

## PAWEŁ ZIEGLER

(Uniwersytet Śląski w Katowicach)

### (Auto)kreacje Janusza Głowackiego

[...] Bardzo długo wszystko, co napisałem długopisem, dyktowałem matce, czyli była pierwszą osobą, która to czytała i oceniała. Rozmawiając z przyjaciółmi, wiedzieli, że matka jest redaktorką w wydawnictwie, więc opowiadali, że to niemożliwe, żebym ja to pisał. Bo jestem playboy i chodzę po Nowym Świecie w rozpiętej do pasa koszuli. [...] Dopiero kiedy zacząłem pisać rozmaite świństwa, zawahali się, no bo tego już by pani Głowacka nie napisała.

Janusz Głowacki, *Z głowy*<sup>1</sup>

Janusz Głowacki urodził się w 1938 roku<sup>2</sup> w Poznaniu, jednak bardzo szybko, zwłaszcza jeśli chodzi o jego aktywność pisarską, związał się z Warszawą, gdzie próbował studiować historię na Uniwersytecie Warszawskim, przez rok był również adeptem stołecznej szkoły teatralnej (z której, jak twierdzi dramaturg, został usunięty z powodu cynizmu, ale po trosze również z powodu braku talentu<sup>3</sup>), by

---

<sup>1</sup> J. Głowacki, *Z głowy*, Warszawa 2011, s. 264.

<sup>2</sup> Wszystkie fakty, elementy biografii Janusza Głowackiego, daty jego publikacji itd. podaję w oparciu o różne źródła, nie istnieje bowiem osobna biografia pisarza, a napisana przez Janusza Głowackiego autobiografia ma raczej charakter pamiętnikarski aniżeli faktograficzny. Kompleksowa i względnie pełna sylwetka twórcza pisarza znajduje się w serwisie internetowym culture.pl; zob. J.R. Kowalczyk, *Janusz Głowacki*, wpis z czerwca 2014 r., [w]: <http://culture.pl/pl/tworca/janusz-glowacki> [dostęp: 29.10.2014]

<sup>3</sup> J. Głowacki, *Z głowy*, s. 26.

ostatecznie ukończyć warszawską polonistykę. Jego literacki debiut przypada na rok 1960<sup>4</sup>, w którym to na łamach *Almanachu Młodych* ukazało się opowiadanie *Na plaży*, jednak dopiero rok 1964 okazuje się w biografii artystycznej Janusza Głowackiego debiutem „właściwym”. Właściwym dlatego, że w tym właśnie roku autor *Z głowy* rozpoczął wieloletnią współpracę z warszawskim tygodnikiem „Kultura”, którą zakończył dopiero w roku 1981, wraz z podjęciem decyzji o wyjeździe do Stanów Zjednoczonych<sup>5</sup>. W tym samym roku warszawska „Kultura” ukazała się po raz ostatni. W latach 1964–1981 Głowacki regularnie publikował felietony oraz fragmenty autorskiej prozy w tym czasopiśmie. Warszawska „Kultura”, której tytuł ewidentnie odwoływał się do „Kultury” paryskiej Jerzego Giedroycia, była w tym czasie prowadzona przez Janusza Wilhelmięgo, Romana Bratnego, Bohdana Czeszko i Witolda Zalewskiego (po Wilhelmiem redakcję przejął Dominik Horodyński w roku 1973). Janusz Głowacki wspomina tę współpracę następująco:

Ale teraz parę słów należy się tygodnikowi „Kultura”, z którym przez lata byłem związany. Pomysł założenia pisma był na pewno dość paskudny. W roku 1963 rozwiązano za mało posłuszny „Przegląd Kulturalny” i bardziej posłuszną „Nową Kulturę”. I stworzono jedno pismo literacko-kulturalne, które miało drukować to, czego partia oczekiwała. [...] Przyzwoitego pisarza Witolda Zalewskiego nikt w „Kulturze” nie słuchał, a Czeszko współpracował z pismem oszczędnie, więc „Kulturę” rządził orzeł dwugłowy, czyli Wilhelmi i Bratny. Tytuł wykradziono złośliwie Giedroyciowi. „Kultura” warszawska długo była przez wielu pisarzy bojkotowana. Później ten bojkot się skończył, bo gdzieś trzeba było drukować, a za dużego wyboru nie było. No, powiedzmy, prawie się skończył.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Ta data pojawia się w kilku opracowaniach biograficznych na temat Janusza Głowackiego. Sam autor w swojej autobiografii za swoją pierwszą, opublikowaną prozę uznaje fragmenty opowiadania *Wielki brudzio* z 1964 r, które to opowiadanie zresztą miało być początkowo reportażem. Mnie niestety nie udało się jeszcze dotrzeć do tekstu prozatorskiego z 1960 r., o którym pisze między innymi autor biogramu ze strony culture.pl (odsyłając do strony www.polska2000.pl). Datę tę zatem podaję w tekście, jednak – w zgodzie ze słowami samego pisarza oraz większości krytyków – za właściwy debiut należałoby uznać rok 1964; np. zob. *Z głowy*, s. 134.

<sup>5</sup> Decyzja o wyjeździe do Stanów Zjednoczonych, podobno wynikała z przypadku, została przez Głowackiego w dość dowcipny sposób umotywowana w jego autobiograficznej książce; zob. tamże, zwłaszcza s. 5-19.

<sup>6</sup> Tamże, s. 178-180.

Narosłe wokół warszawskiego czasopisma kontrowersje i oskarżenia o posłuszeństwo w stosunku do władzy położyły się cieniem również na samym autorze *Z głowy*. Ta okoliczność sprawiła, że twórczość pisarza była po prostu podejrzana i przypisywano jej skrywane przez autora, choć w gruncie rzeczy oczywiste dla wszystkich intencje: chęć zrobienia jak najszybciej kariery pod auspicjami peerelowskich władz. Takie oskarżenia pojawiały się pod adresem Janusza Głowackiego w listach czytelników przesyłanych do redakcji „Kultury”, które wspomina w swojej autobiograficznej książce, a niektóre nawet we fragmentach w niej umieszcza. Z warszawskim czasopismem związane są przede wszystkim felietony, ale także opowiadania, które w następnych latach ukazały się w formie zbiorów (np. *Wirówka nonsensu* z 1968 roku, *Nowy taniec la-ba-da i inne opowiadania* z 1970 roku, *Paradis* z 1973 roku czy *Połowanie na muchy i inne opowiadania* z roku 1974; wszystkie wymienione wydane zostały przez Państwowy Instytut Wydawniczy). Częstotliwość wydawanych książek, ich szybkie wznowienia, adaptacje filmowe, teatralne czy tłumaczenia na języki obce<sup>7</sup>, świadczyły o dynamicznie rozwijającej się karierze pisarza, który stał się (i chyba do tej pory utrzymał ten status) pisarzem poczytnym i popularnym. Bardzo szybko ukazały się również zbiory felietonów autora – *W nocy gorzej widać* wydano w Czytelniku w 1972 roku, a *Powrót hrabiego Monte Christo* w roku 1975. Kariera dramaturgiczna pisarza, a ta część jego dorobku została najwyżej oceniona przez krytykę<sup>8</sup>, rozpoczęła się stosunkowo późno. W 1972 roku na łamach „Dialogu” ukazało się *Cudzołóstwo ukarane*

