

Agnieszka Nęcka

Emigracje intymne



O współczesnych
polskich narracjach
autobiograficznych



Emigracje intymne

O współczesnych polskich
narracjach autobiograficznych



NR 3009

Agnieszka Nęcka

Emigracje intymne

O współczesnych polskich
narracjach autobiograficznych

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2013

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Marek Piechota

Recenzent
Tomasz Mizerkiewicz

Publikacja będzie dostępna – po wyczerpaniu nakładu – w wersji internetowej:

Śląska Biblioteka Cyfrowa
www.sbc.org.pl

Spis treści

Od Autorki

7

„To ja sam jestem Emmą Bovary”

Zygmunt Haupt

31

„Prawda składa się z morfemów”

Zbigniew Kruszyński

94

„Artysta ma prawo przekraczać tabu w sobie”

Manuela Gretkowska

127

„Każdy z nas jest Odysem, / Co wraca do swej Itaki”

Artur Leczycki

153

„Co nie jest biografią – nie jest w ogóle”

Przykłady z prozy polskiej po 2000 roku

173

5

Zamiast zakończenia

211

Indeks osobowy

217

Summary

223

Zusammenfassung

225

Od Autorki

Powracający w przeszłość, która zawsze istnieje niejednoznacznie i pod niejasną postacią, przypomina mitycznego bohatera: podejmuje wyprawę w głąb labiryntu, za jedyne wsparcie mając wątlą i niepewną nić pamięci.

M. Zaleski: *Formy pamięci*

„Każdy pisarz – bez względu na to, o czym rozprawia – pisze o sobie, a nade wszystko sobą”¹. Dzięki „gestowi samowpisania się w utwór”² otwiera się niezwykle interesująca perspektywa interpretacyjna wielu tekstów literackich³. Ciekawi nie tylko odczytywanie poszczególnych

¹ D. NOWACKI: *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90*. Kraków 1999, s. 132.

² Sformułowanie Krzysztofa UNIŁOWSKIEGO piszącego o Teodorze Parnickim. Zob. TENŻE: *Metaliteratura w pisarstwie Parnickiego*. „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 2, s. 120.

³ Zjawisko to zostało wszechstronnie opisane. Dość przywołać takie prace, jak m.in.: J. JARZĘBSKI: *Kariera „autentyku”*. W: TENŻE: *Powieść jako autokreacja*. Kraków 1984, s. 337–364; E. BALCERZAN: *Powracająca fala autobiografizmu*. W: TENŻE: *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik. Badacz. Tłumacz. Pisarz*. Kraków 1982, s. 383–388; J. SMULSKI: *Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna. Na materiale współczesnej prozy polskiej*. „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 4, s. 83–101; L. SZARUGA: *Paraliteratura*. „Puls” 1988, nr 37, s. 58–62; B. BAKUŁA: *Oblicza autotematyzmu. Autorefleksyjne tendencje w prozie polskiej po roku 1956*. Poznań 1991; H. MARKIEWICZ: „Troska i niewiedza”. „Na-Głos” 1991, nr 3, s. 37–40; J. KANDZIORA: *Zmęczeni fabułą. Narracje osobiste w prozie po 1976 roku*. Wrocław 1993; P. CZAPLIŃSKI: *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*. Kraków 1997; B. OWCZAREK: *Poetyka powieści niefabularnej*. Warszawa 1999; M. CZERMIŃSKA: *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*. Kraków 2000; *Autobiografizm – przemiany, formy, znaczenia*. Red. H. GOSK, A. ZIENIEWICZ. Warszawa 2001; A. ZIENIEWICZ: *Obecność autora. Style rzeczywistości w sylwie współczesnej*. Warszawa 2001; J. CIEPLIŃSKA: *Montaż i rytuał, czyli o autokreacjach pisarskich*. Kraków 2003; B. GUTKOWSKA: *Odczytywanie śladów. W kręgu dwudziestowiecznego autobiogra-*

dzieł, ale także to, co Erazm Kuźma określił jako „problem pisania-czytania samego siebie”⁴, a Zbigniew Majchrowski jako „lekturę osoby”⁵. Roland Barthes pisał: „[...] gdy odsuniemy Autora, »rozszyfrowanie« tekstu stanie się kompletnie bezużyteczne”⁶. Stąd, jak konstatował Ryszard Nycz,

bulwersujące orzeczenia „likwidacji indywiduum” Adorna, „końca człowieka” Derridy, „śmierci autora” Barthes’a czy „zmierzchu człowieka” Foucaulta uznać można za retoryczne formuły, uzmysławiające w końcowej postaci możliwe skutki zaszyłych przemian. Wiodły one od substancjonalnej do funkcjonalnej koncepcji podmiotu, a w tym także od pojmowania autora jako sprawcy, źródła oraz autorytatywnego gwaranta znaczenia tekstu do uznania go za istotę odgrywającą pewną rolę czy za konstrukt⁷.

Ponowny zwrot ku „autentykowi” dostrzegalny jest w polskiej prozie końca lat sześćdziesiątych XX wieku, rozkwit swój zanotował jednak w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych owego stulecia. Mimo przemian politycznych, społecznych, gospodarczych i obyczajowych, jakie zaszyły od tamtego czasu, zdaje się on nie tracić na atrakcyjności. Znaczący zagadnienia twierdzą, że nie da się wyodrębnić jednej przyczyny popularności żywiołu autobiograficznego. Wśród ważnych czynników

fizmu. Katowice 2005; A. ZIENIEWICZ: *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji (szkice)*. Warszawa 2011; M. CZERMIŃSKA: *Ruchome granice autobiograficzności*. „Opcje” 2012, nr 1, s. 24–29; A. GALANT: *Pakty z autobiografizmem*. „Pogranicza” 2012, nr 2, s. 49–54.

⁴ E. KUŹMA: *Fabula w prozie autotematycznej. Na przykładzie prozy Jerzego Andrzejewskiego*. W: *Fabula utworu literackiego*. Red. C. NIEDZIELSKI, J. SPEINA. Toruń 1987, s. 135.

⁵ Z. MAJCHROWSKI: *Pisarz i jego sobowtór*. W: *Autor – podmiot literacki – bohater*. Red. A. MARTUSZEWSKA, J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1983, s. 58.

⁶ R. BARTHES: *Śmierć autora*. Przeł. M.P. MARKOWSKI. „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, s. 250.

⁷ R. NY CZ: *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. W: *TENŻE: Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 2002, s. 89–90.

wyróżnia się: zmęczenie prozą fikcyjną, „pragnienie usankcjonowania jednostkowego uczestnictwa w dziejach, potrzebę buntu indywiduum przeciw niwelującym działaniom czasu i historii skazującym człowieka na pogrążenie w niepamięci [...] możliwość uwierzytelnienia zawartej w dziele wizji świata czy postawy wobec rzeczywistości poprzez powiązanie jej z biografią realnego autora”⁸.

