

**Proza polska
przełomu XX i XXI wieku**

Proza polska

przetłomu XX i XXI wieku

POD REDAKCJĄ
Dariusza Kuleszy



INSTYTUT
LITERATURY 

Białystok–Kraków 2023

Recenzenci:

Prof. dr hab. Maciej Urbanowski (UJ)

Dr hab. Radosław Sioma, prof. UMK

Opracowanie graficzne:

Mieczysław Rabczko

Redakcja i korekta:

Urszula Andrejewicz

Skład i redakcja techniczna:

Wiesław Wróbel

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2023

ISBN 978-83-7431-754-2

Zrealizowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
w ramach programu Kanon Polski

INSTYTUT
LITERATURY



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku

ul. Świerkowa 20B, 15-328 Białystok

tel. 85 745 71 20, 85 745 71 02, 85 745 70 59

e-mail: wydawnictwo@uwb.edu.pl

www: <http://wydawnictwo.uwb.edu.pl>

Instytut Literatury z siedzibą w Krakowie

ul. Smoleńsk 20/12, 31-112 Kraków

wydawnictwo@instytutliteratury.eu; instytutliteratury.eu

Druk i oprawa

volumina.pl sp. z o.o.

Spis treści

WSTĘP

- 9 *Dariusz Kulesza*
Proza polska przełomu XX i XXI wieku?

CZĘŚĆ PIERWSZA: KLASYCY

- 35 *Marzena Woźniak-Łabieniec*
„Wykreśliliśmy parę fragmentów. . .” Cykl *Nowa baśń* Teodora Parnickiego
w dokumentach Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk
- 47 *Ireneusz Staroń*
Żałoba animy czy noc ciemna? Lemowska *Solaris*
w perspektywie chrześcijańsko-psychoanalitycznej
- 67 *Grzegorz Bąk*
Stanisław Lem w Hiszpanii: *Pokój na Ziemi*

CZĘŚĆ DRUGA: PANOWIE I PAMIĘTANIE

- 85 *Małgorzata Juda-Mieloch*
Blask arcydzieła. *Madame* Antoniego Libery
- 109 *Krystyna Latawiec*
Excentrycy Włodzimierza Kowalewskiego: powrót staromodnej narracji

- 129 Krzysztof D. Szatrawski
„To mówię ja, który wierzę w powrót z wygnania”. Dziedzictwo
i pamięć w autobiograficznej prozie Erwina Kruka
- 143 Kristiyan Yanev
Trauma historyczna w powieści *Noc żywych Żydów* Igora Ostachowicza
– między estetyką grozy a kampem

CZĘŚĆ TRZECIA: PANIE I ZAANGAŻOWANIE

- 161 Ekaterina Starodvorskaia
Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną Doroty Masłowskiej
i jej rosyjski przekład: problemy transportowalności ironii
(przypadek metatekstu)
- 175 Martyna Sadowska
(W) rytm słabych podmiotów – *Inni ludzie* Doroty Masłowskiej
jako wyraz nowego zjawiska kulturowego *losers' turn*
- 209 Agnieszka Zwarycz-Łazicka
„Wróciłam, by zrozumieć, co się stało”. *Ciemno, prawie noc*
Joanny Bator a konwencja fantastyki grozy
- 225 Jakub Rawski
Pani Bovary spod Wałbrzycha, czyli fantazmatyczne życie Berty Koch
w powieści Joanny Bator *Gorzko, gorzko*
- 249 Noty o Autorach



Wstep

Proza polska przełomu XX i XXI wieku?

Znak zapytania pojawia się w tytule z dwóch powodów. Dotyczy sformułowania „proza polska przełomu XX i XXI wieku” jako znaczącej całości. I związku między nim a zawartością książki. „Proza polska” zdaje się nie budzić wątpliwości, chociaż jej związków z literaturą europejską i światową – po roku 1989 – nie należy bagatelizować¹. Mniej ważne z tego punktu widzenia wydają się dzisiaj wypowiedzi Kingi Dunin o literaturze amerykańskiej, ale wypowiedź Olgi Tokarczuk o tym, że jej twórczość sytuuje się nie tyle w historycznoliterackim porządku o zakresie krajowym, ile międzynarodowym, po prostu powszechnym², do dziś ma dla mnie zna-

¹ Związki te dotyczą nie tylko prozy, ale także poezji po 1989 roku. Wystarczy wspomnieć oddziaływanie tzw. szkoły nowojorskiej, i to zarówno na nurt prywatny (ze względu na firmującą go poezję Świetlickiego możliwy do nazwania nieprzysiadalnym), jak i na kojarzony z Andrzejem Sosnowskim, ewoluujący w czasie nurt, do wyboru: awangardowy, eksperymentatorski czy lingwistyczny. W pierwszym wypadku, zwyczajowo, jako patron z Nowego Jorku wskazywany jest Frank O'Hara, w drugim John Ashbery.

² „Pani Olgo, jakie miejsce wyznacza sobie Pani w polskiej literaturze? *Olga Tokarczuk*: Przede wszystkim mam kłopot z tym, że trudno mi jest się dopasować czy poczuć w nurcie literatury polskiej. Zaraz wyjaśnię, co chcę powiedzieć, żebyście Państwo nie zinterpretowali tego inaczej, niż bym chciała. Mi się wydaje, że literatura jest czymś jednym, czymś globalnym, a tylko występuje w różnych językach. W moim mniemaniu trudno dziś dzielić literatury wobec XIX-wiecznego klucza na literatury

czenie, istotne i więcej niż partykularne, ponieważ pisarka konsekwentnie potwierdza ją w swojej wizji literatury opisanej w noblowskim przemówieniu, w *Czułym narratorze*, całościową i synkretyczną, obejmującą los Ziemi i więcej niż wszystkich zamieszkujących ją istnień (przedmioty też wchodzą w grę), utopijnie, a dokładniej heterotopijnie³ możliwą do ogarnięcia wyłącznie z perspektywy czwartoosobowego narratora, definiowa(l)nego poza kategoriami literaturoznawczymi, przede wszystkim w kontekście determinującej go empatii.

Podobnie jak Tokarczuk, wiążąc literaturę polską z literaturą powszechną, zdają się jeśli nie myśleć, to na pewno pisać inne autorki. W końcu najważniejszą (czytaj: najskuteczniejszą) skandalistką prozy polskiej przełomu 1989 roku była Manuela Gretkowska, paryska (*Tarot paryski*, 1993), emigracyjna (*My zdieš` emigranty*, 1991), francuska i kabaretowo-metafizyczna (*Kabaret metafizyczny*, 1994). Izabela Filipiak (Morska), zanim napisała *Absolutną amnezję* (1995), założycielską powieść feministyczną, a właściwie lesbijską⁴ III RP, opublikowała nowojorski zbiór opowiadań *Śmierć i spirala*

narodowe. Im bardziej myślę o tym, jak ja piszę, gdzie leży punkt, z którego patrzę, jeżeli dokonuję jakiegokolwiek refleksji na temat swojej wrażliwości pisarskiej, to jest literatura kręgu centralnej Europy. Oczywiście, piszę po polsku i poprzez język należę do polskiej tradycji i kultury, ale jako pisarka czuję, że tkwię w szerszym kontekście, środkowoeuropejskim. Myślę, że tak odpowiedziałoby wielu innych pisarzy. Wychowywałam się na klasyce światowej. W latach 60., kiedy byłam dzieckiem, WL [Wydawnictwo Literackie] wydawał serię klasyki światowej. Moi rodzice to przenieśli. Raz w tygodniu zjawiała się nowa książka, a ja czytałam tę książkę w cztery dni, cokolwiek to było. Począwszy od *Madame Bovary*, skończywszy na *Ulissiesie*. W ten sposób przechodziłam przyspieszony kurs literatury, bardzo wczesny kurs. Nie chcę, żeby brzmiało to jak zarozumiałość, ale kiedy piszę, to jestem obywatelką kraju »Literatura« i odwołuję się do ogólnoludzkich problemów. Nie umiem odpowiedzieć na pytanie o moje miejsce w literaturze polskiej». *Olga Tokarczuk i Matrix*, „Nasz Uniwersytet” 2010, nr 12, s. 11.

³ Zob. O. Tokarczuk, *Jak wymyślić heterotopię. Gra towarzyska*, [w:] też, *Moment niedźwiedzia*, Warszawa 2012. O heterotopii inaczej, ale istotnie pisał też Michel Foucault; zob. tenże, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6.

⁴ Zob. E. Janiak, „Absolutna amnezja” Izabeli Filipiak jako powieść lesbijska, <https://czasopisma.uwm.edu.pl/index.php/pl/article/download/2672/2046/3962> [dostęp: 21.03.2022].

(1992), a do kraju wróciła dopiero w 1996 roku. Także Natasza Goerke, najbardziej zapomniana z wymienionego grona, mieszkająca od dziesięcioleci poza granicami kraju, miała swój udział w transformacji prozy polskiej po 1989 roku, głównie za sprawą zbioru opowiadań *Fractale* (1994), oryginalnej próby łączenia tego, co psychologicznie konstytutywne, z tym, co typowe dla współczesnej fizyki, naznaczonej względnością (Einstein) i nieoznaczonością (Heisenberg), nieskończenie powtarzalnej w swojej złożoności. Chciałbym wymienić jeszcze Magdalenę Tulli, pisarkę polską o silnych związkach z kulturą włoską, kilka lat starszą niż wymienione wcześniej autorki, urodzone na początku lat sześćdziesiątych XX wieku, debiutującą w 1995 roku (*Sny i kamienie*), zasługującą na miano twórczyni w największym stopniu uwzględniającej postmodernistyczne zmiany determinujące ponowoczesną prozę.

Tak się składa, że wszystkie historycznoliterackie przełomy polskiej powojennej literatury potwierdzają jej związki z literaturą (i kulturą) powszechną. Przełom lat 1944–1948 nie byłby możliwy bez poezji Różewicza, ale to lagrowa proza Borowskiego w większym stopniu niż teksty Primo Leviego, Imre Kertésza czy Warłama Szalamowa do dziś, w Polsce, Europie i świecie, pozostaje najskuteczniejsza w zapisywaniu doświadczenia obozowego zdeterminowanego przez Zagładę. Przełom 1956 roku nie byłby możliwy w naszym kraju bez wyobraźniowej poezji, rozpoznawanej i opisywanej w kontekście manifestów André Bretona, bez prozy Iwaszkiewicza polemizującego z Camusem i Marka Hłaski wystylizowanego i stylizującego swoje pisanie na amerykańską kulturę popularną lat pięćdziesiątych XX wieku, przede wszystkim filmową, naznaczoną takimi ikonicznymi postaciami, jak James Dean, Humphrey Bogart czy Marlon Brando. Rok 1975, graniczny i symboliczny, może się wydawać bardziej partykularny, jeśli nie przełomowo problematyczny, ale wystarczy przyjąć, że właśnie wtedy skończył się monopol Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej na funkcjonowanie kultury w Polsce, co w konsekwencji spowodowało przynajmniej częściowe otwarcie się naszego rynku wydawniczego, wolnego od ingerencji cenzury, podziemnego, bezdebitowego, nie tylko na teksty rodzimych twórców emigracyjnych opresjonowanych przez władzę, ale także pisarzy zagranicznych, m.in. tych, którzy kontestowali pojałtański porządek polityczny. Ciekawsze z literaturoznawczego punktu widzenia wydaje się to, że język poetycki lat

siedemdziesiątych XX wieku, pozostając pod wpływem Nowej Fali, kształtując sposób literackiego wypowiedzania się opozycjonistów, pozostaje rodzimym produktem. Podobnie, a nawet jeszcze bardziej partykularnie jest z sylwami zainaugurowanymi przez *Kalendarz i klepsydre* (1976) Tadeusz Konwickiego. Kiedy w 1984 roku o sylwach, kanonicznym gatunku postmodernistycznej prozy, pisał Ryszard Nycz (*Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*), dla autora *Wschodów i zachodów księżycy* nie było w tej książce miejsca. I dobrze, ponieważ geneza sylwy postmodernistycznej jest zupełnie inna niż przyczyny pisania ich przez Konwickiego⁵. Przełom 1975 roku, kojarzony głównie z końcem partyjnego monopolu w kulturze, dojrzwającą Nową Falą i sylwami, w najmniejszym stopniu sprawia wrażenie „międzynarodowego”, chociaż głównie za sprawą sylw mogłoby się wydawać, że powinno być inaczej.

W każdym razie literaturze polskiej literatura powszechna raczej służy, niż ją ogranicza czy upodrzędnia. Kto wie, może nasz literacki partykularizm to faktycznie tylko jedna z odmian wielkiej, heterogenicznej literatury powszechnej, otwartej na odmiennosc narodowych i językowych historii, świadomej prymatu indywidualnego, egzystencjalnego doświadczenia nad redukcjonizmem diagnoz sprowadzających nasz los do konfrontacji czy raczej uległości wobec globalnej, kapitalistycznej opresji.

Pozostaje zatem pozostać przy określeniu „proza polska”, pomijając oczywiste dopełnienie mówiące o jej naturalnych związkach z literaturą powszechną. A „przełom XX i XXI wieku”?

Od 1989 roku minęło ponad 30 lat. To zbyt dużo, by stosować tę cezurę, kierując się zasadą mówiącą o tym, że literatura współczesna ma miejsce od ostatniego przełomu historycznoliterackiego do dzisiaj. *Podróż ludzi Księgi* (1993) ani *E.E.* (1995) to nie są już książki współczesne. Olga Tokarczuk do pierwszej niechętnie się przyznaje, a druga dotyczy kwestii istotnych przede wszystkim ze względu na ich ewolucję w późniejszych powieściach,

⁵ Sylwy Konwickiego pojawiły się jako konsekwencja ograniczeń cenzuralnych. Pisarz, jako pierwszy wśród polskich pisarzy, postanowił zrezygnować z form skończonych, domkniętych, ukoronowanych za sprawą fabuły i praktykował formy przetrwalnikowe, schodząc w swojej prozie do korzeni, do tego, co było rzeczywistym, prozatorskim lasem rzeczy nieograniczonych (niemal) w swojej formie i tematyce.

opowiadaniach i esejach noblistki⁶. Rok 1989 przełomem był, ale pytanie o literaturę współczesną wymaga innej daty granicznej. Mając problem z jej wskazaniem, nie chcąc używać określenia „literatura współczesna” bez jasnej i funkcjonalnej definicji, która mogłaby mu dzisiaj sprostać, zdecydowałem się na formułę „przełom XX i XXI wieku”. W grę wchodziła „literatura XXI wieku”, ale jako przedstawiciel roczników 60. wciąż jeszcze, w coraz mniejszym zakresie, ale jednak, czytam tę frazę z perspektywy swojego dzieciństwa, dla którego wiek XXI był czasem triumfu techniki, spełnionym snem wielu niezrealizowanych jeszcze pomysłów wypełniających powieści Stanisława Lema. Wiek XXI wciąż nie znaczy nic, co mogłoby go określać w sposób użyteczny z punktu widzenia rozpoznań dotyczących publikowanych w jego latach literatury. Nie jest to, dzięki Bogu, ani wiek terroryzmu, co brano pod uwagę po tragedii World Trade Center, ani zderzenia cywilizacji, co zdawał się, analitycznie i profetycznie, sugerować Huntington, ani nawet wiek wielkich migracji, chociaż one trwają, a nawet okresowo się nasilają. Pozostaje mieć nadzieję, że wiek XXI nie będzie wiekiem III i ostatniej wojny światowej. Póki co żyjemy między wiekiem XX, który skończył się wraz z upadkiem muru berlińskiego, i wiekiem XXI, rozpoczętym 11 września 2001 roku, kontynuowanym na wojnie w Iraku w 2003 roku, potwierdzanym od roku 2011 na trwającej do dziś wojnie w Syrii i na rozgrywanej obok Polski wojnie w Ukrainie.

Przełom XX i XXI wieku funkcjonuje na granicy dwóch różnych stuleci. Pamięta rok 1989 i kilka innych dat, które tworzą kalendarz literatury polskiej III RP. Nie oznacza historycznoliterackiego przełomu. Ma świadomość nieoznaczoności i złożoności tendencji, które go tworzą. Poruszanie się po jego zmieniającym się w czasie terytorium mogą ułatwić wywoływane już bezpośrednio i pośrednio daty: 1989, 1996, 2004, 2010, 2018⁷. Dzielią one czas literatury III RP na fragmenty ułatwiające jego

⁶ *E.E.* jest ważna jako feministycznie zorientowana powieść z zakresu psychologii rozwojowej dziewczynek, osadzona w kontekście określanym zbyt często jako realizm magiczny.

⁷ Daty 1996 i 2004 oraz istotną część ich opisu wzięłem od Przemysława Czaplińskiego; zob. tenże, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009. Używałem ich do opisywania polskiej poezji; zob. D. Kulesza, *Co by było gdyby. O polskiej poezji współczesnej z „amerykańskiego” punktu widzenia*, „Bibliotekarz

opowiedzenie. Dostarczają chronologicznej konstrukcji ułatwiającej zobaczenie w całości tego, co na sposób historycznoliteracki nie zostało jeszcze skryształizowane. Najważniejszy pożytek z proponowanych dat polega na tym, że pokazują dynamikę zmian literatury polskiej po 1989 roku, określają ich kierunek i pozwalają zidentyfikować tych, którzy o nich decydują. Nie ulega jednak wątpliwości, że tę historię można opowiedzieć zupełnie inaczej.

Lata 1989–1996 były, także w prozie, okresem powszechnej, kulturalnej, w tym także literackiej homeostazy. Trudno, by było inaczej, gdy negatywnym punktem odniesienia dla narodowej zgody był czas PRL-u, zwany często, wartościująco, komuną. Jednoczącą siłą złej przeszłości wzmacniała świadomość wspólnego, spektakularnego zwycięstwa, bo jakie znaczenie miała ograniczająca kontraktowość czerwcowych wyborów do Sejmu, gdy ze stu miejsc w Senacie 99 zostało wziętych przez Komitet Obywatelski przy Przewodniczącym NSZZ „Solidarność” Lechu Wałęsie. Wobec przeszłości, o której chciało się zapomnieć, oraz zwycięstwa dającego poczucie dumy, godności i nowego początku polityczne spory między przeciwnikami i zwolennikami tzw. Okrągłego Stołu nie miały jeszcze znaczenia. Przyniesiony do telewizyjnego studia przez Manuę Gretkowską orzeł z przesłoniętymi przez realizatora genitaliami gorszył wielu, ale na rynku wydawniczym znajdowały dla siebie miejsce zarówno *Absolutna amnezja*, jak i *Hanemann* (1995) Stefana Chwina. Nowy początek nowej prozy skupiał się na tworzeniu nowej, nieobciążonej dawnymi grzechami mitologii. Panowie szukali swojej tożsamości i wiarygodności, usilnie zabiegając o ponowną inicjację. Ponowną, bo jeśli nawet debiutowali, ich przeszłość stanowił PRL, kalający i obciążający. Dlatego Andrzej Stasiuk, idąc śladami Hłaski, Nowakowskiego, a nawet Stachury, przekraczał *Mury Hebronu* (1992), wychodził na wolność, a protagoniści jego prozy, jak on, wybierali się w góry, by ponownie stać się mężczyznami, by odnaleźć nową męskość w nowej, wolnej Polsce. Kilka lat starszy Jerzy Pilch z właściwą sobie stylistyczną finezją, naznaczoną obecnością protestanckiej, udomowionej *Biblii*, opowiadał o męskości wiecznej,

Podlaski” 2017, nr 2. Teraz, w zmodyfikowany sposób, chciałbym zastosować je do opowieści o klimacie, w którym od 1989 roku rozwija się polska proza.

a przynajmniej nowoczesnej, na wciąż nowe sposoby uwikłanej w miłość i alkohol. Najstarszy z tego grona Andrzej Sapkowski już trzy lata przed 1989 rokiem powołał do życia mężczyznę prawdziwego do granic konwencji fantasy, wiedźmina Geralta, wirtuoza podrzynania gardeł dramatycznie zakochanego w czarodziejce Yennefer, gotowego poświęcić wszystko dla ratowania Dziecka Niespodzianki. Rówieśnik Sapkowskiego, Stefan Chwin, budował etos mężczyzny po katastrofie, historycznej i osobistej, proponując czytelnikom III RP takiego Hamleta, który mając wszelkie powody do porzucenia gnijącej Danii, zdobywa się na heroizm życia poświęconego ratowaniu bezradnej kobiety i dziecka z niepełnosprawnością. Piszące panie, inaczej niż piszący panowie, nie musiały rewitalizować tego, co uczestniczenie w PRL-u było w stanie zakwestionować. Panie nie musiały stawać się na nowo. Z całym impetem swojej prozy, przede wszystkim te, które zostały już wymienione, włączyły się w postmodernistyczny projekt emancypacyjny. Zdziwiająca jest to, że mimo istotnych różnic między regułami funkcjonowania pań i panów w prozie polskiej lat 1989–1996, nie dochodziło między nimi do niszczących kolizji. Jakby wobec zwycięstwa nad PRL-em między uczestnikami i świadkami tego przełomu wciąż obowiązywało świąteczne zawieszenie broni. Jakby i one, i oni bardziej zajęci byli zagospodarowywaniem swojego miejsca w historii literatury wolnej Polski niż konfrontacją z potencjalną lub rzeczywistą konkurencją.

W 1996 roku, w związku z Noblem dla Wisławy Szymborskiej, ujawniły się napięcia wcześniej skrywane. Okazało się, że wśród zwycięskich piszących Polaków są nie tylko panie i panowie, ale także tradycjonałści i modernizatorzy. Podział ten, odnotowany przez Przemysława Czaplińskiego, funkcjonował wcześniej, ale teraz stał się problemem. Bo przecież dlaczego Szymborska a nie Herbert czy Różewicz. No i jeszcze te socrealistyczne wiersze z dwóch pierwszych tomików. Fikcyjna homeostaza nie mogła trwać wiecznie. Nie potrafię określić, czy siedem lat jej panowania to dużo czy mało. Niezależnie od tego, jak wiele wątpliwości i krytyk skierowanych pod adresem Wisławy Szymborskiej pojawiło się w kraju po przyznaniu jej literackiego Nobla, stosunkowo szybko atakowanie poetki zostało uznane za niestosowne na tyle, by je zmarginalizować i zneutralizować. Nie oznacza to jednak, że pęknięcie zniknęło.

W 1996 roku zostało zażegnane, ale rośnie z czasem, dzieląc polską literaturę i polskich literatów, oczywiście także tych, którzy uprawiali prozę.

Lata 1996–2004 to okres narastania napięć. Nie warto przesądzać o identyfikacji piszących pań z modernizowaniem, a piszących panów z tradycjonalizmem, ponieważ nie da się sprowadzić pęknięć i napięć do perspektywy genderowej, akcentującej patriarchalną, heteronormatywną, judeochrześcijańską opresję, przewycięzaną w polskiej literaturze po 1989 roku. Modernizujące panie kontra tradycjonalistyczni panowie to tylko jedna z osi konfrontacji, w dodatku podana w wersji uproszczonej, a w konsekwencji grożącej nieporozumieniami. Tradycjoniści nie wykluczają przecież modernizowania, chociaż jego zakres w oczywisty sposób nie pokrywa się z wszystkimi postulatami radykalnego feminizmu, zwłaszcza jeśli traktuje się go jako punkt wyjścia dla emancypacji wszystkich (osób i) stworzeń. Natomiast modernizatorzy, pracując w stronę polimorficznego postępu, dysponują przecież swoją własną tradycją, nie tylko nieznaną, ale także kultywowaną. Zamiast modernizatorów i tradycjonalistów można wskazać liberałów i konserwatystów, ale i w tym wypadku funkcjonalność opozycji wydaje się ograniczona. Chyba że punktem docelowym nie będzie para antytetycznych pojęć, tylko ich synergetyczna sieć, a przynajmniej siatka. Przyznaję, że trudno mi oprzeć się pokusie dodania do zaproponowanych par dwóch następnych. Pierwsza wydaje się szczególnie ryzykowna, nawet niestosowna, bo jak można aż tak bezpośrednio łączyć politykę i literaturę, by mówić o Platformie Obywatelskiej oraz Prawie i Sprawiedliwości. Z drugiej jednak strony istotny jest realizm polskich realiów i związany z nim pojęciowy pragmatyzm. Obie nazwy dotyczą konkretnych partii, ale ich partykularyzm zaciera nieco fakt, że dzisiaj mówi się raczej o Koalicji Obywatelskiej i Zjednoczonej Prawicy niż o PO i PiS-ie. A jeśli ta wymówka nie przekonuje, sięgnę po inną: nawet dla osób nieuczestniczących w wyborach PO i PiS ewokują dwa sposoby uprawiania polityki, dwa politycznie firmowane światopoglądy, dwie płaszczyzny pozwalające Polakom określić się m.in. wobec zagadnień społecznych i kulturalnych. PO i PiS z punktu widzenia III RP to dużo więcej niż partie. Ostatnia para potwierdza terminologiczny regres, ponieważ sugeruje powrót do podziału, od którego zacząłem, do różnic i napięć definiujących funkcjonowanie w literaturze piszących pań i panów.

Ta ostatnia para wydaje mi się wiodąca nie tylko dlatego, że bezpośrednio odsyła do literatury, ale także dlatego, że najczęściej zdaje się mówić o tym, jak literatura dzieje się w Polsce po 1989 roku. Panie i panowie uwikłani w dialektykę kontrowersji wyznaczanych przez modernizowanie i tradycjonalizm, liberalizm i konserwatyzm, relacje z politycznymi światopoglądami skrytymi za kryptonimami PO oraz PiS⁸.

W 2004 roku zmarł Czesław Miłosz. Wraz z jego śmiercią powrócił spór nie tylko o osobę wielkiego twórcy, ale także o stosowane wobec niego kryteria. Bo jeśli obie strony polskiej literackiej sceny spierają się o to, czy autor *Pieska przydrożnego* był prawdziwym Polakiem (Miłosz podczas wojny posługiwał się paszportem litewskim) i prawdziwym katolikiem (poeta na krótko przed śmiercią napisał list do Jana Pawła II, pytając, czy był pisarzem katolickim), jeśli kulminacją konfliktu jest sprawa miejsca, w którym Czesław Miłosz ma być pochowany, oznacza to, że równowaga między modernizatorami i tradycjonalistami została zachwiana na rzecz tych drugich, ponieważ spór o naszego noblistę podporządkowany został nie regułem liberalnym, tylko konserwatywnym. Wnioski i konsekwencje wynikające z tej sytuacji wydają się co najmniej dwojakie. Przede wszystkim: po okresie homeostazy, czyli wielkiej narodowej zgody lat 1989–1996, od Nobla Wisławy Szymborskiej rosną wpływy tradycjonalistów. Rok 2004 wyraźnie to potwierdził. Poza tym: w 2005 roku wybory parlamentarne wygrał PiS. Lata 2004–2010 to czas otwartej konfrontacji między modernizatorami i tradycjonalistami. PiS sprawował władzę tylko dwa lata. Od 2007 do 2015 roku rządziła PO, ale rosnący w siłę tradycjonalści już w roku 1996 naruszyli niemożliwą do utrzymania homeostazę narodowej zgody i wyszli z podziemia⁹, a w 2004 roku pokazali swą siłę,

⁸ Najważniejsza z punktu widzenia historii literatury jest antytetyczna para „panie i panowie”, ale opisując klimat, w którym dzieje się proza polska po 1989 roku, sytuowana dzisiaj nieuchronnie w okolicach przełomu XX i XXI wieku, będę korzystał z funkcjonalnego, zaproponowanego przez P. Czaplńskiego, opisowego podziału na modernizatorów i tradycjonalistów, chociaż zdaję sobie sprawę z tego, że pociąga to za sobą ryzykowne uproszczenie dotyczące przede wszystkim współczesnego, literaturoznawczego rozumienia tradycji, ale także modernizmu.

⁹ Wychodzenie tradycjonalistów z podziemia ma w sobie coś z historycznoliterackiego i socjologicznego paradoksu. Po pierwsze: tradycjonalści, głównie za sprawą różnych

choć równie dobrze można powiedzieć, że skorzystali z konserwatyzmu modernizatorów. W każdym razie od roku 2005 stać ich na instytucjonalnie wspieraną skuteczność umożliwiającą otwarty spór z modernizatorami. No właśnie, instytucje. Biorąc pod uwagę daty formujące i formułujące opinię określającą klimat decydujący o stanie polskiej prozy na przełomie XX i XXI wieku, trudno nie dostrzec, że trzy z nich (1996, 2004, 2018¹⁰) dotyczą literackiej nagrody Nobla i jej laureatów. Rok 1989 ma charakter inicjalny. Rok 2010 przywołuje katastrofę smoleńską. Z jednej strony dzięki mediom społecznościowym każdy może być artystą (albo przynajmniej performerem) lub za niego uchodzić. Z drugiej, kultura nazywana niegdyś wysoką w coraz większym stopniu potrzebuje finansowego wsparcia państwa. Dotyczy to nie tylko kosztochłonnych przedsięwzięć teatralnych, operowych czy wystawienniczych, ale także promocji i dystrybucji książek w kraju i poza jego granicami. Finansowane przez państwo instytucje¹¹ realizują jego politykę kulturalną, a środowisko twórców nie tylko skazywane jest na uczestniczenie w tej polaryzacji, ale także świadomie i konsekwentnie ją potwierdza, przyznając się pośrednio lub bezpośrednio do PO lub PiS, opowiadając się za modernizowaniem lub tradycjonalizmem. Sytuacja ta wzmacnia instytucjonalną więź między państwem i kulturą, mówiąc inaczej, instytucjonalizuje kulturę, czego przykładem są media, zantagonizowane i tożsamościowe, oraz nagrody, zwłaszcza literackie. Odpowiednim, symptomatycznym przykładem jest Nagroda Literacka im. Józefa Mackiewicza,

wersji klasycyzmu, mieli się dobrze w powojennej Polsce zarówno przed 1989 rokiem, jak i po nim. Po drugie: jak można wyjść z podziemia w roku 1996, skoro od 1989 trwała między tradycjonalistami i modernizatorami homeostaza. Problem w tym, że pisząc o tradycjonalistach, odwołuję się nie do peerelowskich i późniejszych publikacji Przybylskiego czy Rymkiewicza, ale do napięć III RP, rozpoznawanych przy pomocy pojemnych kategorii tradycjonalizmu i modernizmu. Poza tym tradycjonalisci w latach 1989–1996 do tego stopnia byli w cieniu jeśli nie modernizatorów, to powszechnie aprobowanej modernizacji, w której na różnych zasadach uczestniczyli, że ten cień można określić jako podziemie.

¹⁰ O. Tokarczuk otrzymała literackiego Nobla w 2019 roku, ale za rok 2018.

¹¹ Mam na myśli np. Polski Instytut Sztuki Filmowej funkcjonujący od 2005 roku, Instytut Książki czy Instytut Literatury. Wszystkie te instytucje, będące albo przedmiotem politycznego sporu, albo rezultatem politycznych zmian, mają wpływ na powstawanie filmów i książek oraz na ich dostępność.

słusznie kojarzona z tradycjonalistami i konserwatystami, która funkcjonuje od 2002 roku jako alternatywa dla Nagrody Literackiej Nike, przyznawanej od 1997 roku, będącej jedną z najważniejszych i ostatnich oznak homeostazy lat 1989–1996.

W 2003 roku Wojciech Kuczok opublikował *Gnój*, który rok później nagrodzono Nike. Ta powieść ma takie znaczenie wobec przełomu 1989 roku, jak wiersze Marcina Świetlickiego. Kuczok napisał o końcu tego, co zwykło się nazywać romantycznym paradygmatem, czyli o wypracowanym w kulturze polskiej od XIX wieku, głównie w literaturze, modelu uśmierzenia historycznych klęsk. K. został wychowany, uformowany i zsocjalizowany dzięki historycznej opresji. Kiedy dobiegła ona końca, pojawił się problem: jak wychować syna, skoro historia przestała działać opresyjnie, czyli wychowawczo. K. postanowił historię zastąpić. Bije syna, wyrażając w ten sposób troskę o niego. Ten przerażający w swej patologiczności schemat oswaja nieco interpretacja sytuująca w miejscu K. literaturę polską, która do 1989 roku wiedziała, jak socjalizować Polaków, ale w wolnym kraju okazała się bezradna. Konsekwencją literackiej bezradności i powodowanej nią patologii praktykowanej przez K. jest finałowy wylew gnoju. W nowej sytuacji stara, romantyczna literatura nie potrafi go zatrzymać. Martyrologiczne decorum przestaje działać. Wylewa się zza niego to, co dotąd było kamuflowane przez wielką, wspólną, narodową historię: zdeorientowana, spatologizowana prywatność.

Kuczok napisał o realnym w swej naturalnej nieuchronności problemie polskiej literatury. Czas homeostatycznej euforii wyzwolenia minął. Pozostała nie tyle radość z odzyskanego śmietnika, ile śmierdzący gnój¹². Doświadczenie to można ograniczyć do grona prozaików debiutujących na początku XXI wieku, między 2004 i 2010 rokiem. Właśnie wtedy pojawiło się w polskiej prozie nowe pokolenie, miejsce roczników 60. fundujących przełom zajęły nawet nie roczniki 70., ile osoby urodzone w 1972 roku. Ich wejście w III RP, czyli ich przełom, opisał *Gnój*, a jakby tego było Kuczokowi mało, jego następna książka: *Widmokrąg* (2004) określa stan po przełomie, oczywiście niemożliwy do zniesienia, bo eliminujący miłość,

¹² W wierszu *Dla Jana Polkowskiego* też śmierdzi, ale tam źródłem smrodu jest poezja stanu wojennego.

niepozwalający na nią. Nie pozostaje nic innego, jak tylko powtórzyć słowa wypowiedane w związku z przełomową, październikową prozą Marka Hłaski, zwłaszcza po lekturze *Ósmego dnia tygodnia*, uzupełnione przez efekty czytania tekstu Wojciecha Kuczoka: czy istnieje miejsce gorsze niż to, w którym miłość jest niemożliwa, nieosiągalna jak widnokrag, gorzej, sprowadzona do fantazmatycznego widmokregu.

Widmokrag może, a nawet powinien być traktowany jako konsekwencja *Gnoju*, a problemu nie da się zamknąć w granicach prozy autora *Senności* i *Czarnej*. Razem z nim na początku XXI wieku, po roku 2004, na literacki rynek weszli inni autorzy, jak on urodzeni w 1972 roku: Piotr Czerwiński i Mariusz Sieniewicz. To ze względu na nich oraz Kuczoka akcentuję rok 1972, ale pamiętam też o urodzonym rok później Sławomirze Shuty(m), Danielu Odiji z 1974 roku i Mariuszu Maślance urodzonym w 1975 roku. Wszyscy oni stanowią jedno pokolenie, lub – jak chce Czerwiński – jedno pokalanie¹³, bo ich miejsce na historycznoliterackiej mapie wyznacza niedopasowanie. Byli za młodzi, pojawili się zbyt późno, by heroicznie uczestniczyć w przejściu z PRL-u do III RP i pragmatycznie skorzystać z profitów pierwszej fali kapitalizmu po 1989 roku. Można ten opis zbagatelizować, ale *Gnój* przedstawia jego rozszerzoną, więcej niż pokoleniową wersję, a *Pokalanie* buduje wokół niego mit pokolenia straconego, co – patrząc z punktu widzenia nieurodzonych w „1972” – obronić jest trudno.

Roczniki 70. zaistniały w momencie, gdy wyczerpywał się impet rozgrywanego przez panie i panów przełomu 1989 roku. Sytuacja związanego z tym uspokojenia sprzyjała dezorientacji, a przynajmniej trudnościom z odnalezieniem się w nowej literaturze nowej Polski. Było to jednak bardziej wyzwanie niż pułapka, jeśli weźmie się pod uwagę różnorodność i skuteczność rozwiązań, po które sięgnęli młodzi prozaicy. Czerwiński co prawda dramatyzował, ale dbając o to, by jego lament zachował kształt oryginalny, potwierdzający zarazem dezynwolturę i literacki kunszt. Zresztą estetyczna dyscyplina eksponowana ostentacyjnie na poziomie tytułów, śródtytułów i kompozycji to znak rozpoznawczy *Widmokregu*, *Pokalania* i prozy Mariusza Sieniewicza: *Żydówek nie obsługujemy* (2005).

¹³ Zob. P. Czerwiński, *Pokalanie*, Warszawa 2005.

Każda z tych książek eskaluje napięcie, jakby wobec przełomowych przewartościowań 1989 roku proza młodych potrzebowała potwierdzenia swego istnienia, jakby bała się, że nikt jej nie usłyszy. Dlatego Kuczok pisze o miłości niemożliwej, Czerwiński o niemożliwym do zniesienia (niemożliwie znoszonym, marginalizowanym) pokoleniu, a Sieniewicz sięga po postać Żydówki, by pisać, jak Kuczok w *Gnoju*, równie ostro, a może nawet bardziej ryzykownie, o końcu społecznego, regulowanego przez literaturę bycia razem, o wyzwaniu osobności dojmującej jak żydowski los.

Ogólnym, dramatycznym diagnozom wymienionej trójki towarzyszyły teksty równie drastyczne, a nawet drastyczniejsze, bliższe społecznym realiów związanych ze zmianami po 1989 roku. Odija w *Tartaku* (2003) opisywał regres popegeerowskiej rzeczywistości, Shuty w *Zwale* (2004) skuteczniej niż Czerwiński radził sobie z portretowaniem młodego pokolenia determinowanego przez korporacyjne realia. Na tym tle *Bidul* (2004) Mariusza Maślanki można czytać nie tyle autobiograficznie, ile generacyjnie i historycznie, szukając w tej powieści patologicznej genezy roczników 70., skazanych na opresyjność lat poprzedzających przełom 1989 roku.

W tym samym czasie, na początku XXI wieku, do tych, którzy zajmują miejsce starszych siostr i braci w literaturze, dołączają młodszy, urodzeni w latach osiemdziesiątych, dołączają i piszą inaczej. Obok uzasadnionych żalów i nieuchronnych traum pojawia się młodość nieokiełznana w swojej ciekawości świata, głodna życia i literatury, reprezentowana najpełniej przez prozę debiutującej w 2002 roku Doroty Masłowskiej, rocznik 1983. Ważne było promowanie pisarki przez Jerzego Pilcha i Marcina Świetlickiego, ale w tej opowieści ważniejsze są związki Masłowskiej z Agnieszką Drotkiewicz, rocznik 1981, i Mirosławem Nahaczem, rocznik 1984. Komplikując dalej, nie o wspólne studia kulturoznawcze wymienionej trójki chodzi, ale o ich prozę pisaną w podobnym czasie, o *Wojnę polsko-ruską pod flagą biało-czerwoną* (2002) Masłowskiej, *Osiem cztery* (2003) Nahacza i *Paris London Dachau* (2004) Drotkiewicz. Masłowska rządzi. To za jej sprawą punkt ciężkości prozy przesuwają się z autorskiego zainteresowania sobą, swoją tożsamością, swoim pokoleniem i pokalaniem na tych, którzy są na zewnątrz, obok. Masłowska nie mówi o nich ani za nich. Ona próbuje ich usłyszeć. Daje im możliwość mówienia? Więcej, z ich mówienia i ze swojego słuchania proponuje im język, żeby mogli mówić sami. Zastrzeżenie: Masłowska

nie odgrywa wobec swoich/naszych znajomych z blokowiska, zwanych umownie dresami, roli kuratora czy środowiskowej pielęgniarki. Nie jest ani Tolkienem, który stwarza ich język, by mogła zostać w nim zapisana dresiarska mitologia, ani Bronisławem Malinowskim badającym życie seksualne dzikich z rodzimej prowincji. Masłowska wprowadza się do swojej debiutanckiej prozy, jest w niej obecna jako Masłoska i spisuje zeznania Silnego. Jest w tym gra i zabawa, która kończy się wówczas, gdy Masłoska pokazuje Silnemu, że ograniczające ich ściany (więzienia, aresztu, policyjnego posterunku) są z papieru. Może nawet z literatury. Przekroczenie ich znosi granice między tym, co literackie, i tym, co rzeczywiste: prowincjonalne, blockerskie, dresiarskie, polskie, ludzkie. Masłowska już w swoim debiucie wiedziała, że stawką pisania, nadzwyczajnej gry i zabawy, jest rzeczywistość, co w wypadku jej prozy oznacza ludzi. Innych? Nie, bo wszyscy jesteśmy tacy sami. W praktyce oznacza to, że nierozzerwalnie ze sobą powiązani odpowiadamy za siebie nawzajem.

Wielki projekt społecznego współlistnienia, definiujący twórczość Doroty Masłowskiej, jest czymś wciąż niezrealizowanym. Mirosław Nahacz nie miał dość czasu, by powołać do istnienia projekt własny. *Bombel* (2004) jest taką próbą, ambitną, ale przedwczesną. Nahaczowi nie udało się w tej powieści wykreować wiarygodnego narratora, bo był od niego dużo młodszy, zbyt dużo. Pozostaje zatem generacyjnie istotne *Osiem cztery*, pokalane nie przez historyczny moment, ale przez młodość, i dlatego wiarygodne. *Z Paris London Dachau* Agnieszki Drotkiewicz zapamiętałem playlistę, symptomatyczny znak związków muzyki i literatury po 1989 roku. Z racji zainteresowań literaturą obozową nie przegapiłem symptomatycznych wzmianek o Dachau, ale współpracująca z Masłowską Drotkiewicz¹⁴, głównie z powodu znaczenia autorki *Innych ludzi*, póki co, pozostaje w jej cieniu. Dotyczy to zresztą wszystkim prozaików z roczników 80., wszystkich bez wyjątku.

Rok 2010 wiele zmienił w polskiej polityce i polskiej literaturze. Poezja odnotowała to lepiej niż proza, głównie za sprawą wierszy Wojciecha Wencła. Proza związana z katastrofą smoleńską nie ma tego znaczenia jak

¹⁴ Zob. D. Masłowska, *Dusza światowa*, rozmawia A. Drotkiewicz, Kraków 2013.

De profundis, chociaż warto pamiętać o *Przeklętym continuum*. *Notatniku smoleńskim* (2014) Przemysława Dakowicza. Smoleńsk wraca w kolejnych tomach Wencła¹⁵ i pojawia się jako istotny kontekst np. w beletryście Bronisława Wildsteina¹⁶, ale najważniejsze konsekwencje katastrofy dotyczą kultury polskiej w wymiarze symbolicznym oraz instytucjonalnym.

Sierpień '80 był i wciąż jeszcze jest dziedzictwem, do którego odwołują się zarówno modernizatorzy, jak i tradycjoniści. Magdalenka, Okragły Stół, wybory 4 czerwca 1989 roku – to przede wszystkim fundament tożsamości modernizatorów, nawet jeśli ich adwersarze, zwłaszcza w latach 1989–1996, nie kontestowali go jawnie i kategorycznie. Katastrofa smoleńska z 10 kwietnia 2010 roku to przede wszystkim tragedia o wymiarze prywatnym i państwowym, ale także mit fundujący już nawet nie IV RP, ale wolną Polskę tradycjonalistów, odbudowywaną wedle konserwatywnej miary o martyrologicznym charakterze i romantycznej proveniencji. Mitologia modernizatorów znalazła przeciwwagę, dzięki której tradycjoniści mogli się konsolidować, organizować i coraz skuteczniej działać. Rządy PO trwały jeszcze pięć lat, ale zanim PiS przejął je w 2015 roku, był już siłą inną niż przed rokiem 2010. Nie sposób było traktować go dłużej jak znaku formacji tych, którzy jeśli nie w 1980, to na pewno w 1989 roku należeli do drugiego szeregu zwycięzców niepodległości. Po 2010 roku drugi szereg stał się szeregiem pierwszym, ponieważ ci, którzy go tworzyli, potrafili pełnym głosem opowiedzieć swoją historię Sierpnia, czerwcowych wyborów i wolnej Polski, historię, jakkolwiek to zabrmi, potwierdzoną i zdeterminowaną przez katastrofę smoleńską.

W latach 1989–1996 modernizatorzy i tradycjoniści nie różnili się zbyt wiele między sobą. Można nawet zaryzykować opinię, że wszyscy byli wówczas modernizatorami, bo wszyscy współtworzyli nową Polskę wychodzącą z PRL-owskiej zapaści. Do roku 2004 tradycjoniści, ujawnieni przy okazji Nobla Wisławy Szymborskiej, rośli w siłę. Między rokiem 2004 i 2010 mniej to było widać, ponieważ wstępujące roczniki 70. i 80.

¹⁵ Zob. W. Wencel, *Epigonia*, Kraków 2016. Chodzi o takie wiersze jak *Pamiętnik z Krakowskiego Przedmieścia* czy *Ciało Polski*.

¹⁶ Zob. B. Wildstein, *Ukryty*, Poznań 2012. Ta powieść to polityczno-obyczajowy kryminał z katastrofą smoleńską i jej konsekwencjami jako istotnym punktem odniesienia.

bardziej były zainteresowane sobą, literaturą i nową rzeczywistością niż akcesem do modernizatorów czy tradycjonalistów. Po 2010 roku wojna między modernizatorami i tradycjonalistami weszła w fazę otwartego konfliktu, w którym literatura uczestniczyła tak samo jak partie i media. Nobel dla Olgi Tokarczuk, przyznany w 2019 roku za rok 2018, potrzebny był modernizatorom, bo tradycjoniści dysponowali wówczas już nie tylko mitem smoleńskim formującym ich obraz siebie i historii, ale także władzą polityczną. PiS od 2015 roku rządzi w Polsce wraz ze zmieniającymi się koalicjantami. Modernizatorzy wciąż w kulturze dominują, zachowując status arbitrów, ale instytucjonalna dzięki władzy i symboliczna dzięki smoleńskiemu mitowi przewaga tradycjonalistów nie daje się zbagatelizować do tego stopnia, że Nobel Tokarczuk bardzo się modernizatorom przydał. W każdym razie walka między modernizatorami i tradycjonalistami trwa, a publikowana w naszym kraju proza, jeśli nie bierze w niej bezpośredniego udziału, to na pewno musi się z nią liczyć jako najważniejszym kontekstem wpływającym nie tylko na funkcjonowanie literatury w Polsce (dystrybucję, promocję i finansowanie), ale także na jej stan, czyli artystyczną jakość.

Proponowana tu opowieść to jedna z wersji historii zasadnie określanej mianem „proza polska przełomu XX i XXI wieku”. Można ją relacjonować inaczej. Wybrana przeze mnie perspektywa skupia się na periodyzacji i powiązanych z nimi kolejnych, wstępujących rocznikach. Budowana z tych elementów fabuła rozgrywana jest między modernizatorami i tradycjonalistami, których można nazywać w inny sposób, np. liberałami i konserwatystami, a nawet da się ich oznakować politycznie konotowanymi skrótami PO i PiS. Z perspektywy tekstowej i historycznoliterackiej agoniczną fabułę tworzą dwa rywalizujące ze sobą, ale także ignorujące się nawzajem obozy: piszące panie i piszący panowie. Słowo feminizm znaczy w tej konfrontacji zbyt mało, chociaż ułatwia zwrócenie uwagi na to, że w obozie piszących pań pojawiają się piszący panowie albo jako zdeklarowani feminiści¹⁷, albo jako prozaicy przyłączający się do postmodernistycznego

¹⁷ W 2009 roku miała miejsce najbardziej spektakularna akcja męskich deklaracji feministycznych o charakterze równościowym. Jej liderem był autor *Hanemanna* Stefan Chwin.

projektu emancypacyjnego, realizowanego konsekwentnie przez panie¹⁸. Układ ten nie jest niczym niezwykłym. Panowie byli przecież beneficjentami PRL-u, także jako literacka opozycja wobec niego. Panie wprost mówią o odpowiedzialności tego, co patriarchalne, heteronormatywne i judeochrześcijańskie, za niemożliwy do zaakceptowania stan świata, z natury rzeczy i w porządku historii opresyjny wobec nich. Panowie, zwłaszcza modernści, mogą się czuć winni. Albo, jak Szczepan Twardoch, potwierdzają pisarsko swoją męskość¹⁹, stając po stronie pań bardziej jako liberalni modernści z PO niż feminiści. Niezależnie od tego, w jak wielu wariantach realizowana jest konfrontacja progresywnych, ekspansywnych pań²⁰ i dużo bardziej zróżnicowanych panów, nie sposób bagatelizować jej, konstruując historię prozy polskiej przełomu XX i XXI wieku. To ona najskuteczniej pozwala opowiadać o tym, co tę historię tworzy, nawet jeśli, co oczywiste, historii tej do owej opozycji sprowadzić się nie da.

Pozostaje jeszcze zapytać, jak się ma przedstawiona opowieść o prozie polskiej przełomu XX i XXI wieku do zawartości książki, którą poprzedza. Prosta i pełna egzemplifikacja na pewno nie wchodzi w grę, chociaż podział na części poświęcone prozie piszących pań i panów łatwo z tą opowieścią skojarzyć. Obok potwierdzenia pozostaje uzupełnienie, ponieważ tworzące tę monografię artykuły, opowiadając o polskiej prozie przełomu wieków, dostarczają informacji, których w niniejszym wprowadzeniu brak. Dotyczy to na pewno części pierwszej, zatytułowanej *Klasycy*.

¹⁸ Najbardziej reprezentatywnym przykładem wydaje mi się Andrzej Stasiuk, m.in. ze względu na swoją antologiczną książkę *Kucając* (2015) i zawarte w niej poruszające teksty o ekokrytycznym charakterze.

¹⁹ Zob. np. S. Twardoch, *Król*, Kraków 2016.

²⁰ Progresywność pań ma więcej niż tylko charakter modernizacyjny i polityczny. Jeśli zestawić ją z ekspansywnością, przywołać trzeba panie znakomicie radzące sobie w obszarze literatury gatunkowej, co najlepiej potwierdza kariera Katarzyny Bondy bez problemów rywalizującej z Miłoszewskim, Krajewskim, a nawet z Remigiuszem Mrozem. I to nie tylko na polu kryminału, np. poprzez kreację profilerki, protagonistki skutecznie zastępującej tradycyjnego detektywa, ale także tam, gdzie chodzi o zaangażowanie w aktualne polityczne spory, chociaż akurat postać „Burego”, pojawiająca się w historycznym kontekście *Okularnika* (2015), nie wydaje mi się kontrowersyjna, bo nie potrafiłbym jej bronić.

Klasycy, czyli kto? W książce reprezentują ich Teodor Parnicki i Stanisław Lem. Trudno o lepsze zestawienie, jeśli uwzględni się biegunową rozpiętość między mistrzem eksperymentalnej powieści historycznej, historyczno-fantastyczno-baśniowej, jak przypomina Marzena Woźniak-Łabieniec, i prozaikiem przekraczającym granice konwencji science fiction, chociaż wciąż pozostającym jej światowym klasykiem, i to nie tylko za sprawą kanonicznej powieści *Solaris*, o której pisze Ireneusz Staroń. I Lem, i Parnicki stanowią nieusuwalny punkt odniesienia dla prozy polskiej przełomu wieków. Paradoksalnie ich wpływy spotykają się w obszarze szeroko rozumianej fantastyki, bo przecież konwencja fantasy, znakomicie rozwijająca się w kraju po 1989 roku, to część literatury zwanej niekiedy niezbyt fortunnie fantastyczną. Poza tym mistrz polskiej fantasy, Andrzej Sapkowski, zapowiadając swoją trylogię husycką, najpierw zastanawiał się, czy być bliżej Parnickiego czy Kossak-Szczuckiej, by potem ze związków z autorką *Krzyżowców* rezygnować²¹, ale zapowiedzi te nie znalazły pokrycia ani w pierwszym tomie trylogii zatytułowanym *Narrentum* (2002), ani w dwóch kolejnych: *Boży bojownicy* (2004), *Lux perpetua* (2006). Sapkowski napisał rzecz skutecznie mieszczącą się w granicach fantasy, korzystając z historycznego kontekstu wyznaczonego przez wojny husyckie z pierwszej połowy XV wieku. Parnickiego nie ma tam ani śladu, a Zofia Kossak, nawet jako zwolenniczka białej magii, też nie dałaby się zapewne skojarzyć z wojującym antyklerykalizmem Sapkowskiego i jego postsekularną, feministyczną religijnością. Nie ulega jednak wątpliwości, że powieść historyczna po 1989 roku ma się dużo gorzej niż w PRL-u. A jej eksperymentatorski charakter, jeśli w ogóle możliwy do wskazania, nie jest w stanie konkurować z innowatorstwem nie tylko Parnickiego czy Malewskiej, ale także Mariana Brandysa, Pawła Jasienicy czy Władysława Lecha Terleckiego. Nic więc dziwnego, że związane z nią skojarzenia przywołujące to, co w polskiej prozie po 1989 roku popularne, ciążą ku fantasy. Trudno przecież nieustannie pamiętać, że świat przedstawiony powieściowego uniwersum Sapkowskiego, Wegnera, Białołęckiej,

²¹ Zob. W. Orliński, *W stronę historii. Rozmowa z Andrzejem Sapkowskim*, „Gazeta Wyborcza” 09.04.1999, s. 19 oraz *Soczewica tylko dla swoich. Z Andrzejem Sapkowskim rozmawia Wojciech Orliński*, „Gazeta Wyborcza” 09.05.2002, s. 43.

Brzezińskiej, a nawet Piekary²² to nie średniowiecze, tylko genetycznie Howardowski czy Tolkienowski Never-Never Land.

Artykuł o Parnickim i jego *Nowej baśni* pozwala pamiętać o peerelowskiej cenzurze, czyli tym obliczu Polski sprzed 1989 roku, które dla literatury miało kluczowe znaczenie.

Dobrze komponują się w książce dwa artykuły poświęcone prozie Stanisława Lema, autora często, i słusznie, rozpoznawanego jako naukowy profeta, racjonalny pesymista, pisarz, którego przed przerażeniem nieuchronnością tego, co gatunek homo sapiens szykuje sobie na Ziemi, ratuje wyłącznie poczucie humoru. Ireneusz Staroń futurologii tego typu przeciwstawia optymizm badacza czytającego *Solaris* na chrześcijański i zarazem psychoanalityczny sposób. Takie zorientowanie lektury wskazuje ratunek. Warunkuje go spersonalizowana ofiara, rozumiana w kategoriach chrześcijańskiego poświęcenia, oraz niewyczerpana witalność ewokowana w polimorficznych formach życia. Wirtualną konfrontację Lema katastrofisty z badaczem szukającym ocalenia na *Solaris* dopełnia Grzegorz Bąk, pisząc o jednej z ostatnich powieści Lema – *Pokój na Ziemi* (1987)²³. Wartość artykułu podnosi zrelacjonowanie losów tłumaczeń książek Lema na hiszpański. Poza tym napisał go autor współodpowiedzialny za przekład *Pokoju...* na język Cervantesa.

Parnicki i Lem wyznaczają bieguny, między którymi jest miejsce dla innych klasyków prozy polskiej przełomu XX i XXI wieku. Najważniejsi

²² Szczególnie ważnym, a nawet najważniejszym przedstawicielem polskiej współczesnej fantastyki jest Jacek Dukaj, ale on zamiast budować jedno uniwersum obsługiwane przez wiele tekstów, funkcjonując na pograniczu sci-fi i fantasy, skupia się na tym, by każda jego proza dysponowała swoim własnym światem.

²³ W tym samym roku pierwszy raz po polsku opublikowane zostało *Fiasko*, które rok wcześniej miało niemieckojęzyczny pierwodruk. Epistemologiczny pesymizm tej powieści znakomicie pasuje m.in. do katastroficznych przewidywań *Kongresu futurologicznego*. W dodatku wyrażony jest bez znieczulenia, jakie daje „kongresowe” poczucie humoru. Jeśli chodzi o *Pokój na Ziemi*, to warto dodać, że tytuł powieści przywołuje ostatnią encyklikę Jana XXIII, *Pacem in terris*, opublikowaną po groźącym III wojną światową kryzysie związanym z rozmieszczaniem przez ZSRR broni atomowej na Kubie, wystarczająco blisko, by zaatakować USA. Była to reakcja na obecność w Europie Zachodniej podobnych amerykańskich pocisków, zagrażających ZSRR. Ze spraw literackiej natury nie można pominąć tego, że w *Pokoju na ziemi* powraca Ijon Tichy.

wśród nich są Ryszard Kapuściński i Wiesław Myśliwski. Pierwszy z nich, autor m.in. *Hebanu* (1998), książki wyznaczającej szczyt reporterskiego kompendium o tożsamości osobnego fragmentu naszego świata, to obok Hanny Krall, ale także Małgorzaty Szejnert, patron jednego z najistotniejszych nurtów naszej literatury, reprezentowanego m.in. przez Wojciecha Jagielskiego, Wojciecha Tochmana, Mariusza Wilka, Mariusza Szczygła czy Jacka Hugo-Badera²⁴. Natomiast Wiesław Myśliwski od dawna przestał być patronem tzw. nurtu chłopskiego, wracającego po 1989 roku albo w formie krajobrazu po bitwie²⁵, albo w postaci zrewitalizowanej²⁶. Dzisiaj Myśliwski to po prostu najwybitniejszy polski prozaik, autor *Nagiego sadu* (1967), *Palacu* (1970) i *Kamienia na kamieniu* z 1984 roku oraz *Widnokregu* (1996), *Traktatu o łuskaniu fasoli* (2006), *Ostatniego rozdania* (2013) i *Ucha Igielnego* (2018).

Klasycy panują, panowie pamiętają, a panie walczą.

Pamięć zapisana w prozie autorów omawianych w części drugiej najpierw dotyczy PRL-u (teksty o *Madame Libery* z 1998 roku i *Excentrykach* Kowalewskiego z roku 2007), a potem opresjonowanych podczas wojny i po niej Mazurów oraz Zagłady (teksty o *Spadku* Kruka z 2009 roku i *Nocy żywych Żydów* Ostachowicza z roku 2012). Pamięć Libery i Kowalewskiego oswaja, pamięć Kruka i Ostachowicza próbuje ocalić, czyli odzyskać to, co na różne sposoby zapomniane²⁷. *Spadek. Zapiski mazurskie 2007–2008* posługuje się rekonstrukcją. *Noc...* stanowi prowokację, która sięga po środki rodem z literatury gatunkowej, sytuowanej przez autora artykułu między esetyką grozy i kempem. Każde z czterech wymienionych omówień odwołuje

²⁴ Należy pamiętać, że Kapuścińskiego więcej wiąże z Jagielskim niż np. z Tochmanem, a sprawa ta nie ma charakteru towarzyskiego. Kapuściński i Jagielski piszą reporterskie powieści, w których – zgodnie z regułami tzw. *new journalism* – stosują środki stylistyczne właściwe literaturze pięknej. Nie pozostaje to bez wpływu na relację między fikcjonalnością i niefikcjonalnością ich książek. A nawet zbliża je do tej kategorii tekstów, która w literaturoznawstwie anglojęzycznym bywa określana mianem *travel book*.

²⁵ Zob. zwłaszcza A. Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, Kraków 1995 oraz D. Odija, *Tartak*, Wołowiec 2003.

²⁶ Zob. zwłaszcza M. Pilot, *Pióropusz*, Kraków 2011 oraz M. Płaza, *Skoruń*, Warszawa 2015.

²⁷ Jedną z form zapomniania jest mistyfikowanie tego, co stanowi przedmiot pamięci.

się do zbiorowej pamięci kulturowej²⁸, posługującej się tym, co Astrid Erll nazywa toposami, czyli figurami pamięci, funkcjonującymi po to, by z przeszłością sobie radzić, by ją zachować²⁹. Mniej wyraźnie widać to w *Madame*, powieści, którą Małgorzata Juda-Mieloch umieszcza w kontekście arcydzieła, nie zaniedbując perspektywy interpretacyjnej wyeksponowanej w *Postscriptum*, skupionej na tym, że opowieść stanowi najskuteczniejszy sposób radzenia sobie z szarą rzeczywistością, także tą rodem z PRL-u³⁰. Obok opowieści pojawia się jazz, muzyka uwolniona w powojennej Polsce spod socrealistycznej opresji, eksplodująca w 1956 roku. Piszący o niej Kowalewski, komentowany przez Krystynę Latawiec, rejestruje personalne figury pamięci: muzyków grającego w Ciechocinku big bandu oraz związaną z nimi, rozpiśniętą na sceny, sytuacje i rekwizyty rzeczywistość stanowiącą antidotum na przewyciężany socrealizm, na cały PRL, który nie miał nic wspólnego z wolnością i radością, ewokowanymi przez frenetyczny, swingujący jazz.

Libera i Kowalewski oswiają PRL, pozwalają na nim pamiętać nie tylko poza doświadczeniem opresji, ale także współodpowiedzialności, a nawet winy. To cenne, ważne, a nawet terapeutyczne. Inaczej wygląda sprawa pamiętania o wojenno-okupacyjnym losie Mazurów i Żydów. W tym wypadku pamięć ma nie tyle oswajać, ile ocalać, zachowywać, rekonstruować przeszłość, nawet za cenę więcej niż literackiej prowokacji. Wszystkie toposy pamięci podporządkowane zostały w prozie Kruka i Ostachowicza, odpowiednio: figurze opresjonowanego Mazura i eksterminowanego Żyda. O pierwszym z nich pisze Krzysztof Szatravski, dyskretnie towarzysząc

²⁸ Zob. *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, pod red. M. Saryusz-Wolskiej, Kraków 2009 oraz J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, wstęp i red. nauk. R. Traba, Warszawa 2008.

²⁹ Zob. A. Erll, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, przeł. A. Teperek, posłowie i red. nauk. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2018, s. 159 oraz A. Rajewski, *Rozważania na temat Assmannowskiej teorii pamięci*, „Rocznik Antropologii Historii” 2013, t. 3, nr 1(4), s. 194, http://rah.pth.net.pl/uploads/2013_1/Rajewski.pdf [dostęp: 28.03.2022].

³⁰ *Madame* zawiera figury pamięci istotne dla pamiętania PRL-u, dla jego tożsamości, ale tym, co przed PRL-em w tej powieści ocala, jest opowieść ufundowana na marzeniu, które dzięki opowieści daje się zrealizować.

Erwinowi Krukowi i jego bratu w działaniach mających na celu odzyskanie utraconego, mazurskiego domu, znaku tożsamości dopominającej się pamiętania. Kristiyan Yanev zмага się skutecznie z motywem żywych trupów, wykorzystanym przez Igora Ostachowicza po to, by po raz kolejny literatura polska upomniała się o pamięć Zagłady dokonanej w naszym kraju i nie bez naszego udziału. Nie potrafię określić, na ile strategia proponowana przez Ostachowicza jest skuteczna. Myśląc o niej w kontekście postpamięci, więcej mam przekonania do takich powieści jak *Tworki* (1999) Marka Bieńczyka, a nawet *Fabryki mucholapek* (2008) Andrzeja Barta³¹, której podobieństwa do *Nocy żywych Żydów*, przynajmniej na poziomie wykorzystania motywu żywych zmarłych (żywych zmarłych, a nie popkulturowych żywych trupów), nie da się wykluczyć.

Walka piszących pań jest miarą ich zaangażowania w opór przeciwko tradycyjnej i konserwatywnej rzeczywistości, na straży której stoją jej odwieczni beneficjenci, reprezentowani przez piszących panów. Panie chcą modernizować i liberalizować. Widać to wyraźniej w powieściach Joanny Bator, nawet jeśli są one czytane ze względu na wykorzystywanie w nich konwencji fantastyki grozy, co wobec *Ciemno, prawie noc* (2012) robi Agnieszka Zwarycz-Łazicka, lub umieszczane w kontekście *Pani Bovary* Flauberta, czym w swoim artykule zajął się Jakub Rawski, interpretując *Gorzko, gorzko* (2020). Joanna Bator pamięta nie tylko PRL oraz wojnę i okupację, ale także całą zdominowaną przez patriarchalną opresję³² przeszłość gatunku homo

³¹ Wskazuję akurat te dwie książki jako kontekst *Nocy żywych Żydów*, ponieważ powieść Bieńczyka, przy całym ewokowanym w niej dramatyzmie dotyczącym wojenno-okupacyjnego losu Żydów, wydaje się konwencjonalną realizacją literacką potrzeb postpamięci, natomiast *Fabryka...* sięga po rozwiązanie fabularne, którego drastyczną oryginalność daje się mierzyć pomysłem sądenia przez nieżywych – Mordechaja Chaima Rumkowskiego, przewodniczącego Judenratu łódzkiego getta, osoby mającej udział w ocalaniu swoich współbraci i w ich śmierci.

³² J. Bator kreuje nie tylko odpowiedzialnych za wszelkie zło mężczyzn, zwłaszcza ojców, których zjadają ich córki, ale także molestujące swoje córki matki. Ważniejsze niż najbardziej nawet symptomatyczne fakty są reguły rządzące opisywaną przez pisarkę rzeczywistością, a te i mężczyźni, i kobiety czynią spadkobiercami przeszłości, której traumatyczność, determinowana historycznie (głównie przez I i II wojnę światową) i utrwalona społecznie, ma kulturowy charakter ufundowany na patriarchacie, heteronormatywności i judeochrześcijańskim imaginarium.

sapiens. Zapisany w jej prozie obraz rzeczywistości ciąży ku archetypalnym regulacjom życia społecznego o przedustawnym, Leibnizowym charakterze. Przy czym archetypy są tu przede wszystkim znakami patriarchalnej opresji przechowywanej jak traumatyczna rana we wspólnej podświadomości, a ufundowany na nich porządek, zwany przedustawnym, obciąża odpowiedzialnego zań Boga, czyli osoby w Niego wierzące. Agnieszka Zwarycz-Łazicka zwraca uwagę, że konwencja fantastyki grozy pozwala Joannie Bator mówić o rzeczach, których przerażająca tożsamość może być wyrażona skutecznie właśnie w taki pośredni, zaestetyzowany sposób. Ujmując rzecz inaczej, najlepszym medium nieakceptowalnej rzeczywistości, pokutującej w Polsce wciąż opierającej się modernizacji, jest horror. Można wyrazić tę prawdę inaczej, poprzez bowaryzm, na który powołuje się pisarka w związku ze swoją ostatnią powieścią. Emma Bovary to przecież ofiara, tak samo jak Anna Karenina, Franka z *Chama* Orzeszkowej czy Berta Koch i spadkobierczyni jej nieszczęścia z *Gorzko, gorzko*.

Przyznaję, bliższa niż zaangażowanie Joanny Bator jest mi postawa Doroty Masłowskiej. Jej walkę wspominałem, przywołując debiutancką *Wojnę polsko-ruską...* Ekaterina Starodvorskaia pisze o tej powieści, skupiając się nie tyle na zaangażowanej społecznie „batalistycy”, ile na nieudanym tłumaczeniu książki na język rosyjski, na znakomicie wypunktowanych, interpretacyjnych błędach polskiej krytyki i na ironii istotnej ze względu na relację narrator(ka) – świat przedstawiony, którą interpretowałbym nieco inaczej, ale chyba głównie dzięki perspektywie diachronicznej, ex post, patrząc na *Wojnę...* z punktu widzenia kolejnych powieści i dramatów pisarki. Zaangażowaniu i literackiej walce Masłowskiej poświęcony jest tekst Martyny Sadowskiej, która czyta *Innych ludzi* przez filtr określony jako losers’ turn. Będąc wdzięcznym autorce za lekturę pasję, chciałbym zwrócić uwagę na jedną ważną dla mnie kwestię. Jeśli wszyscy przegraliśmy, co nie jest dla mnie pomysłem niemożliwym do przyjęcia, jak poradzić sobie z odpowiedzialnością za ten stan. Masłowska mówi o innych ludziach, bo Kamil marzący o hiphopowej płycie jest inny niż Iwona, jego kochanka, i jej mąż Maciej, człowiek z korporacji. Wszyscy jesteśmy ofiarami przegrywu, ale Maciej nie jest lepszy od Kamila ani Kamil nie jest lepszy od Macieja. Jesteśmy współodpowiedzialni za świat, którego nie sposób zaakceptować. Przypadła nam nie tylko / nie tyle rola ofiar, ile oprawców. Literatura nie

uwolni nas od winy, ale może pomóc w jej przyjęciu. Nie po to, by winę celebrować. Po to, by uwierzyć w utopijny powrót do niewinności swojej i innych. Poprzez działanie, czyli zadośćuczynienie. *Inni ludzie* nie są powieścią pobożnych życzeń. To wstrząs. Przyjemnej lektury.



CZĘŚĆ PIERWSZA:

Klasycy

„Wykreśliliśmy parę fragmentów...”

Cykl *Nowa baśń* Teodora Parnickiego w dokumentach Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk

Teodor Parnicki (1908–1988) – prozaik, eseista, krytyk literacki, autor licznych powieści historycznych i historyczno-fantastyczno-baśniowych, często autotematycznych, reformator powieści historycznej – choć debiutował jeszcze w latach trzydziestych poprzedniego wieku – większość dorobku wydał po II wojnie światowej. Mimo iż do 1967 roku przebywał na emigracji, publikował w dużej mierze w Polsce, dlatego też jego monumentalne dzieła prozatorskie – podobnie jak cała literatura wychodząca w oficjalnych krajowych wydawnictwach – były podane ocenie Urzędu Kontroli. W 1949 roku ukazuje się trzecie wydanie *Srebrnych orłów*, ale kolejne książki musiały czekać na odwilżowe poluzowanie cenzury. Problemy napotykały – o czym pisze Kamila Budrowska – próby publikacji w prywatnych wydawnictwach¹. Warto przypomnieć, że Parnicki publikował w paryskim Instytucie Literackim – w 1957 roku ukazała się jego powieść *Koniec „Zgody Narodów”*, która również dotarła do kraju. Był to zresztą rok, gdy zachęcenie „odwilżowym” poluzowaniem cenzury wydawcy i redaktorzy pism krajowych zwracali się do Giedroycia

¹ Zob. K. Budrowska, *Literatura i pisarze wobec cenzury PRL. 1948–1958*, Białystok 2009, s. 87.

z prośbą o wzajemne wysyłanie „Kultury” oraz książek pisarzy emigracyjnych (m.in. Parnickiego)².

W Archiwum Akt Nowych, gromadzącym zachowane zbiory dokumentów Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, znajduje się wiele recenzji cenzorskich, poświęconych utworom Parnickiego, pochodzących z różnych okresów twórczości. Większość z zachowanych recenzji dotyczących powieści odnalazł (i wydał jako edycję źródeł) Przemysław Kaniecki³. Badacz szczegółowo opisał wygląd i zawartość dokumentów, warto je zatem sfunkcjonalizować i osadzić w kontekście historycznoliterackim, przyjrzeć się im bliżej, a także uzupełnić o analizę recenzji nieuwzględnionych przez badacza.

Cykl powieściowy *Nowa Baśń* ukazywał się w latach 1962–1970. Obejmował sześć tomów o tematyce historycznej, związanej z cywilizacją chrześcijańską w Europie (w tym w Polsce od panowania Bolesława Chrobrego) na tle rozwijających się na tych terenach innych kultur. W archiwach urzędu cenzury zachowały się dwie recenzje: pierwszej i drugiej powieści z omawianego cyklu z pierwszych wydań (1962 i 1963) oraz recenzja pierwszego tomu wydania drugiego z 1972 roku.

Pierwsza z recenzji, dotycząca części pierwszej *Robotnicy wezwani o jedenastej*, została napisana 23 lutego 1962 roku na formularzu recenzentkim, a następnie przepisana na maszynie. Tom ten opisuje m.in. wyprawy Wikingów do Ameryki w X i XI wieku, fakty i legendy chrześcijańskiej Europy i łączy te historie z kontekstami polskimi, m.in. przedmiotem rozważań są losy św. Stanisława, o czym wspomina w swej opinii cenzorka, która podkreśla skomplikowanie i dziwność języka Parnickiego⁴, trudność zakwalifikowania dzieła do określonego rodzaju literackiego: „w każdym razie” – pisze urzędniczka – „nie jest to powieść”. Dalej czytamy:

² K. Kamińska-Chełmniak, *Cenzura w Polsce 1944–1960. Organizacja – kadry – metody pracy*, Warszawa 2019, s. 331, 338.

³ P. Kaniecki, *Cenzura a powieści Parnickiego [materiały źródłowe z AAN w Warszawie]*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2011, nr 1, s. 207–222.

⁴ O hermetyzmie jako mankamencie utworu – w ujęciu cenzorów zob. K. Mojsak, *Cenzura wobec prozy „nowoczesnej”*, Warszawa 2016, s. 50–55.

Nie ma w tym dziele nic z religianctwa lub dewocji. Kościół katolicki jest w nim pojmowany jako instytucja działająca w dziedzinie ideologii, etyki, wyższej myśli politycznej, wnoszącej ogólnoludzkie wartości w ówczesne barbarzyńskie społeczeństwa.

