

DZIECINNE LEKCJE REALNOŚCI.  
TAJEMNICA BURSZTYNOWEJ SZKATUŁKI  
I CYKL O PATALONKACH  
JANA DRZEŹDŻONA

Twórczość Jana Drzeżdżona nie doczekała się wielu analiz historycznoliterackich. Jej recepcja pozostaje do dziś zdeterminowana przez krytycznoliterackie konstatacje i formuły<sup>1</sup>. Nie ulokowała się w ramach refleksji nad powojenną literaturą modernistyczną ani w studiach poświęconych prozie fantastycznej<sup>2</sup>. Teksty Drzeżdżona istnieją w zasadzie tylko jako przykłady osiągnięć tak zwanej prozy rewolucji literackiej lat siedemdziesiątych i umacniają argumentacje przeciwnych stronnictw krytyków spierających się o wartości ówczesnej młodej literatury<sup>3</sup>.

Przyczyny tego stanu rzeczy można sprowadzić do trzech punktów. Po pierwsze, w kontekście stylu odbioru, który, zakładając dość klarowną relację

---

<sup>1</sup> H. Bereza, *Widzenie*, [w:] tenże, *Bieg rzeczy*, Warszawa 1982; L. Bugajski, *Droga do Karamoro*, „Gdański Rocznik Kulturalny”, t. 11, 1988; Maria Jentys-Borelowska, *Duch światła. O polskojęzycznej prozie Jana Drzeżdżona*, „Elewator” 2012, nr 2.

<sup>2</sup> Por. na przykład P. Czapliński, *Wobec literackości: Przygoda antyfikcji*, w: tenże, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*, Kraków 1997; S. Burkot, *Literatura polska 1939–2009*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2010, P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1998.

<sup>3</sup> Rekonstrukcję historycznoliteracką ówczesnych debat w kontekście kłopotliwego pojęcia „rewolucja artystyczna w prozie” przynosi: J. Galant, *Polska proza lingwistyczna. Debiuty lat siedemdziesiątych*, Poznań 1998; K. Uniłowski, *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu. Od Gombrowicza po utwory najnowsze*, Katowice 1999, J. Franczak, *Suma przekroczeń. Proza Dariusza Bitnera*, [w:] *Ćwiczenia z rozpoczy. Pesymizm w prozie polskiej po roku 1989*, red. J. Jarzębski, J. Momro, Kraków 2011.

między powieścią a światem społecznym, nakładał niejako wymóg nowoczesnego realizmu, próby Drzeżdżona nie mieściły się w podobnym schemacie. Poszukiwanie Realności zostało zarezerwowane dla sprawdzonych metod, które pozwalały formułować poznawcze i aksjologiczne kwestie właściwe teraźniejszości, akcentując jej społeczno-polityczny wymiar<sup>4</sup>. W tak skonstruowanej hierarchii celów literackie działania Drzeżdżona musiały znaleźć się na marginesie jako estetyczne zabawy czy awangardowe epigoństwo. Po drugie, spór o rozumienie prozatorskiej literackości, który przeszedł do historii literatury jako spór o rewolucję artystyczną w prozie, dotyczył zagadnień konstytutywnych dla nowoczesnej literatury zarówno jako autonomicznej instytucji, jak również jako dyskursu umocowanego w praktyce społecznej<sup>5</sup>. Polemizowano przy użyciu pojęć wypracowanych przez nowoczesnych na temat literatury, która stanęła na skraju dotychczasowych rozwiązań i niekiedy poszukiwała nowych dróg, próbując omijać pułapki modernizmu. Utwory Drzeżdżona zinstrumentalizowano i wykorzystano w argumentacji na rzecz przyjętej koncepcji rozumienia i definiowania literackości i realizmu jako wzorcową realizację lub przeciwnie – jako karkołomną i zupełnie nieprzystającą do propagowanego modelu próbę. Po trzecie, skrajne opinie na temat tej twórczości zostały przeniesione na teren historii literatury i nadal panuje stan swoistego nierozstrzygnięcia, co sprawia, że o twórczości Drzeżdżona można mówić poprzez wykształcone uprzednio formuły: baśń dla dorosłych, fantastyka, groteska, estetyczna zabawa, literatura kreacjonistyczna.

Moja hipoteza brzmi następująco: Drzeżdżon stawia pod znakiem zapytania możliwość dalszego utrzymywania nowoczesnego dyskursu literackiego w niezmienionej formie, pokazując ambiwalencję i arbitralność jego zasad<sup>6</sup>. Pi-

---

<sup>4</sup> A.W. Pawluczuk, *Rozbiory. Eseje o literaturze*, Warszawa 1983, tu szczególnie część *Wolność i obowiązek*; E. Balcerzan, *Przygoda druga: żywioły prozy w PRL-u*, [w:] tenże, *Przygody człowieka książkowego. Ogólne i szczególne*, Warszawa 1990. Genealogię procesów odbioru przeprowadza P. Czapliński, *Zanikanie alternatyw, czyli krótka historia komunikacji niezależnej*, w: tenże, *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Kraków 2007.

<sup>5</sup> Ważną rolę pełnią w tym względzie: szkice tomu *Licytacja. Szkice o nowej literaturze*, Warszawa 1981 oraz książka eseistyczna Stefana Chwina i Stanisława Rośka *Bez autorytetu*, Gdańsk 1981, w których autorzy podejmują problemy tak istotne dla Henryka Berezy jako kodyfikatora rewolucji artystycznej, lecz dystansują się od zaproponowanych przez niego i jego przeciwników definicji literatury i literackości.

<sup>6</sup> „To co zostało opisane (...) – pisał Jerzy Franczak o historycznoliterackich konstatacjach dotyczących „rewolucji artystycznej” w tym także prozy Drzeżdżona – jako wybieg służący zamaskowaniu filozoficzno-artystycznej «mizerii» skłonny byłbym postrzegać jako środek innowacyjnego projektu, wywiedzionego z dobrze znanych modernistycznych aporii, a ufundowanego na pytaniu o prawdę” (J. Franczak, *Suma przekroczeń...*, dz. cyt., s. 181).

sarstwo Drzeżdżona, abstrahując od jego wartości artystycznej, stanowiłoby w tym sensie reakcję na literaturę dojrzałego modernizmu, doprowadzając ją do kresu czy w skrajnym przypadku, by zaryzykować kolejną śmiałą hipotezę, przechodząc do porządku nad modernistycznymi aporiami.