W rozmaitych kształtach i funkcjach „obecność żywiołu autobiograficznego” (Małgorzata Czermińska) pojawia się w twórczości takich pisarzy, jak: Jerzy Andrzejewski, Witold Gombrowicz, Jalu Kurek, Teodor Parnicki, Aleksander Wat, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Rafał Wojaczek, Edward Stachura, Kazimierz Brandys, Tadeusz Konwicki czy Miron Białoszewski⁹. Do tego grona można by zaliczyć ponadto: Zygmunta Haupta, Andrzeja Czcibora-Piotrowskiego, Zbigniewa Kruszyńskiego, Izabelę Filipiak, Manuellę Gretkowską, Artura Leczyckiego, Karola Maliszewskiego, Tomasza Piątka, Jerzego Pilcha, Andrzeja Stasiuka czy Michała Witkowskiego lub Mikołaja Łozińskiego. Listę tę dałoby się – oczywiście – wydłużyć. Po 1989 roku, jak trafnie zauważyła Barbara Gutkowska,

W literaturze nastąpiło przesunięcie akcentów: miast dokumentarności i wiarygodności autentyku wartością stała się zdolność do fabulacji, wysuwająca na plan pierwszy możliwości kreacyjne autora. Autobiograficzny konkret stał się punktem wyjścia i sposobem scalenia opowieści kierowanej w stronę mitu, metaliteratury i metafizyki codzienności¹⁰.

W konsekwencji, proza „dąży coraz wyraźniej do narracji pojemnej – zdolnej pomieścić w sobie wtręty autobiograficzne i ostentacyjne zmyślenie, erudycyjny esej i klasyczną fabułę. Chodzi więc o formę przekraczającą fikcyjność, odzwierciedlającą wielość porządków świata, a zara-

⁸ J. SMULSKI: *Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna...*, s. 84.

⁹ Por. R. NYCZ: *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia...*, s. 109.

¹⁰ B. GUTKOWSKA: *Odczytywanie śladów. W kręgu dwudziestowiecznego autobiografizmu...*, s. 11.

zem tak fikcyjną, jak nieskrycie fikcyjna jest dzisiejsza rzeczywistość”¹¹. Także rekonstrukcja biografii „*ex post* zawsze ociera się o fabulację, zawsze zawiera w sobie jakieś miejsca puste i mimo najlepszej woli nie tyle jest biografią *sensu stricto*, ile naszym wyobrażeniem biografii”¹². W tym kontekście zasadna wydaje się konkluzja Émila Ciorana, który stwierdził, że „Istnienie jest plagiatem”¹³.

Niemniej, pisarze wykorzystują elementy własnej biografii w charakterze tworzywa literackiego, konstruuąc albo tekst jawnie autobiograficzny, albo „literatyzację” biografii. Zbigniew Majchrowski związek między pisarzem a bohaterem opowieści, którą można podejrzewać o „dystrybucję siebie”, określił jako wykorzystanie „sobowtóra”¹⁴. Podobnie uważali inni badacze. Dość przypomnieć Paula de Mana, przekonującego, że nie da się oddzielić fikcji od autobiografii na zasadzie „albo – albo”, ale trzeba przystać na sytuację, w której trudno rozstrzygnąć, „czy coś jest jednym, czy drugim”¹⁵, Michela Foucaulta, powiadającego o fizycznym uobecnianiu się pisarza w tekście¹⁶, czy Jerzego Jarzębskiego, który konstatował:

¹¹ P. CZAPLIŃSKI, P. ŚLIWIŃSKI: *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*. Kraków 1998, s. 283. Zob. H. GOSK: *Autobiograficzność w prozie debiutantów przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych*. W: *Autobiografizm – przemiany, formy, znaczenia...*, s. 146–163.

¹² M. KISIEL, P. MAJERSKI: *Słowo wstępne*. W: *Biografie z Zagłębia. Materiały II Sesji Zagłębiowskiej. Sosnowiec, 20 listopada 2003 roku*. Red. M. KISIEL, P. MAJERSKI. Sosnowiec 2004, s. 7. Por. uwagi Anny ŁEBKOWSKIEJ: *Narracja biograficzna w fikcji*. W: *Taż: Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*. Kraków 2008, s. 85–104.

¹³ Cyt. za: P. LEJEUNE: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Przeł. W. GRAJEWSKI, S. JAWORSKI, R. LUBAS-BARTOSZYŃSKA. Red. R. LUBAS-BARTOSZYŃSKA. Kraków 2001, s. 219.

¹⁴ Z. MAJCHROWSKI: *Pisarz i jego sobowtór...*, s. 47–59. Por. A. ŁEBKOWSKA: *Między teoriami a fikcją literacką*. Kraków 2001; K. ROSNER: *Narracja, tożsamość i czas*. Kraków 2003. Zob. też *Narracja jako sposób rozumienia świata*. Red. J. TRZEBIŃSKI. Gdańsk 2002 oraz G. GROCHOWSKI: *Historia i historie*. W: *Praktyki opowiadania*. Red. W. GRAJEWSKI, Z. MITOSEK, B. OWCZAREK. Kraków 2001, s. 195–221.

¹⁵ P. DE MAN: *Autobiografia jako od-twarzanie*. Przeł. M.B. FEDEWICZ. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 309.

¹⁶ M. FOUCAULT: *Kim jest autor? W: TENŻE: Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*. Przeł. M.P. MARKOWSKI. Warszawa 1999, s. 199–219.

Odrębność fikcji i realności we współczesnej prozie – niezależnie od tego, jak trudno byłoby rozgraniczyć je w konkretnym utworze – jest [...] usankcjonowana przez postawę narratora lub wyraziście ujawnioną w tekście strategię podmiotu utworu, konstruującego świat ontologicznie niespójny, a zarazem odkrywający tę niespójność przed odbiorcą¹⁷.