Jest tu zawarty wszakże i problem cenzorski. I to jak najbardziej nieoczekiwany – a mianowicie kwestia żydowska. Jedną z głównych postaci książki jest Łukasz, Żydzieta, arcybiskup Nowogrodu. Jest to z pochodzenia Chazar, a więc były wyznawca judaizmu. I on właśnie propaguje myśl rozbicia Kościoła katolickiego i stworzenia odrębnego słowiańskiego. W dyspacie z Aronem często pada ze strony tego ostatniego aluzja (jako argument) do jego pochodzenia. [Tu podaje cenzor numery stron – przyp. M.W.-Ł.]. Ponieważ jednak Łukasz na skutek śmierci znika z kart książki, a jego uczeń Stanisław odstępkuje od swych zamiarów, przeto i problem jest nieistotny. Ale niezależnie od tego epizodu kwestia żydowskości przewija się przez książkę. Nie ma tu problemu narodu żydowskiego jako takiego lub jego członków. Żydowskość jest to według autora pewna cecha Kościoła. Jedni z polemistów, mówiąc o żydowskości, mają na myśli kosmopolityzm tej instytucji. I to w znaczeniu jak najbardziej pejoratywnym, inni rozumieją pod tym pochodzenie i sedno religii chrześcijańskiej, pochodzącej od Żydów i noszącej w sobie ich cechy. W dysputach panujących niepodzielnie w utworze ataki na „żydowskość” (brzmiące czasem jak wypowiedzi bardzo współczesne) są przeważnie odpierane przez oponentów, a więc zwolenników niepodzielnego Kościoła [tu ponownie cenzorka podaje numery stron – przyp. M.W.-Ł.]. Jak już zaznaczyłam, niektóre ustępy brzmią dość aktualnie i mimo że problem jest tak odległy w czasie i w problematyce – są nieprzyjemne, drażliwe. Uważam jednak, że w tej powieści nie należy ingerować ze względu na jej nieprzystępność. Jest tu zawarta nie tylko trudna problematyka, zawiła forma – ale trzeba również wziąć pod uwagę niesłychanie skomplikowany język, niedostępną nawet dla przeciętnego inteligenta metaforykę i brak fabuły.

W związku z tym zastanawiam się, dla kogo drukuje wydawnictwo 10.000 egzemplarzy. Nakład wydaje mi się stanowczo za duży⁵.

⁵ Archiwum Akt Nowych [dalej: AAN], Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk [dalej: GUKPPiW], sygn. 745, k. 466–467.

Trzeba przyznać, że recenzentka – mimo sygnalizowanej trudności w lekturze i problemów z zakwalifikowaniem gatunkowym utworu – wykazała się dużą wnikliwością, była uważną czytelniczką. Świadczy o tym pierwsza (opisowa) część recenzji, w której autorka próbuje streścić najistotniejsze wątki utworu. Wyjaśniła motto, odwołując się do Ewangelii (przypowieść Mateusza z Ewangelii o robotnikach w winnicy, która zawiera tezę, że „ostatni będą pierwszymi”), zwróciła uwagę na fakt, że „istotną treścią tego utworu jest polemika nad istotą i zadaniem Kościoła w ówczesnym świecie”. Próbowała ponadto uchwycić intencje autora, podkreślając, że narody, które jako młodsze przyjęły chrześcijaństwo, winny być równouprawnione ze starszymi w wierze, a sam Kościół jako instytucja winien występować przeciwko ciemieniu słabszych społeczności. Jednak istotne znaczenie – w kontekście dalszych ocen cyklu – ma podnoszona w powieści kwestia żydowska. Cenzorka dostrzega niepochlebne dla narodu żydowskiego sugestie kosmopolityzmu w pejoratywnym znaczeniu, zauważa, że jeden z bohaterów o żydowskim pochodzeniu sugeruje rozbitcie jedności Kościoła. Podkreśla również – nie precyzując jednak swej sugestii – aktualność tych wątków, analogię ze współczesnością.

Sposób ujmowania kwestii żydowskiej stał się głównym tematem wymiany listów między wydawcą – Państwowym Instytutem Wydawniczym – a Urzędem Kontroli w przypadku oceny drugiego tomu *Nowej Baśni – Czas siania i czas zbierania*, której akcja rozgrywa się w mityczno-legendarnej atmosferze XIV i XV wieku. W teczce cenzorskiej znalazł się list datowany na 18 marca 1963 roku – wysłany przez Państwowy Instytut Wydawniczy do GUKPPiW, nawiązujący do dyskusji zespołu redakcyjnego z urzędem cenzury „nad elementami z historiografii żydowskiej”, dyskusji, która odbyła się przy okazji wydawania I tomu *Nowej Baśni*. Cenzura wskazała wówczas na obecność wątków antysemitycznych⁶. Redakcja – uprzedzając ponownie tych zarzutów w przypadku kolejnego tomu, wyjaśnia, że wprawdzie w tomie II też motywy te są obecne, ale „lektura wydawnictwa pod tym względem była szczególnie staranna. „Wykreśliliśmy parę fragmentów niekoniecznych dla całości książki, a ilościowo pomnażających to

⁶ O zarzutach tych pisał również K. Mojsak, *Cenzura...*, s. 58.

zagadnienie.” – pisze Roman Granas, ówczesny redaktor naczelny wydawnictwa. Informuje więc urząd o cenzurze przeprowadzonej przez redakcję, p o p r z e d z a j ą c e j kontrolę prewencyjną. Jednocześnie redaktor dokonuje wyjaśnienia sensu ujęcia tego tematu u Parnickiego, by nie skazywać urzędników na domysły i podejrzenia, a zasugerować im sposób jego rozumienia:

Ogólna jednak jego funkcja w tym tomie, podobnie jak w pierwszym, polega na tym, że jest to jeden z przykładów szerszej tezy historiozoficznej Parnickiego, mówiącej o nieustannym ścieraniu się „wielmożów” i „maluczkich”, a także starych kultur z nowymi i „mieszającami”. Ten proces burzenia i rozkładu różnych formacji społeczno-kulturowych, wstępowania i umacniania się innych, które z kolei ulegną podobnemu losowi, stanowi dla Parnickiego istotę rozwoju dziejów ludzkich. Stanowisko to wyraża niejednokrotnie nie tylko poprzez całość utworów, ale znajdujemy je dokładnie sformułowane w tekście, jak choćby na stronicach, które przykładowo załączamy⁷.

Ponadto Grenes, aby „uspokoić” cenzorów, podkreśla, że wątki te n i e s ą a k t u a l n e , lecz głęboko osadzone w kontekście historycznym:

Nawiązując do dyskusji naszej z GUKP nad elementami z historiografii żydowskiej, która miała miejsce przy tomie pierwszym, komunikujemy, iż elementy te występują również często w tomie drugim i lektura wydawnictwa była pod tym kątem szczególnie staranna. [...] Jednym z fragmentów bardzo szeroko zakrojonej w cyklu *Nowa baśń* egzemplifikacji jest ukazanie ścierania się pierwiastków hebrajskich z chrześcijańskimi, a także w ramach chrześcijaństwa, dawniejszej jego formacji, pochodzenia głównie żydowskiego z „nowochrześcjanami”, wnoszącymi elementy odmienne i burzycielskie. Partie te dotyczą określonych epok i środowisk, w ich zakresie interpretacje Parnickiego się obracają, nie mając żadnych implikacji aktualnych⁸.

⁷ AAN, GUKP i W, sygn. 768, k. 464.

⁸ Tamże.

Kolejnym zabiegiem wydawcy, mającym nakłonić cenzurę do „oszczędzenia” książki, jest dołączenie do korekty szpaltowej drugiego tomu bardzo pochlebnej recenzji wewnętrznej Henryka Berezy, który z patosem pisze m.in.:

Ocena kolejnego członu dzieła Teodora Parnickiego jest więcej niż trudna, jest prawie niemożliwa, przynajmniej dla piszącego te słowa. Jak widać teraz, rozpoczęty cykl powieściowy *Nowa baśń* jest kontynuacją intelektualną cyklu *Światy mieszańców*⁹.

Dalej następuje fragment, który cenzor podkreśla czerwonym pisakiem:

Obydwa cykle zamieniają się w jakąś monumentalną beletrystyczną kronikę świata wszego, która – nie ma co ukrywać – staje się ewenementem w skali literatury światowej niezależnie od tego, czy dzieło Parnickiego wyjdzie, czy nie wyjdzie na rynek światowy. Przedsięwzięcie literackie Parnickiego jest gigantyczne, w skali literatury polskiej wprost nieprawdopodobne, nie ma jednak co się zastanawiać, czy i jak ono przystaje do aktualnych ambicji polskiej literatury, ponieważ zjawisko jest zupełnie wyjątkowe, a jego waga i trwałość nie da się mierzyć w sposób doraźny. Jestem przekonany, że literaturze polskiej przybywa Wielkie Dzieło z przyszłością wielkim dziełom właściwą.

Nie porusza on drażliwych dla cenzury kwestii żydowskich w powieści.

Cenzorzy niewątpliwie wzięli pod uwagę recenzję Berezy. Świadczy o tym nie tylko obecność pięciu stron maszynopisu w archiwach cenzury, ale i wspomniane już, naniesione na recenzji podkreślenia czerwonym ołówkiem. Warto przywołać kolejne podkreślone fragmenty:

Ciekawostką, a nawet dla piszącego te słowa prawdziwym zaskoczeniem jest, że podmiotowe koncepcje intelektualno-historiozoficzne Parnickiego są coraz ściślej przystawalne do materializmu historycznego. Już koncepcja

⁹ AAN, GUKPPiW, sygn. 768, k. 470.

„Trzeciej Rasy” i pojęcie mieszańca były łatwo przekładalne na język materializmu historycznego. *Czas siania i czas zbierania* przynosi nową koncepcję, która przy całej specyfice terminologicznej i jeszcze większej specyfice terenu jej spraszczalności jest w gruncie rzeczy tożsama – aż dziw coś takiego powiedzieć – z teorią walki klasowej. Mam na myśli podstawową dla *Czasu siania i czasu zbierania* koncepcję walki Kościoła Piotrowego maluczkich z Kościołem Józefińskim wielmożców. [...] *Czas siania i czas zbierania* jest powieścią o dialektyce walki dwóch kościołów (oszczędzę sobie przekładu tej terminologii) i o skomplikowanej dialektyce udziału jednostek w tej walce¹⁰.

Bereza zwraca też uwagę na strukturę formalną powieści. Uzasadnia treścią jej skomplikowanie i wielopiętrowość narracyjną. Sugeruje również, że można by uzyskać większą przejrzystość „na drodze pomysłowych rozwiązań graficznych”¹¹. Proponuje zróżnicowane czcionki w zależności od poziomu struktury narracyjnej („To jest wymarzony tekst do opisu graficzno-drukarskiego”¹²). I choć pojawiają się zarzuty związane z „przerostami [...] drugorzędnych przeplataneek narracyjnych”¹³, podsumowanie recenzji służy hiperbolicznemu podkreśleniu jej niezwyklej wartości:

Podsumowując byłbym skłonny twierdzić, że *Czas siania i czas zbierania* jest wielkim osiągnięciem Parnickiego. Są w tym tekście partie najwyższej klasy literackiej i intelektualnej. Tzw. dialog o dramacie [...] Kluczowa dla rozumienia całości partia tekstu jest czystą genialnością. W ogóle są w powieści Parnickiego takie partie tekstu, których pozazdrościłby Parnickiemu sam Tomasz Mann, z którym zresztą Parnicki w wielu punktach koresponduje (między innymi na terenie interpretacji biblijnych)¹⁴.

¹⁰ Tamże, k. 472.

¹¹ Tamże, k. 473.

¹² Tamże.

¹³ Tamże, k. 474.

¹⁴ Tamże, k. 473–474.

Recenzja Berezy mogła mieć znaczny wpływ na opinię cenzorki, która miesiąc później – 18 kwietnia 1963 roku – wydaje zgodę na publikację. Jej recenzja to przede wszystkim streszczenie głównych wątków powieści ze zwróceniem uwagi na rozprzestrzenianie się chrześcijaństwa jako instytucji i jako ideologii. I tym razem – podobnie jak w przypadku pierwszego tomu – pojawia się podkreślenie „niesłuchanie skomplikowanej konstrukcji” utworu. Przypomina ona, pominięte przez Henryka Berezę, żydowskie wątki powieści. Pisze m.in.:

W II cz. zatytułowanej *Czas siania i czas zbierania* nowo ochrzczonymi są żydzi (akcja – o ile takiego sformułowania można tu użyć, toczy się w XIV-XV w.) – nowo ochrzczeni chrześcijanie w łonie społeczeństw chrześcijańskich. Chrzczenie przyjęli na skutek prześladowań czy wyrachowania. Przytaczane w tej książce tajne zapiski biskupów de Santa Maria, ojca (byłego Salomona Ha Lewi) i syna, obnażają do rdzenia bezwzględna walkę polityczną, jaka toczyła się między „starymi” i „młodymi” chrześcijanami – walkę, w której cele uświęcały wszelkie środki. Tak na przykład nowo ochrzczeni, by zdobyć nowych współwyznawców, a tym samym wzmocnić swą pozycję w stosunku do społeczeństw chrześcijańskich, byli zwolennikami jak najbardziej bezwzględnych metod inkwizycyjnych (Paweł de Santa Maria sam był inkwizytorem), podczas gdy „starszy”, którym nie zależało na osłabieniu swej sytuacji, stali na stanowisku tolerancji i chronienia Żydów przed prześladowaniami. Charakterystyczne są ustępy, zakreślone na szpaltach 94, 95, 127–8, 141 – wybrane przykładowo, gdyż jak już wspomniałam, te zagadnienia są osią całego utworu¹⁵

Przemysław Kaniecki, analizując podane przez cenzorkę numery ingerowanych stron, zauważa, że „nie są one [...] zupełnie zgodne z numerami stron w ostatecznym kształcie wydanej książki, co jest niepokojące, może bowiem świadczyć o niezgodności składek przesłanych do GUKPP ze składkami ostatecznie wydanymi”¹⁶. Nie mamy jednak na to żadnych

¹⁵ AAN, GUKPPiW, sygn. 768, k. 464.

¹⁶ P. Kaniecki, *Cenzura a powieść...*, s. 221.

dowodów, tym bardziej że w *Notatce z pracy Wydziału za okres od 1 stycznia – 31 maja 1963* wymieniono drugi tom *Nowej Baśni* wśród „ciekawszych propozycji – bez ingerowania”¹⁷.

Co ciekawe, kolejna recenzja, poprzedzająca drugie wydanie pierwszego tomu *Nowej Baśni* – dziesięć lat po wydaniu pierwszym (ponownie wydawcą jest Państwowy Instytut Wydawniczy), w ogóle nie podejmuje wątku żydowskiego, ograniczając się do streszczenia fabuły:

Niniejsza pozycja składa się z 7 rozdziałów i obejmuje pierwszy okres dziejów Polski, a mianowicie lata 1030–1120. Fakty historyczne mieszają się w niej z wydarzeniami legendarnymi, a postacie historyczne występują obok bohaterów i postaci znanych legend celtyckich. W większej swojej części dotyczy genezy zabójstwa Biskupa Stanisława Szczepanowskiego przepowiedzianego jakoby już wcześniej przez jego dawnego ucznia a późniejszego wysłannika króla Bolesława Śmiałego, jego straszego losu jako swego rodzaju kary dla biskupobójcy za popełnioną zbrodnię. Zawiera ona również dużo dygresji mających na celu zbliżenie do czytelnika występujących w niej postaci, które są bądź bezpośrednio lub tylko pośrednio związane z powyższym wydarzeniem.

Treść książki nie budzi zastrzeżeń cenzorskich¹⁸.

Cenzorka Barbara Markuszewicz otrzymała książkę na biurko 18 stycznia 1972 roku. Lektura zajęła jej dwa tygodnie. Zezwolenia udzielono 4 lutego 1972 roku, co dzień później potwierdził swą decyzją naczelnik.

W recepcji oficjalnej tejże powieści wątek żydowski nie był podkreślany. Jacek Łukasiewicz, analizując obie części cyklu, zwraca uwagę na uniwersalny wymiar utworu, uwypukla wątek metafizyczny (poszukiwanie świętego Graala) i jego istotną rolę tłumaczy przesunięcie z prawdy historycznej w kierunku baśniowości. Dla krytyka najistotniejsze pytanie, jakie stawia Parnicki, to pytanie o obraz Boga:

¹⁷ AAN, GUKPPiW, sygn. 2960, k. 7–8.

¹⁸ AAN, GUKPPiW, sygn. 768, k. 464.

czy Bóg jest wytworem umysłu ludzkiego, uwzniośleniem człowieczeństwa, czy też jest rzeczywistością transcendentną? Czy jest on jakby najwzniolejszą z kreacji artystycznych człowieka, czy też jest rządzącym Stworzycielem, który może o sobie orzec: „Jam jest, który stworzył dobro i zło”, a człowiekowi-Piotrowi dać rzeczywiste klucze do królestwa niebieskiego? Czy więc Bóg może siebie ludziom oddawać, czy też musi być żywiony ich ofiarami?¹⁹

Jak wynika z lektury listów wysyłanych do krytyka przez samego pisarza, Łukasiewicz ceniony był przez Parnickiego jako recenzent i interpretator jego dzieł²⁰. Wielopoziomowość i wielowarstwowość utworów Teodora Parnickiego czyniły jego książki trudnymi w lekturze dla czytelników, nawet dla profesjonalnych krytyków literackich, tym bardziej były wyzwaniem dla cenzorów nieprzygotowanych merytorycznie do analizy prozy eksperymentalnej.

Bibliografia

- Archiwum Akt Nowych, Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, sygn. 745, 768, 2960.
- Kaniecki P., *Cenzura a powieści Parnickiego [materiały źródłowe z AAN w Warszawie]*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2011, nr 1.
- Budrowska K., *Literatura i pisarze wobec cenzury PRL. 1948–1958*, Białystok 2009.
- Kamińska-Chełmniak K., *Cenzura w Polsce 1944–1960. Organizacja – kadry – metody pracy*, Warszawa 2019.
- Łukasiewicz J., *Spór o tożsamość człowieka*, „Tygodnik Powszechny” 22–29.12.1963, nr 51/52.
- Mojsak K., *Cenzura wobec prozy „nowoczesnej”*, Warszawa 2016.

¹⁹ J. Łukasiewicz: *Spór o tożsamość człowieka*, „Tygodnik Powszechny” 22–29.12.1963, nr 51/52, s. 9.

²⁰ „Nikt z krytyków w tym stopniu, co Pan, nie wnikał w »istotny sens«”. Listy Teodora i Eleonory Parnickich do Jacka Łukasiewicza, oprac. P. Gorliński-Kucik, „Pamiętnik Literacki” 2015, z. 4, s. 177–231.

„Nikt z krytyków w tym stopniu, co Pan, nie wniknął w »istotny sens«.” *Listy Teodora i Eleonory Parnickich do Jacka Łukasiewicza*, oprac. P. Gorliński-Kucik, „Pamiętnik Literacki” 2015, z. 4.

Streszczenie

Celem artykułu jest ukazanie, jak urząd cenzury obchodził się z dziełami Teodora Parnickiego (na przykładzie cyklu *Nowa baśń*), czego świadectwem są dokumenty zachowane w Archiwum Akt Nowych. Teodor Parnicki (1908–1988) – polski prozaik, eseista, krytyk literacki, autor licznych powieści historycznych i fantastyczno-baśniowych, mimo iż do 1967 roku przebywał na emigracji, publikował w dużej mierze w Polsce, dlatego też wszystkie jego utwory – podobnie jak cała literatura wychodząca w oficjalnych krajowych wydawnictwach – były poddawane ocenie głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, zatem cenzurze instytucjonalnej. Artykuł opisuje cenzorską historię trzech książek wydanych w cyklu – dwóch pierwszych z serii oraz drugiego wydania pierwszej. Główne zastrzeżenia urzędników kontroli skupiały się na sposobie opisu w powieściach kwestii żydowskiej.

Słowa kluczowe: Teodor Parnicki, cenzura w PRL

Żałoba animy czy noc ciemna?

Lemowska *Solaris* w perspektywie chrześcijańsko-psychoanalitycznej

Rzeczywistość przybiera pewne kształty tylko dla pozoru, dla żartu, dla zabawy. Ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonem, ale ten kształt nie sięga istoty, jest tylko rolą na chwilę przyjętą, tylko naskórkiem, który za chwilę zostanie zrzucony. Statuowany jest tu pewien skrajny monizm substancji, dla której poszczególne przedmioty są jedynie maskami. Życie substancji polega na zużywaniu niezmiernej ilości masek. Ta wędrówka form jest istotą życia. Dlatego z substancji tej emanuje aura jakiejś panironii. [...] W samym fakcie istnienia poszczególnego zawarta jest ironia, nabieranie, język po błazeńsku wystawiony¹.

Bruno Schulz do St.I. Witkiewicza

Za swego rodzaju program polskiej nowoczesności krytycznej XX wieku uchodzi Schulzowski *List do Stanisława Ignacego Witkiewicza*, w którym to autor ujmuje status bytowy *Sklepów cynamonowych* jako niemal Owidiuszowską panmaskaradę². Oto bowiem zasadniczym bohaterem jest tutaj materia, zaś fabuła dotyczy przede wszystkim jej ciągłych przemian. Passus ten, drukowany niegdyś na łamach „Tygodnika Ilustrowanego”, stał się już mottem wielu rozważań na temat motywu panmaskarady we

¹ B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, wstęp i oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 444.

² M.P. Markowski, *Schulz: Za kulisami rzeczywistości*, [w:] tegoż, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 261.

współczesnej literaturze polskiej. W tym duchu można również czytać Lemowską *Solaris*, gdyż i w nim ciągła oscylacja pomiędzy humanizacją a dehumanizacją materii jest stale obecna. Ale nawet nie o to idzie w pierwszej kolejności. Jeśli bowiem zasadniczym tematem Schulzowskim jest Czas, ściślej zaś – pamięciowe meandry – to owo wielkie zagadnienie pojawia się i w *Solaris* w dwójnasób. Można nawet – odwołując się do kilku propozycji z dwudziestolecia – rozważać Lemowską opowieść jako kolejną inkarnację wątku „pokojów pamięci”³ – symbolizujących najbardziej intymną część psychiki⁴, w której – dodatkowo – dochodzi do szczególnej interferencji ze sferą archetypów. Co więcej, topikę pamięciową wolno dostrzegać także w związku z charakterystycznym dla tej tematyki imaginariem akwaticznym. Olbrzymi, żyjący ocean, mający zdolność przedziwnej penetracji ludzkiej psychiki, w istocie nie jest tak odległy od obrazów wielkiego mnemicznego potopu⁵. Na poziomie tematu, nie zaś stylistyki, może być ujmowany nawet w kategoriach zalewającej wszystko drżącej substancji, która jako omnipotentna siła pojawiała się w narracjach modernistycznych przełomu wieków, a i później – w dwudziestoleciu – miała swoje liczne inkarnacje, by przywołać chociażby już na początku wywołanego tutaj Schulza. Lemowską wyobraźnię akwaticzną łączy z topiką tragicznej (nie)pamięci jeszcze jedno – silny akcent melancholijny, czy wręcz saturański, co w kontekście romansowo-mistycznej (*sic!*) fabuły skłania odbiorcę do lektury w duchu Jungowskim, a nawet chrystologicznym. Taka też interpretacja zostanie zaproponowana w niniejszym szkicu.

Topika „pokojów pamięci” nie jest w *Solaris* li tylko organicznie związana ze strukturą świata przedstawionego czy też ze sferą wyższych układów

³ P. Subocz, *Nadkolory i nadaromaty dzieciństwa. Bruno Schulz, Max Blecher*, [w:] P. Subocz, I. Staroń, *Nadkolory i nadaromaty. Schulz, Mueller, Blecher*, Lublin 2017, s. 159–183.

⁴ Tamże, s. 170; zob. też A. Czabanowska-Wróbel, *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2013, s. 330.

⁵ I. Staroń, „*In partibus infidelium*”, czyli *poetyka krajobrazu wewnętrznego. Stanisław Antoni Mueller a kontekst Schulzowski*, „Pamiętnik Literacki” 2016, z. 1, s. 133–151; zob. też tegoż, „*To miasto jedyne na świecie...*”. *Stanisław Antoni Mueller a kontekst Schulzowski*, [w:] P. Subocz, I. Staroń, *Nadkolory i nadaromaty...*, s. 45–72.

znaczeniowych ewokujących odczytania psychoanalityczne, surrealistyczne, oniryczne. Wątki to w lemologii znane. Natomiast, aby właściwie je zrozumieć, musimy przejść na poziom metanarracji, ściślej zaś – pewnej retoryczno-kompozycyjno-wyobraźniowej sugestii. Jest nią ukryta narracyjna kłamra. Oto bowiem ostatnie zdanie dzieła – „Nie wiedziałem nic, trwając w niewzruszonej wierze, że nie minął czas okrutnych cudów”⁶ – zawiera nie tylko niewypowiedzianą wprost myśl dotyczącą tego, iż zakończenie pozostaje kwestią otwartą, lecz także kolejny mocny sygnał niejasnej ontologii zdarzeń (co – a o tym nieco później – pojawia się już w partii inicjalnej). Ponieważ Lem posługuje się konsekwentnie w swoim dziele kategorią „niewiarygodnego narratora”, którego „subiektywny sposób relacjonowania wydarzeń nie pozwala czytelnikowi dotrzeć do tego, co wydarzyło się »naprawdę«”⁷, ów status bytowy jest niejasny w dwojnasób. Bo wreszcie sama planeta Solaris okazać się może immanencją literatury, zbiorem nieskończenie wielu fabuł, co przecież powieściową narrację czyni dziełem z gatunku potencjalnych oraz alternatywnych: „Niewiarygodnie brzmiące opisy konstelacji, które tworzy plazma, są według wszelkiego prawdopodobieństwa autentyczne, chociaż na ogół niesprawdzalne, ocean bowiem rzadko kiedy powtarza swoje ewolucje”⁸. Zresztą grę z nadrealizmem Lem podejmuje zupełnie świadomie, gdyż w powieści na prawach cytatu pojawia się tak zwany raport Bertona dołączony do legendarnego dla solarystyki dzieła *Maty apokryf*. Nazwisko pilota eksplorującego z pokładu maszyny latającej dziwotwory żywego oceanu to wszakże aluzja-anagram odsyłająca do André Bretona – twórcy *Manifestu surrealizmu*. W powieści nie przypadkiem też relacja lotnika nie weszła nigdy do kanonu prac poświęconych Solaris, zaś wśród badaczy funkcjonuje jako zakazane albo co najwyżej śmieszne kuriozum – zapis rojeń oskarżanego o obłąd człowieka. W tym sensie świat przedstawiony,

⁶ S. Lem, *Solaris*, posłowie J. Jarzębski, Kraków 2021, s. 327.

⁷ A. Czabanowska-Wróbel, *Fantazmaty dzieciństwa. Glosa do „Wiosny” Schulza*, [w:] *też*, *Dziecko: symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2013, s. 353.

⁸ S. Lem, *Solaris...*, s. 176.

o niepełnej (lustrzanej⁹) z gruntu ontologii, ulega teatralizacji, co czyni go do pewnego stopnia parabolicznym (zresztą prawo przypowieści od dawien dawna należy do niezbywalnych cech *science fiction* jako gatunku). Charakteru metaliterackiego nabiera w tym kontekście dialog Krisa z nieżyjącym już członkiem załogi Stacji badawczej. Rozmowa ta – a jakże! – odbywa się we śnie, co przecież, biorąc pod uwagę stale obecną w *Solaris* logikę surrealistyczną, ma znaczenie wręcz hiperboliczne. Oto bowiem otwiera się przed czytelnikiem kolejna sugestia, tym razem dotycząca potencjalnie możliwej narracji szkatułkowej, snu we śnie, który również jest snem, a ten znów *et cetera*. Bo przecież możliwości kreacyjne... – ale znów czyje? podświadomości Krisa czy też samej Solaris, ukrytego Boga, złej siły? – są niemal nieograniczone. Czytamy więc:

- Ty nie jesteś Gibarianem.
- Proszę. A kim? Twoim snem może?
- Nie. Ich kukłą. Ale ty o tym nie wiesz.
- A skąd wiesz, kim ty jesteś!¹⁰

Podstawowe horyzonty poznawcze dzieła zakładają zatem stałą niewiedzę czytelnika i bohatera. Miejsca niedookreślenia to jednak nie tylko niezbywalna cecha świata przedstawionego, lecz egzystencji tego, kto go odbiera. Ścisłej zaś – samej kosmogonii, bo kondycja człowieka w *Solaris* to kondycja tego, kto wciąż na nowo tworzy mity o kreacji.

Ale też rzecz ciekawa – Lem, zdając sobie sprawę z wielkiej potencji znaczeniowej mitów kosmogonicznych, sięga do popularnego w modernizmie (multi)perspektywizmu¹¹. Poznajemy zatem z drugiej ręki szereg lakonicznych podań o stworzeniu świata, w których w przyspieszonym

⁹ Snaut mówi o Harey następująco: „ona jest w gruncie rzeczy lustrem, w którym odbija się część twego mózgu. Jeżeli jest wspaniała, to dlatego, że wspaniałe było twoje wspomnienie. Ty dałeś recepturę. Proces kołowy, nie zapomnij!” (tamże, s. 248).

¹⁰ Tamże, s. 214.

¹¹ Więcej na temat tej dwudziestowiecznej techniki kształtowania świata przedstawionego zob. m.in. M. Löschnigg, *Niewysłowiona wojna. Trauma i „kryzys języka” w angielskiej i niemieckiej literaturze pierwszej wojny światowej*, przeł. G. Marzec, „Teksty Drugie” 2018, nr 4, s. 91 i nast.

procesie wegetacji prezentowane są niemal wszystkie stadia rozwoju gatunkowego: od nieokreślonej pracieczy, pramaterii wielkiego oceanu, po pierwsze substancje komórkowe, z których wyłaniają się olbrzymie wielokształtne twory o nieokreślonym statusie bytowym, później zaś całe miasta ze skomplikowaną, podobną do gotyckiej i barokowej, architekturą¹². Do pewnego stopnia przywodzą one na myśl Schulzowskie obrazy z opowiadania *Traktat o manekinach. Dokończenie*, w którym:

W przyspieszonym procesie kwitnienia kielkowały w tym listowiu ogromne białe i różowe kwiaty, pączkowały w oczach, bujały od środka różowym miąższem i przelewały się przez brzegi, gubiąc płatki i rozpadając się w prędkim przekwitaniu¹³.

W *Solaris* z powodzeniem mogłyby znaleźć się także i takie

formy graniczne, wątpliwe i problematyczne, jak ektoplazma somnambulików, pseudomateria, emanacja kataleptyczna mózgu, która w pewnych wypadkach rozrastała się z ust śpiącego na cały stół, napełniała cały pokój, jako bujająca, rzadka tkanka, astralne ciało, na pograniczu ciała i ducha¹⁴.

Nie koniec jednak na tym. W relacji Bertona pojawia się odtworzony po penetracji psychiki zaginionego pilota Fechnera model ogrodu – wreszcie zaś tegoż Fechnera pozostawione na Ziemi niemowlę. Obraz ów na płaszczyźnie symbolicznej należy odczytywać także jako najintymniejszą cząstkę psychiki, wewnętrzne dziecko. Oczywiście w powieści to budzący grozę, frenetyczny fantazmat, gargantuiczna projekcja, utrzymana w poetyce czarnego karnawału, Eliotowski człowiek wydrążony – daleki odbłask modernistycznej fascynacji sztucznością spod znaku Schulzowskiego *Traktatu o manekinach*:

¹² Zob. m.in. S. Lem, *Solaris...*, s. 191–192.

¹³ B. Schulz, *Traktat o manekinach. Dokończenie*, [w:] tegoż, *Opowiadania...*, s. 42–43.

¹⁴ Tamże, s. 43–44.

Wyglądało, no, jak w jakimś muzeum, jak lalka, ale jak żywa lalka. Otwierało i zamykało usta i wykonywało rozmaite ruchy, wstrętne. Tak, bo to nie były jego ruchy. [...]

Były metodyczne. Odbywały się po kolei, grupami i seriami. Jak gdyby ktoś chciał zbadać, co to dziecko jest w stanie zrobić rękami, a co torsem i ustami, z twarzą było najgorzej [...]

Twarz nie może wyglądać tak, żeby jedna połowa była wesoła, a druga smutna, żeby jedna jej część groziła albo bała się, a druga triumfowała czy coś w tym rodzaju; ale z tym dzieckiem tak właśnie było. Poza tym te wszystkie ruchy i gra mimiczna odbywały się z niesłychaną szybkością¹⁵.

Obraz ma charakter ironiczno-ambiwalentny, gdyż kreacja niewinnego niemowlęcia jako kulturowe *sacrum* nie zostaje tutaj bynajmniej zanegowana, a jedynie wprowadzona w kontekst dialogicznej konfrontacji, którą wzmacnia jeszcze relacyjny filtr. Scenę opisuje z pamięci Berton, jednak wypowiedzi tej postaci nie słyszymy bezpośrednio. Przeciwnie – pojawia się ona w apokryficznej relacji, którą z kolei poznajemy tylko dlatego, że czyta ją Kris. A jeśli dodamy do tego fakt, iż sam protagonista to narrator niewiarygodny, opowieść jako ciągłe odsyłanie do hipo-tekstu uzyskuje już swe pełne, ale epistemologicznie podejrzane wymiary. I znów relacjonuje Berton, nie zaś Breton, któremu moglibyśmy bardziej uwierzyć (ale czy surrealismom można ufać?), a sama scena – według podania – miała trwać około dziesięciu sekund. Jest więc opis plazmatycznego homunkulusa raczej asocjacyjno-wraźniowy niż rzeczowy, bardziej konstrukcyjny i hipotetyczny niżli wiarygodny. Pozostaje zatem pytanie, co Lemowi daje takie wielopiętrowe osłabienie referencyjności. Jeśli powiemy za Wiktorem Szklowskim, że wyzwala ono odbiorcę z automatyzmu percepcji¹⁶, rzekniemy zapewne niewiele. Choć i to także, a nawet w dwójnasób, bo nieprzypadkowo pojawia się tutaj obraz-model dziecka, któremu w literaturze przypisuje się zdolności do obserwacji wyzbytej przedsądów, zbliżającej się do genialności tego, co jest, właśnie dlatego,

¹⁵ S. Lem, *Solaris...*, s. 133–135.

¹⁶ W.B. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łuźny, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, pod red. A. Burzyńskiej, M.P. Markowskiego, Kraków 2006, s. 101.

że jest po raz pierwszy i ostatni, widziane *hic et nunc*, raz i nieodwołalnie. Ale to mało, bo i Lem nie zwykł udzielać zbyt łatwych odpowiedzi. Zauważmy przeto, że pierwiastek „metaf”¹⁷ w *Solaris* oscyluje wokół pewnej deistycznej potencjalności. Obca planeta jest i nie jest obrazem Boga, a w każdym razie jakiejś niepoznawalnej Istoty Najwyższej. Bez osłabiającego treści symboliczne multiperspektywizmu obraz rodzącego się na powierzchni plazmatycznej pramatki ambiwalentnego modelu człowieka okazałby się zapewne nazbyt oczywisty. Stąd Lemowskie dzieło to kolejna w polskiej literaturze realizacja błazenady transcendentalnej¹⁸. Rzecz nie tylko w tym, że ontologia świata zakłada, iż potencjalnie raz przyjęte kształty są jedynie pozorem: dziś można roić o swym człowieczym bycie, jutro wyjawić się może jego zupełnie odmienna natura – natura twórów F. Ważniejszy od tej potencjalnej fluktuacji okazuje się jej charakter, a raczej to, jak ów charakter wygląda z pozycji hipotetycznego reżysera tego *theatrum*, a więc samej *Solaris*. Przecież zupełnie serio postaci rozważają hipotezę, w której olbrzymi planetarny ocean „dla zaspokojenia swojej żyłki szatańskiego humoru podsuwa członkom naukowej ekspedycji sukuby”¹⁹. Stąd i plazmatyczny homunkulus pojawia się jako obraz sterowanej przez jakąś potęgę lalki zmieniającej tysiączne maski. Ten planetarny „humor” nie wyklucza przecież perspektywy tragicznej, z tym że przynależy ona człowiekowi, nie zaś kosmicznej sile. Ale to znów hipoteza, bo istnieje jeszcze inna możliwość rozumienia Lemowskiej błazenady transcendentalnej. W wielu opracowaniach pisano wszakże o Harey jako o postaci chrystologicznej – przyjmującej ludzkie kształty córce Boskiej *Solaris*, która wobec nieobjętości transcendentu miała go przybliżyć Krisowi. W tym sensie relacja pomiędzy bohaterami byłaby alegorią oblubieńczej relacji Chrystusa i Kościoła, co znów naprowadza nas na wątki

¹⁷ Zob. J. Ławski, *Poezja „metaf”*. Kuczkowski, Kass, Dakowicz, [w:] *Ranek/mane. Eseje – szkice – przyczynki krytyczne*, wyb. i red. K. Kuczkowski, Sopot–Kraków 2020, s. 181–195.

¹⁸ A. Muchowicz, „*Taniec Chochola*” czyli „*ambiwalencja misterium i szopki*”, *„Sztuka i Filozofia”* 1994, nr 9, s. 229; zob. też M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 371.

¹⁹ S. Lem, *Solaris...*, s. 119.

mistycznie pojętej miłości erotycznej. Jak pamiętamy, w *Solaris* miłość Harey-Oblubienca jest początkowo przez Krisa-Duszę-Oblubienicę ciągle odrzucana, zaś konstrukcja tej pozornie jedynie romansowej opowieści zasadza się na dynamice przejścia od grzechu do częściowej akceptacji uczucia, aż po rozpacz po kolejnej stracie i oczekiwanie na powtórny „okrutny cud”, o czym informuje ostatnie zdanie powieści. Jakkolwiek ów trop zasadza się raczej na pewnym ewangelicznym skojarzeniu niżli na mocniejszych podstawach teologicznych, w powieści daje się odnaleźć na tyle pojemne strategie intertekstualne²⁰, że lektura chrześcijańska wydaje się możliwa. Mowa tu przede wszystkim o topice nocy ciemnej, oczywiście nie w znaczeniu przełożenia jeden do jednego motywki świętego Jana od Krzyża, lecz raczej o aktualizacji podobnego do tejże nocy stanu ducha głównego bohatera (czy szerzej ludzkości doby nowoczesnej, bo dzieło ma też cechy antyutopii). Dość powiedzieć, że sam ciemny, planetarny ocean obrazuje psyche z jej władzami kreacyjnymi i poznawczymi. Ale i przysłana z zaświatów, ściślej zaś z podświadomości Krisa, Harey ma cechy rozumianej po Jungowsku animy, będącej kompensującym męską psychikę pierwiastkiem żeńskim²¹, który wystawia bohatera na próbę, wprowadza go w ową noc: „Zdawało mi się jakiś czas, że nie mam ciała pod skórą, że we mnie jest coś innego, że jestem tylko, tylko powierzchnią. Żeby cię oszukać”²². Nie przypadkiem Snaut wyraża następującą hipotezę o tym, że ocean „wysondował [...] nasze mózgi i wydobył z nich pewne psychiczne otorbienia”, a zatem „procesy oderwane od reszty, zamknięte w sobie, stłumione, zamurowane, jakieś zapalne ogniska pamięci. Potraktował je jako receptę, jako plan konstrukcyjny...”²³ Tak odczytana *Solaris* okazuje

²⁰ Zob. S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1993, s. 87–94. Zakres tych strategii byłby oczywiście bardzo szeroki: od reminiscencji stylistycznych po kulturową transpozycję tematyczną (tamże, s. 276–287, 302–322).

²¹ C.G. Jung, *Aion. Przyczynki do symboliki Jaźni*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 17. Anima to „naturalna sponsa, to od praczasów matka – siostra – córka – małżonka [...]”; anima to towarzysząca mężczyźnie; zob. tenże, *Psychologia przeniesienia*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 81.

²² S. Lem, *Solaris...*, s. 231.

²³ Tamże, s. 120.

się dziełem o poznawaniu swego głębinowego ja (*Archaeopsyche*²⁴ tudzież wewnętrznego dziecka²⁵, bo i Kris nazywa Harey dzieckiem), powieścią, w której aluzje do sfery duchowej pojawiają się niezwykle często, zaś tylko od czytelniczej wrażliwości zależy ich taka, a nie inna aktualizacja, bo nie zawsze mówić możemy o kodach oczywistych. Ot, choćby i krótka kwestia Harey: „Jesteś tu, Kris? Tak ciemno”²⁶ w zarysowanej tutaj perspektywie metafizycznej urasta do rangi wypowiedzi metatekstowej. Bo jeśli na Stacji – czyli tym pokoju pamięci Krisa jego anima odnaleźć go nie może, to czyż łatwiej o bardziej wyraźny symbol? A zatem słowami mistyka Thomasa Mertona (zresztą wnikliwe czytującego pisma Junga): „Moje urojone, własne ‘ja’ jest osobą, która chciałaby istnieć poza zasięgiem promienia Bożej woli i Bożej miłości, poza życiem i rzeczywistością. A takie istnienie może być tylko ułudą”²⁷. Dlatego też Harey – przybywając po raz trzeci do Krisa – zdaje sobie w końcu sprawę z tego, że musi go ostatecznie opuścić, gdyż tylko w ten sposób pozwoli dawnemu ukochanemu na rozpoczęcie procesu żałoby, na wyjście z kręgu ułudy i pełne poznanie swego ja, zaś w perspektywie chrześcijańskiej – na rozpoczęcie

²⁴ K. Jankowski, *Analiza transakcyjna*, [w:] *Terapia grupowa w psychiatrii*, pod red. H. Wardaszko-Lyskowskiej, Warszawa 1980, s. 197.

²⁵ Ujmując rzecz skrótowo: w psychoanalitycznej analizie transakcyjnej Erica Berne’a (inspirowanej myślą Freudowską) wewnętrzne dziecko (*Inner Child*) to najwcześniej powstały i najbardziej esencjalny element „podosobowości”, często-kroć tajemniczy i najbardziej skrzywdzony, będący nośnikiem urazów oraz lęków z dzieciństwa. Dla utrzymania równowagi psychicznej wymagane są akty komunikacji (transakcje) występujące pomiędzy trzema podstawowymi stanami ego: Ja-Rodzic (*The Parent*), Ja-Dorosły (*The Adult*) oraz Ja-Dziecko (*The Child*). Aby odzyskać i wyleczyć swoje wewnętrzne dziecko, należy powierzyć je Rodzicowi Opiekunczemu – dojrzałej warstwie własnej psychiki. W przeciwnym wypadku osoba dorosła nigdy nie wyjdzie ze stanu dziecięcej infantyilizacji; zob. J. Jagieła, *Stan wewnętrznego dziecka w analizie transakcyjnej*, „Prace Naukowe Akademii im. J. Długosza w Częstochowie” 2015, t. 24, s. 321–324; T. Luvaas, *Jestem tutaj – rozmowa z moim wewnętrznym dzieckiem*, przeł. D. Rossowski, Łódź 1995, s. 12; J. Bradshaw, *Powrót do swego wewnętrznego domu. Jak odzyskać i otoczyć opieką swoje wewnętrzne dziecko*, przeł. C. Urbański, Konstancin-Jeziorna 2008, s. 14–15.

²⁶ S. Lem, *Solaris...*, s. 144.

²⁷ T. Merton, *Posiew kontemplacji*, przeł. M. Morstin-Górska, Kraków 1989, s. 20.

procesu chrystoformizacji, budowy ewangelicznego Nowego Człowieka²⁸. Stworzona przez Solaris kobieta dobrowolnie wystawia się na strzał z anihilatora i ten gest także ma znamiona chrystologiczne. Jeśli zaś weźmiemy pod uwagę, że postać to dwoista, okaże się, że śmierć animy Krisa jest dla jego psychiki wyraźnym znakiem konieczności śmierci dawnego ja. Staje się także przestrogą. Jeśli bowiem bohater nie wyzwoli się z chęci odzyskania tego, co nieosiągalne (to jest życia ze zmarłą kochanką), doprowadzi się do pełnej autodestrukcji. Albo pozostanie na infantylnym etapie osobowości i nie stworzy w sobie Nadświadomości – Jaźni. Harey poświęca się, aby Kris mógł poddać się indywidualizacji, która jawi się

już to jako synteza pewnej nowej jedności, która przedtem istniała w formie rozproszonych części, już to jako objawienie się pewnej preegzystentnej wobec „ja” istoty, która jest jego ojcem, twórcą i Całkowitością. Za sprawą uświadomienia sobie treści nieświadomych w pewnym sensie stwarzamy Jaźń, i o tyle, o ile ją stwarzamy, jest ona naszym synem. Odpowiednio zatem do tego stanu rzeczy alchemicy określali swą niezniszczalną substancję – oznaczającą właśnie Jaźń – mianem *Filius philosophorum* [syn filozofów]²⁹.

Wróćmy jednak do dylematów kompozycyjnych. Podmiotowość opowiadacza, podana tak mocno w wątpliwość, skłania nas znów do refleksji nad zakończeniem powieści: „Nie wiedziałem nic, trwając w niewzruszonej wierze, że nie minął czas okrutnych cudów”³⁰. Jeśli chcielibyśmy rozpatrywać finalne wypowiedzenie w kategoriach znanych z narratologii strukturalistycznej, wypada dodać, że w mocnej, wygłosowej pozycji nabiera ono – zwłaszcza w kontekście niewiarygodności narracji pierwszoosobowej – cech komunikatu sformułowanego przez nadrzędny podmiot

²⁸ Zob. m.in. A.J. Sobczyk, *Homo religiosus a homo novus. Kiedy duchowość religijną można utożsamiać z chrześcijańską? Przykład praktycznego zastosowania w Papui Nowej Gwinei*, „Teologia i Moralność” 2013, nr 2(14), s. 194; A.J. Nowak, *Homo novus*, [w:] *Leksykon duchowości katolickiej*, pod red. M. Chmielewskiego, Lublin–Kraków 2002, s. 335; T. Paszkowska, *Chrystoformizacja*, [w:] *Leksykon duchowości...*, s. 123.

²⁹ C.G. Jung, *Psychologia a religia Zachodu i Wschodu*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2005, s. 274.

³⁰ S. Lem, *Solaris...*, s. 327.

utworu tudzież jakiegoś gospodarza poematu³¹. Jeśli taką interpretację potraktować zupełnie serio – a taką możliwość daje świat przedstawiony, bo przedstawiony, a raczej przed-stawiany wciąż na nowo przez potencję fabularną zwaną Solaris – finalna wypowiedź będzie przypominać „opis szyldu na pewnej gospodzie u Jean Paula, szyldu, na którym był namalowany drugi taki sam szyld, a w tym szyldzie znowu szyld itd. *ad infinitum*”³². Skoro „nie wiem” mówi Kris, a być może już „twór F” będący-nie-będący Krisem, owa wiara w „okrutne cuda” może stanowić sugestię metanarracyjną: wróć, przeczytaj to jeszcze raz, rozpocznij w tej chwili. A pamiętajmy, że pośród kanonicznych już interpretacji najśłynniejszej Lemowskiej powieści są te oscylujące wokół realizacji w niej struktury, a raczej całego konglomeratu struktur mitycznych, choćby orfickich czy też ogólnie związanych z będącą *Bildungsroman* katabazą. Te zaś zakładają czas nieliniarny, ciągłą repetycję. A zatem powracamy do pierwszych zdań dzieła:

O dziewiętnastej czasu pokładowego zeszedłem, mijając stojących wokół studni, po metalowych szczeblach do wnętrza zasobnika. Było w nim akurat tyle miejsca, aby unieść łokcie. Po wkręceniu końcówki w przewód wystający ze ściany, skafander wydał się i odtąd nie mogłem już wykonać najmniejszego ruchu. Stałem – czy raczej wisiałem – w powietrznym łożu, zespolony w jedną całość z metalową skorupą³³.

Oczywiście, chcąc szukać wyrazistych symboli, tym bardziej widocznych, że wyekspozowanych w inicjalnej partii narracji, nie podejmiemy bynajmniej trudu daremnego. Ba! – zejście w dół do tajemnicznej studni (zresztą słowo nieprzypadkowe i semantycznie nacechowane), z której wyruszy niebawem kapsuła z Krisem na pokładzie, to droga nowego,

³¹ A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, [w:] tejsze, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, Kraków 2001, s. 109 i nast.; K. Wyka, „Pan Tadeusz”. *Studia o poemacie*, Warszawa 1963, s. 153 i nast.

³² K. Irzykowski, *Jeszcze jeden Hamlet*, [w:] tegoż, *Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności. – Lemiesz i spada przed sądem publicznym. (W sprawie Stanisława Brzozowskiego)*. – *Prolegomena do charakterologii*, wstęp A. Lam, Kraków 1980, s. 516.

³³ S. Lem, *Solaris...*, s. 5.

kosmicznego Orfeusza, wstęp do filogenetycznego badania archetypów, chtoniczno-telluryczna opowieść o peregrynacji do wnętrza ziemi, w którym kryją się źródła niepoohamowanej płodności (bo dodajmy – Solaris – pierwiastek żeński, Kris – męski), czy też – wędrówka do zakamarków indywidualnej podświadomości, aby tam spotkać swą uosobioną kobiecą naturę – by użyć terminologii Junga – animę *etc.* Wszystkie te wątki pojawiają się w powieści, zaś każdy z nich zasługuje na osobną monografię. Niemniej, wracając do wątku kompozycyjnej klamry, wypada uwypuklić jeszcze inny – dotychczas raczej nieobecny w refleksji nad *Solaris* – aspekt. Czytamy zatem:

Po wkręceniu końcówki w przewód wystający ze ściany, skafander wydał się i odtąd nie mogłem już wykonać najmniejszego ruchu. Stałem – czy raczej wisiałem – w powietrznym łożu, zespolony w jedną całość z metalową skorupą³⁴.

Obraz jakiegoś praporodu?³⁵ A i owszem, lecz teraz nie w tym rzecz. Jeśli dobrze wczytamy się w partię inicjalną, dostrzeżemy w niej zapowiedź realizacji powieści o kontakcie *à rebours*. W Lemowskiej narracji wszelkie próby komunikacji na linii człowiek – wielka, oceaniczna, żywa planeta są niemożliwe. Co prawda Kris wchodzi w relację z Harey – kobietą stworzoną przez Solaris na obraz jego dawnej kochanki – jednak nie znamy celu, dla którego planeta po penetracji ludzkiej psychiki wysyła do bohaterów zmaterializowane kreacje ich lęków, pragnień, sennych projekcji. Czy to rzeczywiście próba kontaktu? Eksperyment? Forma psychicznego terroru?

³⁴ Tamże.

³⁵ O kobiecych zdolnościach reprodukcji przysługującym wielkiemu oceanowi Solaris pisano już wielokrotnie; zob. m.in. M. Geier, *Fantastyczny ocean Stanisława Lema (przyczynek do semantycznej interpretacji powieści Science Fiction „Solaris”)*, przeł. R. Wojnakowski, [w:] *Lem w oczach krytyki światowej*, pod red. J. Jarzębskiego, Kraków 1989, s. 156; M. Glasenapp, *Femina astralis – kobiecość w powieściach fantastyczno-naukowych Stanisława Lema*, [w:] *Stanisław Lem: pisarz, myśliciel, człowiek*, pod red. J. Jarzębskiego, A. Sulikowskiego, Kraków 2003, s. 257–258; Ł. Kucharczyk, *Granice interpretacji na przykładzie „Solaris” Stanisława Lema*, „Spotkania Humanistyczne” 2016, nr 6, s. 43–44.

A może po prostu efekt uboczny nieograniczonych możliwości tworzenia neutronowej materii, którego to efektu sama Solaris zupełnie nie odczuwa, gdyż działa w ramach paradygmatu skrajnie odmiennego niż ten znany z warunków ziemskich. Zamknięty w pierwszej scenie w metalowej skorupie Kris będzie zatem zamknięty w niej także później, już na płaszczyźnie symbolicznej, ponieważ człowieczy kod semiotyczny nie przypomina kodu ogromnego oceanu. W tym sensie ze skafandra (czytaj: pokoju pamięci) nie można wyjść. I tutaj wracamy do wątku kompozycyjnej klamry. Otóż w ostatniej scenie protagonista wyciąga – niczym jakaś modernistyczna reinkarnacja romantycznego bohatera – dłoń ku czarnej fali nieogarnionego oceanu. Wówczas zaś

z oceanu wyrósł ciągły kwiat, którego kielich otoczył moje palce, stając się dokładnym, choć nie dotykającym ich negatywem. Cofnąłem się. Łodyga zadrżała i jakby niechętnie wróciła w dół, elastyczna, chwiejna, niepewna, fala wezbrała, wciągając ją w siebie, i znikła za krawędzią brzegu. Powtarzałem tę grę, aż znowu jak przed stu laty któraś z kolei fala obojętnie odpłynęła, jakby syta nowego wrażenia [...].

Zapatrzony, osłupiały, schodziłem w niedostępne, zdawałoby się, regiony bezwładu i w narastającej intensywności zatury jednoczyłem się z tym płynnym, ślepyim kolosem, jakbym bez najmniejszego wysiłku, bez słów, bez jednej myśli wybaczał mu wszystko³⁶.

To krańcowe nad-przeżywanie³⁷ niemej obecności ostatecznie okazuje się li tylko pragnieniem, fantazmatem utraty. Nawet ta swoista zabawa w kreację *ex nihilo* ma cechy raczej kolejnej panmaskarady. Doskonała ciecz tak ją zresztą traktuje – jeśli za Krisem przypiszemy jej cechy ludzkie. Cóż wreszcie oddają kolejne metamorfozy fali? Odwzorowują kształt dłoni bohatera, czy raczej rękawicy jego skafandra? Tutaj najzupełniej dosłownie realizuje się zapowiedziany w inicjalnej partii powieści wątek oddzielenia, zamknięcia w skorupie własnych epistemologicznych rojeń

³⁶ S. Lem, *Solaris...*, s. 326–327.

³⁷ P. Subocz, *Nadkolory...*, s. 172.

– wreszcie zaś – w starym ja, które nie mając właściwego kontaktu z projekcją podświadomości, z pierwiastkiem kobiecym własnej psychiki, owym opiekuńczym³⁸ – rzeklibyśmy – ozdrowieńczo-anielskim „żywotworem” – nie będzie mogło rozpocząć procesu żałoby po stracie dawnej, ziemskiej miłości. Stąd w ostatnim zdaniu jakiś już bardziej metanarrator mówi o nadziei na okrutny cud, a więc w domyśle na kolejne spotkanie z inkarnacją zmarłej kochanki. Jeśli Solaris ma w zasadzie nieograniczony dostęp do ludzkiej pamięci – a chyba ma – to Lemowska powieść o braku kontaktu jest nie tyle dziełem o niemożności dialogu z pozaziemską cywilizacją, ile w najistotniejszym sensie powieścią psychologiczną o granicach poznania własnej jaźni. O niemożności symbolicznej śmierci, która stałaby się drogą do oczyszczenia. Wody Solaris nie zalewają Krisa, nie następuje zatem wielki mnemiczny potop, czyli konfrontacja z przeszłością, a nie jej projekcją, zaś dusza protagonisty nie wychodzi z fazy dziecięctwa³⁹, które upatruje w Harey raczej zastępczej matki.

Abstrahując już od topiki akwaticznej, będącej zresztą wyobrażeniową dominantą powieści, do rangi wielkiej metafory urasta przede wszystkim – by tak to ująć – przestrzenne ukształtowanie świata przedstawionego. Świat to bowiem zamknięty, ograniczony do pokoju pamięci, do „pokoju metafizycznego”⁴⁰ Krisa – Stacji badawczej, do przekłętego kręgu lęków, symulakrów oraz modeli, z których Harey byłaby modelem najdoskonalszym⁴¹. A przecież obok istnieje – wprost nieograniczona, labiryntowa Solaris – głębia archetypów. Tutaj na symbolikę wodną nakłada

³⁸ Bowiem „archetyp Animy inspiruje mężczyzn do wzniosłych przeżyć i pozwala głębiej doświadczać piękna życia, natury i kobiecości” (Z.W. Dudek, *Podstawy psychologii Junga*, Warszawa 2006, s. 223).

³⁹ W psychologii Jungowskiej infantyilizacja łączy się stale z odcięciem się od swego pierwiastka żeńskiego (animy) bądź męskiego (animusa), a zatem zatrzymaniem się rozwoju osobowego na poziomie powierzchownym; zob. T. Olchanowski, *Fenomen duchowości w ujęciu psychologii głębi*, [w:] *Małe miasta: duchowość pozakanoniczna*, pod red. M. Zemły, Białystok 2020, s. 80–81.

⁴⁰ P. Subocz, *Nadkolory...*, s. 169; zob. też Ch. Baudelaire, *Paryski splin*, przeł. R. Engelking, Gdańsk 2008, s. 15.

⁴¹ I. Csicsery-Ronay, *Modelowanie chaosfery: Stanisława Lema rozmowy z Obcymi*, „Teksty Drugie” 1992, nr 3, s. 41.

się solarno-wegetatywno-architektoniczna, która obrazuje między innymi wielofazową wędrówkę do człowieka wewnętrznego. Wytwory żywego oceanu cechuje zatem nieustanna fluktuacja. Ucieka się więc narrator do fabularyzacji opisu⁴², lecz zmieniające się w mikronowelki ciągi porównań w istocie – z perspektywy samej planety – są językową właśnie panmaskaradą – tysiącnymi próbami poetyckiego przybliżenia, o cechach jakiejś nominalistycznej autoparodii, co wcale przecież nie wyklucza interpretacji już nie tyle psychoanalitycznej czy surrealistycznej, lecz przybliża nas nawet do tej z kręgu mistycznych ciemnych obrazów:

Szczególnie gwałtowne efekty świetlne dają symetriady powstające podczas błękitnego dnia oraz tuż przed zachodem słońca. Ma się wówczas wrażenie, że planeta rodzi drugą, z każdą chwilą podwajającą swą objętość. Płonący blaskami globus, ledwo wystrzelony z głębin, rozpęka się u szczytu na pionowe sektory, ale to nie jest rozpad. Stadium to, nazywane niezbyt szczęśliwie „fazą kielicha kwiatowego”, trwa sekundy. Mierzące w niebo łuki błotniastych przęseł odwracają się, szepiąją w niewidzialnym wnętrzu i zaczynają formować błyskawicznie coś w rodzaju krępego torsu, w którego obrębie zachodzą setki zjawisk naraz. [...] Podczas tego procesu kolos wydaje głuchy, przeciągły ryk, otacza go wał trzepoczącej gwałtownie, śnieżystej, grubokomorowej piany⁴³.

Podobnych obrazów przedziwnej aktywności Solaris znajdziemy w powieści znacznie więcej, lecz każdy z nich opiera się na fluktuacji wyobraźniowej, która znamionuje raczej krajobraz wewnętrzny niżli prawdziwe relacje (inna rzecz, że w gatunku *science fiction* wyglądają one nieco inaczej z racji innej ontologii świata przedstawionego). Pozostając w kręgu interpretacji psychoanalityczno-chrześcijańskiej, możemy przytoczony fragment rozumieć jako szczególne sprzężenie dwóch wielkich, a przy tym przeciwstawnych figur. Chodzi mianowicie o ambiwalencję mistycznej

⁴² Zob. W. Bolecki, *Język poetycki i proza. Twórczość Brunona Schulza*, [w:] tegoż, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy. Gombrowicz. Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1996, s. 301.

⁴³ S. Lem, *Solaris...*, s. 188.

śmierci oraz mistycznych narodzin. Z planety rodzi się tutaj nowa planeta, która błyskawicznie ulega rozkładowi, zaś ów rozkład w istocie przeraża się w całą feerię zjawisk świetlno-akwaticzno-botanicznych, jeśli taka kontaminacja jeszcze może coś odbiorcy powiedzieć. Obraz ma oczywiście charakter kosmogoniczny, lecz w wyniku skomplikowanych procesów powstaje tutaj nie tyle kolejny wszechświat, ile raczej wszechświat w miniaturze – rodzi się nowy stan duszy Krisa. A przynajmniej taką wizję podsuwa mu jego podświadomość, a już zupełnie inną rzeczą będzie to, czy bohater z takiej podpowiedzi skorzysta. Zatem wyłaniający się z oceanu kolos (choć daleki od jakichkolwiek znaków człekokształtności) byłby do pewnego stopnia animusem – personifikacją określonego segmentu podświadomości – tego odpowiadającego za siły niezbędne do porzucenia dotychczasowej drogi życiowej. Perspektywa narodzin staje się jeszcze bardziej widoczna w kolejnej partii, w której mowa wprost o jakimś gigantycznym stadium prenatalnym:

Potem następują – od centrum ku obwodowi – nad wyraz skomplikowane obroty zgrubiałych płaszczyzn, na których nawarstwiają się bijące z głębi pokłady rozciągliwego tworzywa, zarazem wspomniane przed chwilą głębinowe gejzery przekształcają się, tężejąc, w ruchliwe mackowate kolumny, przy czym pęki ich zmierzają ku ściśle określonym dynamiką całości miejscom konstrukcji, przypominając jakieś niebotyczne skrzele płodu rosnącego z tysiąckrotnym przyspieszeniem, przez które płyną strumienie różowej krwi i tak ciemnozielonej, że prawie czarnej wody⁴⁴.

Jeśli zatem samą Solaris traktować (oprócz swoich boskich konotacji, bo to wszak nieustanna panmaskarada) jako żeńską animę Krisa, wówczas można ją widzieć także jako olbrzymi ocean wód płodowych, jakieś prądo, matczyne źródło wszelkich sił witalnych, od których odcina bohatera zamknięta Stacja – pokój pamięci. W perspektywie mistycznej planeta jawiłaby się z kolei jako upostaciowiona Boska Miłości wciąż wystawiająca na próbę bólów porodowych ludzkie dusze, gdyż tylko w ten sposób

⁴⁴ Tamże, s. 188–189.

mogą one ulec przebóstwieniu. Obraz płodu zanurzonego w gigantycznym oceanie to zatem mistyczna figura człowieka wchłanianego przez wypalającą wszelkie przywary Bożą Miłość. W kontekście chrystologicznych pierwiastków obecnych w Harey również i takie kody semantyczne nie wydają się w Lemowskiej powieści nieuzasadnione, choć trzeba pamiętać, że już w samą jej strukturę wpisano brak ostatecznej odpowiedzi na to, czy nasze przypuszczenia mogą być słuszne. Jedno jest pewne: sugestywne, utrzymane w stylistyce prozy poetyckiej, głęboko autoironiczne obrazy gargantuicznego porodu dają do zrozumienia, że „zjawiska zachodzące w świadomości mają swą podstawę w procesach biologicznych – Lem jako materialista nigdy w to nie wątpił – nie da się jednak pierwszych do drugich zredukować ani tym bardziej utożsamić”⁴⁵. Dlatego też liczne fabularyzowane opisy aktywności oceanicznej planety jawią się także jako wizualizacje podróży do głębin własnego ciała, jakie w domyśle podejmowałby sam Kris. Podkreślmy jednak, że te peregrynacje miałyby charakter totalny, gdyż te same procesy widziane w gargantuicznej postaci odbywałyby się na poziomie komórkowym, co znów odsyła do romantycznej zgoła teorii odpowiedniości pomiędzy mikro- i makrokosmosem. Imaginarium akwaticzne pojawia się tutaj nie tylko z przyczyn oczywistych, ontologicznych (płyny wewnątrz ciała – płynna natura planety), lecz także ze względu na silnie wpisującą się w nie topikę nautyczną. Dzięki sprzężeniu ze sobą tych dwóch perspektyw Lem wizualizuje po części samą psychoanalizę jako zanurzenie się w wodach archetypów. Ta heraklitejska płynność świata, jego wielowariantywność to kolejny z wielkich tematów modernizmu, a jeśli ujmemy tę epokę w ramach jej długiego trwania, autor *Głosu Pana* z pewnością byłby tutaj jednym z naczelných przedstawicieli.

W swym najistotniejszym sensie *Solaris* to dzieło o „drgani[u] rzeczywistości, które w chwilach metafizycznych odczuwamy jako migotanie tajemnicy”⁴⁶. Przypomnijmy raz jeszcze ostatecznie zdanie powieści: „Nie wiedziałem nic, trwając w niewzruszonej wierze, że nie minął czas okrutnych cudów”⁴⁷.

⁴⁵ J. Jarzębski, *Postłowie. Lustró*, [w:] S. Lem, *Solaris...*, s. 335.

⁴⁶ B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, [w:] tegoż, *Opowiadania...*, s. 59.

⁴⁷ S. Lem, *Solaris...*, s. 328.

Praca z głębiami podświadomości musi być zatem pracą okrutną, i to niezależnie od tego, czy jej konieczność wywiedziemy z biblijnej próby ognia, procesu chrystoformizacji czy też z drogi poznawania swego wewnętrznego dziecka, do którego prowadzi zetknięcie się z animą-kochanką. Praca ta została wpisana przez Lema nie tylko w romansową fabułę, lecz także w samą formę, gdyż kolejne próby nazwania rzeczy bez nazwy – ogromnego oceanu – są w pełni pracą na formach właśnie. Biorąc pod uwagę potencjał znaczeniowy dzieła, wpisane w nie mechanizmy teatralizacji, wreszcie zaś niczym nieograniczone kreatorskie możliwości samej planety – owego nad-bohatera – możemy uznać *Solaris* za Lemowską nad-powieść, źródło wszelkich pozostałych jego fabuł, fabularyzowany traktat o pisaniu oraz jego epistemologii. Wciąż na nowo śniony sen podświadomości, w którym dochodzi do interferencji ze sferą archetypów.

Bibliografia

- Bachtin M., *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982.
- Balbus S., *Między stylami*, Kraków 1993.
- Baudelaire C., *Paryski splin*, przeł. R. Engelking, Gdańsk 2008.
- Bolecki W., *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy Gombrowicz. Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1996.
- Bradshaw J., *Powrót do swego wewnętrznego domu. Jak odzyskać i otoczyć opieką swoje wewnętrzne dziecko*, przeł. C. Urbański, Konstancin-Jeziorna 2008.
- Burzyńska A., Markowski M.P. (red.), *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, Kraków 2006.
- Chmielewski M. (red.), *Leksykon duchowości katolickiej*, Lublin-Kraków 2002.
- Csicsery-Ronay I., *Modelowanie chaosfery: Stanisława Lema rozmowy z Obcymi*, „Teksty Drugie” 1992, nr 3.
- Czabanowska-Wróbel A., *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2013.
- Dudek Z.W., *Podstawy psychologii Junga*, Warszawa 2006.
- Irzykowski K., *Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności. – Lemiesz i szpada przed sądem publicznym. (W sprawie Stanisława Brzozowskiego). – Prolegomena do charakterologii*, wstęp A. Lam, Kraków 1980.

- Jagięła J., *Stan wewnętrzznego dziecka w analizie transakcyjnej*, „Prace Naukowe Akademii im. J. Długosza w Częstochowie” 2015, t. 24.
- Jarzębski J. (red.), *Lem w oczach krytyki światowej*, Kraków 1989.
- Jarzębski J., Sulikowski A. (red.), *Stanisław Lem: pisarz, myśliciel, człowiek*, Kraków 2003.
- Jung C.G., *Aion. Przyczynki do symboliki Jaźni*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997.
- Jung C.G., *Psychologia a religia Zachodu i Wschodu*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2005.
- Jung C.G., *Psychologia przeniesienia*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997.
- Kucharczyk Ł., *Granice interpretacji na przykładzie „Solaris” Stanisława Lema*, „Spotkania Humanistyczne” 2016, nr 6.
- Kuczowski K. (red. i wyb.), *Ranek/mane. Eseje – szkice – przyczynki krytyczne*, Sopot 2021.
- Lem S., *Solaris*, posłowie J. Jarzębski, Kraków 2021.
- Löschnigg M., *Niewysłowiona wojna. Trauma i „kryzys języka” w angielskiej i niemieckiej literaturze pierwszej wojny światowej*, przeł. G. Marzec, „Teksty Drugie” 2018, nr 4.
- Luvaas T., *Jestem tutaj – rozmowa z moim wewnętrznym dzieckiem*, przeł. D. Rossowski, Łódź 1995.
- Markowski M.P., *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007.
- Merton T., *Posiew kontemplacji*, przeł. M. Morstin-Górska, Kraków 1989.
- Muchowicz A., „*Taniec Chochola*” czyli „*ambiwalencja misterium i szopki*”, „Sztuka i Filozofia” 1994, nr 9.
- Okopień-Sławińska A., *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, Kraków 2001.
- Schulz B., *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, wstęp i oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989.
- Sobczyk A.J., „*Homo religiosus a homo novus. Kiedy duchowość religijną można utożsamiać z chrześcijańską? Przykład praktycznego zastosowania w Papui Nowej Gwinei*”, „Teologia i Moralność” 2013, nr 2(14).
- Staroń I., „*In partibus infidelium*”, czyli *poetyka krajobrazu wewnętrznego. Stanisław Antoni Mueller a kontekst Schulzowski*, „Pamiętnik Literacki” 2016, z. 1.

Subocz P., Staroń I., *Nadkolory i nadaromaty. Schulz, Mueller, Blecher*, Lublin 2017.

Wardaszko-Łyskowska H. (red.), *Terapia grupowa w psychiatrii*, Warszawa 1980.

Wyka K., „*Pan Tadeusz*”. *Studia o poemacie*, Warszawa 1963.

Zemło M. (red.), *Małe miasta: duchowość pozakanoniczna*, Białystok 2020.

Streszczenie

Romansowo-mistyczna fabuła przedstawiona w Lemowskiej *Solaris* w anturżu *science fiction* daje się rozpatrywać jako wielka parabola o poznawaniu głębinowego ja. Tę z kolei możemy odczytywać na dwóch poziomach: psychoanalitycznym oraz chrześcijańskim. Relacja miłosna Krisa z Harey – kobietą stworzoną przez wielki ocean na obraz i podobieństwo dawnej kochanki bohatera – jawi się jako spotkanie z animą, z pierwiastkiem żeńskim męskiej psychiki. Z drugiej zaś strony liczne obecne aluzje chrystologiczne pozwalają rozumieć tę oś fabularną jako alegorię miłości Duszy-Oblubienicy i Chrystusa-Oblubieńca, co odsyła do Pieśni nad Pieśniami. Harey, decydując się na dobrowolną ofiarę ze swego życia, dąży do uwolnienia Krisa z zamkniętego pokoju pamięci, z kręgu symulaków, co w kontekście mistycznym należy odczytywać jako możliwy początek procesu chrystoformizacji głównego bohatera. Liczne obecne w powieści obrazy akwaticzne, fabularyzowane opisy wielkiego oceanu w perspektywie wyższych układów znaczeniowych dają się rozpatrywać jako topiczne wyobrażenia praporodu i wejścia do sfery archetypów. W tym sensie świat przedstawiony *Solaris* w całości obrazuje wnętrze psychiki Krisa, zaś wpisana w powieść interpretacyjna wieloznaczność skłania do refleksji nad kondycją człowieka doby nowoczesnej.

Słowa kluczowe: Stanisław Lem, *Solaris*, anima, wewnętrzne dziecko, psychoanaliza, noc ciemna, chrystoformizacja

Stanisław Lem w Hiszpanii: *Pokój na Ziemi*

W XX wieku najczęściej tłumaczonym w Hiszpanii polskim autorem był Henryk Sienkiewicz. Fernando Presa González zebrał informacje o ponad dwustu wydaniach dzieł noblisty, z których połowę stanowią różne edycje i reedycje *Quo vadis*¹.

Sytuacja zaczęła się zmieniać od 1975 roku. W ciągu zaledwie paru lat na czoło rankingu przekładów wysunął się Stanisław Lem.

W 1975 roku barcelońskie wydawnictwo Seix Barral wydało *Kongres futurologiczny*². Tłumaczem powieści był Melitón Bustamante. Ilona Narębska podkreśla znaczenie Seix Barral w procesie recepcji literatury polskiej w Hiszpanii:

W tamtym czasie niekwestionowanym królem wydawnictw barcelońskich było Seix Barral, które zaczęło wydawać literaturę polską w 1963 roku, publikując *Słonia* i *Satyry* Sławomira Mrożka. W ciągu dwunastu lat, od 1963 do 1975 roku, Barral wydaje także *Sklepy cynamonowe* Schulza, a *Kongresem futurologicznym* inauguruje obecność Stanisława Lema w Hiszpanii. Ale

¹ F. Presa González, *Bibliografía, Henryk Sienkiewicz en Polonia*, [w:] H. Sienkiewicz, *Relatos*, przeł. i oprac. F. Presa González, Madrid 2006, s. 103–118.

² S. Lem, *El congreso de futurología*, przeł. M. Bustamante, Barcelona 1975.

przede wszystkim upowszechnia teksty Witolda Gombrowicza: *Pornografię*, *Kosmos*, *Transatlantyk*, *Ślub*, *Operetkę*, *Bakakaj*³.

Notabene wspomniane wydawnictwo odegrało kluczową rolę w tzw. boomie literatury latynoamerykańskiej na świecie w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku, publikując książki m.in. Maria Vargasa Llosy i Julia Cortázara. Jednocześnie otworzyło drzwi do Hiszpanii Stanisławowi Lemowi, choć kolejne dzieła pisarza ukazywały się już w innych domach wydawniczych. Szczególna rola w tym procesie miała przypaść wydawnictwu Bruguera, również barcelońskiemu, i tłumaczece Jadwidze Maurizio.

Międzynarodowy Kongres Literatury Polskiej odbywający się w Zakopanem i w części poświęcony autorowi *Solaris* jest doskonałą okazją do przypomnienia postaci i dokonań translatorskich Jadwigi Maurizio bardzo blisko związanej z zimową stolicą Polski.