---

<sup>7</sup> Np. *Wirówka nonsensu* została przetłumaczona na język szwedzki już w 1968 r., w 1973 r. przełożono opowiadania z tomu *Nowy taniec la-ba-da* na język węgierski, w 1974 na język niemiecki *Cudzołóstwo ukarane*, *Paradis* na język estoński w 1981 r.

<sup>8</sup> Wskazuje na to ilość przychylnych autorowi recenzji, artykułów i refleksji interpretacyjnych, które dotyczą właśnie twórczości dramaturgicznej Janusza Głowackiego. O recepcji i krytyce piszę nieco niżej, chociaż w ograniczonej formie. Na tezę o rzekomo większym docenieniu dorobku dramaturgicznego wskazuje również ilość wystawianych sztuk Głowackiego w Polsce i na całym świecie, a także powszechna wiedza na temat samego pisarza. W języku polskim ukazała się do tej pory tylko jedna monografia na temat Janusza Głowackiego i w głównej mierze dotyczy ona napisanych przez autora sztuk teatralnych; zob. *Dramaturgia Janusza Głowackiego – trochę teatru*, red. J. Ciechowicz, Gdańsk 2013.

(w tym roku również miała miejsce prapremiera sztuki w Studenckim Teatrze Satyryków). W „Dialogu”, czasopiśmie specjalizującym się w publikowaniu współczesnych tekstów dramatycznych, ukazały się kolejno *Konfrontacja* (1973), *Obciach*, *Herbata z mlekiem* (dwie z roku 1974), *Mecz* (1976) oraz rozpoczynający międzynarodową karierę Głowackiego *Kopciuch* (1979)<sup>9</sup>. Do przełomowego roku 1981, kiedy to pisarz opuszcza kraj, opublikowane zostały również jego mini-powieści/opowiadania – na przykład *My sweet Raskolnikow*; *Obciach* (1977, PWN), *Skrzek*; *Coraz trudniej kochać* (1980, PIW) czy *Moc truchleje* (1981, „podziemne” Wydawnictwo Krąg). Po wyjeździe z Polski opublikowane zostały kolejne, bardzo ważne dla całej twórczości dramaturgicznej pisarza sztuki: *Fortynbras się upił* i *Polowanie na karaluchy* (dwie w 1990 roku), słynna *Antyгона w Nowym Jorku* (1992) oraz *Czwarta siostra* (1999)<sup>10</sup>. W 2001 roku ukazała się, nakładem Czytelnika, powieść *Ostatni cieć*, nominowana do nagrody Nike w 2002 roku, w roku 2004 powieść autobiograficzna *Z głowy*, w 2005 kolejny zbiór recenzji i felietonów *Jak być kochanym*, w roku 2007 zbiór dramatów *5*, w 2010 powieść *Good night, Dzerżi*, w 2011 zbiór *Sonia, która za dużo chciała*, gdzie znajdziemy jedno premirowe opowiadanie, oraz w roku 2013 – powieść *Przyszłym, czyli jak pisałem scenariusz o Lechu Wałęsie dla Andrzeja Wajdy*. Wszystkie te książki zostały wydrukowane nakładem Świata Książki. W dorobku Janusza Głowackiego znajdują się również scenariusze filmowe, niektóre zrealizowane, na przykład *Rejs* (wspólnie z Markiem Piwowskim) czy *Polowanie na muchy*.

Ten krótki przegląd twórczości autora świadczy o całkiem sporej liście bibliograficznej, w którą wpisuje się kilkanaście sztuk teatralnych, kilkadziesiąt tekstów prozatorskich (od felietonów, przez opowiadania, na powieściach kończąc), a także kilka scenariuszy. Liczba publikacji i ich wznowień w tak krótkim czasie świadczy o błyskawicznej karierze Janusza Głowackiego. Najbardziej interesujący mnie inwentarz stanowią teksty napisane przed 1981 rokiem, chociaż

---

<sup>9</sup> Są to tylko wybrane sztuki, i uznane przeze mnie za najważniejsze. Pełna lista dramatów Janusza Głowackiego znajduje się między innymi w biografii artysty na stronie culture.pl.

<sup>10</sup> Daty zapisane w nawiasie odnoszą się do publikacji tych sztuk w „Dialogu”.

odwoływał się będą także do pozycji napisanych i wydanych później. Z kilku powodów – po pierwsze, ponieważ powieść *quasi*-autobiograficzna<sup>11</sup> *Z głowy* stanowi istotny aneks do całokształtu literackiej aktywności pisarza, ponadto może zostać uznana za manifestację praktyki autokreacyjnej autora. Po drugie, chociaż podział twórczości Janusza Głowackiego na dwa etapy – przed i po roku 1981 – wydaje się uzasadniony<sup>12</sup>, to właśnie wspólne czytanie tych tekstów pozwala na dużo głębsze analizy i bogatsze interpretacje tej twórczości. Po trzecie – wiele z raz podjętych tematów Głowacki przetwarzał literacko w różnych momentach swojej pisarskiej kariery<sup>13</sup>. Po czwarte wreszcie, przy zawieszeniu schematów i skonwencjonalizowanych „etykiet” literackich upraszczających twórczość Janusza Głowackiego, łatwo dostrzec wyłaniającą się z dorobku pisarskiego autora pewną konsekwencję w wyobrażeniu i opisie rzeczywistości<sup>14</sup>.