Gdyby posłużyć się sformułowaniami Stanisława Lema, tworzącymi Lemowską koncepcję dzieła literackiego i socjologię odbioru literatury, to proza Drzeżdżona wydaje się skrajnie nowoczesna<sup>7</sup>. Zwiększając semantyczną nieoznaczoność tekstu, doprowadza wieloznaczność do krańcowego rozrostu (elefantiazy, jak powiedziałyby Lem) i w tym sposobem umożliwia każdą niemal lekturę. Warto w tym miejscu przypomnieć, że uwaga, którą autor *Solaris* opatrjuje literaturę dwudziestowieczną w jej modernistycznym wcieleniu równie skutecznie mogłaby opisywać to, co uchodzi za literacki postmodernizm, który porzuciwszy ideę dzieła, celebrytuje własną tekstualność. Drzeżdżon korzysta, co pokazał jeden z komentatorów<sup>8</sup>, z zabiegu inwersji – jednego z kluczowych, zdaniem Lema, chwytów fantastyki, by przy jego pomocy kreować fantastyczną i fantasmagoryczną rzeczywistość swoich powieści. Jeśli nadal pozostaniemy przez chwilę przy trybie przypuszczającym, to proza Drzeżdżona byłaby w obliczu Lemowskiej refleksji także literaturą fantastyczną. Kłopot jednak w tym, że nie sposób utrzymać podobnej kwalifikacji bez istotnych zastrzeżeń, a zarazem fantastyczność jako szeroko pojęta konwencja czy stylistyka w sposób nieodparty manifestuje się w lekturze. Jeśli z kolei podjąć trud znalezienia innych, odpowiedniejszych określeń pisarstwa Drzeżdżona, zastrzeżeń musi być równie dużo, jeśli nie więcej. Podatność na wielość odczytań oraz powinowactwo z fantastyką kierują uwagę na kwestię Realności – jednego z centralnych zainteresowań i zasadniczych fantazmatów dwudziestowiecznej literatury, szczególnie ważnego w pierwszych dekadach wieku<sup>9</sup>, a zarazem istotnego dla przełomu ósmej i dziewiątej dekady XX stulecia. Dalsze poszukiwania adekwatnych etykiet gatunkowych lub tematycznych schodzą na dalszy plan czy wręcz przestają być istotne w momencie wskazania tych paralelizmów, co pozwala wpisać twórczość Drzeżdżona w nurt modernistycznej prozy trawionej ideą niepo-

---

<sup>7</sup> Odwołuję się tutaj do tez wyłożonych w różnych miejscach *Filozofii przypadku* oraz *Fantastyki i futurologii*.

<sup>8</sup> D. Kirsch, *Elaborat – debiuty lat siedemdziesiątych*, „Twórczość” 1981, nr 9.

<sup>9</sup> J. Franczak, *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Kraków 2007.

chwytnej Realności, a także ustosunkowującej się wobec niemniej fantazmatycznej i zideologizowanej Autonomii<sup>10</sup>.

Efekt fantastyczności czy raczej fantastycznej rzeczywistości<sup>11</sup>, jaki powstaje podczas lektury prozy autora *Leśnej Dąbrowy*, może wynikać więc, po pierwsze, z inspiracji epistemologicznymi ambicjami nowoczesnej prozy, gdy pisarz traktuje rzeczywistość zgodnie z modernistycznym rozpoznaniem, że jest ona permanentnie niesatysfakcjonującym poszukiwaniem sedna wielopostaciowej Realności. Po drugie, co jest konsekwencją powyższego przeświadczenia, z faktu uznania, że świadomość, psychika, świat wewnętrzny bohaterów, tekstowych „ja”-instancji nadawczych, są jednakowo istotne jak empiryczna zewnętrzność, a nawet, by naszkicować problem radykalniej, istotniejsze, bowiem pozwalają sformułować to, co umyka racjonalistycznej perspektywie<sup>12</sup>. Po trzecie wreszcie, z rezygnacji z racjonalności jako zbyt kategoriowego klucza porządkującego doświadczenie i upraszczającego jego „chaotyczny” charakter. Wymienione hipotetyczne motywacje efektu fantastyczności mają wyraźnie nowoczesną proveniencję i w tym sensie Drzeżdżon nie może uchodzić za nowatora. Jednakowoż instrumentarium nowoczesnej estetyki nie musi służyć wyłącznie afirmacji jej (przede wszystkim poznawczych) celów, ale także, choć, być może, pisarz dokonywał tego nie w pełni świadomie, ukazania jej ambiwalencji.

Kiedy sięgniemy po istotny z tej perspektywy tekst programowy Drzeżdżona<sup>13</sup>, to okaże się, że pisarz szkicuje własne rozumienie literackości i tele-

---

<sup>10</sup> „Autonomia sztuki jest w istocie (...) demonstracją niezależności. (...) Świadomość literacka, świadomość językowa i ogólnie pojęta, powszechna świadomość współczesności, a także praktyka literacka i pozaliteracka, wobec których autonomia określa się krytycznie jako „zewnętrzna”, odmienna, stanowią dla niej materiał krytycznej interpretacji. Radykalnemu podważeniu i przeobrażeniu mają ulec, z jednej strony, zasady, jakimi kieruje się społeczna rzeczywistość. Z drugiej, owa zastana, krytykowana praktyka stanowi zespół wzorców komunikacji, wobec których autonomia nie tylko musi się opowiadać, ale które także, z konieczności włączane są w jej znaczenia, powodując już u podstaw wewnętrzną jej aporetyczność, relatywizując wyrażane przez nią wartości.” (J. Orska, *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Kraków, 2004, s. 7).

<sup>11</sup> Określeniem efektu fantastyczności posługując się analogicznie do pojęcia efektu rzeczywistości lub efektu realności, gdy tekstowa rzeczywistość jest inna od świata „racjonalnego”, lecz równie spójna, choć dzięki innym zasadom. zob. R. Barthes, *Efekt rzeczywistości*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 2012, nr 4.

<sup>12</sup> „O prawdziwości sztuki nie decyduje ani «wspomnieniowe kopiowanie tzw. rzeczywistości», ani szczerłość wyrazu twórczego przeżycia, lecz odkrywczność poetyckiej formy, odsłaniającej niedostępną w inny sposób rzeczywistość” (R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 32).

<sup>13</sup> J. Drzeżdżon, *Ulotna kruchość literatury (moje credo pisarskie)*, „Elewator” 2012, nr 2, s. 81, kolejne cytaty również z tej strony.

ologii pisania w oparciu o dyskurs modernistycznej sztuki. Powiada więc, że „Credo mojego pisarstwa to poszukiwanie świata, w którym możliwe jest życie”. Akcentuje tym samym, że akt pisania jest aktem przewyżczenia poczucia alienacji. Sztukę definiuje w konsekwencji enigmatycznie, nieco po Leśmianowsku, jako „zauroczenie istnieniem”. Drzeżdżon eksponuje problematykę poznawczą jako kluczowy aspekt literatury. Prawda, autentyczność i rzeczywistość tworzą szkielet pojęciowego rusztowania, na którym opiera się argumentacja pisarza. Formalne aspekty tekstu mają być podporządkowane etyczno-poznawczym zadaniom: „Zawsze interesowało mnie, by to, co zostało stworzone, miało kształt doskonały, czyli było autentyczne, wiedzione żarliwą wiarą i bezkompromisowe, gdy chodzi o przedstawienie oblicza prawdy”. Jednocześnie, Drzeżdżon wyznaje: „Dla mnie literatura jest również narzędziem, ale uważam, że w jej bogatym rozwoju jest jedna z dróg, dla mnie najważniejsza, możliwość kreacji świata, nazywanego raz fikcyjnym, raz literackim, ale w moim pojęciu jest on rzeczywisty, tak samo, jak każda inna rzeczywistość”. Odwołuje się więc do nowoczesnego rozumienia *mimesis*. Literatura dla Drzeżdżona byłaby specyficznym medium użytecznym społecznie nie ze względu na użyteczność wynikającą z pewnego interwencjonizmu społecznego, lecz z uwagi na zdolność problematyzowania doświadczeń codzienności dzięki fabularnej fikcji.