Jarzębski, określając to zjawisko jako „karierę autentyku”, postulował przyjęcie „punktu zerowego” w relacji prawda – zmyślenie. Praktyka wprowadzania do dzieł literackich niefikcyjnych elementów doprowadziła do zachwiania konwencji, generując pojawienie się wielu utworów, które „ostentacyjnie operują światem-hybrydą o niejasnym statusie ontologicznym, światem wymagającym [...] wsparcia w autentycznych komentarzach odautorskich”¹⁸. Małgorzata Czermińska nazywa to „śladem odcisniętym w tekście”:

Miejsce, do którego autor powrócił, chciałabym nazwać śladem odcisniętym w tekście. Śladem, bo jest on mimowolny i nieuchronny zarazem. Bo jest on zostawiony dla tego, który przyjdzie. Dla czytelnika. Dla tropiciela, który znajduje na drodze prowadzącej koleiny, nawet jeśli są na wpół zatarte lub zamaskowane. Ale gdy mówimy o śladzie, sprawiamy, że autor dopiero co odnaleziony na właściwym miejscu, znów znika, bo ślad to coś, co zostaje po nieobecnym. Więc czytelnik znowu jest sam na sam ze śladem nieobecnego. Cóż pozostaje do zrobienia? Czytanie tropów¹⁹.

Mówimy o „tropach” czy „śladach”, pisarz stosuje bowiem zwykle różnego typu zasłony maskujące. Jak pisała w *Odczytywaniu śladów...* – podążająca tropem Paula Ricoeura – Barbara Gulkowska: „Autonarracja jest powrotem do siebie samego, lecz w postaci przefiltrowanej

¹⁷ J. JARZĘBSKI: *Kariera „autentyku”* ..., s. 345.

¹⁸ Tamże, s. 346.

¹⁹ M. CZERMIŃSKA: *Wygnanie i powrót. Autor jako problem w badaniach literackich*. W: *Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury*. Red. M. LUBELSKA, A. ŁEBKOWSKA. Kraków 1994, s. 173.

odniesieniami do wszystkiego, co zewnętrzne i inne”²⁰. Niemniej, owe „ślady” i „tropy” pozwalają na doszukiwanie się w ich tekstach ciekawych realizacji „paktu autobiograficznego”. Przypomnijmy, że pakt ów opiera się na swoistej umowie zawartej między autorem a czytelnikiem, dzięki której istnieją przesłanki pozwalające na utożsamienie autora z narratorem-bohaterem. Do owych przesłanek należy: formuła tytułu (pamiętnik, wspomnienia, historia mojego życia) lub podtytułu (autobiografia, opowiadanie, dziennik), wzmianka we wstępie albo na czwartej stronie okładki, wreszcie – gdy narrator występuje w roli piszącego, sugerując bycie autorem²¹. W przypadku większości narratorów tego typu publikacji mamy do czynienia z „ja” sylleptycznym (by użyć kategorii Ryszarda Nycza), które

musi być rozumiane na dwa odmienne sposoby równocześnie: a mianowicie jako prawdziwe i jako zmyślane, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjno-powieściowe. Najbardziej znaczącym sygnałem odmienności tej grupy tekstów jest zapewne tożsamość nazwiska autora i protagonisty czy narratora utworu, powodująca w konsekwencji, rzecz można, śmiało wkroczenie autora do tekstu w roli bohatera odtąd nie całkiem już fikcyjnej historii²².

Dodatkowo, współcześnie podkreśla się fikcyjne aspekty ludzkiej egzystencji, „zbeletryzowanie” świadomości czy „fabularność” relacji interpersonalnych²³. Zdaniem Grzegorza Grochowskiego:

Literackie struktury nie są [...] traktowane jako zbędne ozdoby lub formy przesłaniające fakty, ale służą odsłanianiu wieloznaczności ludzkich zachowań, przywoływaniu kulturowego tła zdarzeń, przewyciężaniu traumy, słowem – wyrażają napięcie między interpreta-

²⁰ B. GUTKOWSKA: *Odczytywanie śladów. W kręgu dwudziestowiecznego autobiografizmu...*, s. 13.

²¹ Zob. P. LEJEUNE: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii...*

²² R. NYCZ: *Tropy „ja”. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia...*, s. 109.

²³ Zob. tamże, s. 112.

cyjną aktywnością podmiotu a presją pamięci [...]. Artyzm i dokumentaryzm, kreacja i faktografia, fikcja i prawda żyją [...] w swoistej symbiozie, zapewniając narracjom osobistym związek z doświadczeniem, a zarazem zdolność jego profilowania i objaśnienia. Sprawiają, że przeszłość przestaje jawić się jako gotowy przedmiot i daje się kształtować poprzez wybór sposobu przedstawienia²⁴.

Podobnie twierdzi Marek Zaleski – fakty pozornie błahie i nieistotne z punktu widzenia historyka w obróbce pisarskiej nabierają znamion rzeczywistości. Dzieje się tak za sprawą mityzacji przeszłości:

Mityzacji ulega – co nie mniej ważne – sama czynność wspominania, zmieniając się w rytuał ocalenia od zapomnienia, wydobywania pamięci z przepaści niepamięci, wyzwolenia przeszłości. Powracający w przeszłość, która zawsze istnieje niejednoznacznie i pod niejasną postacią, przypomina mitycznego bohatera: podejmuje wyprawę w głąb labiryntu, za jedyne wsparcie mając wątlą i niepewną nić pamięci. [...] esencją zdarzenia mitycznego jest powtórzenie, każdy więc powrót w przeszłość jest ponowioną próbą mityzacji. Z kolei opowieść ta jest często opowieścią o daremności zabiegu powtórzenia i jego niepowodzeniu [...]. Przeszłość w naszych wspomnieniach jest czymś bardzo osobistym a jednocześnie istnieje poza nami. Jest odległym depozytem, na podobieństwo rzeczy, która jakkolwiek stanowi naszą własność, znajduje się w oddalonym, choć – zdawałoby się – bezpiecznym miejscu. Obraz odzyskiwanych wspomnień pozostaje najczęściej zapisem niespełnienia²⁵.

W konsekwencji, narracje, o których mowa, przypominają ciągi asocjacyjnych wspomnień; są nielinearne, „poszarpane”, pełne luk i niedopowiedzeń. Stosowanie tego typu zabiegów dość prosto się tłumaczy.

²⁴ G. GROCHOWSKI: *Fikcje osobiste i prawda artystyczna*. „Teksty Drugie” 2003, nr 2–3, s. 9–10.

²⁵ M. ZALESKI: *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Warszawa 1996, s. 31–32.

O fragmentarycznej formie wspomnień decyduje nie tyle rozpad osobowości na poszczególne akty psychiczne i behawioralne, co manifestacja niemocy scalenia. [...] Podczas gdy kreowana fikcja fabularna rozwija się w śmiałe ciągi i sploty, warstwa dokumentalna osadza się raczej w okrucinach, epizodach, czasami fragmentarycznych wątkach, a najlepiej się realizuje nie w „małych narracjach”, ale – chciałoby się rzec – w wielkich enumeracjach²⁶.

Używanie fragmentarycznej narracji odzwierciedla nie tylko chaos otaczającej rzeczywistości czy niepełność egzystencji, ale jest przeświadczeniem o niemożności ujmowania ich (rzeczywistości i egzystencji) całościowo²⁷.