Próby uporządkowania materiału literackiego, chociaż słuszne i bardzo potrzebne, często okazują się niedostateczne. Zwłaszcza w przypadku materiału „żywego”, pozbawionego perspektywy czasu, jakim z całą pewnością jest literatura współczesna. Twórczość literacka Janusza Głowackiego również poddawana była takim porządkującym projektom, chociaż nigdy w sposób ostateczny czy pełny. Esejów i artykułów interpretacyjnych na jej temat napisano całkiem

---

<sup>11</sup> To określenie pozwolę sobie pokrótce uzasadnić w dalszej części artykułu, chociaż pojawia się ono dosyć często w odniesieniu do tej pozycji. W tym tonie o *Z głowy* pisze np. Katarzyna Olczak czy Monika Żółkoś – teksty te można znaleźć w monografii na temat twórczości Janusza Głowackiego; zob. M. Żółkoś, *Głowacki jako publicysta teatralny* oraz K. Olczak, *Autobiografizm we wczesnych dramatach Głowackiego*, [w:] *Dramaturgia Janusza Głowackiego – trochę teatru*.

<sup>12</sup> Sugerują to krytyczne refleksje interpretatorów twórczości Janusza Głowackiego, o których wspomnę w dalszej części artykułu, poświęconej recepcji.

<sup>13</sup> Chodzi tutaj przede wszystkim o pewne typy bohaterów, ocenę rzeczywistości, ale także problem autointertekstualności/intertekstualności autarkicznej.

<sup>14</sup> Mogę tutaj wspomnieć chociażby o kontynuacji tradycji teatru i literatury absurdu „z najwyższej półki”, o jakie „podejrzewają” Janusza Głowackiego znakomity Janusz Kott czy Kalina Bahneva – wspomnę o nich jeszcze za chwilę. Z próbą uporządkowania Głowackiego do określonego nurtu mamy również do czynienia przy okazji omawiania prozy – tu najczęściej określa się pisarza mianem środowiskowego czy jako przedstawiciela małego realizmu, a więc tendencji, które w zależności od literackiej i krytycznej koniunktury raz okazują się mało istotne i nieciekawe estetycznie, innym razem osiągają status ważnego nurtu w polskiej literaturze.

sporo, próbując w jakimś stopniu wskazać tropy, którymi należałoby podążać w analizie tekstów autora *Z głowy*. W odniesieniu do tego pisarstwa, moim zdaniem, istnieje kilka fundamentalnych tropów interpretacyjnych: zakrojony na szeroką skalę projekt intertekstualny; specyfika języka jako materiału, z którego Janusz Głowacki buduje swoje teksty; problem podmiotowości i tożsamości współczesnego człowieka, jego kondycji i otaczającej go rzeczywistości; zacieranie granic między literaturą i kulturą popularną a bardziej wyrafinowaną działalnością artystyczną; wątki autotematyczne, metaliterackie i metateatralne prozy i dramatu; w końcu refleksja nad strategiami autokreacyjnymi pisarza. Intertekstualność, jako swoisty projekt budowania narracji o rzeczywistości w literaturze Janusza Głowackiego, była już wielokrotnie wykorzystywana przez krytyków i komentatorów tej twórczości. Do najciekawszych zaliczyłbym tekst Beaty Popczyk-Szczęśnej<sup>15</sup>, w którym autorka kompetentnie i bardzo przekonująco umiejscawia twórczość dramaturga we współczesnym nurcie parodii, rozumianej nie tylko jako gatunek literacki, ale jako typ dyskursu. Taka hipoteza od razu wiąże tę twórczość z problemem aluzyjności i intertekstualności w tym znaczeniu, które nadał temu pojęciu poststrukturalizm. W podobny sposób sztukę *Fortynbras się upił* czyta Małgorzata Sugiera w swoim świetnym tekście „*Hamlet*” *współczesny*<sup>16</sup>. Autorka zestawia dramat Janusza Głowackiego ze sztuką Toma Stopparda *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją* i wskazuje zależności intertekstualne z tragedią Williama Szekspira. Małgorzata Sugiera odnosi się do krótkiego tekstu Jana Kotta<sup>17</sup>, w którym słynny polski szekspirolog umieścił Janusza Głowackiego w towarzystwie Samuela Becketta, a *Antygonę w Nowym Jorku* – obok *Emigrantów* Sławomira Mrożka i *Do piachu* Tadeusza Różewicza – uznał za jedną z najważniejszych sztuk polskiego dramatu drugiej połowy XX wieku<sup>18</sup>. Małgorzata Sugiera, analizując dramaty Brytyjczyka i Polaka,

---

<sup>15</sup> B. Popczyk-Szczęśna, *Widzieć jasno w zniekształceniu. Parodia w twórczości Janusza Głowackiego*, [w]: *Dramaturgia Janusza Głowackiego – trochę teatru*.

<sup>16</sup> M. Sugiera, „*Hamlet*” *współczesny*, „Dialog” 1992, nr 3.

<sup>17</sup> J. Kott, *Antygonę powiesiła się w Tompkins Square Park*, [w]: J. Głowacki, 5 ½, Warszawa, 2007.

<sup>18</sup> Dokładniej chodzi o ostatnie dwudziestopięćciecie od momentu napisania tekstu przez Jana Kotta (1992 r.). To uzupełnienie według mnie wydaje się istotne,

wpisuje je w szerszy trend światowej dramaturgii, która bardzo często stosuje poetykę powtórzenia oraz grę intertekstualną, pisanie niejako na rewersach tradycji literackiej. Często cytowany fragment *Z głowy*: „Bo świat zawsze mi się wydawał gigantyczną biblioteką zapchaną mitami czy innymi archetypami, w których się można poprzeglądać. I sobie popisać na drugiej stronie czegoś już napisanego”<sup>19</sup> doskonale wyraża opisywane tendencje intertekstualne tej literatury. To, co wymaga niejako dopowiedzenia, to umiejscowienie czy „uźródłowienie” międzytekstowej strategii. I to właśnie otwiera interpretację na problem języka, który u Janusza Głowackiego okazuje się bardzo heterogeniczny. Obecność różnych socjolektów, gwar miejskich czy języków środowiskowych prawdopodobnie przesądziła o karierze czytelniczej autora *Z głowy*. Jego proza skrzy się dowcipem, który osiągnany jest przy pomocy językowych stylizacji. Renata Gorczyńska pisze:

