ideological problems of modern

times. Each next book is a consistent and carefully planned part of a whole, contributing to a multifaceted and in-depth description of the entire universe. Within this universe, the city of Ankh-Morpork, featuring in almost all books of this series, becomes a microcosm model and a lens which brings together the multitude of aspects of human reality, with all its diversity and complexity. In spite of its fantasy staffage and light, comic plot – or, perhaps, thanks to them – Pratchett creates a model worldview project, which provides the frames for a description of the human being and the world, reflecting the unstable, multilayered structure of being and indicating its origin and essence. Its consistent structure – involving close-ups and distant views as well as synchronic and diachronic perspectives presented in a multivolume series – demonstrates Pratchett's opinions and beliefs as a whole, offering insight into his original way of thinking about and understanding the reality and human history. This is accomplished also on the example of the fictional metropolis. The article attempts to follow the author's way of thinking and to gain some insight into his cosmogony and mythology which corresponds closely with our times – our needs, longings and dreams, which Pratchett's prose aptly expresses.

Indeks nazwisk

- A**
Abłamowicz Elżbieta 95, 110
Abramciów Rafał 95, 110
Adamiak Marzena 165, 187
Alksnin Adrianna 52, 63
Anders Jarosław 57, 64
Anders Władysław gen. 20, 105
Andersen Hans Christian 153
Andreas-Salomé Lou 223
Andres Zbigniew 236, 238
Ankersmit Frank 249, 258
Antonik Dominik 148, 159
Anzelm z Canterbury 69
Armstrong Karen 289–291, 293, 295
Arystoteles 98, 100, 101
Asnyk Adam 183
Aureliusz Marek 93, 110
Azarewicz Krzysztof 92
- B**
Bachtin Michaił 165, 171, 173, 174, 182–184, 187
Badiou Alain 71–73, 75, 77, 79, 82, 87
Bagłajewski Arkadiusz 224, 237
Bakke Monika 46, 59, 60, 63
Bakuła Kordian 7
Balzac Honore de 158
Banasiak Bogdan 33, 42, 147, 159, 160, 196, 209
Barańczak Stanisław 15
Barełkowski Jakub 229, 239
Bargielska Justyna 270, 275
Barthes Roland 69, 167, 220
Bataille Georges 75, 87, 155, 159
Bator Joanna 8, 215–224, 238, 239
Baudrillard Jean 159
Bauman Zygmunt 106, 107, 109, 110, 147, 159
Becker Zbigniew 93, 110
Berdychowska Bogumiła 11, 26
Berent Waław 99, 110
Bergson Henri 27, 30, 40, 83
Bermanowa Gustawa 13
Białoszewski Miron 152
Biczowska Paulina 63
Bielecki Marian 139, 140, 142–144, 147, 151, 154, 159
Bieńczyk Marek 56, 63, 108, 110, 159
Blake William 282
Błoński Jan 78, 87
Boberska Marta 282
Bobkowski Andrzej 92
Bocheński Tomasz 60, 63
Bodhi Bhikkhu 93
Bogdański Aleksander 37, 42
Bolaño Roberto 92, 110
Borges Jorge Luis 125, 137
Borkowska Grażyna 58, 222, 237, 242, 253, 258
Borkowski Grzegorz 147, 160
Bostrom Nick 198, 208
Brach-Czaina Jolanta 59, 63, 139, 141–143, 149, 160
Bradshaw Jack 95, 110
Branny-Jankowska Emilia 212, 237
Broniewska Janina 17, 26
Broniewski Władysław 7, 11–26
Browary Wojciech 144, 145, 160
Brückner Aleksander 36, 39, 42
Buczkowski Leopold 171, 188
Buczynska-Garewicz Hanna 95, 110, 278, 295