Spójrzanie zdecentralizowane, pokawałkowane mocno uwidacznia się w książkach emigrantów. Zdaniem Doroty Kołodziejczyk, „Narracja emigranta nie może być autorytatywna, jako że jego pozycja na zewnątrz kwestionuje wszelkie dyskursy cechujące się totalizmem. Stąd wtrącenia i autorefleksyjne komentarze, w wyniku których powieść staje

²⁶ P. MICHAŁOWSKI: *Prywatne kolekcje w depozycie fikcji*. „Teksty Drugie” 2000, nr 3, s. 189, 192.

²⁷ O fragmencie zob. m.in.: K. BARTOSZYŃSKI: *O fragmencie*. W: *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*. Red. J. ZIOMEK, J. SŁAWIŃSKI, W. BOLECKI. Warszawa 1992, s. 66–107; W. BOLECKI: *Spójność tekstu (literackiego) jest konwencją*. W: *Teoretycznoliterackie tematy i problemy*. Red. J. SŁAWIŃSKI. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1986, s. 149–174; M. DELAPERRIÈRE: *Fragment i całość, czyli dylematy nowoczesności*. „Teksty Drugie” 1997, nr 3, s. 21–42; J. DERRIDA: *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*. Przeł. M. ADAMCZYK. „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 2, s. 259–263; U. ECO: *Poetyka dzieła otwartego*. W: *Tenże: Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Przeł. J. GAŁUSZKA. Warszawa 1994, s. 23–56; J.L. GALAY: *Problemy dzieła fragmentarycznego: Valéry*. Przeł. A. LABUDA. „Pamiętnik Literacki” 1978, nr 4, s. 365–396; H. GOSK: *Sylwa ponowoczesna. Fragment, autobiografia, konwencja literacka*. W: *Pisać poza rok 2000. Studia i szkice literackie*. Red. A. LAM, T. WRÓCZYŃSKI. Warszawa 2002, s. 158–171; W. HILSBACHER: *Fragment o fragmencie*. W: *Tenże: Tragizm, absurd, paradoks*. Przeł. S. BŁAUT. Warszawa 1972, s. 152–155; A. KURSKA: *Fragment romantyczny*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989; T. WÓJCIK: *Fragmentaryczne uwagi o fragmencie (w literaturze XX wieku)*. W: *Pisać poza rok 2000...*, s. 173–186.

się bardziej debatą, uwzględniającą głosy potencjalnych polemistów, niż narracyjnym monologiem”²⁸.

Emigracja pojawia się tu nieprzypadkowo. Literaturę XX (ale i XXI) wieku, jak zauważył Jerzy Świąch, określił bowiem swoisty, dwuznaczny „syndrom wygnania”²⁹. Wzorzec postawy emigranta, z jakim mieliśmy do czynienia w powstającej na obczyźnie prozie polskiej, przechodził rozmaite zmiany, rozpięte, najogólniej rzecz ujmując, pomiędzy presją „patriotycznej misji” a skoncentrowaniem uwagi na problemach egzystencjalnych jednostki. W konsekwencji, „Można było zostać wygnańcem, nie ruszając się z domu, poczuć się obcym także wśród swoich [...] wygnańcem staje się każdy *outsider*, osobnik, który z różnych powodów znalazł się na marginesie [...] wyobcowanie nie jest sprawą miejsca, ale samopoczucia”³⁰.

Poczucie wykorzenienia, problemy z własną tożsamością i autoidentyfikacją stały się głównymi tematami poruszonymi w narracjach wydzieńczonych, wgnanych, wyobcowanych. W rezultacie, najważniejszy w tych opowieściach był topos drogi i wpisywanie swojego istnienia w opozycje: dom – świat, ojczyzna – obczyzna czy swój – obcy³¹. Ale pojęcie „emigracji” – jak konstatował Jerzy Jarzębski – stało się „niestosowne gdzieś od wyjazdu z kraju Barańczaka, który wyraźnie zakazał nazywania siebie w ten sposób”³². W opinii wielu określenie to zostało zastąpione słowem „delegacja”³³. W konsekwencji, zmiany artystycznych

²⁸ D. KOŁODZIEJCZYK: *Salman Rushdie. W: Współczesna powieść brytyjska. Szkice*. Red. K. STAMIROWSKA. Kraków 1997, s. 168.

²⁹ J. ŚWIACH: *Nowoczesność. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*. Warszawa 2006, s. 94.

³⁰ Tamże, s. 92–93.

³¹ Zob. J. PASTERKA: „Lepszy” Polak? *Obrazy emigranta w prozie polskiej na obczyźnie po 1945 roku*. Rzeszów 2008, s. 136. Por. „Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny...”. *Topika polskiej współczesnej poezji emigracyjnej*. Red. W. LIGĘZA, W. WYSKIEL. Łódź 1995 oraz H. GOSK: *Bohater swoich czasów. Postać literacka w powojennej prozie polskiej o tematyce współczesnej. Wybrane zagadnienia*. Izabelin 2002.

³² Cyt. za: W. BROWARNY: *Opowieści niedyskretne. Formy autorefleksyjne w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych*. Wrocław 2002, s. 178.

³³ Zob. D. NOWACKI: *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej...*, s. 111.

i ideologicznych celów, „niedole, bóle czy rozterki duszy polskiego emigranta – tak do niedawna nieodłącznie towarzyszące pisarstwu na obczyźnie”³⁴ – stały się problemami drugorzędnymi.

Wojciech Browarny wyróżnił trzy podstawowe ujęcia tematyzowania w prozie doświadczeń pobytu za granicą:

Pierwsze można określić mianem „sytuacji wielokulturowej”, występującej wtedy, gdy narrator z pełną świadomością pracuje na pograniczu odmiennych systemów i tradycji kulturowych, etycznych i religijnych. To zróżnicowanie sprawia, że narracja niemal automatycznie staje się wypowiedzią, która samoczynnie kwestionuje estetyczny lub społeczny układ odniesienia tekstu, czyli weryfikuje jego pozaliteracki status i kontekst. [...] Druga z częściej wykorzystywanych formuł koncentruje się na zagadnieniach mowy. Przeniesione do utworu literackiego pogranicze językowe, charakteryzujące położenie emigranta, jest w zasadzie gotowym tematem dla metafikcji. Dodatkowo pojawiające się problemy tożsamości językowej, światopoglądu zakorzenionego w mowie ojczystej czy transferu znaczeń między dwoma systemami lingwistycznymi nadają autorefleksyjną treść emigracyjnej fabule. [...] Najszerzej reprezentowany i prawdopodobnie ulubiony wątek pisarstwa emigracyjnego poświęcony jest postaci pisarza na obczyźnie. Jest to literatura najczęściej w tradycyjnym sensie autotematyczna, a co więcej, zazwyczaj także autoironiczna³⁵.