Dopiero gdy autorem mówi język skundlony, niewiarygodna mieszanka narzeczki biurokratyczno-propagandowego, składni telewizyjnej, pijackiego bełkotu, dopływów gwar miejskich, przedmiejskich i wiejskich, sentymentalnych popłuczyn po wypisach szkolnych z Sienkiewicza i Konopnickiej, słów grubych i wzniosłych w jednym zdaniu, wtedy dopiero jego opowieści śmieszą i przerażają zarazem.<sup>20</sup>

Te stylizacje wykraczają znacznie poza same zapożyczenia struktur. Nieco wcześniej autorka artykułu pisze: „Głowacki, stosując dość konsekwentnie palimpsest, nie jest pisarzem hermetycznym (...) odwołuje się do mitu funkcjonującego powszechnie, utrwalając mimochodem jego moc obowiązującą”<sup>21</sup>. O pewnego rodzaju plastyczności

---

ponieważ wielokrotnie w tekstach krytycznych nadużywa się tego sformułowania. Autorzy esejów czy recenzji na temat sztuk Janusza Głowackiego twierdzą, że Jan Kott uznał *Antygonę w Nowym Jorku* za jedną z trzech najważniejszych sztuk całej, dwudziestowiecznej dramaturgii polskiej, tymczasem napisał: „Stary jestem, mało piszę, już niedługo mi także na wspólną «morgę». Muszę się spieszyć z sądami. Za trzy najważniejsze polskie sztuki ostatniego dwudziestopięcioletnia uważam: *Emigrantów* Mrożka, *Do piachu* Różewicza i *Antygonę w Nowym Jorku* Głowackiego. Kropka! Kamienny Potok, lipiec 1992”; J. Kott, *Antygoną powiesiła się w Tompkins Square Park*, s. 115.

<sup>19</sup> J. Głowacki, *Z głowy*, s. 202.

<sup>20</sup> R. Gorczyńska, *Śmiech i twoga*, „Kultura” (Paryż), 1987, nr 10, s. 124.

<sup>21</sup> Tamże, s. 123.

języka prozy i dramatu Janusza Głowackiego pisano już wiele<sup>22</sup>, ale najczęściej ograniczano się do sformułowań o rzekomej „reportażowości” autora, który zresztą nigdy specjalnie nie krył, że inspiracje czerpie „z natury”, że „podsluchuje” – czy to działaczy partyjnych i sportowych, czy emigrantów i bezdomnych z Nowego Jorku. Renata Gorczyńska dotknęła natomiast sedna problemu – z mozaiki struktur językowych i socjolektów, z zakorzenionych głęboko, chociaż bardzo często w spowszedniały i zwulgaryzowany sposób, mitów, tropów literackich czy archetypów tworzy autor *Z głowy* swoiste brikolaże, których istotę znakomicie objaśnia metalingwistyczna i dialogiczna koncepcja Michaiła Bachtina<sup>23</sup>. O ile sukces komercyjny Janusz Głowacki zawdzięcza łatwo przyswajalnej i dowcipnej kombinacji materiału językowego z różnorodnych odmian polszczyzny, o tyle głęboko, pod powierzchnią monologów, wypowiedzi, językowych klisz, eksploruje (ufam, że celowo) przestrzeń niezwieńczonego dialogu, zdynamizowanych struktur zbiorowych świadomości, których reprezentacje stanowią literackie tropy, mentalność i wreszcie język. To właśnie sprawia, że z jednej strony można Głowackiego uznać za autora prozy mimetycznej (stara się on przecież stale naśladować – w mimetycznym sensie – rzeczywistość, ludzką, symboliczną wyobraźnię, ale ulegają one wykoślawieniu, przetrawieniu przez kult fragmentu), naśladowcę konwencji realistycznych i naturalistycznych, wszelako z drugiej strony pisarz za sprawą wręcz surrealistycznych rozstrzygnięć (paradoks, uwypuklenie realności i przeniesienie poza jej własne granice, udziwnienie) obnaża fałszywie ułożoną w logiczną całość rzeczywistość. Rzeczywistość oraz stojące za nią dyskursy,

---

<sup>22</sup> Chociażby: M. Głowacka, *Teatr życia naszego powszedniego*, „Teatr” 1996, nr 10; J. Kordos, *Twórczość prozatorska Janusza Głowackiego*, [w:] *Litteraria*, red. J. Trzy-nadlowski, t. 21, Wrocław 1989; w swoich recenzjach zwracali na to uwagę Jarosław Iwaszkiewicz, Henryk Bereza czy Krzysztof Mętrak; dosyć mocno eksponowali język tekstów Głowackiego: H. Gosk, *Summa literacka*, „Nowe Książki” 1996, nr 9; T. Błażejowski, *Apokryf zsekularyzowany (Raport Piłata Janusza Głowackiego)*, [w:] *Sprawozdania z czynności i posiedzeń naukowych Łódzkiego Towarzystwa Naukowego*, red. J. Starnawski, t. 50, Łódź 1996 i wielu innych.

<sup>23</sup> Jak wiadomo, idee Bachtina stały się punktem wyjścia dla koncepcji intertekstualności sformułowanej przez Julię Kristevę i Rolanda Barthes'a. Z bogatej literatury przedmiotu zob. *Ja – Inny. Wokół Bachtina: antologia*, red. D. Ulicka, t. 1-2, Kraków 2009.



dzięki zastosowaniu narzędzi kontroli, opresji i władzy, starają się ukryć własną absurdalność. Świat jest absurdalny – trochę śmieszny i bardzo straszny. I to właśnie „chichot”, egzystencjalny i ostatecznie duszący, bolesny, prowadzi nas do podmiotu tych tekstów<sup>24</sup>. Dla Janusza Głowackiego język znaczy wszystko – jest narzędziem odbioru rzeczywistości, determinuje człowieka całkowicie. Podmiot uwikłany jest w język, jest przy jego pomocy opisywany oraz za jego pośrednictwem odbiera świat. Podlega kontroli, konstruowany jest przez niespójne narracje i oceny. Postawa, jaką Głowacki przyjmuje wobec tego tragicznego położenia, jest raczej asymilacyjna aniżeli buntownicza i emancypacyjna. Wyraźnie zarysowuje się to w dramatach, w których bohaterowie resztkami sił próbują podtrzymać wspólnotowość i dialogiczność wzajemnej relacji. W prozie rzecz ma się podobnie, chociaż w bardziej zawołowany sposób. Tutaj wszystko jest hałaśliwe, kakofoniczne: ulice Paryża, stocznia, sprawozdania i zapisy policyjnych raportów, przesłuchań czy peerelowskie zakłady pracy. Jazgot codzienności wdiera się brutalnie do literatury, do snuty przez Janusza Głowackiego opowieści. Bohaterowie są zwyczajni, „codzienni”, często brak im świadomości własnej słabości moralnej. Narrator natomiast, a w zasadzie autor opowiadań, traktuje ich wszystkich „pieszczotliwie”, wsłuchuje się w ich problemy i rozterki. Pozwolę sobie zacytować jeszcze jeden fragment tekstu Renaty Gorczyńskiej: „Głowacki należy do pisarzy, którzy mają bardziej wyczulony zmysł słuchu niż wzroku”<sup>25</sup>. Podśluchiwanie i skrzętne notowanie ludzkich i żywych wypowiedzi realizuje i uwidacznia wszystkie te cechy kultury, o których pisał Michaił Bachtin: cudze