W sferze deklaratywno-koncepcyjnej Drzeżdżon wydaje się kolejnym modernistą, co przynajmniej częściowo wyjaśnia skłonność do baśniowych i fantastycznych fabuł oraz odrealnionych, fantasmagorycznych światów. Należy jednak zgłosić i w tym przypadku zastrzeżenia: ów manifest pisany w roku 1987 stanowi w zasadzie zestawienie postulatów i haseł wielokrotnie powtarzanych przez modernistycznych artystów, które tu przybierają niemal trywialną postać, co każe z ostrożną nieufnością podchodzić do lektury utworów przez pryzmat tego wystąpienia. Być może, zasadnie byłoby także rozważyć, czy zachodzi odpowiedniość między credo pisarskim Drzeżdżona a jego praktyką, skoro leksyka i garnitur pojęć, jakimi dysponował, zostały przejęte ze słownika nowoczesności, który stanowił wówczas oczywiste zaplecze światopoglądowe.

Spróbujmy rozważyć, czy wskazane inspiracje programowego szkicu pisarza mogą służyć nawigacji po meandrach Drzeżdżonowskich historii; czy możemy wykryć sensy i motywacje, jakie się za nimi kryją. Wydaje się, że odpowiedź nie jest tak oczywista, a raczej naznaczona ambiwalencją. Porządek programowej wykładni sugeruje istnienie pewnej wizji świata, choćby była trudno uchwytna lub trudna do precyzyjnego wysłowienia zarówno w języku tekstów Drzeżdżonowskich, jak również w dyskursie literaturoznawczego komentarza.

Z drugiej strony trudności interpretacyjne, jakie napotykali krytycy, każą wątpić w podobne założenia. Innymi słowy misterne konstrukcje tekstowe nie muszą skrywać filozoficznych czy światopoglądowych tajemnic. Pojawia się zatem wątpliwość, czy Drzeżdżon, deklarujący swoje przywiązanie do modernistycznej wizji literatury, nie rozmija się *de facto* z modernistycznym rozumieniem literackości, tworząc teksty otwarte na wszelkie niemal odczytania pod warunkiem dostatecznej sprawności komentatora (a to wszak Lem rezerwował dla literackiej nowoczesności) lub intensyfikując nowoczesne estetyki, doprowadza je w karykaturalny sposób do kresu. Wyprzedzając tok właściwej analizy, zasygnalizujemy, że zdarza się bowiem tak, iż w finałach opowieści wkracza narrator, domykając historię silnym quasi-pouczeniem. Niejako przeciwstawia się tym samym dynamice opowieści, która wydaje się właściwie pozbawiona pragmatycznych motywacji, nie wspominając o jakiejś z góry przyjętej tezie. Drzeżdżon, sekundując pragnieniu afirmowania nieuchwytniej tajemnicy (Prawdy), ukazuje jej tekstowy charakter, to znaczy zależność od wielu opowieści, które ją przekazują. W ten sposób metafizyczna prawda okazuje się zdeterminowaną przez rozmaite narracje i konteksty wieloznacznością. Drzeżdżon rzecz jasna nie określi tego w ten sposób w swoim programowym szkicu. Posługuje się słownictwem nowoczesnego dyskursu literackiego, co nie znaczy, że pod deklarowanymi nazwami i pojęciami nie skrywa się już w praktyce pisarskiej inny „desygnat”. Widoczna oczywistość, ocierająca się o banał, użytych formuł i argumentacji definiujących pisarskie credo prowadzi do wniosku, że dla Drzeżdżona nowoczesność z jej obsesjami jest naturalnym polem odniesień, czy, mówiąc precyzyjniej, środowiskiem, w którym się bezrefleksyjnie porusza, nie podejmując prób jego dekonstruowania.

Hipoteza dotycząca fascynacji Realnością jako poznawczym i estetycznym wyzwaniem, jakie postawiła przed sobą dwudziestowieczna literatura, a także ideą Autonomii jako kolejnego fantazmatu literackiej dwudziestowieczności, znajduje potwierdzenie w programotwórczej refleksji Drzeżdżona. Możemy przyjąć, że problematykacja Realności w pisarstwie autora *Upiorów*, a w konsekwencji również problematykacja zabiegów i środków jej poszukiwania i konstruowania dokonuje się nie w wyniku totalnej anihilacji norm i założeń, pomysłów i inspiracji właściwych literaturze nowoczesnej, lecz ich nowego zaadaptowania. Drzeżdżon niejako obraca modernizm przeciw modernizmowi (nawet jeśli, jak sygnalizowaliśmy, dzieje się to nie do końca świadomie). Wrażenie chaotycznej fabularnej fantasmagorii rodzi się w drodze przemyślanego zabiegu, choć jego intencja i efekt nie muszą się pokrywać.

Należy zapytać o relacje między poszczególnymi tekstami w obrębie twórczości Drzeżdżona: czy wszystkie z jednakową intensywnością dowodzą, że pisarz oddaje się poszukiwaniom Realności, że realizuje postulaty wyłożone w *Ulotnej kruchości literatury*, a w konsekwencji rozważyć, jakich kategorii i jakiego klucza należy użyć, aby ująć Drzeżdżonowskie teksty we właściwy dla nich sposób. *Fantastyka, baśniowość, alegoryczność, mitologizacja, mityzacja* jako pojęcia mające określone zaplecze teoretyczne, być może nie do końca oddają to, co stanowi o swoistości artystycznej propozycji Drzeżdżona, który sytuuje własne narracje na przecięciu różnych konwencji, które umownie można określić jako nierealistyczne. A gdy spojrzymy na twórczość Jana Drzeżdżona od strony dotychczas pomijanej<sup>14</sup>, a więc zwrócimy uwagę na teksty, które mają kwalifikację literatury dziecięcej i/lub młodzieżowej, to mogłoby się okazać, że w tym rejestrze kumulują się poetologiczne właściwości tego pisarstwa, a także ujawnia się pewne światopoglądowe stanowisko niekoniecznie tożsame z autotematycznymi refleksjami *Ulotnej kruchości literatury*.