Wiele spośród powieści, o których można by w kontekście problematyzowania „delegacyjnej emigracyjności” mówić (dość przywołać utwory Zbigniewa Kruszyńskiego, Manueli Gretkowskiej, Janusza Rudnickiego czy Edwarda Redlińskiego),

[...] nie kontynuuje modelu wypracowanego w minionych stuleciach, nie skupia się na sprawach oddalenia od kraju, na różnych tęsknotach

³⁴ M. ORSKI: *Autokreacje i mitologie (zwięzły opis spraw literatury lat 90.)*. Wrocław 1997, s. 31.

³⁵ W. BROWARNY: *Opowieści niedyskretne. Formy autorefleksyjne w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych...*, s. 179.

za ojczyzną, a podejmuje analizę tego, co jest tu i teraz, wrastania w nowe środowisko, doświadczenia obcości, czyli na zderzeniu z obcą kulturą. Można rzec, że jest to bardziej analiza bycia imigrantem niż emigrantem. Ważne jest nie to, skąd się przybyło (emigracja – czyli poczucie wygnania), lecz to, dokąd (imigracja – czyli kondycja przybysza)³⁶.

Ryszard Nycz, zastanawiając się nad wzorami tożsamości w literaturze polskiej XX wieku, swoje rozważania rozpoczął od przywołania konstatacji Stanisława Brzozowskiego: „Każdy z nas jest przybyszem z otchłani i do niej idzie, milczenie nas utrzymuje i otacza”³⁷. Człowiek zawsze przybywa skądinąd, a tym samym zawsze jest nie „u siebie”, nie na swoim miejscu. Dzieje się tak dlatego, że albo stracił swoją „małą ojczyznę”, albo dopiero ją zdobędzie. „Przybysz jest kimś trwale przemieszczonym; kimś, kto utracił pozycję »autochtona w bycie« (wedle określenia Levinasa) i wyruszyć musi dopiero na poszukiwanie własnej tożsamości”³⁸. Z owej sytuacji niezadomowienia wypłynęły dwa podstawowe postulaty. Jeden sformułował Czesław Miłosz („Gdziekolwiek jesteś, nie zdołasz być obcy”), drugi – Witold Gombrowicz („Bądź zawsze obcy!”). Pierwsza formuła nastawiona jest na poszukiwanie „obszarów wspólnoty”, druga natomiast zakłada definiowanie bycia obcym jako dobrowolny wybór wolności kosztem rezygnacji z przynależności do konkretnej wspólnoty. Literackie reprezentacje tych strategii, jakie można znaleźć w prozie opublikowanej po 1989 roku, pokazują, że te odmiennie ukierunkowane tendencje zaczęły się do siebie upodabniać. W efekcie, pisarze uznają przemieszczanie się za trwałą i naturalną

³⁶ E. Nawój: *Zbigniew Kruszyński*. Dostępne w Internecie: http://www.culture.pl/baza-literatura-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/zbigniew-kruszyński [data dostępu: 23.01.2012].

³⁷ R. Nycz: „Każdy z nas jest przybyszem”. *Wzory tożsamości w literaturze polskiej XX wieku*. „Teksty Drugie” 1999, nr 5, s. 41. Por. S. BRZOWSKI: *Bergson a Sorel*. W: TENŻE: *Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*. Wstępem poprzedził A. WALICKI. Kraków 1990, s. 483.

³⁸ R. Nycz: „Każdy z nas jest przybyszem”. *Wzory tożsamości w literaturze polskiej XX wieku...*, s. 41.

cechę ludzkiej egzystencji. Ponowocześni podróżnicy nie tylko wędrują, by odnaleźć w obcym siebie czy by „zadomowić się bez zakorzenienia”, ale także „odkrywają, że nawet najbardziej oswojone z »naszych miejsc« naznaczone jest śladami pobytu innych (choć dziś już może nieobecnym), i że nawet to, co najbardziej własne, moja »sobowość«, nie tylko łączy mnie z innymi ludźmi, ale również z tym, co pozaludzkie, co rzeczywiście obce, naprawdę rzeczywiste”³⁹. Jak zauważył Jerzy Jarzębski, „poprzez fascynację Innymi – prowadzi droga do restytucji polskości »normalnej«, nie obciążonej historycznym balastem, wyzbytej nareszcie kompleksów”⁴⁰. W konsekwencji nastąpiło

zastąpienie romantycznej świadomości pojęciowo-estetycznej współczesną świadomością dyskursywną, której zadaniem jest nie tyle ukazanie jakości artystycznych w całościach obrazowych, ile dyskursywna reinterpretacja rzeczywistości. Na miejsce jej zdroworozsądkowego traktowania jako *sui generis* materii wkroczyło przy tym pojęcie informacji, kodów, systemów, wyżej zorganizowanych całości złożonych z fragmentów, które same w sobie są całościami z innego poziomu, a więc sfera stanowiąca wyzwanie dla tradycyjnego sposobu postrzegania świata, do której klucz zdaje się stanowić pojmowany przedmiotowo język⁴¹.

Przebywający na „delegacji” emigranci zamiast koncentrować uwagę przede wszystkim na diagnozowaniu kryzysu własnej osobowości, bacznie rejestrują otaczającą ich rzeczywistość. Przemieszczanie się pozwala bowiem sprawdzać granice własnej osobowości, odkrywać pragnienia i formułować oczekiwania. By znaleźć siebie, trzeba najpierw stracić biograficzne „punkty zaczepienia”. Albowiem wiedzę na temat własnej tożsamości można uzyskać – jak przekonywał Alain Touraine – dopiero w sytuacji straty⁴². Nie tyle jednak chodzi o to, by znaleźć odpowiedzi

³⁹ Tamże, s. 51.

⁴⁰ J. JARZĘBSKI: *Pożegnanie z emigracją*. Kraków 1998, s. 139.

⁴¹ H. GOSK: *Bohater swoich czasów...*, s. 103.

⁴² Zob. tamże, s. 37.

na wszystkie nurtujące pytania, ile o samo ich poszukiwanie. Dzieje się tak po części dlatego, że – jak przekonywała Monika Bakke – człowiek ponowoczesny „nie marzy [...] o tworzeniu własnej tożsamości jako skończenie doskonałego arcydzieła, lecz zadowala się ciągle świeżo urobionym materiałem – dziełem w nieustannym procesie”⁴³. W rezultacie, ucieka się od jednej i jednoznacznej definicji, stawiając na wielość i różnorodność. Stąd, jak przekonywał m.in. Barthes, „Narracja o sobie może być wyłącznie fragmentaryczna, wybiórcza i zawsze niedokończona, otwarta, uwikłana w niekończący się i pozbawiony centrum tekst”⁴⁴.