---

<sup>24</sup> O „chichocie” i wątkach egzystencjalistycznych u Janusza Głowackiego, oprócz wspomnianej wcześniej Małgorzaty Sugierzy i Renaty Gorczyńskiej, pisze także Elżbieta Baniewicz. Przedruki jej tekstów z „Twórczości” można znaleźć [w:] E. Baniewicz, *Głowacki w Warszawie*, [w:] *Dramaturgia Janusza Głowackiego – trochę teatru*; należy także wspomnieć o interpretacjach dramatów tego pisarza dokonanych przez Kalinę Bahnevę, zresztą kilka lat temu prowadziła ona na Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej wykład monograficzny o twórczości Janusza Głowackiego, w którym miałem przyjemność uczestniczyć; zob. K. Bahneva, *O najnowszych wymiarach wielokulturowości. Na przykładzie współczesnej literatury polskiej*, [w:] *Człowiek w tradycji judeo-chrześcijańskiej. Wybrane zagadnienia*, red. J. Szarlej, Bielsko-Biała 2011.

<sup>25</sup> R. Gorczyńska, *Śmiech i trwoga*, s. 124.

słowo, żywioł mowy, polifoniczność (już w sensie *stricte* powieściowym), dialogiczność łączą się tu z metalingwistycznym namysłem.

Zwłaszcza w prozie Głowackiego łatwo dostrzegalne są związki między trzema wskazanymi przeze mnie tropami: mieszaniem porządków i hierarchii (kultura niska – kultura wysoka<sup>26</sup>), gestem metaliterackim<sup>27</sup> oraz strategiami autokreacyjnymi; te ostatnie wiążą się bezpośrednio z rozwojem kariery pisarza. W opowiadaniu *Materiał* pisze autor tak:

Panie Janusz, piszę po kolei, stuknij pan na maszynie i wyciągnij, żeby było dobrze. Jestem człowiekiem, któremu się wiedzie. Człowiekiem, krótko mówiąc, z najlepszymi nadziejami na przyszłość. [...] Co trzeba, niech Pan wygładzi, uzupełniając mój głęboki namysł i różne powody. W szeregu organizacji chcę działać uczciwie do celu. Niech Pan mocno podkreśli, to mnie przyjmą. Muszę mieć prostą drogę do życia.<sup>28</sup>

Janusz Głowacki przygotowuje dokumenty, podsłuchane rozmowy, życiowe historie, by następnie literacko je przetworzyć i opublikować. Ta paradokumentalna strategia jest z jednej strony odpowiedzią na czytelnicze zapotrzebowanie<sup>29</sup>, z drugiej – stanowi manifestację

<sup>26</sup> Nie jest to wyjątkowy czy nowatorski zabieg Janusza Głowackiego. We współczesnej polskiej literaturze widoczne jest to w wielu przypadkach – wspomnę zaledwie o kilku nazwiskach, które w pewnym sensie mogą łączyć się z literackimi praktykami Głowackiego: Miron Białoszewski, Witold Gombrowicz, Edward Redliński, Marek Hłasko czy Ireneusz Iredyński. Metodyka mieszania tychże porządków w ich twórczości jest oczywiście różna, ale w tej chwili jedynie sugeruję prawdopodobne wpływy i inspiracje, przedstawiam pewną „bazę” rodzimego kontekstu, do jakiego autor *Z głowy* mógł się odwoływać. Zupełnie pominię kontynuacje takich tendencji w literaturze najnowszej, które „po” Głowackim można zaobserwować. Mam także świadomość pewnej anachroniczności opozycji „kultura niska – kultura wysoka” i stosuję to rozróżnienie z dużym dystansem i cudzysłowem.

<sup>27</sup> O tym elemencie też piszę niewiele. Podobną próbę analizy dramatów Janusza Głowackiego, ze wskazaniem gestów metaliterackich i metateatralnych, przeprowadziła w swoim tekście Joanna Puzyna-Chojka; zob. J. Puzyna-Chojak, *Teatr „z głowy”. O światopoglądzie teatralnym Janusza Głowackiego*, [w:] *Dramaturgia Janusza Głowackiego – trochę teatru*.

<sup>28</sup> J. Głowacki, *Materiał*, [w:] tenże, *Ścieki, skrzeki, karaluchy*, Warszawa 1996, s. 820, 825.

<sup>29</sup> Doskonale opisał to Jerzy Jarzębski, zwłaszcza w tekście *Kariera „autentyku”*. W kontekście twórczości Janusza Głowackiego pomocne okazują się jeszcze dwa

konsekwentnego przywiązania do konkretności, do żywiołu mowy, który realizowany jest w codziennych sytuacjach. Taka stylizacja ma miejsce na przykład w *Raporcie Pilata*, gdzie autor publikuje *quasi*-raport Departamentu Śledczego Komendy Głównej Policji; w *Coraz trudniej kochać* naśladuje autor jakiś rodzaj powieści epistolarnej czy szerzej intymistyki, w *Kopciuchu* natomiast prezentuje plan filmu dokumentalnego z „prawdziwymi historiami oraz bohaterami”. Wykorzystywanie spreparowanej korespondencji, jarmarcznej i chaotycznej paplaniny sprawiają, że teksty te imitują historie „z życia wzięte”. W dodatku, dzięki swego rodzaju rubasznemu i kolokwialnemu (nieraz wulgarnemu) językowi opowiadań i sztuk teatralnych, Janusz Głowacki prezentuje rzeczywistość bardzo barwną, która niekiedy kojarzyć się może ze światem znanym z masowych mediów. Dostrzegalne jest to najwyraźniej w dramatach *Kopciuch* czy *Czwarta siostra*, w których zarówno ośrodek wychowawczy i Moskwa ogarnięte są medialnym szaleńcem – a szaleńca ten dopiero stanowi tło dla toczących się na scenie tragedii bohaterów. W prozie natomiast efekt ten, uzyskiwany za pomocą bardziej subtelnych narzędzi, jest nieoczywisty. Pojawia się on za sprawą kolejnych imitacji i stylizacji – na przykład na dziennikarskie programy interwencyjne, które próbują usprawiedliwić, umotywować i wyjaśnić postępowanie drugiego człowieka, przybliżyć jego dramat<sup>30</sup>. Innym razem Głowacki proponuje relacje bardziej „rozrywkowe”, bez smutno-tragicznych akcentów (a przynajmniej nie zawsze takie akcenty są wyraźnie zarysowane<sup>31</sup>), a opisywani przez niego bohaterowie to przedstawiciele