W trylogii o Patalonkach<sup>15</sup> oraz w *Tajemnicy bursztynowej szkatułki*<sup>16</sup> Drzeżdżon kreuje światy równie intrygujące jak w pozostałych tekstach prozatorskich. Reprezentatywną ilustracją prawidłowości Drzeżdżonowskiej prozy może stanowić porównanie powieści dla dzieci.

Autor komponuje historię Joanny w *Tajemnicy bursztynowej szkatułki*, pierwszej powieści dla dzieci, dbając o pewien logiczny porządek. Opowieść ma określone zaplecze ideologiczne, które ujawnia się dopiero w momencie zrekonstruowania fabularnych ram perypetii dziewczynki. Jednocześnie, gdy konstrukcja opowieści ujawni się w procesie syntetycznego streszczenia, problematyka motywacji pisania, słowem metaliteracka warstwa tekstu również zyskuje wyrazistość.

Joanna, bohaterka i narratorka *Tajemnicy*, mieszka z rodzicami w bliżej nieokreślonym mieście. Jej relacje z matką są powikłane, to ojciec jest uosobieniem bezpieczeństwa. Nie akceptuje jej, choć właściwie nie wiadomo dlaczego (potem Joanna wyznaje: „Zawsze miałam jakieś dziwne pragnienie, które wiązało się z brakiem matki takiej, jakiej bym chciała. Czułam niedosyt czegoś,

---

<sup>14</sup> Wyjątek stanowi propozycja interpretacyjna H. Berezy (*Widzenie*, dz. cyt.) oraz szkic G. Skotnickiej „*Tajemnica bursztynowej szkatułki*” oraz „*Kraina Patalonków*” Jana Drzeżdżona, czyli meandry wyobraźni, „Gdański Rocznik Kulturalny”, t. 11, 1988.

<sup>15</sup> *Kraina Patalonków*, Warszawa 1978; *Poszukiwania*, Warszawa 1986 (pierwsze wyd. 1980); *Wśród ludzi*, Warszawa 1981.

<sup>16</sup> *Tajemnica bursztynowej szkatułki*, Warszawa 1977, dalej w tekście jako T z numerem strony.

nawet gdy było mi zupełnie dobrze, to na samym dnie, gdzieś w samym środku piersi odczuwałam głód albo jakąś wielką próżnię” (T, s. 76-77). Pobrzmiwiają w tej autorefleksyjnej uwadze feministyczne koncepcje symbolicznego zabójstwa matki. Ucieka z domu i postanawia żyć w górach razem z kolegą, Andrzejem. Odnajdują ich policjanci i sprowadzają do rodziców. Potem w sąsiedztwie zamieszkuje chłopiec, Miergien, który będzie towarzyszem zabaw Joanny.

Razem podróżują do Krainy Snów (nie chodzi o metaforę śnienia, ale o faktyczne zanurzenie w jakichś onirycznych rejestrach rzeczywistości), schodzą przypadkowo poprzez dziurę w pniu parkowego drzewa do świata umarłych, stamtąd do Podziemia, gdzie rządzi książę Adam, a tam odwiedzają Państwo Ptaków. Adam oprowadza Joannę po, jak sam je określa, baśniowym królestwie. W trakcie tej eskapady Joanna kilkakrotnie mówi, że nie wie, co jest prawdziwe. Zresztą taką wątpliwość będzie wyrażać stale w toku swojej narracji. Adam uspokajając Joannę, wyjaśnia: „Wszystko jest snem, wszystko jest prawdą i wszystko jest iluzją” (T, s. 123). Drzeżdżon każe Joannie skonfrontować własną podmiotowość z potencjalnie niebezpieczną wiedzą o problematycznej naturze poznania i wątpliwej pewności, jaka miała by być jego efektem. Choć oczywiście dzieje się to w nieracjonalnej sferze Krainy Snów, co, jak można przypuszczać, odbiera pouczeniom Adama sprawczą moc. Ale czy w istocie baśniowy książę nie formułuje czegoś w rodzaju instrukcji nieufności wobec zbyt daleko idącej wiary w autorytet *Cogito*? Dziewczynka podróżuje przez sferę faktycznie złudnych doświadczeń, gdy z Andrzejem trafiają do hippisowskiej komuny i zażywają narkotyki psychoaktywnie zaburzające percepcję. Joanna powiada wówczas: „Czuję się odarta ze wszystkiego, co dotąd w życiu miałam, co wydawało mi się tak bardzo ważne. Straciłam dzieciństwo. (...) Nigdy nie sądziłam, że odbędzie się to w takich okolicznościach, myślałam, że odbędzie się przy pięknie udekorowanym stole, obok będzie siedział mój ojciec, a z przodu Andrzej, będzie mógł teraz być moim chłopakiem” (T, s. 32-35). Narkotyczne zaburzenie świadomości nadwątla dziecięcość Joanny, co w kontekście późniejszego zwiedzania Królestwa Snu, niebudzącego niepokoju „ja” Joanny, okazuje się rzeczywistym zagrożeniem. Drzeżdżon przeprowadzając zestawienie dwóch nierealności: sztucznego pobudzania fantastyczności świata poprzez pochodną praktycznego Rozumu w postaci narkotyku (złobnego wytworu nauki, działającej niejako wbrew *Ratio*, które ją uzasadnia) oraz fantastyczności jako prawdziwego doświadczenia ontologicznej niespistości świata (przenikania się różnych planów ontologicznych), nobilituje drugą z nich, bowiem nie zagraża Joannie, a wręcz poszerza jej świadomość. Nie-



bezpieczeństwem nie jest relatywność, lecz radykalna racjonalność sztucznie wyzwalająca poczucie wieloznacznej Realności.

Po powrocie do domu, Joanna musi skonfrontować się z ojcem Andrzeja, który przerwał jedną z ich wcześniejszych eskapad. W trakcie sprzeczki okazuje się, że to on jest prawdziwym ojcem Joanny. Dziewczynka ucieka z domu, zabierając jedynie „czerwony płaszcz, w którym przypomina czerwonego kapturka” (T, s. 142). Autostopem dostaje się do portu. Awantura rozgranicza przygody małej Joanny – *Tajemnica* przeistacza się wówczas z opowieści o kompensacyjnych próbach narracyjnego przepracowania traumatycznego niezrozumienia córki przez matkę w awanturniczą opowieść o poznawaniu reguł, jakie rządzą porządkiem społecznym. Port okazuje się miejscem fałszywych obietnic fantastycznej egzotyki – trwa tutaj gorączkowy ruch, przeładowywanie towarów i knajpiane życie.