Miłośnicy historii Podhala z pewnością kojarzą nazwisko Mariana Maurizio-Abramowicza, taternika, narciarza, inżyniera i pisarza. Zainteresowani literaturą o tematyce regionalnej znają jego *Zakopiańskie wspominki*⁴ i wiersze napisane gwarą podhalańską. Do niedawna pod Giewontem stosunkowo mało wiedziano o pracy żony Mariana, Jadwigi. Ważnym wydarzeniem była konferencja popularnonaukowa towarzysząca wystawie: *Ku Tatrom się wróć... z Hiszpanii do Zakopanego. Życie i dzieło Mariana i Jadwigi Maurizio*. Konferencja odbyła się w roku 2015 w zakopiańskiej willi Oksza, filii Muzeum Tatrzańskiego. Ilona Narębska wygłosiła referat poświęcony tłumaczece, a w opublikowanym rok później artykule zebrała istotne informacje na temat jej biografii i dorobku translatorskiego:

Urodziła się w rodzinie inteligenckiej w 1910 roku jako Jadwiga Szenhak. Obco brzmiące [pisownia oryginalna] nazwisko zawdzięcza mężowi, Marianowi Maurizio Abramowiczowi, którego poznała w czasie studiów.

³ I. Narębska, *Panorama histórico de las traducciones de la literatura polaca publicadas en España de 1939 a 1975*, Alicante 2011, s. 281 (rozprawa doktorska, Uniwersytet w Alicante) [tłum. cytatu z języka hiszpańskiego G. Bąk].

⁴ M. Maurizio-Abramowicz, *Zakopiańskie wspominki*, Kraków 1985.

Ona studiowała wówczas romanistykę na Uniwersytecie Jagiellońskim, on był studentem krakowskiej Akademii Górniczo-Hutniczej. Pobrali się w 1935 roku, a cztery lata później, tuż po wybuchu wojny, wyjechali z Polski. Do 1942 roku mieszkali we Francji. Potem przenieśli się do Hiszpanii, gdzie spędzili resztę swojego życia. Na początku pobytu zatrzymali się u znajomych z Polski, Gabrieli i Stanisława Makowieckich. Obie panie znały się jeszcze ze studiów, wtedy jako Jadwiga Szenhak i „Ela” – jak mówili na nią przyjaciele – Rudnicka⁵.

W tym miejscu trzeba dodać, że to właśnie „Ela”, czyli zakopianka Gabriela Makowiecka, koleżanka Jadwigi Maurizio, na początku lat sześćdziesiątych zainicjowała studia polonistyczne na madryckim Uniwersytecie Complutense i przyczyniła się w istotnym stopniu do rozwoju iberystyki polskiej. Jej praca *Po drogach polsko-hiszpańskich*⁶ stanowi do dzisiaj punkt wyjścia do badań historii relacji polsko-hiszpańskich.

Jadwiga Maurizio to bez wątpienia najwybitniejsza i najpłodniejsza tłumaczka Stanisława Lema na język hiszpański. Lista jej przekładów obejmuje dziewięć tytułów: *Śledztwo*⁷, *Pamiętnik znaleziony w wannie*⁸, *Powrót z gwiazd*⁹, *Dzienniki gwiazdowe*¹⁰, *Cyberiadę*¹¹, *Doskonałą próżnię*¹², *Bajki robotów*¹³, *Katar*¹⁴, *Wielkość urojoną*¹⁵.

Tłumaczka współpracowała z wydawnictwem Bruguera. Nie było to wydawnictwo uniwersyteckie, drukowało popularne komiksy i tanie książki

⁵ I. Narębska, *Jadwiga Maurizio – uznana, nieznana, znajoma. Tłumaczka Lema*, „Przekładaniec” 2016, nr 32, s. 114.

⁶ G. Makowiecka, *Po drogach polsko-hiszpańskich*, Kraków 1984.

⁷ S. Lem, *La investigación*, przeł. J. Maurizio, Barcelona 1977.

⁸ S. Lem, *Memorias encontradas en una bañera*, przeł. J. Maurizio, Barcelona 1977.

⁹ S. Lem, *Retorno de las estrellas*, przeł. J. Maurizio, Barcelona 1978.

¹⁰ S. Lem, *Diarios de las estrellas*, przeł. J. Maurizio, Barcelona 1978.

¹¹ S. Lem, *Ciberiada*, przeł. J. Maurizio, Barcelona 1979.

¹² S. Lem, *Vacío perfecto*, przeł. J. Maurizio, Barcelona 1981.

¹³ S. Lem, *Fábulas de robots*, przeł. J. Maurizio, Barcelona 1981.

¹⁴ S. Lem, *La fiebre de beno*, przeł. J. Maurizio i P. Giralta Gorina, Barcelona 1983.

¹⁵ S. Lem, *Un valor imaginario*, przeł. J. Maurizio, Barcelona 1983.

niezaliczane wówczas do literatury wysokiej. W Hiszpanii lat siedemdziesiątych literatura fantastyczno-naukowa miała wielu czytelników, ale nie była traktowana zbyt poważnie przez środowisko akademickie i krytykę. Bruguera dostarczała miłośnikom science fiction teksty w języku hiszpańskim w tanich wydaniach bez wstępu i bez aparatu krytycznego. Nie oznacza to jednak, że wydania kolejnych książek nie wywoływały dyskusji. Debaty wokół literatury fantastyczno-naukowej prowadzone były w fanzinach, nieprofesjonalnych pismach tworzonych przez miłośników tematu. Zresztą, ten rodzaj publikacji był charakterystyczny dla okresu „movida madrileña”¹⁶ końca lat siedemdziesiątych i pierwszej połowy lat osiemdziesiątych.

Z czasem nastąpiła wydawnicza nobilitacja Lema, której przejawem były kolejne edycje w poważniejszych domach wydawniczych, takich jak Edhasa, Alianza editorial, Impedimenta i Cátedra.

Wydawnictwo Edhasa, założone w 1946 roku w Argentynie, miało istotny wkład w popularyzację twórczości pisarza w Hiszpanii. Opublikowało hiszpańskie wersje *Głosu Pana*¹⁷ (przeł. Rubén Masera) i *Wizji lokalnej*¹⁸ (przeł. Ana Tortajada).

Natomiast Alianza editorial wydała jedenaście książek Stanisława Lema! Niemal połowę (pięć tytułów) stanowią przekłady Jadwigi Maurizio, w trzech przypadkach zrealizowane wspólnie z Pilar Giralt Goriną. W katalogu wydawnictwa są jeszcze tłumaczenia: Maribel de Juan Guyat (*Fiasko*¹⁹), Melitona Bustamante (*Kongres futurologiczny*²⁰), Laury Krauz (trzy edycje *Opowieści o pilocie Pirxie*²¹) i Luisa Pastora Puebla (*Edén*²²).

¹⁶ Ruch kontrkulturowy rozwijający się głównie w Madrycie podczas hiszpańskiego przejścia do demokracji po śmierci generała Francisco Franco w 1975 roku.

¹⁷ S. Lem, *La voz de su amo*, przeł. R. Másera, Barcelona 1989.

¹⁸ S. Lem, *Regreso a Entia*, przeł. A. Tortajada, Barcelona 1990.

¹⁹ S. Lem, *Fiasco*, przeł. M. de Juan Guyat, Madrid 1991.

²⁰ S. Lem, *Congreso de futurología*, przeł. M. Bustamante, Madrid 2014.

²¹ S. Lem, *Aventuras estelares del piloto Pirx*, przeł. L. Krauz, Madrid 2005; S. Lem, *Más relatos del piloto Pirx*, przeł. L. Krauz, Madrid 2005; S. Lem, *Relatos del piloto Pirx*, przeł. L. Krauz, Madrid 1991.

²² S. Lem, *Edén*, przeł. L. Pastor Puebla, Madrid 1991.

Osiem tytułów zostało wydanych w ramach odrębnej kolekcji *Biblioteca de autor* (*Biblioteka Autora*).

W ostatnich latach, już XXI wieku, najwięcej edycji Lema, wznowień i nowych przekładów, zawdzięczamy madryckiemu wydawnictwu Impedimenta. Pierwszą opublikowaną pozycją był *Szpital Przemienienia*²³ w tłumaczeniu Joanny Bardzińskiej. Joanna Orzechowska jest autorką nowych przekładów *Solaris*²⁴ i *Śledztwa*²⁵. Impedimenta opublikowała też jej tłumaczenia *Maski*²⁶ i *Golema XIV*²⁷. Do grona nowego pokolenia tłumaczy Lema współpracujących ze wspomnianym wydawnictwem należą również Abel Murcia Soriano i Katarzyna Mołoniewicz. Wspólnie przetłumaczyli cztery książki: *Astronautów*²⁸, *Głos Pana*²⁹, *Prowokację*³⁰ i *Niezwykłego*³¹. Pozostałe pozycje w katalogu Impedimenta stanowią wznowienia przekładów Jadwigi Maurizio, co potwierdza ich wysoką jakość.

Trzeba też wspomnieć dwa tytuły opublikowane przez madryckie wydawnictwo Funambulista: *Prowokację*³² w przekładzie Joanny Bardzińskiej i Kasi Dubli oraz *Wysoki Zamek*³³ w przekładzie Andrzeja Kowalskiego.

Dzieła Lema były również wznawiane przez inne wydawnictwa, np. Planeta-DeAgostini, Círculo de Lectores i Suma de Letras.

Pisząc o recepcji pisarza w Hiszpanii, nie można zapominać, że język hiszpański nie jest jedynym językiem używanym w tym kraju. W 1988 ukazał się kataloński przekład powieści *Fiasko*³⁴. Jego autorem był Joan Ayala, a książka została wydana przez barcelońskie wydawnictwo Laia.

²³ S. Lem, *El hospital de la transfiguración*, przeł. J. Bardzińska, Madrid 2008.

²⁴ S. Lem, *Solaris*, przeł. J. Orzechowska, Madrid 2011.

²⁵ S. Lem, *La investigación*, przeł. J. Orzechowska, Madrid 2011.

²⁶ S. Lem, *Máscara*, przeł. J. Orzechowska, Madrid 2013.

²⁷ S. Lem, *Golem XIV*, przeł. J. Orzechowska, Madrid 2012.

²⁸ S. Lem, *Astronautas*, przeł. A. Murcia Soriano i K. Mołoniewicz, Madrid 2016.

²⁹ S. Lem, *La Voz del Amo*, przeł. A. Murcia Soriano i K. Mołoniewicz, Madrid 2017.

³⁰ S. Lem, *Provocación*, przeł. A. Murcia Soriano i K. Mołoniewicz, Madrid 2020.

³¹ S. Lem, *El Invencible*, przeł. A. Murcia Soriano i K. Mołoniewicz, Madrid 2021.

³² S. Lem, *Provocación*, przeł. Joanna Bardzińska i K. Dubla, Madrid 2008.

³³ S. Lem, *El castillo alto*, przeł. Andrzej Kowalski, Madrid 2006.

³⁴ S. Lem, *El Fràcas*, przeł. J. Ayala, Barcelona 1988.

W tym samym roku również barcelońskie Pleniluni wydało katalońską wersję *Solaris*³⁵ w tłumaczeniu Agaty Siewierskiej.

W roku 2012 do grona wydawców twórczości Stanisława Lema dołączyło prestiżowe wydawnictwo Cátedra, specjalizujące się w wydaniach krytycznych literatury klasycznej. Tę programową specyfikę Cátedry doskonale ilustrują tytuły literatury polskiej obecne w jej katalogu. W ostatnich latach Fernando Presa González opublikował w tym wydawnictwie dwujęzyczną antologię *Poezji polskiego romantyzmu*³⁶, pierwszy hiszpański przekład *Nie-Boskiej komedii*³⁷ Zygmunta Krasińskiego, *Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego* Adama Mickiewicza i *Opowiadania* Henryka Sienkiewicza.

Otwierając nową kolekcję literatury popularnej, wydawnictwo zaproponowało mnie i Mabel Velis przygotowanie wydania *Pokoju na Ziemi*³⁸, jedynej jeszcze nieprzetłumaczonej na hiszpański powieści Lema. Zgodnie z zasadami obowiązującymi w Ediciones Cátedra do przekładu dodaliśmy też ponad 60-stronicowy wstęp na temat twórczości i biografii autora.

Praca nad przekładem *Pokoju na Ziemi* przekonała mnie o wartości tej powieści. Książka zasługuje na uwagę ze względu na ładunek intelektualny i oryginalny typ bohatera-narratora. Sam Stanisław Lem tak pisał o genezie utworu:

Zarzewiem tej książki była (raczej) próba wyobrażenia sobie i fabularnego przedstawienia sytuacji psychicznej człowieka po rozcięciu tak zwanego wielkiego spoidła, łączącego dwie półkule mózgowe, czyli po zabiegu zwanym kallotomią. Fascynowała mnie sytuacja, kiedy w jednej głowie mogą powstać dwie niezależne świadomości. Pisanie poprzedziły długie studia nad fachową literaturą: pozwoliłem sobie wypełnić pewne białe plamy w naszym naukowym rozpoznaniu tego zjawiska: w osiemdziesięciu procentach moje

³⁵ S. Lem, *Solaris*, przeł. A. Siewierska, Barcelona 1988.

³⁶ A. Mickiewicz, J. Słowacki, Z. Krasiński, C.K. Norwid, *Poesía polaca del Romanticismo*, oprac. i przeł. F. Presa González, Madrid 2014.

³⁷ Z. Krasiński, *La no Divina Comedia*, oprac. i przeł. F. Presa González, Madrid 2009.

³⁸ S. Lem, *Paz en la Tierra*, oprac. G. Bąk, przeł. G. Bąk i M. Velis, Madrid 2012.

rozważania były oparte na literaturze fachowej, a reszta była moim uzupełnieniem podyktowanym potrzebami fabularyzacyjnymi³⁹.

Dla czytelnika nieobeznanego z naukami o mózgu, kognitywistyce i neuronauce przygody badacza kosmosu Ijona Tichego będą prawdziwym odkryciem. Mózg jest centralnym organem układu nerwowego składającym się ze 100 miliardów neuronów. Jest też narządem, którego poszczególne regiony wykonują różne funkcje i posiadają charakterystyczne cechy i zdolności. W *Pokoju na Ziemi*, chyba po raz pierwszy w historii literatury, mózg stał się osią dzieła literackiego. Wcześniej wielokrotnie taką rolę pełniły dusza i serce, ale mózg pozostawał poza zasięgiem zainteresowania pisarzy.

Nowatorstwo Lema polega na przedstawieniu nowego tematu naukowego, ale jednocześnie na wprowadzeniu nowego typu bohatera nieznanego w tradycji literackiej. Co warto podkreślić, ten nowy typ bohatera-narratora nie jest wymysłem fantazji, jest związany z sytuacją rzeczywistą zauważoną przez Lema dzięki jego niezwykłej erudycji naukowej.

W wyniku kallotomii bohater-narrator cierpi na częściowe podwojenie jaźni. Ten wyjątkowo złożony problem (również dla tłumacza) pojawia się już na samym początku powieści:

Nie wiem, co robić. Żebym chociaż mógł powiedzieć „źle ze mną”, nie byłoby najgorzej. Nie mogę też rzec „źle z nami”, bo tylko częściowo mogę mówić o własnej osobie, aczkolwiek nadal jestem Ijonem Tichym⁴⁰.

W *Pokoju na Ziemi* znajdujemy liczne opisy geografii i meteorologii Księżyca. Stanisław Lem podąża tu śladami astronoma Jana Heweliusza (1611–1687), autora wydanej w Gdańsku w 1647 roku pracy *Selenographia sive lunae descriptio*.

³⁹ <https://solaris.lem.pl/ksiazki/beletrystyka/pokoj-na-ziemi/115-komentarz-pokoj-na-ziemi> [dostęp: 30.07.2021].

⁴⁰ S. Lem, *Pokój na Ziemi*, Warszawa 2009, s. 5.

Księżyc znam jak własną kieszeń z dawnych lat, kiedy był jeszcze aktualny projekt przerobienia go na ekspozyturę Disneylandu. Okrążyłem go trzy razy na wysokiej orbicie i zacząłem nad Oceanus Procellarum powolutku schodzić w dół. Z jednej strony widziałem Mare Imbrium, a z drugiej krater Erathostenesa, dalej Murchisona i Sinus Medii aż po Mare Nibium. Byłem już tak nisko, że dalszą część powierzchni Księżyca zasłonił mi jego biegun⁴¹.

I dalej:

Nic, tylko ospyska głazów i kratery od największych po małe jak talerz, bruzdy promieniście lśniącej starej magmy wokół Kopernika, uskoki Huygensa, bardziej ku biegunowi Archimedes, Cassini, na horyzoncie Plato, a wszędzie ta sama martwota wprost nie do pojęcia. Wzdłuż południka wyznaczonego przez Flamsteeda, Herodotusa, Rümkerą przez Sinus Roris biegło najszersze pasmo ziemi niczyjej i tam właśnie miałem wylądować pierwszym zdalnikiem, po usadownieniu pojazdu na stacjonarnej orbicie⁴².

To tylko dwa przykłady opisu topografii Księżyca. *Pokój na Ziemi* jest zaproszeniem do obejrzenia atlasu naturalnego satelity Ziemi lub obserwacji jego powierzchni przez dobry teleskop. Pisarz przyciąga naszą uwagę licznymi nazwami geograficznymi mającymi związek z historią astronomii i eksploracji kosmosu. Powieść jest prawdziwym kompendium wiedzy o warunkach geologicznych i klimatycznych Srebrnego Globu, o tym, co można zobaczyć na jego powierzchni i z jego powierzchni. Dowiadujemy się, że nawet światło wygląda i zachowuje się tam inaczej niż na Ziemi:

Tam, gdzie światło słoneczne sąsiaduje na Księżycu bezpośrednio z cieniem, kontrasty jasności są tak ogromne, że oko nie może im podołać; musiałem więc zejść w kąt tego wnętrza, sunąc rozłożonymi rękami po ścianie, i przycisnąwszy do tegoż muru plecy, zacisnąłem powieki, aby przyzwyczaić wzrok do ciemności. Policzywszy w duchu do stu, rozejrzałem się.

⁴¹ Tamże, s. 106–107.

⁴² Tamże, s. 108.

Wnętrze przypominało jaskinię bez sklepienia. Co zresztą nie rozjaśniało go z góry ani trochę, boż niebo Księżyca jest czarne jak noc. Także światło słoneczne nie daje się tam dostrzec jako jasny słup, gdy pada przez jakiś otwór, bo nic go nie rozprasza jak powietrze i pył na Ziemi⁴³.

Podczas kolejnych eksploracji możemy nie tylko dokładnie poznać warunki naturalne Księżyca, ale też mocą wyobraźni zacząć kontemplować piękno krajobrazu ziemskiego satelity. Klucz tkwi właśnie w szczegółach, które przechodzą od opisu gleby, jej koloru, konsystencji po prezentację różnych form rzeźby terenu. Ta pozornie nieinteresująca lunarna martwota staje się obiektem kontemplacji, podziwu, czymś wzniosłym. Można chyba tu mówić o kolejnym poszerzeniu granic wrażliwości estetycznej. Do czasu romantyzmu pisarze z reguły nie zajmowali się opisem piękna gór. Tatry czy Pireneje były wówczas jedynie przeszkodą podczas długich i męczących podróży odbywanych pieszo lub konno. Dziewiętnastowieczni poeci, nie tylko Adam Mickiewicz, spoglądali już inaczej na stojące „rzędami opoki”. W wieku XX, a już na pewno w wieku XXI, nasza estetyczna wrażliwość powinna objąć także obszary innych światów, również tych, które są lub zdają się być martwe.

Ale oczywiście ta kontemplacja piękna czy wzniosłości wcale nie łączy się z wygodą, bo odkrywcy, nawet ci zdalnie sterowani, na Księżycu muszą stawić czoła ekstremalnie trudnym warunkom. Jesteśmy przyzwyczajeni do życia na naszej niebieskiej planecie i każda ucieczka do innych światów, nawet stosunkowo bliskich, takich jak Księżyc, jest i będzie dla nas wyzwaniem. W tym kontekście bardzo pouczające są nie tylko przygody pilotów, ale także ciągle nawiązania do początków programu kosmicznego w drugiej połowie XX wieku. Niewygodne skafandry, trudności związane z podstawowymi funkcjami fizjologicznymi takimi jak jedzenie czy mycie się, wszystko to, choć opisane przez Lema w tonie humorystycznym, nie przestaje być poważnym problemem, tym poważniejszym, im dłuższe podróże kosmiczne będziemy realizować.

⁴³ Tamże, s. 136.

Przyzwyczajiliśmy się do książek fantastyczno-naukowych skupiających się bardziej na przyszłości, ale w przypadku Lema naukowa powaga zmusza go również do spojrzenia w przeszłość i przedstawienia faktów ilustrujących różne problemy, z jakimi boryka się bohater powieści. Nie zawsze zdajemy sobie sprawę z ogromnych trudności, jakie musieli pokonać pierwsi astronauta, aby rozpocząć eksplorację kosmosu i postawić pierwsze kroki na Księżycu. Ijon Tichy solidaryzuje się z tymi pionierami astronautyki i z całą pewnością solidaryzuje się z nimi sam autor książki.

To zdumiewające, jak na zaledwie dwustu kilkunastu stronach pisarzowi udało się przedstawić tak wiele danych naukowych, a jednocześnie przekazać je czytelnikom z tak dużą dozą humoru.

Nie oznacza to jednak, że jego stosunek do nauki jest bezkrytyczny, wręcz przeciwnie. W *Pokoju na Ziemi* środowisko naukowe staje się obiektem żartów i krytyki. Na kartach powieści widzimy, jak problem naukowy, np. kallotomia, prowadzi do rozwijania wielu hipotez, tych poważnych, ale też tych zupełnie pozbawionych sensu, a – co ważne – za wszystkimi hipotezami stoją osoby uznane w środowisku naukowym. Często decyduje interes prywatny, interes instytucji, ale, co trzeba podkreślić, spotykamy również prawdziwą pasję naukową, a wszystkie te czynniki współistnieją w realnym świecie nauki.

W tym kontekście *Pokój na Ziemi* jest powieścią satyryczną, a przedmiot satyry stanowi (choć może się to wydawać zaskakujące u pisarza tak bliskiego nauce jak Stanisław Lem) nauka: nauka jako nauka, jako instytucja, zawód i sposób życia. W powieści pojawia się wiele nazwisk autorów oraz tytułów prac naukowych, fikcyjnych lub prawdziwych. Wszystkie razem stanowią wyzwanie dla zainteresowanych czytelników. Uważny czytelnik będzie musiał zapoznać się z szeregiem nazwisk naukowców różnych narodowości, swoistym katalogiem bibliotecznym, który wprawia w zakłopotanie, zakłopotanie, które odczuwamy w obliczu bezmiarów produkcji naukowej.

Z drugiej strony ciągłe żarty ze świata nauki mogą mieć też głębsze odczytanie, nie satyryczne, a filozoficzne. W *Pokoju na Ziemi* nasza ludzka natura, nasze zwyczaje i przyzwyczajenia przeważają nad najlepszymi i najlepiej przemyślanymi programami naukowymi. Przecież nawet najbardziej złożone wynalazki nauki i techniki nie są niezawodne:

Tymczasem Ogólna Teoria Systemów dowodzi matematycznie, że nie ma elementu ani części, która byłaby całkiem niezawodna, i nawet jeśli każdą obdarzyć awaryjnością o milionowym ułamku, czyli taką, że dany element może się popsuć raz na milion razy, system złożony z miliona musi w jakimś miejscu nawalić⁴⁴.

W powieści jest wiele fragmentów, często bardzo komicznych, które ilustrują kontrast między wysoko zaawansowaną nauką i techniką a codzienną rzeczywistością człowieka, pełną słabości i błędów. *Errare humanum est* jest jedną z osi książki, choć sama sentencja nie pojawia się na jej stronach. Ludzkość błądzi, realizując projekty na skalę planetarną, projekty, których wynik jest całkowicie nieprzewidywalny. Podobnie nieprzewidywalne dla czytelników jest zakończenie książki, a to oczywiście stanowi jej niewątpliwy atut.

W tekście pojawiają się sentencje i terminy w języku Cycerona: *corpus collosum, regressus ad infinitum, dulce et decorum est pro patria mori, per procura, Pacem in terris, divide et impera, tertium comparationis, ceterum humanitatem preservandam esse, Plantago Psyllium, Mundum vult decipi, ergo decipiatur, Pax vobiscum, Et cum spiritu tuo, Virus Lunaris Pacemfaciensis...* Wiemy, że Lem uwielbiał tworzyć nowe gatunki z królestwa roślin i królestwa zwierząt i nadawać im łacińskie nazwy, przykładem tej tendencji mogą być również wcześniejsze *Dzienniki gwiazdowe*. Łacina na stronach książki jest nawiązaniem do zachodniej tradycji religijnej, kulturowej i naukowej, jest też niewątpliwie związana z biografią pisarza, który ukończył doskonale przedwojenne lwowskie gimnazjum, a w okresie powojennym studiował medycynę na Uniwersytecie Jagiellońskim.

Pacem in terris, tytuł powieści po łacinie, pojawia się na kartach książki i okazuje się dokładnym powtórzeniem tytułu ostatniej (z roku 1963) encykliki Jana XXIII. W encyklice papież zastanawiał się nad warunkami niezbędnymi do zaistnienia prawdziwego pokoju na świecie, opowiadał się za nowym porządkiem stosunków społecznych, politycznych i międzynarodowych. Powieść Lema możemy uznać za *Pacem in terris* à rebours nie

⁴⁴ Tamże, s. 153.

tylę jako tekst, który wchodzi w dyskusję z encykliką, ile jako opis rzeczywistości ziemskiej będący skrajnym przeciwieństwem wizji nakreślonej w orędziu papieskim. Według Wojciecha Orlińskiego:

Pomysł tej przedostatniej książki przyszedł Lemowi do głowy już w 1969 roku, gdy razem z ogromną częścią ludzkiej populacji oglądał transmisję z lądowania Apollo 11 na Księżycu. Jak pisał wtedy w liście do Čepaitisa, przez cały czas dręczyła go jedna myśl: „umieściwszy odpowiedni Superlaser na Księżycu, można by nim przewracać całe miasta i kontynenty ziemskie, w ten sposób działania militarne zdobyły następny punkt dla siebie i wesłlibyśmy definitywnie w nową Epokę”⁴⁵.

Pomysł, że militaryzacja Księżyca otworzy nową epokę dla wielu z nas może być zaskoczeniem. Minęło ponad pięćdziesiąt lat od pierwszego lądowania na Srebrnym Globie, media przekazują nam informację na temat pierwszych podróży turystycznych na niskie orbity w ramach działalności biznesowej dwóch amerykańskich miliarderów. Jednak głębsza analiza faktów związanych z nowym wyścigiem technologicznym w Kosmosie w pełni potwierdza przekonanie pisarza o niezwyklej znaczeniu militarnym naszego naturalnego satelity. Według Jacka Bartosiaka, eksperta w dziedzinie geopolityki, jesteśmy właśnie na progu tej nowej epoki. Od czasów portugalskiego odkrywcy Henryka Żeglarza w wieku XV aż do naszych czasów o dominacji wojskowej i gospodarczej decydowała kontrola oceanów, którą sprawowały mocarstwa morskie: Portugalia, Hiszpania, Holandia, Wielka Brytania i wreszcie Stany Zjednoczone poprzez US Navy. Wszystko wskazuje na to, że wchodzimy w epokę, w której warunkiem dominacji będzie kontrola Kosmosu: na bliskich orbitach ciągle jeszcze znaczną przewagę posiadają Amerykanie i Rosjanie, Chiny chcą dokonać skoku i skierować się w stronę okolic Księżyca i jego powierzchni. Nowa epoka, o której myślał Lem, właśnie się zaczęła!

Na uwagę zasługuje wiele fragmentów książki, które zarysowują przyszłe trendy wojenne związane nie tylko z rozwojem broni (miniaturyzacja

⁴⁵ W. Orliński, *Lem. Życie nie z tej ziemi*, Wołowiec 2017, s. 376.

i nanotechnologia), ale z samą istotą działań. Widzimy na przykład, jak podejście o celową interwencję pojawia się w kwestiach związanych z meteorologią, klęskami żywiołowymi, bezpieczeństwem żywnościowym... A do tego dochodzi gra tajnych służb, wojna propagandowa, rola informacji, działania, które dzisiaj określamy mianem „wojen hybrydowych”... Wszystko to jest obecne na stronach *Pokoju na Ziemi* i zamienia powieść w rodzaj *thrillera politycznego*. Główny bohater Ijon Tichy jest ciągle monitorowany przez różne agencje, które go szpiegują, prowokują, uwodzą (nie brakuje sobowótora pięknej amerykańskiej aktorki), aby wydobyć z niego informacje, o których on (to znaczy jedna z jego półkul mózgowych) nic nie wie. Jego ziemskie przygody nie są więc mniej dramatyczne i interesujące niż te księżycowe.

Bibliografia

- <https://solaris.lem.pl/ksiazki/beletrystyka/pokoj-na-ziemi/115-komentarz-pokoj-na-ziemi> [dostęp: 30.07.2021].
- Krasiński Z., *La no Divina Comedia*, oprac. i przeł. F. Presa González, Madrid 2009.
- Lem S., *Astronautas*, przeł. A. Murcia Soriano i K. Mołoniewicz, Madrid 2016.
- Lem S., *Aventuras estelares del piloto Pirx*, przeł. L. Krauz, Madrid 2005.
- Lem S., *Ciberiada*, przeł. J. Maurizio, Barcelona 1979.
- Lem S., *Diarios de las estrellas*, przeł. J. Maurizio, Barcelona 1978.
- Lem S., *Edén*, przeł. L. Pastor Puebla, Madrid 2013
- Lem S., *El castillo alto*, przeł. Andrzej Kowalski, Madrid 2006.
- Lem S., *El congreso de futurología*, przeł. M. Bustamante, Barcelona 1975.
- Lem S., *El hospital de la transfiguración*, przeł. J. Bardzińska, Madrid 2008.
- Lem S., *El Invencible*, przeł. A. Murcia Soriano i K. Mołoniewicz, Madrid 2021.
- Lem S., *Fábulas de robots*, przeł. J. Maurizio, Barcelona 1981.
- Lem S., *Fiasco*, przeł. M. de Juan Guyat, Madrid 1991.
- Lem S., *El Fràcas*, przeł. J. Ayala, Barcelona 1988.

- Lem S., *Golem XIV*, przeł. J. Orzechowska, Madrid 2012.
- Lem S., *La fiebre de heno*, przeł. J. Maurizio i P. Giralt Gorina, Barcelona 1983.
- Lem S., *La investigación*, przeł. J. Maurizio, Barcelona 1977.
- Lem S., *La investigación*, przeł. J. Orzechowska, Madrid 2011.
- Lem S., *La voz de su amo*, przeł. R. Másera, Barcelona 1989.
- Lem S., *La Voz del Amo*, przeł. A. Murcia Soriano i K. Mołoniewicz, Madrid 2017.
- Lem S., *Más relatos del piloto Pirx*, przeł. L. Krauz, Madrid 2005
- Lem S., *Máscara*, przeł. J. Orzechowska, Madrid 2013.
- Lem S., *Memorias encontradas en una bañera*, przeł. J. Maurizio, Barcelona 1977.
- Lem S., *Paz en la Tierra*, oprac. G. Bąk, przeł. G. Bąk i M. Velis, Madrid 2012.
- Lem S., *Pokój na Ziemi*, Warszawa 2009.
- Lem S., *Provocación*, przeł. Joanna Bardzińska i K. Dubla, Madrid 2008.
- Lem S., *Provocación*, przeł. A. Murcia Soriano i K. Mołoniewicz, Madrid 2020.
- Lem S., *Regreso a Entia*, przeł. A. Tortajada, Barcelona 1990
- Lem S., *Relatos del piloto Pirx*, przeł. L. Krauz, Madrid 1991.
- Lem S., *Retorno de las estrellas*, przeł. J. Maurizio, Barcelona 1978.
- Lem S., *Solaris*, przeł. A. Siewierska, Barcelona 1988.
- Lem S., *Un valor imaginario*, przeł. J. Maurizio, Barcelona 1983.
- Lem S., *Vacío perfecto*, przeł. J. Maurizio, Barcelona 1981.
- Makowiecka G., *Po drogach polsko-hispańskich*, Kraków 1984.
- Makowiecka G., *Wracając do lat hispańskich*, Warszawa 1992.
- Maurizio-Abramowicz M., *Zakopiańskie wspominki*, Kraków 1985.
- Mickiewicz A., *Libros de la nación polaca y del pelegrinajes polaco*, oprac. i przeł. F. Presa González, Madrid 2018.
- Mickiewicz A., Słowacki J., Krasieński Z., Norwid C.K., *Poesía polaca del Romanticismo*, oprac. i przeł. F. Presa González, Madrid 2014.
- Narębska I., *Jadwiga Maurizio – uznana, nieznana, znajoma. Tłumaczka Lema*, „Przekładaniec” 2016, nr 32.
- Narębska I., *Panorama histórico de las traducciones de la literatura polaca publicadas en España de 1939 a 1975*, Alicante 2011.

Orliński W., *Lem. Życie nie z tej ziemi*, Wołowiec 2017.

Presa González F., *Bibliografía, Henryk Sienkiewicz en Polonia*, [w:] H. Sienkiewicz, *Relatos*, przeł. i oprac. F. Presa González, Madrid 2006.

Streszczenie

W 1975 roku barcelońskie wydawnictwo Seix Barral wydało hiszpański przekład *Kongresu futurologicznego* Stanisława Lema. W następnych latach Lem wysunął się na czoło rankingu najczęściej tłumaczonych polskich pisarzy. Pierwsza część artykułu analizuje historię hiszpańskich wydań dzieł pisarza, podkreślając zasługi jego najwybitniejszej tłumaczki Jadwigi Maurizio. Druga część tekstu stanowi interpretację powieści *Pokój na Ziemi*, która – zdaniem autora (i tłumacza) – zasługuje na więcej uwagi ze względu na jej ładunek intelektualny i oryginalny typ bohatera-narratora.

Słowa kluczowe: Stanisław Lem, recepcja literatury polskiej w Hiszpanii, relacje literackie polsko-hiszpańskie



CZĘŚĆ DRUGA:

**Panowie
i pamiętanie**

Blask arcydzieła. *Madame Antoniego Libery*¹

0 powieści

Madame Antoniego Libery została wydana w 1998 roku przez Znak jako laureatka pierwszej edycji ogłoszonego rok wcześniej przez to wydawnictwo konkursu na powieść lub zbiór opowiadań i szybko zdobyła sympatię czytelników, która nie słabnie do dziś. Pierwszy nakład powieści (cztery tysiące egzemplarzy) sprzedał się w ciągu trzech miesięcy, a po dwudziestu dwóch latach liczba ta osiągnęła blisko sto pięćdziesiąt tysięcy, co utrwaliło status utworu jako bestsellera. Trzeba bowiem wiedzieć, że rynek literacki utrzymuje dynamikę zainteresowania współczesną powieścią przez około rok, przy czym utwory debiutanckie, do jakich przecież w pewnym sensie należy *Madame*, rozchodzą się zwykle w nakładzie około tysiąca egzemplarzy. *Madame* została wydana także przez Instytut Literatury (2021) w nakładzie ośmiu tysięcy egzemplarzy w szkolnej edycji powieści, to znaczy edycji rozbudowanej o obszernie przypisy i objaśnienia ułatwiające nauczycielom i uczniom recepcję książki jako lektury obowiązkowej.

¹ Artykuł jest skróconą wersją rozdziału III monografii M. Judy-Mieloch, *W cieniu marnego czasu. O twórczości Antoniego Libery*, Kraków 2021.

Od początku utwór cieszył się dużym zainteresowaniem także krytyki literackiej. Lista not, recenzji, felietonów, esejów i analiz w języku polskim obejmuje niemal siedemdziesiąt pozycji, które ukazywały się najliczniej, rzecz jasna, przez pięć lat po pierwszym wydaniu. W ramach monografii o życiu i twórczości Antoniego Libery w serii krytyki literackiej ukazało się pierwsze całościowe, wieloaspektowe, a przede wszystkim – porządkujące dotychczasowe rozpoznania omówienie utworu². Warto też powiedzieć, że omówienie to odkłamuje kilka narosłych wokół powieści nieporozumień interpretacyjnych.

Niniejszy artykuł jest wyborem najważniejszych tez tej eksplikacji.

Przyjęcie powieści było niemal jednogłośnie przychylne, a nawet entuzjastyczne. Jeden z czołowych polskich krytyków literackich, Tomasz Burek, przywitał książkę artykułem pod znamionym tytułem *Nareszcie powieść*³, a wkrótce potem powrócił do niej, pisząc między innymi: „Przy pomocy Conrada zepnie *Madame* nieomylną klamrą koniec wieku z jego początkiem”⁴. Warto także zauważyć, że teksty o debiucie powieściowym Libery pojawiały się w rozmaitych periodykach: od gazet lokalnych („Życie Warszawy”, „Kurier Szczeciński”, „Kurier Słubicki”), poprzez wysokonakładową prasę ogólnopolską („Rzeczpospolita”, „Życie”, „Tygodnik Powszechny”, „Polityka”, „Gazeta Polska”, „Gazeta Wyborcza”), po ważne regionalne pisma społeczno-literackie („Odra”, „Pogranicza”, „Zeszyty Literackie”, „Kwartalnik Artystyczny”, „Opcje”, „Topos”) i hermetyczne pisma specjalistyczne („Literatura”, „Dekada Literacka”, „Teksty Drugie”, „Metafora”).

Osobny nurt zainteresowania powieścią wiąże się ze wspomnianym przed chwilą jej funkcjonowaniem w dydaktyce polonistycznej. Szkolna kariera utworu jest także imponująca. *Madame* już trzy lata po wydaniu została zaproponowana do omówienia jako nowość wydawnicza w ramach

² M. Juda-Mieloch, *W cieniu marnego czasu. O twórczości Antoniego Libery*, Kraków 2021 (tu rozdział III: *Jak potężna jest siła... „Madame”*).

³ T. Burek, *Nareszcie powieść*, [w:] tegoż, *Dziennik kwarantanny*, Kraków 2001, s. 138–139.

⁴ Tenże, *Wiązanie końca z początkiem*, [w:] tegoż, *Dziennik kwarantanny*, Kraków 2001, s. 140–141.

zajęć fakultatywnych z języka polskiego dla uzdolnionych uczniów liceów. Potem utwór wszedł do spisu lektur: najpierw (wraz z *Widnokregiem* Wiesława Myśliwskiego) jako powieść do wyboru przez uczniów realizujących zakres rozszerzony podstawy programowej, potem jako lektura obowiązkowa dla wszystkich maturzystów⁵. Zainteresowaniu tą funkcjonalnością powieści dały wyraz między innymi takie pisma branżowe, jak „Kwartalnik Edukacyjny”, „Warsztaty Polonistyczne” oraz „Polonistyka” i „Język Polski w Szkole Podstawowej”.

O niezwyklej i szerokim rezonansie świadczy stała obecność powieści jako przedmiotu żywych wypowiedzi w ramach czytelniczych komentarzy internetowych, blogów czy literackich forów dyskusyjnych. Do lektury „naiwnej” przyznawali się także wybitni znawcy literatury i pisarze przywołani w okładkowych notach. Tomasz Burek wyznawał: „to powieść, którą po raz pierwszy od niepamiętnych czasów czytałem, płonąć naiwną ciekawością, właściwą pierwiej pożeraczom zeszytowych powieści detektywnych i romansów: co będzie dalej?”. Małgorzata Musierowicz w podobnym tonie pisała: „Od tej książki nie można się oderwać!”, a jej brat, Stanisław Barańczak, orzekł: „Sukces w Polsce... Można ją czytać naraz jako thriller, fascynującą historię miłosną, a także jako komiczną powieść polityczną i społeczną satyrę”.

Polska kariera *Madame* przełożyła się na zainteresowanie powieścią poza granicami kraju. Dotychczas powieść przetłumaczono na ponad dwadzieścia języków, z czego po angielsku, niemiecku i francusku miała ona kilka wydań, włącznie z wydaniem kieszonkowym. Powieść wydano w 24 krajach (w USA, na Węgrzech, w Niemczech, Wielkiej Brytanii, Australii, Szwecji, na Słowacji, w Hiszpanii, Włoszech, Holandii, Katalonii, Norwegii, Grecji, Finlandii, Słowenii, Izraelu, Francji, Rosji, na Litwie, w Turcji, Czechach, Portugalii, na Białorusi, i ostatnio w 2020 roku – w Bułgarii).

W warszawskim Teatrze na Woli zrealizowano sceniczną adaptację powieści. Premiera *Madame* odbyła się 7 lipca 2012 roku i przedstawienie

⁵ Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 30 stycznia 2018 r. w sprawie podstawy programowej kształcenia ogólnego dla liceum ogólnokształcącego, technikum oraz branżowej szkoły II stopnia, Dz.U. 2018 poz. 467, <http://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU20180000467> [dostęp: 14.05.2021].

pozostaje w repertuarze już ósmy rok. Książka wzbudza zainteresowanie producentów filmowych, a czytelnicy domagają się drugiej części.

Nagrody

Opublikowane w 1998 roku „późne dzieło” Libery było kilkakrotnie nagradzane. Utwór otrzymał – jak wspomniano – główną nagrodę w konkursie wydawnictwa Znak, a następnie (1999) Nagrodę im. Andrzeja Kijowskiego. W symboliczny sposób Antoni Libera zrealizował marzenie patrona nagrody, który w 1960 roku w tekście pod znamienym tytułem *Zamawiam powieść*, wychodząc od doświadczeń powieści francuskiej i diagnozując kryzys powieści europejskiej, w oczekiwaniu na powieściowe polskie arcydzieło pisał: „Powieść jest więc gatunkiem literackim równie trwałym, jak wszystkie inne [...]. Myślę, że jest cechą charakterystyczną kultury zachodnioeuropejskiej, tak jak cechą kultury orientalnej jest baśń”. I dalej: „marzę o powieści, którą przeczytałbym z wypiekami na twarzy”⁶. Wypada wyrazić tu przekonanie, że wyróżniona nagrodą jego imienia powieść Libery nie tylko spełnia ten psychologiczny warunek, ale jest także przykładem arcydzieła zaprojektowanego w myśli krytycznoliterackiej Kijowskiego w jego rozproszonych wypowiedziach, co syntetycznie przedstawił Maciej Urbanowski⁷.

Wracając do nagród dla *Madame*, trzeba przypomnieć, że w roku 2002 angielski przekład powieści autorstwa Agnieszki Kołakowskiej znalazł się w finałowej siódemce międzynarodowej nagrody IMPAC Dublin Literary Award, do której ogółem zgłoszono sto dwadzieścia trzy powieści z całego świata. Warto odnotować, że zwycięzcą tej edycji zostały *Cząstki*

⁶ A. Kijowski, *Zamawiam powieść*, [w:] tegoż, *Dzieje literatury pozbawionej sankcji*, cz. 2, Kraków 2020, s. 260–264.

⁷ M. Urbanowski, *Apetyt na arcydzieło w polskiej krytyce literackiej po 1945 roku (Kijowski – Burek – Wencel)*, [w:] *Olimp – ideał, doskonałość, absolut*, pod red. M. Korytowskiej, M. Puchalskiej, Kraków 2014, s. 449–467.

elementarne Michela Houellebecqa – wnikliwie i pochlebnie recenzowane przez Antoniego Liberę dwa lata później⁸.

Warto zwrócić uwagę, iż do finału tej uchodzącej za najbardziej prestiżową (obok Bookera) europejskiej nagrody literackiej, zwanej nieoficjalnie „Nagrodą Joyce’a”, a i najwyższej w wymiarze finansowym (100 000 euro), jako pierwszy z Polski (w 2002 roku) trafił właśnie Antoni Libera z *Madame*, podczas gdy Olga Tokarczuk z *Domem nocnym...* dopiero dwa lata później, w 2004, choć obie te książki wyszły w Polsce w tym samym roku (1998). A tak promowane przez polski mainstream nazwiska jak Chwin, Pilch, Stasiuk czy Tulli w ogóle tam nie trafiły, nawet na listy nominacji, mimo że książki ich wszystkich były tłumaczone na angielski. Należy zwrócić uwagę, że Libera przegrał, bądź co bądź, z Houellebecqiem, mając jeszcze takich konkurentów jak Atwood, Fuentes i Peter Carrey⁹. Tokarczuk przegrała z mało znanym i poniekąd przypadkowym Taharem Ben Jellounem – Marokańczykiem piszącym po francusku¹⁰.

W 2014 roku książka znalazła się na drugim miejscu plebiscytu „25 książek na 25-lecie” zorganizowanym przez Program Drugi Polskiego Radia z okazji 25 rocznicy pierwszych częściowo wolnych wyborów w historii Polski. Słuchacze mogli głosować na jedną spośród 100 zaproponowanych publikacji.

Arcydzieło i jego blask

Nie wdając się w szczegółowe i problematyczne rozważania teoretycznoliterackie na temat istoty arcydzieła, przywołajmy rozumienie Janusza Sławińskiego, który w *Słowniku terminów literackich* zaproponował, by pod tym pojęciem rozumieć dzieło „uznawane przez dłuższy czas i przez

⁸ Zob. A. Libera, *Powieść o ostatnich Europejczykach*, „Europa. Tygodnik Idei” 2004, nr 1.

⁹ Zob. <http://dublinliteraryaward.ie/2002-shortlist/> [dostęp: 20.07.2021].

¹⁰ Tamże.

różne – pokoleniowo i geograficznie – publiczności za dokonanie wyjątkowo doskonale w danej kategorii”¹¹.

W przypadku *Madame* ową kategorią byłby oczywiście gatunek – powieść. Przywołane dotychczas informacje o utworze Antoniego Libery to dobry materiał dowodowy na rzecz tezy, że *Madame* jest arcydziełem, ale oczywiście materiał niewyczerpujący kwestii. Poruszyłam bowiem jedynie problematykę zewnątrztekstową, m.in. recepcję powieści. Teraz, gdy wiemy już, jakie książka Libery miała oddziaływanie, możemy przyjrzeć się wewnątrztekstowym kryteriom arcydzielności. W przywoływanej już definicji Sławiński twierdzi dalej, że wspomniana „doskonałość arcydzieła nie na tym jednak polega, że spełnia ono mistrzowsko określone historyczne standardy sztuki, ale także na tym, że spełnia je w sposób zauważalnie oryginalny, że przekracza w jakimś stopniu dotychczasowe normy, że je wzbogaca i odciska na nich własne piętno”. I jeszcze, że arcydzieło „ma nieprzeciętnie dużą pojemność znaczeniową – jego semantyka jest łatwo adaptowalna do zmieniających się kontekstów społeczno-kulturalnych odbioru”.

Wszystkie te cechy można wskazać przy wnikliwej analizie i wywiezionej z niej interpretacji *Madame*. Pierwsze odczytania powieści – ze względu na niebywały urok fabuły i drobiazgowość konstrukcji świata przedstawionego – często były jednak interpretacjami redukcjonistycznymi. W takim ujęciu *Madame* pozostaje z pewnością powieścią urokliwą, ciekawą, „wciągającą”, jednak nie sposób udowodnić, że jest arcydziełem.

Ewentualne odrzucenie arcydzielności *Madame* stanowi w pewnym sensie dowód na jej niepełne rozumienie. To także można wywieść z dalszej części definicji Sławińskiego: „Żaden utwór nie rodzi się arcydziełem, jego status osiąga stopniowo w procesie społecznej recepcji, która ustala jego wykładnię znaczeniową”.

¹¹ M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1988, s. 41.

Geologia literacka: warstwy interpretacyjne

Utworki epickie są zagrożone znamioną czytelniczą ułomnością: lekturą redukcjonistyczną, a więc pozbawioną owej czujności i uważności na wiele pięter znaczeniowych. Koncentracja na akcji i skrupulatności opisu świata przedstawionego powoduje istotną niewrażliwość na to, co dla literatury najważniejsze – na nadbudowujące się „powyżej” fabuły przesłanie i główną ideę dzieła. A także jej konstrukcję, język i styl.

Ofiarą opisanej praktyki czytelniczej pada także *Madame*.

Paradoks takiej recepcji polega być może właśnie na tym, że powieść w swej warstwie dosłownej, to znaczy jako historia miłości ucznia do nauczycielki ukazana na odmalowanym drobiazgowo, wręcz pedantycznie tle czasów Polski Ludowej, to – jak pisał przywoływany już Barańczak – „rzecz znakomicie napisana”. Ale przecież zaraz dodawał także: „zmuszająca do myślenia”, co może być zaproszeniem właśnie do podjęcia – po odczytaniu „naiwnym” – pogłębionej lektury.

Należy zatem w pełnej – także szkolnej – eksplikacji *Madame* uwzględnić trzy warstwy interpretacyjne. Po pierwsze, jak powiedziano, jest to historia miłości osiemnastoletniego ucznia do nauczycielki języka francuskiego, a zarazem dyrektorki jednego z warszawskich liceów. Po drugie – za sprawą tła powieści, której realia są osadzone w latach sześćdziesiątych – *Madame* to istotny głos w ważnej dyskusji o roli tego okresu w historii indywidualnej oraz zbiorowej Polaków, to wypowiedź będąca niemal rozrachunkiem z epoką PRL. Wreszcie trzeci wymiar utworu, a wręcz jego idea nadrzędna, dla której dwie pierwsze warstwy stanowią – wedle świadomej koncepcji autora – jedynie tworzywo fabularne, to próba odpowiedzi na pytanie, jak życie i historia przeradzają się w opowieść i legendę, a nawet mit, w jego, rzecz jasna, nowożytnym rozumieniu.

Ze względu na dobrze rozpoznaną warstwę pierwszą i drugą powieści (a także na dokładne omówienie tych kwestii w przywołanej już monografii *W cieniu marnego czasu*) skoncentruję się na kwestii zasadniczej – także w perspektywie uniwersalności utworu, która zapewnia mu status arcydzieła – podjętej przez autora refleksji o naturze mitu.

Natura mitu

Najistotniejszą – także dla autora, co wynika z wielu jego bezpośrednich wypowiedzi na ten temat – warstwą interpretacyjną *Madame* jest główne przesłanie powieści, to znaczy refleksja na temat powstawania legendy, natury mitu i wiarygodności każdej opowiedzianej historii. Zbytня koncentracja na pierwszej i drugiej warstwie interpretacyjnej powieści zagraża pełnemu odczytaniu utworu.

W tej perspektywie powieść Antoniego Libery byłaby wypowiedzią o przeradzaniu się życia i historii w opowieść i legendę. Mechanizm transformacji indywidualnej biografii rzuconej na tło konkretnej sytuacji społeczno-politycznej w uniwersalną refleksję o ludzkim życiu na płaszczyźnie fabularnej dobrze obrazuje sytuacja przedstawiona w ostatnim podrozdziale powieści – *Wtedy to były czasy!*. Fragment ten już samym tytułem nawiązuje do podrozdziału pierwszego *Dawniej to były czasy!*. Dostrzeżenie kompozycji klamrowej powieści nie może jednak pozostać bez zbadania funkcjonalności takiego zabiegu.

Jak pamiętamy, bohater pod koniec praktyk nauczycielskich, które odbywał jako student ostatniego roku romanistyki w swym macierzystym liceum, spotkał ucznia, który do złudzenia przypominał osobowością jego samego sprzed lat:

Był to chudziutki chłopiec o miłej powierzchowności i ciemnych, smutnych oczach. Zwróciłem na niego uwagę na samym początku praktyk. Wyróżniał się wyglądem i znajomością języka, a poza tym wyraźnie przyglądał mi się z uwagą i łowił moje spojrzenie. Za jego odpowiedzi, a zwłaszcza za technikę czytania tekstu *a vista* nagrodziłem go piątką – jedyne tym stopniem (*Madame*, s. 457).

To spotkanie uzmysławia bohaterowi, że jego historia weszła do kanonu szkolnych opowieści, że wypełniła kolejną przestrzeń tej mitologii, która teraz dla innych – wtedy, gdy on jest już od niej zupełnie wolny i zdystansowany („zdjął mnie pusty śmiech”) – staje się źródłem tęsknoty i podstawą budowania własnego „ja”:

Jak potężna jest siła Woli i Wyobraźni [...], że rodzi się taki mit i idzie w pokolenia! Wystarczyła ta ręka... ta *Fedra* w gabinecie, widziana przez Mefista i przez Prometeusza, i ten taniec na balu... i to spotkanie pod kioskiem, śledzone z kolei przez Rożka (przez Rożka lub Kuglera), by powstała ta bajka... silniejsza i znacznie trwalsza od rzeczywistej historii (*Madame*, s. 461).

Kreacja własnego losu – jak wynika z powieści – zaczyna się od poczucia niewygody, swego rodzaju diagnozy uwięzienia we własnej marnej egzystencji, czego konsekwencją jest podjęcie próby wyjścia poza zwykłość i szarżyznę. Niepewność i zwątpienie można przezwyciężyć dzięki wierze w piękno, na przykład piękno sztuki, w *Madame* zwłaszcza literatury. Przed laty to bohater podjął wyzwanie i swe uzależnienie od mitu uczynił motorem działania, co pozwoliło mu nie poddać się standardowo rozpisanemu przez Los biografii. Ma to wymiar psychologiczny, ponieważ bohater nie poddał się frustracji i tak jak chciał – został pisarzem, dzięki czemu może utrwalać swój los. Ale ważny jest także aspekt polityczny, ponieważ bohater nie poddaje się ograniczeniom nakładanym nań przez opresyjne państwo komunistyczne. Wszystko to wymaga trudu i wielu zabiegów. *Madame* uzmysławia przede wszystkim to, że świadomy człowiek rodzi się tam, „gdzie zaczyna się opowieść – opowieść o nim samym, stworzona przez niego samego. Z całą jej dwuznacznością – przesadą, uwzniośleniem, nieostrością języka”¹².

Do kwestii języka jako narzędzia kreacji jeszcze powrócę, ale w kontekście rozważań nad naturą mitu w *Madame* warto przywołać uwagę Macieja Urbanowskiego, który konstatując różnorodność stylistyczną „kostiumu zsytego z wielu języków”, dochodzi do trafnego wniosku interpretacyjnego: to analiza języka pozwala stwierdzić, że styl przeczytanej opowieści nie jest „kostiumem historycznym, lecz ahistorycznym, mitycznym”¹³.

¹² Tamże.

¹³ M. Urbanowski, „Szyfrowe prace” (w roku 1965) – („*Madame*” Antoniego Libery), „Nowe Państwo” dod. „Nowożytny POSTygodnik” 2000, nr 7, [w:] tegoż, *Dezserterzy i żołnierze*, Kraków 2007, s. 131.

Klucz do interpretacji *Madame*

Kluczem do pełnego rozumienia powieści jest *Postscriptum*. Od razu należy podkreślić, że należy ono do porządku literackiej fikcji. (Nawiasem mówiąc, przypisywanie go autorowi stało się źródłem daleko idących nieporozumień interpretacyjnych formułowanych także przez zawodowych badaczy literatury¹⁴). Tak więc *Postscriptum* jest dalszym ciągiem wypowiedzi narratora, a nie komentarzem czy dopiskiem odautorskim. Niezbitym dowodem na to – aż dziw, że tak rzadko zauważanym przez odbiorców – są ewidentnie fikcyjne dane zawarte w tym „epilogu”. Narrator wspomina, że opowieść o *Madame* jest trzecią jego książką po zbiorze opowiadań *Podróże romantyczne* i po powieści *Kłeska* będącej repliką na *Zwycięstwo* Conrada. Otóż Antoni Libera nigdy takich książek nie napisał, a tym bardziej nie wydał, a *Madame* jest jego „późnym debiutem” wydanym w 1998 roku. Fikcyjny jest również podany w *Postscriptum* czas powstania opowieści: 27 stycznia 1982 – 10 września 1983. Jest rzeczą wiadomą i łatwą do sprawdzenia, że Libera zaczął pisać książkę jesienią 1993, gdy wyjechał na stypendium International Writing Program w USA, a ukończył ją w 1997 roku.

W tymże *Postscriptum* narrator, opowiedziawszy całą historię, odkrywa przed czytelnikiem, że ta opowieść nie jest ani jego wspomnieniem, ani konwencjonalnym monologiem, lecz stworzonym przez niego po latach utworem literackim. Owszem, opartym zapewne na jego przeżyciach, ale oderwanym już od tej podstawy i funkcjonującym zupełnie niezależnie. Przynotujemy jego wyznanie:

To właśnie tam, w tej dziupli, zacząłem to wszystko pisać. Musiałem się czymś zająć, wypełnić nadmiar czasu. A poza tym pragnąłem zanurzyć się w czymś czystym, a w każdym razie dalekim od zewnętrznego świata. Z początku więc zajęcie traktowałem leczniczo – by się wewnętrznie odkazić, by znaleźć równowagę. Z czasem jednak, gdy praca zaczęła nabierać rozpędu, gdy chwycił wiatr w żagle i zaczęło mnie nieść, zmieniłem podejście do rzeczy. Przestałem pisać ot tak, przestałem się tym leczyć. Zacząłem z rozmysłem

¹⁴ Zob. P. Czaplinski, *Wojna o PRL*, „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 22, s. 22–23.

tworzyć – komponować, formować, wedle prawideł sztuki. Siedem rozdziałów dużych – jak siedem dni stworzenia – i trzydzieści pięć małych – tyle, ile miał lat nasz „bohaterski wiek”, gdy przyszła na świat Madame, i ile ja dziś kończę: legendarna „połowa drogi ludzkiego życia” (*Madame*, s. 466).

W zacytowanym passusie zwróćmy uwagę na dwie kwestie. Przede wszystkim na pewien rys umysłowości narratora-jako-pisarza, a mianowicie, że kreuje on swoje dzieło nie tylko świadomie, ale i wedle miar liczbowych: „Siedem rozdziałów dużych – jak siedem dni stworzenia – i trzydzieści pięć małych... tyle, ile miał lat nasz »bohaterski wiek«, gdy przyszła na świat Madame [rok 1935 – M.J.-M.], i ile ja dziś kończę: »legendarna połowa drogi ludzkiego życia«”. Obie liczby nie są przypadkowe, lecz odnoszą się do największych toposów: do biblijnej kreacji świata („siedem dni stworzenia”) i do biblijnej miary ludzkiego wieku, określonej na lat siedemdziesiąt (Psalm 90). Stąd właśnie owa legendarna „połowa drogi ludzkiego życia” (czyli trzydzieści pięć lat). Dlaczego jednak słowa te podane są w cudzysłowie? Otóż dlatego, że jest to cytat z pierwszego wersu *Boskiej komedii* Dantego, który tak właśnie określił swoje trzydzieści pięć lat, gdy w 1300 roku zaczął pisać poemat.

A zatem narrator *Madame* – wprawdzie aluzyjnie, niemniej jednoznacznie – nawiązuje do arcydzieł piśmiennictwa europejskiego – do *Księgi Rodzaju* i do *Boskiej komedii* Dantego. Daje w ten sposób do zrozumienia, że w jego przedsięwzięciu – na swoją skromną miarę – przyświeca mu przynajmniej podobna intencja jak w przypadku tamtych gigantycznych dokonań, jakimi było stworzenie świata, a następnie „odtworzenie” go w poemacie boskiego florentyńczyka. Oczywiście bohater nie ma złudzeń, że z jego doświadczenia w skrajnie zdegradowanej rzeczywistości PRL może powstać choćby daleki cień tamtych strzelistych dzieł, niemniej pozostaje sama aspiracja, woła bycia na miarę największych.

Usłyszeć heksametr

Opisana wola upodobnienia się do największych twórców literatury skutkuje przyjęciem formy autoironicznej: parodią, stylem heroikomicznym.

Skoro najwięksi – Homer, Dante, Szekspir – pisali swe dzieła, swe wielkie mitologie wierszem, formą metryczną – heksametrem, tercyną, pentametem jambicznym – to i on, mały marzyciel z zapóźnionej i poobijanej Polski, w dodatku żyjący w wyjątkowo marnej epoce realnego socjalizmu, napisze swoją małą mitologię – historię swojej miłości do Wiktorii – heksametrem.

Już podczas pierwszej „naiwnej” lektury *Madame* odbiorca odnosi wrażenie, że tekst go „unoszą”, „kołysze”, „porywa”. Tak w każdym razie nazywają ów efekt czytelnicy. Na ogół nie zdają sobie oni sprawy, że ta jakby naddana płynność czy śpiewność tekstu jest świadomie i technicznie wypracowana przez piszącego. Oczywiście każdy, kto zwraca na to uwagę, mógłby przerwać na chwilę lekturę, zacząć badać, skąd bierze się jego wrażenie, i ostatecznie odkryć, że dosłownie każde zdanie zbudowane jest według zasad metrycznych. Ale przeciętny czytelnik nie podchodzi do tekstu naukowo czy nawet badawczo, lecz poddaje się nurtowi narracji i w ten sposób „dopływa” do portu. I tam właśnie – po przeczytaniu rzeczonoego *Postscriptum* – po raz pierwszy i zarazem ostatni ma okazję zadać sobie kilka ważnych pytań.

W *Madame* rytm heksametru można tylko usłyszeć, ponieważ zapis tekstu nie jest stychiczny. Wystarczy jednak odpowiednio podzielić zdania na segmenty według zestrojów akcentowych i ujrzymy wtedy klasyczny heksametr. Na przykład:

Cóż jednak oznaczał ów respons?

Że zdaje sobie sprawę, // iż moja znajomość języka
przewyższa poziom szkolny // i mimo moich zachowań,
dalekich od przykładowości, // a nawet całkiem beczelnych,
jest przez nią oceniana // rzetelnie i sprawiedliwie?
Utopijna wykładnia. // Godna równie świetlanej
co bałamutnej historii // o młodym, niesforenym talencie
i zacnym pedagogu (*Madame*, s. 251).

To metrum, eksploatowane w polszczyźnie jako sygnał stylizacyjny wprowadzający „znięcie archaiczności i epickiej powagi”¹⁵, Antoni Libera wykorzystał w nieco innej funkcji. Chodziło mu o to, by podkreślić, że opowiedziana przez narratora historia jest już historią mitologizowaną, czyli fabułą bardziej uwzniośloną czy wyidealizowaną, niż skłonni byłibyśmy sądzić.

Można powiedzieć, że narrator nie tylko wysoką formą przewycięża niepewność i zwątpienie opisane na początku powieści. Ratunkiem jest także humor, ściślej mówiąc – autoparodia. Warto prześledzić, w którym momencie zostaje włączony ten heksametrowo-autoparodystyczny tryb opowieści.

Otóż ośmieszony przez Żmiję, wyjątkowo nieprzyjemną nauczycielkę biologii, chłopak zostaje niemal zmuszony do gorzkiej refleksji, mianowicie do „przyznania się przed samym sobą, iż Madame la Directrice zawróciła mu w głowie, że bynajmniej nie jest wolny od trującego afektu, jak to cały czas, kłamliwie, utrzymywał przed sobą” (*Madame*, s. 74). To wówczas podejmuje decyzję o grze, jaką zamierza prowadzić z Madame: żeby „wypowiedane słowa i zdania mieniły się znaczeniami, a także zyskiwały na sile: stawały się czymś więcej niż tylko środkiem komunikacji, stawały się pewnego rodzaju faktami” (*Madame*, s. 75). Właśnie świadomość mocy Słowa (rozdział drugi, podrozdział *Na początku było Słowo*) poprzedza włączenie trybu heksametrowego. Pozwala mu to zdystansować się wobec opowiadanej historii, a nie tkwić w swym młodzieńczym afekcie.

Bohater Libery nie chce przeżywać swej miłości jak zwykły licealista. Chce ją opisać jak Homer, Dante czy Shakespeare.

Pokrewieństwo opisanej sytuacji egzystencjalnej jest zresztą nieprzypadkowe. Rzeczywistość, w której bohater musiałby uczestniczyć, gdyby nie jego pragnienie „bycia jak wielcy”, wygląda dość deprymująco:

Klasa żyła od francuskiego do francuskiego jakby w stanie hipnozy. Chłopcy zmarkotnieli, chodzili oswiali, z niedobrymi wypiekami na twarzy lub mocno podkrążonymi oczami, co nie pozostawiało najmniejszych wątpliwości, czemu oddają się w każdej wolnej chwili (*Madame*, s. 61).

¹⁵ A. Okopień-Sławińska, *Heksametrum*, [w:] *Literatura. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1, Warszawa [b.d.w.], s. 342.

Bohater Libery nie chce dać się uwieść mechanicie losu Chłopca zakochanego w Kobiecie. Dlatego chroni się w heksametrze i cudzych słowach, którymi powieść uwodzi czytelnika. Ale bohaterowi daje to bezpieczną przestrzeń, by mówić o sobie i świecie. By rozwijać się jako pisarz, o czym decyzyjnie podejmuje w tym czasie.

O gatunku

W tym miejscu czas uporządkować kwestie genologiczne dotyczące *Madame*. Otóż powiedzieć, że *Madame* Antoniego Libery jest powieścią, to za mało. Ogólne określenie gatunkowe nie charakteryzuje jej bowiem szczegółowo. Warto zastanowić się w szerszej perspektywie, jak zaklasyfikować ten utwór. Podpowiedzią może być przywołanie porządkującego wstępne rozważania wskazania trzech warstw interpretacyjnych. Jeśli czytaliśmy *Madame* jako historię o miłości, należałoby z pewnością książkę nazwać, co czyniło wielu, romansem. Z kolei ze względu na szczegółowo opisane tło wydarzeń utwór Libery można uznać za powieść społeczno-obyczajową. Wreszcie mityzacja świata przedstawionego przy równoczesnym osadzeniu go w momencie historycznie przełomowym dla określonej społeczności oraz wykorzystanie heksametru czynią z *Madame* współczesną realizację epepei.

Ale i na tym nie koniec. Powieść jest w pewnym sensie satyryczna, na co wskazywał wygłaszający laudację na uroczystości wręczenia Antoniemu Liberze Nagrody im. Andrzeja Kijowskiego profesor Jacek Łukasiewicz¹⁶. Ze względu na kompozycję *Madame* jest powieścią w powieści, co jasno wynika z interpretacji *Postscriptum*, a gdy weźmie się pod uwagę kluczowy wątek dojrzewania młodego człowieka, to znaczy kształtowania się jego osobowości, wrażliwości, zainteresowań, zdolności, preferencji, języka, planów zawodowych, poglądów politycznych, jest *Madame* realizacją *Bildungsroman* (niem. „powieść o kształtowaniu się”). Jednak z *Madame* rzecz ma się jeszcze inaczej, ponieważ powieść, realizując ten szlachetny gatunkowy wzorzec, jest zarazem jego parodią.

¹⁶ J. Łukasiewicz, *Mowa na uroczystości wręczenia Antoniemu Liberze Nagrody im. Andrzeja Kijowskiego za powieść „Madame”*, „Kwartalnik Artystyczny” 2000, nr 1(25), s. 149.

Ten ironiczny – wedle formuły Jamesa Joyce’a – „portret artysty z czasów młodości” wymyka się jednoznacznym określeniom genologicznym. Być może w tym tkwi tajemnica utworu, który już dla jego pierwszych wnikliwych czytelników świecił „blaskiem arcydzieła”¹⁷.

Echa i refreny

Mistrzostwo formy w *Madame* przejawia się także w misternej kompozycji wewnętrznej. Sieć „ech” i motywów powracających gęsto oplata przedstawione wydarzenia, czyniąc powieść spójną i rzetelną, to znaczy opartą na przemyślanej, świadomie wzniesionej konstrukcji.

Obecność lejtmotywów to kolejny – obok zastosowania heksametru – muzyczny zabieg w materii powieściowej. Muzyczny, bo przecież pierwotnie słowo „lejtmotyw” dotyczyło motywu przewijającego się w utworze muzycznym. Dopiero później ten muzykologiczny termin Ryszarda Wagnera zastosowano w opisie dzieł literackich, a także i filmowych.

Intensywna obecność lejtmotywów w *Madame* pozwala wskazać trzy typy „echa” w powieści. Są to lejtmotywy treściowe, rytmiczne i stylistyczne. Pierwsze z nich to po prostu powtarzające się (lub analogiczne) sceny. Przykładem mogą tu być opisy lekcji języka francuskiego prowadzone przez Madame i po latach zajęcia realizowane w tej samej szkole przez bohatera w ramach praktyk pedagogicznych. Kolejny przykład – w innym rejestrze stylistycznym – to upicie się uczniów ajerkoniakiem na początku powieści (zakończone klęską wymiotowania) i powtórzony schemat uśmierzenia bólu egzystencjalnego ajerkoniakiem przez bohatera po przeprowadzonym śledztwie w dniu pokazu filmu *Kobieta i mężczyzna*. Inny przykład: pięciokrotnie powtórzona scena spaceru po parku Żeromskiego także nie jest przypadkowa, podobnie jak to, że bohater został skompromitowany przez Żmiję właśnie z powodu rzekomej lektury sceny erotycznej z *Popiołów* Żeromskiego.

¹⁷ T. Burek, *Wiązanie końca z początkiem...*, s. 140.

Oprócz ech treściowych można wskazać w *Madame* lejtmotywy rytmiczne – powtórzone schematy konstrukcyjne, swoiste „refreny”. W powieści takich refrenów jest mnóstwo, co ma także znaczenie w kreowaniu bohatera obdarzonego „małpią pamięcią”, który co rusz cytuje zasłyszane u swoich rozmówców frazy lub przeczytane fragmenty dzieł literackich.

Wydaje się, że dla bohatera takie refreny są jak nałóg, to znaczy stanowią budulec jego odczuwania, myślenia i mówienia zarówno słodki, jak i niszczący. Wiemy już jednak, że to wykreowany przez pisarza sposób opowiedzenia historii – tylko *post factum* lub z góry (jeśliby chciało się użyć określenia przestrzennego) widać misterne literackie reperyzy.

Trzecią odmianą lejtmotywu są echa stylistyczne – związane z powracaniem jakiegoś typu wypowiedzi. Dość obrazowym przykładem są w *Madame* echa frazeologii opisów rozgrywek szachowych. Fabularne uzasadnienie obecności tego rejestru stylistycznego czytelnik znajduje w pierwszym rozdziale *Dawniej to były czasy!* już na drugiej stronie powieści:

Albo inny przykład. Interesują mnie szachy. Po kilku latach samodzielnych praktyk w domu zapisuję się do klubu, żeby rozwinąć swoje umiejętności. Instruktor, zdegradowany przedwojenny inteligent, niestroniący obecnie od kieliszka, ćwiczy z nami – kilkuosobową grupką młodocianych adeptów – rozmaite debiuty i końcówki i pokazuje, „jak się gra” taką to a taką partię (*Madame*, s. 8).

Gdy bohater podejmuje z *Madame* „pewną grę” (s. 75), już osiem stron dalej czytamy, że nauczycielka „oddaje figurę”, a potem chłopak rozważa: „Co dzięki temu osiągnę? Odślonię się, i tyle. Ujawnię swoją pozycję. [...] Tego rodzaju gambit może mnie wiele kosztować” (s. 111). Analizuje: „Znowu mnie przyparł do muru. »Alechin już w czwartym ruchu zaskoczył Capablancę«, przypomniał mi się komentarz do jakiejś partii szachów z meczu, w którym genialny José stracił mistrzostwo świata)” (*Madame*, s. 140). Świat i język szachów tak mocno definiuje bohatera, że obejmuje także jego podświadomość: zarówno w sferze przeżyć, jak i snów. Właśnie gra w szachy z Kuglerem kończy *Sen marę...*, kiedy to bohater przegrywa pojedynkę o *Madame*. Szachownicę podaje Mefisto. Czytelnik, świadomy gęstości nie tylko opisanego snu, ale także tradycji literackiej, z jakiej wyrasta

ta scena, gotów jest wątpić, czy Mefisto to kolega o tym przezwisku czy prawdziwy diabeł.

Kreacja narratora

Wszystko, co tu dotychczas zastało powiedziane o *Madame*, skupia się w koncepcji bohatera, a zarazem narratora powieści. Charakterystyka osiemnastoletniego licealisty – pracowitego adepta nauk humanistycznych zainteresowanego językiem i kulturą francuską, nad wiek czytanego, uzdolnionego muzycznie, zafascynowanego grą w szachy, uroczego marzyciela o niezwykle pojemnej i żywej pamięci, nadwrażliwego, błyskotliwego, prowadzącego rozbudowane życie wewnętrzne – jest efektem kilku zabiegów pisarskich. Ponieważ jest to portret niezwykle wiarygodny, warto uzmysłowić sobie techniki, dzięki którym powołanie do życia bohatera o takim stopniu wyrazistości było możliwe.

Najbardziej oczywistą techniką jest konsekwentne zastosowanie w całej powieści (oprócz opowieści pana Konstantego i opowieści Jerzyka) narracji pierwszoosobowej.

Jakie są inne składniki tego „przepisu na bohatera”?

Otóż kluczowe wydaje się, że środkiem autocharakterystyki bohatera nie jest to, o czym opowiada, lecz w jaki sposób to robi. Wiemy już bowiem z *Postscriptum*, że cała opowieść jest literacką fikcją, a jak powstaje literacka fikcja (czyli mistyfikacja), narrator pokazał nam niejako wprost – w scenie ze Smutnym Chłopcem, opowiadając mu historię, owszem, złożoną częściowo z prawdziwych elementów, ale i z takich, których prawdziwość polega wyłącznie na tym, że były przedmiotem jego wyobraźni i marzeń. Kreacja roztoczona przed Smutnym Chłopcem wraz z otwartą deklaracją narratora złożoną w *Postscriptum*, że opowiedziana historia jest dziełem literackim, stanowi dla czytelnika wyraźne ostrzeżenie, że nie powinien traktować jej jako wiarygodnego świadectwa, lecz jako daleko przetworzony obraz rzeczywistości. Bo być może tak się ma ona do tego, co działo się naprawdę, jak „baśniowa” (a jakże wiarygodnie opowiedziana!) przygoda z Madame podczas szkoły letniej w Tours, której pamiątką ma być rzeczywiste pióro Mont Blanc, do tego wszystkiego, co było jej podstawą i tworzywem. Tak

więc jedyną niepodważalną prawdą o bohaterze-narratorze jest wyłącznie to, że opowiada i jak opowiada: jego język, styl, dbałość o formę, upodobanie do liczb i wyższego porządku, stosowanie technik muzycznych oraz wola i zdolność posługiwania się heksametrem.