Książki prozatorskie, o których będzie mowa w *Emigracjach intymnych...*, zdają się „zawieszane” między modernizmem⁴⁵ a postmoder-

⁴³ M. BAKKE: *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*. Poznań 2000, s. 136.

⁴⁴ A. DZIADEK: *J'aime...* „Opcje” 2012, nr 1, s. 23.

⁴⁵ Modernizm rozumiem – za Włodzimierzem Boleckim – szerzej aniżeli światopogląd okresu Młodej Polski. Zob. m.in.: W. BOLECKI: *Teksty i głosy (z zagadnień poetyki modernizmu)*. „Teksty Drugie” 1996, nr 4, s. 5–19; TENŻE: *Postmodernizowanie modernizmu*. W: TENŻE: *Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*. Kraków 1999, s. 43–61; TENŻE: *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku. (Rekonesans)*. „Teksty Drugie” 2002, nr 4, s. 11–34; TENŻE: *Impresjonizm w prozie modernizmu. Wstęp do modernizmu w prozie polskiej XX wieku*. „Teksty Drugie” 2003, nr 4, s. 17–33. Por. cykl artykułów tegoż publikowany od 2003 roku na łamach „Arkusza” oraz „Pograniczy”, a prezentujący nowe odczytania w kontekście modernizmu tekstów m.in. Irzykowskiego, Nałkowskiej, Iwaszkiewicza, Szymborskiej. Por. też: R. NYCZ: *Kilka uwag o literackiej formacji modernistycznej*. W: TENŻE: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie...*, s. 13–45; TENŻE: *Słowo wstępne*. W: *Odkrywanie modernizmu. Przeglądy i komentarze*. Red. i wstęp R. NYCZ. Kraków 1998, s. 5–18; TENŻE: *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy*. „Teksty Drugie” 2002, nr 4, s. 35–46; S. MORAWSKI: *Na tropach modernizmu jako formacji kulturowej*. „Teksty Drugie” 1994, nr 5–6, s. 62–78. Na temat kontrowersji, jakie narosły wokół tego terminu, zob. również: G. GAZDA: *Modernizm i modernizmy. (Uwagi o semantyce i pragmatyce terminu)*. W: *Dialog – komparatystyka – literatura*. Red. D. ULICKA, E. KASPERSKI. Warszawa 2002, s. 115–126; J. ORSKA: *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*. Kraków 2004; K. UŃIŁOWSKI: *Granice nowoczesności*. W: TENŻE: *Granice nowoczesności. Proza polska i wyczerpanie modernizmu*. Katowice 2006, s. 7–43.

Modernizm definiuję jako „pewną estetyczną koncepcję w kulturze, a zarazem formację artystyczno-intelektualną, współkształtowaną przez społeczno-kulturalny pro-

nizmem czy też raczej dają się czytać jako argument za „wyczerpaniem” formacji modernistycznej i wpisują się w dyskusje na temat postmodernizmu, w których – upraszczając nieco sprawę – chodziło nade wszystko o ustalenie zależności pomiędzy tendencjami awangardowymi i „klasycystycznymi”⁴⁶. Ustalenie to przerodziło się – jak sądzię – w poszukiwanie rozgraniczenia między tym, co neoawangardowe, a tym, co postmodernistyczne. Zdaniem Krzysztofa Uniłowskiego, rozróżnienie takie jest konieczne. Krytyk pisał:

Po pierwsze, dla sztuki neoawangardowej istotne znaczenie ma opozycja między „rzeczywistością” a sztuką, nawet wtedy (czy wręcz – zwłaszcza wtedy), gdy twórca dąży do jej zniesienia (w literaturze polskiej m.in. *Dziennik Gombrowicza*, „donosy rzeczywistości” Białoszewskiego, „życiopisanie” Stachury, „powieść-proces” Schuberta). Po drugie, postmodernizm rezygnuje z pojęcia „prawdy” jako uprzywilejowanego w hierarchii aksjologicznej. Po trzecie, w miejsce modernizowania (czy „rewolucjonizowania”) zastanych praktyk artystycznych wkracza ironiczny dialog z tradycją (także awangard-

jekt nowoczesności” (Orska), zatem projekt zakładający pluralizm idei artystycznych oraz też światopoglądowych, filozoficznych i etycznych. Interesujący w tym wypadku będzie głównie modernistyczny zwrot ku „eksploracji ludzkiej subiektywności”, połączony z weryfikacją twierdzeń z zakresu psychologii, filozofii czy wiedzy o społeczeństwie, który – w moim odczuciu – stał się jedną z dominant kształtujących myślenie w duchu postmodernistycznym. Por. M. REMBOWSKA-PLUCIENNIK: *Poetyka i antropologia. Cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego*. Kraków 2004, s. 16–17. W obiegowym mniemaniu często spotkać się można z ustawianiem modernizmu i postmodernizmu w charakterze opozycji, będącym po części konsekwencją przyjmowania różnych propozycji periodyzacyjnych.

⁴⁶ Por. E. MOŻEJKO: *Modernizm literacki: niejasność terminu i dychotomia kierunku*. „Teksty Drugie” 1994, nr 5–6, s. 26–45. Badacz postuluje, by postrzegać modernizm jako „nazwę długotrwałej epoki artystycznej, opartej na dychotomii między nowoczesnym klasycyzmem a awangardą” (tamże, s. 37). Podobne spostrzeżenia znaleźć można u Ryszarda NYCZA (zob. TENŻE: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie...*, s. 81). Z kolei Krzysztof UNIŁOWSKI proponuje orientację klasycystyczną nazwać „mitograficzną” (zob. TENŻE: *Proza polska i postmodernizm*. W: TENŻE: *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu. Od Gombrowicza po utwory najnowsze*. Katowice 1999, s. 18).

dową). Po czwarte wreszcie, postmodernizm artystyczny odrzuca ideologiczno-estetyczne przesłanki ruchu awangardowego, takie jak: idea autonomiczności utworu, prymat artystycznego metajęzyka (repertuaru „chwytów” i dyskursu teoretycznego) nad dziełem oraz pojmowanie Artysty jako suwerennego autorytetu w dziedzinie działań twórczych⁴⁷.