Dziewczynka ukrywa się na statku i tam poznaje kucharza Marcina i kuchcika Karola. Marynarze transportują broń na wyspę, z której pochodzi kuchcik. We trójkę obezwładniają załogę, zatapiają statek i dopływają wpław do wyspy. Miejsce jest zamieszkane przez dobrotliwych, acz silnych tubylców, których chce zniewolić przybysz z zewnątrz, mieszkający od dawna pośród nich, lecz wierny kapitalistycznemu sposobowi myślenia o świecie. Jest karykaturalną figurą nowoczesnej, pragmatycznej racjonalności. Marzy o plantacjach kawy uprawianych przez podległych mu niewolników, którymi staną się tubylcy. Uwalnia marynarzy (Joanna i jej sojusznicy oczywiście nie pozwolili utonąć załodze) i zaczynają opanowywać wioskę, a następnie pozostałe tereny. Joanna jest zafascynowana wyspą, „rajskim ogrodem stworzonym jej wyobraźnią” (T, s. 184), oraz autochtonami, którzy są zupełnie inni niż cywilizowani ludzie Zachodu. W jej podziwie daje o sobie znać postrzeganie Natury i pierwotności ukształtowane myślą Jana Jakuba Rousseau. Od tubylców emanuje spokój i dziwna dostojność, są bowiem częścią natury-wyspy. Łagodni wypiarze wbrew pozorom nie są naiwni i gdy perspektywa skolonizowania wyspy zaczyna być realna, stają w obronie swojego świata. Konfrontacja jest nieuchronna, ale ostatecznie dzięki sprytowi kucharza udaje się wypędzić ciemności bez rozlewu krwi. Zamiast szczęśliwego zakończenia Joanna dekonstruuje baśniową logikę i dystansuje się od niej, zdradzając własne uwikłanie w lektury:

W pewnej chwili przychodzi mi do głowy dziwna myśl, czytałam w baśniach, że takie przygody kończą się tym, że bohaterka zostaje księżniczką i obejmuje całą wyspę we władanie. (...) Nagle pojmuję, na czym polega cała pomyłka tamtych

księżniczek, bo jakże one mogą zawładnąć wyspą, skoro pochodzą z innych krajów; myślę, że nigdy nie potrafią wnikać w do głębi natury nowej wyspy tak bardzo, jak jej stali mieszkańcy. (T, s. 197)

Dziewczynka zanim opuści wyspę dostaje w prezencie od żony księcia bursztynową szkatułkę z tajemniczą zawartością. Joanna wraca do miasteczka i ratuje życie fałszywemu ojcu. W szpitalu otwiera szkatułkę, która, jak się wówczas okazuje, zawiera cudowną wodę z wyspy – eliksir młodości i lek na wszelkie choroby. Bohaterka kończy swoją opowieść dziwnym morałem: „Kiedy już na dobre wejdziesz w świat ludzi dorosłych, nigdy nie zapomnę o moich fantastycznych dziecięcych podróżach w tajemniczą krainę baśni” (T, s. 240).

Kłopoty z wyznaczeniem ontologicznych granic różnych zakresów rzeczywistości<sup>17</sup>, poznawcze skutki tych problemów, relatywizowanie opozycji „naturalne” i „cywilizowane”, a także konsekwencje działań pragmatycznego rozumu ludzkiego tworzą siatkę problemową tej opowieści. Fabularne konwencje, które mają unieść ciężar tych zagadnień, są odpowiednio dobierane. W zarysie fabuły widać, że Drzeżdżon komponuje powieść z dobrze znanych elementów. Dziecko przeciwstawiające się dorosłym, widzące dalej i głębiej, córka skonfliktowana z matką, podróż w nieznanne miejsca (zarówno ontologiczne jak też geograficzne) będąca metaforycznym samopoznaniem, antagonizm dobrych dzikusów i złych kolonizatorów.

Drzeżdżon świadomie dopasowuje kwestie, które mogą uchodzić za uniwersalne prawdy, i przypisuje je baśni (część domowa), natomiast te jawnie nowoczesne – rezerwuje dla powieści przygodowej (część wyspiarska). Zarówno fantastyczno-oniryczne wędrówki Joanny, jak też awanturnicze perypetie zostały podporządkowane temu samemu celowi: dydaktyce modernistycznych reguł terażniejszości. Drzeżdżon w rzeczywistości pokazuje z dystansu konwencji literatury dziecięcej, że miejsce uniwersalnych problemów, które tematyzowały baśnie i mitotwórcze opowieści, zajęły trudne do przeniknięcia zasady nowoczesnej racjonalności. Joanna otrzymuje w nagrodę za swój trud, wraca do do-

---

<sup>17</sup> Joanna zastanawia się nad własną Realnością w zasadzie ciągle, do momentu ucieczki na statek, na przykład: „Gdzie ja jestem? (...) Może to tylko sen. Może za chwilę obudzę się w swoim pokoju (...)” (T, s. 177). Swoje wątpliwości wyraża dobitnie: „Jak myślisz (...) ja tu jestem czy też moje baśniowe wcielenie? Powiedz, jak myślisz?” (T, s. 129), już na statku, po doświadczeniu wielokrotnie złożonej Realności będzie się obawiać, że rzeczywistość jest zbyt płaska: „nie chciałabym mieć takiego snu, z którego nie można się już przebudzić w jakąś inną rzeczywistość” (T, s. 150). W trakcie podróży trawą powie: „Po raz pierwszy w życiu zawahałam się nad prawdziwą rzeczywistością i nagle jakbym zrozumiała co znaczą nasze wyobrażenia dla nas, że to właśnie one są rzeczywistością” (T, s. 214).

mu, uzdrawia ojca, ale oznacza to zarazem, że musi stać się dorosła – zapamiętać o dziwnych przygodach, a zatem przyjąć zdroworozsądkową i wulgarnie pragmatyczną perspektywę oglądu świata i funkcjonowania w społeczeństwie. *Tajemnica* okazuje się więc tajemnicą nie tylko baśniowego artefaktu, które niweluje wpływ największego zagrożenia – śmierci – ale także schizofrenicznego życia w terażniejszości. Joanna doświadczyła niejednoznacznych i dziwnych wydarzeń (niby-sny, wędrówki w podziemiach, zwiedzanie onirycznych krain, narkotyczne wizje), następnie przemocy Rozumu, którą posługuje się człowiek Zachodu, by ostatecznie wrócić do rodziców i zakończyć proces socjalizacji, a tym samym poddać się „dorosłej” logice Wyparcia i Sublimacji. Drzeżdżonowska opowieść nie jest w stanie przywrócić mitycznego porządku przednowoczesnego świata i w tym sensie mamy do czynienia ze „słabą” estetyką fantastyczną, która nie potrafi konkurować z literaturą realistyczną.