Kompozycję opowieści już znamy, przyjrzyjmy teraz się językowi, pamiętając, że wcześniej omówione zastosowanie w *Madame* heksametri także należy do tego obszaru. Tu zasygnalizujemy kwestie dotychczas nieporuszone.

Ciekawym drobiazgiem konsekwentnie występującym w języku narracji jest użycie czasu zaprzęskiego, czyli formy używanej niegdyś dla podkreślenia uprzedniości jakiegoś wydarzenia lub określenia czynności dawno minionej¹⁸. Czas zaprzęszy w dzisiejszej polszczyźnie sygnalizuje stylizację. I właśnie obecność zdań w rodzaju:

Przecież za coś takiego, czego się był dopuścił, u innych nauczycieli, z Soliterem na czele, zapłaciłby znacznie drożej (*Madame*, s. 120).

świadczy o tym, że narracja jest snuta przemyślnie, że jej tok obliczono na konkretny efekt. Po pierwsze, to rozmycie historycznego czasu wydarzeń. Oczywiście w warstwie fabularnej śledzimy zdarzenia z lat sześćdziesiątych, jednak te językowe sygnały przenoszą czytelnika w wymiar w sensie językowym ahistoryczny, ponieważ – jak wiemy to z opracowań językoznawców – z języka mówionego *plusquamperfectum* wyszło zupełnie z użycia, a w piśmie opatrywane jest kwalifikatorem „książkowo”¹⁹. Po drugie zaś, tego typu zabieg wywołuje efekt komiczny, co jest zamierzoną autoironią.

Kolejną cechę języka i stylu narratora stanowi szeroko pojęta intertekstualność. Ogrom odniesień intertekstualnych, które pomieścił Antoni Libera w swoim utworze, w znacznej mierze katalogują objaśnienia do powieści przygotowane w drugim tomie niniejszego opracowania. W znacznej mierze – ponieważ pomimo ich dokładności nie rejestrują wszystkich intertekstualnych tajemnic powieści. Oczywiście aktualizacja tych licznych

¹⁸ *Encyklopedia języka polskiego*, pod red. S. Urbańczyka, Wrocław 1992, s. 43.

¹⁹ S. Rospond, *Gramatyka historyczna języka polskiego*, Warszawa 2005, s. 179.

„otwarć” należy już do czytelnika: do jego odczytania, wrażliwości, wiedzy, ale także refleksu, bo tempo zmian rejestrów jest w czasie lektury imponujące.

Uważny odbiorca zlokalizuje rozmaite nawiązania do pisarzy polskich (takich jak Andrzejewski, Mickiewicz, Różewicz, Żeromski) i światowych (jak Dante, Conrad, Hölderlin, Mann, Racine, Schopenhauer, Shakespeare); nawiązania obecne jako wyrażenia, zwroty i frazy języka bohatera, ale także obszernie passusy będące świadectwem historycznoliterackich zainteresowań chłopca, jego postrzegania świata, a w istocie – kreowania świata przez narratora. Scena wspólnej lektury fragmentu *Fedry* Racine’a przez ucznia i Madame jest najlepszym przykładem funkcji innych tekstów literackich w *Madame*. To budulec rzeczywistości powieściowej. A tworzy się ona na styku tradycji negatywnej (Żeromski, Majakowski) i pozytywnej (Conrad, Mann) w wyniku kulturowego dialogu.

Wielu krytyków literackich po ukazaniu się powieści wskazywało na omówione bogactwo *Madame*, jednak katalogowanie „dłużników” jest ślepą uliczką w recepcji powieści Libery. Co prawda być może to właśnie liczne cytaty, kryptocytaty, parafrazy, aluzje literackie i wszelkiego rodzaju strategie intertekstualne²⁰ każą utwór nazywać „harlequinem dla intelektualistów”, ale to nie one prowadzą do odkrycia, o czym *Madame* w istocie jest.

Bohater-narrator *Madame* w każdej chwili jest świadom zakresu swego „zadłużenia”. Mówi na przykład: „pociągnąłem dalej w rytmie heroicznego jedenastozgłoskowca” (s. 28), „zakołatało mi w głowie legendarne pytanie” (s. 276), „parafrazując Hamleta” (s. 430). Nie są to przypadkowe i nieistotne uwagi, lecz konsekwentne sygnały przypominające, że mamy do czynienia nie z historią miłosną, lecz ze skonstruowaną na ten temat powieścią, książką, którą bohater „napisał z niespełnienia miłości i aby na miłość zasłużyć”²¹.

Jedynie olbrzymie zadłużenie wobec Josepha Conrada powinno zwrócić baczniejszą uwagę czytelnika. Libera bowiem w swej powieści, podobnie jak

²⁰ Zob. S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1993.

²¹ A. Libera, *Rachunek sumienia. Przemówienie z okazji odebrania Nagrody im. Andrzeja Kijowskiego w Klubie Księgarza w Warszawie*, „Kwartalnik Artystyczny” 2000, nr 1(25), s. 154.

autor *Zwycięstwa*, „kietzna korumpujące i demoralizujące człowieka moce przynajmniej magią słowa, czarem sztuki, narracją”²².

Między Koheletem a Schopenhauerem

By nie zagubić się w tym intertekstualnym bogactwie, warto wrócić do podstawowej osi interpretacyjnej, którą nakreśla podwójne motto powieści – cytata z Księgi Koheleta (7, 10):

Nie mów: Jak to jest, że dni dawne były lepsze niż te co są teraz?
Bo nie z mądrości zapytujesz o to.

oraz słowa Artura Schopenhauera:

Romansopisarz powinien dążyć nie do tego, by opisywać wielkie wydarzenia, lecz by małe czynić interesującymi.

W jego świetle można rozumieć, że w *Madame* najbardziej „korumpującą człowieka mocą” jest przekonanie o zapóźnieniu, o urodzeniu się za późno, o rozminięciu się ze swoją epoką. Demoralizacja zaś może polegać na pogodzeniu się z taką perspektywą, na zwykłym „urządzeniu się” w czasach, w których przyszło nam żyć, lub na kultywowaniu zniechęcenia i tęsknoty za minionym. Powieść Libery – wbrew stwierdzeniom o jej melancholijności – konkretnie wskazuje metodę przełamania impasu. I w tym sensie ma przesłanie optymistyczne:

rad byłbym, gdyby ta książka uzmysławiała uczniom, że specyfiką ludzkiego losu jest częściowo mimowolne, a częściowo świadome tworzenie własnej historii. Człowiek „zaczyna się” tam, gdzie się zaczyna opowieść – opowieść

²² T. Burek, *Wiązanie końca z początkiem...*, s. 140.

o nim samym, stworzona przez niego samego. Z całą jej dwuznacznością – przesadą, uwzniośleniem, nieostrością języka²³.

Zaspokojony apetyt

Z tych to oto powodów *Madame* jest arcydziełem.
Quod erat demonstrandum.

Bibliografia

- Balbus S., *Między stylami*, Kraków 1993.
- Burek T., *Nareszcie powieść*, „Gazeta Polska” 25.11.1998; przedruk w: tegoż, *Dziennik kwarantanny*, Kraków 2001.
- Burek T., *Wiązanie końca z początkiem*, „Gazeta Polska” 2.12.1998; przedruk w: tegoż, *Dziennik kwarantanny*, Kraków 2001.
- Błażejowska J., *Opinia dotycząca zgodności historycznej utworu „Madame” Antoniego Libery z realiami PRL*, złożona w PISF przy MKSiDN w 2020 r.
- Czapliński P., *Wojna o PRL*, „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 22.
- Człowiek jest jak dziecko, które zmyśla samo siebie*, rozmawia Maciej Mazurek, „Zeszyty Karmelitańskie” 2010, nr 2.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1988.
- <http://dublinliteraryaward.ie/2002-shortlist/> [dostęp: 20.07.2021].
- Jesteś, jakim się wymyślisz...*, rozmawia Katarzyna Kubisiowska, „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 48.
- Kijowski A., *Zamawiam powieść*, [w:] tegoż, *Dzieje literatury pozbawionej sankcji*, cz. 2, Kraków 2020.
- Libera A., *Madame*, oprac. Małgorzata Juda-Mieloch, Kraków 2021.

²³ *Powiedzieć coś jeszcze po siedemdziesiątce*, z Antonim Liberą rozmawia Małgorzata Juda-Mieloch, „Topos” 2019, nr 2.

- Libera A, *Powieść o ostatnich Europejczykach*, „Europa. Tygodnik Idei” 2004, nr 1.
- Łukasiewicz J., *Z różnych pamięci*, [w:] tegoż, *Ruchome cele*, Warszawa 2003.
- Okopień-Sławińska A., *Heksamet*, [w:] *Literatura. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1, Warszawa [b.d.w.].
- [Mowa na uroczystość wręczenia Antoniemu Liberze Nagrody im. Andrzeja Kijowskiego za powieść *Madame*], „Kwartalnik Artystyczny” 2000, nr 1(25).
- Powiedzieć coś jeszcze po siedemdziesiątce*, z Antonim Liberą rozmawia Małgorzata Juda-Mieloch, „Topos” 2019, nr 2.
- Rospond S., *Gramatyka historyczna języka polskiego*, Warszawa 2005.
- Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 30 stycznia 2018 r. w sprawie podstawy programowej kształcenia ogólnego dla liceum ogólnokształcącego, technikum oraz branżowej szkoły II stopni, <http://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU20180000467> [dostęp: 14.05.2021].
- Urbanowski M., *Apetyt na arcydzieło w polskiej krytyce literackiej po 1945 roku (Kijowski – Burek – Wencel)*, [w:] *Olimp – ideał, doskonałość, absolut*, pod red. M. Korytowskiej, M. Puchalskiej, Kraków 2014.
- Urbanowski M., *Szyfowe prace (w roku 1965) – („Madame” Antoniego Libery)*, „Nowe Państwo” dod. „Nowożytny POSTygodnik” 2000, nr 7; przedruk w: tegoż, *Dezerterzy i żołnierze*, Kraków 2007.
- Urbańczyk S. (red.), *Encyklopedia języka polskiego*, Wrocław 1992.
- Zwinogrodzka W., *Bezlitosna drobiazgowość*, „Nowe Państwo” dod. „Nowożytny POSTygodnik” 2000, nr 7.
- Żart, ironia, muzyka i głębsze znaczenie*, rozmawia Władysław Rajcher, „Nowe Książki” 1999, nr 1.
- „*Życie to sprawa chybiona*”, z Antonim Liberą rozmawia Renata Górczyńska, „Kwartalnik Artystyczny” 2019, nr 1.

Streszczenie

Ponad 20-letnia recepcja *Madame* Antoniego Libery pozostaje bez precedensu. Jej unikalność polega na równoczesnym i intensywnym funkcjonowaniu

utworu w trzech kręgach odbiorczych: profesjonalnym, nieprofesjonalnym oraz szkolnym (od 2018 roku to obowiązkowa lektura w szkołach ponadpodstawowych). Obecność *Madame* w obiegu krajowym podkreślają wskaźniki liczbowe: 150 tys. nakładu, drugie miejsce w plebiscycie 20-lecia. Powieść reprezentuje polską prozę za granicą: przełożono ją na ponad 20 języków, jest finalistką IMPAC oraz francuskiej nagrody europejskiej.

Aby zrozumieć, w czym tkwi magnetyczna tajemnica utworu, który już za życia autora uzyskuje status arcydzieła, należy omówić kilka zagadnień: warstwy interpretacyjne (romans, obraz Polski gomułkowskiej, natura mitu), ukształtowanie języka (heksametr), kompozycję (powieść w powieści, echa i refreny), wielogatunkowość utworu oraz kreację narratora.

Słowa kluczowe: Antoni Libera, *Madame*, arcydzieło, proza polska XX wieku, szkolna lektura obowiązkowa

Excentrycy Włodzimierza Kowalewskiego: powrót staromodnej narracji

Mieszkający w Olsztynie pisarz znany jest czytelnikom prozy współczesnej, o czym świadczą zamieszczane w prasie ogólnopolskiej recenzje poświęcone kolejnym tomom jego opowiadań i powieści¹. I choć mocno związany z miejscem, czyli Olsztynem i okoliczną geografią (Warmia i Mazury), to nie prowincjonalny w dawnym tego słowa znaczeniu. Wprawdzie pozostaje poza centrum, ale nie jest to dziś żaden stygmat, skoro całkiem sporo osób parających się piórem podążyło w latach dziewięćdziesiątych, a może i wcześniej, ku peryferiom, gdy „centrala” (polityczna i kulturalna) okazała się mniej ważna, a nawet zbędna, jeśli nie liczyć tzw. powiązań towarzysko-artystycznych, co może nie jest najważniejsze dla jakości literatury, ale dla jej popularności już tak. Zatem Włodzimierz Kowalewski jako pisarz związany z regionem pogranicza wchodził w skład redakcji czasopisma „Borussia”, współpracował przez wiele lat z rozgłośnią Polskiego Radia w Olsztynie. Miał tu stały felieton literacki, nadto przygotował scenariusze słuchowisk na podstawie własnej prozy: *Bóg zapłacz* i *Powrót do Breitenheide*. Oba miały emisje w Radiu Olsztyn, a na festiwalu Dwa Teatry w Sopocie zostały nagrodzone w 2011 i 2013 roku.

¹ Zob. biogram, twórczość i wybór opracowań w: *Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku*, http://www.ppibl.ibl.waw.pl/mediawiki/index.php?title=W%C5%82odzimierz_KOWALEWSKI [dostęp: 1.09.2021].

W regionie Warmii i Mazur najbardziej doceniono pisarza: w 2000 roku otrzymał nagrodę „Gazety Olsztyńskiej”, w 2001 Nagrodę Marszałka Województwa Warmińsko-Mazurskiego, w 2003 Nagrodę Literacką im. S.B. Lindego partnerskich miast Getynga i Toruń za zasługi dla literatury polskiej i niemieckiej, w 2004 nagrodę Prezydenta Miasta Olsztyna, Statuetkę św. Jakuba, za wybitne osiągnięcia w dziedzinie kultury. W 2005 roku przebywał na stypendium Baltic Center for Writers and Translators w Visby (Szwecja), a w 2016 wyróżniono go tytułem „Osobowości Roku Warmii i Mazur”. Jego książki wydawano na Węgrzech i w Austrii, tłumaczenia prozy publikowano w węgierskich, litewskich, niemieckich i rosyjskich pismach literackich. Pomimo tych niewątpliwych sukcesów o sobie pisarz mówi z prostotą, co można sprawdzić w programie dostępnym on-line *Bez korekty*, opublikowanym przez Miejską Bibliotekę Publiczną w Olsztynie². Dużą wagę przykładą do języka, który winien mieć coś „zalogotnego”, czymś czytelnika uwodzić, zamiast tylko relacjonować w trybie sprawozdawczym, co charakteryzuje współczesną prozę gatunkową (sensacja, kryminał). Wyróżnia jednak i w literaturze popularnej autorów, którzy z powodzeniem stworzyli własny rozpoznawalny styl: z dawniejszych Joannę Chmielewską, z nowszych Zygmunta Miłoszewskiego.

Excentryków wydawano już dwukrotnie: w 2007 i 2015 roku, nadto powstała ekranizacja w reżyserii Janusza Majewskiego³ przy współpracy nad scenariuszem i dialogami samego autora. Film doceniono w Polsce i za granicą, jak tego dowodzi lista nagród – od gdyńskiego Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych (Srebrne Lwy w 2015) po Viewers Choice Award podczas Seattle Polish Film Festival w 2017 roku⁴. Jeszcze przed ekranizacją *Excentrycy* „trafili do teatru Polskiego Radia jako słuchowisko w reżyserii Janusza Zaorskiego, powieść była także czytana w różnych

² <https://fb.watch/hdJ63KRXCq/> [dostęp: 29.07.2021].

³ W. Kowalewski, *Excentrycy*, Warszawa 2007 (wydanie W.A.B.); wydanie następne: Wydawnictwo Marginesy (Warszawa 2015); *Excentrycy, czyli po słonecznej stronie ulicy*, scen. filmowy W. Kowalewski i J. Majewski, reż. J. Majewski, premiera 15.01.2016, wydany jako dokument elektroniczny (DVD), Agora, Warszawa 2015.

⁴ Pełny opis filmu wraz z listą nagród podaje strona Film Polski.pl, <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=1237134> [dostęp: 1.09.2021].

konfiguracjach w kilku programach radiowych, powstał też musical *Król Swingu*, przygotowywany jest spektakl toruńskiego Teatru Muzycznego”⁵.

Powieść umieścić można między dwoma biegunami polskiej prozy pierwszej dekady XXI wieku – jeden to nurt eksperymentalny sygnowany przedrostkiem „post”, drugi to literatura rozrywkowa, obyczajowo-romansowa, uprawiana częściej przez kobiety i do żeńskiej publiczności adresowana. *Excentrycy* wykazują wiele cech literatury popularnej w najlepszym tego słowa znaczeniu, wszak nie wszystko, co kierowane do szerokiego spectrum odbiorców, w tym wypadku jednak bardziej inteligentnych niż tych spod znaku kultury masowej, należy odrzucać jako mało wartościowe poznawczo i estetycznie. Autor sięga po konwencję gatunkową, lecz jego romans jest stylowy (retro), utrzymany w klimacie z lekka nostalgicznym, co skłoniło piszącą te słowa do użycia w tytule szkicu określenia „staromodna narracja”. I nie chodzi mi o wytykanie formalnego anachronizmu, wręcz przeciwnie, doceniam inwencję fabularną powieści, spokojnie prowadzoną narrację, jak też humor, dzięki któremu ciemne barwy lat pięćdziesiątych nie przytłaczają nadmiarem politycznej wykładni. Jeszcze jeden aspekt stylizacji na dawność wydaje się tu ciekawy, mianowicie swoisty sznyt bohaterów, skonstrastowany z brutalizacją życia w powojennej Polsce.

Jeśli natomiast wziąć pod uwagę współczesne rozluźnienie rygorów obyczajowych, to pisarz bierze niejako w nawias tę literacką modę, by poprowadzić czytelnika w czas sprzed „wyzwolenia seksualnego”, którego skutkiem jest daleko idące uproszczenie zachowań, sposobów ubierania, jak i erotycznego teatru damsko-męskiego. W późnych latach pięćdziesiątych obowiązywała jeszcze elegancja, zresztą nie tylko kobiety, ale i mężczyźni. Nawet w polskich socjalistycznych realiach inteligencja próbowała trzymać poziom, by nie ulec bylejakości w życiu codziennym, o co z takim uporem walczył w tamtym czasie Leopold Tyrmand. Dbanie o styl było dlań swoistą manifestacją przynależności do cywilizacji zachodniej z jej zasadami regulującymi społeczno-towarzyskie funkcjonowanie jednostki, która broniła się w ten sposób przed napierającą z góry brutalizacją

⁵ Włodzimierz Kowalewski: *orły i kotwice na koszulkach przecierają się i blakną, a patriotą trzeba być na co dzień*. W. Kowalewski w rozmowie ze S. Ostrowskim, „Magazyn Opinii z Warmii i Mazur” 21.09.2019, <https://newsbar.pl/kowalewski/> [dostęp: 1.09.2021].

zachowań. Ta bowiem szła w parze z zaprowadzaniem komunistycznych porządków, zwłaszcza w fazie umacniania „ludowej” władzy.

Dawny sznyt bohaterów *Excentryków* świetnie pokazał film Janusza Majewskiego – białe marynarki muzyków big-bandu, wieczorowe suknie śpiewających z nim kobiet jaskrawo kontrastują z szarzyzną, a przede wszystkim z topornymi w obejściu partyjnymi urzędnikami. Ci są wprawdzie już nieco rozluźnieni po odwilży 1956, jak to można zauważyć w grze Mariana Dziędziela odtwarzającego rolę towarzysza Kusiaka, ale do swobody artystów im daleko. Ciekawe, że to aktywistki pozostają bardziej usztywnione w swoich rolach, co znakomicie ilustruje scena w szalecie miejskim. Zmuszona do podjęcia w nim pracy przedwojenna właścicielka pensjonatu, po wojnie wyrzekająca na nowe czasy i uciekająca w alkohol, dostaje instruktorkę, która ma ją nauczyć nowego zajęcia, a może nawet reedukować burżujkę, by ta pojęła dobrodziejstwo bezpośredniego kontaktu z ludem. W powieści jej zatrudnienie to „etat po linii usług higienicznych”, a stanowisko to „referent do spraw profilaktyki sanitarnej”⁶. Instruktorka-aktywistka w białej bluzce i czerwonym krawacie wypada na jej tle jak skromna dziewczyna oddana misji edukacyjnej, podczas gdy burżujka w szykownej czerni z woalką na głowie, ubrana elegancko jak do opery lub na pogrzeb, daje prawdziwy popis manier – najpierw przesadnie wytwornych, by po chwili zjechać w prostactwo (w tej roli Anna Dymna nagradzana w kategorii „najlepsza drugoplanowa rola kobieca”). I tak oto objawił się ukryty komizm historii, w tym wypadku chichot historycznego materializmu.

Wracając do powieści, trzeba odnotować, że spotkała się ona z przychylnymi opiniami krytyków (nie wszystkich), opisujących ją w kategoriach właściwych dla literatury popularnej, „tej trzeciej”, jak rzecz ujęła jeszcze w 1987 roku Anna Martuszevska⁷. Nieskomplikowana fabuła, prowadzona w miarę linearnie, choć z wpisanymi w nią reminiscencjami

⁶ W. Kowalewski, *Excentrycy*, Warszawa 2015, s. 227. Wszystkie następne cytaty z powieści za tym wydaniem zaznaczać będę w tekście głównym, podając numer strony w nawiasie.

⁷ A. Martuszevska, *Jak rozbiierać „tę trzecią”? O badaniach literatury popularnej*, „Literatura Ludowa” 1987, z. 1.

przeszłości, ma w zasadzie charakter obyczajowo-społeczny. Monotonię realistycznej fikcji ożywiają wątki sensacyjne – jeden aktualny (równoległy z czasem narracji) związany jest z intrygą prowadzoną przez służby PRL-u, by kontrolować przybyłego z Anglii emigranta albo sprokurować jego szpiegowskie zadanie, wszak nawet pracujący dla tychże służb nie mogą uwierzyć, że ktoś wrócił stamtąd do przaśnej Polski dobrowolnie. Drugi to tajemnica z przedwojnia ukryta w pokoju zajmowanym teraz przez przybysza z Anglii, a kiedyś zamieszkałego przez niejakiego Reichmana, który miał opinię kobieciarza i pozostawił po sobie odkryty dopiero w drugiej części fabuły rękopis. Oba wątki dramatyzują niespiesznie prowadzoną narrację, snutą w lekko ironicznym tonie przez uważnego obserwatora ludzi na pozór zwyczajnych, a jednak dość osobliwych, gdy przyjrzeć się im bliżej. Autor portretuje ich wyrazistą kreską, precyzyjnym i oszczędnym słowem, przypomina krótko ich biografie, by nadać psychologiczną spójność każdej z postaci.

Za pierwowzór powieściowego Fabiana Apanowicza posłużył znany pisarzowi z opowieści przyjaciela oficer od Andersa. Powrócił do Polski w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, choć nie do Ciechocinka, ale do Krynicy Górskiej. „Był wyjątkowo odporny na zasady życia wbite już społeczeństwu przez kolejne reżimy PRL-u. Nigdzie się nie zapisał, nie poszedł do żadnej pracy, za to ciągle chodził do kawiarni na „fajfy” i obtańcowywał nastolatki, spragnione modnego powiewu Zachodu, czegoś, co na chwilę oderwie je od tamtej szarej rzeczywistości. Oczywiście z powodu jego wieku wzbudzało to plotki i zgorzelenie, ale był prawdziwym mistrzem rumbi, jive’a, fokstrotą, stał się nawet pod tym względem sławny w okolicy. Któregoś dnia, tańcząc z młodą dziewczyną jakiś szaleńczy, swingowy rytm, przewrócił się nagle na parkiecie i umarł”⁸. Również inne postaci *Excentryków* mają rzeczywisty rodowód, co z pewnością przełożyło się w ich prezentacji na wyrazistość psychologiczną oraz intensywną ekspresję sposobu bycia. Wspomnę jeszcze za autorem o stroicielu fortepianów Felicjanie Zuppe, któremu fizjonomii i osobliwości charakterologicznej użyczył ekscentryczny filozof z czasów toruńskich studiów Włodzimierza

⁸ Włodzimierz Kowalewski: *orły i kotwice...*

Kowalewskiego. Wyglądał i zachowywał się jak ucharakteryzowany w filmie Majewskiego Wojciech Pszoniak, nagradzany za najlepszą męską rolę drugoplanową. Pisarz dba zatem o wiarygodność swoich bohaterów, jak też o właściwy dla czasu akcji koloryt miejsca. Gdy zbierał materiały do *Excentryków*, to spędził kilka dni w toruńskiej Książnicy Miejskiej nad osiągalną tylko tam lokalną prasą z lat 1957–1958⁹. Sięgnął po stare zasoby fotograficzne, by na ich podstawie odtworzyć realia, przekonujące i sugestywne zarazem, gdyż podbudowane naoczną obserwacją, jeśli nie bezpośrednio, to za pośrednictwem w dokumentach. I w tym sensie jest to narracja „staromodna”, gdyż oparta na studiowaniu rzeczy i ludzi, ich profilu fizycznego i psychologicznego, jak robili to kiedyś realiści, dzięki którym mamy dziś wgląd w nieistniejący już świat minionych obyczajów. Jak oni wywodzi Kowalewski narrację z empirii, z epizodów i anegdotycznych przekazów tak fortunnie spożytkowanych, że tworzą udaną pod względem artystycznym całość.

Recenzenci dostrzegli i odnotowali realistyczny walor *Excentryków* w powiązaniu z nienachalnie podaną aurą niesamowitości¹⁰, na którą składa się szereg elementów, m.in. sensacyjna intryga, miłosne perypetie głównych bohaterów, plotka uliczna o grasującym po miasteczku diable. Ale i obrazki z przedwojnia, tutaj będące już tylko nostalgicznym wspomnieniem zatopionej Atlantydy, zdają się pochodzić z jakiejś baśni o życiu sprzed historii – sprzed wielkiej wody, jak lubi powtarzać Fabian (jego bowiem wybuch wojny zastał na statku, więc od Polski oddzieliła go właśnie „wielka woda”). Nadto muzyczno-erotyczna atmosfera najpierw żywiłowych tańców bohatera na parkietach Ciechocinka późną jesienią 1957 roku, potem występów big-bandu pod jego kierunkiem, stwarza klimat ekstatycznego odurzenia muzyką i elegancją strojów wykonawców. Przypomina się Leopold Tyrmand z jego popisowym boogie-woogie w *Dzienniku 1954*, jak też z wpisanym weń wątkiem romansowym. Fabian z *Excentryków* jest w pewnym sensie wariantem narratora Tyrmanda, podobnie zafascynowanym jazzem, zdolnym dzięki grze wykreować alternatywny względem

⁹ Tamże.

¹⁰ J. Klejnocki, *Człowiek szczęśliwy*, „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 31, s. 17.

realnego socjalizmu świat. Swing przenosi w iluzję innego życia: swobodnego, zindywidualizowanego, towarzyskiego. Pełni funkcję metafory w szerszym tego słowa znaczeniu – jest niczym „ogród, w którym zawsze można się schronić. „Grać swing” – znaczy żyć innym życiem niż to narzucane siłą, mierzyć ludzki los inną skalą niż fałszywe dogmaty propagandy czy frazesy płynące z obłudnych gęb polityków”¹¹.

Z atmosferą zabawy dobrze współgra styl prowadzonej swobodnie i zarazem starannie narracji, co warto podkreślić, gdyż brutalizacja życia w PRL-u szła w parze z wulgaryzacją języka. Inteligency bohaterowie Kowalewskiego nie są doskonali, ale ich sposób mówienia zdecydowanie wyróżnia się na tle urzędowo-partyjnej nowomowy. Walory językowe powieści docenili recenzenci, wskazując na zwięźłość, sugestywność opisów psychologicznych, wciągającą narrację i suspens¹². Dla jednych ta utrzymana w dawnym stylu opowieść ma wydźwięk pozytywny („proza esencjonalna”), dla innych jest nazbyt szampa: „Klarowna, bez mała schematyczna fabuła, wyraziście zarysowane konflikty, stereotypowo odmalowana rzeczywistość, bohaterowie noszący imiona pachnące naftaliną (Modesta, Fabian, Cyryl, Ludmiła) – to składniki staroświecczyny, w której pisarz znalazł upodobanie”¹³. Skoro jednak krytyk przyjmuje, że powieść należy do literatury popularnej, to tak postawione zarzuty trafiają kulą w płot, wszak „ta trzecia” zwykle posługuje się klasyczną formą narracji, włączając w nią dla urozmaicenia motywy sensacyjne, osobliwe czy ekscentryczne właśnie. Jeszcze dalej w ferowaniu wyroków idzie krytyk poznański, gdy zarzuca Kowalewskiemu wtórne unaiwnienie PRL-u z jednej strony, a z drugiej podtrzymywanie idealnego wyobrażenia Zachodu jako krainy konsumpcyjnego szczęścia i wolności, gdy tymczasem „swing, jakim upajają się bohaterowie *Excentryków*, nie był czysty *ex definitione*, jako że mógł być używany przez władze do stworzenia pozorów normalności”¹⁴.

¹¹ Włodzimierz Kowalewski: *orły i kotwice...*

¹² M. Orski, *Naród, któremu zaaplikowano truciznę*, „Odra” 2015, nr 12, s. 115–117.

¹³ D. Nowacki, *Błaby jazz w Ciechocinku*, „Gazeta Wyborcza” 2007, nr 130; <https://wyborcza.pl/7,75410,4202172.html> [dostęp: 26.07.2021].

¹⁴ T. Mizerkiewicz, *Peweksowa powieść*, „Nowe Książki” 2007, nr 10, s. 39; przedruk w: tegoż, *Literatura obecna. Szkice o najnowszej prozie i krytyce*, Kraków 2013, s. 223.

Za tą opinią idzie podejrzenie, że tolerowanie przez komunistów jazzowej ekstrawagancji mogło być skutkiem ich działań podejmowanych na planie tzw. polityki kulturalnej dla własnych partyjnych celów. Takie podejście wydaje się nazbyt jednostronne, wolę przypuszczenie, że muzyka, jak też inne przejawy twórczego ożywienia po 1956 roku, to jednak wyraz dążenia do poszerzenia pola swobody, choć wiadomo, że stale ograniczanej przez centralę raz z lepszym, innym razem z gorszym skutkiem. Ideową przesadą pobrzmiwa też szukanie przez recenzenta w fabule powieści wykładni peerelowskiego świata. Jedną krytyk uważa za fałszywą (społeczeństwo wygrało z komuną, gdyż było bardziej niewinne, niż zakładała to władza), drugą za wartą przemyślenia (wyzwalała beztroska i niefrasobliwość biki-niarzy)¹⁵. Formułowanie takich uogólnień na podstawie jednej i to napisanej z zamiarem rozrywkowym powieści jest mało przekonujące. Możliwa jest i trzecia ścieżka interpretacji, taka mianowicie, że fascynacja rzeczami zachodnimi była wyrazem tęsknoty za wolnością w jej mieszczańsko-liberalnym wydaniu. Wszak tytułowi „excentrycy” to grupka przedwojennych inteligentów (puzonista, dentystka, lekarz, właścicielka pensjonatu, restaurator, stroiciel fortepianów), nawykłych do używania rzeczy dobrej jakości, po 1945 roku zdegradowanych do roli „inteligencji pracującej”, najlepiej na rzecz ludu. Kiedy trafia się okazja skosztowania lepszego alkoholu, to nią nie pogardzą, ale czy to fascynacja Zachodem? Raczej nostalgia za tą formą życia, którą im odebrano, sprowadzając do niższego statusu ekonomicznego i społecznego w porównaniu z minionymi czasy. Owszem, brzydota peerelowska została w powieści przedstawiona bez żadnego retuszu, by tym barwniej rozblęśla na jej tle feeria muzycznych występów. Prócz bieżącej szarzyzny są też reminiscencje przedwojennej świetności uzdrowiska: stare nobliwe wille, ogromne łaźienki zdrojowe przypominające czasy prosperity kurortu, gdy przyjeżdżały tu ważne osobistości artystyczne i polityczne. Jednak to nie zamiar epicki leży u podstaw opowieści, lecz cel o wiele skromniejszy – podzielić się z czytelnikiem zachwytem dla artystowskiego *modus vivendi* w dość ponurym otoczeniu, wskazać na słoneczną stronę

¹⁵ Tamże, s. 39.

życia, jak w melodii *On the Sunny Side of the Street* Benny Goodmana, co zaakcentował Janusz Majewski w podtytule filmu.

Stefan Kisielewski pisał kiedyś przy okazji Tyrmanda, że krytyka „problemowa” nie wykazuje zainteresowania twórczością pozostającą na marginesie nurtu oficjalnego, choć ta właśnie literatura ma istotny wpływ „na kształtowanie się nie tylko gustu czytelniczego, ale i stylu obyczajowości”¹⁶. Przekonanie, że literatura winna nieść treści poważne, by zasługiwała na uwagę krytyki, zdaje się pokutować do dziś, gdy czytamy w omówieniach *Excentryków* opinie, że komunizm to w nich zaledwie „śmieszący naddatek”¹⁷, że Polska to „fantastyczna wyspa”¹⁸ bawiąca się własnymi mitami. A z drugiej strony nadmierne dowartościowanie „problemowości”, szukanie w powieści rozpoznania natury ogólnej, jak u cytowanego wcześniej recenzenta. Inny zestawia ją niemal z *Czarodziejską górą* ze względu na „przekrój narodowy, socjologiczny i psychologiczny”¹⁹, dodając zarazem, że realia peerelowskie łączą się w niej z fantazmatami, które ten ponury aspekt socjalizmu nieco neutralizują. Istotnie, opresja polityczna jest w powieści widoczna, choć w 1957 roku była ona już bardziej ukryta, tutaj schowana została za sensacyjną intrygą, którą można określić jako nękanie bohatera, zresztą złagodzone przez podsunięcie mu atrakcyjnej kobiety do towarzystwa (i śledzenia). Rzecz nie w tym, czy realia komunistyczne są przekonujące ani czy zabawa w muzykę w tamtym czasie to iluzja, ale w tym, czy jako czytelnicy damy się ponieść żywiołowi ludycznemu, zaufamy nie tyle zasadzie życiowego prawdopodobieństwa, co autorskiej *vis comica*. Wszak komizm nie jest przeciwieństwem tragizmu czy wzniosłości, ale powagi, jak zauważył Władimir Propp²⁰.

Kowalewski nawiązuje do kultury międzywojnia, jednak nie do tej awangardowo-modernistycznej ani też poważnej (problemowej), ale do zabawy jako figury egzystencji nie do końca serio, bo stylizowanej

¹⁶ S. Kisielewski, *Leopold Tyrmand – pisarz zapomniany*, „Twórczość” 1962, nr 4, s. 116.

¹⁷ M. Cuber, *Czarodzieje politycznie obojętni*, „Polityka” 2007, nr 23, s. 66.

¹⁸ A. Czachowska, *Nic... Nigdy... Naprawdę*, „Twórczość” 2007, nr 12, s. 122.

¹⁹ M. Orski, *Naród...*, s. 116.

²⁰ W. Propp, *O komizmie i śmiechu*, przeł. P.M.E. Knyż, Kraków 2016, s. 11.

na zapamiętały taniec, lekki i diabelski zarazem. Z wiersza *Excentrycy* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej pochodzi tytuł powieści

Tańczą dziś w dancingu indra
Mister Shean ze swoją panią
On pół diabła ona anioł
(.....)
Brzmi najnowszy fokstrot lonah
Murzyn w śmiech a jazz-band ryczy
W wiecznej zgodzie mąż i żona
Excentrycy, excentrycy
(z tomu *Dancing*, 1927)

Można też przytoczyć *Dancing* Juliana Tuwima:

O, jak błogo w nocnym barze,
W płasającym zatrzęsieniu,
W gromach jazzu, w pijanym gwarze
Omdleć w nagłym zachwyceniu.

Kiedy kopią, szarpia, ranią
Żarem, wrzaskiem, śmiechem, brzękiem,
Cóż dziwnego, że jak anioł
Na niebiańskiej łączce klęczę?

(.....)

W przeznaczonych dalekościach
Ze snu budzę się i błyskam,
Gdy murzyńskim na rozdarcie
Noc doczesną rzucam pyskom
(z tomu *Biblia Cygańska i inne wiersze*, 1933)

Żywiół czarnej muzyki wprawia w stan frenetyczny, uwalnia emocje, w tym śmiech, by uczestnicy zabawy mogli oddać się przynajmniej na czas

tańca we władzę sił przedkulturowych, pierwotnych jak „dzikie” rytmy jazzowe. W dwudziestoleciu była to muzyka taneczna, czego przedłużenie znajdujemy na kartach powieści Kowalewskiego. Czas katakumbowy, jak określa się lata powojenne w polskiej historii jazzu, to tylko przerwa w otwartym jego uprawianiu, ale nie początek. Grający w big-bandzie wynieśli znajomość swingu z przedwojnia, jednak przetrąceni przez historię zapomnieli o słonecznej stronie życia. A ta nie potrzebuje żadnej idei ani uzasadnienia poza może jednym – radość jako antidotum na surową powagę polityki, na tłamszenie każdego bardziej zindywidualizowanego sposobu bycia. Nie bez przyczyny swing w latach czterdziestych XX wieku jako muzyka dekadenska był w kontrze do surowych totalizmów – wschodniego i zachodniego.

Zatem już tytuł powieści nasuwa przypuszczenie, że autor zabiera nas w artystowską podróż w krainę ekscesu, tym bardziej wyrazistego, że rozgrywa się on w niewielkim miasteczku podupadłych pensjonatów, restauracji zamienionych w jadalnię i ludzi o pospolitym wyglądzie. A że akcja rozpoczyna się po sezonie, to i kurort sprawia przygnębiające wrażenie. Jednak nawet wówczas można stworzyć fikcję, która odda pozór życia pełnego niespodzianek. Niebagatelną rolę w budowaniu aury niezwykłości odgrywa wpisany w narrację humor, który neutralizuje zarówno powagę polityki, jak i brzydotę otoczenia. A skoro istnieje związek między mówieniem ironicznym a mówieniem metaforycznym²¹, to nie tylko zyskujemy jako czytelnicy przyjemność śledzenia napięć między dosłownością a ukrytym sensem, ale także przenosimy się wraz z grupą tytułowych ekscentryków w przestrzeń na pół realistyczną, na pół fantazyjną. Przyjrzyjmy się zatem paru chwytom komicznym w powieści Kowalewskiego.

Kobieta menstrualna (również pod względem seksualnym) – kiedyś namiętna, co ujawnił odnaleziony pamiętnik przedwojennego jej lokatora Reichmana, teraz kompulsywna alkoholiczka i pyskata baba, czyli Ludmiła Bayerowa. Przed 1939 rokiem właścicielka pensjonatu, po 1945 próbuje przynajmniej gotować obiady domowe, by w ten sposób zarabiać

²¹ B. Allemann, *O ironii jako kategorii literackiej*, przeł. M. Dramińska-Joczowa, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 1, s. 239.

na życie. W końcu przymuszona jednak zostaje do podjęcia pracy w szalecie. Mimo tuszy i ordynarności w sposobie bycia to postać na swój sposób sympatyczna, gdyż prostactwo to jej wybór, wyraz sprzeciwu wobec deklamacji i pauperyzacji. Potrafi barwnie opowiadać historyjki, dramatyzując sytuację: przegoniła zaglądnącego do okien ubeka, wylewając mu kocioł krochmalu „na ten ryży łeb”. Ale śmieszny nawet nie ten psikus rodem z komedii slapstickowej, ile jej relacja z rozmowy, jaką po tym incydencie odbyła z organami władzy:

„Od razu przyjechali. „Świadomie i z rozmysłem utrudniacie czynności operacyjne” – darł się na mnie ten gruby, z koalicyjką, ten Kurył, Czurył czy jak mu tam, co jego stary przed wojną miotły kręcił na targu końskim. A ja: „Co utrudniamy? Jakie operacyjne? Gruszki mi, kurwa jedna, kradł!”. Ten do mnie z kajdankami: „Przeszkadzacie w wypełnianiu obowiązków władzy ludowej!” A ja: „To władza ludowa ludowi gruszki podpierała?”. Drugi jakiś: „Kobieto! Zaatakowałyście czynnie organy bezpieczeństwa publicznego!!”. „My? My zaatakowałam czynnie? Organ gruszki kradł!” (s. 21).

Anegdota z życia artystycznego. Opowiada ją Fabian, który pracował jako muzyk na transatlantyku. Płyną do Ameryki, wraca do domu sama stara emigracja, więc żadnych „dżazów” grać nie będą, tylko ober-tasy z przytupami, do tego jurne przyśpiewki. W rozmowach pasażerów chicagowski akcent miesza się z gwarą góralską. I propozycja dorobienia na boku:

Kiedyś po występie jedna taka ogromna megiera podstawiła mi nogę przy wyjściu. „Leczysz na mnie, chłopak? Be fine?” – wybeblała z chicagowskim akcentem, gdy o mało nie wyrzniętem łbem w jej kośćistą szczękę, i zamachała przed oczami pięciodolarówką. Nie polecałem. Chociaż na przykład Lunio Glauberstad, saksofon altowy, leciał co noc. No... [...] raz polecałem. Ale tylko jeden jedyny. I za dwanaście dolarów!” (s. 38).

Scena w jadłodajni „Współczesna”. Lokal kategorii III, jak nazwano w nowej nomenklaturze nobliwą przedwojenną restaurację, w której jadał żur i zrazy kujawskie sam prezydent Mościcki. Ówczesny właściciel jest

teraz kierownikiem, który instruuje zaprzyjaźnionych klientów-ekscentryków w sprawie zamówienia, ilustrując przy okazji sposób funkcjonowania państwowego przedsiębiorstwa:

Górskich nie bierzcie, mielonych nie bierzcie. Któryś cymbał zapomniał zanieść mięso do lodu. Dopiero wczoraj znalazłem, w papierze pod kredensem, zielone. Trzeba było pod kranem szorować, solą nacierać. Kielbasę z wody weźcie, dobra, dziś przywieźli, dwa tygodnie czekałem. Jeżeli do wódki, to jaja w szynce nie bierzcie. Jajo sine jak dupa wisielca, szynka wyschnięta, przez noc moczona była, galareta już kwaśna, sraczkę dostaniecie. Samuraja weźcie, świeży, sam robiłem, jeszcze mi łapy cuchną (s. 74).

Staroświecki homofob Zuppe. Tropi homoseksualistów wśród polskich pisarzy, deklamując sprokurowane prawdopodobnie przez siebie „obscena płciowe”, odnajdywane rzekomo nawet u Mickiewicza. Głuchy pozostaje nawet na argument, że „Wieszcz to raczej kobieciarz był”. Sceny z jego udziałem mają spory potencjał komiczny, gdyż dziwactwo Zuppego zderza się tu z chłodnym racjonalizmem kompanów. Ponadto zabawna jest sama obsesja bohatera, jego zafiksowanie na idei demaskowania artystów, co czyni zeń postać nieco groteskową, choć zarazem sympatyczną, więc jest traktowany dość pobłaźliwie.

Bankiet. Po koncercie big-bandu jest część towarzyska, czyli wspólna zabawa artystów z czynnikami państwowymi, w tym sekretarzem partyjnym z Bydgoszczy. Postanawia on zbratać się z muzykami i każe przynieść skrzynkę radzieckiego koniaku, ale jeden z nich, doktor Vogt, odmawia sekretarzowi, bo „pan nie jesteś demokratycznie wybrany” – rzuca prosto w twarz partyjnemu urzędnikowi z województwa.

Notabla zatkało. „Nie słuchajcie, towarzyszu, to prowokator!” – zawył Kusiak, obecny wszędzie tam, gdzie zwierchnik. Wańtucha jednak niecierpliwie odsunął go na bok. Odżyło w nim zacięcie dialektyczne, głos mu zgrubiał, stał się tubalny, a on sam zaczął nagle rosnać, jakby był z gumy i pompował go jakiś tajny kompresor. Przewyższał już Vogta o głowę. „Ja nie zostałem wybrany demokratycznie? – grzmiał. – Zgoda, może i nie.

Ale czy Piłsudski był demokratycznie wybrany?” Wokół zrobiło się cicho. „Piłsudskiego sam Pan Bóg wybrał” – ripostował Vogt (s. 189).

Zabawnych scen jest w powieści więcej, również dowcipnych uwag, komentarzy rzucanych mimochodem bez wyraźnej intencji satyrycznej. Przeważa bowiem empatia narratora względem bohaterów, nawet jeśli bywają on śmieszni, nieporadni albo brzydcy, jak ten kochanek Wandy nad morzem, co to uzdrowił ją w cudowny sposób z ciężkiej choroby. A gdy dostała później od niego wakacyjną fotografię z obnażonym torsem, to Fabian (brat Wandy) zauważył, że mężczyzna nie ma pępka. Jeszcze jedna anomalia (albo złudzenie spowodowane nieostrością zdjęcia), by uczynić rzeczywistość odrobinę bardziej niezwykłą, zamazać jej ostry kontur, jak to się dzieje na marnej jakości odbitce. Śmieszne bywają zachowania postaci, ich wygląd, odzywki, jednak one same nie są ośmieszane, poza dwoma wyjątkami – antypatycznych, karykaturalnie wyolbrzymionych w pokraczności i pospolitym chamstwie kelnerów, którym autor dał nazwiska recenzentów działających na współczesnej scenie krytycznoliterackiej. Oboje skrytykowali poprzednią powieść Kowalewskiego, więc ten użył ich nazwisk dla osobistego tym razem żartu. Nie wszystkim się to spodobało, ale skądinąd znamy przecież tego rodzaju gry językowo-towarzyskie, nie zawsze wybredne, jednak zwykle budzące uśmiech nawet za cenę pewnego dyskomfortu moralnego, którym opłacamy dwuznaczną uciechę.

Autorowi powieści chodzi jednak najczęściej o wywołanie śmiechu stonowanego, odprężającego czytelnika, który przeżywa emocje pogodne i radosne, „wykluczające gniew, oburzenie, pogardę, smutek, żal, współczucie itp.”, jak pisze Bohdan Dziemidok, określając ten typ komizmu jako „humorystyczny”, gdyż momenty aprobaty równoważą tutaj momenty negacji lub nawet przeważają nad nimi²². Służy on przede wszystkim rozrywce, a nie wartościowaniu, jak to się dzieje w przypadku komizmu satyrycznego. Nie angażuje też procesów intelektualnych na wysokim poziomie, co przekłada się na lekturę neutralną i daje dużo spontanicznej satysfakcji z rozpoznania obiektów komicznych bez

²² B. Dziemidok, *O głównych formach komizmu*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne” 1961, t. 4, s. 74.

potrzeby ich ponizania. Sprzyja takiej percepcji śmiech humorystyczny: „refleksyjny i uniwersalizujący. Jest on wynikiem uświadomienia sobie różnorodności świata i jego kontrastów”²³. Sympatię odczuwamy nawet wobec bohatera zdecydowanie komicznego w obsesji tropienia pisarzy homoseksualistów (Zuppe), jego śmieszność wręcz wzmacnia w czytelniku pozytywne emocje, tak że samotna śmierć tego dziwaka wywołuje rodzaj współczucia pomieszanego z zażenowaniem, że nikt z otoczenia nie spostrzegł słabości stroiciela fortepianów, gdyż wszyscy koncentrowali się na osobliwości jego charakteru. Ale już stypa po pogrzebie jest na miarę jego niebanalnego życia, gdyż biesiadnicy dostają od przedwojennego restauratora prawdziwy „skarb” – zachowane głęboko w piwnicy najlepsze trunki, głównie francuskie koniaki, zakupione jeszcze w 1939 roku, więc nie za wszystkie właściciel zdążył zapłacić. Kreacja postaci Zuppego przekonuje, że bohater śmieszny nie musi być ośmieszony ani pokazany jako żałosne indywiduum. Ekscentrycy Kowalewskiego właśnie dzięki zabarwieniu komicznemu nabierają indywidualności, są wyłączeni z nijakiego, pospolitego tła, w którym pozostawała wówczas zdecydowana większość poszarzałych obywateli ludowego państwa.

W ujęciu psychologów śmiech komiczny nie równa się szyderstwu, gdyż: „ten sam przedmiot może równocześnie wzbudzać przeżycia komiczne oraz uczucie przyjaźni i sympatii”²⁴. Dobrą intuicją zatem wykazał się Jarosław Klejnocki, określając *Excentryków* mianem „powieści sympatycznej”²⁵. Humor w odróżnieniu od satyry jest bowiem ugodowy i pobłażliwy, nie wymusza na czytelniku konieczności przyjęcia postawy wartościującej, raczej wyraża zdziwienie różnorodnością życia i jego paradoksami. Nie manifestuje też drwiącego stosunku do mitów, urojeń, ludzkich fiksacji, by w ten sposób zaakcentować autorską wyższość względem społecznych narowów i przekonań. Zmysł humoru każe z dystansem traktować słabości, jak też powagę spraw ideowych, czy to będzie wojna, czy jej następstwa po 1945 roku. Jeśli idzie o wojnę, to autor uzupełnia

²³ Tamże, s. 61.

²⁴ Tamże, s. 66.

²⁵ J. Klejnocki, *Człowiek szczęśliwy...*, s. 17.

jej okupacyjny obraz mniej znanym (i mniej społecznie akceptowanym) obrazkiem: lokal, ekskluzywny dancing, dobry szampan, balet, girlsy do towarzystwa, dyskretna ruletka, interesy robione z Niemcami przy chablis i ostrygach, no i muzycy na obitym pluszem podium w czerwonym świetle reflektorów, „a goście tańczyli, byli przymilni, uprzejmi, czasem przybiegali stuknąć się kieliszkiem” (s. 99) – opowiada powojenny milicjant, a wtedy muzyk, który przeżył tylko dlatego, że miał bardzo dobry wygląd, prawie albinosa. Tego rodzaju przypomnienia epizodów zupełnie pozbawionych heroizmu tworzą ironiczny koloryt powieści, podtekst wyrażający umiarkowanie relatywistyczną postawę narratora, który nie ocenia, lecz oddaje głos tym, którzy na różne sposoby próbowali przeżyć.

Po wojnie też nie było łatwo, zwłaszcza że władza ludowa nie tylko tępiła niezależność, ale i zamierzała sprowadzić ludzi do jednorodnej i bezkształtnej masy, przytłoczonej ponurą powagą demagogii, udręczonej trudami codziennego życia. Powieściowa grupa ekscentryków wyróżnia się na bezbarwnym tle PRL-u niczym barwne ptaki, swobodne wówczas, gdy grają swing, gdy ludzie tańczą do ich muzyki, zapominając przynajmniej na chwilę o ciężeniu historii. Wówczas *homo ludens* bierze górę nad *homo faber*, na którego chcieli przerobić człowieka komuniści, wtlaczając go w sztywny gorset ekonomii. Artystowski luz, przyjemność biesiady, towarzyskiego spotkania czy lekkiej konwersacji, która przybiera czasem formę kabaretowego skeczu, jak ten cytowany wyżej fragment, gdy Bayerowa rozmawia z „organami” bezpieczeństwa, zatem elementy wyraźnie komediowe, ustanawiają przestrzeń jednostkowej wolności. Grupa zindywidualizowanych bohaterów stanowi wyzwanie dla powagi zabsolutyzowanego państwa, nadwyręczając jego formalizm, a tym samym i podstawę ufundowaną na twardej ideologii. Humor destabilizuje drętwy porządek zorganizowany podług funkcji i obowiązków nazywanych „obywatelskimi”, choć w praktyce politycznej służących trzymaniu w ryzach tychże obywateli. Autor świetnie spożytkował komiczny potencjał ekscentryków, wpisując ich w swawolne sytuacje, które powstają ze zderzenia oficjalności ze stylem *informal*, uosabianym przez dziwaków, dekadentów i melancholików.

Pomimo niesprzyjających warunków zabawa (sztuka w wersji soft) tworzy swoje enklawy, co jest właściwie czymś naturalnym, choć może

być odbierane *post factum* jako zachowanie dwuznaczne, zwłaszcza gdy rzecz dzieje się w warunkach okupacyjnej, a później komunistycznej opresji. Tymczasem bywa, że dowcip, wygłup czy nonszalancja artystów to swego rodzaju obrona przed presją historii. Warto przypomnieć, że Stefan Kisielewski właśnie w roku 1957, gdy toczy się akcja *Excentryków*, napisał felieton *Uroki Francji*, w którym polemizował z maksymalizmem ideowym komunistów, chwając małe przyjemności mieszczańskiej egzystencji podpatrzone we Francji²⁶. Napór tzw. wielkich spraw na codzienność odbiera jej wdzięk, uniemożliwia smakowanie potraw, wina i ludzi. Kowalewski właśnie ten aspekt życia dowartościowuje zarówno wtedy, gdy sięga do przedwojennego szyku, jak i wówczas, gdy pozwala bohaterom raczyć się w latach 1957–1958 lepszymi trunkami i papierosami czy zjeść za radą kierownika (wytrawnego restauratora) dobrą potrawę w peerełowskiej jadłodajni. Dlatego zarzut krytyków, że pisarz pokazuje zachwyty wszystkim, co zachodnie²⁷, wydaje się chybiony, zważywszy na mieszczańsko-inteligencki klimat powieści, jak i na dość jawną stylizację tytułowych postaci na artystów „z variete”, czyli na tych spod znaku rozrywki. Przyjmując punkt widzenia Kisiela, należałoby raczej powiedzieć, że autor *Excentryków* oddemonizował historię na korzyść egzystencji – spontanicznej, fantazyjnej, niemal egzotycznej w siermiężnej Polsce Ludowej.

Krzysztof Uniłowski pisał o czasie prosperity na „literaturę zaangażowaną”, rozpoczętym przez *Wojnę polsko-ruską...* Doroty Masłowskiej z 2002 roku, przy czym „zaangażowanie”, na nową już oczywiście modłę, miało sugerować „awangardowy charakter zjawiska”²⁸. Kiedy trzy lata później impet tejże literatury osłabł, „przyszedł czas, aby na symulację awangardy

²⁶ S. Kisielewski, *Uroki Francji*, „Tygodnik Powszechny” 1957; przedruk w: tegoż, *1000 razy głowa w ścianie. Felietony z lat 1945–1971*, Warszawa 1996, s. 183.

²⁷ Powtarza go za recenzentami autorka artykułu o prozie Kowalewskiego A. Nęcka, *Kolekcjoner klęsk. O twórczości Włodzimierza Kowalewskiego*, [w:] *Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych*, cz. 2, pod red. A. Nęckiej, D. Nowackiego, J. Pasternskiej, Katowice 2016, s. 296.

²⁸ K. Uniłowski, *Patyna, a nie moda. Kulturowa wartość literatury najnowszej*, [w:] *Moda w kulturze i literaturze popularnej*, pod red. S. Buryły, L. Gąsowskiej, D. Ossowskiej, Universitas, Kraków 2011, s. 206.

odpowiedzieć symulacją zjawiska nowej literatury mieszczańskiej²⁹. Jeśli rozpoznanie Uniłowskiego jest trafne, to powieść Kowalewskiego, wydaną po raz pierwszy w 2007 roku, utrzymaną w stylu *old fashioned*, realistyczną i fantazyjną zarazem, należy umieścić w kręgu tej nowej-starej konwencji. Z lekka patynuje obraz międzywojnia, jak i jego przedłużenie w osobach ekscentryków z Ciechocinka (1957–1958). Literatura mieszczańska byłaby zatem odpowiedzią na zapotrzebowanie nowej klasy średniej na dobrej jakości prozę rozrywkową, nadto przynoszącą pewną dozę informacji o rzeczywistości, w której osadzona jest fabuła. Ta bowiem nie została zawieszona w próżni formalnych czy językowych eksperymentów ani też nie sprowadza się do analitycznych wiwisekcji jednostki, ale trzyma się materialnego i psychologicznego konkretności, symulując realistyczną fikcję według starej zasady *mimesis*. Narrator nie wysuwa się tu na pierwszy plan, lecz skrywa za światem tak przedstawionym, że jawi się on czytelnikowi jako możliwy do zaistnienia, a przez to wiarygodny w przekazie stylizowanym na swego rodzaju kronikę z przeszłości. Z konwencją tą dobrze współgra subtelny humor, dzięki któremu lekturę pożyteczną możemy połączyć z przyjemną.

Bibliografia

- Allemann B., *O ironii jako kategorii literackiej*, przeł. M. Dramińska-Joczowa, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 1, s. 239.
- Cuber M., *Czarodzieje politycznie obojętni*, „Polityka” 2007, nr 23.
- Czachowska A., *Nic... Nigdy... Naprawdę*, „Twórczość” 2007, nr 12.
- Dziemidok B., *O głównych formach komizmu*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne” 1961, t. 4.
- Kisielewski S., *1000 razy głowa w ściany. Felietony z lat 1945–1971*, Warszawa 1996.
- Klejnocki J., *Człowiek szczęśliwy*, „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 31.
- Kowalewski W., *Excentrycy*, Warszawa 2015.

²⁹ Tamże, s. 207.

- Martuszevska A., *Jak rozbierać „tę trzecią”? O badaniach literatury popularnej*, „Literatura Ludowa” 1987, z.1.
- Mizerkiewicz T., *Peweksowa powieść*, „Nowe Książki” 2007, nr 10; przedruk w: tegoż, *Literatura obecna. Szkice o najnowszej prozie i krytyce*, Kraków 2013).
- Nęcka A., *Kolekcjoner kłesk. O twórczości Włodzimierza Kowalewskiego*, [w:] *Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych*, cz. 2, pod red. A. Nęckiej, D. Nowackiego, J. Pasterskiej, Katowice 2016.
- Nowacki D., *Błahy jazz w Ciechocinku*, „Gazeta Wyborcza” 2007, nr 130.
- Orski M., *Naród, któremu zaaplikowano truciznę*, „Odra” 2015, nr 12.
- Szałagan A. (red.), *Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku*, hasło: *Kowalewski Włodzimierz*, http://www.ppiibl.ibl.waw.pl/media-wiki/index.php?title=W%C5%82odzimirz_KOWALEWSKI [dostęp: 01.09.2021].
- Propp W., *O komizmie i śmiechu*, przeł. P.M.E. Knyż, Kraków 2016.
- Wiñkowski K., *Patyna, a nie moda. Kulturowa wartość literatury najnowszej*, [w:] *Mody w kulturze i literaturze popularnej*, pod red. S. Buryły, L. Gąsowskiej, D. Ossowskiej, Kraków 2011.
- Włodzimierz Kowalewski: orły i kotwice na koszulkach przecierają się i blakną, a patriotą trzeba być na co dzień*. W. Kowalewski w rozmowie ze S. Ostrowskim, „Magazyn Opinii z Warmii i Mazur” 21.09.2019, <https://newsbar.pl/kowalewski/> [dostęp: 1.09.2021].

Streszczenie

Przedmiotem interpretacji jest powieść Włodzimierza Kowalewskiego *Excentrycy*, wydana po raz pierwszy w 2007 roku. Utrzymana w konwencji realistycznej fabuła ukazuje rzeczywistość PRL-u z lat 1957–1958 na przykładzie miasteczka uzdrowiskowego – Ciechocinka. W ówczesne realia wpisany został wątek muzyczny, romansowy i sensacyjny. Pisarz korzysta z konwencji literatury popularnej, by w opozycji do socjalistycznej powagi wykreować klimat zabawy. Wprowadza elementy komiczne w charakterystykach postaci, w dialogach i sytuacjach, używając humoru w celach ludycznych. Jest to podejście empatyczne, którego zamiarem okazuje się rozbawienie czytelnika,

a nie wywołanie negatywnych emocji. Zmysł humorystyczny przeważa nad satyrycznym nastawieniem wobec świata przedstawionego.

Słowa kluczowe: Włodzimierz Kowalewski, realia PRL-u, komizm, literatura mieszczańska

„To mówię ja, który wierzę w powrót z wygnania”. Dziedzictwo i pamięć w autobiograficznej prozie Erwina Kruka

To była nasza ojczyzna. Nie mogliśmy jej pokochać.
Wieki przeszły, a nas traktowano jak cudzoziemców.

To mówię ja, którego jak trop wilczy wywołała chłodna północ.
To mówię ja, którego śmierć dogania w śniegach wschodu.
To mówię ja, którego zachód przyjął na polityczny wiec.

Moi przodkowie nie wspominają południa, tej teatralnej kurtyny,
Za którą toczyła się gra w braterstwo i miłość.
To mówię ja, który wierzę w powrót z wygnania.

Wieki przeszły, takie same pozostały reguły gry.
Pod powieką piasku, my cudzoziemcy, gramy w kości.
Nikt nam nie przeszkadza. Oslaniają nas coraz wyższe trawy i drzewa.

Erwin Kruk, *Napis* (z tomu *Powrót na wygnanie*)

Twórczość Erwina Kruka, tomy poetyckie i powieści, docenione przez krytykę i wielokrotnie nagradzane, zapewniły mu indywidualne miejsce w literaturze polskiej. Był pisarzem mazurskim, jednym z nielicznych w latach sześćdziesiątych pisarzy, którzy tematykę mazurską widzieli nie przez pryzmat piękna wakacyjnych krajobrazów, możliwości obcowania z przyrodą, ale z punktu widzenia społeczności, dla której była to ziemia rodzinna. Urodził się w Dobrzyniu, niewielkiej wsi w pobliżu Nidzicy, i całe dzieciństwo oraz

lata młodości spędził w południowo-zachodniej części Mazur. W dorosłym życiu mieszkał i pracował jako dziennikarz w Olsztynie, jednak swoje tomy poetyckie, powieści, publikacje prasowe, eseje i prace historyczne, tłumaczenia konsekwentnie poświęcał tematyce mazurskiej.

Wiosną 1980 roku zrezygnował z pracy w redakcji „Gazety Olsztyńskiej”. Zaangażował się w tworzenie struktur NSZZ „Solidarność” oraz w działalność związkową. Przez ponad ćwierć wieku pozostawał bez stałej pracy. To była cena niezależności pisarza. W wyborach 4 czerwca 1989 uzyskał mandat senatora I kadencji z listy Komitetu Obywatelskiego i aktywnie działał na rzecz rozwiązań legislacyjnych, które mogłyby powetować krzywdy ludności miejscowej na Ziemiach Zachodnich i Północnych. W kolejnych wyborach parlamentarnych, mimo wyraźnych zachęt, nie kandydował. Poza pracą pisarską działał w organizacjach twórczych, należał do polskiego PEN Clubu (w latach 1993–1996 był członkiem Zarządu), był jednym z założycieli Stowarzyszenia Pisarzy Polskich i założycielem klubu SPP w Olsztynie. Od roku 1997 był świeckim członkiem Synodu Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego RP.

Jako poeta i pisarz, dziennikarz, a po 1980 roku również jako działacz społeczny, zajął pozycję kluczową w dyskursie dotyczącym tematyki mazurskiej. W Olsztynie i w regionie był postacią znaną i szanowaną. W księdze pamiątkowej, wydanej z okazji 65 urodzin poety, Andrzej Sakson stwierdził: „Niezlomna postawa oraz niekwestionowany talent Kruka powoduje, iż uznawany jest on za »mazurskie sumienie«, za osobę, której głos zawsze brany był pod uwagę, za autorytet moralny”¹. Reprezentowaną przez Kruka postawę dążenia do prawdy jako nadrzędnej wartości i dawania świadectwa prawdzie Zbigniew Chojnowski porównał do moralno-artystycznej postawy Herberta².

Z pochodzenia Mazur, ewangelik, poprzez doświadczenie własne i rodzinne stał się nosicielem tragedii społeczności pogranicza, z którą wiek XX obszedł się z całym okrucieństwem, na jakie wielka historia pozwala sobie wobec mniejszości. Urodzony 4 maja 1941 roku, osierocony w roku 1945,

¹ A. Sakson, *Erwin Kruk – badacz i działacz mazurski*, [w:] *Z dróg Erwina Kruka. Na 65. urodziny poety*, pod red. Z. Chojnowskiego, Olsztyn 2006, s. 165.

² Z. Chojnowski, *Wprowadzenie*, [w:] *Z dróg Erwina Kruka...*, s. 7.

dzieciństwo spędził częściowo u dalszej rodziny, a częściowo w domu dziecka. Okres po wkroczeniu Armii Czerwonej do Prus Wschodnich to czas, kiedy uporządkowane życie wiejskiej społeczności legło w gruzach. Rodzina Kruków próbowała uciekać z Dobrzynia, ale było już za późno. Ojciec został deportowany na Wschód, skąd później dotarła informacja, że zmarł na terytorium Związku Sowieckiego 25 kwietnia 1945 roku. Trzej bracia z matką, początkowo internowani, wracają do domu, gdzie 15 lipca umiera dziadek, 26 lipca matka, a 30 września babcia. Te nieszczęścia naznaczyły całe życie pisarza. Dzień po pogrzebie matki trzech nieletnich braci zostało wypędzonych z gospodarstwa rodziców i zamieszkało u babci. Rodzinny dom władze przekazały rodzinie przesiedleńców. Po śmierci babci bracia zamieszkali u dalszej rodziny. Erwin ukończył szkołę w Elgnówku. Rozpoczął też naukę w Liceum Mazurskim w Olsztynku, skąd trafił najpierw do domu dziecka, a później do internatu w Morągu. Studiował polonistykę na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, gdzie się ożenił. Po zakończeniu studiów wraz ze świeżo poślubioną małżonką Swietlaną osiedlił się w Olsztynie. Rodzinny Dobrzyń odwiedzał często, rozmawiał z mieszkańcami rodzinnego domu, ale czując się wygnańcem, nigdy już nie przekroczył jego progu.

Pamięć zawsze wyznaczała granice dzieła sztuki. Zarówno jednostkowa pamięć twórców, jak zbiorowa pamięć czytelników tworzyła kontekst pozwalający na jakościową interpretację utworu. W literaturze nowożytnej kategoria pamięci zyskiwała z biegiem czasu coraz bardziej znaczącą pozycję, aby w XX wieku stać się pojęciem kluczowym, wokół którego skupiły się dociekania intelektualne i która sama stała się tematem artystycznej eksploatacji. Literatura piękna przejmowała cechy wypowiedzi autobiograficznej oraz literatury dokumentu osobistego i niemal równocześnie dzienniki, wywiady, wspomnienia awansowały do rangi form literackich o pierwszorzędnym znaczeniu. Wobec zróżnicowania faktów i ich interpretacji w gęstwinie zróżnicowanych narracji historycznych potwierdzanie prawd indywidualnym doświadczeniem stało się skutecznym sposobem pozyskiwania zaufania odbiorcy. W ten sposób pakt autobiograficzny stał się świadectwem prawdziwości świata przedstawionego i podstawą paktu referencjalnego. Jak zauważa Philippe Lejeune, w autobiografii pakt referencjalny i pakt autobiograficzny

występują obok siebie „i trudno jeden od drugiego oddzielić, tak jak trudno oddzielić w pierwszej osobie podmiot i przedmiot wypowiedzi”³.

W twórczości Erwina Kruka echa przeżyć osobistych i opowiedzianej przez ich pryzmat tragedii Mazurów były obecne od debiutanckiego tomu poetyckiego *Rysowane z pamięci* (1963) i pierwszej powieści *Drogami o świcie* (1967). W poezji tematyka mazurskich losów w miarę zmiany perspektywy czasowej ulegała w pewnym stopniu uniwersalizacji⁴, chociaż w ostatnich dwóch tomach *Znikanie* (2005) i *Nieobecność* (2015) powraca ton konfesyjny, znany z pierwszych utworów poety. W prozie temat powracał stopniowo, a ewolucja pisarskiego warsztatu zmierzała ku formie powieści osobistej, taki bowiem charakter ma *Kronika z Mazur* (1989), co było wyraźnie związane z sytuacją polityczną. W czasach, gdy cenzura nie pozwalała pisać o tragedii Mazurów, zawiązywanie paktu referencjalnego mogłoby okazać się niebezpieczne dla samej książki. Równocześnie po 1989 roku pisarz poświęca się eseistyce. Jego prace dotyczące historii Mazur i losu Mazurów są wynikiem wielu lat studiów nad przeszłością, ale też potwierdzają autobiograficzną ośnowę wszystkich jego książek. Do tego należy dodać zaangażowanie pisarza w działalność społeczną, zarówno w I kadencji Senatu RP, jak też później w synodzie Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego. W nowym tysiącleciu ukazały się jeszcze wspomniane dwa tomy poetyckie oraz jedyny tom prozy pod skromnym tytułem *Spadek* i jeszcze skromniejszym podtytułem *Zapiski mazurskie 2007–2008*.

W rozległym dorobku pisarskim Erwina Kruka tom *Spadek* zajmuje miejsce szczególne. Z założenia jest to raptularz obejmujący okres od lipca 2007 do sierpnia 2008 roku. W 2009 roku książka ukazała się nakładem wydawnictwa Retman w Dąbrównie, specjalizującego się w problematyce regionalnej. Podtytuł *Zapiski mazurskie 2007–2008* nie tylko wskazuje na chronologię i charakter dziennika, ale też jednoznacznie kieruje uwagę czytelnika ku tematyce mazurskiej. Jest to perspektywa autorska, chociaż większa część narracji dotyczy warmińskiego Olsztyna, a zwłaszcza mieszkania pisarza, który z tej perspektywy postrzega rzeczywistość i czas.

³ P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, Kraków 2001, s. 47.

⁴ K.D. Szatrawski, *O wierszach Erwina Kruka*, „Borussia” 1991, nr 1, s. 68.

Mazury i Warmia – rozróżnienie, ugruntowane historycznie, religijnie i tożsamościowo, to również dychotomia definiująca osobistą przestrzeń pisarza, który wielokrotnie podkreślał odmiennosc tych obszarów. Mazury to kraina rodzinnej przeszłości i dzieciństwa – utracony dom rodzinny w Dobrzyniu, dziesięć lat spędzone w domu ciotki w Elgnowku, lata licealne w Morągu. Z Mazurami związane są wszystkie, dobre i złe, wspomnienia tego okresu. Mazury są krainą przeszłości, często nieznaną, domagającą się poznania i rekonstrukcji. Warmia, uobecniająca przede wszystkim przez Olsztyn, to przestrzeń, w której Swietłana i Erwin Krukowie znaleźli po studiach pracę i mieszkanie, to miejsce urodzenia dzieci: syna Tomasza Jordana i córki Elizy, to wreszcie teraźniejszość i codzienność, w której pisarz znajduje oparcie dla wypraw w czasie i w przestrzeni.

W poezji i w prozie Erwina Kruka pamięć jest jedną z kategorii kluczowych. Już tytuł debiutanckiego zbioru wierszy *Rysowane z pamięci* (1963) wyraźnie wskazuje na świadomość źródła poetyckiej inspiracji. Od początku jest to pamięć osobista, prywatna, którą autor dzieli się świadomie i nie tracąc kontroli nad zakresem tego, co zostaje uzewnętrznione. „Wędrownik od pogańskich modlitw i staropruskich wierzeń, / dziewczynę przyprowadziłem prześwitującą kredowo w powietrzu” (*Rysowane z pamięci*, s. 7) – oświadcza w otwierającym tom wierszu *Nawiedzanie krajobrazów*. Pamięć poety, z założenia niepoddająca się uogólnionym wizjom oficjalnej historii, już we wczesnym okresie twórczości była wyraźnie sprzeczna z propagandowymi hasłami o „ziemiach odzyskanych”. W wierszu *Sen ze snu* z przedostatniego tomu poezji *Znikanie* (2005) poeta stwierdzi: „Ze wszystkich mych bagaży / Najcięższa była pamięć”. Można to jednak rozumieć również jako pamięć niepełną, uzupełnianą i dopowiadaną. Wiele lat autor tych słów poświęcił poszukiwaniu informacji, które mogłyby uzupełnić brakujący przekaz pamięci rodzinnej. Relacje o spotkaniach ze świadkami pamiętającymi rodziców i ów świat, z którego w czwartym roku życia bracia zostali wypędzeni, można znaleźć w felietonach, a nawet w wierszach.

Potrzeba poznania i uporządkowania wiedzy o przeszłości własnej i najbliższych wynika z konieczności odniesienia do własnego dziedzictwa kulturowego. W powojennej rzeczywistości nie było to oczywiste. Oficjalna polityka, wbrew oficjalnym zapewnieniom o ideologicznie umotywowanym szacunku do tradycji ludowych, w działaniach praktycznych zmierzała raczej

do homogenizacji tradycji i powolnego wypierania regionalizmów jako elementów kultury bezpośrednio powiązanych z tradycyjnymi wartościami. Problem pamięci i jej braku, związanej z tym tożsamości niepełnej, zawieszanej w przestrzeni domysłów i niejasnych wspomnień, stał się jednym ze źródeł poetyckiego światopoglądu Erwina Kruka⁵. Metafora wygnania, wszechobecna w jego prozie, oraz relacje o symbolicznym przełamywaniu wydziedziczenia podejmowane w esejach i prozie autobiograficznej są systemem spójnym, który od doznanych w dzieciństwie krzywd prowadzi do zrozumienia mechanizmów społecznych i kulturowych.