- Bugajska Magdalena 95
 Bukowski Piotr 224, 226, 227, 229, 238
 Buryła Sławomir 232, 238
 Burzyńska Anna 96, 110
 Butler Judith 205
- C**
 Cambronne Pierre gen. 22
 Carroll David 165, 171, 182–184, 187
 Cataluccio Francesco M. 70, 87
 Cembrzyńska Patrycja 108, 110
 Chądzyńska Zofia 125, 137
 Chenel Álvaro Pascual 282, 295
 Chmielewska Katarzyna 243, 244, 251, 258
 Cholewa Piotr W. 278–286, 288–290, 292, 294, 295
 Chowaniec Urszula 216, 219, 238
 Ciaputa Ewa 207, 208
 Cierzan Karolina 63
 Cieślak Tomasz 34
 Cirlot Juan Eduardo 280, 295
 Civilis Claudius 158
 Cixous Hélène 222
 Cohen Jack 281, 293, 295
 Cuber Marta 91, 92, 105, 110, 143, 160, 179, 187, 242, 251, 253, 254, 258
 Cyrankiewicz Józef 13
 Czabanowska-Wróbel Anna 31, 42, 83, 87
 Czapliński Przemysław 134, 137, 149, 150, 153, 160, 165, 187
 Czerwiński Marcin 31, 42
 Czyżak Agnieszka 137
- D**
 Dante Alighieri 85, 96
 Darska Bernadetta 231, 232, 235, 238, 241, 251, 258, 261
 Darwin Charles 51, 62
 Dąbrowska Maria 55
 Dąbrowski Andrzej 114, 134, 137, 138
 Deleuze Gilles 8, 33, 42, 147, 159, 160, 196, 209
 Delimata Maria 264, 275
 Demarczyk Ewa 261
- Derrida Jacques 69, 83, 87, 147, 156, 159
 Dietrich Marlena 261
 Donahoo Daniel 106, 110
 Drąg Bronisław 79, 87
 Drotkiewicz Agnieszka 8, 231–237, 239, 240
 Dukaj Jacek 8, 189–210
 Duncan-Jones Katherine 103, 110
 Dunin Kinga 71, 87
 Dutka Elżbieta 241, 243, 258
 Dvorsky George 197–200, 209, 243
 Dybel Paweł 47, 59, 64
 Dziekanowski Czesław 120, 122, 124, 125, 137
- E**
 Eco Umberto 96
 Einstein Albert 7
 Eliade Mircea 31, 32, 35, 42
 Eliot Thomas Stearns 102, 110
 Eriugena Jan Szkot 27
- F**
 Falski Maciej 141, 160
 Faulkner William 7
 Fellini Federico 150
 Ferraris Maurizio 83, 87
 Ficowski Jerzy 263, 273, 275
 Fiszer Franciszek 29, 30, 43
 Fitzgerald Francis Scott 95, 96, 110
 Foucault Michel 69, 70, 79, 198, 204
 Franczak Jerzy 131, 132, 137
 Frankowiak Anita 140, 160
 Frazer James 228
 Freud Zygmunt 7, 47, 49, 50, 64, 107, 198, 220, 223, 224
 Fromm Erich 37, 42
 Fryc Katarzyna 160
- G**
 Gadamer Hans-Georg 83, 87
 Gajda Damian 217, 238
 Galloway Alex 207, 209
 Gargani Aldo 83, 87
 Gąsowska Lidia 232, 238
 Genet Jean 75, 79, 142
 Giedroyc Jerzy 11–14, 26, 92
 Gierdys Wojciech 181, 187
 Giraudoux Hippolyte Jean 39