Wydaje się, że Drzeżdżon pozostaje daleki od prób powtórnego zaczarowania świata poprzez mitologizacyjne zabiegi. Historia Joanny stanowi raczej instruktażową opowieść o ambiwalentnej naturze dwudziestowiecznego porządku społecznego. Ukazując niejednoznaczności tkwiące w modernistycznym światopoglądzie, zwraca uwagę na sposób ich niwelowania. Tym samym to, co nieostre i wieloznaczne, czego nie sposób zamknąć w opozycyjnych podziałach i jasno skategoryzować, znajduje się w centrum próbującego zyskiwać na klarowności sposobu myślenia, który zakłada zacieranie opozycji i afirmowanie wieloznaczności. Drzeżdżonowski dydaktyzm zatem również musi być ambiwalentny: tekstowa inscenizacja doświadczeń fantastycznego świata nie może oddziaływać na praktykę codzienności według jej pragmatycznych zasad, choć jest zupełnie możliwa i realna. Właśnie Realność, tak istotna dla modernistów, w powieści Drzeżdżona jest już czymś innym – jakością, która rodzi się w wyniku narracyjnych operacji i stylistycznych zabiegów, przestaje istnieć jako przygotowująca o melancholię *Tajemnica*. Joanna wszak opowiada, snuje historię właściwie bez przerwy. Rozpoznając swoją narracyjną skłonność, akcentuje obojętność wobec poznawczych kwalifikacji prawdy lub zmyślenia:

„Ogromnie lubię bajki. Ojciec zawsze twierdził, że mam niezwykle rozwiniętą wyobraźnię. Ja też tak sędzę, wszystko potrafię sobie wyobrazić” (T, s. 83).

Nie ma innej kontrpropozycji narracyjnej, która stanowiłaby racjonalną przeciwwagę i tym samym sytuowała fabulację Joanny jako dziecięce bredzenie. Świat istnieje wyłącznie dzięki narracyjnej sprawności Joanny, nie zaś

uprzednio, przedśłownie. I tak jak język, jest poza sankcjami moralnymi i prawdziwościami, tak też historia bohaterki, jej perypetie nie mogą być inaczej oceniane. Joanna określa fabulatorską predylekcję jako zdolność „wyobrażenia sobie wszystkiego”, lecz to nie sprawia, że dziewczyna kłamie, referując swoje fantastyczne perypetie. Czytelnik nie ma dostępu do takiego wariantu powieściowej rzeczywistości, który nie rodziłby się jako interpretacja Joanny, zatem nie wiadomo, co miałyby być „obiektywne”, a co wyobrażone (zmyślane). Pytanie, czy to wszystko zdarzyło się naprawdę, nie ma sensu (nikt go zresztą w tekście *Tajemnicy bursztynowej szkatułki* nie zadaje, jedynie Matka Joanny powątpiewa w „zmyślenia” córki), bowiem prawda jako kategoria poznawcza traci uprzywilejowaną rolę. Joanna nie zmyśla, lecz czyta rzeczywistość i jednocześnie ją opowiada – kreacja i interpretacja są tutaj nierozłączne, tkwią w dialektycznym sprzężeniu.

Kolejne powieści dziecięce, tworzące cykl o Patalonkach, małych humanoidealnych istotach mniejszych od mrówki, zostały właściwie zupełnie pozbawione moralizatorsko-dydaktycznych elementów. *Patalonki* pozostają dalekie od baśniowości z właściwą jej, rozumianą po Bettelheimowsku, nauką interpretacji własnych wyobrażeń według reguł porządku symbolicznego. Pierwsza powieść, *Kraina Patalonków*, dotyczy wyprawy zainicjowanej przez dwójkę tych istotek, rodzeństwo Agnieszka i Gustawa, w celu odnalezienia legendarnej Wielkiej Wody. W *Poszukiwaniach*, drugiej części trylogii, Patalonki osiedlają się na Zielonej Wyspie, zaś ostatnia część, *Wśród ludzi*, traktuje o zakorzenieniu Patalonkowej społeczności pośród mieszkańców miasta. W rzeczywistości Patalonków nie istnieją przejawy świata, z którymi nie mogą wejść w kontakt, brak również granic, których mimo drobnych rozmiarów nie mogłyby przekroczyć. Są spersonifikowaną ciekawością pozbawioną totalitarnych ambicji. Z jednej strony chcą poznać wszystko, lecz akceptują własną niezdolność do zrozumienia wszystkiego. Wędrują, poznają świat zwierząt, ludzi, lecą w kosmos, pomagają naprawiać wszechświat, walczą z niesprawiedliwością. Przed wszystkim zaś podróżują i doświadczają kolejnych przygód, równie zasadnie można byłoby powiedzieć, że wszystko przydarza się im, bez pragmatycznych ambicji, niejako zupełnie bezinteresownie. Cykl o Patalonkach przypomina zresztą w tym sensie wydane w tym samym okresie powieści Marka Słyka<sup>18</sup> oraz awanturni-

---

<sup>18</sup> Marek Słyk, *Gra o super-mózg*, Warszawa 1982; *W barszczu przygód*, Warszawa 1980; *W rosole powikłań*, Warszawa 1982; *W krupniku rozstrzygnięć*, Warszawa 1986.

czo-przygodowe powieści Maxa Larsa (Stefana Chwina)<sup>19</sup>. Nawet najdziwniejsze i najbardziej zaskakujące historie stają się udziałem Patalonków. Polecą więc na przykład rakieta w kosmos. Odkryją we wszechświecie dziurę, galopując po gwiazdnych łąkach na grzbiecie jelenia i pomogą ją zszyć krawcowi, który przybył z miasta. Ratują Leśniczego i Leśniczynę z rąk bandytów. Walczą ze złym Czarnoksiężnikiem. Jedyłą stałą rzeczą w tej narracji są same Patalonki. Ta opowieść jest najbardziej – w pewnym sensie – nadrealistyczną historią stworzoną przez Drzeżdżona. Patalonki wolne są od niemal wszelkich determinacji i uwarunkowań, działają zgodnie z przeświadczeniem o niejednoznaczności i niejednorodności otaczającego świata oraz podzielają przekonanie, że racjonalność nie ma monopolu na konceptualizowanie rzeczywistości. Cykl (a także każda część) nie ma wyraźnego szczęśliwego morału-zakończenia, właściwego baśni. Finał pozostaje otwarty – Patalonki opowiadają swoje przygody wszystkim, którzy słuchają. Narrator wykonuje jedynie arbitralny gest zamknięcia.