Tak rozumiane próby odzyskiwania pamięci rodzinnej i odbudowywania na tym fundamencie własnej tożsamości były naturalnie powiązane ze świadomością wydziedziczenia. Utrata rodziców i dziadków w dzieciństwie, a jeszcze później starszego brata, który utonął podczas kąpieli w stawie, utrata rodzinnego domu, który jak wiele mazurskich domów został zajęty przez przesiedleńców z przedwojennych kresów wschodnich, stały się doświadczeniem traumatycznym, które zdominowało postawę absolwenta polonistyki toruńskiego UMK. Wobec jednak całej traumy, doświadczonych nieszczęść i niepowetowanych strat, wobec niemożności racjonalnego wyjaśnienia znanych faktów poeta nie tworzy mitu. Jako chrześcijanin i jako racjonalista nie szuka odwetu ani nie próbuje oskarżać. Skoro nikt nie może mu zwrócić rodziców, próbuje odzyskać tytułowy spadek, czyli to, co rodzice mogliby mu przekazać i co on sam może przekazać swoim dzieciom.

W Dobrzyniu nadal stoi dom, w którym na świat przyszedł Erwin Kruk. Po tym, jak dzień po pogrzebie matki trzej bracia zostali wyrzuceni z rodzinnego domu, a gospodarstwo zostało przejęte przez nowych osiedleńców, pisarz nie przekroczył już jego progu. Nawet do nadziei na sprawiedliwe zakończenie batalii o spadek Erwin Kruk podchodził z dystansem. W wielu fragmentach *Spadku* pisał wprost, że nadziei nie ma, ale dopóki przedsięwzięcie nie niesie wysokich kosztów, warto je podjąć. Choćby dla zasady, albo po to, by potomności przekazać kompletne

⁵ K.D. Szatrawski, *Pamięć i myślenie. Poszukiwanie tożsamości jako gest etyczny w twórczości poetyckiej Erwina Kruka*, [w:] *Studia i szkice o literaturze współczesnej*, pod red. A. Staniszewskiego, Olsztyn 1992, s. 95.

dokumenty potwierdzające życie i śmierć rodziców. Marzenie o przekazaniu spadku po rodzicach dzieciom i wnukom nie jest formułowane wprost, chociaż opisy relacji rodzinnych pozwalają czytelnikowi samodzielnie dojść do wniosku, iż takie właśnie zakończenie historii gospodarstwa Kruków w Dobrzyniu byłoby najbardziej uczciwe. Ale – jak wyznaje poeta w imieniu własnym i młodszego brata – „Dobrzyń to miejsce, z którego nas wygnano. To miejsce naszej traumy” (*Spadek*, s. 234).

Główny wątek to starania dwóch braci o przyznanie spadku po rodzicach i prawa dziedziczenia gospodarstwa, ziemi i domu, w którym przyszli na świat. Kolejne etapy procedury przebiegają zgodnie z rytmem i literą prawa. Synowie występują o akty zgonów rodziców, o sądowe potwierdzenie prawa dziedziczenia. W końcu jednak sąd nie może przyznać spadku z powodu pominięcia w rejestrach notarialnych zapisów o przedwojennych właścicielach gospodarstw na Mazurach. W korespondencji braci padają argumenty wskazujące na brak dobrej woli i na obowiązek poprawienia błędów w aktach, tu jednak pojawia się opór. Erwin ogranicza się do wspierania młodszego brata w wysiłkach podejmowanych „przecież nie na złość urzędnikom. Wiadomo jednak, że oni obciążeni są powojennym dziedzictwem. Urzędnicy, jak to w zwyczaju, bronią nie tylko siebie, ale też decyzji swoich poprzedników. W sumie bronią całego PRL-u. A skoro tak, to także tego, co robiły na tych terenach wojskowe komendantury sowieckie i NKWD” (*Spadek*, s. 259).

Historyczne zaszłości sprawiają, że również w Rzeczypospolitej Polskiej dziedzictwo nie zawsze może być dziedziczone. Zapisków mazurskich z lat 2007–2008 nie kończy jednak rezygnacja ani poczucie bezsilności. Ryszard kontynuuje spór z wydziałem geodezji o przywrócenie zapisów w księdze notarialnej, co mogłoby się zakończyć przyznaniem spadku. Postawa Ryszarda, którą starszy brat wyraźnie ceni i wspiera jako bliską, jest postawą optymistyczną, postawą przeciwstawiania się silniejszemu w poczuciu własnej racji.

Konstrukcję *Spadku* ujmują w ramę dwie sceny o symbolicznym znaczeniu. Autobiograficzna zawartość poddana zabiegowi konstrukcyjnego nałożenia na schemat opowieści staje się swoistym modelem myśli i pełni podobną rolę, jak metafora w literackiej fikcji. Jeżeli jedną z funkcji

pamięci jest porządkowanie zapisów i faktów⁶, to pamięć pisarza staje się mechanizmem konstruowania rzeczywistości przedstawionej.

Zapiski zaczynają się w chwili, gdy pod nieobecność pisarza dzwoni dziennikarz z prośbą o komentarz pisarza do słów premiera na temat polskiej racji stanu, wypowiedzianych w Nidzicy i w Nartach⁷. Kiedy ukazuje się wywiad, pisarz zauważa, że nikt ze znajomych nie reaguje. Jedyną reakcją jest telefon od brata z Gdyni, który zapowiada swój przyjazd z zamiarem odzyskania prawa do rodzinnego domu. Tytułowy spadek, siedemnastohektarowe gospodarstwo w Dobrzyniu, staje się celem szeregu działań prawnych. Okazuje się, że nie ma dokumentów rodziców pisarza. Zanim możliwe będzie postępowanie spadkowe, najpierw bracia Krukowie muszą wystąpić o odtworzenie aktów urodzenia i aktów zgonu rodziców. Wizyty w archiwach, poszukiwanie dokumentów, a w końcu batalia o sprawiedliwość, która nie chce się pogodzić ze stanem prawnym.

Zmagania z sądowymi i urzędowymi procedurami okazały się przecież doświadczeniem cennym. Wspólne podróże do Nidzicy, gdzie toczyło się postępowanie sądowe, sprawiły, że bracia spędzali ze sobą więcej czasu. „Na starość wróciliśmy do dziecięcych lat. Jesteśmy bliżej siebie. Przez lata krążyliśmy po różnych orbitach. Zbliżyły nas marzenia o domu. Nie mieliśmy dokumentów, nie mieliśmy niczego. [...] do 1953 roku było tak, jakby nas nie było. Nie mieliśmy potwierdzenia naszej obecności. To tamtego roku wiosną ciocia Ida odtworzyła w nidzickim sądzie nasze akty urodzenia” (*Spadek*, s. 258).

Scena zamykająca opowieść ponownie przenosi przeszłość w przestrzeń metafizyczną. Przywraca tym samym porządek, który zakłóciła polityczna debata o możliwości zwrotu majątków przejętych w 1945 roku. W drodze

⁶ Por. G. Butzer, *Metaforyka pamięci*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, pod red. M. Saryusz-Wolskiej, Kraków 2009, s. 197.

⁷ W wypowiedzi dla „Gazety Wyborczej” z 31.07.2007 pisarz powiedział m.in.: „Przeczytałem w gazetach, że 170 obecnych obywateli niemieckich złożyło wnioski o zwrot majątku na Warmii i Mazurach. Ale czy są to roszczenia niemieckie? Nie wiem. Wiem, że kiedy występują z roszczeniami jednoznacznie polityczne organizacje, jak np. Powiernictwo Pruskie, hałaśliwe i nie służące polsko-niemieckiemu pojednaniu, to wtedy można mówić, że są to roszczenia niemieckie [...]. Gdy w grę wchodzi odzyskanie własności, można mówić tylko o właścicielach, niezależnie od narodowości”.

powrotnej z Nidzicy bracia odwiedzają Dobrzyń, gdzie na grobie matki zapalają znicze. Starszy mężczyzna, który orał traktorem pobliskie pole, mieszkaniec sąsiedniej wsi, pamiętał rodzinę matki. Ryszard „ostrożnie rozglądał się wokół, jakby nie dowierzając, że nic się już nie odmieni i że cały nasz spadek jest tutaj. Ale zaraz pojawiła się refleksja, że przyszedłem nie do umarłych, ale do oddalonych, którzy bez własnej woli wcześniej i pośpiesznie musieli odejść z mojego dzieciństwa” (*Spadek*, s. 268). Scena na uprzątniętym z zarośli wzgórz cmentarnym, na którym uporządkowano także groby i odnowiono zatarte napisy na kamieniach, odnosi się do miejsca, o którym 30 lat wcześniej poeta napisał wiersz *Napis*, opublikowany w tomach *Powrót na wygnanie* (1977) i *W cieniu* (1988). Wiersz kończy obraz zapomnianego cmentarza: „Pod powieką piasku, my cudzoziemcy, gramy w kości. / Nikt nam nie przeszkadza. Osłaniają nas coraz wyższe trawy i drzewa”. Obraz cmentarnego wzgórz, na którym odwiedzający są z daleka widoczni, może być odczytany jako kolejny znak wiary w powrót z wygnania.

Spadek Kruka jest znacznie więcej niż tylko przykładem uzupełniania się perspektywy tożsamościowej i prawdziwościowej, jest precyzyjnie skomponowaną opowieścią, mówiącą o faktach ale umiejętnie dozowanych, przekształconych w wywód o uniwersalnym, dyskursywnym charakterze, który trudno byłoby podważyć czy odeprzeć. Z genologicznego punktu widzenia jest to tekst autobiograficzny, spełnia bowiem wszystkie warunki biografii, przy czym bezpośrednio przedstawiony porządek chronologiczny odnosi się do jednego roku zapisków, a wcześniejsze losy autora wraz z informacjami o dociekaniu prawdy zostały w nim opowiedziane w dygresyjnych wtrąceniach o charakterze retrospektywnym i dyskursywnym. Dzięki powiązaniom z przedstawianymi wydarzeniami nabierają swoistego, częściowo eseistycznego, częściowo reportażowego charakteru. Jednym z licznych przykładów takiego przenikania perspektyw jest poszukiwanie wpływu warunków historycznych na postawę własną i postawy najbliższych, a następnie uogólnienie tych spostrzeżeń i poprzez wskazanie na trwałe mechanizmy, wydobycie ich uniwersalnego wymiaru.

Zdaję sobie sprawę, że na skutek wydarzeń losowych, jakie mnie dotknęły i prowadziły przez życie, nie nabyłem tradycji właścicielskiej. Również

Świeta nie ma ani domku, ani ziemi w Białowieży. Tam tylko mieszkają wspomnienia [...] A czy to, że przez ćwierć wieku, aż do emerytury nie miałem w Olsztynie stałej pracy, nie wiąże się z moim brakiem umiejętności przystosowania się? Trudno się do tego przyznać. W głębi serca jednak wiadomo, że ciśnienie czasu było takie, jakby o nic więcej nie chodziło, ale o wychowanie ludzi z hotelu, z delegacji służbowej, czyli wykorzenionych z wielowiekowej tradycji (*Spadek*, s. 148).

W zgodzie z podtytułem zapiski stały się dziennikiem intelektualnym, w którym echa namysłu nad własnym życiem i nad relacjami ze światem mieszczą się już poza świadectwem, wyznaniem i wyzwaniem, będącymi biegunami przestrzeni autobiograficznej. Małgorzata Czermińska, wyłączając esej poza ramy autobiograficznego trójkąta, wyjaśniła, że nie mieści się w nim esej, którego konstytutywnym elementem jest refleksja, myśl, ponadindywidualna rzeczywistość kultury⁸. Należy zauważyć, że wcześniejszym doświadczeniem i stylistycznym punktem wyjścia dla książki *Spadek* była eseistyka powiązana z wątkami autobiograficznymi, którą Erwin Kruk publikował jako cykl *Z mazurskiego brulionu* na łamach „Pomeranii” (1987–1989, 1994–2000) i „Gazety Olsztyńskiej” (1998–2003), a także w „Myśli Protestanckiej” i „Kartkach Mazurskich”. W esejach tych opierał się na wynikach badań historycznych, często powiązanych z dociekaniem dotyczącymi własnej przeszłości rodzinnej, której poszukiwał w rozmowach z mieszkańcami wsi, oraz na związanych z nimi przeżyciach i przemyśleniach.

Precyzyjna konstrukcja spowodowała, że autor pominął w narracji *Spadku* szereg wątków i objaśnień, które choć interesujące pod względem faktograficznym, nie pozwoliły się nagiąć do założenia formalnego. Fragmenty te, wzbogacone o dodatkowe informacje i wyjaśnienia, pisarz opublikował w dwóch kolejnych rocznikach „Almanachu” (z 2015 i 2016 roku), wydawanego przez Oddział Stowarzyszenia Pisarzy Polskich w Olsztynie. Skomponowane niemal dekadę później teksty są wyrazem świadomości porażki i utraty.

⁸ Por. M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt: Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 17.

Teraz coraz dotkliwiej powraca do mnie pytanie: Gdzie są moje Mazury? Moje Mazury, których obraz wyrócił się na nice? Tych ludzi, których znałem w chłopięcych latach – nie ma. Nie ma także tych, którzy byli w okolicy, gdy mieszkałem u krewnych w okolicach Olsztyńka. Od dawna Mazury stały się krainą opustoszałą, Żywą tylko w mojej pamięci i wyobraźni, w moim piśnaniu. Moje Mazury skazane są na zniknięcie (*Moja krzątania wokół domu*, s. 14).

W tekście *Moja krzątania wokół domu*, opublikowanym w „Almanachu” z 2015 roku, wyjaśniał, jakie były źródła jego wiedzy o przeszłości. Przez dziesięciolecia pozbawiony zasadniczej części pamięci rodzinnej, pisarz układał z dostępnych mu faktów obrazy przeszłości regionu i rodzinnego Dobrzynia. Brak wielu faktów uzupełniał ogólną wiedzą historyczną, jednak nie mogło to wynagrodzić braku zakorzenienia. Przełom nastąpił po 1989 roku, kiedy upadek muru i otwarcie granic umożliwiło nostalgiczne powroty dawnych mieszkańców wsi. Niektórzy dzielili się wspomnieniami dającymi szansę rekonstrukcji obrazów utraconego dzieciństwa. Takim szczęśliwym przypadkiem okazało się spotkanie z Bringfriedem Grontzkim, którego rodzina, ewakuowana na zachód jeszcze przed ofensywą Armii Czerwonej, nie przeżyła gehenny 1945 roku. Matka Bubiego spełniła przy narodzinach poety funkcję położnej. To dzięki jego relacji (nie bezpośredniej, lecz opartej na wspomnieniach starszych siostr) Erwin Kruk mógł opowiedzieć o swoich narodzinach tak, jakby je znał z relacji rodzinnej. Ale to oczywiście nie może powetować wszystkich lat, które poeta przeżywał bez rodziców i bez wiadomości o nich.

Kto, jak ja, wychował się poza rodzinnym domem, skazany jest na długie szukanie wiedzy o sobie i swych nieznanach przodkach. Samotność temu nie sprzyja. Krewni – nawet tak dobrzy jak ciotka Ida i jej rodzina – nie zastąpią rodziców. To, że inni mieli rodziców, dziadków i rodzinne domy, opowiedziane przez dorosłych historie, było dla mnie w chłopięcych latach czymś zadziwiającym. Możliwe nawet, że czując żal do świata, który tak wcześnie obdarzył mnie samotnością, oddalałem się od tych, którzy opowiadali swoje dzieje. Wiadomo, że ich życie to nie moja historia (*Moja krzątania wokół domu*, s. 19).

Fakt, że odzyskanie informacji o rodzinnej przeszłości stało się możliwe w ostatnich latach życia pisarza, w kontekście *Spadku* wydaje się również znaczący. W zamykającej *Spadek* scenie na cmentarzu w Dobrzyniu poeta przywołuje „westchnienie z wiersza Tadeusza Różewicza »Ciężko jest być pasterzem umarłych«” (*Spadek*, s. 268). Odwaga, z jaką pisarz opowiada się po stronie wartości, ma swoją cenę. Każde wspomnienie, jakie po latach przywraca swymi dociekaniem, każda internalizacja cierpienia członków najbliższej rodziny jest dla poety ponownym przeżyciem traumy. Może to być przeżycie wyzwalające, jednak na pewno nie jest obojętne. To, co przez lata było domysłem, dzięki spotkaniom ze świadkami rodzinnej przeszłości staje się faktem przeżywanym. Obcy ludzie przynoszący wieści z przeszłości są niczym posłańcy od Nieobecnych. O ich znaczeniu świadczy też fakt, że swoim spotkaniem z Bubim Grontzkim poeta poświęcił trzy wiersze *Dodatek do życiorysu* z tomu *Znikanie* (2005), *Opowieść z Dobrzynia* i *Rozmowa z 29 marca 2007 roku* z tomu *Nieobecność* (2015).

Mozaikowy i niepełny obraz przeszłości, który w debiutanckich wierszach był źródłem ontologicznego napięcia, w *Spadku* stał się punktem centralnym świata przedstawionego, wokół którego obracają się historie oraz opowieści bliskie i odległe, poszukiwanie wiedzy o przeszłości i projekcje przyszłości znajdujące ucieleśnienie w obrazach relacji z dziećmi i wnukami. Brat Ryszard przyjeżdża z córką. Pisarz, podejmując próbę odzyskania spadku po rodzicach, spogląda ku swoim dzieciom. Spadek jest nie tylko tym, co otrzymujemy od rodziców, ale też tym, co możemy pozostawić naszym dzieciom. Z braku możliwości odzyskania majątku tym, co udaje się odzyskać, jest pamięć i właśnie tę pamięć można przekazać dzieciom. Spadkiem staje się książka podsumowująca proces odzyskiwania pamięci, spuścizna duchowa i równocześnie bagaż tożsamościowy.

W swojej eseistyce Erwin Kruk łączył wiedzę o przeszłości, doświadczenie osobiste i namysł nad wartościami. Wykład wygłoszony 1 czerwca 2016 roku w auli Centrum Konferencyjnego podczas uroczystości nadania tytułu Doktora Honoris Causa Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego rozpoczął słowami: „Zawsze uczestniczymy w różnych formach kultury, korzystamy z jej dziedzictwa i wartości”. W dalszej części wykładu rozwinął wizję kultury regionalnej, którą w przyszłości zbudują pokolenia już zakorzenione.

Tym, co wyróżnia *Spadek* na tle innych książek Erwina Kruka jak i prozy dokumentu osobistego, jest precyzyjna konstrukcja wątków, ich proporcji i symboliki, co w rezultacie służy zakresleniu obszaru znaczącego w kontekście nie tylko tytułowego spadku, ale także szeroko pojmowanego dziedzictwa – osobistego i społecznego. Spadek, jako sprawiedliwe prawo dziedziczenia, okazuje się w tym ujęciu pretekstem do szerszego spojrzenia na spuściznę, z jaką pisarz mierzył się przez całe życie. Osobista pamięć i uogólnione doświadczenie społeczne, oficjalnie przekreślana historia i rekonstrukcje oparte na poszukiwaniach i opowieściach odsłaniały przed pisarzem zapomniane i nieobecne dzieciństwo. Dziedzictwo pamięci okazuje się jedyną spuścizną, na jaką mogą liczyć Mazurzy, mniejszość, która nie wyjeżdżając z rodzinnego kraju, z dnia na dzień stała się obca i niepożądana. Jest to tym bardziej bolesne, że ta sama rdzenna ludność mazurska doznawała wyobcowania i marginalizacji, kiedy Mazury były częścią Prus Wschodnich.

Kultura od zarania dziejów oparta była na zbiorowej i indywidualnej pamięci. Pismo utrzymywało to, co w indywidualnej perspektywie mogłoby ulec przeinaczeniu lub zatarciu, jednak to pamięć była osią, wokół której kształtowało się rozumienie świata, drugiego człowieka i siebie. Bez pamięci tożsamość mogłaby być zaledwie maską, przypadkowym kostiumem. Pamięć indywidualna i społeczna decyduje o przynależności kulturowej oraz systemie uznawanych wartości i sama staje się w ten sposób wartością. W wierszach i prozie Erwina Kruka echem katastrofy towarzyszy wiara w lepszą przyszłość. Pamięć nieszczęść wyzwała dążenie przetrwania. *Spadek* dostarcza tej wierze uzasadnienia.

Bibliografia

- Butzer G., *Metaforyka pamięci*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, pod red. M. Saryusz-Wolskiej, Kraków 2009.
- Chojnowski Z., *Wprowadzenie*, [w:] *Z dróg Erwina Kruka; Na 65. urodziny poety*, pod red. Z. Chojnowskiego, Olsztyn 2006.
- Czermińska M., *Autobiograficzny trójkąt: Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.

- Kruk E., *Drogami o świecie*, Olsztyn 1967.
- Kruk E., *Kronika z Mazur*, Warszawa 1989.
- Kruk E., *Moja krzątania wokół domu: Fragment*, „Almanach” 2015, pod red. K.D. Szatrawskiego, Stowarzyszenie Pisarzy Polskich, Oddział Olsztyn.
- Kruk E., *Moja krzątania wokół domu: Fragment drugi*, „Almanach” 2016, pod red. K.D. Szatrawskiego, Stowarzyszenie Pisarzy Polskich, Oddział Olsztyn.
- Kruk E., *Nieobecność*, Olsztyn 2015.
- Kruk E., *Rysowane z pamięci*, Olsztyn 1963.
- Kruk E., *Spadek. Zapiski mazurskie 2007–2008*, Dąbrówno 2009.
- Kruk E., *Znikanie*, Olsztyn 2005.
- Lejeune P., *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, Kraków 2001.
- Sakson A., *Erwin Kruk – badacz i działacz mazurski*, [w:] *Z dróg Erwina Kruka; Na 65. urodziny poety*, pod red. Z. Chojnowskiego, Olsztyn 2006.
- Szatrawski K.D., *O wierszach Erwina Kruka*, „Borussia” 1991, nr 1.
- Szatrawski K.D., *Pamięć i zmyślenie. Poszukiwanie tożsamości jako gest etyczny w twórczości poetyckiej Erwina Kruka*, [w:] *Studia i szkice o literaturze współczesnej*, pod red. A. Staniszewskiego, Olsztyn 1992.

Streszczenie

Erwin Kruk (1941–2017), wybitny pisarz mazurski, autorytet moralny i działacz społeczny, obok poezji i prozy artystycznej pozostawił bogaty wybór eseistyki związanej z historią kultury mazurskiej. Szczególną pozycję w jego dorobku zajmuje *Spadek. Zapiski mazurskie 2007–2008*. Jest to zapis próby odzyskania majątku przejętego po śmierci rodziców na mocy dekretów obowiązujących po wojnie. Walka o odzyskanie domu okazuje się drogą do odzyskania pamięci rodzinnej, rekonstrukcji zdarzeń i dokumentów, które przywracają poczucie ciągłości rodzinnej i społecznej historii. Wartości artystyczne opowieści Kruka sprawiają, że wymowa zapisków wykracza poza konwencjonalne formy biografizmu, łącząc przekaz emocjonalny i intelektualny z zawartością symboliczną.

Słowa kluczowe: Erwin Kruk, pamięć, tożsamość, Mazury, autobiografia

Trauma historyczna w powieści *Noc żywych Żydów* Igora Ostachowicza – między estetyką grozy a kampem¹

Polska literatura poświęcona drugiej wojnie światowej, Zagładzie i traumatycznej dwudziestowiecznej historii Polski jest wyjątkowo bogata w swojej różnorodności gatunkowej i tematycznej. Utwory napisane bezpośrednio po wojnie przez świadków i ocalałych stanowią początek tendencji zarówno pamiętnikarskiej, jak i literackiej i mimo że tematyka holokaustowa pojawia się z różną intensywnością (najczęściej zależną od pozaliterackich czynników) w polskiej literaturze drugiej połowy XX wieku, to dopiero koniec lat osiemdziesiątych wyznacza prawdziwy przełom w pisaniu o tej problematyce. Nowa fala utworów, które zaczęły się ukazywać w ostatnich latach istnienia PRL-u, wskazuje na wznowienie i wzmocnienie zainteresowania tą tematyką. Do dzisiaj ten nurt w literaturze² cieszy się

¹ Niniejszy tekst stanowi polskojęzyczną i rozszerzoną wersję referatu wygłoszonego na XIV Międzynarodowej Słowistycznej konferencji pt. Stereotyp w językach, literaturach i kulturach słowiańskich, która odbyła się na Uniwersytecie Sofijskim w dniach 26–28 kwietnia 2018 r.; zob. K. Янев, *Историческата травма и литературата на ужаса (Наблюдения върху „Нощта на живите евреи“ на Игор Остахович)*, [w:] *Стереотипът в славянските езици, литератури и култури*, t. 2, pod red. B. Колев i in., София 2019, s. 58–65.

² J. Kowalska-Leder w tekście o literaturze związanej z Zagładą wyodrębnia jako istotne dla tego nurtu „rezonans, jaki wywołały dyskusje wokół książek Jana Tomasz Grossa [...], wyraźne wybrzmienie głosu drugiego pokolenia, włączenie Holocaustu

popularnością wśród krytyków i czytelników, jest ciągle obecny w dyskursie o pamięci i Zagładzie, skłaniając do refleksji nad stosunkami polsko-żydowskimi i dziedzictwem niedalekiej przeszłości³.

Niniejszy artykuł skupia się na jednej ze współczesnych powieści, która wpisuje się w tę tendencję i proponuje nowe podejście do tego trudnego i otwierającego dyskusję tematu. Utwór Igora Ostachowicza *Noc żywych Żydów* (2012) nie tylko zyskał aprobatę krytyków i czytelników oraz został nominowany do najbardziej prestiżowej polskiej nagrody literackiej Nike, ale również stał się przedmiotem naukowych opracowań jako ciekawy eksperyment formalny i artystyczny, który za pomocą konwencji gatunkowych fantastyki oraz horroru⁴ przedstawia traumę historyczną oraz kwestię problematycznych stosunków polsko-żydowskich w czasie drugiej wojny światowej. Celem tekstu jest, po pierwsze, analiza przedstawień stosunków polsko-żydowskich w *Nocy żywych Żydów* oraz stereotypów zbiorowej wyobraźni na ten temat, do których powieść się odwołuje, a po drugie

do gatunków literatury popularnej oraz udane próby mówienia o Zagładzie w książkach skierowanych do dzieci”; J. Kowalska-Leder, *Literatura polska ostatniego dziesięciolecia wobec Zagłady – próby odpowiedzi na nowe wyzwania*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2014, nr 10, s. 801.

³ P. Czapliński analizuje te procesy jako symptomatyczne dla zmiany w sposobie odniesienia się do pamięci o drugiej wojnie światowej i odnotowuje, że w latach 80. pojawia się „nieoczekiwana fala pamięci, przynosząca teksty o świecie żydowskim, o kulturze żydowskiej i Zagładzie”, która wynika „przede wszystkim z kryzysu polskiej tożsamości zbiorowej”; P. Czapliński, *Katastrofa wsteczna*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2015, nr 25(45), s. 40.

⁴ Żeby podkreślić znaczenie horroru w dyskusjach o literaturze polskiej podejmującej temat Zagłady, warto jest przytoczyć inny tekst Czaplińskiego, w którym wysuwa on tezę, że można „potraktować polskie piśmiennictwo dotyczące Zagłady jako odkrywanie horroru. Odkrywanie w podwójnym sensie: dochodzenie do nieludzkich prawd i testowanie przydatności estetyki horroru do celów poznawczych”; tenże, *Zagłada jako horror. Kilka uwag o literaturze polskiej 1985–2015*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2016, nr 12, s. 375. Literaturoznawca traktuje jednak pojęcie horroru szerzej, ponieważ odnosi się do niego nie tylko jako do pewnego gatunku literackiego, lecz także jako do „poznawczo-oceniającego systemu w toku” i jako „praktyki docieklivosti, a także modyfikowanego w seriach dzieł systemu artykulacji wchłaniającego rozliczne gatunki i konwencje” (tamże, s. 379). Na podstawie tego rozumienia pojęcia horroru badacz proponuje syntezę i wyobremnia trzy fazy w sposobie pisania o Zagładzie w ostatnich kilkudziesięciu latach, a do trzeciego okresu zalicza także powieść Ostachowicza.

odnalezienie odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób prowokacyjna powieść Ostachowicza, która korzysta z tradycji kultury masowej, wyraża aktualne dla polskiego społeczeństwa problemy, kwestionując stereotyp niskiej wartości artystycznej i masowego charakteru tego typu literatury.

Tytuł powieści nawiązuje do kultowego filmu George'a Romero *Night of the Living Dead*⁶ (1968), a jej fabuła przedstawia powrót zmarłych ofiar z getta warszawskiego, które nie mogą odnaleźć spokoju po swojej gwałtownej śmierci i nawiedzają współczesną Warszawę. Bezimienny bohater Ostachowicza przez przypadek spotyka zmartwychwstałych Żydów w piwnicy swojej kamiennicy znajdującej się na warszawskim Muranowie, który powstał na ruinach getta po zakończeniu wojny. To spotkanie z żywymi umarłymi stanowi początek serii fantastycznych i surrealistycznych wydarzeń, podczas których granica między realnym a fantastycznym staje się płynna lub całkowicie zanika. Współczesna Warszawa transformuje się

⁵ Magdalena Waligórska określa *Noc żywych Żydów* jako chyba najbardziej kontrowersyjną polską powieść o Zagładzie po *Malowanym ptaku* Jerzego Kosińskiego, charakteryzując ją gatunkowo jako „pastisz napisany w postaci konwencjonalnego popularnego thriller” (M. Waligórska, *Healing by Haunting: Jewish Ghosts in Contemporary Polish Literature*, „Prooftexts” 2014, t. 34, nr 2, s. 210; jeśli nie podano inaczej, fragmenty w tłumaczeniu autora artykułu). Natomiast Jan Borowicz odnosi się bardziej sceptycznie do wartości artystycznych powieści, określając ją jako „kontrolowany skandal” w atmosferze „powracających debat publicznych o trudnej historii stosunków polsko-żydowskich”, zwłaszcza gdy jej autor jest doradcą premiera polskiego w czasie ukazania się książki; J. Borowicz, *Holocaust Zombies: Mourning and Memory in Polish Contemporary Culture*, [w:] *Revisiting Holocaust Representation in the Post-Witness Era*, pod red. D. Popescu, T. Schult, New York–Hampshire 2015, s. 133.

⁶ Według krytyków w tym filmie pojawia się pierwszy współczesny obraz zombie, których korzenie można znaleźć w praktykach voodoo z wyspy Haiti (por. Ch. Kee, „*They are not men... they are dead bodies!*”: *From Cannibal to Zombie and Back Again*, [w:] *Better Off Dead. The Evolution of the Zombie as Post-Human*, pod red. D. Christie, S.J. Lauro, New York 2011, s. 9). Mimo że po premierze film Romero został przyjęty dosyć nieprzychylnie przez filmoznawców, w następnych dekadach *Noc żywych trupów* stała się nie tylko wzorcem dla gatunku filmów horroru, lecz także była rozpatrywana jako część kontrkultury i przejaw społecznego niezadowolenia w latach 60. w USA (por. K. Phillips, *Projected Fears. Horror Films and American Culture*, Westport 2005, s. 81–100), co jest znamienne dla potencjału tego gatunku do uchwycenia i wyrażania problemów i niepokojów nowoczesności mimo swojej fabularnej i obrazowej powtarzalności.

w koszmarnym i groteskowym odtworzeniu powstania w getcie i obozu w Auschwitz; antagonistą powieści zyskuje demoniczne i nadprzyrodzone rysy, a przedwojenni żydowscy mieszkańcy stolicy – będący dosłownie *nieboszczykami na urlopie*, spacerującymi po ulicach miasta i w galerii handlowej Arkadia – budzą niepokój, strach, a także antysemickie postawy u części Polaków, nawet kilkadziesiąt lat po swojej śmierci.

Przyczyna pojawienia się żydowskich nieboszczyków w *Nocy żywych Żydów* jest charakterystyczna dla literatury popularnej (fantastycznej⁷ i z gatunku horroru) – zostają oni wskrzeszeni cudowną mocą ukradzionego żydowskiego klejnotu. Korzystając z motywu magicznego przedmiotu, który w ciągu wieków chronił swoich właścicieli przed niebezpieczeństwami⁸, Igor Ostachowicz odwołuje się także do kwestii pożydowskiego mienia przywłaszczonego sobie po wojnie przez polskich sąsiadów. Ta problematyka jest podkreślona jeszcze na początku powieści, gdy bohater otwiera swoją narrację, wspominając znane, lecz wypierane przez długi czas ze zbiorowej świadomości zjawisko przywłaszczania żydowskich kosztowności w ruinach polskiej stolicy:

Urodziłem się i mieszkam w mieście poszukiwaczy złota. Zjechali tu kiedyś z całej wypalonej równiny. Poszukiwacze złotych zębów i srebrnych łyżeczek. Przyciągnął ich dym ruin i śwąd ciał bogatych mieszczan...⁹

Motyw ten pojawia się w powieści kilkakrotnie, ale chyba najbardziej znamienna jest w tym kontekście wypowiedź Dziadka – jedyne go spośród bohaterów powieści żyjącego polskiego świadka wojny – który z nostalgią wspomina czasy swojej młodości: „Też się szalało, myślicie, że to wy

⁷ M. Brzóstowicz-Klajn, omawiając fabuły fantastyczne we współczesnej literaturze polskiej o Zagładzie, podkreśla, że te motywy nie są nowe, ponieważ nawet podczas wojny „przejawy antysemityzmu wytwarzały niepokojące, fantazmatyczne obrazy Żyda, które wyrażały różne ksenofobie i odwoływały się do wyobrażeń upiórów, wampirów czy nawet żywych trupów...”; M. Brzóstowicz-Klajn, *Fantastyka i temat Holokaustu. Między wątpliwościami a funkcjonalnością konwencji fantastycznych*, „Poznańskie Studia Polonistyczne, Seria Literacka” 2016, nr 28(48), s. 108.

⁸ Por. I. Ostachowicz, *Noc żywych Żydów*, Warszawa 2012, s. 157.

⁹ Tamże, s. 7.

wszystko odkryliście? Pamiętam, spotykało się i z kolegami, i na dziewczyny, i potaćzyć, i napić się, powariować, przekąsić. Szedłem w miasto z kieszenią pełną złotych zębów¹⁰, świat należał do nas¹¹. W ten sposób, ukazując już na początku swojej powieści bezrefleksyjne i cyniczne wspomnienia domniemanego szmalcownika bądź złodzieja z czasów okupacji, Ostachowicz prowokacyjnie kwestionuje takie zachowanie oraz postawę wobec żydowskich sąsiadów, w wyniku której bohater wzbogacił się i odniósł awans społeczny.

W *Nocy żywych Żydów* Warszawa jest przedstawiona jako miejsce traumatycznej i wypieranej pamięci, obciążone ciężkim doświadczeniem historycznym XX wieku. Stwierdzenie głównego bohatera Ostachowicza, że „zła się nie da przysypać gruzami i ziemią, cierpienie trzeba uszanować i rozliczyć, a krew, jeśli się jej w porę nie zmyje i pozwoli obojętnie wsiąknąć w ziemię, zmieszana z gliną wylezie kiedyś hordą golemów¹², nie tylko zapowiada

¹⁰ W czasie publikacji powieści, rok po ukazaniu się *Złotych zniw* Jana Tomasza Grossa (2011), obraz „złotego zęba wyrwanego z czaszki zabitego Żyda” (por. J.T. Gross, *Sąsiedzi i inni. Prace zebrane na temat Zagłady*. Kraków 2018, s. 889) niewątpliwie może obudzić w świadomości czytelników skojarzenia z książką Grossa i debatą po publikacji *Złotych zniw*.

¹¹ I. Ostachowicz, *Noc żywych Żydów...*, s. 38.

¹² Tamże, s. 14. Warto podkreślić podstawową różnicę między zombie a golemem, który jest „człekopodobną istotą stworzoną z gliny i ożywioną za pomocą mistycznych rytuałów” (M.T. Krause, *Introduction: „Bereshit bara Elohim”: A Survey of the Genesis and Evolution of the Golem*, „Journal of the Fantastic in the Arts” 1995, t. 7, nr 2/3(26/27), s. 113), a nie ożywionym trupem. Mimo że mogą mieć niektóre cechy wspólne (brak woli, osobowości, posłuszeństwa wobec osoby, która powołuje je do życia), obrazy te mają inny rodowód i obecność/sposób funkcjonowania w kulturze masowej. Golem zyskał międzynarodową sławę dzięki powieści Gustava Meyrinka i ma swoją długą historię w literaturze religijnej i pięknej, natomiast początek zainteresowania obrazem zombie w kulturze masowej sięga drugiej połowy XX wieku wraz z premierą *Night of the Living Dead*. Ciekawe, lecz poza zakresem niniejszego tekstu, jest porównanie obrazów zombie i golema jako wyrazów niepokoju i trwogi nowoczesności i przeszledzenie ewolucji tych postaci we współczesnej kulturze. Więcej na temat obecności golemów w dyskursie pohołokaustowym można znaleźć w książkach Elizabeth Baer (por. E. Baer, *The Golem Redux: From Prague to Post-Holocaust Fiction*, Detroit 2012) i Mayi Barzilai (por. M. Barzilai, *Golem: Modern Wars and Their Monsters*, New York 2016), w których badaczki zwracają uwagę na obecność golemów w kulturze europejskiej ostatnich kilku wieków, jak również na obraz tego stworzenia jako metafory okrucieństw wojennych.

powrót Żydów w powieści, lecz także rozpoznaje ten sam problem, który stawia esej *Biedni Polacy patrzą na getto* (1987) Jana Błońskiego. W swoim słynnym eseju, który jest kanonicznym tekstem świadczącym o zmianie, jaka nastąpiła w drugiej połowie lat osiemdziesiątych w dyskusjach o polsko-żydowskich stosunkach, krytyk literacki podkreśla obowiązek „oczyszczenia rodzinnej ziemi, która jest [...] obciążona, skrwawiona, zbezczeszczone”, dodając jednocześnie, że tylko krew obcego, ofiara Innego¹³ może być przyczyną tego zjawiska¹⁴. W artykule omawiającym kilka współczesnych polskich utworów literackich, w tym powieść Igora Ostachowicza, badaczka Magdalena Waligórska dodaje, że „przestrzenie zamieszkałe przez duchy naszych własnych umarłych są przestrzeniami, które kształtują naszą tożsamość i dają nam poczucie przynależności. [...] Duchy Innych jednak mogą podważyć poczucie posiadania przestrzeni, stawić pod znakiem zapytania legitymację naszego istnienia i obudzić poczucie winy...”¹⁵. Taką funkcję pełnią zmarli Żydzi w fantastycznej narracji Ostachowicza, a ich powrót wywołuje u polskiego społeczeństwa różne, nieraz przeciwstawne reakcje, sięgające od sympatii do trwogi lub wręcz agresji, od filosemityzmu¹⁶ do antysemityzmu.

¹³ Na temat konstruowania obrazu Żydów jako skupiających w sobie zagrożenie i obcość, wobec których definiuje się ekskluzywistyczne podejście dominującej większości do etnicznej bądź religijnej mniejszości, por. na przykład J.B. Michlich, *Poland's Threatening Other. The Image of the Jew from 1880 to the Present*, Lincoln–London 2006.

¹⁴ J. Błoński, *Biedni Polacy patrzą na getto*, Kraków 1994, s. 10.

¹⁵ M. Waligórska, *Healing by Haunting...*, s. 214.

¹⁶ Warto zaznaczyć, że pozytywne nastawienie do żywych zmarłych jest raczej odstępstwem od normy społecznej pokazanej w powieści, a nawet w przypadku pary Głazurnika i Chudy jest bardzo niejednorodnie i przybiera odmienne postaci. Mimo swojego „słowiańskiego nazwiska” Chuda melancholijnie marzy o swoim domniamanym żydowskim pochodzeniu („wyszeptala mi gorącym szeptem w policzek, że narodowość jej prawdopodobnie jest żydowska, choć pewności nie ma, bo jej rodzina skrywała ten fakt i przed światem, i przed nią, więc to tylko intuicja”; I. Ostachowicz, *Noc żywych Żydów...*, s. 13), co w jej przypadku jest raczej częścią jej osobliwego lub wręcz dziwnego zachowania niż wyrazem prawdziwego zainteresowania żydowskością. Natomiast protagonista nie tylko nie ukrywa swoich uprzedzeń podczas pierwszego spotkania z Żydami, lecz dopiero po nawiązaniu dłuższego kontaktu z nimi dorasta do pewnej sympatii i tolerancji wobec nich.

W tej sytuacji protagonista powieści próbuje pomóc Żydom, do których – po początkowym wstrząsie wywołanym spotkaniem z żywymi trupami – nawet się przywiązuje. Zmiana w jego nastawieniu do nieboszczyków jest zauważalna: najpierw jest ogarnięty strachem i niechęcią do Żydów, nawet wyraża uprzedzenia wskazujące na stereotypy o Żydach utrwalone w kulturze, która je reprodukuje i przekazuje następnym pokoleniom pozabawionym nieraz rzeczywistego kontaktu z Żydami:

Ja was lubię? Ja się was boję! A mój nieżyjący tatuś był antysemitą, że o mleku matki nie wspomnę. Od paru dni jestem w gigantycznym stresie, strzelają do mnie faszyci, biję się z diabłem, oprowadzam i sponsoruję całe to Makabi piwnica, i co z tego będę miał? [...] Jak zwykle Żydzi wykiwali durnego Polaczka – mruzcę pod nosem, wspominając mądrości ojca...¹⁷

Niedługo jednak stosunek bohatera ulega całkowitej zmianie; nie tylko lituje się nad ich losem, lecz także odczuwa sympatię, o czym świadczy określenie „moje dzieciaki”¹⁸, którym zwraca się do żydowskich dzieci. Glazurnik dorasta nawet do roli Sprawiedliwego, poświęcając własne życie, żeby obronić „swoich” Żydów w końcowej scenie powieści, która jest powtórzeniem charakterystycznego finału horrorów, choć w *Nocy żywych Żydów* Ostachowicz odwraca role prześladowców i prześladowanych¹⁹. W powieści żywi umarli są otoczeni przez agresywny tłum w centrum handlowym i mogą liczyć tylko na pomoc Glazurnika, który obroni ich przed neonazistami i antysemitami.

Mimo że *Noc żywych Żydów* nawiązuje w zakresie fabuły, wyboru bohaterów i scen do kluczowych elementów literatury grozy i horroru, powieść korzysta z tej konwencji w sposób ironiczny i parodystyczny. To jest zauważalne w ciągłej autoironii, aluzji do rzeczywistości pozaliterackiej i samoświadomości gatunkowych klisz, jak również w intertekstualnych nawiązaniach

¹⁷ Tamże, s. 153.

¹⁸ Tamże, s. 119.

¹⁹ Рог. О. Сливинський, *Історія як будинок із привидами: що нового польська література жаків може нам розповісти про минуле?*, „Culture.pl”, <https://culture.pl/ua/stattia/istoriia-iak-budynok-iz-pryvdamy-shcho-novoho-polska-literatura-zhzhkhiv-mozhe-nam-rozpovisty-pro-mynule> [dostęp: 30.09.2021].

do rozpoznawalnych utworów popkultury²⁰. Bohaterowie Ostachowicza rozmawiają o teledysku *Thriller* Michaela Jacksona, w którym pojawiają się jedne z najbardziej znanych w popkulturze zombie; wspominają zespoły Dead Kennedys i Dead Can Dance²¹, które z powodu swoich nazw nie są stosowne, a mogą być wręcz obraźliwe dla zmarłej Żydówki Rachel; wreszcie protagonista porównuje się do bohatera Scooby-Doo²². To ostatnie nawiązanie do popularnego filmu animowanego, w którym centralnymi elementami są aura tajemniczości i zjawiska paranaromalne, pokazuje daleko idące przyzwyczajenie do tropów rodem z horroru, które jest zauważalne w odbiorze takich popularnych utworów, oraz przemiany, które nastąpiły w obrazie żywych trupów w dekadach po ukazaniu się filmu George'a Romero.

W *Nocy żywych Żydów* zjawiska nadprzyrodzone oraz umarli żydowscy bohaterowie także odbiegają od stereotypowego obrazu zombie z kina horroru; nie są oni istotami z „połamanyimi kośćciami i sponiewieranymi ciałami”, które „obleką się w te resztki szmat, których im nie ukradziono, skleją się siłą podbiologii w dwunożne zmary znajdujące tylko ból i będą się tym bólem dzielić”²³. Umarli Żydzi Ostachowicza zachowują swoją tożsamość, wyrażają różne emocje i budzą empatię protagonisty, jednocześnie demonstrując, że stworzenia z horroru mogą pełnić także inne funkcje w narracji, naruszając klisze gatunkowe i przedstawiając traumę wojenną w sposób odbiegający od bardziej tradycyjnych reprezentacji literackich Zagłady i stosunków polsko-żydowskich. Co istotne, żydowscy bohaterowie powieści mają bardziej skomplikowany rodowód i cechują ich bardziej złożone zachowania, niż ma to miejsce w przypadku typowych dla horroru bezwolnych i agresywnych istot wskrzeszonych; a zatem bohaterowie ci różnią się od tradycyjnych postaci zombie, które mają

²⁰ M. Waligórska także podkreśla ten aspekt powieści, dodając, że dla powieści Ostachowicza jest charakterystyczna właśnie adaptacja gatunku horroru, związana z licznymi odwoływaniami do kultury popularnej i użyciem czarnego humoru, parodii i absurdu; M. Waligórska, *Healing by Haunting...*, s. 224.

²¹ Por. I. Ostachowicz, *Noc żywych Żydów...*, s. 60–62.

²² Por. tamże, s. 49.

²³ Tamże, s. 14.

jedną wspólną cechę – brak pewnej metafizycznej wartości ich istoty. Może być dusza, świadomość, woła lub w niektórych przypadkach – osobowość. Jednak każde zombie przeżywa utratę czegoś istotnego, co definiowało go jako człowieka²⁴.

Wynika z tego, że Żydzi u Ostachowicza nie pasują do takiego obrazu zombie, ponieważ nie tylko zachowują swoją osobowość i przedwojenne wspomnienia, lecz także mają różne i indywidualne powody powrotu do życia:

Pod Warszawą zostali tylko ci, z którymi coś jest nie tak, najwięcej jest tych w szoku. Nie potrafią się pozbierać, niektórzy obrażeni na Boga nie chcą zrobić ani kroku dalej, różnie, niektórzy boją się, żeby, o zgrozo, wszystkiego nie zrozumieć, albo jeszcze gorzej, że będą musieli wybaczyć. Są i tacy, co pracowali w policji i w Sonderkommando, ci mają jeszcze inne powody, wszyscy tak czy owak utknęli²⁵.

Dlatego po swoim powrocie mają oni różne cele i dążenia – szukają zemsty, jak w przypadku polskiego lekarza; starają się wypełnić swoje obowiązki rodzinne, jak ojciec Racheli, który „był w powstaniu żydowskim,

²⁴ K. Boon, *And the Dead Shall Rise*, [w:] *Better Off Dead. The Evolution of the Zombie as Post-Human*, pod red. D. Christie, S.J. Lauro, New York 2011, s. 7. Podkreślają to także inni badacze literatury grozy: „Zombie jest o wiele więcej niż żywym trupem (*a walking dead*). Mumie i wampiry na przykład także są ożywionymi trupami, lecz nie są zombie, ponieważ brakuje im drugiej niezbędnej cechy: braku wolnej woli. Zombie musi być całkowicie podporządkowane woli kogoś innego bądź jakimś monomaniakalnemu popędowi: niezależnie czy to będzie żądanie żywego mięsa, przemocy, zemsty...” (J. Pulliam, *The Zombie*, [w:] *Icons of Horror and Supernatural: An Encyclopedia of Our Worst Nightmares*, t. 1 i 2, pod red. S.T. Joshi, Westport 2007, s. 724). Do takiego obrazu bardziej pasuje obraz polskiego lekarza, który podczas wojny stracił swoją kochankę żydowskiego pochodzenia i który jest ucieleśnieniem motywu „mściwego i złowrogiego zombie”. O tym obrazie Jan Borowicz pisze, że jest on „utrzymywany przy życiu swoją nienawiścią i sadystyczną chęcią zemsty” i z tego powodu jest „bardziej przekonującym, a także interesującym, zombie”, ponieważ jest „doskonałym przykładem napędu śmierci”; J. Borowicz, *Holocaust Zombies...*, s. 145–146.

²⁵ I. Ostachowicz, *Noc żywych Żydów...*, s. 87.

potem w polskim” i który nie może zostawić swojej córki nawet po śmierci²⁶; lub chcą przeżyć to, czego nie doznali za życia, jak w przypadku dzieci żydowskich, które bawią się w Arkadii. Można tu doszukiwać się związku z ludowymi wierzeniami o istnieniu po śmierci, a także z tradycją romantyczną²⁷ – jak na przykład z drugą częścią *Dziadów*, w której duchy wracają podczas obrządku poświęconego pamięci umarłych w poszukiwaniu tego, czego brakowało im za życia. Ten sam motyw występuje w przypadku Racheli, która nie doznała szczęścia w życiu w warszawskim getcie, dlatego nie może znaleźć spokoju po śmierci. Ta motywacja bohaterów wpisuje się w typowy dla opowieści grozy model „niedokończonych spraw” nieboszczyków wracających do życia, żeby je załatwić lub z powodu niewykonanego rytuału pogrzebowego, lub braku upamiętnienia i żałoby po ich śmierci²⁸.

Na motyw zapomnienia przedwojennych żydowskich współobywateli zwraca uwagę także Jan Borowicz²⁹, który w analizie *Nocy żywych Żydów* powołuje się na Slavoj Žižka i jego książkę o Lacanie i kulturze popularnej, w której słoweński filozof i krytyk wysuwa tezę, że „powrót umarłych jest znakiem zakłócenia symbolicznego rytuału, procesu symbolizowania; umarli powracają w roli poborców niespłaconego długu symbolicznego”, a ich

²⁶ Tamże, s. 87.

²⁷ W *Niesamowitej Słowiańszczyźnie* Maria Janion podkreśla związek między romantyczną literaturą a grozą i fascynacją fantazmatami. Badaczka pisze o obecności w kulturze romantycznej „widm, upiórów, »z grobów wstałych nieboszczyków«, a także „różnorodnych żywych trupów, ulubionych figur słowiańskiego folkloru” (M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna*, Warszawa 2017, s. 126), które są charakterystyczne dla romantycznej „rebelii śmierci” i widoczne w „obszarze wyobraźni gotycystycznej, manifestującej się w okropności, w traumie cierpienia i śmierci...” (tamże, s. 127). O rodowodzie ożywionych zmarłych pisze także Colin Davis, według którego motyw ten jest zakorzeniony w tradycji chrześcijańskiej („jest biblijny precedens powrotu zmarłych i żaden chrześcijanin nie powinien wątpić, że jest w mocy Boga przywrócić życie umarłym”; C. Davis, *Haunted Subjects. Deconstruction, Psychoanalysis and the Return of the Dead*, New York–Hampshire 2007, s. 4). Badacz wskazuje, że motyw ten skutecznie przetrwał okresy zwalczania uprzedzeń i walki z fantazmatami, żeby w ostatnich dwóch wiekach powrócić jako symptom nowoczesnych lęków i podświadomości dręczonej strachem przed śmiercią, a także jako ważny element w badaniach psychoanalityków i dekonstruktywistów; tamże, s. 8.

²⁸ C. Davis, *Haunted Subjects...*, s. 3.

²⁹ J. Borowicz, *Holocaust Zombies...*, s. 140.

powrót także „oznacza, że nie mogli oni znaleźć odpowiedniego dla siebie miejsca w tekstach tradycji”³⁰. Ten aspekt również jest wyraźnie wskazany w powieści Ostachowicza:

Czy chcesz wiedzieć, dlaczego Polacy nie wylażą z grobów? [...] Wylażą tylko ci, o których nikt nie pamięta, ci, co nie mają rodzin, nikt nie zaduma się nad ich grobem. Człowiek po śmierci potrzebuje trochę ciepła, zainteresowania, szczególnie po tragicznej śmierci. [...] Polacy są napasieni zniczami, kwiatami, modlitwami, wspominkami. Jeśli nawet komuś mało, bo go coś dręczy, to i tak chce uciekać z cmentarza jak najdalej od tych wszystkich apeli poległych, uroczystych mszy, przemówień, akademii, salw armatnich. Jak szukasz katolików, to wielu ich nie znajdziesz³¹.

Z tego wszystkiego wynika, że powieść Igora Ostachowicza korzysta z kodów kultury masowej i nawiązuje do znanego motywu powrotu umarłych do życia, żeby sprowokować polską świadomość i skonfrontować społeczeństwo z pytaniem o polską pamięć o ofiarach z getta warszawskiego. Bohaterowie Ostachowicza odgrywają bardziej skomplikowaną rolę w narracji niż większość zombie w kulturze popularnej ostatnich dekad – z jednej strony, ich powrót może być odczytany jako „alegoria polskiego poczucia winy”³², a z drugiej stają się oni obrazem „wypowiadającym najgłębsze lęki i nadzieje postkatastroficznego społeczeństwa”, w których „powrót nieumarłych Żydów jest [...] spełnieniem najgorszych wizji antysemickich...”³³. Właśnie dzięki swojemu potencjałowi wyrażania podświadomych niepokojów i niewypowiedzianych uprzedzeń obraz „żywych martwych” nadaje się

³⁰ S. Žižek, *Patrząc z ukosa: do Lacana przez kulturę popularną*, przeł. Janusz Margański, Warszawa 2003, s. 42–43.

³¹ I. Ostachowicz, *Noc żywych Żydów...*, s. 202–203.

³² M. Waligórska, *Healing by Haunting...*, s. 218. M. Waligórska argumentuje, że „w psychologii freudowskiej upiory są ucieleśnieniem poczucia winy i ich zjawia jest związana z naruszeniem pewnego tabu” (tamże), co w przypadku *Nocy żywych Żydów* odnosi się do zapominania przedwojennej ludności żydowskiej i do potrzeby przepracowania pamięci o Zagładzie ze strony Polaków.

³³ P. Czapliński, *Katastrofa wsteczna...*, s. 61–62.

do przedstawienia trudnych polsko-żydowskich stosunków i traumy wojennej, ponieważ:

Zombie jest wielorakim symbolem – ono przedstawia wszystko: od horroru niewoli, białej ksenofobii, niepokoju o zimną wojnę, strachu przed śmiercią aż do trwogi o kulturę konsumpcyjną, i stało się emblematem horroru, ponieważ jest chyba dosłownie *memento mori* przypominające nam, iż wiara, że panujemy całkowicie nad naszym losem [...], jest po prostu pychą³⁴.

Mimo to wybór gatunkowy, a także sposób przedstawiania ofiar getta za pomocą „groteskowego horroru”³⁵ oraz „fantastyki łączącej grozę z groteską”³⁶ wychodzą poza tradycyjną reprezentację wydarzeń traumatycznych w sztuce. Z tego powodu książka Ostachowicza wpisuje się w dyskusję o stosowności formy i tropów artystycznych „dopuszczalnych” w literaturze o Zagładzie³⁷. Jak wskazuje M. Brzóstowicz-Klajn, „wzrost znaczenia motywów i elementów konwencji literatury fantastycznej w najnowszej polskiej twórczości”, która podejmuje temat holokaustowy, może budzić „obawy, czy odwoływanie się do jej [popularnej kultury fantastycznej – przyp. K.Y.] konwencji nie rodzi kiczu”³⁸. Według badaczki jest to zauważalne w przedstawieniach Zagłady w literaturze, ponieważ w takich utworach „podobne wątpliwości nasilają się i rośnie podejrzenie, że fantastyczne rozwiązania mogą prowadzić do powierzchownego ujęcia tragicznych wydarzeń z przeszłości”.

³⁴ J. Pulliam, *The Zombie...*, s. 724.

³⁵ P. Czaplński, *Katastrofa wsteczna...*, s. 61.

³⁶ M. Brzóstowicz-Klajn, *Fantastyka i temat Holokaustu...*, s. 109.

³⁷ Więcej na ten temat pisze M. Tomczok, która analizuje współczesne popularne narracje (kryminały, romanse, sagi rodzinne) i ich udział w kreowaniu pamięci o Zagładzie. W swojej monografii kilkakrotnie odnosi się także do powieści Ostachowicza, którą nazywa wręcz „narracją założycielską dla procesu komunikowania przez popkulturę istotnych społecznie treści” (M. Tomczok, *Czyja dzisiaj jest Zagłada? Retoryka – ideologia – pokultura*, Warszawa 2017, s. 30), i dodaje, że „dopiero [...] Igor Ostachowicz odkrył, że popkultura jest idealnym medium, za pomocą którego historia może przemówić na temat przyszłości”; tamże, s. 112.

³⁸ M. Brzóstowicz-Klajn, *Fantastyka i temat Holokaustu...*, s. 102.

a także „banalizują przedstawiane treści”³⁹. Na podobne zarzuty w przypadku *Nocy żywych Żydów* mogą zasłużyć niektóre zbyt prowokacyjne lub wręcz niestosowne sceny – jak na przykład groteskowy i pornograficzny opis życia obozowego w koszmarnej wersji Auschwitz, gdzie protagonista trafia na skutek działania szatańskiego antagonisty⁴⁰. Jednak w przypadku większości podobnych scen w powieści Ostachowicza zauważalne jest raczej samoświadome korzystanie z estetyki kampu niż kiczu⁴¹ – świadczy o tym fakt, że w *Nocy żywych Żydów* za pomocą napięcia między poważnym tematem o stosunkach polsko-żydowskich a parodystycznym, szyderczym stylem⁴² autor celowo igrza z poczuciem dobrego smaku czytelników i świadomie gra z konwencjami literatury popularnej.

Zainteresowanie krytyków i czytelników powieścią Ostachowicza świadczy o tym, że takie podejście ma swoje miejsce w najnowszej literaturze podejmującej ten temat, a także podważa stereotyp o niskiej wartości artystycznej i ograniczeniach gatunkowych utworów poświęconych problematyce traumatycznej historii XX wieku. Wskazuje na to także ukraiński literaturoznawca Ostap Slyvynsky, porównujący rozwój tej tematyki w polskiej i ukraińskiej literaturze z ostatnich kilku dekad, twierdząc, że kultura

³⁹ Tamże, s. 102–103.

⁴⁰ Zwraca na to uwagę Jan Borowicz, według którego ta scena „przypomina sadomasochistyczne widowisko”, a „horror jest osiągnięty za pomocą perwersyjnej pornografizacji doświadczenia obozowego” (J. Borowicz, *Holocaust Zombies...*, s. 143–144).

⁴¹ Te dwa pojęcia często mają podobne konotacje i są trudne do wyodrębnienia i zdefiniowania, jak to podkreśla A. Ubortowska w odniesieniu do kiczu, stanowiącego jej zdaniem „kategorię konotatywną, której sens określamy intuicyjnie, godząc się na jej status terminu semantycznie nieokreślonego, arbitralnego, zmiennego historycznie” (A. Ubortowska, *Krzepiąca moc kiczu. Literatura Holokaustu na (estetycznych) manowcach*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2010, nr 6, s. 23). Z drugiej strony, w eseju o estetyce kampu S. Sontag podkreśla możliwości samoświadomego korzystania z estetyki kampu, żeby kwestionować wartości artystyczne wysokiej sztuki czy narracji dominującej; por. S. Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, Kraków 2012.

⁴² Jak zauważa Sontag, „najważniejszym celem kampu jest detronizacja powagi. [...] Ścisłe rzecz biorąc, kampu zakłada nowy, bardziej skomplikowany stosunek do tego, co „poważne”. Można poważnie podchodzić do rzeczy frywolnych i frywolnie do poważnych” (tamże, s. 387), co jest także charakterystyczne w przypadku obecności tematu Zagłady w powieści Ostachowicza.

popularna może być „narzędziem do kształtowania zbiorowej narracji historycznej, która stwarza narodową wspólnotę”, a jednocześnie ona „kwestionuje oficjalną opowieść, odkrywa prymitywne mechanizmy jej powstania”⁴³. Z drugiej strony M. Waligórska wysuwa tezę o istnieniu nowej tendencji w polskiej literaturze, którą określa jako „traumatyczny surrealizm”⁴⁴. Charakterystyczne dla tej tendencji jest, że „fantastyka jest [w niej – przyp. K.Y.] wykorzystana do wyrażania traumy zbiorowej”⁴⁵, a połączenie poziomu elitarnego i masowego w sferze kultury ma na celu sprowokowanie dalszych dyskusji o dziedzictwie XX wieku, w tym o stosunkach polsko-żydowskich.

W taki sposób, jednocześnie wykorzystując i parodiując narrację i tropy popularnej literatury grozy, Igor Ostachowicz wpisuje się w ważną i zauważalną tendencję w najnowszej polskiej prozie i pokazuje, jak za pomocą skonwencjonalizowanych obrazów kultury masowej, będących symbolem podświadomych lęków nowoczesności, literatura potrafi także podjąć istotny problem polskiego społeczeństwa. Celowo prowokując swoich czytelników, powieść Ostachowicza stawia istotne pytania nie tylko o stosowność formy artystycznej w przedstawianiu traumy historycznej, lecz także o potrzebę wypracowania dalszej strategii postępowania z bolesnym dziedzictwem XX wieku.

Bibliografia

Baer E.R., *The Golem Redux: From Prague to Post-Holocaust Fiction*, Detroit 2012.

⁴³ О. Сливинський, *Історія...*

⁴⁴ M. Waligórska, *Healing by Haunting...*, s. 226. Tym terminem badaczka nawiązuje do „traumatycznego realizmu” Michaela Rothberga; por. M. Rothberg, *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis 2000.

⁴⁵ M. Waligórska, *Healing by Haunting...*, s. 209. Badaczka korzysta z psychoanalizy i analizuje wybrane utwory literackie (m.in. *Noc żywych Żydów*, *Nasza klasa*, *Fabryka muchotapek*) za pomocą freudowskiego *das Unheimliche*, argumentując, że ten nurt świadczy o „potrzebie nowych bezkompromisowych sposobów odniesienia się do bolesnej przeszłości polsko-żydowskiej” oraz „wskazuje na rozczarowanie konwencjonalną pracą nad pamięcią”; tamże, s. 226.

- Barzilai M., *Golem: Modern Wars and Their Monsters*, New York 2016.
- Błoński J., *Biedni Polacy patrzą na getto*, Kraków 1994.
- Boon K., *And the Dead Shall Rise*, [w:] *Better Off Dead. The Evolution of the Zombie as Post-Human*, pod red. D. Christie, S.J. Lauro, New York 2011.
- Borowicz J., *Holocaust Zombies: Mourning and Memory in Polish Contemporary Culture*, [w:] *Revisiting Holocaust Representation in the Post-Witness Era*, pod red. D. Popescu, T. Schult, New York–Hampshire 2015.
- Brzóstowicz-Klajn M., *Fantastyka i temat Holokaustu. Między wątpliwościami a funkcjonalnością konwencji fantastycznych*, „Poznańskie Studia Polonistyczne, Seria Literacka” 2016, nr 28(48).
- Czapliński P., *Katastrofa wsteczna*, „Poznańskie Studia Polonistyczne, Seria Literacka” 2015, nr 25(45).
- Czapliński P., *Zagłada jako horror. Kilka uwag o literaturze polskiej 1985–2015*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2016, nr 12.
- Davis C., *Haunted Subjects. Deconstruction, Psychoanalysis and the Return of the Dead*, New York–Hampshire 2007.
- Gross J.T., *Sąsiedzi i inni. Prace zebrane na temat Zagłady*, Kraków 2018.
- Janion M., *Niesamowita Słowiańszczyzna*, wydanie drugie, Warszawa 2017.
- Kee Ch., „*They are not men... they are dead bodies!*”: *From Cannibal to Zombie and Back Again*, [w:] *Better Off Dead. The Evolution of the Zombie as Post-Human*, pod red. D. Christie, S.J. Lauro, New York 2011.
- Kowalska-Leder J., *Literatura polska ostatniego dziesięciolecia wobec Zagłady – próby odpowiedzi na nowe wzywania*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2014, nr 10.
- Krause M.T., *Introduction: „Bereshit bara Elohim”: A Survey of the Genesis and Evolution of the Golem*, „Journal of the Fantastic in the Arts” 1995, t. 7, nr 2/3(26/27).
- Michlic J.B., *Poland's Threatening Other. The Image of the Jew from 1880 to the Present*, Lincoln–London 2006.
- Ostachowicz I., *Noc żywych Żydów*, Warszawa 2012.
- Phillips K., *Projected Fears. Horror Films and American Culture*, Westport 2005.
- Pulliam J., *The Zombie*, [w:] *Icons of Horror and Supernatural: An Encyclopedia of Our Worst Nightmares*, t. 1 i 2, pod red. S.T. Joshi, Westport 2007.

- Rothberg M., *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis 2000.
- Sontag S., *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, Kraków 2012.
- Сливинський О., *Історія як будинок із привидами: що нового польська література жаків може нам розповісти про минуле?*, „Culture.pl”, <https://culture.pl/ua/stattia/istoriia-iak-budynok-iz-pryvvydamy-shcho-novoho-polska-literatura-zhakhiv-mozhe-nam-rozpozisty-pro-mynule> [dostęp: 30.09.2021].
- Tomczok M., *Czyja dzisiaj jest Zagłada? Retoryka – ideologia – popkultura*, Warszawa 2017.
- Ubertowska A., *Krzepiąca moc kiczu. Literatura Holocaustu na (estetycznych) manowcach*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2010, nr 6.
- Waligórska M., *Healing by Haunting: Jewish Ghosts in Contemporary Polish Literature*, „Prooftexts” 2014, t. 34, nr 2.
- Žižek S., *Patrząc z ukosa: do Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, Warszawa 2003.

Streszczenie

Artykuł skupia się na powieści *Noc żywych Żydów* (2012) Igora Ostachowicza, która proponuje nowe podejście do trudnego i otwierającego dyskusję tematu historii polskiej XX wieku. Artykuł analizuje książkę jako ciekawy eksperyment formalny oraz artystyczny i skupia się na wykorzystaniu różnych konwencji gatunkowych (fantastyki oraz horroru) do przedstawienia traumy historycznej z drugiej wojny światowej. Celem tekstu jest analiza przedstawień stosunków polsko-żydowskich w *Nocy żywych Żydów* oraz stereotypów zbiorowej wyobraźni na ten temat, a także próba odnalezienia odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób prowokacyjna powieść Ostachowicza korzysta z tradycji kultury masowej, żeby wyrazić ważne i aktualne dla polskiego społeczeństwa problemy.

Słowa kluczowe: literatura popularna, horror, zombie, trauma, Ostachowicz



CZEŚĆ TRZECIA:

**Panie
i zaangażowanie**

Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną

Doroty Masłowskiej i jej rosyjski przekład: problemy transportowalności ironii (przypadek metatekstu)

Mimo że przekład jakiegokolwiek utworu literackiego jest zawsze wyzwaniem dla tłumacza, to jednak nie budzi wątpliwości, iż istnieją przypadki szczególnie trudne, jeśli chodzi o odzwierciedlenie istotnych cech oryginału w tekście docelowym. Jednym z czynników zakłócających relacje pomiędzy oryginałem a przekładem oraz niezmiennie obecnych, w większym lub mniejszym stopniu, w literaturze pięknej jest zamierzona niejednoznaczność, wielopoziomowość oryginału. Jak stwierdza Umberto Eco, nawet treść propozycjonalna może (ale niekoniecznie musi) być zachowana „wyłącznie w przypadku najprostszych wypowiedzi, które (w odróżnieniu od figur retorycznych) w sposób jednoznaczny świadczą o stanach rzeczywistości oraz nie są związane z autorefleksją, a więc nie kierują naszej uwagi bardziej ku formie niż treści”¹. Wynika stąd, że zarówno obecność w tekście wyjściowym intencji ironicznej, jak i użycie przez autora elementów metatekstowych znacznie utrudnia zadanie tłumacza, a co dopiero mówić o sytuacjach, gdy obie wymienione strategie odgrywają zasadniczą rolę w narracji i przeplatają się ze sobą – a właśnie tak dzieje się w *Wojnie*

¹ U. Eco, *Experiences in Translation*, przeł. A. McEwen, Toronto–Buffalo–London 2001, s. 12. Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty z publikacji w innych językach przytaczam we własnym tłumaczeniu.

polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną Doroty Masłowskiej. Celem artykułu jest więc próba analizy decyzji podjętych przez tłumaczkę powieści na język rosyjski w niektórych przypadkach ironicznego użycia metatekstu.

Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną, debiutancka książka Doroty Masłowskiej, w ciągu prawie 20 lat doczekała się wielu omówień, dyskusji i interpretacji. Od momentu publikacji w roku 2002 powieść wywoływała reakcje bardzo zróżnicowane, w tym krytyczne zarówno wobec treści, jak i formy – czy raczej tego, co krytycy oraz badacze uważali za treść i formę *Wojny polsko-ruskiej*... Wypowiedzi krytycznych nie brakowało; nie ma sensu wymieniać ich tutaj szczegółowo, ale należy podkreślić, iż wątpliwości dotyczyły z jednej strony tego, na ile konieczne jest udzielenie głosu bohaterowi, który jako narzędziem komunikacji posługuje się „bezsensownym bełkotem”², a z drugiej kwestii autentyczności tego bełkotu. Warto tutaj przytoczyć dwa fragmenty recenzji Jarosława Klejnockiego opublikowanej w „Tygodniku Powszechnym”, która, jak się wydaje, nosi znamiona pewnej niekonsekwencji:

(1) Czy artystyczny portret mentalności dresiarskiej jest nam rzeczywiście niezbędny? Przecież jak już ktoś bardzo chce, może się z przedstawicielami tej subkultury zapoznać w pierwszym lepszym żulerskim barze za rogiem, nie musi od razu sięgać po literaturę.

(2) Wizja Masłowskiej grzeszy jednak kracjonizmem artystycznym. W końcu Silny to produkt jej wyobraźni, a jego monolog to tylko ujęcie fantomatyczne. Tak sobie może Dorotka po prostu wyobrażać dresiarza, a my mamy wierzyć, że to prawda³.

W czym przejawia się wspomniana niekonsekwencja? Z pierwszego fragmentu wynika, że dresiarzka mentalność została przedstawiona w sposób autentyczny, przekonujący (przecież krytyk nawet nie zauważa, jak

² E. Tomczak, *Dresiarzka żenada*, cyt. za: W.M. Osadnik, N. Strzelecka, *Ekwiwalencja językowa i kulturowa w angielskim i rosyjskim przekładzie „Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną” Doroty Masłowskiej*, „Przegląd Ruscystyczny” 2009, nr 1(125), s. 93.

³ J. Klejnocki, *Oda do dresu*, „Tygodnik Powszechny” 20.10.2002, nr 42, <http://www.tygodnik.com.pl/numer/278042/klejnocki.html> [dostęp: 29.09.2021].

przekracza granicę pomiędzy wypowiedzią artystyczną i żulerskim barem) i właśnie dlatego odpychający, z drugiego natomiast że jest to „ujęcie fantomatyczne”, wyobrażenie „przedstawicielki inteligencji” o przedstawicielu marginesu społecznego. Jeśli pierwsza pretensja jest zasadna, to druga nie ma racji bytu – i na odwrót.

Reakcje takie jak powyższa były dość często wynikiem nierozpoznania intencji autorki – tak jakby idiosynkrazja do prymitywnej mentalności narratora przejawiającej się w języku, którym się posługuje, przesłaniała jawnie ironiczny charakter tekstu. Warto również zaznaczyć, że początkowo uwaga badaczy skupiła się prawie wyłącznie na „dresiarskiej” odmianie polszczyzny, „stylu rubaszno-wulgarnym”⁴, który, owszem, został obszernie wykorzystany przez autorkę, ale przecież nie określał swoistości tekstu jako całości. Jak zauważa Marta Bukowiecka, język powieści Masłowskiej

został przez wielu krytyków potraktowany literalnie i serio, jako bezpośredni zapis ulicznej mowy, aprobatywna, prostoduszna i bezrefleksyjna reprezentacja młodzieżowych socjolektów. [...] Recenzenci, którzy zgłaszali tego typu uwagi, nie uwzględnili zasadniczej dla tych książek intencji demaskatorskiej, celowości podobnej reprezentacji języka⁵.

Bukowiecka zwraca również uwagę na różnorodność form wypowiedzi włączonych do narracji oraz analizuje utwory Masłowskiej, przywołując koncepcję „cudzego słowa” Michaiła Bachtina – idealnego, jak się wydaje, narzędzia do opisu zabiegów artystycznych, typowych dla prawdziwie polifonicznej twórczości Masłowskiej:

Do słowa parodystycznego podobne jest słowo ironiczne i w ogóle każde cudze słowo użyte w sposób dwuznaczny, ponieważ w tych przypadkach ono również zostaje wykorzystane do przekazywania wrogich mu intencji.