- Gizella Jerzy 179, 187
Gleń Adrian 278, 295
Głowacki Janusz 153, 243
Głowiński Michał 27, 43, 103, 110, 243, 258
Goerke Natasza 8, 224–231, 238, 239
Gombrowicz Witold 8, 65–88, 139, 140, 152, 159, 160
Gorliński-Kucik Piotr 189
Gosk Hanna 91, 92, 96, 98–100, 104, 110, 242, 259
Górecki Przemysław 160
Graban-Pomirska Monika 63
Graczyk Ewa 63, 247, 258
Grajewski Wincenty 174, 187
Green Arthur 93
Grochowski Grzegorz 160
Gruszczyński Piotr 142, 160
Gruszecka Aniela 55
Guattari Felix 8, 196, 209
Gutkowska Barbara 9, 27, 28, 34, 43, 183, 187
Gutorow Jacek 278, 295
Gutowski Wojciech 34, 43
Gwóźdź Sonia 143, 160
- H**as Agnieszka 94, 110
Hannerz Ulf 278, 295
Haraway Donna 198, 206
Hayles Katherine 7
Heck Dorota 7
Hedemann Oskar 155, 159
Heidegger Martin 83, 96, 101, 278
Heisenberg Werner 7
Heraklit z Efezu 150, 283
Herbert Zbigniew 229
Hillary Edmund 228
Honisz Żaneta 183, 187
Horowitz Alexandra 95, 110
Houellebecq Michel 195
Huelle Paweł 135
Hughes James 197–200, 209
- I**llg Jerzy 70, 87, 202
Indyk Maria 171, 184, 188
Irigaray Luce 61, 64, 220, 222
- Iwasiów Inga 143, 147, 148, 160, 203–205, 209
Iwaskiewicz Jarosław 13
- J**akimik Elżbieta Alina 268, 275
Jakitowicz Maria 28, 42
James William 95
Jan Ewangelista 67, 185, 187
Jan Paweł II (właśc. Karol Wojtyła) 195
Janion Maria 148, 160
Janiszewski Jarosław 161
Janowska Katarzyna 160
Janus Edward 12–14
Japola Józef 117, 137
Jaroń Krzysztof 62
Jarzębowski Zbigniew 160
Jarzębski Jerzy 68–70, 73, 85, 87, 212, 237
Jaspers Karl 40, 43
Jaworska Justyna 219, 238
Jeleński Kot 11
Jochemczyk Mariusz 20, 26
Jokiel Irena 278, 295
Jonak Łukasz 195, 209
Jonas Hans 101, 110
Joyce James 7
Jung Carl Gustav 91, 96, 102, 105, 110, 285
Jusiak Janusz 67, 87
- K**afka Franz 157
Kaliściak Tomasz 148, 160
Kałuża Anna 151, 160
Kania Ireneusz 75, 87, 280, 289, 295
Kania Kamila 163
Kaniewska Bogumiła 127, 135, 137
Kaplan Ann E. 244
Karpiński Wojciech 86
Kartezjusz 69, 229
Karwowska Marzena 27, 43, 120, 137
Kempnerówna Stefania 49, 64
Kempny Paweł 226, 227, 238
Kęder Konrad Cezary 7, 149, 160, 224, 225, 239
Kiełbasa Jan 95, 110
Kierkegaard Søren 71, 83

- Kirchhoff Evan 7
 Kirchner Hanna 61, 64
 Kirk Geoffrey Stephen 103, 110
 Kisiel Marian 211
 Kitliński Tomasz 67, 87
 Klein Melanie 221, 222
 Klekot Ewa 278, 295
 Kłoczowski Jan Maria 67, 87
 Kłosińska Krystyna 54, 58, 59, 64
 Kłosiński Krzysztof 69, 87
 Kłosiński Michał 154–157, 160
 Kochanowski Jacek 204–206, 209
 Kochończyk Alina 236, 238
 Kołaczek Małgorzata 262, 276
 Kopacki Andrzej 79, 87
 Kopaliński Władysław (właśc. Władysław Jan Stefczyk) 236
 Kornacki Jerzy 13, 14
 Kornat Marek 13, 26
 Korpacz-Oboładze Ewelina 261, 276
 Kosiński Jerzy 153
 Koterski Marek 150
 Kowalska Małgorzata 48, 64, 83, 87, 164, 188
 Kowarska Agnieszka 265, 276
 Koziółek Ryszard 62, 64
 Koźbiel Janina 125, 137
 Kramek Anna 142, 143, 160
 Kristeva Julia 65, 67, 68, 87, 141, 143, 159, 160, 220–222
 Królak Sławomir 61, 64, 159
 Krupiński Piotr 160
 Krzywicka Irena 54
 Kubiak Zygmunt 202, 209
 Kubińska Olga 147, 161
 Kubiński Wojciech 147, 161
 Kubisiowska Katarzyna 241, 245, 258
 Kujawa Magdalena 113, 137
 Kujawska-Courtney Krystyna 57
 Kulawik Przemysław 45
 Kunz Tomasz 106, 110, 147, 159
 Kutyla Julian 71, 87
 Kuźniak Angelika 8, 9, 261–276
 Kuźnik Justyna 264
 Kwiecień Katarzyna 140, 141, 161
Lacan Jacques 46, 47, 52, 64, 220, 223, 224
 Lachman Magdalena 212, 238
 Lachowska Dorota 40, 43
 Lalak Mirosław 136, 138
 Lang Berel 244, 251, 259
 Lang Jacek 103, 110
 Lauda Niki (właśc. Andreas Nikolaus Lauda) 228
 Lechoń Jan (właśc. Leszek Serafinowicz) 236, 238
 Leick Gwendolyn 289, 295
 Lem Stanisław 191–193, 208, 209, 286, 295
 Leśmian Bolesław 8, 27–44, 120
 Leśniewska Maria 49, 64
 Lévinas Emmanuel 48, 64, 78
 Lewandowski Waclaw 31, 43
 Lichodziejewska Feliksa 16, 20, 25, 26
 Lipski Leo 8, 89–111
 Locke John 98
 Longinović Tomislav Z. 73, 87
 Loth Roman 29, 43
 Lynch Kevin 279, 295
 Lyotard Jean-François 164–166, 171, 183, 184, 187, 188
Łaguna Piotr 164, 174, 184, 188
 Łapiński Zdzisław 67, 78, 87
 Łebkowska Anna 204–206, 209
 Łoziński Józef 161
 Łukasiewicz Małgorzata 79, 87
Mach Anna 244, 248, 259
 Machiavelli Niccolò 279
 Machowska Magdalena 262, 273, 274, 276
 Maciejewski Marian 101, 102, 110
 Mackiewicz Paweł 145, 150, 161
 Madejski Jerzy 148, 161
 Madyda Aleksander 28, 37, 42
 Majeran Tomasz 226, 238
 Makaruk Katarzyna 243, 258
 Maliszewski Karol 140, 141, 161
 Mappes-Niediek Norbert 265, 276
 Marecki Piotr 212, 239