Definiowanie postmodernizmu uwarunkowane jest zatem pojmowaniem modernizmu⁴⁸. Przypomnijmy jedynie najbliższą – jak myślę – opisywanym przeze mnie tekstom konstatację Douwe Fokkema, który w *Historii literatury modernizmu i postmodernizmu*⁴⁹ stwierdził, że głównym tematem dzieł modernistycznych staje się istota podmiotowości, natomiast nadrzędnym celem autorów zdaje się dążenie do osiągnięcia niepowtarzalności kreacji, „mającego na celu uniezależnienie przekazu od kodu i wartości nie-artystycznych, a więc w końcu prowadzącego do jego skrajnej defamiliaryzacji”⁵⁰. Czynniki te mają prowadzić z kolei do depersonalizacji i uniwersalizacji dyskursu. W konsekwencji dochodzi jednak także do „zwielokrotnienia poznawczych perspektyw w dziele – poprzez wprowadzenie wielu figur »ja« lub przez odgrywanie swoistego dramatu pomiędzy podmiotem występującym w roli »ja« a podmiotem występującym w innych osobach (»ty«, »on«...)”⁵¹. Modernistyczne zwątpienie ma dwa źródła – tkwi w poznającym i poznawanym. Zdezin-

⁴⁷ K. UNIŁOWSKI: *Proza polska i postmodernizm...*, s. 25.

⁴⁸ Problem bowiem tkwi w tym, iż funkcjonują rozmaite ujęcia modernizmu. Ich różnorodność opisała w sposób imponujący Joanna ORSKA w studium zatytułowanym *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce...*

⁴⁹ D.W. FOKKEMA: *Historia literatury modernizmu i postmodernizmu*. Przeł. H. JANASZEK-IVANIČKOWA. Warszawa 1994.

⁵⁰ J. ORSKA: *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce...*, s. 35.

⁵¹ Tamże. O „wielogłosowości podmiotu”, pokazywanej wprawdzie na materiale poetyckim, por. H. FRIEDRICH: *Struktura nowoczesnej liryki*. Przeł. i wstępem opatrzył E. FELIKSIĄK. Warszawa 1978; A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA: *Semantyka wypowiedzi poetyckiej. Preliminaria*. Wrocław 1985; S. JAWORSKI: *Miedzy awangardą a nadrealizmem*. Kraków 1976.

tegowane „ja” rozbija spójną wizję świata. Zamiast stałości i pewności poznawczej pojawia się prowizoryczność i fragmentaryczność⁵².

Brak pewności poznawczej – powiada Joanna Orska – pociąga za sobą relatywizm epistemologiczny; jeśli zaś nie ma jednej prawdy dla wszystkich, to nie może być też jednolitego systemu etycznego. Nadrzędną rolę imperatywów prawdy i etyki w twórczości literackiej wypiera teraz postulat autentyzmu, dążenie do weryfikacji tekstu. Eksponuje się odniesienia i zależności pomiędzy tekstem a światem, wykorzystując różne warianty autotematyzmu, próby imitacji strumienia świadomości. Nabierają wagi komentarze metatekstowe, sięga się po formy paraliterackie. Wszystkie te starania podszyte są niewiarą w możliwość adekwatnego wyrażania, opisania świata za pomocą zastanych konwencji⁵³.

Podobna zasada rządzi tekstami postmodernistycznymi, w których – co także ważne – narracja, przypominająca swoistą „roz(s)klejkę”, jest nie tylko politekstem, ale strukturą „pozbawioną jednoczącą zasady (nie jest nią nawet podmiot-wytwórca ani czytelnik) [...] generowana w toku pracy, polegającej na rozwarstwianiu przez odniesienia intertekstualne, mnożące kolejne płaszczyzny”⁵⁴. Zasadniczo postmodernizm uznawany jest za „okres literackich, artystycznych »recycling’ów«, negatywnego przepisywania tego, co jego koryfeusze zastali w spadku po poprzednikach. Przetwarzania dokonywanego oczywiście z dystansu,

⁵² Zob. J. ORSKA: *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce...*, s. 36. D.W. FOKKEMA pisał: „Modernista nie wyjaśnia jak realista, ale rezygnuje z myślenia, brak mu pewności, przedstawia więc hipotezy [...]. Główną modernistyczną konwencją z punktu widzenia kompozycji tekstu literackiego jest selekcja hipotetycznych konstrukcji wyrażających niepewność i prowizoryczność”. TENŻE: *Historia literatury modernizmu i postmodernizmu...*, s. 21.

⁵³ J. ORSKA: *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce...*, s. 36.

⁵⁴ K. UNIŁOWSKI: *Proza polska i postmodernizm...*, s. 26–27. Por. R. BARTHES: *Teoria tekstu*. Przeł. A. MILECKI. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Oprac. H. MARKIEWICZ. T. 4. Cz. 2. Kraków 1992, s. 189–208.

z użyciem wyrafinowanych narzędzi ironii, parodii, pastiszu”⁵⁵. Orska zauważa, że „w postmodernizmie modernizm przygląda się sobie [...] jakby z zewnętrznego punktu widzenia”, a co za tym idzie, mówić należy nie tyle o modernistycznych „postulatach do zrealizowania”, ile o „konstatacjach dotyczących rzeczywistej postaci modernizmu, sceptycznej ocenie jego możliwości”⁵⁶. Przychylałabym się przeto – próbując uchylić się od dość prostej dialektyki, gdzie to, co „stare”, zastępowane jest tym, co (mimo iż zakorzenione w „starym”, to jednak stanowiące odmienną i odrębną jakość) „nowe” – do stanowiska tych badaczy, którzy traktują postmodernizm jako schyłkową fazę modernizmu. Potwierdzeniem tej tezy może być choćby konstatacja o „niejasnym” stanie postmodernizmu, przejawiającym się w „niejednorodności, wielorakości, nieprecyzyjności funkcji i celów, [...] wewnętrznej sprzeczności, zbyt małej społecznej doniosłości zjawisk sztuki”⁵⁷, który to stan byłby odbiciem słabości modernizmu. Postmodernizm w tym kontekście można by traktować jako projekt zbliżony do krytyki szeroko pojmowanej kultury. Natomiast wymienione przesłanki wskazują na to, że postmodernizm może stanowić „ponowne odczytanie modernizmu, inicjatywę jego odmiennej interpretacji”⁵⁸. Sprawa jednak nie jest tak prosta, jak można by przypuszczać. Zdaniem Krzysztofa Uniłowskiego,

⁵⁵ J. ORSKA: *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce...*, s. 26.