⁴ A.S. Dyszak, *Powieść Doroty Masłowskiej jako obraz przemian we współczesnej kulturze i współczesnej polszczyźnie*, [w:] *Przemiany języka na tle przemian współczesnej kultury*, pod red. K. Ożoga, E. Oronowicz-Kidy, Rzeszów 2006, s. 30.

⁵ M. Bukowiecka, *Świat jako język. Słowo mówione i groteska lingwistyczna w prozie Doroty Masłowskiej*, „Pamiętnik Literacki” 2019, nr 3, s. 107.

W mowie codziennej takie użycie cudzego słowa jest powszechne, szczególnie w dialogu, gdzie rozmówca bardzo często dosłownie odtwarza stwierdzenie interlokutora, opatrując je inną oceną oraz na nowo je akcentując, by przekazać wątpliwość, oburzenie, ironię, kpinę czy szyderstwo⁶.

Kolejna perspektywa metodologiczna rzucająca światło na techniki, z których korzysta Masłowska, to jedna z najważniejszych pragmatycznych teorii ironii werbalnej, mianowicie teoria echa/przywołania (The Echoic Mention Theory) Dana Sperbera i Deirdre Wilson, w ramach której ironia pojmowana jest jako efekt powstający w wyniku powtórzenia przez mówcę wcześniej wypowiedzianych przez kogoś słów albo przypisywanych temu komuś sądów czy przekonań, czemu towarzyszy zdystansowanie od tego kogoś⁷. Jako reakcja na teorię przywołania powstała teoria udawania (The Pretence Theory) Herberta Clarka i Richarda Gerriga, która przywiązuje mniejszą uwagę do tego, co rzeczywiście zostało, czy mogłoby zostać powiedziane przez osobę będącą celem ironii, ale za to opisuje ironistę jako kogoś, kto zakłada maskę tej osoby, udaje językowe zachowania, które wydają się dla niej charakterystyczne, co służy zaznaczeniu kontrastu pomiędzy jej poglądami a postawą ironisty⁸.

Warto zauważyć, że odwołanie się do specyficznego sposobu wypowiedzi czy też wykorzystanie cudzego słowa w *Wojnie polsko-ruskiej...* ma charakter przynajmniej dwupoziomowy. Pierwszy z tych poziomów opiera się na oddaniu przez autorkę głosu naiwnemu, niegodnemu zaufania narratorowi, którego oceny nie mogą zostać przyjęte jako rzeczywiste, zgodne ze stanem rzeczy:

Narratorzy spersonalizowani, i tylko oni, czasem mogą zostać uznani przez czytelnika za niegodnych zaufania, co oznacza, że wiarygodność niektórych czy nawet wszystkich ich stwierdzeń jest niska albo zerowa, że

⁶ М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, [w:] tegoż, *Собрание сочинений*, t. 6, Moskwa 2002, s. 217.

⁷ D. Wilson, D. Sperber, *On Verbal Irony*, „Lingua” 1992, nr 87, s. 53–76.

⁸ H.H. Clark, R.J. Gerrig, *On the Pretence Theory of Irony*, „Journal of Experimental Psychology: General” 1984, nr 113, s. 121–126.

stwierdzenia owe powinny być konsekwentnie odrzucane i, jeśli jest to możliwe, zastępowane bardziej wiarygodnymi, formułowanymi przez czytelnika w związku z danym tematem⁹.

W tym pierwszym przypadku mamy do czynienia z ironią wymierzoną w Silnego – czy raczej typ świadomości przez niego reprezentowany, ale jest to ironia miękka, która nie pełni tutaj funkcji wykluczającej; warto również przypomnieć, że w finale powieści autorka rezygnuje z maski, pojawia się w tekście we własnej osobie i nie ukrywa, iż również ma problem z „ogarnięciem” otaczającej rzeczywistości za pomocą języka. Druga odmiana ironicznego użycia cudzego słowa występuje, kiedy w monologu Silnego przeplatają się

język reklam, wilczego kapitalizmu i konsumeryzmu, język ksenofobicznej polskości, polskich resentymentów, megalomanii i imperializmu, język ulotek anarchistycznych, ekologicznych i feministycznych, język polskich *machos*, język lektur szkolnych, pism młodzieżowych i dla kobiet, język awangardowej albo przyzwoitej studenckiej młodzieży, język zaniepokojonych krytyków literackich...¹⁰

i wobec tych języków, a dokładniej mówiąc, właściwych tym językom klisz, oraz typów mentalności, które nimi przemawiają, autorka jest bezlitosna.

Szyderstwo z wymienionych dyskursów wynika między innymi z tego, że są one niezdolne do odzwierciedlenia rzeczywistości pozajęzykowej – ani fizycznej, ani psychicznej. Nie tylko slang subkultury dresiarzy okazuje się surogatem, namiastką prawdziwego systemu komunikacyjnego, lecz każdy z przedstawionych języków, a przede wszystkim ich monstrualny zlepek. To nieudolne narzędzie komunikacji, powstające w trakcie opisu, chwytające się różnych stylów, aby móc nazwać rzeczy po imieniu

⁹ U. Margolin, *Narrator*, [w:] *Handbook of Narratology*, pod red. P. Hühn i in., Berlin–New York 2009, s. 357.

¹⁰ C. Snochowska-Gonzalez, *Od odrzucenia ironii ku jej afirmacji. Dorota Masłowska w poszukiwaniu „my”*, „*Studia Litteraria et Historica*” 2016, nr 5, s. 3.

(a przecież rzeczywistość nienazwana nie istnieje), „staje się znaczącym bohaterem powieści”¹¹, jak już wielokrotnie zostało zauważone przez badaczy. Zresztą świat pozajęzykowy również sprzeciwia się próbom kategoryzowania, usystematyzowania, jest on pełen luk, białych plam, symulakrów. Dość powiedzieć, że nieuchwytny, niewidzialny pozostają dwie główne wrogie siły świata przedstawionego: po pierwsze kapitalizm oraz konsumpcjonizm, symbolem których jest wszechmocny Zdzisław Sztorm, istniejący jednak wyłącznie w rozmowach bohaterów oraz w postaci liter na długopisie, po drugie Ruski – ich ślady wszędzie widzi główny bohater, ale się z nimi osobiście nie spotyka (nawet tytułowa wojna zostaje odwołana, między innymi pewnie dlatego, że barbarzyńcy, czyli Ruski, nie przyszli).

Język więc pasuje przed światem przedmiotowym – upraszcza go, wprowadza opozycje binarne, ułatwiające interpretacje tego, co otacza bohatera, ślepo atakuje rzeczywistość, nie zauważając jej różnorodności, uparcie szuka śladów obecności wroga, chwyta się klisz oraz sloganów. Postacie, przedmioty, a przede wszystkim relacje uciekają przed narratorem, dlatego jest on zmuszony łączyć rozpełzające się kawałki, strzępki, zniekształcając w trakcie zarówno rzeczywistość pozajęzykową, jak i materię językową. Nic dziwnego, że dla tego języka zadaniem niewykonalnym staje się opis samego siebie, czyli realizacja funkcji metajęzykowej. W większości przypadków podejmowana przez narratora próba komentowania własnej czy cudzej mowy jest jednym z tych punktów, w których pęknięcie obnaża, by użyć słów samego narratora, „cały ten brak. Całą watę świata. Cały erzac, cały styropian naphany w me głowę”¹².

Przekład fragmentów powieści zawierających wyrazy metajęzykowe/metatekstowe jest tym trudniejszy dla tłumacza/tłumaczki, iż środki te zazwyczaj nie zwracają na siebie uwagi, ponieważ w większości przypadków nie znajdują się w składzie treści asercyjnej. Tzw. rama meta¹³

¹¹ J. Orzechowska, *Innowacje w akomodacji syntaktycznej w „Wojnie polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną” Doroty Masłowskiej i ich tłumaczenie na język rosyjski*, „Prace Językoznawcze” 2016, nr 19(4), s. 107.

¹² Cytaty tutaj i dalej podaję za: D. Masłowska, *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* [e-book; format EPUB], Warszawa 2016.

¹³ M. Kawka, *Dyskurs szkolny. Zagadnienia języka*, Kraków 1999, s. 120.

towarzyszy wypowiedzi mówiącej o świecie przedmiotowym, natomiast nie jest celem tej wypowiedzi. Pomijając dyskusję terminologiczną dotyczącą pojęć metatekstu oraz metajęzyka¹⁴, zaznaczę tylko, że rozumiem metatekst zgodnie z definicją Jerzego Bartmińskiego i Stanisławy Niebrzegowskiej-Bartmińskiej: „Metatekst jest tekstem o tekście, wyrazem samoświadomości nadawcy, który nie tylko mówi o czymś, ale też kontroluje i komentuje własne mówienie i tekst, jaki tworzy”¹⁵.

Chciałabym jednak podkreślić, że używam tutaj terminu *metatekst* we wszystkich tych sytuacjach, gdy wypowiedź nie skupia się wyłącznie na treści przekazywanej za pośrednictwem znaków językowych, lecz dotyczy samych tych znaków, gdy w centrum uwagi nadawcy znajduje się rzeczywistość językowa, tekstowa, dyskursywna, przy czym nadawca może komentować zarówno własny produkt językowy, jak i wypowiedź należącą do innej realnej bądź wyimaginowanej osoby. Warto dodać, że elementy metatekstowe to bardzo często wyrażenia funkcyjne¹⁶, których znaczenie niełatwo wyodrębnić oraz przedstawić owego znaczenia spójną eksplikację, dlatego właśnie mówi się o funkcji (dodajmy, że opisom tych funkcji w słownikach daleko do ideału). Niemniej jednak efekt powstający w wyniku ironicznego użycia nierzucających się w oczy elementów metatekstowych/metajęzykowych, powinien zostać dostrzeżony przez tłumaczy oraz zmusić ich do poszukiwania takich środków w języku docelowym, które pozwolą ten efekt przynajmniej w pewnym stopniu zachować.

Rosyjski przekład *Wojny...* wykonany przez Irinę Łappo i opublikowany we wpływowym i popularnym czasopiśmie „Иностранная литература” (*Literatura obca*) w roku 2005 krytykowany był między innymi za „nagminne pomijanie przez tłumaczkę typowych dla subkultury dresiarzy zwrotów [...]. Lappo nie tylko nie zna »ulicznych« realiów, ale nie starała się ich w ogóle poznać”¹⁷. Warto jednak zwrócić uwagę na to, iż elementy

¹⁴ Zob. np. D. Piekarczyk, *Metafory metatekstowe*, Lublin 2013, s. 30–36.

¹⁵ J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, *Tekstologia*, Warszawa 2009, s. 187.

¹⁶ Por. określenie wyrażen funkcyjnych jako metatekstowych w: M. Stępień, *Zniewolone partykuły. Wyrażenia funkcyjne jako narzędzia w semantyce składnikowej*, „Linguistica Copernicana” 2010, nr 2(4), s. 123.

¹⁷ W.M. Osadnik, N. Strzelecka, *Ekwiwalencja językowa i kulturowa...*, s. 110.

slangowe pojawiają się w powieści przede wszystkim w postaci nazw bohaterów oraz obiektów świata przedstawionego, ich codziennych czynności. Nie ma w tym nic dziwnego, ponieważ slang, czy tak zwany „język ulicy”, nie jest tak naprawdę językiem – to w najlepszym przypadku system czy raczej subsystem leksykalny. Nie negując więc ważnej roli znajomości tych peryferii języka, zauważę raz jeszcze, że najciekawsze (i najtrudniejsze dla tłumaczy) rzeczy dzieją się na granicach różnych dyskursów, w tych przypadkach, gdy fragmenty rozmaitych języków łączą się (czy raczej próbują się połączyć) w całościową wypowiedź, a to zespalanie się w całość odbywa się między innymi za pomocą wyrazów metatekstowych (oczywiście nie tylko – inne zgrzyty w materii językowej oryginału oraz ich odpowiedniki lub brak takowych w przekładzie omawiane są np. w cyklu artykułów Joanny Orzechowskiej¹⁸).

Przyjrzyjmy się kilku przykładom realizacji funkcji metajęzykowej w powieści Masłowskiej oraz wyborom tłumaczki pod kątem zachowania efektu ironicznego w tekście docelowym. Nie będzie to analiza wyczerpująca – raczej próba demonstracji tego, jak kunsztownie Masłowska korzysta z metatekstu i ile traci przekład, jeśli tych zabiegów autorki nie uwzględnia.

Jak już wspominałam, dyskurs (czy zlepek dyskursów), którym posługuje się narrator, nie jest w sposób adekwatny opisać nawet rzeczywistości przedmiotowej, a co dopiero skomentować przypadki użycia systemu znakowego. Znamienne więc, że częstotliwość występowania w powieści podstawowego *verbum dicendi*, czyli *mówić* (przede wszystkim w formach osoby pierwszej oraz trzeciej liczby pojedynczej czasu teraźniejszego), jest znacznie wyższa (1%) niż średnia częstotliwość występowania tegoż czasownika (we wszystkich formach, wliczając w to również odsłowniki) w podkorpusie zrównoważonym Narodowego Korpusu Języka Polskiego (0,09%, wyszukiwarka PELCRA) – są to liczby szacunkowe, ale oddające

¹⁸ Zob. m.in. J. Orzechowska, *Innowacje w akomodacji syntaktycznej...*; też, *Innowacje w kolokacjach w „Wojnie polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną” Doroty Masłowskiej i ich tłumaczenie na język rosyjski*, „Acta Polono-Ruthenica” 2017, nr 22, s. 143–151; też, *Taronimy w komizmie językowym w „Wojnie polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną” Doroty Masłowskiej i ich przekład na język rosyjski*, „Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej” 2018, nr 53, s. 245–259 i inne.

skalę zróżnicowania i podkreślając niewybredny dyskurs bohatera oraz styl monologu wypowiedzianego.

Warto zwrócić uwagę na to, że tłumaczka czasem próbuje niejako naprawić zamierzoną tautologiczność oraz niezgrabność oryginału (a przecież m.in. właśnie te pokraczne podpórki metatekstowe służą zdystansowaniu autorki od narratora, są sygnałem ironicznego spojrzenia na wypowiadającą się postać) – i zamiast *mówić* używa innych czasowników mowy: w tym przypadku *спрашивать* ‘pytać’ zamiast *говорить* ‘mówić’¹⁹:

Arleta **mówi**, że Magda teraz wyszła gdzieś. **Mówi**, że nie wie gdzie. **Mówi**, że nie wie z kim. **Mówię** jej, czy jest moją koleżanką czy też taką samą szmatą jak Magda. Ona **mówi**, że koleżanką. Ja **mówię**, że o co wtedy kurwa chodzi. Ona **mówi**, że z Irkiem.

[...] Арлета **говорит**, что Магда теперь куда-то вышла. **Говорит**, что не знает куда. **Говорит**, что не знает с кем. Я ей **говорю**, или ты мне друг, или такая же сучка, как Магда. Она **говорит**, что друг. Я **спрашиваю**, в чем тогда дело, блин. Она тогда **говорит**, что Магда ушла с Иреком.

W kolejnej wypowiedzi

Czyli ogółem biorąc, jedziemy nad morze.

Короче, одним словом, мы едем на море.

zwraca na siebie uwagę nie tylko zniekształcenie formy komentarza meta-językowego o charakterze związku frazeologicznego (*ogółem biorąc* zamiast *ogólnie biorąc / ogólnie rzecz biorąc*) traktowane przez językoznawców badających materię lingwistyczną *Wojny*... jako zjawisko na granicy błędu oraz innowacji językowej²⁰, ale również relacje semantyczne oraz stylistyczne pomiędzy komentarzem a fragmentem komentowanym. Oryginalny komentarz nawiązuje do dyskursu naukowego, a przynajmniej oficjalnej sytuacji komunikatywnej, a jego funkcja względem wprowadzanej wypowiedzi nadaje tej ostatniej charakter podsumowania tego, co zostało powiedziane

¹⁹ Cytaty z przekładu podają za: Д. Масловская, *Польско-русская война под бело-красным флагом*, przeł. Ирина Лаппо, „Иностранная литература” 2005, nr 2, s. 8–144.

²⁰ Zob. J. Orzechowska, *Innowacje w akomodacji syntaktycznej...*, s. 108.

wcześniej, generalnego wniosku, próby dostrzeżenia w wielu okolicznościach oraz czynnikach wspólnej zasadniczej treści. Stwierdzenie dotyczące kierunku przemieszczania się, bardzo konkretne i dotyczące jednej, określonej w tekście sytuacji, raczej nie stanowi naturalnego kontekstu dla analizowanego komentarza. Kolejny wyraz metatekstowy użyty wbrew jego standardowej funkcji to *czyli*, spójnik, który „przyłącza zdanie lub inne wyrażenie, za pomocą których nadawca chce powiedzieć w inny sposób to, co powiedział za pomocą wyrażeń użytych przed spójnikiem”²¹, a więc to wyrażenie funkcyjne ma charakter wyjaśniający i aby skutecznie pełnić tę funkcję, powinno znaleźć się w bezpośrednim sąsiedztwie z elementem, który wyjaśnia. Analizowany fragment natomiast oddzielają od poprzedniej wzmianki o morzu dość obszerne rozważania dotyczące innego tematu, a więc standardowy schemat użycia *czyli* ulega zmianie.

Z wymienionych napięć, konfliktów tekstowych, w których rodzi się efekt ironiczny, które wzmacniają wrażenie niezdolności narratora do refleksji metajęzykowej, prawie nic nie pojawia się w przekładzie. Nie ma tu ani błędnego użycia stałego związku, ani kontrastu stylistycznego (*одним словом* to neutralny wyraz metajęzykowy, nierzadko spotykany w mowie potocznej). Próby odzwierciedlenia sprzeczności obecnych w tekście wyjściowym można dopatrywać się jedynie w zachowaniu ledwie zauważalnego rozdźwięku pomiędzy funkcją wyrażenia *одним словом* jako sygnału podjęcia decyzji, przejścia w nowy stan świadomości, często poprzedzającego podjęcie spowodowanych tą decyzją czynności, a sytuacją, w której decyzja nie była trudna – dlatego m.in., że nie podjął jej narrator. *Коротче* ‘krótko mówiąc’ w omawianym użyciu w żaden sposób nie konfliktuje z kontekstem: nie pełni funkcji wyjaśniającej w odróżnieniu od *czyli*, jest typowym metatekstowym elementem potocznym.

Kolejny fragment:

W sumie mówię, że jest już późno.

Вообще-то, говорю, поздно, блин, уже.

²¹ *Uniwersalny słownik języka polskiego PWN* [dysk USB], wersja 1.0, Warszawa 2004.

jest przykładem, który można analizować z różnych perspektyw. Możliwe jest stwierdzenie, iż ten kontekst ilustruje typowe cechy mowy potocznej, w której różne struktury składniowe nakładają się na siebie, w której nadawca walczy z linearnością wypowiedzi, używając operatorów metatekstowych w sposób synkretyczny.

Można również potraktować tę wypowiedź jako taką, w której wewnętrzne napięcie pojawia się jako wynik obnażenia się struktury głębokiej zdania i zrastania się jej różnych poziomów. Operator metatekstowy *mówię* jest powierzchniową realizacją struktury nadrzędnej, na drugim poziomie znajduje się rama modalna, której znakiem słownym jest operator *w sumie* ('mówię, ujmując rzecz ogólnie'), najniższy poziom to *dictum* analizowanego zdania. W wypowiedzi narratora zespala się dwa najwyższe poziomy struktury głębokiej, co czyni tę wypowiedź anomalną pod względem językowym; naturalna struktura powierzchniowa wymagałaby sąsiedztwa operatora *w sumie* oraz propozycji podrzędnej (*mówię, że w sumie jest już późno*).

W przykładzie omawiany konflikt struktur głębokiej oraz powierzchniowej czy też nakładanie się struktur znika: mamy do czynienia z wypowiedzią niewątpliwie potoczną, ale zupełnie poprawną. Możliwe, że pojawienie się wykrzyknika czy raczej przerywnika *блин* jest próbą nadania fragmentowi potocznego brzmienia, ale niezbyt udaną: oryginał robi to w sposób znacznie bardziej subtelny, z wykorzystaniem znacznie mniej oczywistych mechanizmów językowych.

Można zresztą stwierdzić, że tłumaczka w wielu przypadkach próbuje odtworzyć efekt ironiczny, komiczny, groteskowy obecny w tekście wyjściowym, wykorzystując najprostsze narzędzia, mianowicie używając elementów slangowych czy potocznych w przypadkach, gdy oryginał gra np. z łączliwością jednostek językowych:

Ja mówię, że nie będę **się z nią** na ten temat **wypowiadał**.

Я ей на это отвечаю, что не собираюсь с ней на данную тему **базарить**.

Metajęzykowy czasownik *wypowiadać się* o charakterze raczej książkowym w mowie narratora rozszerza zakres własnej łączliwości systemowej: oprócz standardowego pobocznego wyrazu *na ten temat* obok czasownika

pojawia się niepotrzebna w normalnych warunkach użycia tej jednostki nominacja interlokutora w formie narzędnika. Tłumaczka w tym przypadku znów rezygnuje z zabiegów na poziomie składni i korzysta z wyrazu kolokwialnego *базарить*, próbując odzwierciedlić niechlujny charakter mowy narratora na poziomie leksykalnym. Kontrast pomiędzy niecodziennością wyrazu *выповідаć się* a jego błędnym z punktu widzenia poprawności językowej użyciem w tekście docelowym jest odtwarzany poprzez zestawienie pospolitego *базарить* z dość oficjalnym przymiotnikiem o charakterze zaimkowym *данный*; konflikt stylistyczny jest tutaj najprostszym rozwiązaniem, ale czy najlepszym?

Przykłady takie jak powyższe można by mnożyć, ale każdy z nich zasługuje na głębszą analizę, na którą tutaj nie ma miejsca. Podsumowując, chciałabym raz jeszcze zwrócić uwagę na tę zasadniczą rolę, którą w tekście narracyjnym, w monologu wypowiedzianym przez narratora naiwnego, odgrywają elementy metatekstowe/metajęzykowe użyte ironicznie. Tłumacz takiego tekstu nie powinien lekceważyć tych subtelnych technik, w wyniku wykorzystania których powstaje efekt ironiczny. Zanik tego mechanizmu w tekście docelowym znacznie zubaża odbiór utworu przez konkretnego czytelnika oraz jego recepcję w nowym kontekście kulturowym.

Bibliografia

- Бахтин М., *Проблемы поэтики Достоевского*, [w:] tenże, *Собрание сочинений*, t. 6, Moskwa 2002.
- Bartmiński J., Niebrzegowska-Bartmińska S., *Tekstologia*, Warszawa 2009.
- Bukowiecka M., *Świat jako język. Słowo mówione i groteska lingwistyczna w prozie Doroty Masłowskiej*, „Pamiętnik Literacki” 2019, nr 3.
- Clark H.H., Gerrig R.J., *On the Pretense Theory of Irony*, „Journal of Experimental Psychology: General” 1984, nr 11.
- Dyzak A.S., *Powieść Doroty Masłowskiej jako obraz przemian we współczesnej kulturze i współczesnej polszczyźnie*, [w:] *Przemiany języka na tle przemian współczesnej kultury*, pod red. K. Ożoga, E. Oronowicz-Kidy, Rzeszów 2006.

- Eco U., *Experiences in Translation*, przeł. A. McEwen, Toronto–Buffalo–London 2001.
- Kawka M., *Dyskurs szkolny. Zagadnienia języka*, Kraków 1999.
- Klejnocki J., *Oda do dresu*, „Tygodnik Powszechny” 20.10.2002, nr 42, <http://www.tygodnik.com.pl/numer/278042/klejnocki.html> [dostęp: 29.09.2021].
- Margolin U., *Narrator*, [w:] *Handbook of Narratology*, pod red. P. Hühn i in., Berlin, New York 2009.
- Масловская Д., *Польско-русская война под бело-красным флагом*, przeł. И. Лаппо, „Иностранная литература” 2005, nr 2.
- Masłowska D., *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* [e-book; format EPUB], Warszawa 2016.
- Narodowy Korpus Języka Polskiego*, <http://www.nkjp.uni.lodz.pl/> [dostęp: 29.09.2021].
- Orzechowska J., *Innowacje w akomodacji syntaktycznej w „Wojnie polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną” Doroty Masłowskiej i ich tłumaczenie na język rosyjski*, „Prace Językoznawcze” 2016, nr 19/4.
- Orzechowska J., *Innowacje w kolokacjach w „Wojnie polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną” Doroty Masłowskiej i ich tłumaczenie na język rosyjski*, „Acta Polono-Ruthenica” 2017, nr 22.
- Orzechowska J., *Taronimy w komizmie językowym w „Wojnie polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną” Doroty Masłowskiej i ich przekład na język rosyjski*, „Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej” 2018, nr 53.
- Osadnik W.M., Strzelecka N., *Ekwiwalencja językowa i kulturowa w angielskim i rosyjskim przekładzie „Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną” Doroty Masłowskiej*, „Przegląd rusycystyczny” 2009, nr 1(125).
- Piekarczyk D., *Metafory metatekstowe*, Lublin 2013.
- Snochowska-Gonzalez C., *Od odrzucenia ironii ku jej afirmacji. Dorota Masłowska w poszukiwaniu „my”*, „Studia Litteraria et Historica” 2016, nr 5.
- Stępień M., *Zniewolone partykuły. Wyrażenia funkcyjne jako narzędzia w semantyce składnikowej*, „Linguistica Copernicana” 2010, nr 2(4).
- Uniwersalny słownik języka polskiego PWN* [dysk USB], wersja 1.0, Warszawa 2004.
- Wilson D., Sperber D., *On Verbal Irony*, „Lingua” 1992, nr 87.

Streszczenie

Kwestie związane z transponowalnością ironii, jej „(nie)przekładalnością” od dawna są w centrum uwagi teoretyków przekładu, lingwistów, literaturoznawców, tłumaczy. O ile ironia jako taka to zjawisko w pewnym stopniu uniwersalne w językach i literaturach europejskich, o tyle językowe sygnały jej obecności w tekście literackim są tak różnorodne oraz w tak dużym stopniu związane z kontekstem (językowym, sytuacyjnym, kulturowym etc.), że oddanie ironicznego przesłania w innym języku to dla tłumacza prawie zawsze wyzwanie. Sytuacja jeszcze bardziej się komplikuje, kiedy wykładnikami ironii stają się elementy metatekstowe, zazwyczaj niezwracające na siebie większej uwagi. *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* Doroty Maślowskiej jest osadzona w konkretnych realiach oraz kontekstach, posługuje się najrozmaitszymi dyskursami, łączy ich elementy za pomocą metatekstu i wykorzystuje obraz narratora niegodnego zaufania. W centrum zainteresowania w artykule znajdują się właśnie te cechy powieści (niesprzyjające łatwym rozwiązaniom translatorskim) oraz niektóre decyzje, podjęte przez jej rosyjską tłumaczkę (Irinę Łappo) i dotyczące tłumaczenia ironicznie użytych wyrazów metatekstowych.

Słowa kluczowe: ironia werbalna, przekład, metatekst, metajęzyk

(W) rytm słabych podmiotów – *Inni ludzie*

Doroty Maślowskiej jako wyraz nowego zjawiska kulturowego *losers' turn*

Naprawdę wizjonerskie etnografie przyjmują relację z Innym opartą na niewiedzy¹.

Jack Halberstram

Maślowska a nowa wrażliwość społeczno-kulturowa – zarys najważniejszych zagadnień i tez interpretacyjnych

Twórczość Doroty Maślowskiej można porównać do remanentu śmietniska polskiej kultury². To, co kalekie (język), brzydkie (estetyka, przestrzeń), obciachowe (podmioty), zdaje się stać w centrum zainteresowań autorki. W związku z tym w niniejszym tekście chciałabym spojrzeć na pisarstwo Maślowskiej jako swoiste studium „porażki”, a właściwie jej specyficznego wariantu: „przegrywu”. Ograniczona forma artykułu wymusza skrótowość³, niemniej jednak zdefiniowanie pewnych pojęć

¹ J. Halberstram, *Przedziwna sztuka porażki*, Warszawa 2018, s. 28.

² M. Bukowiecka, *Świat jako język. Słowo mówione i groteska lingwistyczna w prozie Doroty Maślowskiej*, „Pamiętnik Literacki” 2019, nr 3, s. 107–130.

³ Temat ten rozwijam w pisanej przeze mnie rozprawie doktorskiej: *Superbohaterowie do zadań niespecjalnych. Charakterystyka „kultury przegrywu” w perspektywie literaturoznawczej i kulturoznawczej*.

i zjawisk wydaje się konieczne. Po pierwsze, pomoże to ukazać „przegraną”/„przegrywowy” charakter twórczości polskiej pisarki. Po drugie, zarys podstawowych kategorii „przegrywu” pozwoli wpisać dzieła Masłowskiej w aktualnie rozwijającą się „nową wrażliwość” społeczno-kulturową, którą (jak sądzę) twórczość pisarki dobrze (re)prezentuje.

Wydaje się więc, że rozważania dotyczące „przegrywu” i jego znaczenia w twórczości Masłowskiej warto rozpocząć od próby uchwycenia znaczenia samego pojęcia „porażki”. Słowniki języka polskiego definiują je jako:

1. Przegraną/niekorzystny wynik walki/bitwy/rywalizacji,
2. Poważne niepowodzenie w działaniach,
3. Osobę, rzecz, sytuację postrzegane przez daną jednostkę jako „w najwyższym stopniu złe”/„pozbawione jakichkolwiek wartości”⁴.

Powyższe definicje obrazują społeczny sposób postrzegania „porażki”. Okazuje się, że za tym pojęciem nie kryją się konkretne cechy fenomenologiczne, a samo określenie ma przede wszystkim wymiar aksjologiczny, tu: o pejoratywnym charakterze. „Porażka” wiąże więc podmiot, przedmiot czy kontekst z tym, co społecznie uznane za „niepełnowartościowe”, a nawet „złe” (w domyśle też: stanowiące zagrożenie, „antywzorcowe”, gorsze, „niskie”). Warto jednak zwrócić uwagę na fakt, że omawiane pojęcie nie musi funkcjonować jedynie w negatywnym kontekście⁵, np. egzystencjalna porażka (np. ubóstwo) może funkcjonować równocześnie jako moralne zwycięstwo⁶. W niniejszym artykule pragnę jednak skupić się na „porażce”, której (w zmienionych okolicznościach) nie można uznać za „zwycięstwo”,

⁴ Zob. *porażka*, [w:] *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/porazka;2505221.html> [dostęp: 24.09.2021]; *porażka*, [w:] *Wielki słownik języka polskiego*, https://wsjp.pl/index.php?id_hasla=4640&id_znaczenia=4882819&cl=5&cind=0 [dostęp: 24.09.2021].

⁵ Zdaję sobie sprawę z oczywistości przytoczonych definicji porażki, sądzę jednak, że jest ona konieczna w dalszych próbach definiowania zjawisk wyrosłych, jak się wydaje, właśnie na bazie tego, co uznane za oczywiste.

⁶ Takich przykładów w kulturze i sztuce można podać oczywiście wiele. Dla lepszego zobrazowania przytoczonej powyżej sytuacji nawiążę jedynie do sytuacji bohaterki Stefana Żeromskiego: Stasi Bozowskiej (tytułowej „Siłaczki”), która choć przegrała (ekonomicznie, egzystencjalnie), moralnie uznaje się ją za zwyciężczynię (w kontraście do doktora Obareckiego).

lecz pozostaje w swojej sferze wykluczeń: ekonomicznych, osobistych, klasowych, genderowych⁷ itp. W tym sensie szczególnie ważne jest dla mnie ujęcie omawianego zagadnienia przez Jacka Halbrestrama, który patrzy na historię porażki przede wszystkim jako na:

ukrytą historię pesymizmu, historię, która stoi milcząco za każdą historią sukcesu [...]. Sandage czyni z niej cień historii amerykańskiego kapitalizmu, natomiast ja opowiadam ją tu jako historię antykapitalistycznej queerowej walki. Opowiadam ją również jako dzieje zmagania z kolonializmem, historię **odmowy bycia czytelnym i sztuki niestawania się** [podkr. – M.S.]. To opowieść o sztuce bez obrotu dziełami, dramacie scenicznym bez tekstu, fabule bez rozwoju akcji. Queerowa **sztuka porażki uruchamia to, co niemożliwe, nieprawdopodobne, niezwykle, ale też to, co niczym się nie wyróżnia** [podkr. – M.S.]. Przegrywa po cichu, a przegrywając, formułuje nowe cele życia, miłości, sztuki i istnienia⁸.

Bazując na tego rodzaju sposobach postrzegania „przegrania”, traktuję „kulturę przegrywu” jako część owego specyficznego dyskursu „porażki”, chociaż nie jego synonim⁹. Wydobicie konkretnych cech „przegrywu” jest trudnym zadaniem: granice „dyskursu przegrywowego” są płynne, a tym samym niełatwe do uchwycenia. Niemniej jednak na podstawie analizowanych przeze mnie dotychczas materiałów społecznych, kulturowych itp. dostrzegam pewne fenomenologiczne własności, które można przypisać temu specyficznemu zjawisku. Po pierwsze, pojęcie „podmiotu przegrywowego” definiuję najogólniej jako idealny produkt systemu kapitalistycznego, a zarazem największy jego „błąd”, osobę podporządkowaną wymaganiom obecnego systemu społecznego, a równocześnie wielorako z niego wykluczoną (ekonomicznie, politycznie, kulturowo

⁷ M.R. Wiśniewski, *Przegryw*, „Dwutygodnik.com. Strona kultury”, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7738-przegryw.html> [dostęp: 24.09.2021].

⁸ J. Halberstram, *Przedziwna...*, s. 132.

⁹ Definicje „porażki” i „przegrywu” w moim odczuciu nie są tożsame, choć „przegrana” w ujęciu Halberstrama, Tomasza Szczepanka, Anny Markowskiej, Michała R. Wiśniewskiego i innych jest mi bardzo bliska przy odczytywaniu zjawisk „przegrywowych”.

itp.). Po drugie, wydaje się, że obecnie można mówić o całym zespole zjawisk związanych z „przegrywem”, tj. specyficznej kreacji estetycznej, przestrzennej, językowej, a może również czasowej. Właśnie ten tworzący się i rozwijający specyficzny dyskurs określam mianem „kultury przegrywu”. Ponadto na podstawie dotychczasowych analiz materiału kulturowego¹⁰, moim zdaniem związanego z „przegrywem”, można wyróżnić następujące cechy tego zjawiska:

1. **specyficzną estetykę** związaną z kiczem i/lub kempem, obciachem, wstrętem i/lub abjektem, komiksowością (przerysowaniem, wizualnością, przesławczką „(nie) superbohaterością”);

¹⁰ W swojej analizie skupiłam się na zjawiskach (medialnych)/ dziełach (literackich, muzycznych, internetowych) powstałych po 2000 r. w Polsce takich, które moim zdaniem dotyczą/opisują/próbują definiować pojęcie „przegrywu”, tj. m.in.: memy/ fora internetowe; zob. np. *Popukał się w czoło, pękła mu czaszka*, https://memy.pl/mem_554516_popukal_sie_w_czolo [dostęp: 28.09.2021], *Brian*, <https://memy.jeja.pl/299137,brian.html> [dostęp: 28.09.2021], *Od zera do bohatera*, <https://memy.jeja.pl/600371,od-zera-do-bohatera.html> [dostęp: 28.09.2021], *Walentynki z tagiem przegryw*, <https://www.wykop.pl/wpis/46718395/wolam-wszystkich-z-pod-tagu-przegryw-skrzyknijmy-s/> [dostęp: 28.09.2021]; komiksy/pasty/filmiki internetowe; zob. np. Bracia Malczyńscy, *Typowy przegryw*, https://www.youtube.com/watch?v=Wa_e_sv8H3k [dostęp: 28.09.2021], Postowie, *WYGRYW vs. PRZEGRYW*, <https://www.youtube.com/watch?v=7CN3QRCgh-I> [on-line: 28.09.2021]; projekty realizowane na portalu Facebook/grupy facebookowe; zob. np. K. Feifer, *Magazyn Porażka*, <https://www.facebook.com/magazynporazka> [dostęp: 28.09.2021], P. Żukowski, *Ponuro mi*, <https://www.facebook.com/ponuromi/> [dostęp: 28.09.2021], Małgorzata Halber, *Bohater*, <https://www.facebook.com/bohater1> [dostęp: 28.09.2021]; artykuły/numery czasopism/magazynów itp. poświęcone tematyce „przegrywów”; zob. np. „Newsweek. Psychologia” 2020, nr 2, https://www.newsweek.pl/nwpsy_2020002_20200325?src=taxo&articleuiid=50e16495-d714-4c72-ba0c-c092232dfcc8 [dostęp: 28.09.2021], „Dwutygodnik.pl”, <https://www.dwutygodnik.com/cykl/53-przegryw.html> [on-line: 28.09.2021], M. Lewandowski, *Cześć, nazywam się PRZEGRYW*, „deon.pl”, <https://deon.pl/magazyn/czesc-nazywam-sie-przegryw,548485> [dostęp: 28.09.2021]; literatura zob. np. T. Bąk, *[beep] generation*, Poznań 2016, D. Masłowska, *Kochanie, zabiłam nasze koty*, Warszawa 2012, A. Alksnin, *Sromotny przegryw*, Kraków 2020; projekty muzyczne zob. np. MISTER D., *Spoleczeństwo jest niemiłe*, [CD] Warszawa 2014, twórczość muzyczna Taco Hemingway’a, Quebonafide, Maty, Gospela i innych.

2. **specyficzny język** związany z ironią, „zgrywą”¹¹, „quasi-logiką błędu”¹², (nie)szablonową (pseudo)komunikacją, mową (władzy) i głosem (jednostek zmarginalizowanych);
3. **specyficzną przestrzeń** związaną z aktualnie negocjowanymi granicami centrum i peryferii, pochodzeniem jednostek (patrz Polska A, Polska B, znaczenie dużych miast i ich swoistych „karykatur” / „cieni”: małych miasteczek).

I wreszcie być może najważniejszy element:

4. **specyficzny podmiot** odznaczający się swoistą „antybohaterskością”, frustracją, abjektalnością¹³, agresją, samo(nie)świadomością, realizacją modelu podmiotowości charakterystyczną dla „Nikogo” a zarazem „Każdego”¹⁴, nieustanną grą¹⁵ między własną biernością a specyficznym wytwarzanym przez siebie oporem.

Dotychczasowe obserwacje współczesnej polskiej (pop)kultury i sztuki, mediów i/lub szeroko pojętych zjawisk społecznych ujawniają, że XXI wiek (zwłaszcza ostatnie lata) to moment wzrostu popularności tzw. „kultury przegrywu”¹⁶. Ponadto zdaje się, że sama Masłowska jest świadoma tych zachodzących procesów, dając temu wyraz w swojej twórczości¹⁷. W niniejszej interpretacji ograniczę się do tego utworu pisarki, który – moim zdaniem – najlepiej oddaje problematykę poruszanych tu zagadnień, chodzi mianowicie o *Innych ludzi*. W swoim tekście chciałabym więc skupić się na następujących kwestiach:

¹¹ Pojęcie to rozwijam w dalszej części niniejszego tekstu.

¹² Jak w przypisie 11.

¹³ Zob. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, Kraków 2007, s.7.

¹⁴ O grze znaczeń i specyficznych zależnościach między figurą „Nikogo” i „Każdego” zob. A. Zagórska, *ANTYbohater polskiej prozy (po roku 1989)*, Kraków 2017.

¹⁵ Pojęcie „gry” w „kulturze przeGRYwu” ma niezwykle ważne znaczenie, jest to jednak zagadnienie na tyle obszerne, że właściwie należałoby mu poświęcić osobny artykuł.

¹⁶ M. Sadowska, „Kultura przegrywu” i [beep] generation na przykładzie twórczości poetyckiej Tomasza Bąka, „Studia Humanistyczne AGH” 2020, nr 1, <http://www.journals.system.com/shagh/-Kultura-przegrywu-i-beep-generation-na-przykladzie-tworczosci-poetyckiej-Tomasza,117732,0,2.html>, [on-line: 24.09.2021], s. 85–104.

¹⁷ Zob. np. D. Masłowska, *Kochanie, zabiłam nasze koty*, Warszawa 2012.

1. *Inni ludzie* jako wyraz nowego zjawiska: „kultury przegrywu”;
2. Powieść Masłowskiej a „przegryw” w perspektywie: podmiotów, języka, przestrzeni, estetyki;
3. *Inni ludzie* jako zapowiedź wrażliwości nowego typu: losers’ turn (próba konceptualizacji zjawiska).

Problem (słabej) metodologii

Wobec tak zarysowanych problemów badawczych należy wybrać odpowiednie narzędzia metodologiczne¹⁸, które umożliwią interpretację poruszonych kwestii. Po pierwsze należałoby przyjrzeć się bohaterom *Innych ludzi* od strony fenomenologicznej. Wydobycie cech (fenomenów) poszczególnych podmiotów powinno umożliwić skonstruowanie obrazu przegrywa, jaki wyłania się z książki Masłowskiej. Równocześnie należy mieć świadomość, że wyodrębnienie własności (anty)bohaterów¹⁹ pisarki to raczej otwarty szkic niż projekt o charakterze zamkniętym i skończonym²⁰. Wobec niniejszych problemów pomocna wydaje się „myśl słaba” Gianniego Vattimo:

Ge-schick jest nie tylko przekazywaniem *Wirkungen*, skutków, które rozproszyły się i są obecne jako elementy tworzące nasz projekt świata, lecz **także przekazywaniem śladów, tych elementów, które światem się nie stały. Są to ruiny zgromadzone przez historię zwycięzców** [podkr. M.S.] u stóp anioła z obrazu Klee. To właśnie litość dla tych ruin jest jedyną prawdziwą siłą napędową rewolucji [...] ²¹.

¹⁸ O ile w ogóle istnieje taki konstrukt, jak „odpowiednie” narzędzia metodologiczne.

¹⁹ Zob. M. Januszkiewicz, *W horyzoncie nowoczesności: antybohater jako pojęcie antropologii literatury*, „Teksty Drugie” 2010, nr 3, s. 60–78.

²⁰ Do tego zagadnienia powrócę w dalszej części niniejszego artykułu.

²¹ G. Vattimo, *Dialektyka, różnica, myśl słaba*, [w:] *Myśl mocna, myśl słaba. Hermeneutyka włoska od połowy XX wieku. Antologia tekstów*, red., tłum., oprac. M. Surma-Gawłowska, A. Zawadzki, Kraków 2015, s. 146.

Wydaje się, że te paradoksalne słowa myśliciela prowadzą do kolejnego paradoksu, mianowicie sposobu „generowania szeroko pojętej „wiedzy”. Zdaje się, jakby właśnie niejasności w myśleniu, rzeczy pominięte w którymś wywodzie lub niewystarczająco objaśnione były jednym z głównych przyczyn podejmowania nowych (choćby nieudanych) prób uzupełnienia/wytłumaczenia niewiadomej. Te „puste miejsca” dyskursów naukowych czy niedopowiedzenia stają się jednym z najważniejszych punktów umożliwiających poszerzanie obszarów szeroko pojętej „wiedzy”.

Myślenie tą swoistą „quasi-logiką błędu”, sytuacje, kiedy rzeczy mają swoje miejsce w rzeczywistości wbrew zdrowemu rozsądkowi itp., prowadzą do koncepcji kolejnego badacza – Jacka Halberstrama. Analiza *Innych ludzi* w perspektywie „przegrywu” nie byłaby pełna bez tego amerykańskiego kulturoznawcy. Jego propozycja „niskich teorii”²² jest ważna w kontekście powieści²³ Masłowskiej. Tezy badacza ułatwią interpretację tego, co społecznie uznane za „głupie”, pozwolą dopuścić do głosu zmarginalizowanych, przegranych bohaterów Masłowskiej. W swojej analizie *Innych ludzi* pragnę więc skorzystać z następujących „niskich postulatów” Halberstrama:

- dopuścić do głosu podmioty/przedmioty „głupie”, zdeprecjonowane, niewpisujące się w szeroko pojęte systemowe standardy (zwłaszcza kulturowe, społeczne, „naukowe”)²⁴,

²² Sam Halberstram pisze, że niniejsze pojęcie przyjął za Stuardem Hallem; zob. J. Halberstram, *Przedziwna...*, s. 14.

²³ Zdaję sobie sprawę z problematycznej kwestii, jaką stanowi ustalenie gatunku *Innych ludzi*, w niniejszym artykule pragnę jedynie to zaznaczyć, nie zaś skupić się na dyskusjach, które toczą się wokół tego problemu; zob. L. Berbeneć, „*Inni ludzie*” Doroty Masłowskiej jako przykład dalszych eksperymentów z formą, [w:] *Odmiany pogranicza. Szkice o literaturze współczesnej i najnowszej*, Kraków 2020; M. Sowiński, *Dorota Masłowska „Inni ludzie”*, „Culture.pl”, <https://culture.pl/pl/dzielo/dorota-maslowska-inni-ludzie> [on-line: 27.09.2021]; P. Czapliński, *Nowa książka Doroty Masłowskiej „Inni ludzie”. Stosunek Polaków do siebie nawzajem i do Polski jest wyłącznie jest w niej sprawą niesmaku*, „Wyborcza.pl”, <https://wyborcza.pl/7,75517,23309828,nowa-ksiazka-doroty-maslowskiej-inni-ludzie-sprawa-niesmaku.html> [dostęp: 27.09.2021]; O. Byrska, *Niedostatki języka*, „Dialog.pl”, online: <http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/niedostatki-jezyka> [dostęp: 27.09.2021].

²⁴ J. Halberstram, *Przedziwna...*, s. 13–47, 131–177.

- przywrócić niepowodzeniom polityczną produktywność²⁵,
- podkreślić wagę sprzeciwu wobec restrykcyjnych form wiedzy²⁶.

Po pierwsze, *Inni ludzie* w perspektywie przytoczonych powyżej tez Halberstrama wydobywają wagę (znaczenia) „porażki”, która:

4. może przeobrazić się w jeden ze środków „biernie aktywnego” oporu względem dyscyplinujących norm zachowań²⁷,
5. może za pomocą swoich negatywnych aspektów/afektów stać się środkiem demaskującym „toksyczną pozytywność współczesnego życia”²⁸,
6. poprzez swoją przynależność do tego, co postrzegane jako „niskie”, wzbudza refleksje nad ustaleniami hierarchii dyskursów, zmusza do krytycznego namysłu nad definicjami/synonimami tego, co uznane za „mistrzowskie”, oraz tego, co prezentowane jako „naiwne, niedorzeczne i głupie”²⁹.

Po drugie „niskie postulatory” Halberstrama ułatwią analizę *Innych ludzi* jako swoistego studium Inności, tzn. reprezentację a zarazem analizę tego, co społecznie odrzucone, abjektalne³⁰, nie do przyjęcia.

Ponadto w interpretacji kwestii „zakresu obciachu”³¹ podmiotów, a więc stopnia ich peryferyjności³², antybohaterskości³³, wstrętności³⁴ niezwykle pomocne może okazać się pojęcie „wiedzy poddanej” Michaela Foucault, które badacz rozumie jako:

²⁵ Tamże, s. 13–47, 131–177.

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże, s. 15.

²⁸ Tamże, s. 16–17.

²⁹ Tamże, s. 28–29.

³⁰ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia...*, s. 7–12, 20, 47; zob. A. Łebkowska, *Gender*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, pod red. M.P. Markowskiego, R. Nycza, Kraków 2012, s. 367–408.

³¹ Pojęcia „obciachu” używam za M. Januszkiewiczem, *Obciach jako kategoria kulturowo-społeczna*, [w:] *Moda na obciach*, pod red. J. Nowińskiego, Elbląg 2008, s. 36.

³² Zob. M. Środa, *Obcy, inny, wykluczony*, Kraków 2020.

³³ Zob. M. Januszkiewicz, *W horyzoncie nowoczesności...*, s. 60–78.

³⁴ Zob. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia...*, s. 7–12, 20, 47.

rozmaite rodzaje wiedzy, którym do tej pory odmawiano wartości, widząc w nich wiedzę bezpojęciową i niedostatecznie opracowaną: wiedzę naiwną, podrzędną w poznawczej hierarchii, leżącą poniżej wymaganego poziomu naukowości³⁵.

Foucault z jednej strony zwraca uwagę na sam proces trwania i reprodukowania się hegemonicznych struktur³⁶ (odtworzenia społecznych hierarchii, projektowania modelowych skryptów kulturowych itp.). Z drugiej zaś tezy badacza umożliwiają skupienie się na krytycznej analizie wykreowanej przez Masłowską Inności zepchniętej przez „władzę”/„system” na margines społecznej u-ważności³⁷. Zdaniem Foucault:

w gruncie rzeczy chodzi o to, by wiedzę lokalną, nieciągłą, zdyskwalifikowaną, nieprawomocną rozegrać przeciwko jednolitej instancji teoretycznej, która ma pretensje do sublimowania, hierarchizowania, porządkowania tej wiedzy w imię prawdziwego poznania, w imię praw nauki, jaką ponoć posiadli niektórzy³⁸.

Podsumowując dotychczasowe rozważania, należy stwierdzić, że myśli Vattimo, Halberstrama czy Foucault wydobywają (po)wagę kategorii „porażki” w twórczości Masłowskiej. Tezy wymienionych badaczy pozwolą również na krytyczną analizę zjawiska rozpoznanego przeze mnie jako „przegryw” i pomogą uchwycić jego specyfikę w *Innych ludziach*.

³⁵ M. Foucault, *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady w Collège de France, 1976*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998, s. 20.

³⁶ Zob. J. Halberstram, *Przedziwna...*, s. 27.

³⁷ Pojęć: „władza” i „dyskursy” używam za M. Foucault; zob. np. tegoż, *Archeologia wiedzy*, tłum. i oprac. A. Siemek, Warszawa 2002; K. Leszczyńska, K. Skowronek, *Socjologia języka / socjolingwistyka a społeczna analiza dyskursu. Perspektywa socjologa i językoznawcy*, „Socjolingwistyka” 2010, t. 24, s. 6–28.

³⁸ M. Foucault, *Trzeba bronić...*, s. 21.

Inni (ludzie) Doroty Masłowskiej – (re)prezentacja „przegrywu”

Inni ludzie to wydana w 2018 roku ostatnia (jak do tej pory) powieść Masłowskiej. Krytyka na ogół doceniła tę książkę³⁹. Chwalono ją m.in. za trafne diagnozy wystawione współczesnemu, polskiemu społeczeństwu, ciekawą grę z formą (o)powieści, mroczny humor a zarazem „śmiertelną powagę”⁴⁰ świata *Innych ludzi*. W ciekawy sposób o swojej powieści wypowiedziała się sama autorka, która w wiadomości do Piotra Bratkowskiego napisała: „to jest strasznie mroczne! Jak skończyłam to pisać, to aż popadłam w takie przerażenie: co ja właściwie napisałam?”⁴¹. Zdaniem pisarki rzeczywistość *Innych ludzi* jest „ciemna, brutalna i durna”⁴². Ponadto Masłowska w rozmowie z Natalią Szostak stwierdza:

stworzyłam więc taki komiksowy świat i kazałam mu się pętlić, kołować w takich mieliznach, brakach zdarzeń. Żeby te wszystkie schematyczne postaci

³⁹ *Innych ludzi* docenili m.in. P. Czaplinski, P. Bratkowski, B. Suwiński, M. Sowiński, J. Kurkiewicz. Natomiast K. Dunin czy A. Wójtowicz-Zajac przyjęły książkę bez entuzjazmu; zob. P. Czaplinski, *Nowa książka Doroty Masłowskiej...*; P. Bratkowski, *Innego życia nie będzie*, „Newsweek.pl”, <https://www.newsweek.pl/kultura/dorota-maslowska-i-jej-nowa-ksiazka-inni-ludzie/y8k2p24> [dostęp: 28.09.2021]; B. Suwiński, *Prestizowy instant*, „Instytutksiążki.pl”, <https://instytutksiążki.pl/literatura,8,recenzje,25,wszystkie,0,inni-ludzie,133.html> [dostęp: 28.09.2021]; M. Sowiński, *Dorota Masłowska...*; J. Kurkiewicz, „*Inni ludzie*”: *Masłowska znów wali w czachę*, „Wyborcza.pl”, <https://wyborcza.pl/ksiazki/7,154165,23309918,inni-ludzie-maslowska-znow-wali-w-czache.html> [dostęp: 27.09.2021]; K. Dunin, *Boli – nie boli*, „Krytykapolityczna.pl”, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/kinga-dunin-czyta/maslowska-pustkowiak-alderman/> [dostęp: 27.09.2021]; A. Wójtowicz-Zajac, *Inne książki? (Dorota Masłowska „Inni ludzie”)*, „Artpapier.pl”, <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=348&artykul=6787> [dostęp: 28.09.2021].

⁴⁰ M. Stroiński, *Dla analfabetów: Inni luje*, „Przechrój.pl” [dostęp: 28.09.2021].

⁴¹ P. Bratkowski, *Innego życia...*

⁴² Z. Król, D. Masłowska, *Nakreca się mrok*, „Dwutygodnik.pl”, <https://www.dwu tygodnik.com/artykul/7779-nakreca-sie-mrok.html> [dostęp: 27.09.2021].

postawić w niekomfortowej sytuacji. Ich losy są zatrzaśnięte w swojej porażce, nie idą do przodu, buksują⁴³.

Zarówno na podstawie wypowiedzi pisarki, jak i samej powieści można więc stwierdzić, że niezależnie od klasy, płci, wieku itp. bohaterów łączy szczególnie jedno doświadczenie – porażki. Kamil, główna postać *Innych ludzi*, nigdy nie wydał upragnionej płyty hiphopowej. Jego dziewczyna Aneta, ekspedientka w Rossmannie, marzy o zmianie pracy na bardziej ambitną, ale nie podejmuje żadnych kroków, by zrealizować postawiony sobie cel. Z kolei Iwona, kochanka Kamila, pragnie bliskości, ale tego nie zapewnia ani jej kochanek, ani mąż Maciej. Ten ostatni, bogaty biznesmen, pracownik korporacji, przegrywa z kolei z upływającym czasem. Mężczyzna, ignorowany przez żonę, wdaje się w romans ze swoją współpracownicą. Romantyczne uniesienia nie trwają jednak długo i Maciej ostatecznie: „nie raz i / nie dwa próbował ją spławić, ale wykańczała go potęgą desperacji. / Czterdziestoletnia dziewczyna, co mieszka w pracy, a na chacie trzyma airmaxy”⁴⁴.

Sytuacja bohaterów w *Innych ludziach* pokazuje, jak „porażka” zwłaszcza podmioty powieści i niczym wirus infekuje pozostałe elementy świata wykreowanego przez Masłowską, takie jak:

1. **estetyka,**
2. **przestrzeń,**
3. **język,**
4. **bohaterowie.**

Analiza tego wielopoziomowego ujęcia porażki w perspektywie *Innych ludzi* powinna pozwolić uchwycić przynajmniej część cech właściwych „kulturze przegrywu” i wreszcie: umożliwić charakterystykę „człowieka-przegrywa”.

⁴³ N. Szostak, D. Masłowska, „*Inni ludzie*” to mroczna wizja polskiej rzeczywistości. *Wszystko pastelowe, a pod spodem buzuje horror*, „Wyborcza.pl”, <https://wyborcza.pl/ksiazki/7,154165,23281138,dorota-maslowska-inni-ludzie-to-mroczna-wizja-naszej-rzeczywistosci.html> [on-line 27.09.2021].

⁴⁴ D. Masłowska, *Inni ludzie*, Kraków 2018, s. 96.

Warto w tym miejscu przyrzeć się realizacji wyżej omawianych kwestii w *Innych ludziach* Masłowskiej. Zdaje się, że sama pisarka gra z „przegrywem” przynajmniej w trójnasób. Szeroko pojęty „przegryw” w powieści pisarki/raperki⁴⁵ staje (na)przeciw:

1. **twórcom tej powieści,**
2. **jej odbiorcom,**
3. **jej bohaterom.**

Po pierwsze, zastosowana przez pisarkę w *Innych ludziach* „przegrywowa anestetyka”⁴⁶ pełna kiczu, obciachu, kontaminacji itp. oddziałuje na samą artystkę. Oznacza to, że poszczególne elementy składowe powieści (tj. estetyka, język, przestrzeń, bohaterowie) przekraczają zamknięty świat tekstu, rzutują na samą ich twórczynię⁴⁷ i sposób jej postrzegania przez społeczeństwo. Sama Masłowska w jednym z wywiadów przyznaje: „to nie jest wszystko takie bezkarne, że sobie mogę to napisać i puścić dalej. W słowach żyje w tobie świat – nie dziwne, że po roku opisywania *Innych ludzi* ogarnął mnie jakiś brud, ciężar...”⁴⁸. Porażka tak rozumiana infekuje samego twórcę, który tworzy „sztukę przegrywu”⁴⁹.

⁴⁵ Warto pamiętać o wydanym przez Masłowską pod pseudonimem MISTER D. albumie muzycznym *Spółczesność jest niemile*; MISTER D., *Spółczesność jest niemile*, [CD] Warszawa 2014; zob. Ł. Wróblewski, *Masłowska: opowieść o ustręciu*, Kraków 2016.

⁴⁶ W. Welsch, *Estetyka i anestetyka*, tłum. M. Łukasiewicz, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Kraków 1998, s. 520–546.

⁴⁷ Z kolei w wywiadzie dla „Wysokich Obcasów” Masłowska stwierdza: „podtrzymuję to, co powiedziałam – że to jest toksyczne. To, co napisałam, jest dla mnie trujące. Ja napisanie takiej książki po prostu odchorowuję. Ja się tym czuję zatruta”; zob. V. Szostak, W. Nowak, D. Masłowska, *Możesz się starać być najmądrzejsza w całej wsi, ale i tak niewiele zależy od ciebie*, „Wysokieobcasy.pl”, <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/51,163229,23396701.html?i=1> [dostęp: 27.09.2021].

⁴⁸ Z. Król, D. Masłowska, *Nakręca się...*

⁴⁹ Bardzo ciekawie na temat swojej powieści i bohatera Kamila wypowiedziała się Masłowska w wywiadzie dla Natalii Szostak: „tak naprawdę to miała być płyta. [...] Wreszcie pomyślałam, że tak naprawdę artystycznie w całej sytuacji najciekawsza jest ta moja nieudaczność, to moje niespełnienie. Że gadam ciągle, że coś robię, a nie potrafię tego zrobić, że coś planuję, a w rzeczywistości tylko się odgrażam, terroryzuję świat swoimi planami. I z tego właśnie zrobiłam stan umysłu mojego bohatera”. Na podstawie tej wypowiedzi można zaryzykować stwierdzenie, że światy Masłowskiej i powieściowego Kamila

Po drugie, powieść Masłowskiej sprawia wrażenie, jakby została napisana nie tylko przeciw samej twórczyni, ale również przeciw samym odbiorcom. Sama forma tekstu: disco-rapowej quasi-piosenki wywołuje (przynajmniej na początku) opór u czytelnika. Pierwsza lektura *Innych ludzi* przypomina czytanie tekstu piosenki bez podkładu muzycznego. Na początku czuć pewną „nieswojość” wywołaną czynnością „czytania” silnie zrytmizowanej powieści przypominającej utwór muzyczny, który należałoby „odsłuchać”⁵⁰. Używane przez Masłowską zabiegi z początku mogą wywołać u odbiorcy dysonans spowodowany „kontaminacją” użytych przez pisarkę mediów (zderzenie quasi-rapowej piosenki z formą powieści). Niemniej jednak w miarę rozwoju akcji problem ten zdaje się znikać razem z rytmem samego tekstu, który narzuca się czytelnikowi i dalej: wciąga go w obręb opowiadanej historii. Wraz z zanurzeniem się w brzmieniową organizację *Innych ludzi*⁵¹ początkowe „poczucie dyskomfortu” znika – odbiorca oswaja się ze specyficzną formą powieści i w pewnym sensie staje się jej częścią⁵².

Kolejnym problemem postawionym przed czytelnikiem są, jak sądzę, ilustracje Macieja Chorążego zawarte w książce Masłowskiej. Naturalnej wielkości zdjęcia przedmiotów, umieszczone w większości w tle/obok tekstu, odwracają uwagę od samej treści, rozpraszają odbiorcę lub dosłownie uniemożliwiają czytanie (niektóre zdjęcia przysłaniają w całości lub części poszczególne fragmenty książki). Po pierwsze, fotografie przedmiotów

w pewien sposób przenikają się wzajemnie, są ze sobą powiązane; zob. N. Szostak, D. Masłowska, „*Inni ludzie*”...

⁵⁰ Po pierwsze, ciekawe, że istnieje audiobook *Innych ludzi* (oczywiście wciąż nie można go w prosty sposób uznać za album muzyczny). Po drugie, w opisie przedstawionej przeze mnie powyżej sytuacji chodzi np. o moment, w którym odbiorca/słuchacz po raz pierwszy styka się z tekstem utworu bez jego podkładu muzycznego. Ten brak muzycznej oprawy może początkowo wywołać u odbiorcy/słuchacza poczucie dyskomfortu, które jednak wraz z czasem (czytania) słabnie i/lub znika.

⁵¹ Poddanie się rytmowi powieści to właściwie jeden z warunków pokonania „nieswojości” *Innych ludzi*. Disco-rapowa forma książki wciąga czytelnika we „wnętrze historii”. Dzięki temu odbiorca przenika/wnika do wnętrza świata prze(d)stawionego Masłowskiej.

⁵² Do tego zagadnienia powrócę w dalszej części niniejszego artykułu.

WYCHOWAWCZYNI: „Dzień dobry, pani Iwono”. Im bardziej jest przerażona, tym bardziej wszystkim gorączkowo potakuje, z góry podpisuje jakąś listę uczniów, którzy są zainteresowani w góry 3-dniową wycieczką; gdy do torebki po długopis sięga, natrafia na TO ręką, zimne już i lepkie (aż ją dreszcze przeszły, niby wstrętu, ale też czegoś tam jeszcze). Peszy się, ktoś ją zagaduje, coś odpowiada bez sensu jak we śnie i coś strąca, boi się podnieść, wszyscy pewnie już coś kminiają, wszyscy się na nią gapią, na czele z wychowawczynią. „Proszę wstać i pokazać wszystkim, co tam pani trzyma w dłoni”. „Ale tak, by wszyscy rodzice zobaczyli”. „Może puścić w obieg?” „Mama Leosia dziś zrobiła mężowi rogi w tym właśnie kondomie. Proszę ostrożnie”. „Ho! Ale nie wyrwyamy sobie”. „Powoli, każdy dotknij!” „Teraz moja kolej!”

KSIĄDZ: „Kobieta, której ciało jest Boga świętą, zrobiła takie świnstwo”.
 MATKA UCZNIĄ: „Matka dziecku, żona mężu miała stosunek z troglodytą”.
 WYCHOWAWCZYNI: „Z tym analfabetą? Zamiast z własnym mężem?”
 IWONA: „Nie będziesz mnie oceniać! Jesteś brzydka i masz żółte zęby.”

OJCIEC UCZNIĄ: „We własnym domu. W MATKA UCZNIĄ: „Niewykluczone, że ni OJCIEC UCZNIĄ 2: „A może ze mną też I IWONA: „Nie będą mnie oceniali ludzie

WYCHOWAWCZYNI: „W...
 ...proszę podpisać odbiór estymowanych Czuje, że czuć ją potem. Cudzym potem. Szybkie jej kroki. Puste hole niosą zapach mija otwarte klasy, szuka toalet, ledwie s na gnących się kolanach staje ociężałe na Już odleciały kormorany... łagodnie się k pulsują kawalki boczników jak boje... o Dla niepoznaki ręczników papierowych i (SPRZĄTACZKA: „Nikt się nie kąpie! Śr Guma... pomadka. Już znowu wygląda ja Widzi jeszcze, gdy wsiada do auta, że kt Odpala, ale nie może... kurwa mać... co: le jakby wyrasta przed nią? / pod nią? / ja zaspaa, w której buksuje jak w snach...

24

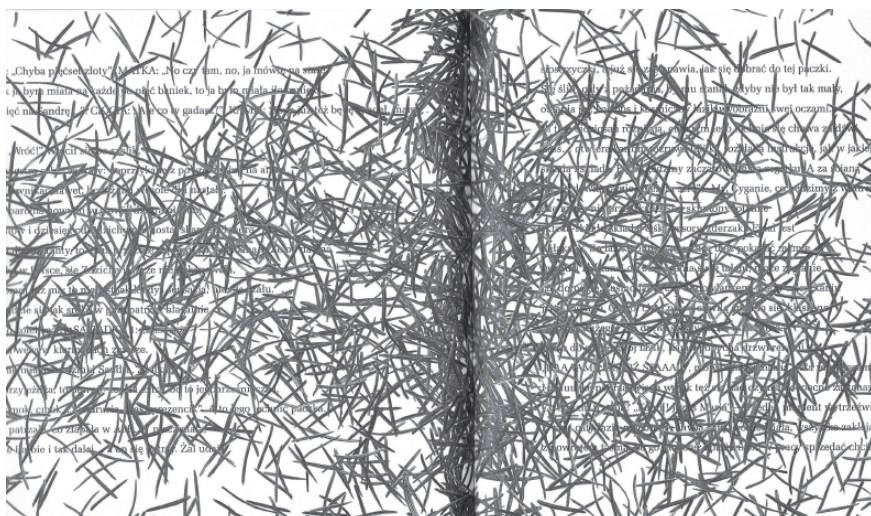
25

Ilustracja 1. Róża z papieru toaletowego z zużytą prezerwatywą na tle tekstu *Innych ludzi* (s. 24–25)

w powieści Masłowskiej nabierają performatywnego charakteru. Zdjęcia swoim „biernym istnieniem” aktywnie oddziałują na odbiorcę, wytrącają go z jego komfortowej, zdystansowanej pozycji „czytelnika”. W dodatku umieszczone w tekście wizerunki przedmiotów balansują na granicy tego, co powieściowe (przynależne do świata przedstawionego), a tym, co pozapowieściowe (przynależne do świata odbiorców). Tym samym granice między jednym a drugim (powieścią a rzeczywistością czytelnika) przenikają się, a w dalszej konsekwencji – ulegają zatarciu⁵³.

Znajdujące się na kartach *Innych ludzi* obrazy bardzo dobrej jakości, m.in.: róży z papieru toaletowego z zużytą prezerwatywą w środku, wyplutych gum do żucia, znoszonych męskich skarpet itp., nie tylko utrudniają skupienie się odbiorcy na tekście. Zastosowanie tego zabiegu w powieści wywołuje u czytelnika wstręt, odruch odrzucenia. Widok zdjęć odpadów,

⁵³ Jak w przypisie 52.



Ilustracja 2. Igły opadłe z bożonarodzeniowej choinki, które uniemożliwiają odczytanie fragmentu tekstu *Innych ludzi* (s. 16–17)

zwłaszcza tych naznaczonych ludzkimi wydzielinami (sperma, ślina, potem), szokuje odbiorcę, wzbudza u niego odrazę, a zarazem uniemożliwia „łatwą konsumpcję” tekstu/treści powieści. „Estetyka śmietnika” nabiera u Masłowskiej abjektalnego⁵⁴ charakteru. Odbiorca nie jest w stanie uciec od obrzydliwych obrazów (zarówno wizualnych, jak i tekstowych) umieszczonych w książce, tak jak on sam nie może oderwać się od swojego abjektu, a więc: swoich wydzielin, produkowanych odpadów, wszystkiego, co niestosowne, stabuizowane, zmarginalizowane. Można wysunąć wniosek, że integralną częścią *Innych ludzi* (czy może po prostu: ludzi) jest ich abjektalność i konfrontowanie z nią samych odbiorców. Utrudnia to czytelnikom dotarcie do ukrytych sensów samej lektury i podjęcie prób refleksji.

Wreszcie po trzecie, jak można zaobserwować, korzystanie przez Masłowską z estetyki przegrywu zostaje wymierzone nie tylko przeciw

⁵⁴ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia...*, s. 7–12, 20, 47.

(współ)twórcom⁵⁵ czy czytelnikom, ale i (co być może najistotniejsze) przeciwko bohaterom *Innych ludzi*. Sama autorka wydaje się mieć negatywny stosunek do swoich bohaterów⁵⁶. Ciężko doszukać się w postaciach Masłowskiej pozytywnych cech. Autorka kreuje sytuacje, które nieustannie wytrącają podmioty powieściowe z ich stref komfortu. Zabieg ten demaskuje sztuczność ról odgrywanych przez Kamila, Anetę, Iwonę czy Macieja. Pisarka ciągle zderza swoich bohaterów z „obrzydliwą” codziennością, czym obnaża „brzydotę” samych postaci: ich hipokryzję, okrucieństwo, perwersję, marazm. Takie przed-stawienie⁵⁷ (odbiorcom) przegrywa/przegrywu sytuuje powieść Masłowskiej nie tylko w swojej negatywności (buncie, anestetyce). Ten trudny spektakl, który rozgrywa się przed czytelnikami (radikalna konfrontacja z Innym), wymusza na odbiorcy refleksje/reakcje. Postawienie przez pisarkę człowieka-przegrywa w centrum zainteresowania zaznacza niepożądaną/trudną obecność „podmiotu przegrywowego”, gdy niczym w oku kamery zostają przybliżone jego (budzące głównie śmiech i politowanie) osobiste tragedie. W tym sensie *Inni ludzie* stają się faktycznie próbą sportretowania Inności: tej, która nie cieszy się aprobatą publiczności (społeczeństwa). Warto więc w tym miejscu przyjrzeć się sportretowanym przez Masłowską przegrywom: sposobom przed-stawienia/kreacji postaci.

⁵⁵ Za drugiego współtwórcę *Innych ludzi* uznają również Macieja Chorażego, autora ilustracji do książki. Tym samym pragnę podkreślić ważną rolę grafik zawartych w powieści Masłowskiej.

⁵⁶ Zob. D. Masłowska, Z. Król, *Nakręca się...*; V. Szostak, W. Nowak, D. Masłowska, *Możesz się starać...*; N. Szostak, D. Masłowska, „*Inni ludzie*” to mroczna wizja...

⁵⁷ Powiązanie *Innych ludzi* ze spektaklem teatralnym zdaje się być trafne zarówno ze względu na samą formę „nie-powieści”, jak i na fakt, że na podstawie książki powstają liczne spektakle teatralne; zob. m.in. D. Masłowska, *Inni ludzie*, [spektakl teatralny] reż. G. Jarzyna, <https://trwarszawa.pl/program/inni-ludzie/> [dostęp: 27.09.2021]; też, *Inni ludzie*, reż. M. Górczyński, <https://teatrbarakah.com/spektakle/inni-ludzie-2/> [dostęp: 27.09.2021]; też, *Inni ludzie*, reż. M. Stuhr, <https://teatrnowy.pl/spektakle/inni-ludzie/> [dostęp: 27.09.2021].

Inni (nie) ludzie – analiza bohaterów Masłowskiej

W tandetnym widowisku⁵⁸ Masłowskiej główną rolę odgrywają przegrywy⁵⁹. Wydaje się, że najłatwiej w ten sposób pomyśleć o Kamilu. Bohater ten, dorosły mężczyzna mieszkający na obrzeżach Warszawy z matką i siostrą, bez pracy, nie potrafi podjąć żadnych ważnych życiowych decyzji⁶⁰, jego egzystencja skupia się na mimowolnym krążeniu „po kilku banalnie smutnych pętłach”⁶¹: autobusowych, „bitowych”, komunikacyjnych itp. W tym miejscu warto dodać, że figura „pętli”⁶² generalnie ma duże znaczenie u bohaterów Masłowskiej. Po pierwsze, pojawiający się w przestrzeni powieści motyw podkreśla „zapętlenie” postaci: ich marazm, komunikacyjną

⁵⁸ W powieści jako „człowiek-porażka” („przegryw”) postrzegany jest głównie Kamil; zob. np. J. Kurkiewicz, „*Inni ludzie*”...; L. Bugaj, *Ballada o Kamilu, co chciał być raperem, i o jeszcze kilku osobach oraz o naszym biednym świecie*, „*Twórczość*.pl”, <https://tworcosc.com.pl/artukul/ballada-o-kamilu-co-chcial-byc-raperem-i-o-jeszcze-kilku-osobach-oraz-o-naszym-biednym-swiecie/> [dostęp: 27.09.2021]; M. Ochędowska, *Polska na skraju niżu*, „*Dwutygodnik*.pl”, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7877-polska-na-skraju-nizu.html> [dostęp: 27.09.2021]. O Kamilu jako „człowieku, który przegrał” wypowiada się też sama Masłowska; zob. V. Szostak, W. Nowak, D. Masłowska, *Możesz się starać...* [dostęp: 27.09.2021]; N. Szostak, D. Masłowska, „*Inni ludzie*” to mroczna wizja... [dostęp: 27.09.2021]. O samych bohaterach *Innych ludzi* Masłowska również wypowiadała się jako o „ludziach zatrzaśniętych w swojej porażce”; zob. N. Szostak, D. Masłowska, „*Inni ludzie*” to mroczna wizja... [dostęp: 27.09.2021].