- Margański Janusz 73, 87
Markiewicz Henryk 167
Markowski Michał Paweł 71, 78, 84,
85, 87, 96, 110, 204, 209
Marks Michał 233
Marzec Andrzej 34, 43
Matheson Carl 7
Matt Daniel C. 89, 94
Matuszewski Krzysztof 33, 42
May Rollo 39, 43
Menuhin Yehudi 228
Michaux Henri 224
Mickiewicz Adam 17, 26, 228
Migasiński Jacek 164, 188
Milecki Aleksander 167
Miłosz Czesław 13, 14, 26, 74–76,
229, 283, 295
Mips Magdalena 246, 259
Mizińska Jadwiga 67, 87
Mizuro Marta 141, 150, 161, 243,
259
Moderska Beata 39, 43
Molisak Alina 243, 258
Momro Jakub 212, 237
Mordarski Ryszard 36, 43
Morse Samuel 192
Mościcki Paweł 71, 78
Mrówczyński Piotr 83, 87
Mróz Piotr 95, 110
Myśliwski Wiesław 8, 113–138
- N**
Nacher Anna 206, 207, 209
Nalewajk Żaneta 246, 259
Nałkowska Zofia 61, 64
Nasiłowska Anna 57, 63
Nęcka Agnieszka 148, 161, 183, 187,
211, 241, 246, 257–259
Nietzsche Fryderyk 27, 69, 71, 83,
99–101, 103, 110, 158, 161, 220, 223
Nowacki Dariusz 143, 152, 153, 161,
179, 180, 181, 186, 188, 212–214,
224, 227, 230, 232, 238, 241, 252,
258, 259
Nycz Ryszard 62, 161, 204, 209, 244,
249, 258, 259
- O**
Obserwator (pseud.) 24
Olejniczak Józef 69, 78, 80, 87
Ong Walter Jackson 117, 137
Opacka-Walasek Danuta 29, 43
Orliński Wojciech 195, 209
Orski Mieczysław 179, 188, 224, 225,
227, 238
Osadczyk Bohdan 11–13
Ossowska Danuta 232, 238
Ostałowska Lidia 266, 267, 275, 276
Ostaszewski Robert 179, 188, 212–
215, 238
Ostrowski Witold 57
- P**
Packalén Małgorzata Anna 231, 238
Paclawski Jan 114, 134, 137, 138
Pankowski Marian 142, 160
Papusza (właśc. Bronisława Wajs)
261–276
Parno Gierliński Karol 268, 275
Pasolini Pier Paolo 145
Pasterska Jolanta 161, 241, 258
Paweł z Tarsu 71, 72, 75, 87
Pawłow Iwan 7
Peirce Charles Sanders 94, 96
Pieniążek Przemysław 262, 272, 276
Pietrasik Zdzisław 113, 137
Pietrzak Michał 161
Pilarski Przemysław 212, 214, 238
Pindel Tomasz 110
Piotrowiak Miłosz 20, 21, 26
Piotrowska Beata 114, 138
Piotrowski Piotr 147, 160
Platon 283, 295
Pluta Nina 110
Płaza Maciej 192, 209
Płonkowska-Ziarek Ewa 73, 87
Podraza-Kwiatkowska Maria 34, 43
Pomietło Adam 139
Popova Maria 96
Poprawska Urszula 265, 276
Pratchett Terry 8, 9, 277–296
Prokopiuk Jerzy 91
Protagoras 94
Proust Marcel 7, 118
Przybylski Ryszard 117, 137
Przybyszewski Stanisław 47, 64