Same Patalonki są utkane z intertekstualnych nawiązań: krasnoludki, skrzaty, elfy, trole ale także, owady (mrówki, pszczoły), mikroorganizmy i wreszcie dzieci tworzą konceptualną siatkę odniesień, w której Drzeżdżon umieścił małych bohaterów. Patalonki stanowią hybrydę złożoną ze sprzecznych elementów: kuche, delikatne, naiwne, infantylne, a zarazem wytrwałe, wytrzymałe, dociekliwe, uparte. Przypominają ludzi, choć nie wiedzą, kim jest człowiek. Drzeżdżon kreuje w figurze Patalonka Innego-Obcego, który będąc podobny do człowieka, jednocześnie jest nieludzki przede wszystkim w sensie poznawczym. Ich filigranowy rozmiar sprawia, że są właściwie niedostrzegalną częścią świata, choć jednocześnie, jak ma to miejsce w *Tajemnicy bursztynowej szkatułki*, stanowią centrum odwróconej rzeczywistości, gdzie to, co niemożliwe lub nieistotne z perspektywy ludzkiego Rozumu, jest oczywiste i naturalne, zaś to, co oczywiste przeistacza się w fascynujące zjawisko, niedające się łatwo wpisać w ramy nieludzkiego doświadczenia Patalonków. Konfrontacja tego nieludzkiego wymiaru, który mimo wszystko pozostaje analogiczny względem człowieka i jego praktycznych oraz dyskursywnych artefaktów, przedmiotów i konceptów, wydaje się najbardziej interesować Drzeżdżona, choć nie można mówić o utożsamieniu, raczej o łagodnym nicowaniu w kierunku eksponowania różnicy nieludzkiego spojrzenia kryjącego się w ludzkim „ja”. Kreacja odmienności Patalonków przywodzi na myśl literackie reprezentacje obcości znane

---

<sup>19</sup> Max Lars (Stefan Chwin), *Ludzie-skorpiony. Przygody Joachima El Toro na wyspach archipelagu San Juan de la Cruz*, Bydgoszcz 1985; *Człowiek – litera. Przygody Aleksandra Umwelta podczas akcji specjalnej w Górach Santa Cruz*, Bydgoszcz 1989.

z klasycznego *science fiction*, gdzie od strony konceptualnej próbowano zmierzyć się z absolutnie nieludzką optyką ontologiczną. Jednakże dziecięca naiwność Patalonków i skłonność do ciągłych zdzwień sprawiają, że Patalonki są mimo wszystko bardziej ludzkie niż sam człowiek.

Drzeżdżon, co może wydawać się zaskakujące, pisze swoje ludyczne, młodzieżowo-dziecięce historie w zgodzie z myślą Nietzschego: „Kto żyje jak dzieci – to znaczy, nie walczy o chleb powszedni jako też nie wierzy, by jego uczynki miały jakieś ostateczne znaczenie – ten bywa zawsze dziecinny”<sup>20</sup>. Dziecięca obojętność wobec użyteczności staje się w dziecięcej prozie autora *Karamoro* synonimem wieloznaczności, z którą boryka się pisarz i jego bohaterowie i którą jest „zarażona” Realność. Aforystyczne spostrzeżenie autora *Narodzin tragedii* możemy właściwie odnieść do Drzeżdżona-pisarza również w tym sensie, że nie troszczy się o praktyczne zastosowania własnych opowieści wolnych od doktrynerstwa. Kaszubski prozaik, stroniąc od komentowania teraźniejszości, wyrażając brak zainteresowania dla literatury realistyczno-obyczajowej, ale jednocześnie uchylając się przed czysto rozrywkowym pisaniem fantastyki, nie zabiega o to, „by jego uczynki miały jakieś ostateczne znaczenie”, podobnie Joanna i Patalonki nie pragną zdominować świata poprzez odkrycie jego wszystkich poznawczych zawiłości. Jego literackie działania, opatrywane mianem kreacjonistycznych, fantastycznych, autonomicznych bądź antyrealistycznych, nie są interwencyjne. Powieści nie muszą realizować jakichś praktycznych funkcji, a pisarz nie włącza się w obieg „dorosłych” idei i niejawnych motywacji, jakie skrywają się za pisaniem.

Jakiego wobec tego czytelnika projektuje Drzeżdżon? Najkrócej możemy odpowiedzieć – lektora z dziecięcą naiwnością, o której pisał Nietzsche, choć wiek jest sprawą drugorzędną – raczej kwestia świadomości wolnej od totalistycznego myślenia racjonalnych i praktycznych dorosłych jest tutaj najważniejsza. Dziecięcość pozostaje atrybutem światopoglądowym, dyspozycją, która pozwala wejść w kontakt ze światem na odmiennych zasadach, według których korzyść (materialna czy pragmatyczna) nie istnieje. Dziecięce „ja” pozostaje wolne od podobnych pragnień.

Zgodnie z zaproponowaną perspektywą lektury *Tajemnica bursztynowej szkatułki* i cykl o Patalonkach mogą stanowić przykłady wariantów Drzeżdżonowskiej prozy. *Tajemnica* skupia cechy właściwe opowiadaniom *Upiory*, powieściom *Wieczność i miłość*, *Oczy diabła*, *Okrucieństwo czasu*, „Patalonki”

---

<sup>20</sup> F. Nietzsche, *Jutrzenka. Myśli o przesądach moralnych*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1907, s. 260. Por. M. Zaleski, *Czarna dziura*, [w:] tenże, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004, s. 103.

zaś są bliższe *Leśnej Dąbrowie*, *Rozkoszom miłości*, *Miastu automatów*, *Karamoro*.

Jeśli pokusimy się o zwięzłe przedstawienie zarysu fabularnego powieści *Drzeżdżona* (co zakrawa o paradoks, zważywszy, że dzieło się jest ewidentne), to elementem, którym się powtarza w różnych wariacjach i zapewnia spójność narracji, jest bohater, który, po pierwsze, jest poddawany działaniu przemocy symbolicznej, po drugie, przechodzi intensywny kurs zasad i reguł praktyk społecznych. Z drugiej strony tej prawidłowości przeciwstawimy utwory, w tym przypadku trylogię o Patalonkach, pozbawione wyraźnego bohatera, w których albo fabuła jest trudna do uchwycenia, bowiem czasoprzestrzeń podlega ciągłym zmianom, albo wydarzenia są intensywne i ich nagromadzenie niejako zdominowuje pozostałe aspekty tekstowego świata, doprowadzając do hipertrofii fabuły, w której postaci są jedynie podrzędnymi elementami. Niezależnie od owych różnic *Drzeżdżonowskie* opowieści przenika pewien porządek, co nie znaczy jednak, że powstają pod dyktando wyraźnej tezy ideologicznej.

Wspomniane właściwości wynikają z następującego założenia. Dialektyka przeciwieństw stanowi zasadniczą metodę (i jednocześnie przedmiot refleksji) organizacji znaczeń *Drzeżdżonowskich* tekstów. Przeciwstawienia pochodzą z różnych rejestrów i odnoszą się do różnych aspektów, modyfikują się w zależności od określonego tekstu, raz odwołują się do rozróżnienia na naturalne i kulturalne, innym razem do świadomości „ja” i zewnętrznej wobec niej rzeczywistości lub też są skorelowane na przykład z kwestiami poznawczymi: uzasadnieniem tego, co uznawane bywa za realne bądź fantastyczne. *Drzeżdżon* utrzymuje myślenie opozycjami w stanie permanentnego pobudzenia, nieustannie odwołując się do przyzwyczajęń poznawczych i estetycznych czytelnika. Sięga po rozwiązania, które to napięcie będą potęgować i dzięki nim efekt fantastyczności będzie wzmacniany.