⁵⁹ Pod tym względem chciałabym w pewien sposób przeakcentować dotychczasowe odczytania dzieła Masłowskiej, w której – zdaniem krytyki – główną rolę współ-bohatera i/lub świata jako takiego odgrywa język sam w sobie; zob. np. M. Bukowiecka, *Świat jako język...*, s. 107–130; M. Swoiński, *Dorota Masłowska...* [dostęp: 27.09.2021]. Równocześnie na szczególną uwagę zasługuje w tym miejscu szkic M. Ochędowskiej, która w swojej interpretacji *Innych ludzi* operuje m.in. takimi kategoriami/figurami, jak: „incel życia” (powieściowy Kamil), „Chad i Stacy” (Iwona jako Stacy), „femcel” (Justa). Przedstawione pojęcia mieszczą się (moim zdaniem) w obrębie zjawiska „kultury przegrywu” (np. przegryw może być równocześnie incelem). Wydaje się więc, że moja analiza *Innych ludzi* Masłowskiej w perspektywie „przegrywu” nie jest bezzasadna; zob. M. Ochędowska, *Polska...*

⁶⁰ Zob. przypis 50 niniejszego tekstu.

⁶¹ M. Swoiński, *Dorota Masłowska...* [dostęp: 27.09.2021].

⁶² Z. Król, D. Masłowska, *Nakręca się...* [dostęp: 27.09.2021].

powtarzalność/odtworzalność⁶³, puste powielanie językowych schematów (brak autentycznego dialogu). Po drugie, zaciskająca się na bohaterach pętla nudnej a zarazem strasznej rzeczywistości tonącej w smogu dodatkowo wzmacnia efekt „sztuczności” bohaterów wykreowanych przez Masłowską. Ograniczona zdolność oddychania (m.in. spowodowana zatrutym powietrzem) oraz swobodnego poruszania się sprawia, że postaci *Innych ludzi* coraz bardziej przypominają „sztuczne twory” / swoistych aktorów odgrywających samych siebie, nie zaś: żyjących ludzi. Bohaterowie przede wszystkim skupiają się na tym, by „dobrze wypaść” w wybranej przez siebie roli: wpasowani w swoje klisze i stereotypy trzymają się ich kurczowo i nie zauważają, jak ich „tożsamościowe zapętlenie” stopniowo utrudnia im swobodne funkcjonowanie. Podsumowując, funkcja zapewnienia sobie bezpieczeństwa i komfortu przewidywalności, jakie mają przynieść: powtarzalność komunikacyjnych gestów i fraz, estetyki, przestrzeni i wydarzeń (lub ich braku) w powieści, kompromituje się. W rzeczywistości budzą one raczej skojarzenia z więziennym „spętaniem” podmiotów. Podmiotowe „zapętlenie” na poziomie języka odsyła do klaustrofobicznych doświadczeń przestrzennych, a na szerszym tle: do pętli tożsamościowych, egzystencjalnych, kulturowych podmiotów *Innych ludzi*.

W takim świecie wykreowanym przez Masłowską przegrywają wszyscy jej bohaterowie, niezależnie od ich statusu społecznego/ekonomicznego/egzystencjalnego/kulturowego. Właściwie ta „różnica statusowa” między Kamilem, Anetą, Justą a Maciejem czy Iwoną nie ma (w moim odczuciu) dużego znaczenia. Oznacza to, że w zapętlonej rzeczywistości *Innych ludzi* właściwie nie ma jednostki, której nie można określić mianem przegrywa. Podmioty Masłowskiej są zrównywane z sobą poprzez deprecjację/marginalizację pod względem:

1. **estetycznym/wizualnym** (brzydota zewnętrzna bohaterów, np. starzejąca się twarz Macieja, który „babieje”, sztuczne piersi Iwony, tusza Justy itp.);
2. **ekonomicznym** (żaden z bohaterów nie ma „wystarczającej ilości majątku”, np. apartament Macieja i Iwony jest kiczowaty, ich

⁶³ Można to też interpretować jako zanik indywidualizmu.

mieszkanie zdradza nieudolne aspirowanie bohaterów do „wyższej klasy średniej”);

3. **społecznym** (marginalizacja ta dobrze została oddana w przestrzeni powieści: część bohaterów żyje na obrzeżach Warszawy w ciasnych mieszkaniach, wśród blokowisk usytuowanych daleko od centrum, pochodzenie zarówno warszawskie, jak i nie-warszawskie zostaje wyśmiane w powieści, a dodatkowo egzystowanie w brudnej, kiczowatej warszawskiej przestrzeni degraduje każdego jej mieszkańca);
4. **kulturowym** (co ciekawe, mimo różnic klasowych, płciowych itp. bohaterowie posługują się podobnym językiem: niezwykle wulgarnym, pełnym powtórzeń i błędów, kontaminacji itp.).

Bohaterowie *Innych ludzi* egzystują w świecie nakreślonym przez Masłowską w rytm systemu: bezwładnie-bezwolnie poddają się rytmowi zdarzeń, odgrywają współczesną wersję chocholego tańca w rytmach quasi-hiphopowej disco piosenki. Nie do końca świadome swojego tragicznego położenia podmioty nie mogą podjąć żadnych decyzji, które odmieniłyby ich egzystencjalny impas. Poruszanie się bohaterów po pętłach Warszawy właściwie pozbawione jest głębszego sensu. W tym centrum Polski/polskości, swoistej karykaturze Soplicowa, postaci nie są w stanie „dojść do siebie”: do swojej tożsamości, prawdziwych myśli i emocji. Projekty tożsamościowe narzucone Kamilowi, Anecie, Iwonie itd. przez system nie są prawidłowo przez nich odgrywane. Frustruje to samych bohaterów, którzy stają się agresywni⁶⁴, a tym samym wstrętni w odbiorze. Antybohaterska ohyda to często stosowany przez Masłowską chwyt z pogranicza arcyzmu. Pokraczne, obciachowe, brzydkie podmioty, które aspirują do podwyższenia swojego społecznego statusu, jednak w nieudolny, „koślawy”, niedopasowany do okoliczności i sytuacji sposób, to swoisty *litemotiv* twórczości Masłowskiej⁶⁵.

⁶⁴ M. Bukowiecka określa to mianem „mikromakabresek”; zob. też, *Świat jako język...*, s. 107–130.

⁶⁵ Oczywiście tych swoistych *litemotiwów* u Masłowskiej jest znacznie więcej, warto zwrócić uwagę chociażby na ciekawą „obsesję” Masłowskiej na punkcie opadających igieł ze świątecznej choinki. Analiza znaczenia tego motywu na przestrzeni całej twórczości pisarki/piosenkarki zasługuje jednak na osobny artykuł.

Inność *Innych ludzi* ma więc u Masłowskiej charakter specyficznego stereo-typu⁶⁶. Podmioty powieści nie są właściwie ludźmi w pełni, a jedynie pewnymi musicalowymi, komiksowymi „kliszami”. Przegrywy Masłowskiej nie żyją, ale raczej odgrywają siebie jak w komedii dell’arte⁶⁷. Aktorzy-postaci powieści poddają się stałym rytmom narzuconych im ról społecznych, tj. bycia dressem, matką, bogatym biznesmenem, ambitną studentką itd., i odpowiadających im katalogów rozmów (typu: ekspedientka–klient, mąż–żona, mężczyzna–obiekt pożądania itp.). Przerysowani Kamil, Iwona czy Maciej są kiczowaci, śmieszni, „głupkowaci”, a równocześnie okropni, okrutni, obrzydliwi. Ponadto dominujące uczucie egzystencjalnej bylejałości, bezwładność / brak akcji w tym, budzącym niekiedy litość, dramacie *Innych ludzi*, niezdolność odmowy / podjęcia radykalnej życiowej zmiany tym bardziej sytuuje Inność w wersji Masłowskiej w obrębie abjektu – obiektu nie do pogodzenia z rutynową codziennością, nie do wchłonięcia przez rutynową codzienność bez jego marginalizacji/odrzućenia. Nie dziwi więc, że Kamil, Aneta, Justa i inni swoją bierną postawą (potencjalnie) aktywują opór odbiorcy.

Rytm słabych podmiotów – (Każdy) Inny – opór (nie)możliwy

Masłowska swoimi *Innymi ludźmi* prowadzi z czytelnikiem niebezpieczną grę na wielu poziomach. Po pierwsze, problematyczna jest sama **forma**

⁶⁶ Stereo-typ u Masłowskiej w ciekawy sposób podtrzymuje rytm powieści – refreniczność powtarzających się podmiotowych klisz również wpływa na próbę organizacji świata przedstawionego, który (choć silnie zorganizowany muzycznie) wciąż jest jednak głównie przestrzenią kakofonii, a nie harmonii. W tym sensie lektura Masłowskiej przynosi nadzieję, że choć szeroko pojęty system intensywnie próbuje sprzęgnąć podmioty we wspólny rytm, to jednak ze względu na „czynnik ludzki”, a więc ludzką niedoskonałość/nieprzewidywalność, jednostka nigdy nie będzie w stanie idealnie odtworzyć narzuconych, systemowych melodii.

⁶⁷ Np. Iwona jest świadoma odgrywanej przez siebie roli, jednak bohaterka z czasem staje się coraz mniej do niej dopasowana, czuje się dziwnie jako matka, charakterystyczne schematy komunikacyjne („kwestie teatralne”) zaczynają jej się mylić, zapomina wyuczonych „matczyńskich” słów i gestów, co staje się nierzadką przyczyną paniki postaci; zob. też N. Szostak, D. Masłowska, „*Inni ludzie*” to mroczna wizja...

książki⁶⁸, która (wbrew pozorom warto to podkreślić) nie jest albumem muzycznym. Oznacza to, że narzucony powieści rytm⁶⁹ nie znajduje faktycznej realizacji muzycznej (np. w formie płyty CD) poza tą, do której zostaje zmuszony czytelnik: w ramach samego procesu czytania (nie: odtwarzania/słuchania). W związku z tym to na odbiorcę zostaje zrzucona odpowiedzialność odtworzenia z-granej na kartach powieści melodii *Innych ludzi*. W konsekwencji czytelnik mimowolnie uwewnętrznia rytm tekstu (nie ma innej drogi przez lekturę Masłowskiej niż poddanie się brzmieniowej organizacji książki pisarki). Disco-rapowa piosenka *Innych* wciąga odbiorcę do środka powieści, czytelnik współistnieje w świecie przedstawionym z Innymi Masłowskiej w rytm dziejących się tam zdarzeń i wypowiedzianych kwestii. Melodia *Innych ludzi* właściwie jednoczy podmiot powieściowy i pozapowieściowy. Tym samym narzucony *beat* *Innych* staje się naszym własnym, co w konsekwencji prowadzi do podmiotowego zrównania: odbiorca staje się częścią świata przedstawionego, a Inni – częścią (naszej) pozapowieściowej rzeczywistości. W rezultacie okazuje się, że społeczeństwo nie może istnieć bez zmarginalizowanego, abjektalnego Innego. Na podstawie lektury *Innych ludzi* można wysnuć wniosek, że nie istnieje możliwość skonstruowania tożsamości (odbiorcy / pełnoprawnego członka społeczeństwa / „wygrywa” itp.) bez tytułowych *Innych*. Ci ostatni, wykluczeni i zdeprecjonowani, swoją niską pozycją w hierarchii społecznej (paradoksalnie) stanowią gwarant społecznego ładu (istnienia hierarchii jako takiej itp.).

Po drugie, niebezpieczna gra, jaką podejmuje Masłowska, w znacznej mierze opiera się na „**zgrywie**”⁷⁰. Ta postawa, postrzegana jako „niepoważna”, „tricksterska”, „błazeńska”, ale też zdystansowana, umożliwia krytyczne myślenie. To swoiste wyśmiewanie codziennych, zrutynizowanych przejawów ludzkiej hipokryzji jest właściwie jedną z najbardziej charakterystycznych cech twórczości Masłowskiej. Ponadto dzięki zastosowaniu przez

⁶⁸ Zob. L. Berbeneć, „*Inni ludzie*” *Doroty Masłowskiej*..., s. 79–98.

⁶⁹ Warto dodać, że sam rytm *Innych ludzi* miał dla Masłowskiej ogromne znaczenie; zob. np. Z. Król, D. Masłowska, *Nakręca się...*; N. Szostak, D. Masłowska, „*Inni ludzie*” *to mroczna wizja...*

⁷⁰ O problemie „zgrywania się” wspominałam przy okazji innego mojego tekstu; zob. M. Sadowska, „*Kultura przegrywu*” i *[beep] generation...*

pisarkę swego rodzaju potrójnej ironii: względem samej siebie, społeczeństwa i szeroko pojętego systemu, „zgrywa”, niemal w karnawałowy sposób odwraca przedstawione w lekturze, ukonstytuowane społecznie znaczenia. Z jednej strony bohaterowie-przegrywy umacniają sam system: ukazują i potwierdzają istnienie ujarzmiającej podmiot hierarchii. Z drugiej zaś samo istnienie jednostek przegranych stanowi swoistą „ujmę” dla istniejącego społecznego ładu: przegryw obnaża systemową wadliwość.

Co więcej, można odnieść wrażenie, że autorka naigrywa („zgrywa”) się ze swoich czytelników. Wydaje się jednak, że to właśnie w *Innych ludziach* najboleśniej wybrzmiewa prześmiewczy ton samej autorki. Refreniczne zaklinanie rzeczywistości, które pojawia się w powieści, tj.: „Inni mają gorzej” i/lub „Inni są gorsi” odbija się echem w tekście, jak śmiech samej pisarki ze swoich postaci (zarówno tych powieściowych, jak i poza-powieściowych). Masłowska w jednym z wywiadów konstatuje: „Widzimy ich [bohaterów *Innych ludzi* – przyp. M.S.] za jakąś szybą, kratą, oddzielonych od nas bezpiecznie opowieścią i formą gramatyczną trzeciej osoby. A tak naprawdę oni są nami. Inni ludzie to my”⁷¹. Z tego punktu widzenia słuszne wydaje się rozpoznanie, że Inny w powieści Masłowskiej to właściwie „Każdy” Inny: bohaterowie książki, autorka, jej czytelnicy⁷².

Zdaniem Kingi Dunin nie ma w tej koncepcji Masłowskiej nic odkrywczego⁷³. Niemniej jednak w wersji autorki *Innych ludzi* dostrzegam doniosłe konsekwencje tego zawołanego w powieści stwierdzenia. Przyjęcie tezy o tym, że Każdy jest Inny prowadzi do dalszych refleksji: nie istnieje podmiot, który nie byłby Innym. „Podmiot idealny”, a więc „nie-inny”, pozbawiony wad, nie istnieje. W konsekwencji można zaryzykować stwierdzenie, że właściwie istnieją tylko „podmioty słabe” – „przegrywy”.

Inność ukazana przez Masłowską funkcjonuje m.in. jako synonim słabości. Ta ostatnia pełni u pisarki co najmniej dwie ważne funkcje.

⁷¹ V. Szostak, W. Nowak, D. Masłowska, *Możesz się starać...*

⁷² Z chwilą, kiedy podmiotowi wydaje się, że śmieje się z Innych, w rzeczywistości śmieje się on sam z siebie. W tym sensie gorzko wybrzmiewa teza Stroińskiego: „nic tak nie śmiesz, jak cudze nieszczęście”; zob. M. Stroiński, *To są nasze billboardy*, „Przekrój.pl”, <https://przekroj.pl/artykuly/recenzje/to-sa-nasze-billboardy> [dostęp: 27.09.2021].

⁷³ K. Dunin, *Boli...*

Po pierwsze, nazwanie bohatera „słabym” służy jego deprecjacji. Ta oczywista myśl zmusza jednak do dalszych refleksji: „słaba etykieta” nadana podmiotowi może mieścić w sobie dowolne cechy uznane w konkretnym czasie przez dane społeczeństwo za „nieatrakcyjne”/„niepożądane”. Zbiór fenomenologicznych własności ostatecznie nie jest tak istotny, jak sam fakt dokonania aktu deprecjacji: jednostka niedostosowana/niepodporządkowana systemowi (społecznemu, ekonomicznemu, politycznemu itp.) podlega „tresurze”⁷⁴/napiętnowaniu zachowań uznanych za niewłaściwe⁷⁵. W tym miejscu warto zwrócić uwagę na kolejny sens słabości rozwijanej w prozie Masłowskiej. „Słaby” funkcjonuje tu nie tylko jako gorszy, ale również jako „rozproszony”, „fragmentaryczny”, „ułomny”. Musicalowa „kliszowość” antybohaterów *Innych ludzi* obnaża sztuczność ról społecznych, które starają się odgrywać Kamil, Aneta, Iwona i inni⁷⁶. Specyficzne wykorzystanie stereotypów (tak silnie obecnych w dyskursach społecznych) przez Masłowską w swoim tekście ukazuje ich nieprzystawalność do rzeczywistości. Tym samym niemal obsesyjna powtarzalność schematów u Masłowskiej może być odczytana jako próba przekroczenia gotowych formuł prowadzących do „sukcesu”(podmiotowego/komunikacyjnego itp.). Otwarcie podmiotu na „przegraną” (zanurzenie w śmieszności, kiczu, typowości, bierności itp.)

⁷⁴ M. Środa, *Obcy, inny...*, s. 178.

⁷⁵ W tym sensie dostrzegam pewne powiązania między określeniem „przegryw” a „obciach” – mechanizm deprecjacji podmiotu, wpisany w zakres podanych pojęć, jest podobny w obu podanych przypadkach. Równocześnie próba dokładnego zdefiniowania wymienionych „kategorii” i/lub „zjawisk” jest niezwykle trudna, ustalenie konkretnych cech „przegrywu”/„obciachu” ma charakter „słaby”, a więc: czasowy, środowiskowy, sytuacyjny/kontekstowy, łatwo podważalny, w skrócie – niełatwy do uchwycenia; zob. *Moda na obciach...*

⁷⁶ Np. klisza Kamila jako „dresa”, hiper-zmaskulinizowanego podmiotu charakterystycznego dla kultury hiphopowej (zwłaszcza lat 90. w Polsce), zostaje „osłabiona”, a więc zdeprecjonowana/ośmieszona przez „homoseksualny epizod”, jaki miał miejsce między nim, a jego przyjacielem pod wpływem narkotyków. Niemniej jednak, czy narkotyki były faktycznym źródłem, czy jedynie wymówką „popelnionego aktu”, by ratować wizerunek silnego podmiotu męskiego – ciężko jednoznacznie stwierdzić.

destabilizuje znaczenia / słowniki definicji i pojęć, a więc dyskursy produkowane przez system władzy⁷⁷.

Po trzecie, niebezpieczna gra Masłowskiej realizuje się w jej **zgraniu**⁷⁸/ przeniesieniu fonosfery przegrywu na karty jej powieści (o czym po części już wspomniałam). Pisząc o *Innych ludziach*, należy również wspomnieć o ich warstwie językowej. Swoista quasi-hiphopowa „nawijka przegrywa” to właściwie „niemy krzyk” bohaterów Masłowskiej. Jej powieść można postrzegać jako wielką skargę przegrywa, której rytm jest wyrazem systemowego podporządkowania samego podmiotu. Język *Innych ludzi* można więc postrzegać jako foniczno-fobiczny obraz-echo polskiej rzeczywistości, czy szerzej: kondycji ludzkiej egzystencji. Co więcej, Inny Masłowskiej nie mówi swoim głosem. W większości prawda wypowiedzana jest przez bohaterów w myślach (nie doczekuje się dźwiękowej realizacji). Na zewnątrz podmiotu wydostają się głównie językowe sample świata (poza)powieściowego: frazy reklamowe, zwroty grzecznościowe / społecznie ukonstytuowane modele rozmów typu sprzedawca–klient itp. Przegrywy Masłowskiej posługują się więc językiem szeroko pojętego, przyjętego społecznie „systemu”. Równocześnie te utarte frazy systemowe zostają przetworzone przez same jednostki komunikacji. „Niemy krzyk przegrywa” doczekuje się więc realizacji, jednak nie w samych skryptach komunikacyjnych, ale: w błędach językowych, gramatycznej/słowotwórczej i innej kakofonii, swoistej nieprzystawalności używanych formuł do sytuacji lub niepoprawnym użyciu danych fraz / błędnej wypowiedzi jako takiej. Nie dziwi więc fakt, że między bohaterami *Innych ludzi* dochodzi do zgrzytów komunikacyjnych, nieprzystawalności języka do aspiracji społecznych i potrzeb samych podmiotów. Oficjalna mowa systemu zostaje w ustach *Innych ludzi* Masłowskiej wykoślawiona, przeinaczona. Dzięki zabiegom zastosowanym przez autorkę wspomniane „nieprawidłowości”/zaburzenia wprowadzone w obrębie „mowy władzy” zdradzają prawdziwe myśli i odczucia/emocje bohaterów.

⁷⁷ Zob. T. Szczepanek, *Sztuka porażki – emancypacja polityczna poprzez praktykę artystyczną na przykładzie sztuki queerowej*, s. 138 (doktorat Instytutu Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego), <https://depotuw.ceon.pl/handle/item/3680> [dostęp: 27.09.2021].

⁷⁸ Zgranie w sensie: zgrać coś na płytę/dyskietkę (dziś już zwrot praktycznie nieużywany), zgranie też jako: „zgodne współbycie”.

W tym sensie rozpoczęcie myślenia od „omyłki” może okazać się początkiem systemowego rozpadu⁷⁹. Błąd/porażka mogą paradoksalnie stać się realnym (aktywnym) narzędziem oporu wobec narzuconych (językowych) modeli życia wyznaczanych przez neoliberalną gospodarkę kapitalistyczną⁸⁰. Szeroko pojęta przegrana zyskuje więc na znaczeniu w obecnym sposobie rozumienia świata / myślenia o nim.

O (Innych) ludziach – nie(u)ważność „przegrywu”

Moim zdaniem książka Masłowskiej z 2018 roku ma doniosłe znaczenie. Analiza *Innych ludzi*, m.in. w perspektywie tez Foucault, wydobywa subwersywny potencjał książki, który:

- polega na postawieniu w centrum (uwagi odbiorcy) tego, co „niskie”, ośmieszane, zdeprecjonowane;
- wywraca ustalone dotychczas hierarchie (społeczne, ekonomiczne, kulturowe itp.);
- prezentuje formy „biernego oporu” względem narzucanych bohaterom powieści poszczególnych skryptów kulturowych.

Postawienie Inności w centrum swojego zainteresowania, a więc przeniesienie peryferii (przegrywu) do widzialnego i słyszalnego centrum (dyskursu), właściwie destabilizuje niniejszy podział. To zaburzenie społeczno-estetyczno-przestrzennej hierarchizacji podmiotów burzy/narusza ukonstytuowany w przedstawionym świecie ład kapitalistyczny. Tym samym podział na „zwycięzców” i „przegryanych” przestaje być zasadny (dochodzi do podmiotowego

⁷⁹ Abstrahując od twórczości Masłowskiej – dobrym tego przykładem z ostatnich lat jest czeska wystawa artystyczna, podczas której artyści zbuntowali się przeciwko wyłonieniu najlepszego/-ej artysty/-tki, nagrodę podzielono między wszystkich twórców, a przeznaczony dla zwycięzcy/-czyni pobyt za granicą rozlosowano między uczestników konkursu; zob. K. Plinta, *W tym konkursie wygrywają wszyscy (albo nikt)*, „Szum” 2021, t. 32, s. 102–121.

⁸⁰ Odsyłam do ciekawej dyskusji dotyczącej kontestacji, prawdziwego buntu, problematycznego oporu toczonej na łamach „Kultury Współczesnej”; zob. „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka” 2010, nr 2, https://www.nck.pl/wydawnictwo/kultura-wspolczesna/archiwum/kw_no_99179 [dostęp: 27.09.2021].

zrównania jednostek). Można więc zaryzykować stwierdzenie, że bohaterami *Innych ludzi* nie są Inni – są po prostu ludzie. W konsekwencji wydaje się więc, że obecnie mamy do czynienia ze swoistym „powrotem człowieka”, jednak z oczywistym zastrzeżeniem, co do tego, kim i/lub czym właściwie ów „człowiek” jest. Zwrot w stronę wymienionej tu kategorii, w kontekście niniejszego artykułu, raczej należy rozważyć jako próbę akceptacji/afirmacji „niedoskonałości”, „słabości”, swego rodzaju „porażki” czy po prostu: „tego, co ludzkie”⁸¹. Uznanie tak przedstawionej kondycji ludzkiej – w swoim nie-idealnym, wymykającym się logice charakterze – być może pozwoli stawić czoła „przegrywowi”, a w konsekwencji przepracować to zjawisko i dalej – nadać status podmiotu dotychczasowym przedmiotom refleksji, tj. kobiecie, zwierzęciu, Innemu, Każdemu.

Nowe kierunki myślowe – zapowiedzi zmian dyskursu naukowego

Znaczenie porażki w swojej specyficznej, „przegrywowej” (neoliberalnej, post-kapitalistycznej) odsłonie odgrywa coraz większe znaczenie w naszej kulturze. To właśnie w perspektywie tego pojęcia: „przegranej”, czy może raczej (jak ja to określam) „przegrywu”, można analizować i interpretować współczesne zjawiska społeczne, kulturowe, ekonomiczne i polityczne. Dyskusja o „sztuce porażki” toczy się zarówno w mediach popularnych, jak i akademickich, a na temat „słabego oporu” czy „podmiotu słabego” można przeczytać pojawiające się coraz liczniej naukowe opracowania. Idea porażki, również rozumianej w perspektywie przegrywu, wpływa na redefiniowanie poszczególnych problemów społecznych, ekonomicznych, politycznych i kulturowych. Nie dziwi więc fakt, że ze strony badaczy i badaczek pojawiają się głosy proponujące spojrzenie na współcześnie zachodzące zjawiska z nowej/innej perspektywy⁸².

⁸¹ Zob. G. Vattimo, *Rozum hermeneutyczny a rozum dialektyczny*, [w:] *Myśl mocna...*, s. 128.

⁸² Można wysnuć tezę, że prawdopodobnie nie bez znaczenia dla akademickiego „porażkowego” dyskursu było przetłumaczenie *The Queer Art of Failure* Judith (obecnie Jacka) Halberstram(a) w 2018 roku na łamach wydawnictwa „Krytyki Politycznej”.

Obok tez postawionych w *Przedziwnej sztuce porażki* Halberstrama, analogicznie do zmian zachodzących m.in. we współczesnej kulturze w Polsce, zaproponowano więc prądy myślowe / zwroty kulturowe, tj. m.in.:

- epistemologie niewiedzy, oduczenie, *deskilling*, odhistorycznianie i dememoryzacja, wreszcie samą kategorię „porażki” według Anny Markowskiej⁸³,
- humanistykę ekologiczną według Ewy Domańskiej⁸⁴,
- zwrot w stronę codzienności według Ewy Majewskiej⁸⁵,
- zwrot wspólnotowy według Przemysława Czaplińskiego⁸⁶ i innych⁸⁷.

Propozycje te podkreślają potrzebę „biernego/słabego oporu” oraz wagę drobnych gestów „przestawiających”/reorganizujących rzeczywistość kulturową. Te oddolne ruchy społeczne i związane z nimi różnego typu czynności o charakterze niemal półprzypadkowym, dziwacznym, niezauważalnym itp. miałyby uniemożliwić/utrudnić „zwykły”, pozbawiony refleksji odbiór świata, a zarazem działać wbrew narzuconym, systemowym dyskursom. Duże znaczenie odgrywa kwestia partycypacji, relacyjności czy empatycznej bliskości⁸⁸ w perspektywie odejścia od heroicznego modelu podmiotowości oraz „biernej sprawczości” kontr-publiczności⁸⁹. Ponadto te swoiste „odwroty” od perfekcjonizmu, dyscypliny czy edukacji, a więc (wspomniane już) m.in. oduczenie, odhistorycznianie i dememoryzacja, kładą nacisk na to, co Nancy Tuana nazwała „miłującą ignorancją”, czyli akceptowaniem tego, czego jednostka nie może wiedzieć ze względu na swoją Inność.

⁸³ A. Markowska, *Oduczenie, „deskilling” i epistemologie niewiedzy w obszarze sztuki współczesnej i jej historii*, „Quart” 2021, nr 1, s. 3–25.

⁸⁴ E. Domańska, *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2, s. 13–31.

⁸⁵ E. Majewska, *Słaby opór. Obraz, wspólnota i utopia poza paradygmatem heroicznym*, „Praktyka Teoretyczna” 2019, nr 2, online: <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/prt/issue/view/1398> [on-line: 27.09.2021], s. 7–21.

⁸⁶ P. Czapliński, *Wojna wstydy*, „Teksty Drugie” 2016, nr 4, s. 17–45.

⁸⁷ Ze względu na ograniczoną formę artykułu pozwałam sobie wymienić tylko niektóre badaczki i badaczy.

⁸⁸ Zob. Domańska, *Humanistyka...*, s. 13–31

⁸⁹ E. Majewska, *Słaby opór...*, s. 7–21.

Mając na uwadze powyższe rozważania, warto podkreślić wagę Masłowskiej, której twórczość (szczególnie w *Innych ludziach*) z jednej strony zdaje się należycie reprezentować (nakreślone w wielkim skrócie w niniejszym tekście) założenia i refleksje współczesnych badaczy i badaczek. Z drugiej zaś pisarka dobrze oddaje społeczne nastroje i problemy, a tym samym pobudza do głębszej krytyki współczesnych zjawisk. *Inni ludzie* w ciekawy sposób obrazują problematyczne kwestie poruszane np. przez Markowską, Domańską, Czaplińskiego⁹⁰, Majewską, tj. m.in.:

- asamblażowość podmiotu⁹¹,
- porażkę odsyłającą do tego, co „żywe”, „realne”, codzienne, niedoskonałe⁹²,
- redefinicję frazeologizmu „pójść naprzód”, rozumianego nie jako „poszerzenie wiedzy o czymś”, ale jako: „możliwie najszerszą, interdyscyplinarną próbę uchwycenia zmian i wypracowania adekwatnych postaw względem przeobrażeń zachodzących we współczesnym świecie”⁹³,
- redefinicję figury „silnego podmiotu”⁹⁴,
- zwrócenie szczególnej uwagi na „działania na rzecz przywrócenia prospołecznych własności wstydu”⁹⁵,
- podkreślenie roli ruchów „oddolnych”, „wspólnotowych”⁹⁶.

Wkład intelektualny m.in. wymienionych badaczy i badaczek jest nie do przecenienia, jeśli chodzi o zmianę sposobu patrzenia na otaczającą nas rzeczywistość. Ich niezwykle inspirujące i ważne tezy bez wątpienia stanowią podstawę dalszych intelektualnych rozważań na temat współczesnej szeroko

⁹⁰ Sam Czapliński poruszył zresztą kwestię dramatów Masłowskiej w kontekście „zwrotu wspólnotowego”, zanim jeszcze autorka zdążyła wydać *Innych ludzi* w 2018 r.; zob. P. Czapliński, *Wojna...*, s. 17–45.

⁹¹ A. Markowska, *Oduczanie, „deskilling”...*, s. 3–25.

⁹² Tamże, s. 3–25.

⁹³ E. Domańska, „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 48–61.

⁹⁴ Tamże.

⁹⁵ P. Czapliński, *Wojna...*, s. 17–45.

⁹⁶ E. Majewska, *Słaby opór...*, s. 7–21.

pojętej wrażliwości społecznej, kulturowej itp. Mając w pamięci myśli i diagnozy wystawione współczesności m.in. przez Markowską⁹⁷, Domańską⁹⁸ i innych w obliczu rodzących się społeczno-kulturowych przemian, jako jedną z możliwych propozycji kulturowego zwrotu chciałabym przedstawić także własną, mianowicie *losers' turn*.

W związku z tym jako jedną z możliwych propozycji nowego zwrotu kulturowego, który byłby w stanie uchwycić różnorodność i wielość obserwowanych zjawisk, pragnę zaproponować właśnie *losers' turn*. Moja sugestia celowo stawia w centrum „podmiot przegrany” (z ang. *loser*). Żywię nadzieję, że ta swoista „hipoteza badawcza” (jak postrzegam *losers' turn*) pozwoli włączyć w obręb myśli krytycznej wszystkich wykluczonych (dotkniętych „porażką” systemu), tj. np. podmiot zwierzęcy, przedmioty (w tym m.in. maszyny), środowisko naturalne, podmioty zdeklasowane płciowo itp. Upominanie się w badaniach naukowych o „przegranym” pozwala m.in. „prze-pisać historię” (np. historię sztuki⁹⁹) na nowo z uwzględnieniem jednostek do tej pory wymazywanych, wyciszanych itp. Wyrażam nadzieję, że *losers' turn* mógłby stać się (po)głosem w „zwrocie ku...” i/lub próbie „zwrócenia się do...” jednostek uznanych dotychczas przez szeroko pojęty system (społeczny, polityczny, kapitalistyczny itp.) za „przegrane”, niegodne uwagi, marginalizowane, ośmieszane, deprecjonowane. W związku z tym wspomniany już „zwrot ku przegrywom” byłby więc:

1. próbą konfrontacji z szeroko pojętym Innym,
2. próbą połączenia (jeśli nie wszystkich, to przynajmniej większości) wysuniętych do tej pory przez poszczególnych badaczy i badaczki zwrotów i nurtów myślowych pojawiających się we współczesnym dyskursie naukowym na polskim gruncie.

Wydaje się więc, że *losers' turn* (z ang. również: „czas/kolej przegrywów”) może okazać się pomocnym narzędziem w analizie zjawisk istniejących współcześnie w polskiej kulturze i społeczeństwie, a które znajdują swoje odbicie w *Innych ludziach* Doroty Masłowskiej.

⁹⁷ A. Markowska, *Oduczenie, „deskilling”...*, s. 3–25.

⁹⁸ Zob. Domańska, *Humanistyka...*, s. 13–31; też, „Zwrot performatywny”..., s. 48–61.

⁹⁹ M. Poprzęcka, *Impas. Opór, utrata, niemoc, sztuka*, Kraków 2018.

Bibliografia

- Berbeneć L., „*Inni ludzie*” Doroty Masłowskiej jako przykład dalszych eksperymentów z formą, [w:] *Odmiany pogranicza. Szkice o literaturze współczesnej i najnowszej*, Kraków 2020.
- Bratkowski P., *Innego życia nie będzie*, „Newsweek.pl”, <https://www.newsweek.pl/kultura/dorota-maslowska-i-jej-nowa-ksiazka-inni-ludzie/y8k2p24> [dostęp: 28.09.2021].
- Bugaj L., *Ballada o Kamilu, co chciał być raperem, i o jeszcze kilku osobach oraz o naszym biednym świecie*, „Twórczość.pl”, <https://tworczość.com.pl/artukul/ballada-o-kamilu-co-chcial-byc-raperem-i-o-jeszcze-kilku-osobach-oraz-o-naszym-biednym-swiecie/> [dostęp: 27.09.2021].
- Bukowiecka M., *Świat jako język. Słowo mówione i groteska lingwistyczna w prozie Doroty Masłowskiej*, „Pamiętnik Literacki” 2019, nr 3.
- Byrska O., *Niedostatki języka*, „Dialog.pl”, <http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/niedostatki-jezyka> [dostęp: 27.09.2021].
- Czapliński P., *Nowa książka Doroty Masłowskiej „Inni ludzie”. Stosunek Polaków do siebie nawzajem i do Polski jest w niej sprawą niesmaku*, „Wyborcza.pl”, <https://wyborcza.pl/7,75517,23309828,nowa-ksiazka-doroty-maslowskiej-inni-ludzie-sprawa-niesmaku.html> [dostęp: 27.09.2021].
- Czapliński P., *Wojna wstydu*, „Teksty Drugie” 2016, nr 4.
- Domańska E., *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2.
- Domańska E., *„Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5.
- Dunin K., *Boli – nie boli*, „Krytykapolityczna.pl”, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/kinga-dunin-czyta/maslowska-pustkowiak-alderman/> [dostęp: 27.09.2021].
- Foucault M., *Archeologia wiedzy*, przeł. i oprac. A. Siemek, Warszawa 2002.
- Foucault M., *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady w Collège de France, 1976*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998.
- Halberstram J., *Przedziwna sztuka porażki*, Warszawa 2018.
- Januszkiewicz M., *W horyzoncie nowoczesności: antybohater jako pojęcie antropologii literatury*, „Teksty Drugie” 2010, nr 3.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o ustręciu*, Kraków 2007.

- Król Z., Masłowska D., *Nakreca się mrok*, „Dwutygodnik.pl”, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/7779-nakreca-sie-mrok.html> [dostęp: 27.09.2021].
- Kurkiewicz J., „*Inni ludzie*”: *Masłowska znów wali w czachę*, „Wyborcza.pl”, <https://wyborcza.pl/ksiazki/7,154165,23309918,inni-ludzie-maslowska-znow-wali-w-czache.html> [dostęp: 27.09.2021].
- Leszczżyńska K., Skowronek K., *Socjologia języka / socjolingwistyka a społeczna analiza dyskursu. Perspektywa socjologa i językoznawcy*, „Socjolingwistyka” 2010, t. 24.
- Łebkowska A., *Gender*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, pod red. M.P. Markowskiego, R. Nycza, Kraków 2012.
- Majewska E., *Słaby opór. Obraz, wspólnota i utopia poza paradygmatem heroicznym*, „Praktyka Teoretyczna” 2019, nr 2, <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/prt/issue/view/1398> [dostęp: 27.09.2021].
- Markowska A., *Oduczanie, „deskilling” i epistemologie niewiedzy w obszarze sztuki współczesnej i jej historii*, „Quart” 2021, nr 1.
- Masłowska D., *Inni ludzie*, Kraków 2018.
- Masłowska D., *Kochanie, zabiłam nasze koty*, Warszawa 2012.
- MISTER D., *Spółczesność jest niemile*, [CD] Warszawa 2014.
- Nowiński J., *Moda na obciach*, Elbląg 2008.
- Ochędowska M., *Polska na skraju nizu*, „Dwutygodnik.pl”, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/7877-polska-na-skraju-nizu.html> [dostęp: 27.09.2021].
- Plinta K., *W tym konkursie wygrywają wszyscy (albo nikt)*, „Szum” 2021, t. 32.
- Poprzęcka M., *Impas. Opór, utrata, niemoc, sztuka*, Kraków 2018.
- Sadowska M., „*Kultura przegrywu*” i [beep] generation na przykładzie twórczości poetyckiej Tomasza Bąka, „Studia Humanistyczne AGH” 2020, nr 1, <http://www.journalssystem.com/shagh/-Kultura-przegrywu-i-beep-generation-na-przykladzie-tworczosci-poetyckiej-Tomasza,117732,0,2.html> [dostęp: 24.09.2022].
- Słownik języka polskiego PWN*, hasło: *porażka*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/porazka;2505221.html> [dostęp: 24.09.2021].
- Sowiński M., *Dorota Masłowska „Inni ludzie”*, „Culture.pl”, <https://culture.pl/pl/dzielo/dorota-maslowska-inni-ludzie> [dostęp: 27.09.2022].

- Stroiński M., *To są nasze billboardy*, „Przekrój.pl”, <https://przekroj.pl/artykuly/recenzje/to-sa-nasze-billboardy> [dostęp: 27.09.2022].
- Suwiński B., *Prestiżowy instant*, „Instytutksiążki.pl”, <https://instytutksiążki.pl/literatura,8,recenzje,25,wszystkie,0,inni-ludzie,133.html> [dostęp: 28.09.2022].
- Szczepanek T., *Sztuka porażki – emancypacja polityczna poprzez praktykę artystyczną na przykładzie sztuki queerowej* (doktorat Instytutu Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego), <https://depotuw.ceon.pl/handle/item/3680> [dostęp: 27.09.2022].
- Szostak N., Masłowska D., „*Inni ludzie*” to mroczna wizja polskiej rzeczywistości. *Wszystko pastelowe, a pod spodem buzuje horror*, „Wyborcza.pl”, <https://wyborcza.pl/ksiazki/7,154165,23281138,dorota-maslowska-inni-ludzie--to-mroczna-wizja-naszej-rzeczywistosci.html> [dostęp: 27.09.2022].
- Szostak V., Nowak W., Masłowska D., *Możesz się starać być najmądrzejsza w całej uși, ale i tak niewiele zależy od ciebie*, „Wysokieobcasy.pl”, <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/51,163229,23396701.html?i=1> [dostęp: 27.09.2022].
- Środa M., *Obcy, inny, wykluczony*, Kraków 2020.
- Vattimo G., *Dialektyka, różnica, myśl słaba*, [w:] *Myśl mocna, myśl słaba. Hermeneutyka włoska od połowy XX wieku. Antologia tekstów*, red., tłum., oprac. M. Surma-Gawłowska, A. Zawadzki, Kraków 2015.
- Vattimo G., *Rozum hermeneutyczny a rozum dialektyczny*, [w:] *Myśl mocna, myśl słaba. Hermeneutyka włoska od połowy XX wieku. Antologia tekstów*, red., tłum., oprac. M. Surma-Gawłowska, A. Zawadzki, Kraków 2015.
- Welsch W., *Estetyka i anestetyka*, przeł. M. Łukasiewicz, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Kraków 1998.
- Wielki słownik języka polskiego*, hasło: *porażka*, https://wsjp.pl/index.php?id_hasla=4640&id_znaczenia=4882819&cl=5&ind=0 [dostęp: 24.09.2022].
- Wiśniewski M.R., *Przegryw*, „Dwutygodnik.com. Strona kultury”, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7738-przegryw.html> [dostęp: 24.09.2022].
- Wójtowicz-Zajac A., *Inne książki? (Dorota Masłowska „Inni ludzie”)*, „Artpapier.pl”, <http://artpapier.com/index.php?page=artukul&wydanie=348&artukul=6787> [dostęp: 28.09.2022].
- Wróblewski Ł., *Masłowska: opowieść o wstręcie*, Kraków 2016.
- Zagórska A., *ANTYbohater polskiej prozy (po roku 1989)*, Kraków 2017.

Streszczenie

Celem niniejszego artykułu jest analiza *Innych ludzi* Doroty Masłowskiej w perspektywie kategorii „porażki”, a dokładnie jej specyficznego wariantu, który określam mianem „przegrywu”. W swoim tekście pragnę skupić się na wizerunkach „człowieka przegrywa”, jakie – moim zdaniem – zaprezentowała w powieści Masłowska. Ponadto analizuję również szeroko pojęty rytm, z jakim mierzą się bohaterowie *Innych ludzi* (i nie tylko oni). „Musicalowa rap-piosenka” polskiej pisarki skłania też do refleksji dotyczącej szeroko pojętej „Inności”. Książka porusza problematyczne kwestie współczesnej rzeczywistości społeczno-kulturowej. Ponadto twórczość Masłowskiej dobrze odzwierciedla tezy i refleksje badaczy i badaczek, którzy próbują uchwycić zachodzące zmiany w obrębie dyskursów społeczno-kulturowych. Zakończenie niniejszego tekstu jest więc próbą przybliżenia tych poszczególnych projektów badawczych.

Słowa kluczowe: „przegryw”, Inność, rytm, bierność, opór

„Wróciłam, by zrozumieć, co się stało”.

Ciemno, prawie noc Joanny Bator
a konwencja fantastyki grozy

1.

Fabula powieści Joanny Bator *Ciemno, prawie noc* oparta jest na wątku odkrywania prawdy. Narratorka, a zarazem główna bohaterka, nie snułaby swojej opowieści, gdyby nie fakt, że postanowiła napisać reportaż o trojgu zaginionych dzieciach. Co więcej, dążąc do wyjaśnienia spraw najbardziej aktualnych i przerażających całą lokalną społeczność, wikła się w jeszcze jeden proces odkrywania – tym razem osobisty, dotyczący wydarzeń sprzed wielu lat. Przyjazd do Wałbrzycha, gdzie „giną dzieci”¹, jest dla Alicji Tabor powrotem do rodzinnego miasta. Bohaterka poznaje prawdę o zdarzeniach, które do tej pory odsłaniały się przed nią w postaci niewyraźnych wspomnień. Powrót przyniesie jej wiedzę o własnej rodzinie i o okolicznościach przedwczesnej śmierci ukochanej siostry.

Jak pisze Przemysław Czapliński w recenzji powieści Bator:

Kiedy Alicja określa swoje zadanie: „Nie przyjechałam tu opłakiwać mojej siostry. [...] Wróciłam, by zrozumieć, co się stało”, wydaje się, że zapowiada to jeszcze jedną powieść kryminalną. Ale tylko wydaje się. *Ciemno, prawie*

¹ J. Bator, *Ciemno, prawie noc*, Warszawa 2019, s. 35. Tak brzmi tytuł drugiego rozdziału powieści.

noc ma swojego detektywa i śledztwo, wszystko to jednak zostało osadzone w poetyce innego gatunku – horroru. Wskazują na to odwołania do klasyki powieści gotyckiej – *Mnicha* Matthew Lewisa i *Tajemnic Zamku Udolpho* Ann Radcliff².

Powyższe słowa nie dotyczą niczego, czego trzeba by dowieść, ale tego, co ma zostać przez czytelnika jak najszybciej rozpoznane. *Ciemno, prawie noc* to historia opowiedziana przy pomocy konwencjonalnych elementów horroru, czy szerzej – fantastyki grozy, czyli tego typu literatury niewerystycznej, który Roger Caillois określał mianem „fantastyki przerażenia”³. Mówiąc dokładniej, historia przedstawiona w książce przychodzi na myśl opowieści będące „manifestacją skandalu”⁴, to znaczy ukazujące „cud” jako „groźną niebezpieczną agresję, podważającą stabilność świata” opartego na prawach uważanych dotąd za „nieodwracalne i niewzruszone” – jako „Niemożliwość, która wkracza nagle w świat, z którego Niemożliwość jest *ex definitione* wyrugowana”⁵.

Równie oczywiste jest – co zresztą także oddaje wyraźnie przywołana przed momentem recenzja – że powieść Bator nie została pomyślana jako dzieło, które miałoby przede wszystkim zapewnić czytelnikowi przyjemność z przeżywania strachu w kontakcie z bezpieczną przestrzenią fikcji. Wybór konwencji, która kojarzy się z literaturą popularną, podyktowany był jak najbardziej uświadomionym zamiarem stworzenia dzieła społecznie zaangażowanego – o realnych problemach ludzi z krwi i kości oraz o relacjach międzyludzkich⁶. Autorka mówi wprost: „Użyłam konwencji

² P. Czaplinski, *Nowa powieść Joanny Bator. Alicja w krainie strachów*, <https://wyborcza.pl/7,75410,12762841,nowa-powiesc-joanny-bator-alicja-w-krainie-strachow.html> [dostęp: 15.10.2021]. O powieści *Ciemno, prawie noc* w kontekście fantastyki grozy; zob. także: A. Zatora, *Użycie konwencji. Instrumentarium grozy i jego misja w „Ciemno, prawie noc” Joanny Bator*, „Acta Humana” 2015, nr 6, s. 211–225.

³ R. Caillois, *Od baśni do science fiction*, przeł. J. Lisowski, [w:] tegoż, *Odpowiedzialność i styl. Eseje o formach wyobraźni*, przeł. różni, Warszawa 2019, s. 26.

⁴ Tamże, s. 27.

⁵ Tamże, s. 28.

⁶ Zob. A. Czyżak, *W poszukiwaniu języka skrzywdzonych, Wokół „Ciemno, prawie noc” Joanny Bator*, „Poznańskie Studia Sławistyczne” 2015, nr 9, s. 209–222.

horroru i innych nieco zdekonstruowanych narzędzi, aby przestraszyć, ale też uwrażliwić na zło, które dzieje się tu i teraz”⁷. Decyzję o sięgnięciu w tym celu po skonwencjonalizowane środki wyrazu tłumaczy potrzebą „narracyjnego »oswojenia« rzeczywistości”, czyli „dobrania takich środków stylistycznych, które umożliwiają opisanie tego, co bardziej wprost opisać się nie daje”⁸. Za „tu i teraz” bez wątpienia kryje się współczesna Polska. Zapytana o powody nazwania *Ciemno, prawie noc* „próbą uczestnictwa i powtórnego zaangażowania”, pisarka wyraźnie wskazała bowiem na kontekst swojego powrotu do kraju po wielu latach spędzonych za granicą⁹. Można więc powiedzieć, że autorka pisze o współczesnej Polsce, a ta według niej, mówiąc słowami Czaplińskiego, „daje się opowiedzieć tylko jako horror”¹⁰.

Jakkolwiek nie sposób pominąć powyższej kwestii, przedmiotem niniejszego tekstu, w którym będzie mowa o konwencji fantastyki grozy, pragnę uczynić zupełnie inny aspekt związku powieści *Ciemno, prawie noc* z opowieściami zaliczanymi do tego typu literatury. Możliwości czytania przedstawionej historii w kontekście „fantastyki przerażenia” nie wyczerpuje obserwacja, że posłużono się tu łatwo rozpoznawalnymi elementami opowieści o strachu przed „niemożliwym”, aby ukazać pewne problemy jako – by użyć potocznego, lecz wymownego określenia – przekraczające ludzkie pojęcie.

Związek z konwencją ujawnia się w organizującym fabułę wątku odkrywania prawdy, a więc w tym, co w gruncie rzeczy jest dla tego związku najistotniejsze. Jak podkreśla Dariusz Brzostek w książce *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy*, konstytutywnym składnikiem opowieści reprezentujących ten typ literatury niewerystycznej jest konfrontacja postaci z „niemożliwym” – „spotkanie ze zjawą, potworem czy po prostu

⁷ A. Szwedowicz, *Joanna Bator: Polska to moja Itaka*, <https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/joanna-bator-polska-moja-itaka> [dostęp: 15.10.2012].

⁸ Tamże.

⁹ Tamże. Podczas tego wywiadu padło pytanie o sformułowanie użyte przez Bator w wywiadzie dla magazynu „Lampa” w 2012 r.

¹⁰ P. Czapliński, *Nowa powieść Joanny Bator...*

zrealizowaną »niemożliwością«¹¹. Istota konwencji ujawnia się bowiem w postawie postaci świadka-ofiary „niemożliwego”,

podającej w wątpliwość istnienie zjawy, świadectwo własnych zmysłów, na koniec zaś swój zdrowy rozum. To właśnie reakcja świadka urzeczywistniania się „niemożliwego” jest wspólna wszystkim narracjom fantastycznym, obnażając zarówno istotę literackiej konwencji, jak i naturę schematów poznawczych i wzorców kulturowych, które umożliwiły jej zaistnienie i skrytalizowanie się w takiej, a nie innej postaci w kulturze europejskiej przełomu XVIII i XIX wieku¹².

Do fantastyki grozy wprost odnosi się w powieści sama narratorka, która nie tylko dąży do rozwikłania tajemnicy, ale też wielokrotnie podczas wypełniającego tę historię procesu odkrywania czyni refleksję nad wiedzą i poznaniem. W swoich rozważaniach wkracza ona w problematykę istotną z punktu widzenia konwencji, która

zrodzić się [...] mogła dopiero po tym, jak zatriumfowała naukowa koncepcja racjonalnego i koniecznego porządku rzeczy, jak zgodzono się z wszechwładzą ścisłego determinizmu w łańcuchu przyczyn i skutków. Słowem, zrodziła się wtedy, gdy każdy był już w mniejszym czy większym stopniu przekonany o niemożliwości cudu¹³.

Podjęmowane w tym artykule rozważania nie są wyrazem sprzeciwu wobec klasyfikacji gatunkowej zaproponowanej przez Bator, dla której *Ciemno, prawie noc* to „przede wszystkim okrutna baśń dla dorosłych”¹⁴. Ich celem nie jest bowiem czytanie tej powieści jako powieści grozy, lecz refleksja nad tym, jakie możliwości interpretacyjne niesie za sobą

¹¹ D. Brzostek, *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy*, Toruń 2009, s. 134.

¹² Tamże, s. 134–135.

¹³ R. Caillois, *Od baśni do science fiction...*, s. 28

¹⁴ D. Kuźma, *Jestem tą, która otwiera kryptę*, <https://charaktery.eu/artykul/jestem-ta-ktora-otwiera-krypte> [dostęp: 15.10.2021].

rozpoznanie pewnych nawiązań do konwencji fantastyki grozy we wskazanym wyżej wątku.

2.

Powieść Bator nie jest modelowym przykładem tekstu utrzymanego w konwencji fantastyki grozy. Wątek odkrywania tajemnicy zasadza się wprawdzie na konfrontacji bohaterki z czymś, w czym rozpoznaje ona zagrożenie, ale bohaterka wcale nie uczestniczy w niej jako świadek urzeczywistnienia się „niemożliwego”. Wypada jednak zauważyć, że można to stwierdzić między innymi w oparciu o kilka momentów, które zdają się rozbudzać w czytelniku oczekiwanie na przebieg akcji według typowego schematu opowieści o strachu przed „niemożliwym”. Oto fragment wyjęty z rozdziału otwierającego dzieło. W pociągu do Wałbrzycha Alicja spotyka mężczyznę, który na końcu okaże się pedofilem i sprawcą porwania dzieci.

Przechodzący przez wagon wysoki mężczyzna w ciemnym płaszczu potrącił mnie, ale nie przeprosił i znikł za rozsuwanymi drzwiami. Zauważyłam tylko jego ucho z okrągłym kolczykiem, który rozciągał płatek ciała, tworząc obsceniczną czarną dziurę. Poczułam się tak, jakby mnie wessała. Światło w wagonie zamrugało i zgasło, ogarnęła nas noc tak gęsta, że nic, co żywe, nie wytrzymałoby w niej długo.

Koty w piwnicach – powiedział ktoś – koty w piwnicach wytruć trzeba.

Coś załomotało w dach wagonu i zanim znów zrobiło się jasno, przeżyłam moment irracjonalnego lęku, bo odniosłam wrażenie, że kiedyś już doświadczyłam takiej dusznej ciemności i nie wyszłam z niej bez szwanku¹⁵.

W jednej krótkiej chwili w narratorce budzą się lęk i wstręt – dwa główne afekty, jakie odczuwa bohater horroru w związku z pojawieniem się zagrożenia, które powinno wydać się mu niezgodne z powszechnie

¹⁵ J. Bator, *Ciemno, prawie noc...*, s. 12–13.

podzielanym porządkiem postrzegania i interpretowania rzeczywistości¹⁶. Czytelnik ma prawo zastanawiać się, czy Alicja nie zacznie mierzyć się z podejrzeniem, że wypadki budzące strach wśród mieszkańców Wałbrzycha były spowodowane wtargnięciem sił nadprzyrodzonych. Fakt, że w momencie przykrego spotkania nagle gaśnie światło i słychać nawoływanie do zabijania zwierząt, mógłby wydać się jej zbyt dziwny, by wziąć go za zwykły zbieg okoliczności. Z punktu widzenia bohaterki nie dzieje się jednak nic, co miałoby być „niemożliwe”. Narratorka zwyczajnie zdaje relację z następujących po sobie wydarzeń, nie przypisując nagromadzeniu przykrych doznań żadnego specjalnego znaczenia. Irracjonalny lęk tłumaczy ona – zresztą zupełnie słusznie – negatywnym przeżyciem z przeszłości. Dorosłą kobietę ścigają wyparte przed laty wspomnienia o matce, która molestowała jej starszą siostrę. Wraz z doświadczeniem „dusznej ciemności” powraca do niej moment, gdy w obawie przed zagrożeniem dziewczynki zamknęły się w skrzyni.

Relacja Alicji o tym, co dzieje się po jej przyjeździe do miasta, nieustannie przenika się ze wspomnieniami o siostrze i z fragmentami niesamowitych opowieści przedwcześnie zmarłej dziewczyny, które z punktu widzenia racjonalistycznego światopoglądu bohaterki mówią o rzeczach niemożliwych:

Ewa straszyla mnie, że w szabasowe noce ektoplazma w lesie pod Zamkiem Książ gęstnieje i o wpół do trzeciej z lasu wylaniają się tłumy półprzejrzystych postaci o czerwonych oczach, wspinają się po ścianach jak pająki, pukają w okna domów, wpełzają do piwnic i walą w podłogi, proszą o szklankę wody, kawałek chleba, kartkę i ołówek, ale nikt nie słyszy ich głosu. Zostawialiśmy dla żydowskich duchów chleb na parapecie i zawsze, gdy znikał, odczuwałam ulgę, nawet jeśli rozsądek podpowiadał mi, że okruciami pożywił się szczur albo ptak¹⁷.

¹⁶ D. Brzostek, *Wola nie-wiedzy. Horror postmodernistyczny czy groza późnej nowoczesności?*, Toruń 2020, s. 17, 40–53.

¹⁷ J. Bator, *Ciemno, prawie noc...*, s. 83.

Kolejny moment, który może wywołać oczekiwanie na reakcję typową dla bohatera opowieści grozy, będzie związany właśnie z historiami zasłyszonymi przez Alicję w dzieciństwie. W toku dziennikarskiego śledztwa narratorka dowiaduje się, że jedno z zaginionych dzieci chciało jechać nad morze, aby utopić w nim kotojady. Czytelnik zdążył już poznać opowieść Ewy o perłach księżnej Daisy oraz ich strażnikach, którzy mają moc, by położyć kres pewnej klątwie. W tej historii były też negatywne postaci. Otrzymały one nazwę tylko dlatego, że należała na to Alicja:

„Musimy ich nazwać, Wielbłądko?. „Tak”. „Dlaczego?”. „Bo wszystko jakoś się nazywa, nawet ekto plazma i duchy”. „Dobrze, w takim razie oni to kotojady. Ale z małej litery, bo na dużą nie zasługują”. [...] „Kotojady”, mówiła Ewa, „są wszędzie, za każdym razem przybierają inną postać”¹⁸.

Usłyszawszy słowo, którego nikt poza nią nie miał prawa znać, narratorka odczuwa lęk: „Kotojady?! – W moich ustach to słowo zabrzmiało inaczej, niżbym chciała, bo usłyszałam w nim własny strach”¹⁹. Wie już o tym, że ojciec zaginionego dziecka miał kiedyś widzieć istoty, które „umieją przejść przez ściany, przez ciało. Wchodzą w człowieka i od środka rozszarpują. Mają usta i nos, ale nie mają oczu. Żółte włosy”²⁰. Przeczytała już list od Ewy, w którym znalazł się następujący opis:

Kotojady bardzo przypominały ludzi, ale ich twarze nie miały ani oczu, ani uszu. Tylko usta i nos. Niuchały i cmokały, obliżywały się. Czułam, jak łaskoczą mnie ich stópki drepczące po moich udach, jak małe łapki ciągną moje włosy, wspinając się do uszu i ust jak po linach, czułam macające moje ciało niecierpliwe paluszki kotojadów²¹.

¹⁸ Tamże, s. 32.

¹⁹ Tamże, s. 252.

²⁰ Tamże, s. 247.

²¹ Tamże, s. 211.

Mimo to daleka jest od wzięcia pod uwagę, że oto urzeczywistnia się przed nią „niemożliwe”:

Wyobraziłam sobie bezokie ludziki o złotych włosach, splątane w piekielne pandemonium z obrazów Boscha, zanim rozum przypomniał mi, że nic takiego jak kotojady nie istnieje w realnym świecie²².

Można by się spodziewać, że odtąd akcja powieści będzie skoncentrowana wokół próby wyjaśnienia tej sytuacji. Trudno jednak doszukać się w zaprezentowanej reakcji oznak chociażby autentycznego zdziwienia tak osobliwym zajściem.

Sceptycznie nastawiona bohaterka, która w reakcji na zaskakujące zbiegi okoliczności wydaje się wręcz nieautentyczna, jednocześnie potrafi przejść do porządku dziennego nad tym, co faktycznie sama uznaje za dziwne. Dotyczy to między innymi jej stosunku do niezidentyfikowanej postaci, która kontaktuje się z nią od czasu jej przyjazdu do Wałbrzycha:

Przyzwyczaiałam się już do Homara i chociaż nadal nie wiedziałam, kim jest i czego ode mnie chce, nie sądziłam, aby mi zagrażał. Najbardziej dziwiła mnie nie jego przenikliwość, ale to, że byłam w stanie ją zaakceptować, bo w moim normalnym życiu nie było miejsca na coś tak dziwnego. Znał mój adres mailowy i numer komórki, wyczuwał moje emocje. Co jeszcze o mnie wie?²³

Tajemniczość tej postaci na chwilę się rozwiewa: Homar to Dawid, były chłopak Ewy. Alicja spotka się z nim i wysłucha historii o swojej siostrze opowiedzianej z jego perspektywy. Później okaże się, że Dawid, dzięki któremu udało się rozwiązać tajemnicę porwania dzieci, od dawna nie żyje. Zanim bohaterka się o tym dowie, jej racjonalistyczny światopogląd zdąży się już rozluźnić na tyle mocno, by Homar – czymkolwiek był – nie był „niemożliwym”.

²² Tamże, s. 252.

²³ Tamże, s. 172–173.

Poczynione przed chwilą odniesienie dwóch fragmentów do schematu opowieści grozy miało na celu jedynie zwrócenie uwagi na momenty, w których bohaterka pokazuje swoje przywiązanie do krytycznego rozumu. Oczekiwanie, że ów schemat zostanie zrealizowany, nie miałyby w istocie najmniejszego sensu, ponieważ nie nadaje się on do opowiedzenia tej historii. Nie może ona zostać opowiedziana przy pomocy narracji o „niemożliwym”, które trzeba zracjonalizować pod groźbą upadku normalnego porządku świata. Jej medium jest narracja o przemianie sposobu postrzegania i interpretowania rzeczywistości.

3.

Kluczowym źródłem wiedzy na temat rodzinnej przeszłości narratorki jest list, który przed śmiercią napisała do niej siostra. List przechowywany był w miejskiej bibliotece, a dokładnie – pomiędzy kartami *Mnicha* Matthew Gregory’ego Lewisa, jednego z czołowych dzieł reprezentujących romans gotycki, czyli najwcześniejszą odmianę literackiej fantastyki grozy. Przy okazji wzmianki o książce narratorka mówi o sobie:

Nie jestem wielbicielką gotyckiej literatury i czytam właściwie tylko reportaże i książki historyczne, bo dają mi większe poczucie pewności, że możliwe jest dotarcie do tego, jak było naprawdę. Historia jest jak reportaż. Im większej liczbie ludzi udzieli się głosu, tym pełniejsza będzie opowieść, a tylko tak można dotrzeć do prawdy o tym, co się stało²⁴.

Powyższe słowa pozwalają się czytać dwojako. Być może Alicja nie lubi literatury gotyckiej za sam fakt, że jest w niej miejsce dla zjawisk nie z tego świata. Niemniej za komentarzem narratorki równie dobrze można dostrzec zarzut, iż w świecie romansów gotyckich tajemnica za szybko się wyjaśnia, a rzeczywistość i poznanie są zbyt proste. „Fantastyka

²⁴ Tamże, s. 149.

przerażenia” powstała pod koniec XVIII wieku „jako kompensata za nadmiar rozumu”²⁵, jednak wcale nie po to, by podważyć jego prawa:

Racjonalizm wychodził zwykle zwycięsko z najtrudniejszych prób – nawet jeśli miało to się odbyć kosztem jakiegoś fabularnego *salto mortale*, tłumaczącego fenomeny pozornie nadprzyrodzone naturalnymi przyczynami. Na pierwszy rzut oka mogło wydawać się, że powieści gotyckie podważają zastany porządek – w rezultacie one go tylko utwierdzały²⁶.

I co więcej, jak pokazuje archeologiczna analiza literackiej fantastyki grozy, którą prezentuje w swojej książce D. Brzostek, „fantastyka przerażenia” staje się „polem artystycznej ekspresji dyskursu wykluczonego z publicznego biegu idei”²⁷.

Romans grozy spotyka więc u schyłku XVIII wieku los mowy szaleńca, przemienionej mocą konwencji kulturowych w estetyczny i społeczny hałas: już w momencie swych narodzin nie tyle znaczy on cokolwiek w porządku artystycznym i poznawczym, ile raczej oznacza – mowę pozbawioną znaczenia i sensu, obróconą w artystyczny kaprys fantasty. Ekspresja nierozumu zostaje w efekcie ujęta w estetyczne ramy konwencji literackiej, która otwierając przestrzeń artystycznej reprezentacji irracjonalności nadprzyrodzonej, odbiera jej równocześnie wagę i znaczenie, sytuując pośród zjawisk trywialnych i błahych, a więc niegodnych uwagi i filozoficznego namysłu²⁸.

Czy ludzie, którym „udzieli się głos”, aby opowieść była pełniejsza i „aby można dotrzeć do prawdy”, to dla bohaterki tylko ci, którzy podchodzą sceptycznie do wszystkiego, co jawi im się przed oczyma, czy po prostu wszyscy, którzy mają jej coś do powiedzenia? Jest to w gruncie rzeczy pytanie o to, czy narratorka nie unieważnia czyichś głosów.

²⁵ R. Caillois, *Od baśni do science fiction...*, s. 35.

²⁶ M. Wydmuch, *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Warszawa 1975, s. 62.

²⁷ D. Brzostek, *Literatura i nierozum...*, s. 103.

²⁸ Tamże, s. 106.

* * *

Po powrocie do rodzinnego domu bohaterka zdaje się udzielać głosu swojej zmarłej siostrze. Czyni to nie tylko wtedy, gdy przywołuje w pamięci całe fragmenty zasłyszanych historii, ale także wówczas, gdy zdarza się jej opisywać otaczającą ją rzeczywistość zaczerpniętym z nich językiem:

Postanowiłam zejść do kuchni i zaparzyć sobie herbaty, by wzorem innych insomniaków dotrwać do świtu, ale wtedy jakieś drobne zawirowanie w strumieniu ektoplazmy, która wpadła przez okno, obudziło moją czujność. Ukucnęłam i na czworakach podeszłam do okna, żeby z zewnątrz nikt nie mógł dostrzec ruchu. Nie wiedziałam, czy obserwuje mnie człowiek, czy jakieś stworzenie o bystrych oczach sowy, które moja siostra wymyśliła przed laty i nie zabrała ze sobą do grobu²⁹.

Trudno zakładać, że narratorka faktycznie uznaje istnienie stworzeń o nadprzyrodzonym charakterze. To raczej wyraz tęsknoty za siostrą oraz braku odpowiedniego języka na opisanie powrotu doświadczenia. Braku nie tylko języka – ale także wiedzy. Dom to miejsce związane z bolesną tajemnicą i zarazem jedyną jak dotąd sprawą, której bohaterka, na co dzień wierna deklaracji: „ja wolę wiedzieć”, nie chciała rozwikłać. Zresztą jej zdaniem także sama autorka osobliwych opowieści była daleka od uznawania ich za mówiące o tym, co naprawdę istnieje. Alicja przeczuwa, że za ich pomocą siostra oswajała ją ze strachem.

Według Ewy listopad był szczeliną w czasie, pęknięciem między jesienią i długą polską zimą, gdy żyło się na krawędzi, w zawieszeniu i czekało, aż czas zabliźni się, gdy przyjdą grudniowe mrozy. „W listopadzie, Wielbłądko, można wyjść po zapalki i nie wrócić, w listopadzie, jak dobrze się przyjrzyysz, to zobaczysz, że w każdej kałuży widać schody, które prowadzą pod ziemię. Nocą odpływy w łazienkach powiększają się tak, że bez trudu mieści się w nich dorosły człowiek. A takie siusmajtki jak ty muszą uważać nawet na szpary w podłodze i mysie dziury”. [...] Wiem, że we wspomnieniach tych

²⁹ Tamże, s. 122.

nocy jest coś jeszcze, coś więcej niż przyjemność bycia z Ewą i słuchania jej opowieści, niż bezpieczeństwo, jakie dawała mi jej obecność. Był tam również strach, który odczuwaaliśmy obie i przed którym Ewa próbowała mnie chronić, strach, w którego cieniu żyłam przez te wszystkie lata, ale nadal nie znam jego źródła³⁰.

List od siostry wyjaśnia, co było źródłem strachu, i potwierdza przypuszczenia narratorki, że fantastyczne opowieści były sposobem na wypowiedzenie tego, co trudno przekazać małemu dziecku wprost. Ewa jako autorka listu, który ma zostać przeczytany przez dorosłą kobietę, używa innego języka: „Jestem posiadaczką wiedzy, która należy też do Ciebie, bo uczestniczyłaś w tych wydarzeniach i masz do nich prawo”³¹. Tym razem zamiast kolejnej dziwnej opowiadki Alicja dostaje bezpośredni, zrozumiały opis rzeczywistości. Nie burzy go wzmianka o kotojadach, które miała widzieć gwałcona przez grupę mężczyzn Ewa. Narratorka wie, że gwałcona dziewczyna, z powodu zła, które wyrządziła jej matka, zupełnie obojętna na swój los, była nie tylko rozstrojona nerwowo, lecz także odurzona alkoholem.

Bohaterka, która twierdzi, że „im większej liczbie ludzi udzieli się głosu, tym pełniejsza będzie opowieść”, staje przed możliwością skonfrontowania zawartych w liście wyjaśnień z innym głosem. Własną historię pragnie opowiedzieć jej Dawid. Tym razem Alicja zachowa się tak, jakby reguły znane twórcy i odbiorcy opowieści grozy były także jej regułami:

Mój zawód to pisanie o tym, co naprawdę się wydarzyło. [...]

Wiem, do czego zmierzasz. Twoim zdaniem nie mam wyboru, bo opowieści to wszystko, co mogę dostać. Bo Ewa nie żyje. Ale mylisz się. Wiem, jak odróżnić to, co wymyślone, od tego, co prawdziwe. Każdy ma swoją prawdę, ale nie wszystkie są tyle samo warte³².

³⁰ Tamże, s. 114–115.

³¹ Tamże, s. 207.

³² Tamże, s. 279.

Broni się przed nową historią, jakby przeczuwała, że ma ona przynieść coś zupełnie innego niż jeszcze bardziej rozsądne wyjaśnienie minionych wypadków i sensu opowieści Ewy. W istocie sedno wypowiedzi Dawida zawiera się w następujących słowach:

Mój ojciec nazwałby to [zachowanie Ewy – A.Z.-Ł.] końcem epizodu manijnego, ale ona też wiedziała, co się z nią dzieje, bo znała swoje demony. Miała dla nich własne imiona. [...] „Obudziły się kotojady”. Tak mówiła, a ja zaczynałem rozumieć, że ma na myśli nie tylko to, co dzieje się na zewnątrz, i że obudzone zło dotyczy nie tylko kotów. Między jej umysłem a rzeczywistością zachodził jakiś rodzaj współbieżności, którego do dziś nie potrafię wytłumaczyć³³ [wyróżn. – A.Z.-Ł.].

Konflikt między Alicją i Dawidem wypowiedziany został w języku przywodzącym na myśl kluczowe dla powstania literatury grozy przekonanie o „rozziewie między umysłem a światem”³⁴ – między umysłem, który może ulec złudzeniu, a światem, który rządzi się niezmiennym porządkiem.

4.

Rozmowa z Dawidem sprawi, że narratorka potraktuje opowieść Ewy jako mowę odnoszącą się do rzeczywistości. Zgodzi się na to, by dostrzec podobieństwa pomiędzy swoją osobistą tragedią a obecnie dziejącymi się wydarzeniami. Zaufa przecuciom, afektom, niejasnym wskazówkom, które dobijały się do jej świadomości już od momentu podróży. Dla wydarzeń opisanych w powieści nie ma żadnego znaczenia, czy kotojady – jako bezokie stworzenia o żółtych włosach – istnieją naprawdę. Ważne jest to, by wiedzieć, kogo można nazwać kotojadem, to znaczy – potrafić rozpoznać zło. Tej wiedzy Alicja nie zdobywa mocą krytycznego myślenia. Wręcz przeciwnie, rozwiązanie obydwu tajemnic przychodzi za cenę porzucenia

³³ Tamże, s. 290.

³⁴ D. Brzostek, *Literatura i nierozum...*, s. 40.

deklaracji: „ja wolę wiedzieć” oraz dzięki uznaniu, że wszyscy bez wyjątku mówią o jednej i tej samej rzeczywistości. Dowodem przemiany jest fakt, że narratorka włącza do swojej historii opowieść Dawida i pozwala mu mówić własnym głosem, w pierwszej osobie, choć nawet nie wiadomo, czyja to mowa – może umarłego, a może – jej samej.

Bibliografia

- Brzostek D., *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy*, Toruń 2009.
- Brzostek D., *Wola nie-wiedzy. Horror postmodernistyczny czy groza późnej nowoczesności?*, Toruń 2020.
- Cailliois R., *Od baśni do science fiction*, przeł. J. Lisowski, [w:] tegoż, *Odpowiedzialność i styl. Eseje o formach wyobraźni*, przeł. różni, Warszawa 2019, s. 26–57.
- Czapliński P., *Nowa powieść Joanny Bator. Alicja w krainie strachów*, <https://wyborcza.pl/7,75410,12762841,nowa-powiesc-joanny-bator-alicja-w-krainie-strachow.html> [dostęp: 15.10.2021].
- Czyżak A., *W poszukiwaniu języka skrzywdzonych, Wokół „Ciemno, prawie noc” Joanny Bator*, „Poznańskie Studia Slawistyczne” 2015, nr 9.
- Kuźma D., *Jestem tą, która otwiera kryptę*, <https://charaktery.eu/artukul/jestem-ta-ktora-otwiera-krypte> [dostęp: 15.10.2021].
- Polska to moja Itaka*, z J. Bator rozmawia A. Szwedowicz, <https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/joanna-bator-polska-moja-itaka> [dostęp: 15.10.2012].
- Wydmuch M., *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Warszawa 1975.
- Zatora A., *Użycie konwencji. Instrumentarium grozy i jego misja w „Ciemno, prawie noc” Joanny Bator*, „Acta Humana” 2015, nr 6.