- R**adkiewicz Małgorzata 204, 209
 Raven John Earle 103, 110
 Reale Giovanni 94, 98, 100, 102, 110
 Rewaj Joanna 228, 238
 Rewers Ewa 279, 295
 Rilke Rainer Maria 223
 Ritz German 79, 81, 87
 Riviere Joan 215
 Rousseau Jean Jacques 71
 Rowiński Cezary 27, 43
 Różewicz Tadeusz 135, 137, 230
 Rusinek Wojciech 140, 145, 161, 212, 213, 239
 Russell Bertrand 104, 110
 Rutowicz Jolanta 153
 Rymkiewicz Jarosław Marek 30, 32, 37, 43

Saint-Exupéry Antoine de 139, 161
 Salgas Jean-Pierre 67, 69, 70, 75, 87
 Sanavio Piero 70, 73, 74, 87
 Sandauer Artur 12, 15
 Sauer Hans 40, 43
 Sartre Jean-Paul 69, 79, 95, 110
 Scheler Max 95, 107
 Schmidt Olga 271, 272, 276
 Schofield Malcolm 103, 110
 Scholem Gershom 94, 110
 Schulz Bruno 85, 229
 Serafin Andrzej 283, 295
 Shakespeare William 103, 110
 Shankar Ravi 228
 Sheppard Richard 62
 Showalter Elaine 57
 Shuty Sławomir (właśc. Sławomir Ma-teja) 8, 211–215, 238
 Sieniewicz Mariusz 8, 163–188
 Simarro Alfonso Serrano 282, 295
 Singer Jerome L. 49, 50, 64
 Siwak Wojciech 229, 239
 Skłodowska-Curie Maria 7
 Skrendo Andrzej 141, 142, 161
 Skwarczyńska Stefania 49, 64
 Sloterdijk Peter 158, 161
 Słoniowska Żanna 218, 238
 Sobolczyk Piotr 140, 142, 149, 161
 Sobolewska Justyna 234, 239, 274, 276

 Sokołowski Adam 161
 Sontag Susan 57, 64
 Sosnowski Jerzy 229, 230, 239
 Sowiński Grzegorz 101, 110, 158, 161
 Spare Austin Osman 92
 Speina Jerzy 277
 Spencer Thomas 233
 Spinoza Baruch 27
 Staff Leopold 31, 42
 Stawar Andrzej zob. Janus Edward
 Stec Mariusz 114, 138
 Steiner George 146, 147, 161
 Stelmaszczyk Barbara 34, 40, 41, 43
 Stewart Ian 281, 293, 295
 Stoff Andrzej 193, 208
 Stokfiszewski Igor 179, 181, 187, 188, 212, 239
 Strauss Leo 36, 43
 Szaket Jan zob. Konrad Cezary Kęder
 Szarejko Marta 273, 275
 Szaruga Leszek 225, 239
 Szelburg-Zarembina Ewa 8, 45–64
 Szewczyk Joanna 219, 220, 239
 Szkaradnik Katarzyna 252, 259
 Sznajder Marek 89
 Szopen Fryderyk 21, 224, 225, 227, 228, 238
 Szóstak Anna 102, 103, 106, 277
 Szwykowski Jan 161