---

eseje tego autora: *Co się zdarzyło w „teatrze mowy”?* oraz *Powieść jako autokreacja*, wszystkie [w:] J. Jarzębski, *Powieść jako autokreacja*, Wrocław 1984.

<sup>30</sup> Schemat ten powtarza się, chociaż z różnym natężeniem, np. w opowiadaniach *Materiał*, *Moc truchleje*, *Pole garncarza* czy *Przed burzą*.

<sup>31</sup> Biorąc pod uwagę całokształt twórczości Janusza Głowackiego, uważam, że dostrzegalna jest w tych tekstach – o czym sygnalizowałem już wcześniej – szczególnie wrażliwość na otaczającą współczesnego człowieka rzeczywistość. I nieważne, czy Głowacki pisze o perypetiach bohaterów funkcjonujących w oparach peerelowskiego absurdu, czy o zniewoleniu jednostki w kapitalistycznym, wolnorynkowym świecie. Ludzka egzystencja w tej literaturze stale poddawana jest instrumentom kontroli i władzy – nie tylko za sprawą instytucji, ale przede wszystkim językowych struktur mentalnych. To wywołuje lęk i obawy o charakterze egzystencjalnym. Brak w tej literaturze jednakże ostatecznych ocen czy wniosków – wszystko jest tutaj

proletariackich elit – „czerwona burżuazja”, członkowie KC PZPR, synowie warszawskich cwaniaczków i cinkciarzy, pisarze i artyści, którzy korzystają z państwowych stypendiów zagranicznych<sup>32</sup>. Granica między śmiechem a egzystencjalnym lękiem stale w tekstach autora *Z głowy* jest przesuwana, przekraczana, zacierana. Jednakże za każdym niemal razem ten egzystencjalny lęk zostaje wywołany za pośrednictwem uproszczonych figur i literackich toposów. Ten celowy zabieg sprawia, że przetwarzane w opowieściach Janusza Głowackiego są sfragmentaryzowane i stabloidyzowane mity, stanowiące pożywkę kultury popularnej (także tej socjalistycznej<sup>33</sup>), funkcjonujące nie w świadomości inteligenckiej elity, a w mentalności „proletariackiej”, powszechnej i codziennej. Podobnie przetworzona zostaje tradycja kultury wysokiej – znana szerszej publiczności z massmedialnej wulgaty: ilustrowanych czasopism (począwszy od peerelowskiego „Przekroju”) czy serialowych adaptacji. Tak oto Antygona staje się portorykańską imigrantką mieszkającą w jednym z nowojorskich parków. Siedzą tam także Vladimir i Estragon, chociaż mają nowe pseudonimy. Fortynbras ciągle pije – Hamlet natomiast mówi, jego monologi są piękne, ale już dzisiaj pozbawione sensu. Raskolnikow nie dokonał swojej zbrodni, nie będzie też w tej sytuacji kary. Zakończenie *My sweet Raskolnikow* doskonale wyraża pewne założone cele, które postawił sobie prawdopodobnie jego autor:

---

niejednoznaczne i rozmyte. Tak jak cały współczesny świat, według słów autora „trochę śmieszny i bardzo straszny”.

<sup>32</sup> Np. opowiadania *Wielki brudzio*, *My sweet Raskolnikow*, *Nowy taniec la-ba-da* czy *Kuszenie Czesława Pałka* (później zrealizowane jako *Cudzołóstwo ukarane*), dramaty: *Mecz* czy *Obciach*.

<sup>33</sup> Trzeba pamiętać, że przełom lat 60. i 70. to ważny moment w historii masowych mediów w Polsce. Rozwój telewizji sprawia, że stopniowo wybija się ona na pozycję medium dominującego. Intensywniejsze niż wcześniej kontakty kulturalne ze światem zachodnim skutkują – co prawda reglamentowaną – obecnością nad Wisłą różnych form i dzieł zachodniej popkultury. Dekada Gierka przyniesie również specyficzny fenomen „socjalistycznej kultury masowej”. Przypomnę, że z tego czasu pochodzą pionierskie na polskim gruncie – popularne i naukowe – publikacje na temat kultury masowej, zob. A. Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 1964 (wyd. kolejne 1980, 1983); K.T. Toeplitz, *Mieszkańcy masowej wyobraźni*, Warszawa 1970 (wyd. 2 1972). Oczywiście, opracowana przez Czesława Miłosza antologia *Kultura masowa* ukazała się w Paryżu już w 1959 r. – ta pozycja nie mogła być jednak szerzej znana krajowym czytelnikom.

Przyjrzała mi się (jakby z namysłem). Wsadziłem rękę pod marynarkę, chwyciłem młotek za trzonek, zacząłem go wolno wysuwać spod paska, mówiąc najłagodniej, jak umiałem. – Cicho, starucho, cicho. Nie warto krzyczeć. Tobie to i tak nie pomoże, a ja wpadnę. Coś powiedziała, uśmiechnęła się, i ona teraz krok do tyłu, a ja krok do niej. Cofnęła się jeszcze bardziej (ja za nią), usiadła na łóżku, rozsunała szlafrok i uśmiechnęła się szeroko. Dwa balony zakołysały się nad fałdami brzucha. Poniżej kępa rudych, gęstych włosów. Wsunęła się głębiej na tapczan, rozchyliła grube uda, chwyciła kolorowy aksamitny jasek i wsunęła pod siebie. – Come on – powiedziała i machnęła na mnie ręką. [...] O Boże, to niemożliwe, ale tak, spodnie pękały (młotek wysunął się na całą długość). Nie zdążyłem nawet ich zdjąć. Kiedy szarpałem się z paskiem, usłyszałem głuchy stuk. [...] Łóżko ugięło się i długo nie mogło się uspokoić. Ona szeptała po angielsku, ja krzychałem po polsku.<sup>34</sup>