Streszczenie

Przedmiotem artykułu jest związek powieści Joanny Bator *Ciemno, prawie noc* z konwencją fantastyki grozy, ujawniający się w organizującym fabułę wątku odkrywania tajemnicy. Do fantastyki grozy wprost odnosi się w powieści sama narratorka, która nie tylko dąży do rozwikłania zagadki,

ale też wielokrotnie podczas wypełniającego tę historię procesu odkrywania czyni refleksję nad wiedzą i poznaniem. W swoich rozważaniach wkracza ona w problematykę istotną z punktu widzenia konwencji, która „zrodziła się wtedy, gdy każdy był już w mniejszym czy większym stopniu przekonany o niemożliwości cudu” (Caillois), i która stała się miejscem ekspresji dla treści wykluczonych z powszechnie obowiązującego dyskursu.

Słowa kluczowe: Joanna Bator, literatura zaangażowana, fantastyka grozy, horror, afekt, wiedza

Pani Bovary spod Wałbrzycha, czyli fantazmatyczne życie Berty Koch w powieści Joanny Bator *Gorzko, gorzko*

To, co zrobiła, znała ze słyszenia i z książek. To samo zrobiła Anna Karenina i to samo chciała zrobić madame Bovary. To samo zrobił jeden z nauczycieli ze szkoły Briana, z sekretarką¹.

Alice Munro

Introdukcja

Cel niniejszego artykułu stanowi analiza życia fantazmatycznego jednej z bohaterek powieści Joanny Bator *Gorzko, gorzko* (2020), Berty Koch, w kontekście bowaryzmu, a więc w zestawieniu z powieścią Gustave'a Flauberta *Pani Bovary* (1857). Bowaryzm rozumiany jako „zdolność człowieka do postrzegania siebie innym, niż się jest w rzeczywistości”² to uniwersalna postawa charakteryzująca się potrzebą odmiennego (za)istnienia, jak również regresem w sferze racjonalnego odbioru świata. Znajduje się on na styku literatury oraz egzystencji, czy nawet na ich przecięciu, bowiem w jego przypadku wpływ twórczości na codzienne życie okazuje się najważniejszym bodźcem, jakim powodowany jest podmiot

¹ A. Munro, *Dzieci zostają*, [w:] tejże, *Miłość dobrej kobiety*, przeł. A. Pokojska, Warszawa 2013, s. 276.

² A. van Genep, *O kilku przypadkach bowaryzmu zbiorowego*, przeł. Z. Krasnopolska, „Pamiętnik Literacki” 2012, z. 4, s. 7.

marzący. Za istotne uznano również rozpatrywanie wskazanych zjawisk z wypukleniem charakterystycznych dla romantyzmu motywów i tematów, zauważonych w powieści *Gorzko, gorzko*, kompatybilnych z romantyczną proveniencją bowaryzmu.

Metodologia wykorzystana w niniejszym tekście opiera się w głównej mierze na psychoanalitycznej koncepcji dzieła literackiego oraz dociekaniami komparatystycznych. Psychoanaliza rozumiana jest jednak tutaj dość wąsko, głównie w obrębie krytyki fantazmatycznej, pojmowanej zgodnie z wykładnią Marii Janion. Uczona podkreślała, że to Zygmunt Freud „uczynił jawnym to, co ukryte, który odsłaniał to, co utajone, odnalazłszy tkwiący organicznie w człowieku fantazmat, [...] traktował jako rodzaj osobliwej maski – niezbędnej dla istnienia”³. Z kolei koncepcja komparatystyki, użyta w niniejszym tekście, wedle definicji Teresy Kostkiewiczowej, zakłada „ujęcie ponadczasowe, [...] ważna jest bowiem ich (badanych tekstów, zjawisk) jakość, ich esencjalna jedność, istnienie elementów, które pozwalają je w sposób zasadny zestawić i porównać”⁴.

Bowaryzm trwale wkomponował się w światową kulturę za sprawą powieści Flauberta, stanowi istotny oraz chętnie eksploatowany motyw literacki. Warto jednak pamiętać o słowach Antoniego Tabucchiego: „Bowaryzm istniał przed Emmą Bovary, geniusz Flauberta sformułował go w literaturze. Flaubert nie wymyślił bowaryzmu, po prostu go odkrył. Literatura służy również do tego”⁵. Omawiane zjawisko doczekało się licznych literackich przetworzeń, manifestacji, reminiscencji w literaturze polskiej, począwszy od epiki pozytywistycznej i takich utworów, jak: *Na skałach Calvados* Antoniego Sygietyńskiego (1884)⁶, *Cham* Elizy

³ M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991, s. 25.

⁴ T. Kostkiewiczowa, *Orientacje badawcze i kondycja współczesnej komparatystyki. Wprowadzenie do dyskusji*, [w:] *Badania porównawcze. Dyskusja o metodzie. Radziejowice 6–8 lutego 1997*, pod red. A. Nowickiej-Jeżowej, Izabelin 1998, s. 15.

⁵ A. Tabucchi, *Pochwała literatury*, przeł. J. Ugniewska, „Czas Literatury” 2018, nr 4, s. 54.

⁶ Zob. B. Mazan, *Literackie transpozycje doświadczenia bowarystowskiego w miłości*, [w:] *Sztuka a erotyka. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1994*,

Orzeszkowej (1888)⁷ czy *Morze odeszło* Marii Konopnickiej (1904)⁸. Bowaryzm znalazł również odzwierciedlenie w pisarstwie Henryka Sienkiewicza⁹ i Józefa Ignacego Kraszewskiego, a także biografii obu pisarzy¹⁰. Do czasów obecnych omawiane zjawisko pojawia się wśród tematów chętnie eksploatowanych w prozie polskiej. Żaneta Szlachcikowska przedstawia długą listę utworów, w których pojawia się motyw bowaryzmu od pozytywizmu przez modernizm i dwudziestolecie po literaturę najnowszą – od *Lalki* Bolesława Prusa (1890) do *Teraz* Agnieszki Drotkiewicz (2009)¹¹.

Rozstrzygnięcia genologiczne

Utwór *Gorzko, gorzko* Bator z 2020 roku wpisuje się w literacki poczet tekstów prezentujących bohaterów bowarystycznych. Sama pisarka wskazywała na intencjonalność takiego zabiegu:

pod red. T. Hrankowskiej, Warszawa 1995, s. 37–39; Z. Uryga, „*Na skałach Calvados*” – powieść krytyczna, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2, s. 87–104.

⁷ Zob. M. Głowiński, „*Cham*”, czyli *pani Bovary nad brzegami Niemna*, [w:] „*Lalka*” i inne. *Studia w stulecie polskiej powieści realistycznej*, pod red. J. Bachorza, M. Głowińskiego, Warszawa 1992, s. 129–143.

⁸ Zob. B. Mazan, *Maria Konopnicka, „Morze odeszło” – bowaryzm, mistycyzm, tajemnica*, [w:] *Małe prozy Orzeszkowej i Konopnickiej*, pod red. I. Wiśniewskiej, B.K. Obsulewicz, Lublin 2010, s. 305–327.

⁹ Zob. E. Ihnatowicz, O „*Szkicach węglem*”, „Przegląd Humanistyczny” 1996, z. 6, s. 67; K. Wyka, O *sztuce pisarskiej Sienkiewicza*, [w:] *Henryk Sienkiewicz i recepcja światowa*, pod red. A. Piorunowa, K. Wyki, Kraków 1968, s. 15–17.

¹⁰ Zob. B. Mazan, *Ahasverus polski według „Nocy bezsennych” Józefa Ignacego Kraszewskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 2, s. 56, przypis 58; K. Wyka, *Bowaryzm Sienkiewicza*, „*Twórczość*” 1967, nr 3, s. 84–93.

¹¹ Zob. Ż. Szlachcikowska, *Elementy bowaryzmu w „Grze o tron” i „Starciu królów” George’a R.R. Martina na przykładzie Sansy Stark*, „*Conversatoria Linguistica*” 2016, nr 10, s. 191. Szeroki stan badań nad bowaryzmem w polskim literaturoznawstwie prezentują Bogdan Mazan i Aneta Mazur; zob. tychże, *Dlaczego bowaryzm?*, „*Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica*” 2018, t. 49, nr 3, s. 22–24.

Anna Karenina, a nawet bardziej Emma Bovary, to bohaterki książek mojej studenckiej młodości, ukształtowały moją wyobraźnię. W *Gorzko, gorzko* miłość to zjawisko uwarunkowane historycznie i kulturowo i moje bohaterki tak samo jak Emma ulegają złudzeniom, jakie kobietom oferuje ich rzeczywistość. Łudzą się, projektują swoje fantazje. Niewolone wewnętrznie i poddawane naciskom z zewnątrz nie potrafią wejść w relację z mężczyzną na równych prawach. Berta jest odważna i wściekła, ale to za mało na tamte czasy i okoliczności, by zmienić swoje życie¹².

Bator za bowarystyczną uznała jednak przede wszystkim inną bohaterkę swojej powieści niż tę wskazaną w tytule niniejszego artykułu, mianowicie wnuczkę Bertę Koch, Violetkę Serce, nazywając ją „Panią Bovary z placu Górnika”¹³.

Pod względem genologicznym *Gorzko, gorzko* najbliższe jest sadze rodzinnej XXI wieku¹⁴. Powieść prezentuje dzieje czterech pokoleń kobiet – prababki, babki, matki, (pra)wnuczki, stanowiąc przykład współczesnej sagi rozumianej jako „obszerny utwór epicki osnuty wokół dziejów wielopokoleniowej rodziny”¹⁵. W utworze Bator pojawiają się takie cechy, jak: brak narratora auktorialnego (opowieść snuje kilku narratorów, w tym także narrator pierwszoosobowy), „zwrot w stronę wolnej jednostki,

¹² J. Bator, *Wnuki dźwigają brzemień dziadów*, rozmawia A. Szwedowicz, Polska Agencja Prasowa, <https://www.pap.pl/aktualnosci/news%2C783542%2Cpisarka-joanna-bator-wnuki-dzwigaja-brzemie-dziadow.html> [dostęp: 19.09.2021]. Figura pani Bovary wydaje się istotną postacią dla pisarki, także w życiu prywatnym, jak pisze Karolina Sulej na podstawie rozmów z Bator: „Była w Szwajcarii na pisarskiej rezydencji i zaprzyjaźniła się z lekarką homeopatką [...]. Zaoferowała, że pomoże jej leczyć insomnię [...]. Lek, który Joanna wybrała spontanicznie spośród fiolek przytykanych do jej dłoni, okazał się arsenikiem. Zażyła go, myśląc o pani Bovary, z przekonaniem, że to absurd”; K. Sulej, *Joanna Bator. Pokój z widokiem*, [w:] V. Woolf, *Własny pokój*, przeł. A. Graff, Warszawa 2019, s. 44.

¹³ J. Bator, *Zbierałam z babcią paprochy z dywanu*, rozmawia N. Szostak, J. Kurkiewicz, „Książki. Magazyn do Czytania” 2020, nr 5, s. 82.

¹⁴ Zob. A. Zatora, *Saga rodzinna – próba uporządkowania i konceptualizacji gatunku*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2017, z. 2, s. 38–39.

¹⁵ N. Lemann, *Saga*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy, Warszawa 2012, s. 978.

skomplikowane relacje mikro- i makrohistorii¹⁶, a przede wszystkim nielinearność opowieści – czytelnik nie śledzi losów bohaterki chronologicznie, rozdziały, konsekwentnie tytułowane imionami: Berta, Barbara, Violetta, Kalina, są poprzęplane. Te właściwości *Gorzko, gorzko* sytuują ją poza cechami klasycznej sagi rodzinnej, czyniąc z niej, jak zostało już wskazane, sagę rodzinną XXI wieku czy nawet antysagę – jeśli posłużyć się rozpoznaniem genologicznymi Anny Zatory dotyczącymi metamorfóz tego gatunku literackiego¹⁷. Sama pisarka podobnie stypologizowała swoją powieść, mówiąc: „*Gorzko, gorzko* jest sagą rodzinną z prawdziwego zdarzenia, choć to opowieść w nowoczesnej formie, z nietypową narratorką”¹⁸.

Czytanie

W przypadku Berty odbiorca już na początku powieści zostaje poinformowany, że gdy poznaje jej historię, „było już po wszystkim”¹⁹, a ona sama „była zdolna do wszystkiego, o co ją posądzono” (GG, s. 17). Berta Koch, żyjąca w Langwaltersdorfie (obecnie Unisław Śląski) w pobliżu Waldenburga, „który kilka lat po jej zniknięciu miał stać się polskim Wałbrzychem” (GG, s. 17), w przededniu II wojny światowej trwa wśród fantazmatów, mieszkając na prowincji z despotycznym ojcem, Hansem Kochem. Bohaterka przekonana, podobnie jak jej dziewiętnastowieczna antenatka Emma Bovary, że obecne życie stanowi tylko wstęp do tego prawdziwego, wymarzonego, ponosi tragiczną w skutkach porażkę z powodu zderzenia iluzji z rzeczywistością. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że Bator zastosowała podobny zabieg antroponimiczny jak wspomniany powyżej Sygietyński w *Na skalach Calvados* – Berta Koch, *nomen omen*,

¹⁶ A. Zatora, *Saga rodzinna...*, s. 39.

¹⁷ Zob. tamże.

¹⁸ J. Bator, *Jestem mentalną lesbijką*, rozmawia A. Hudzik, „Newsweek” 2020, nr 50, s. 100.

¹⁹ J. Bator, *Gorzko, gorzko*, Kraków 2020, s. 17. Dalsza paginacja cytatów z tego wydania utworu, oznaczonego skrótem „GG”, oraz odwołań do niego jest zlokalizowana w tekście głównym w nawiasach.

jest imienniczką córki Emmy; należy zatem wnioskować o intencjonalności takiego rozwiązania²⁰.

Powracając do odnarratorskiej charakterystyki, dla bohaterki *Gorzko, gorzko*:

świat innych często wydawał [...] się doprawdy nieciekawy i pozbawiony sensu, w przeciwieństwie do tego, w którym poruszały się bohaterki czytanych przez nią romansów. Za każdym razem utożsamiała się z heroiną targaną namiętnościami, uwięzioną w okowach takich czy owakich, z których tylko prawdziwa miłość mogła ją uwolnić, a ta pojawiała się zawsze w odpowiednim momencie. Tego właśnie pragnęła [...] (GG, s. 18).

Podobnie u Flauberta, Emma „ze wszystkiego musiała wynieść jakąś korzyść; to, czym jej serce nie umiało pożywić się od razu, odrzucała jako bezużyteczne – usposobienie miała raczej sentymentalne niż artystyczne, szukała wzruszeń, nie pejzaży”²¹; jako piętnastolatka czytała książki, w których byli „kochankowie, kochanki, miłostki, prześladowane damy”²², „później, czytając Waltera Scotta, [...] marzyła o sepetach, kordegardach, minstrelach. Chciałaby mieszkać w starym zamczysku”²³. W tym zestawieniu obu bohaterek pojawia się istotny trop, pozwalający uchwycić ich podobieństwo – czytanie. Czytanie, które jest kluczem dla rozumienia bowaryzmu, nie jest rodzajem procesu odkrywającego świat zewnętrzny, ale wewnętrzny; służy poruszaniu się po przestrzeni niedostępnej, bo nieistniejącej realnie, jednak koniecznej do urzeczywistnienia. Literatura konsumowana przez bohaterki bowarystyczne nie zawsze należy do obiegu wysokoartystycznego. Emma czyta i te powieści, które są typowymi przykładami literatury popularnej, czy w czasach Flauberta brukowej, ale

²⁰ Córki Emmy: Berta Bovary, Berta Boudard oraz Berta Koch. Zenon Uryga tak właśnie określił Bertę z powieści Sygietyńskiego: „Bohaterka *Na skalach Calvados* jest bez wątpienia literacką córką Emmy Bovary”; Z. Uryga, „*Na skalach Calvados*”..., s. 87.

²¹ G. Flaubert, *Pani Bovary. Z obyczajów prowincji*, przeł. R. Engelking, Warszawa 2020, s. 60.

²² Tamże.

²³ Tamże, s. 61.

również utwory należące dziś do niekwestionowanego kanonu. Katarzyna Czeczot celnie stwierdza, że „ofiarą właśnie tego rodzaju lekceważonej i poniżanej literatury padnie pani Bovary, urzeczona nie przez kochanka, lecz przez miłość jako taką, urzeczowiona w swoim pragnieniu, by stać się jej obiektem”²⁴. Bowaryzm dobrze charakteryzuje przekonanie wyrażone przez Jacques’a Rancière’a: „Tylko literatura jest prawdziwym życiem, życiem naprawdę przeżyтым i czytelnym dla siebie samego”²⁵.

Pisarze, w których zaczytywała się Emma, to twórcy romantyczni lub/i realiści tworzący w okresie romantyzmu: „zglębiała opisy wnętrz w romansach Eugeniusza Sue; czytała Balzaka i George Sand, szukając u nich złudnego zaspokojenia własnych pragnień”²⁶, wertowała wiersze Alphonse’a de Lamartine’a (jedyne go poety, którego ceniła²⁷), z zachwytem słuchała *Ducha wiary chrześcijańskiej* François-René Chateaubrianda (*nota bene*, ulubionego pisarza Flauberta²⁸), „tych dźwięcznych skarg romantycznej melancholii”²⁹, ale również chętnie sięgała po „ekscentryczne powieści z opisami krwawych orgii”³⁰, lubiła „wartkie opowieści, zapierające dech i budzące lęk”³¹. Wybór lektur wydaje się świadomy, ich autorzy, jak już wspomniano, to przedstawiciele romantyzmu lub pisarze, których proweniencja estetyczna znajduje się w tej właśnie epoce: Scott, Sue, Sand, Balzak, Lamartine, Chateaubriand, wszakże Emma „szukała wzruszeń, nie pejzaży”³². I podobnie jest w *Gorzko, gorzko*, Berta czyta-

²⁴ K. Czeczot, *Magnetyzm*, Warszawa 2016, s. 50.

²⁵ J. Rancière, *Dlaczego należało zabić Emmę Bovary? Literatura, demokracja i medycyna*, przeł. J. Franczak, „Teksty Drugie” 2012, nr 4, s. 154.

²⁶ G. Flaubert, *Pani Bovary...*, s. 80.

²⁷ Zob. tamże, s. 62. Flaubert bardzo krytycznie oceniał poezję Lamartine’a, pisał w liście z 6 kwietnia 1853 roku do Luizy Colet: „Nie, nie czuję najmniejszej sympatii do tego poety”; G. Flaubert, *Listy do Luizy*, przeł. R. Engelking, Warszawa 2019, s. 298.

²⁸ Zob. np. F. Brown, *Gustaw Flaubert. W niewoli słowa i kobiet*, przeł. L. Niedzielski, Warszawa 2008, s. 255; R. Lis, *Ręka Flauberta*, Warszawa 2012, s. 113.

²⁹ G. Flaubert, *Pani Bovary...*, 60.

³⁰ Tamże, s. 288.

³¹ Tamże, s. 104.

³² Tamże, s. 60.

ła „takie tytuły jak *Wichrowe Wzgórze* czy *Dziwne losy Jane Eyre* pośród masy typowej literatury dla głupiutkich pań z tytułami *Pani mrocznego zamczyska* czy *Zniewolona hrabina*” (GG, s. 343), zawyrokuję dziennikarz, piszący artykuł o zbrodni dokonanej przez córkę Hansa Kocha. Utwory czytane przez Bertę przebiegają wokół podobnego podziału jak w przypadku Emmy: z jednej strony są to dzieła, które przetrwały próbę czasu i współtworzą dziś repertuar arcydzieł, nawet jeżeli w momencie ukazania się nie były cenione przez krytykę, czyli powieści Emily Brontë i Charlotte Brontë³³ (*nota bene*, obie pisarki są przedstawicielkami angielskiego romantyzmu), a obok egzemplifikacje typowej, dziewiętnastowiecznej literatury trywialnej, brukowej. Należy zatem rozróżnić dwa typy piśmiennictwa czytane przez Emmę Bovary oraz jej następczynię. Zbyt często ujednocila się te utwory i pochopnie kategoryzuje, czego przykładem są symplifikujące stwierdzenia Kazimierza Szczuki: „Pani Bovary jako czytelniczka groszowych romansów, prototyp pochłaniaczki harlequinów, seriali popołudniowych i oper mydlanych... Może być prawzorcem kobiety, na której wyrosła potęga kolorowych czasopism poświęconych modzie i kosmetykom. [...] Liczy się dla niej jedno: łaknie kultury jak narkoman narkotyku. Ale dostęp ma tylko do jej przemielonych odpadów”³⁴. Jest przecież zasadnicza rozbieżność między prozą Balzaka czy poezją Lamartine’a a „ekscentrycznymi powieściami z opisami krwawych orgii”³⁵. Niewątpliwie odrębną kwestią pozostaje percepcja książek czytanych przez panią Bovary; Janion zaznacza: „zaciera się – przynajmniej w odbiorze – jakakolwiek różnica między Chateaubriandem i Lamartine’em a producentami kiczu dla gryzetek. Emma pożera to wszystko z takim samym uniesieniem, zachwytem, poczuciem wspólnoty marzenia”³⁶.

³³ Zob. E. Kraskowska, *Siostry Brontë*, Kraków 2006, s. 14–15. Warto wspomnieć, że jedną z bohaterek powieści Charlotte Brontë *Dziwne losy Jane Eyre* (1847) jest, *nomen omen*, Bertha Mason.

³⁴ K. Szczuka, *Kopciuszka, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2001, s. 90.

³⁵ Chociaż wedle teściowej Emmy zajęcie jej synowej to „czytanie powieści, szkodliwych książek, bezbożnych broszur, gdzie cytują Woltera”; G. Flaubert, *Pani Bovary...*, s. 142.

³⁶ M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej...*, s. 45.

Antropologia fantazmatu

Bohaterowie bowarystyczni nie chcą żyć w terażniejszości. Ich fantazmatyczna egzystencja ma miejsce w nieustannym powracaniu do przeszłości lub/i usilnym formowaniu przyszłości poprzez marzenia oraz plany. Emma „pokochała przeszłość”³⁷, „porównywała się do wielkich dam minionego wieku”³⁸. Stwierdzenie, że Bovary czy Koch są niezadowolone z bycia tu i teraz, wydaje się truizmem. Teraźniejszość oznacza dla nich udrękę egzystencjalnej nudy, oczekiwanie na lepsze, które dopiero nadejdzie. Ewentualnie wektor odwraca się tylko ku temu, co przeminęło, przez co bowaryzm wynika z rdzenia romantycznej antropologii, ponieważ, jak przypomina Władysław Tatarkiewicz, dla romantyka „najpiękniejsze jest to, czego już nie ma. Ewentualnie – czego jeszcze nie ma”³⁹.

Janion podkreślała dychotomię wpisaną w anatomię fantazmatu: „Fantazmat jest derywatem marzenia, które najczęściej odwołuje się do wyrazistego dualizmu kontrastów [...] przeciwstawia sobie dwa miejsca bytowania i dwie rzeczywistości. Czyni to w trybie wartościującym. Lepsze jest »tam«, gorsze jest »tutaj«. Dlatego marzący jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest”⁴⁰; toteż dla Bertę Koch „świat był gdzie indziej” (GG, s. 30), z kolei Emma Bovary bardzo często „usiłowała wyobrazić sobie wydarzenia, do których nie doszło, odmienny los”⁴¹. W romantyzmie niezwykle często pojawiały się tego typu dwudzielności: dziś – jutro, materia – metafizyka, życie – śmierć, zło – dobro, rzeczywistość – marzenie; dla romantyków szczególnie ważnym było pokonywanie tych opozycji, czyli dokonywanie różnego rodzaju transgresji. Same fantazmaty są transgresywne, ponieważ w konsekwencji prowadzą do przekraczania rozmaitych granic. Dla realizacji marzeń często warunkiem koniecznym okazuje się gwałtowne naruszenie zastanego porządku, co też ukazał Flaubert w *Pani Bovary*. Janion

³⁷ G. Flaubert, *Pani Bovary...*, s. 61.

³⁸ Tamże, s. 220.

³⁹ W. Tatarkiewicz, *Romantyzm, czyli rozpacz semantyka*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4, s. 7.

⁴⁰ M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej...*, s. 11–12.

⁴¹ G. Flaubert, *Pani Bovary...*, s. 67.

zauważa, iż „przeciwstawienie marzenia i rzeczywistości stało się sposobem konstituowania romantycznego projektu antropologicznego”⁴².

Uwięzienie w terażniejszości powoduje nieszczęście egzystencjalne bohaterki *Gorzko, gorzko*. W świecie, w którym przyszło jej żyć, mógł się zrealizować tylko jeden scenariusz: „dziewczyny nie miały innych planów na życie niż wyjście za mąż czy pójście na służbę” (GG, s. 172). Cały czas, w świecie marzeń i fantazji, Berta tkwi w tym, co ma przynieść przyszłość i jest ściśle związane ze sferą miłości: „Może gdzieś czeka na nią ktoś taki, [...], może ten ktoś przeczuwa jej istnienie i wkrótce ruszy, by ją odnaleźć i porwać w świat” (GG, s. 41). Podobnie u Flauberta, Emma nie akceptuje życia takim, jakie ono jest, „w głębi duszy czekała ciągle na wielkie wydarzenie”⁴³. Warto nadmienić, że to właśnie romantyzm stworzył typ bohatera odznaczającego się przede wszystkim indywidualizmem, odrzucającego reguły świata, w którym przyszło mu żyć. Tak samo postać bowarystyczna dokonuje transgresji przeciwko zastanemu porządkowi, nie zgadza się z egzystencją, która w jej pojmowaniu nie jest tożsama z tą, w jakiej żyć powinna. Warunkiem koniecznym staje się bunt, wyzwanie rzucone społeczeństwu. Czesław Miłosz pytał retorycznie: „Niekiedy [...] marzycielką-buntowniczką bywa kobieta: czyż nie jest nią Emma Bovary?”⁴⁴. Bohaterka Flauberta nie jest wcale naiwną, niemyślącą, próżną istotą, przeciwnie – posiada szeroką świadomość swojej sytuacji i ograniczeń, co pisarz precyzyjnie uchwycił za pomocą mowy pozornie zależnej: „Mężczyzna przynajmniej jest wolny; może odkrywać nowe kraje i namiętności, pokonywać przeszkody, zakosztować najdalszego szczęścia. A kobietę wiecznie coś krępuje. Bierna i uległa, ma przeciw sobie słabości ciała i surowość praw. [...] pragnienie ją targa, konwenans powściąga”⁴⁵. Zarówno w powieści Flauberta, jak i Bator doświadczenie miłosnego fantazmatu, jego realizacja otwierają drogę do wypowiedzenia posłuszeństwa opresyjnej rzeczywistości. Na tym polega wielkość bohaterki bowarystycznej, którą ujął John Maxwell Coetzee:

⁴² M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej...*, s. 50.

⁴³ G. Flaubert, *Pani Bovary...*, s. 83.

⁴⁴ C. Miłosz, *Rok myśliwego*, Kraków 2001, s. 164.

⁴⁵ G. Flaubert, *Pani Bovary...*, s. 108.

„W determinacji, z jaką walczy o swoje prawo do pożądania na przekór dezaprobatie świętoszkowatej społeczności, i w decyzji, by wybrać śmierć zamiast upokorzenia, jest coś bohaterskiego”⁴⁶.

Odmianę losu Berty przynosi poznanie pomocnika wędrownego handlarza, przyjeżdżającego do Langwaltersdorfu, Młodego, który będąc „pięknym jak sen nastolatki” (GG, s. 35), „miał stać się centrum jej świata, słońcem, wokół którego krążyła coraz szybciej” (GG, s. 159). Dzięki niemu Berta, tak jak Emma dzięki Leonowi⁴⁷, doświadczy tego, czego bohaterki pochłanianych przez nią książek: „przez jej ciało przetaczały się fale rozkoszy, o jakiej kiedyś czytała w romansach” (GG, s. 229). Urzeczywistnienie fantazmatów pozwala na bunt wobec oczekiwań i wzorców społecznych prowincjonalnej miejscowości. Berta przestaje realizować się wyłącznie jako posłuszna córka, bowiem

nie było powrotu do życia sprzed Młodego, tego była pewna tak samo, jak niemożności życia z kimś innym. Mogła być z Młodym albo nie być wcale i gdyby kochanek o to poprosił, po prostu wyszłaby w jednej koszuli z domu między torami i drogą, i nie odwróciła się za siebie (GG, s. 225).

Ten rodzaj buntu jest w pełni tożsamy z buntem Emmy, o którym pisze Mario Vargas Llosa, że jest: „indywidualny i, z pozoru, egoistyczny: ona łamie zasady swojego środowiska motywowana wyłącznie problemami osobistymi [...]. Dlatego że jej fantazja i jej ciało, jej marzenia i apetyty są przez społeczeństwo tłamszone”⁴⁸. Gdy część marzeń o przyszłości zostaje zrealizowana przez spotkania z Młodym, bohaterka Bator nadal, nawet w tych momentach, będzie oddawać się fantazmatycznym planom – ucieczce z domu, wyjeździe do Pragi, pragnieniu, by ukochany określił swoje zamiary i zabrał ją z miejsca, w którym nie chce być:

⁴⁶ J.M. Coetzee, *Późne eseje 2006–2017*, przeł. D. Żukowski, Kraków 2020, s. 154.

⁴⁷ Emma w czasie romansu z Leonem jawi się jako „cudzołożnica ze wszystkich powieści, heroina wszystkich dramatów, mglista *ona* ze wszystkich tomów wierszy”; G. Flaubert, *Pani Bovary...*, s. 267.

⁴⁸ M.V. Llosa, *O czytaniu i pisaniu. Wybór eseistyki*, przeł. i oprac. T. Pindel, Gdańsk 2017, s. 70.

Berta po stronie zysków tak bardzo chciała zapisać to, co najważniejsze, marząc, że w końcu Młody powie, Ucieknij ze mną do Pragi. Kochanek opowiadał jej, że Praga jest naprawdę złota, zwłaszcza po południu, kiedy słońce chyli się ku zachodowi (GG, s. 226).

Przestrzeń

Istotną rolę odgrywa przestrzeń i powiązanie jej z przeżyciami bohaterek omawianych powieści. Prowincja, doceniona w sposób szczególny przez romantyków⁴⁹, jest miejscem akcji, w którym rozgrywa się powieść Flauberta – niewielkie Yonville, miasteczko „ciche jak zawsze”⁵⁰, „region nijaki, gdzie mowa pozbawiona jest intonacji, pejzaż zaś charakteru”⁵¹. Nie bez powodu Flaubert opatrzył swój słynny utwór podtytułem „Z obyczajów prowincji”⁵². Należy jednak zaznaczyć, że w *Pani Bovary* zaściankowe Yonville jest przestrzenią wypełnioną przez panoptikum ludzi małostkowych, obłudnych, chciwych, próżnych, koniunkturalnych, których najpełniejsze odzwierciedlenie stanowi aptekarz, pan Homais⁵³. Podobną galerię postaw

⁴⁹ Prowincja odegrała znaczącą rolę w aspekcie fascynacji ludowością, w programowej *Romantyczności* Adama Mickiewicza (1822) zwykły lud, gmin w miasteczku staje się orędownikiem prawd romantycznych. Warto przypomnieć na marginesie, że właśnie w tej epoce peryferie stają się rezerwuarem dyskursu narodowego, co widać u Mickiewicza w *Konradzie Wallenrodzie* (1828) – *Pieśń Wąjdeloty*, w *Panu Tadeuszu* (1834) – Soplicowo jako ostoja polskości czy w *Balladynie* Słowackiego (1834) – chatka Pustelnika w lesie, w której znajduje się korona Popielidów; są to już jednak elementy niepowiązane w żaden sposób z bowaryzmem.

⁵⁰ G. Flaubert, *Pani Bovary...*, s. 250.

⁵¹ Tamże, s. 91.

⁵² Inne bohaterki bowarystyczne również żyją na prowincji – Berta z *Na skalach Calvados* Sygietyńskiego czy Franka z *Chama* Orzeszkowej.

⁵³ Renata Lis pisze, że Flaubert „odrażających atrybutów nie szczędził [...] całemu prowincjonalnemu otoczeniu, którym brzydził się do tego stopnia, że swoją pracę nad tym tematem potrafił nazywać »dozowaniem gówna«”; R. Lis, *Ręka...*, s. 193. Klimat małej miejscowości autor *Pani Bovary* znał doskonale z Rouen, gdzie przyszedł na świat, z drugiej strony uważał, że jakiegokolwiek miejsce stanowi dobry temat literacki: „każdy

czytelnik bez trudu odnajdzie w *Gorzko, gorzko* Bator. Chociaż Flaubert właśnie na prowincji umieścił marzącą bohaterkę, to nie ma ona do czynienia ze współczującą, rozumiejącą, otwartą ludnością peryferyjnej miejscowości, którą utrwalił romantyzm, żeby wspomnieć *Romantyczność* Adama Mickiewicza (1822). Emmie „wszystko, co ją tu otaczało, nuda wiejskiego krajobrazu, głupota małego miasteczka, pospolitość życia, zdawało [...] się czymś całkiem wyjątkowym, pułapką, w której przypadkiem się znalazła”⁵⁴.

Odpowiednikiem Yonville w powieści Bator jest położony w pobliżu Waldenburga Langwaltersdorf, w którym „doskwierała jej samotność w domu na skraju wsi, między torami a drogą, po których przepływało koło niej życie” (GG, s. 100). W tej miejscowości „bez wątpienia nikt [...] nie przypominał postaci z romansu, godnej miłości Berty Koch” (GG, s. 90)”. I znowu pojawiają się podobieństwa między bohaterkami – niechęci do miejsca zamieszkania towarzyszy marzenie o wielkim mieście. Metropolia w wyobraźni bohaterki bowarystycznej jest ściśle powiązana z potencjalnością realizacji marzeń oraz sensualnością, ponieważ, jak stwierdza Emma, kobiety „w mieście, w gwarze ulic, szumie teatrów, blasku balów, wiodły życie, które uskrzydla i rozpala zmysły”⁵⁵.

W *Gorzko, gorzko* stolica Czech stanowi przestrzeń fantazmatyczną. Praga jest marzeniem o szczęśliwym, bezpiecznym życiu, wyczekiwaną realizacją zapewnień ukochanego; funkcjonuje na zasadzie kontrastu – symbol stałości, pewności wobec płynnego, jednostajnie nużącego życia na prowincji. Praga posiada w kulturze liczne konotacje miejsca wyjątkowego,

zapadły kąt wart jest Konstantynopola”; G. Flaubert, *Listy do Luizy...*, s. 310. *Nota bene*, negatywny obraz prowincji, motyw dusznej, nieprzyjaznej atmosfery peryferyjnego miasteczka pełnego tajemnic jest często eksploatowany w kulturze popularnej, żeby wspomnieć słynne powieści Stephena Kinga: *Miasteczko Salem* (1975), *Smętarz dla zwierzaków* (1983) czy *Sklepik z marzeniami* (1991) oraz w serialach produkcji Netflix, np.: *Broadchurch* (2013–2017), *Stranger Things* (2016–2021), *Las* (2017), *Czarny punkt* (2017–2019), *Dark* (2017–2020), *Riverdale* (2017–2021).

⁵⁴ G. Flaubert, *Pani Bovary...*, s. 81. Flaubert zdawał sobie sprawę z uniwersalizmu poruszanego przez siebie tematu. W liście z 14 sierpnia 1853 roku pisał do Luizy Colet: „Moja biedna Bovary z pewnością cierpi i płacze o tej porze w dwudziestu miasteczkach Francji jednocześnie”; tenże, *Listy do Luizy...*, s. 321.

⁵⁵ Tenże, *Pani Bovary...*, s. 68.

magicznego⁵⁶, podobnie jak Paryż⁵⁷, będący jej odpowiednikiem w powieści Flauberta. O stolicy Francji Emma marzyła:

Jakiż też był ten Paryż? Cóż za bezkresne słowo! Powtarzała je szeptem, z rozkoszą; dźwięczało w uszach niczym dzwon katedralny, płonęło przed oczyma nawet na etykietach słoików z pomadą⁵⁸.

Tak samo Berta Koch marzy o Pradze: „W Złotej Pradze będzie wszystko” (GG, s. 327).

Pisanie

Ważną rolę w przypadku Berty, oprócz charakterystycznego dla bawaryzmu czytania, odgrywa pisanie: „jako osoba prowadząca tajemne tekstowe życie wydawała się samej sobie ciekawsza, bardziej godna miłości. [...] Wydawało jej się, że pisząc, ulega przemianie” (GG, s. 41); „potrzebowała mówienia i pisania” (GG, s. 281). Jest to pragnienie ogólnoludzkie – mówić i być wysłuchanym, pisać i być przeczytanym; Janion podkreśla, że „podstawą humanistyki jest opowieść. Nie wystarczy coś zobaczyć, przeżyć lub nawet pojąć. Trzeba jeszcze umieć to opowiedzieć”⁵⁹. W pisaniu Berty dostrzegalny jest rozdźwięk między jej potrzebami a rzeczywistością, bowiem we wsi: „nikt nie oczekiwał od niej pisarskiego talentu. Mając osiemnaście lat, do perfekcji opanowała sztukę robienia salcesonu ze świńskimi uszami, a także świńskich uszu po bawarsku w delikatnej, lecz pieprznej galaretce” (GG, s. 101). Bohaterka powieści Bator prowadzi dziennik, który później okaże się swoistym łącznikiem przeszłości z teraźniejszością w życiu

⁵⁶ Zob. *Praga noir*, pod red. P. Mandysa, przeł. D. Dobrew, A. Radwan-Żbikowska, Warszawa 2019; A.M. Ripellino, *Praga magiczna*, przeł. H. Kralowa, Warszawa 2021.

⁵⁷ Zob. R. Caillois, *Paryż, mit współczesny*, przeł. K. Dolatowska, [w:] tegoż, *Odpowiedzialność i styl. Eseje o formach wyobraźni*, wyb. M. Żurowski, przeł. J. Błoiński, K. Dolatowska, A. Frybesowa, L. Kukulski, J. Lisowski, Warszawa 2019, s. 85–103.

⁵⁸ G. Flaubert, *Pani Bovary...*, s. 79.

⁵⁹ M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2016, s. 9.

jej potomkini⁶⁰. Ów zeszyt będzie stanowił skrupulatny zapis fantazji, planów, ale również rozpamiętywania przeszłości i radzenia sobie ze smutkiem, gdy marzenia nie zostaną zrealizowane zgodnie z oczekiwaniami. Tym samym dziennik odegra rolę terapeutyczną, pozwalającą ukoić i (w jakimś sensie) ujarzmić rzeczywistość, zgodnie z poetyckim rozpoznaniem Stanisława Grochowiaka: „Godziny przy piórze – one leczą rany”⁶¹. *Nota bene*, na leczniczą rolę pisania wskazywała sama autorka *Gorzko, gorzko*⁶². Hiperbolizowanie wydarzeń dnia codziennego, nadawanie im romantycznego kolorytu, idealizowanie kochanka, demonizowanie osób nawet potencjalnie zagrażających ich miłości jest w przypadku Berty ściśle powiązane z fantazmatami; miłość do Młodego, czyli uczucie, o którym czytała w powieściach, w końcu zostało zmaterializowane, zatem zapragnęła nadać mu literackiego kształtu:

Czytając w samotności swój pamiętnik, rozkoszowała się historią, którą sama stworzyła, zdumiona niesamowitością faktu, że to deszczowe lato rozkoszy, tęsknoty, wątpliwości staje przed jej oczami w całym bogactwie szczegółów. Czytała tylko starsze zapiski dotyczące Młodego, poprawiając tu i ówdzie,

⁶⁰ Przyjaciółka Berty Koch, Magda Tabach, stanie się depozytariuszką jej dziennika i zarazem pamięci o niej. Zeszyt przekaże prawnuczce Berty, Kalinie: „przyniosła mi stary kajet w skórzanych okładkach, otulony we flanelowy kocyk jak szczenię. Pamiętnik mojej prababki, Berty Koch, mistrzyni w przyrządzaniu świńskich uszu w galarecie, przemówił do mnie przenikliwym szeptem z zaświatów” (GG, s. 644). Również w szerszym sensie można rozpatrywać wpływ Berty na jej dziedziczkę, na co wskazywała sama pisarka: „kolejne pokolenia muszą się zmierzyć z nieświadomym dziedzictwem Berty. Potomkinie ponoszą konsekwencje zbrodni i pragnienia wolności”; J. Bator, *Zbierałam z babcią paprochy z dywanu...*, s. 79.

⁶¹ S. Grochowiak, *Ars poetica*, [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, t. 1, oprac. i red. B. Symbor, Wrocław 2017, s. 310. Warto wspomnieć, że ten wiersz, a przede wszystkim cytowany powyżej wers, okazał się bardzo znaczący dla wielu pisarzy, chociażby Jerzego Pilcha; zob. W. Beres, *Pilchu. Na rogu Wiślniej i Hożej*, Warszawa 2021, s. 316.

⁶² „Joanna otwiera kryptę – pisząc. Przepracowuje rodzinną traumę w swoich powieściach. [...] dzięki temu, że pisarka Joanna wciąż obrabia mroczne poletko, Joanna, która zamyka komputer, jest zdrowa. Nigdy nie była na terapii”; K. Sulej, *Joanna Bator...*, s. 29.

kreśląc, gdy przyszła jej do głowy lepsza metafora czy nagle wspomnienie [...] (GG, s. 551).

Berta cały czas modeluje swoją miłość do Młodego. Gdy ona już się urealniła, będąc uczuciem, jakie bohaterka chciała przeżyć, czytając romantyczne powieści, musi nadawać jej nowe formy, bowiem fantazmat, na co wskazuje Janion,

uzyskuje swój status w „rzeczywistości psychicznej” jako „szczególnej formie egzystencji”, która, jak powiada Freud, nie powinna „być mylona z rzeczywistością materialną”. Ale jednocześnie nie oznacza to bynajmniej, że fantazmat nie ma swoistego wymiaru realnego, gdyż stwarza trwałe konsekwencje w obrębie świadomości⁶³.

Tą konsekwencją, w przypadku Berty, okaże się przemożna wiara w szczerą uczucia kochanka, nawet gdy już nie będzie żadnych wątpliwości, że ją porzucił i oszukał.

Parantele z romantyzmem

Flaubert, który „pod względem temperamentu i upodobań uważał się za romantyka”⁶⁴, był wytrawnym czytelnikiem dzieł tamtej epoki⁶⁵. Wiele jego zachowań i inklinacji miało charakter typowo romantyczny (choćby fascynacja śmiercią i cmentarzami, otaczanie się pamiątkami po zmarłych, opisywanie pogrzbów, rozmyślania nad końcem istnienia⁶⁶). Francuski pisarz, tak jak inni wielcy romantycy – George Gordon Byron, Chateaubriand, Lamartine, Gérard de Nerval czy Juliusz Słowacki, odbył prawie dwuletnią podróż na Wschód; po jej zakończeniu rozpoczął pracę nad *Panią Bovary*,

⁶³ M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 2006, s. 6.

⁶⁴ J.M. Coetzee, *Późne eseje...*, s. 146.

⁶⁵ Zob. R. Lis, *Ręka...*, s. 34.

⁶⁶ Zob. tamże, s. 25–26, 43, 52, 56, 59–60, 115; G. Flaubert, *Listy do Luizy...*, s. 87, 206, 233–234, 236, 292, 313–314.

w której rozpoznawalne są echa orientalnych wojaży⁶⁷. Związek najsłynniejszej powieści Flauberta z romantyzmem wydaje się oczywisty, nie bez powodu Jean-Paul Sartre określił tę książkę jako „manifest postromantyzmu”⁶⁸. Te ustalenia nie przesądzają oczywiście o tym, że autor *Bouvarda i Pécucheta* był bezkrytyczny wobec romantyzmu i można go uznać za epigona tej epoki. Z pewnością nie.

W *Pani Bovary* jest wiele elementów ironicznych oraz krytycznych wobec idei czy postaw romantycznych. Powieść precyzyjnie łączy ze sobą technikę realistyczną i naturalistyczną, antycypując w wielu fragmentach literacki impresjonizm, przynosi ona również obraz tego, jak „rozpadająca się kultura romantyczna łatwo produkuje kicz”⁶⁹. Flaubert obawiał się także powtarzania stylu Balzaka czy Chateaubrianda⁷⁰. Nie zmienia to jednak faktu, że bowaryzm opiera się przede wszystkim na romantycznej antropologii – nobilitacji marzenia. Tym samym, ze względu na ideowe oraz estetyczne powinowactwo, reminiscencje romantyzmu można uchwycić w powieści Bator.

Miłość Bertę do Młodego, niszcząca, wszechogarniająca, przypomina uczucia bohaterki ballad romantycznych, żeby wspomnieć Karusię ze wspomnianej wyżej *Romantyczności* Mickiewicza. Ten właśnie utwór, co zauważyła Marta Piwińska, podobnie jak inne ballady z cyklu opowiada o „miłości wiodącej do rozpacy, do zguby i na zatracenie”⁷¹. Fantazmat wyidealizowanej miłości prowadzi ku katastrofie, która ma w powieści Bator kilka

⁶⁷ Zob. R. Lis, *Ręka...*, s. 159–163; L. Lowe, *Critical Terrains: French and British Orientalisms*, New York–London, s. 1–3; A. Porterfield, *Why Emma Bovary Had to Be Bored: Echoes of Flaubert’s Egyptian Travel Writing in „Madame Bovary”*, „Studies in the Novel” 2016, t. 48, nr 3, s. 259–278. Szerzej na temat podróży Flauberta na Wschód zob. F. Brown, *Gustaw...*, s. 294–362.

⁶⁸ J.P. Sartre, *Idiota w rodzinie. Wybór tekstów z nieukończonej monografii*, wybr. W. Sadkowski, przeł. J. Waczków, Gdańsk 2000, s. 285.

⁶⁹ K. Szczuka, *Kopciuszek...*, s. 98.

⁷⁰ Gdy rozpoczął pracę nad powieścią, wyrażał obawę przed stylem romantycznym. W liście do Luizy Colet z 20 września 1851 roku donosił: „Wczoraj wieczorem zacząłem moją powieść. [...] Nie chciałbym pisać Paul de Kockiem ani Balzakiem podlanym Chateaubriandem”; G. Flaubert, *Listy do Luizy...*, s. 188.

⁷¹ M. Piwińska, *Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza*, Gdańsk 2003, s. 44.

poziomów – rodzinny (morderstwo ojca), społeczny (anatema lokalnej wspólnoty), kulturowy (oskarżenie o chorobę psychiczną⁷²). Sytuacja ontologiczna Berty i Karusi ze wspomianej ballady Mickiewicza jest tożsama w sferze przekonania o niezrozumieniu otoczenia. Bohaterka prozy Bator mogłaby wypowiedzieć podobne słowa, jak jej romantyczna antenatka: „Źle mnie w złych ludzi tłumie”⁷³. W ten sposób realizuje się kolejna odsłona fatalistycznej siły fantazmatu, skoro świat, w którym Berta egzystuje, jest tak wielkim utrapieniem, czuje się w nim osamotniona, musi szukać rezerwuaru symbolicznego, reprezentowanego w utworze przez wyjazd do Pragi. Tutaj także widoczna jest analogia z Mickiewiczowską Karusią. Bohaterka pragnęła, by ukochany ją zabrał: „Weź mię, ja umrę przy tobie, / Nie lubię świata”⁷⁴.

Pragnienie samobójstwa

Romantyczne obrazowanie, koherentne dla *Pani Bovary* i *Gorzko, gorzko*, nie ogranicza się jedynie do zbieżności topograficznych, nieustannego powracania przez bohaterki do przeszłości, emanacji marzycielstwa, ale również jest dostrzegalne w motywie samobójstwa i (w przypadku powieści Bator) ludowego pojmowania sprawiedliwości. Berta, gdy zrozumie porzucenie jej przez Młodego, uda się do lasu, chcąc zginać w wilczej paszczy, jednak po całonocnej nieobecności w domu okaże się, że: „Nie chciały mnie zjeść, powtarzała jak głupia, a zebranych ogarnęła zgroza, bo zrozumieli, że mówi o wilkach” (GG, s. 329). Samobójstwo, jak przypomina Janion, to „najczęstszy motyw w romantyzmie. [...] Samobójstwo jako akt

⁷² „Profesor Wolf, gość pensjonatu »Storchberg«, badający wilki, wyraził zdanie, że [...] powody jej niecnego czynu wyjaśnić by mogła dogłębna analiza osobowości, a on podejrzewa feministyczne zwichrowanie umysłu, spowodowane nadmiarem wolności i książek” (GG, s. 342).

⁷³ A. Mickiewicz, *Romantyczność*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, t. 1, oprac. C. Zgorzelski, Wrocław 1986, s. 101.

⁷⁴ Tamże.

wolności”⁷⁵. Wolność dla marzącego jest szczególna – marzenia pozwalają opuścić opresyjną egzystencję, która ma miejsce tu i teraz, w momencie, gdy marzenie zawsze odnosi się do tego, co nadejdzie. Bohaterki bowarystyczne popełniają samobójstwo, tak jak Emma, gdy uświadomią sobie ostateczny kres iluzji, żeby przywołać Frankę z *Chama* Orzeszkowej czy Annę Kareninę. Rzeczywistość pozbawiona złudzeń, gorzka świadomość, że marzenia już się nie zrealizują, są tak dojmujące, iż egzystencja przestaje mieć sens.

Romantycy doskonale wiedzieli, że marzenia dekonstruuja formę rzeczywistości, skutecznie od niej oddalają. Byron pisze: „Kto marzy, ten śpi”⁷⁶. Jednakże tak radykalny krok, jak odebranie sobie życia, nie jest warunkowany koniecznością, ale pragnieniem, wszak Emma Bovary, jako bohaterka romantyczna, często myśli o śmierci: „Chciałaby już nie żyć albo spać bez przerwy”⁷⁷; umierając, stwierdza: „Śmierć to nic takiego! [...] zasnę i będzie po wszystkim”⁷⁸. Kres życia przynosi wybawienie od niespełnionej egzystencji: „Nareszcie, rozmyślała, koniec zrad, upokorzeń i niezliczonych pożądań, które tak ją dręczyły”⁷⁹. Samobójstwo pozwala zadecydować osta-

⁷⁵ M. Janion, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2003, s. 148.

⁷⁶ J. Byron, *Giaur. Ułamki tureckiej powieści*, przeł. A. Mickiewicz, [w:] tegoż, *Powieści polityczne*, oprac. A. Tretiak, przeł. J. Korsak, A. Mickiewicz, F.D. Morawski, A.E. Odyniec, A. Pajgert, Kraków 1924, s. 56.

⁷⁷ G. Flaubert, *Pani Bovary...*, s. 290.

⁷⁸ Tamże, s. 312. W tych słowach można doszukiwać się echa trwałego i popularnego w kulturze motywu śmierci jako snu, motywu, który był obecny we wszystkich epokach literackich, począwszy od antyku. Jego emanacje są szczególnie dostrzegalne w baroku i w renesansie, np. *Do snu* (1584), *Tren VII* lub *Tren XIX* (1580) Jana Kochanowskiego. Romantycy chętnie podejmowali ten temat, żywili przekonanie o bliskości dwóch stanów – snu i śmierci, ścisłej relacji między nimi, co jest widoczne w wierszu *O śmierci* Johna Keatsa (1814), w poemacie *Sen Cezary z Trzech myśli* Zygmunta Krasińskiego (1840), w *Śnie srebrnym Salomei* Juliusza Słowackiego (1844). Mickiewicz w *Panu Tadeuszu* (1834) pisze: „zwyciężył w końcu sen, brat śmierci”; A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz, czyli ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*, oprac. S. Pigoń, Wrocław 2015, s. 394; Słowacki w *Beniowskim* (1841): „Ale sen – śmierci brat...”, J. Słowacki, *Beniowski. Wydanie całkowite w nowym układzie*, oprac. J. Kleiner, Kraków 1923, s. 304; podobne przykłady można by mnożyć.

⁷⁹ G. Flaubert, *Pani Bovary...*, s. 314.

tecznie o własnym losie, jednak w przypadku Berty Koch musiał on zostać dopełniony inaczej. Natura, utożsamiona przez wilczycę, nie zechciała zakończyć jej życia. Inaczej jednak postąpi z Clausem de Schlauserem, profetycznym bezdomnym, który jako pierwszy we wsi rozpowiedział o romansie Berty i Młodego. On zostanie rozszarpany przez waderę: „Nikt więcej nie widział wieszca żywego” (GG, s. 404). Wyraźnie dostrzegalny jest tutaj jeden z klasycznych tematów romantycznej antropologii – nie ludzie, ale natura wymierza sprawiedliwość, niczym w balladach Mickiewicza: *Lilijach*, *Świteziance* i *Świtezii* (1822), w *Balladynie* Juliusza Słowackiego (1834) czy w *Luborze* Józefa Bohdana Zaleskiego (1838). To wszakże romantycy właśnie nadali naturze szczególną rangę, chociaż postrzegali ją ambiwalentnie, nie tylko w jej aspektach pozytywnych, ale również skrajnych⁸⁰.

Zakończenie

Przedstawiona w powyższym tekście komparatystyczna analiza bowaryzmu w powieści *Gorzko, gorzko* pozwala wnioskować, że wzmiankowane zjawisko odkryte i opisane przez Flauberta, mimo upływu lat okazuje się chętnie eksploatowanym tematem literackim w prozie polskiej. W przypadku utworu Bator odbiorca ma do czynienia z – wskazywaną na początku artykułu – intencjonalnością takiego nawiązania. Umieszczenie bowarystycznej bohaterki na wsi pod Waldenburgiem w przededniu II wojny światowej wskazuje na ponadczasowy, uniwersalny, trwały kulturowo charakter marzącego.

Wykazany przy analizie porównawczej *Pani Bovary* oraz *Gorzko, gorzko* zakres pojawiających się w nich tematów i motywów romantycznych skłania do konkluzji o nadzwyczajnej aktywności oraz aktualności obrazowania, typowego dla epoki Byrona i Chateaubrianda, ściśle powiązanego z bowaryzmem, które – co należy podkreślić – w utworze Flauberta potraktowane zostało w wielu miejscach z ironią lub dystansem. Pod względem formalnym w obu powieściach istnieje narracja trzecioosobowa, w której często

⁸⁰ Zob. M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Gdańsk 2007, s. 215.

uwidocznioma zostaje mowa pozornie zależna⁸¹. Berta Koch jest postacią wykreowaną nie tyle na wzór, co raczej podobieństwo do Emmy Bovary, ale z pewnością więcej je łączy, niż różni.

W tkance fabularnej powieści Bator pojawiło się kilka, wskazanych powyżej, elementów tożsamyh: brak matki, atmosfera dusznej prowincji, emanacja marzycielstwa, czytanie ściśle powiązane z fantazmatami, kochanek i trajektoria romansu – od nadziei przez realizację po rozczarowanie. Różnicujące okazały się: małżeństwo (Berta jest panną, nie zdradza męża tak, jak jej antenatka), rola ojca (w powieści Flauberta nie odgrywa on większej roli w życiu Emmy, chociaż to za jego sprawą dochodzi do poznania przez nią Karola) oraz pisanie dziennika, będącego drugim, obok czytania, nurtem fantazmatycznego życia Berty Koch, pani Bovary spod Wałbrzycha.

Bibliografia

- Bator J., *Gorzko, gorzko*, Kraków 2020.
- Bator J., *Jestem mentalną lesbijką*, rozmawia A. Hudzik, „Newsweek” 2020, nr 50.
- Bator J., *Kobieta*, Warszawa 2002.
- Bator J., *Wnuki dźwigają brzemień dziadów*, rozmawia A. Szwedowicz, Polska Agencja Prasowa, <https://www.pap.pl/aktualnosci/news%2C783542%2Cpisarka-joanna-bator-wnuki-dzwigaja-brzemie-dziadow.html> [dostęp: 19.09.2021].
- Bator J., *Zbierałam z babcią paprochy z dywanu*, rozmawia N. Szostak, J. Kurkiewicz, „Książki. Magazyn do Czytania” 2020, nr 5.
- Bereś W., *Pilchu. Na rogu Wiślniej i Hożej*, Warszawa 2021.
- Brown F., *Gustaw Flaubert. W niewoli słowa i kobiet*, przeł. L. Niedzielski, Warszawa 2008.
- Byron J., *Powieści poetyckie*, oprac. A. Tretiak, Kraków 1924.

⁸¹ W przypadku powieści Bator ta konkluzja dotyczy wyłącznie części poświęconych Bercie Koch.

- Caillois R., *Odpowiedzialność i styl. Eseje o formach wyobraźni*, wyb. M. Żurowski, przeł. J. Błoński, K. Dolatowska, A. Frybesowa, L. Kukulski, J. Lisowski, Warszawa 2019.
- Coetzee J.M., *Późne eseje 2006–2017*, przeł. D. Żukowski, Kraków 2020.
- Czczot K., *Magnetyzm*, Warszawa 2016.
- Flaubert G., *Listy do Luizy*, przeł. R. Engelking, Warszawa 2019.
- Flaubert G., *Pani Bovary. Z obyczajów prowincji*, przeł. R. Engelking, Warszawa 2020.
- Gennep van A., *O kilku przypadkach bowaryzmu zbiorowego*, przeł. Z. Krasnopolska, „Pamiętnik Literacki” 2012, z. 4.
- Głowiński M., „Cham”, czyli pani Bovary nad brzegami Niemna, [w:] „Lalka” i inne. *Studia w stulecie polskiej powieści realistycznej*, pod red. J. Bachorza, M. Głowińskiego, Warszawa 1992.
- Grochowiak S., *Wiersze zebrane*, t. 1, oprac. i red. B. Symber, Wrocław 2017.
- Ihnatowicz E., O „Szkicach węglem”, „Przegląd Humanistyczny” 1996, z. 6.
- Janion M., *Gorączka romantyczna*, Gdańsk 2007.
- Janion M., *Kobiety i duch inności*, Warszawa 2006.
- Janion M., *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2016.
- Janion M., *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991.
- Janion M., *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2003.
- Kostkiewiczowa T., *Orientacje badawcze i kondycja współczesnej komparatyki. Wprowadzenie do dyskusji*, [w:] *Badania porównawcze. Dyskusja o metodzie. Radziejowice 6–8 lutego 1997*, pod red. A. Nowickiej-Jezowej, Izabelin 1998.
- Kraskowska E., *Siostry Brontë*, Kraków 2006.
- Lemann N., *Saga*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy, Warszawa 2012.
- Lis R., *Ręka Flauberta*, Warszawa 2012.
- Llosa M.V., *O czytaniu i pisaniu. Wybór eseistyki*, przeł. i oprac. T. Pindel, Gdańsk 2017.
- Lowe L., *Critical Terrains: French and British Orientalisms*, New York–London 1991.

- Mandys P. (red.), *Praga noir*, przeł. D. Dobrew, A. Radwan-Żbikowska, Warszawa 2019.
- Mazan B., *Ahaswerus polski według „Nocy bezsennych” Józefa Ignacego Kraszewskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 2.
- Mazan B., *Literackie transpozycje doświadczenia bowarystowskiego w miłości*, [w:] *Sztuka a erotyka. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1994*, pod red. T. Hrankowskiej, Warszawa 1995.
- Mazan B., *Maria Konopnicka, „Morze odeszło” – bowaryzm, mistycyzm, tajemnica*, [w:] *Małe prozy Orzeszkowej i Konopnickiej*, pod red. I. Wiśniewskiej, B.K. Obsulewicz, Lublin 2010.
- Mazan B., Mazur A., *Dlaczego bowaryzm?*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2018, t. 49, nr 3.
- Mickiewicz A., *Pan Tadeusz, czyli ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*, oprac. S. Pigoń, Wrocław 2015.
- Mickiewicz A., *Wybór poezyj*, t. 1, oprac. C. Zgorzelski, Wrocław 1986.
- Miłosz C., *Rok myśliwego*, Kraków 2001.
- Munro A., *Miłość dobrej kobiety*, przeł. A. Pokojska, Warszawa 2013.
- Piwińska M., *Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza*, Gdańsk 2003.
- Porterfield A., *Why Emma Bovary Had to Be Bored: Echoes of Flaubert’s Egyptian Travel Writing in „Madame Bovary”*, „Studies in the Novel” 2016, t. 48, nr 3.
- Rancière J., *Dlaczego należało zabić Emmę Bovary? Literatura, demokracja i medycyna*, przeł. J. Franczak, „Teksty Drugie” 2012, nr 4.
- Ripellino A.M., *Praga magiczna*, przeł. H. Kralowa, Warszawa 2021.
- Sartre J.P., *Idiota w rodzinie. Wybór tekstów z nieukończzonej monografii*, wybr. W. Sadkowski, przeł. J. Waczków, Gdańsk 2000.
- Słowacki J., *Beniowski. Wydanie całkowite w nowym układzie*, oprac. J. Kleiner, Kraków 1923.
- Sulej K., *Joanna Bator. Pokój z widokiem*, [w:] V. Woolf, *Własny pokój*, przeł. A. Graff, Warszawa 2019.
- Szczuka K., *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2001.

- Szlachcikowska Ż., *Elementy bowaryzmu w „Grze o tron” i „Starciu królów” George’a R.R. Martina na przykładzie Sansy Stark*, „Conversatoria Linguistica” 2016, nr 10.
- Tabucchi A., *Pochwała literatury*, przeł. J. Ugniewska, „Czas Literatury” 2018, nr 4.
- Tatarkiewicz W., *Romantyzm, czyli rozpacz semantyka*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4.
- Uryga Z., „*Na skalach Calvados*” – powieść krytyczna, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2.
- Wyka K., *Bowaryzm Sienkiewicza*, „Twórczość” 1967, nr 3.
- Wyka K., *O sztuce pisarskiej Sienkiewicza*, [w:] *Henryk Sienkiewicz i recepcja światowa*, pod red. A. Piorunowej, K. Wyki, Kraków 1968.
- Zatora A., *Saga rodzinna – próba uporządkowania i konceptualizacji gatunku*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2017, z. 2.

Streszczenie

W artykule została przeprowadzona interpretacja życia fantazmatycznego jednej z bohaterek powieści Joanny Bator *Gorzko, gorzko*, Berty Koch, w kontekście bowaryzmu; tym samym dokonano analizy porównawczej polskiej powieści z *Panią Bovary* Gustave’a Flauberta. Za istotne uznano rozpatrywanie bowaryzmu z uwypukleniem charakterystycznych dla romantyzmu motywów i tematów, ponieważ właśnie w antropologii tej epoki należy upatrywać jego proveniencji. Wykorzystana metodologia opiera się w głównej mierze na psychoanalitycznej koncepcji dzieła literackiego (krytyka fantazmatyczna) oraz dociekaniach komparatystycznych.

Słowa kluczowe: Joanna Bator, Gustave Flaubert, bowaryzm, romantyzm, fantazmaty

Noty o Autorach

Grzegorz Bąk, Uniwersytet Complutense w Madrycie, profesor tytularny na Wydziale Filologii, sławista, hispanista i historyk. Autor i współautor prac na temat historii Polski i historii relacji polsko-hispańskich, między innymi: *Historia de los pueblos eslavos* [Historia narodów słowiańskich], [w:] *Historia de las literaturas eslavas* [Historia literatur słowiańskich], pod red. F. Presa (1997); F. Presa, G. Bąk, A. Matyjaszczyk, R. Monforte, *Soldados polacos en España durante la Guerra de Independencia 1808–1814* [Żołnierze polscy w Hiszpanii podczas hiszpańskiej wojny o niepodległość 1808–1814] (2004), współredaktor tomów zbiorowych. Tłumacz literatury polskiej (między innymi prozy Stanisława Lema).

Małgorzata Juda-Mieloch, absolwentka filologii polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego (1997). Doktoryzowała się pod kierunkiem prof. Wojciecha Głowi na podstawie rozprawy *Figura autorytetu w polskich współczesnych tekstach literaturoznawczych* (2003), wydanie książkowe *Na ramionach gigantów*, Universitas. Redaktorka, animatorka kultury, nauczycielka języka polskiego, egzaminator OKE w Poznaniu, nauczyciel konsultant w Ośrodku Doskonalenia Nauczycieli w Kaliszu. Autorka i współautorka wielu publikacji: książek (m.in. *Fala przeszłości*, *Apostoł wielkiej dobroci*, *A kiedy śpiewa chór*, *Marna głowa jednozakresowa*), podręczników (seria katechizmów *Odłonić Twarz Chrystusa*), artykułów naukowych i popularnonaukowych, scenariuszy lekcji. Publikowała w „Litterariach”, „Pracach Literackich”, „Pamiętniku Literackim”, „Znaku”, „Edukacji i Dialogu”, „Toposie”, „Arcanach”, portalu instytutksiazki.pl, książce festiwalowej „Chopin w barwach jesieni”, „Gazecie Ostrowskiej”, „Roczniku Ostrowskiego Towarzystwa Genealogicznego”, „Bliżej Biblioteki”. Pomysłodawca i redaktor serii poetyckiej „Biblioteka świętego Grzegorza z Nazjanzu”, prezentującej polską współczesną poezję religijną. Dla dwumiesięcznika „Topos” przeprowadziła wywiady z pisarzami: Antonim Liberą i Wojciechem Wenclem. Autorka monografii twórczości Antoniego Libery *W cieniu marnego czasu*, opublikowanej przez Instytut Literatury (2021). Nagrodzona przez Prezydenta Miasta Ostrowa Wielkopolskiego dwukrotnie

wyróżnieniem Osobowość Ostrowskiej Kultury (2013, 2014). Nominowana do tytułu Ostrowianin Roku 2015. Nagrodzona Laurem Starosty Ostrowskiego w 2017 roku. W 2019 otrzymała Medal Komisji Edukacji Narodowej.

Dariusz Kulesza, prof. dr hab., dyrektor Kolegium Literaturoznawstwa, kierownik Katedry Współczesności i Tradycji Literackiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku, autor kilku książek; trzy ostatnie to: *Całość i sens. Ćwiczenia historycznoliterackie* (Warszawa 2019), *Kossak-Szczucka. Służba* (Łódź 2021), *Ćwiczenia z życia. O twórczości Wiesława Myślińskiego* (Kraków 2022).

Krystyna Łatawiec, doktor habilitowany w zakresie literaturoznawstwa, profesor Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, kierownik Katedry Literatury Polskiej XX–XXI wieku i Krytyki Artystycznej w Instytucie Filologii Polskiej. Ostatnio wydała *Teatralne tropy rzeczywistości* (2020), *Literackie miejsca peryferyjne* (2022).

Jakub Rawski, doktor nauk humanistycznych, zajmuje się literaturoznawstwem i filmoznawstwem, pracuje jako adiunkt w Instytucie Humanistycznym Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Głogowie. Autor książki *„Zawisza Czarny” – niedokończony dramat Juliusza Słowackiego. Studium monograficzne* (2021) oraz współredaktor tomu *Słowacki i wiek XIX* (2016). Opublikował kilkadziesiąt artykułów naukowych w monografiach zbiorowych i na łamach periodyków takich, jak m.in.: „Teksty Drugie”, „Studia Filmoznawcze”, „Zeszyty Prasoznawcze”, „Pleograf”, „Autobiografia” czy „Zagadnienia Rodzajów Literackich”. Do jego zainteresowań badawczych należą: polski romantyzm emigracyjny, wampiryzm w kulturze popularnej, krytyka fantazmatyczna, zagadnienia komparatystyczne, a także szeroko rozumiane manifestacje inności w przestrzeni intermedialnej XX oraz XXI wieku.

Martyna Sadowska, studentka III roku w Szkole Doktorskiej AGH na Wydziale Humanistycznym, specjalność: nauki o kulturze i religii. Wielokrotna czynna uczestniczka ogólnopolskich konferencji naukowych (m.in. w Warszawie, Krakowie). Autorka dwóch artykułów: opublikowanego w czasopiśmie „Studia Humanistyczne AGH” w numerze 1/2020 *„Kultura przegrywu” i [beep] generation na przykładzie twórczości poetyckiej Tomasza Bąka oraz „Milcz i bij brawo” – (nie)oczywista zdolność mówienia w kontekście wybranych przykładów ze współczesnej poezji zaangażowanej* (tekst w trakcie publikacji).

Ekaterina Starodvorskaia, doktorantka w Zakładzie Pragmatyki Komunikacyjnej Języków Obcych na Wydziale Neofilologii UAM. Opublikowane artykuły dotyczą przede wszystkim metafizycznego aspektu ironii, problemów przekładu oraz nowych zjawisk semantycznych w języku polskim i rosyjskim. Zainteresowania naukowe związane są z ironią werbalną, semantyką i pragmatyką lingwistyczną, językami słowiańskimi, ironiczną metakomunikacją w tekstach narracyjnych.

Ireneusz Staroń, (1991) doktor nauk humanistycznych, literaturoznawca, historyk literatury polskiej XX wieku, absolwent Uniwersytetu Wrocławskiego. Publikował między innymi w „Arcanach”, „Nowych Książkach”, „Pamiętniku Literackim”, „Toposie” oraz „Twórczości”. Współautor (wraz z Pauliną Subocz-Białek) książek: *Nadkolory i nadaromaty. Schulz, Mueller, Blecher* (2017), *Nostalgiczna pieśń powrotu. O twórczości Floriana Czarnyszewicza* (2020), *Poza mapą. O „Nadberezyńcach” Floriana Czarnyszewicza* (2020). Za tę ostatnią nominowany do Nagrody Literackiej im. Józefa Mackiewicza (2021). Od 2015 członek kapituły jury Nagrody Literackiej Czterech Kolumn. Od 2021 sekretarz redakcji kwartalnika „Nowy Napis”.

Krzysztof D. Szatrawski, ur. w 1961 w Kętrzynie, poeta, prozaik, muzyk i literaturoznawca, autor przekładów z jęz. angielskiego, hebrajskiego, niemieckiego, rosyjskiego, badacz kultury i recenzent muzyczny, autor tekstów piosenek i poezji konkretnej. Wydał ponad trzydzieści książek, w tym cztery monografie, m.in. *Przestrzeń sakralna w kancjonale mazurskim* (1996), *Odkrywałem ślad po śladzie utracony... Ideowe uwarunkowania twórczości Juliana Strykowskiego* (2011), dziewięć książek poetyckich, m.in. *Tak cicho śpiewa północ* (1997), *Pieśni miłości i rozstania* (1999), *Wiek nowy* (2014), *Czas płonących ogrodów* (2018), ponad dwadzieścia monografie wieloautorskich i antologii. Jego wiersze tłumaczono na kilkanaście języków. Ukazały się książkowe publikacje w Rosji *Nizhe sna* (tłum. Eugenia Dobrowa, Czeboksary 2020) i w Rumunii *Cartea indoielilor* (tłum. Leo Butnaru, Iasi 2020). Laureat wielu nagród literackich – polskich i zagranicznych, w tym Nagrody im. Maksymiliana Wołoszyna (2016), odznaczeń Zasłużony dla kultury polskiej (2016), Za zasługi dla Województwa Warmińsko-Mazurskiego (2018) oraz statuetki św. Jakuba (2020). Honorowy Obywatel Miasta Kętrzyna (2018).

Marzena Woźniak-Łabieniec, dr hab, prof. UŁ w Zakładzie Literatury Polskiej XX i XXI w. Uniwersytetu Łódzkiego. Zajmuje się cenzurą PRL, badaniami tekstologicznymi oraz literaturą współczesną i jej związkami z tradycją. Autorka m.in. książek: *Cenzorskie lekcje literatury. Studia o systemowej kontroli słowa w Polsce po 1945 roku* (Łódź 2022); *Obecny nieobecny. Krajowa recepcja Czesława Miłosza w krytyce literackiej lat pięćdziesiątych w świetle dokumentów cenzury* (Łódź 2012), *Klasyk i metafizyka. O twórczości Jarosława Marka Rymkiewicza* (Kraków 2002). Przewodniczy Komisji Badań Genetycznych i Dokumentacyjnych nad Literaturą przy Łódzkim Oddziale PAN.

Kristiyan Yanev jest polonistą i sławistą. Od 2016 roku prowadzi zajęcia na Uniwersytecie Sofijskim w Bułgarii, gdzie jest obecnie zatrudniony (jako asystent od 2020 roku i jako główny asystent z historii literatury polskiej i literatur słowiańskich od 2022 roku). W 2022 roku obronił rozprawę doktorską napisaną pod kierunkiem prof. Panayota Karagyozova, zatytułowaną *Traumy na pograniczach słowiańskich*. Jego zainteresowania naukowe dotyczą literaturoznawstwa porównawczego, badań nad traumą oraz recepcji literatur słowiańskich w Bułgarii. Od 2018 roku

jest współredaktorem (razem z prof. Margretą Grigorową) numerów polonistycznych gazety literackiej „Literaturen Vestnik”. Jego tłumaczenia utworów literackich oraz artykułów naukowych z języka polskiego na bułgarski publikowane są na łamach wielu pism.

Agnieszka Zwarycz-Łazicka, uczestniczka Szkoły Doktorskiej Nauk Humanistycznych, Teologicznych i Artystycznych UMK. Absolwentka filologii polskiej, filologii romańskiej i filozofii. Członki Société Internationale d’ tudes Yourcenariennes oraz Stowarzyszenia Filozoficzno-literackiego „Hermeneutica”. Publikowała m.in. w „Bulletin de la SIEY”, „Białostockich Studiach Literaturoznawczych” oraz monografiach zbiorowych serii *Biblioteka Pana Cogito*. Interesuje się twórczością Zbigniewa Herberta, filozofi  i literatur  francuską XX wieku oraz psychologi  poznawczą i psychologi  emocji.