Ściepuro Arkadiusz 161
 Śmieja Wojciech 143, 145, 161
 Śnieżko Dariusz 145, 161

Tatarkiewicz Anna 31, 42
 Tischner Łukasz 71, 87
 Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz 160
 Tokarczuk Olga 231, 238
 Tokarska-Bakir Joanna 248, 259
 Tomasz św. 69
 Tomczuk Jacek 161
 Topor Roland 224
 Tramer Maciej 11, 20, 26
 Trias Eugenio 83, 87
 Trier Lars von 155
 Trznadel Jacek 27, 28, 30, 37, 42, 43

Tulli Magdalena 8, 9, 241–260
Turczyn Anna 218, 239
Turkle Sherry 203
Turner Victor Witter 90, 111
Tuszyńska Agata 246, 259
Tuwim Julian 225, 263, 272
Twardowski Jan 98, 111
Tyrowicz Stanisław 40, 43

Ubertowska Aleksandra 250, 255
Ulicka Danuta 165, 187
Uniłowski Krzysztof 149, 151, 161,
166, 178, 179, 182, 188, 211, 225,
239
Urbaniak Paweł 161

Vattimo Gianni 83, 87
Vian Boris 224
Vitiello Vincenzo 83, 87
Vogel Debora 62

Wandurski Witold 16
Wapińska Malwina 236, 239
Warkocki Błażej 161
Wat Aleksander 150, 161
Watson John 7
Wawryk Joanna 113, 129, 137
Weintraub Wiktor 14
Węgrzyniak Anna 132, 137
White Hayden 167, 182, 188
Whitehead Alfred 195
Wiatr Anna 161
Wiegandt Ewa 114, 129, 137, 253,
259
Wierzejska Jagoda 218, 239
Wierzyński Kazimierz 14
Wilczyński Marek 167, 188
Winiarski Jakub 216, 238
Witkacy (właśc. Stanisław Ignacy Wit-
kiewicz) 60, 63

Witkowska Ewa 206, 209
Witkowski Michał 8, 139–162, 212,
239
Wittgenstein Ludwig 91, 94, 95, 109,
111, 195
Wodecka Dorota 245, 258, 259
Woleński Jan 92, 94, 111
Wolniewicz Bogusław 91, 109, 111
Wolny-Hamkało Agnieszka 175, 188,
232, 234, 235, 239
Wołkowicz Anna 40, 43
Wolf Virginia 56
Woroszyński Wiktor 20
Wójcik Włodzimierz 29, 43
Wysłouch Seweryna 114, 138
Wyspiański Stanisław 103, 173

Yerushalmi Hayim Yosef 255

Zajac Jan 65
Zaleski Marek 115, 136, 138, 160
Zamarovský Vojtech 202, 209
Zaniewicki Witold 49, 64
Zapolska Gabriela 54, 58, 64
Zawadzki Roman 50, 64
Zaworska Helena 134, 138
Zielińska Barbara 136, 138
Zieliński Edward Iwo 94, 98, 110
Zieniewicz Andrzej 242, 259
Zięba Jan 27, 43
Ziębińska-Witek Anna 244, 259
Zysk Tadeusz 39, 43

Żak Stanisław 45, 55, 56, 64
Żerański Jan 196, 209
Żmidziński Jakub 229, 239
Żórawska Natalia 241
Żukowski Tomasz 243, 258
Żurawiecki Bartosz 161
Żychliński Arkadiusz 158, 161

Redaktor
Joanna Szewczyk

Projekt okładki
Michał Motłoch

Redaktor techniczny
Małgorzata Pleśniar

Korektor
Lidia Szumigala

Łamanie
Hanna Olsza

Copyright © 2016 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-8012-699-2
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-8012-700-5
(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. 19,0. Ark. wyd. 21,0
Papier offset. kl. III, 90 g
Cena 20 zł (+ VAT)

Druk i oprawa
EXPOL, P. Rybiński, J. Dąbek, Spółka Jawna
ul. Brzeska 4, 87-800 Włocławek



Więcej o książce



CENA 20 ZŁ | ISSN 0208-6336
(+VAT) | ISBN 978-83-8012-699-2