Wydaje się zatem, że *Drzeżdżonowskie* opowieści nie mają wiele wspólnego z porządkiem teraźniejszości i stosunkami panującymi w realiach społecznych drugiej połowy XX wieku. Pisarz świadomie kreuje teksty, które a priori wyłączają się ze społecznych doświadczeń konkretnego czasu. W tym sensie piarstwo *Drzeżdżona* idealnie realizuje prerogatywę nowoczesnej literatury – fantazmatyczne pragnienie autonomii<sup>21</sup>. Przy uważnej lekturze wyczulonej na możliwe aluzje metaliterackie nie sposób utrzymać tego twierdzenia bez istotnych zastrzeżeń w kontekście całego dorobku prozatorskiego. *Drzeżdżon* trzy-

---

<sup>21</sup> J. Orska, *Przełom...*, s. 174-175.

ma się z dala od jawnie ideologicznych tez, nie angażuje się w problematykę terażniejszości z jej powikłaną dynamiką społecznych oczekiwań wobec literatury jako instytucji. Brak zainteresowania jest jednak pozorny, podobnie jak pozorna jest mitologizacja – nowoczesna terażniejszość raz po raz daje o sobie znać wdzierając się w tę, rzekomo, autonomiczną rzeczywistość tekstową. Na marginesie zresztą warto wspomnieć, że w Drzeżdżonowskich światach kapitalistyczna racjonalność i pragmatyka konsumpcji dóbr niemal zawsze budzi niepokój.

Niemożliwość całkowitego odcięcia się od ładu terażniejszości wynika z niewyartykułowanej wprost prawdy, że tekstotwórcze działania mają piętno nieusuwalnej arbitralności. Pozaliteracki kontekst, w którym zanurzone się Drzeżdżonowskie utwory, wnika w ich tkanę, jakby autor nie był w stanie ich okiełznać. Pozatekstowe realia konstytuujące literaturę nie pozwalają się usunąć lub też, co równie prawdopodobne, autor rezygnuje z ich eliminowania, rozumiejąc, że podobne próby kreowania zupełnie autonomicznych światów są niemożliwym i nieziszczalnym, a przez to fantazmatycznym pragnieniem. Efekt realności i efekt fantastyczności są wszak mistyfikacyjnymi sztuczkami, dzięki którym znaczące udają znaczone. Drzeżdżon, jak przypuszczamy, jako pilny czytelnik modernistycznych lektur dostrzega, że analogiczne wysiłki podejmowane przez rozmaitych awangardzistów i innowatorów napotykały na ten problem.

Z jednej strony Drzeżdżonowskie pisarstwo wydaje się kolejną wersją modernistycznej obsesji Realności – fantastyczne i fantasmagoryczne opowieści są w tej perspektywie podporządkowane próbom dotarcia do metafizycznego sedna Rzeczywistości, z drugiej – teksty autora *Leśnej Dąbrowy*, wolne od prostego moralizatorstwa i komunikowania wyraźnych tez (a ujmując rzecz precyzyjniej, pouczenia w nich zawarte komunikują uniwersalne prawdy, które z uwagi na powtarzalność mają wręcz trywialny charakter, co sugeruje, że ich wprowadzenie może mieć ironiczny cel) ciążą ku bezinteresownej, jak sądzimy, zabawie, eksplorują możliwości, jakie daje kombinowanie fabuł i narracji czerpanych nie tylko z rezerwuaru dwudziestowieczności, ale szerzej z kultury Zachodu. Trudności z klasyfikowaniem powieści Jana Drzeżdżona wynikają ze świadomej strategii pisarskiej, która refleksyjnie traktując modernistyczną literackość, nie pozwala zastygać tekstom w konkretnej konwencji. Drzeżdżon unieumożliwia wręcz w niektórych przypadkach klarowne rozstrzygnięcie nie tylko genologicznego statusu tekstu (baśń, mit, przypowieść, powieść grozy, literatura przygodowa, dydaktyczna powiastka dla dzieci), ale, co ważniejsze, zawiesza



możliwość wyboru między poznawczą a ontologiczną orientacją tekstu<sup>22</sup>, sytuując się tym samym w ramach późnej nowoczesności. Mimo ewentualnych słabości artystycznych tekstowe uniwersum Drzeżdżona powstaje w drodze refleksyjnego przepracowania modernistycznych poszukiwań, obsesji i idiosynkrazji estetycznych, myślowych czy światopoglądowych. Zarazem Drzeżdżon pokazuje atrakcyjność modernistycznych rozwiązań, doprowadza je do kresu<sup>23</sup> i akcentuje swego rodzaju niemożliwość rezygnacji z oferty nowoczesnego dyskursu literackiego.

Drzeżdżon proponuje porządek w ramach kreacji tekstowej, który przeciwstawia chaosowi codzienności. Rzeczywistość wyłaniająca się z jego powieści rządzi się jasno określonymi prawami. Z jednej strony jest efektem modernizacji – nieustannie przeziiera krytycyzm motywowany racjonalizmem i zwątpienie w przedświeceniowe wartości; z drugiej – funkcjonuje mimo, a nawet na przekór, nowoczesności. Pisarz ciągle snuje tę samą opowieść w różnych wariantach, kreując sugestywną i relatywnie spójną wewnątrznie wizję świata, która przeciwstawia się *modernitas* na poziomie empirycznym (to znaczy Drzeżdżon konstruuje rzeczywistość inną od znanej nam, a wręcz alternatywną lub też konkurencyjną) ale także na poziomie konceptualnym. Pęknięcia i niekonsekwencje, jakie przytrafiają się Drzeżdżonowi są szczególnie intrygujące, lecz nie poddają w wątpliwość jego zasadniczego zamiaru – kreacji rzeczywistości odmiennej niż podsuwa codzienność, a zarazem tożsamej z nią.

### Abstract

The author analyses four novels for juvenile readers by Jan Drzeżdżon “The Secret of the Amber Box” (*Tajemnica bursztynowej szkatułki*), “The Land of Patalonki” (*Kraina Patalonków*), “The Search” (*Poszukiwania*) and “Among the People” (*Wśród ludzi*). He points out that this children's fiction has all characteristic elements of Drzeżdżon's writings. What is more its fantastical reality emerged from ideas crucial for modernity and modern 20th century literature. Concepts of Reality and Autonomy were fundamental for modern Polish literature and therefore Drzeżdżon's fiction depended on this antinomic ideas. The author claims that Drzeżdżon tried to deal with modern literary discourse but in order to stand its paradoxes rather than remove them.

---

<sup>22</sup> B. McHale, *Powieść postmodernistyczna*, przeł. M. Płaza, Kraków 2012, s. 3-35.

<sup>23</sup> K. Rutkowski, *Ani było, ani jest. Szkice literackie*, Warszawa 1984, s. 81-82.