Moralny dylemat Dostojewskiego został skomercjalizowany i wpuszczony do masowego obiegu. Podobnie zresztą jak wszystkie pozostałe europejskie toposy czy mity. „Kupili nie kupili, to się jeszcze pokaże”<sup>35</sup> – tak narrator i bohater opowiadania kwituje całe zdarzenie. Seks ze starszą, bogatą kobietą (która przecież była współczesną Ałoną Iwanowną<sup>36</sup>) służy z jednej strony zuchwałemu opisowi motywacji upodłonego autora (kariera, pieniądze, cielesna przyjemność), z drugiej – stanowi manifestację przetworzonych przez kulturę popularną kodów literackich. Tropy, toposy, mity są w twórczości Janusza Głowackiego celowo zubożane, nie są głęboko zakorzenione w strukturę tekstu, w szeroko rozumiane narracje. Zdają się jak gdyby niepełne, niedokończone, pozornie potraktowane powierzchownie i zbudowane na „niedopracowanych” technicznie strukturach – dramatycznych, powieściowych itp. Tymczasem dzięki temu trafiają w gusta czytelniczego „amatora”, dla krytyka stanowią natomiast nie lada wyzwanie: jest to bowiem specyficzny rodzaj rozumienia dialogiczności żywego słowa – w sensie bachtinowskim. Renata Gorczyńska pisze:

<sup>34</sup> J. Głowacki, *My sweet Raskolnikow*, [w:] tenże, *Ścieki, skrzeki, karaluchy*, s. 935.

<sup>35</sup> Tamże.

<sup>36</sup> Zaskakujące jest również to, że stara babuszka w sztuce *Czwarta siostra* nazywa się Akulina Iwanowna, zatem niejako automatycznie nasuwa się wniosek o związkach intertekstualnych między twórczością Janusza Głowackiego a „klasyką” europejskiego kanonu literackiego. Te relacje podlegają swoistemu „uwspółcześnianiu” literackich motywów. Owo uwspółcześnianie polega jednak na umieszczaniu tychże tropów w kontekście kultury popularnej, umasowionej.

„(...) ponieważ gorszy pieniądź wypiera lepszy, więc i Kopciuszek zamienia się w Kopciucha, doktor Faust w badylarza produkującego żaboludy, rycerz Fortynbras w fasadowego władcę. (...) innymi słowy «Raskolnikow» istnieje nawet w wyobraźni ludzi, jacy *Zbrodnię i karę* znają co najwyżej z serialu telewizyjnego”<sup>37</sup>. Janusz Głowacki tworzy kreacje już imitowane przez kulturę masową, imitacje wygładzone, ale i uproszczone, które przypominają jedynie telewizyjne migawki długiej europejskiej tradycji literackiej. Ta wręcz „serialowość” toposów gwarantuje Głowackiemu poczytność, zarówno wśród wymagającej krytyki literackiej<sup>38</sup>, jak i – przede wszystkim – wśród czytelników wymagających od książek rozrywki, dowcipu i nieskomplikowanych fabuł. Tak również można czytać opowiadania czy sztuki Głowackiego, chociaż zdecydowanie umniejsza to ich potencjał.

Zakrojony na szeroką skalę, *quasi*-erudycyjny charakter prozy i dramatu Janusza Głowackiego wywodzi się wprost z jego pisarstwa felietonistycznego. Publikowane w warszawskiej „Kulturze” krótkie teksty pisane są z perspektywy dziennikarza/aktywnego uczestnika życia kulturalnego stołecznego miasta, który charakteryzuje się wykoślawionym i ograniczonym intelektem. Cały ten projekt narracyjny autor tłumaczy następująco:

I tak powolutku uformowała się postać narratora tych felietonów. Cokolwiek ograniczonego umysłowo, ale zaangażowanego po właściwej stronie. [...] pomyślałem, że zrobienie kariery dzięki czytelnikom, którzy cenią mnie, bo wszystko, co piszę, rozumieją odwrotnie, jest propozycją świeżą i zbyt kuszącą, aby z niej łatwo zrezygnować.<sup>39</sup>

I tak właśnie Janusz Głowacki porównywał *Głupią sprawę* Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego z *Ulisesem* Jamesa Joyce’a w *Erotyzmie ciemnym i jasnym*, oceniał polską kinematografię przez pryzmat zachodnich trendów (np. w *Herdegen się odcina*, *Strzeż się ciąży*, *lokis krąży*, *Pochwała Poręby* czy *Nowy Passendorfer i pisarstwo ku pokrzepieniu*

<sup>37</sup> R. Górczyńska, *Śmiech i trwoga*, s. 123-124.

<sup>38</sup> Chociaż tutaj należałoby zaznaczyć, że odbiór literatury Janusza Głowackiego przez większość krytyki należy określić raczej mianem „spojrzenia sceptycznego”. Oznacza to, że proza czy dramaty są tekstami uznanymi w środowisku krytycznoliterackim, ale nie mogą zostać nazwane arcydzielnymi.

<sup>39</sup> J. Głowacki, *Z głowy*, s. 182-183.

serc), pisał teksty *quasi*-dramatologiczne i recenzje teatralne (np. *Siądźmy kotem wokół stołu*, *Moje spotkania teatralne* czy *Nad Szekspirem*), wypowiadał się na temat literatury, ceniąc zwłaszcza literaturę popularną (*W nocy gorzej widać* czy *Obcasami w brzuch oślicy*)<sup>40</sup>. Bardzo szybko Janusz Głowacki stał się poczytnym „dziennikarzem” – głównie za sprawą ironicznej gry, jaką w tych tekstach uprawiał. Redakcja warszawskiego czasopisma otrzymywała mnóstwo listów, które kierowane były właśnie do autora. Sukces tych felietonów polegał na ich „aktualności” – pisarz reagował na kontrowersje oraz dyskusje, jakie toczyły się w publicznych dyskusjach o kondycji kulturalnej rzeczywistości PRL. *Quasi*-inteligentka maniera była strategią pisarską, a polegała na odwoływaniu się do głęboko zakorzenionych tradycji literackich czy filozoficznych i upatrywaniu w nich punktu odniesienia dla „kiepskich” tekstów kultury (*Ula i ty*, *Bernardzie* Zdzisława Pietrasa czy *Ślady prowadzą w noc* Janusza Fabera) – nie tylko (i nie zawsze) kiepskich pod względem formalnym i warsztatowym, ale przede wszystkim dlatego, że uczestniczyły one w głównym nurcie propagandowym władzy, nawet jeśli sami autorzy takich „podprogowych” treści nie zakładali. Ta cyniczna metoda na „wykiwanie” cenzury realizowana była przede wszystkim w tekstach publicystycznych. Niemniej może ona stanowić impuls do nieco szerszych wniosków. Otóż przetrwione i wydalone przez masową mentalność mity czy toposy wpływają na specyficzny projekt współczesnej i absurdalnej rzeczywistości, którą konstruuje literacko-kulturowa percepcja Janusza Głowackiego. I to rzeczywistości w sensie prawie uniwersalnym: współczesnego świata, w którym kulturalny prymat wiedzie serialowość i fragmentaryczność medialna. Owa medialność, powierzchowność współczesności sterowana jest z jednej strony przez instytucjonalną władzę dyskursu, z drugiej jednak kreuje zupełnie inny rodzaj estetycznej wrażliwości – wyczulenie na migające światło, dynamicznie zmieniające się obrazy i coś w rodzaju kulturowych „hiperłączy” – odnośników, które, nieraz na bazie rozluźnionych relacji, odsyłają do całej historii ludzkości. Tym hiperłączem u Głowackiego może okazać się *Antygon*, *Raskolnikow*, ale

---

<sup>40</sup> Poza osobnymi tomami felietonów Janusza Głowackiego (*W nocy gorzej widać* i *Powrót Hrabiego Monte Christo*) przedrukowane z warszawskiej „Kultury” i „New York Timesa” teksty te znajdują się [w:] J. Głowacki, *Ścieki, skrzący, karaluchy*.

również Hrabia Monte Christo czy Hans Kloss. Rzecz w tym, że przewijające się w jego utworach literackie interteksty (bohaterowie, sytuacje narracyjne/dramaturgiczne, cytaty) zyskują na swej sile dopiero w współczesnym i wręcz „upodlonym” kontekście. Są migawkami, które pojawiają się w trakcie przerwy reklamowej. Tak postrzega świat i tradycję sam pisarz, traktując wszystko wokół siebie jako niezwieńczoną sieć narracyjnych struktur, pojawiających się w dowolnych konfiguracjach. Świat jest dlań biblioteką wypełnioną palimpsestami, po których może sobie na nowo pisać. „Prześwity” tekstów jednak pozostają i z uporem ujawniają się na każdym kroku – a Janusz Głowacki te „prześwity” bezwzględnie wykorzystuje. Kreacje bohaterów i literackich opowieści oraz sposób ich formułowania stanowią element pewnej autokreacyjnej strategii pisarza. Ta strategia powtarza się także w przypadku tworzenia i dystrybuowania artystycznego mitu o samym sobie. Jego książka *Z głowy*, która imituje powieść autobiograficzną, stanowi w gruncie rzeczy manifestację artystycznego światopoglądu, jest rodzajem tekstu-klucza. Stanowi słodko-gorzki, sentymalny obrazek, w którym przez huk kawiarnianych pijalni, rozczulających, alkoholowych paplanin, dowcipnych anegdot i historyjek przebija się podszyta lękiem opowieść o pisarskiej wrażliwości – nastawieniu na ciągły dialog z tradycją, pewna „genetyczna” przykrótkość jednostkowej pamięci, która chciałaby objąć ogrom kultury, ale nie potrafi, wreszcie niezwykle wyczulenie na ludzki dramat – prywatny i ogólnospołeczny.

Podsumujmy. Kariera literacka Janusza Głowackiego wynika z całą pewnością ze specyficznego i wyjątkowego języka autora. Pewna schematyczność i uproszczenia fabuły, dowcipność i ludyczność przyniosły mu sukces komercyjny. Z pewnością miała na to wpływ współpraca z warszawską „Kulturą” i ironiczna gra z czytelnikiem w pisarstwie felietonistycznym. Jednakże tego typu konkluzje sprowadziłyby tę twórczość do rangi literatury popularnej, której roli i znaczenia nie chcę ani umniejszać, ani też nobilitować. Ukryte pokłady głębokich oraz absurdalnie wymieszanych i pokomplikowanych kontekstów kulturowych pod grubą i powierzchwniową warstwą jarmarcznej, umasowionej struktury skłaniają mnie do refleksji i opinii na temat niezwykle erudycyjnych (choć może nieidealnych i „niedouczonek”) strategii pisarskich. A wszystkie one sprawiają, że literatura, którą pisze Janusz Głowacki, jest skarnawalizowaną rzeczywistością,



w której odwrócone hierarchie dają możliwość wyprowadzenia dyskursów opozycyjnych do głównego, dają szansę na ponowne i przetworzone kreacje palimpsestów – zapisanych i zamazanych już niejednokrotnie w swojej długiej historii. W tym karnawale uczestniczy także sam autor, spreparowany i „wymyślony” na nowo przez siebie. Oczywiście w karnawale bachtinowskim.

### Summary

#### *(Auto)creations of Janusz Glowacki*

In my text, I would like to briefly reflect on the phenomenon of the artistic activity of Janusz Głowacki, in particular the beginning of his career. The researched literary material for the most part comprises of texts written in prose (early short stories and essays from Warsaw 'Kultura') and also dramas written before 1981. I am focusing primarily on the reception and interpretative potential of these texts, in this particular article, in a way, leaving aside the analysis of the plays as such and the prose pieces, or presenting a very general stance that requires further completion. In the first part I am presenting a literary profile of Janusz Głowacki, then I am discussing critical texts about his works. In the main part of the article, through pointing at the most important interpretative topics in the writer's texts, I am reflecting on the issue of building the project and vision of reality, which emerges from the discussed literary material. These projects, in my opinion, determine the popularity of the writer, which is not limited to commercial success (very frequent editions, reissue of published prose, translations into foreign languages) but also due to the unique and particular way of building up his literary narratives. My analysis attempts to review and identify new potential which, indeed, has been noticed by critics in literary texts of the author of *Off My Mind* [*Z głowy*], yet seems very likely to develop into a completely new direction. My approach to and way of interpreting Głowacki's texts, although in this article insufficiently explained and narrow, derives from the perspective of the concept of post-structuralist intertextuality and Mikhail Bakhtin's concept of dialogism.