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ Tamże, s. 37. Spośród kryteriów wyróżniających postmodernizm wymienia się w pierwszej kolejności: „[...] nakaz unikatowości aktu twórczego, jego antymimezyzm [...], ustanawianie reguł konstrukcji w toku kreacji, twórczość i recepcja jako procesy niekończącego się odkrywania”. Cechy te – jak zauważa Orska – bez większych problemów można włączyć do teorii Fokkemy. Krytyczka pisze: „Również one zostały ukształtowane bowiem przez zwątpienie w możliwość adekwatnej ekspresji artystycznej, w przekonaniu o priorytecie kreacyjności, autotematyczności dzieła wobec jego obowiązków »percepcyjnych«. Typowo modernistyczny autotematyzm zmusza odbiorcę do odtwarzania procesu konstrukcji dzieła, a więc do »odkrywania, które nigdy nie zdoła odkryć wszystkiego«”. Tamże, s. 41.

⁵⁸ Tamże, s. 45.

przełom ósmej i dziewiątej dekady to czas pacyfikacji literatury nowoczesnej (modernistycznej). A więc takiej, która odrzuca wszelkie wyznaczniki poza tym jednym – istotą pisarstwa winno być przekraczanie swoich własnych granic, poszukiwanie „formy bardziej pojemnej”. Z rozmysłem przytoczyłem słowa Czesława Miłosza, a to w tym celu, by uchylić domniemanie, iż chodziło tu wyłącznie o stymulację postaw skrajnie artystowskich. Niekoniecznie. Modernizm widzi w literaturze (i sztuce) metadyskurs swojej epoki, formę jej samowiedzy, subtelne narzędzie krytycznego namysłu. Także wtedy, gdy uprawia autotematyczną wiwisekcję, gdy ukazuje rozkład gatunkowych form i kodów kultury. Cele poznawcze zawsze górują tu nad estetyką⁵⁹.

Po roku 1976 doszło do swoistego „zawieszenia” modernizmu czy też – przeobrażenia zjawiska w projekt. Powrócono do – w ramach wypracowywania nowych, wyzwolonych spod jarzma kontroli władz modeli życia literackiego – premodernistycznego języka i sposobów wartościowania. Ważne stały się te aspekty, które zostały uznane za społecznie pożądane. Wprawdzie w połowie lat osiemdziesiątych rozpoczął się proces rewindykacyjny, ale dotyczył nie tyle samej literatury, ile życia literackiego⁶⁰. Kłopot w tym, że „powrót do modernistycznej świadomości literackiej stwarza pokusę doszukiwania się nowości tam, gdzie w istocie znajdujemy dowody trwałości paradygmatu”⁶¹. Byłoby to więc kolejne potwierdzenie hipotezy o postrzeganiu postmodernizmu jako „ponownego

⁵⁹ K. UNIŁOWSKI: *Chłopcy i dziewczęta znikąd?* W: TENŻE: *Skądinąd. Zapiski krytyczne*. Bytom 1998, s. 17. „Grubą przesadą byłoby twierdzenie – powiada dalej krytyk – iż modernizm zwalnia twórcę od społecznych zobowiązań. Czyni on przecież artystę analitykiem, diagnostą i projektantem swego czasu. Przekonanie o autonomii literatury, elitarność i autoteliczność uprawianej sztuki uprzywilejowują twórcę względem odbiorców, ale też wszelkie artystyczne kontestacje i prowokacje są tu obarczone sensem edukacyjnym. Między nowoczesnym pisarzem a zbiorowością, do której się zwraca, z reguły istnieje konflikt. Nie oznacza on jednak zerwania, lecz umożliwia krytyczny dialog”. Tamże.

⁶⁰ Zob. tamże, s. 18–19.

⁶¹ Tamże, s. 20.

odczytania modernizmu” czy też „krytycznej kontynuacji modernizmu”⁶².

Trafności owej konstatacji dowodzą interesujące mnie w *Emigracjach intymnych...* książki, które dają się odczytywać właśnie jako dowody potwierdzające trwałość „wyczerpującego się” paradygmatu modernistycznego. Prawdopodobne wydaje się mówienie o nich jako o casusie strategii, którą – wykorzystując tytuł jednego ze szkiców Włodzimierza Boleckiego – można by nazwać „postmodernizacją modernizmu”. W moim przekonaniu, autor *Polowania na postmodernistów (w Polsce)* nie miał jednak racji, pisząc, że „Postmodernizm – niezależnie od swoich rozmaitych wariantów – zakłada, że literatura nie wytwarza żadnego sensu, że jest jedynie grą konwencji. Jest zbiorem słów oddzielonych od rzeczy, które (słowa) nie orzekają nic o świecie pozawerbalnym”⁶³. Tworzona m.in. przez Kruszyńskiego, Gretkowską czy Leczyckiego proza – wyrastając z kryzysu światopoglądowego rodem z modernizmu – wiele mówi o pozawerbalnej rzeczywistości.

Niemniej, potwierdzeniem zakorzenienia w modernizmie jest choćby projekt cielesności. Zdaniem Boleckiego, wśród wyróżników modernistycznej somatyczności wymienić należy: przełamywanie różnego rodzaju *tabu*, refleksję nad podmiotowością, działania prowokacyjne⁶⁴. Wyznaczniki te odnaleźć można w omawianych w niniejszej książce utworach. Modernistyczne proweniencje opisywanych przeze mnie w *Emigracjach intymnych...* publikacji potwierdzone zostały zresztą już na poziomie konstrukcji, będących wprawdzie przykładami form hybrydycznych, ale nieodbiegających daleko od modernistycznej tradycji. Ponadto dzieła literackie, o których mowa, są postmodernistyczne dzięki temu, że m.in. opowiadają się po stronie „radykałnego pluralizmu”, stosują cytaty, pastisze, parodie, wieloperspektywiczność, intertekstualność, „programowe przemieszanie kultury niskiej i wysokiej”

⁶² K. UNIŁOWSKI: *Proza polska i postmodernizm...*, s. 28. Zob. też W. WELSCH: *Nasza postmodernistyczna moderna*. Przeł. R. KUBICKI, A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Warszawa 1998.

⁶³ W. BOLECKI: *Postmodernizowanie modernizmu...*, s. 60.

⁶⁴ Zob. W. BOLECKI: *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku...*, s. 22–23.

czy „wizualizację współczesnej kultury”. Wszystko to ma zaburzać, opierając się na linearności i ciągłości, logikę⁶⁵. Z kolei zdaniem Stefana Morawskiego,

Właściwości owe [postmodernizmu – A.N.] to tyle co: odrzucenie wszelkich emancypacyjno-utopijnych dążeń, a więc jawny, choć wcale nie deklarowany konformizm; negacja awangardowej wiary w rozwój sztuki, określany przez jej wychyloną ku przyszłości elitę; ostentacyjny zwrot ku kulturze masowej (i rządzącym nią prawom rynku); powrót do figuracji, narracji, melodii [...]; odwoływanie się do wielu stylów dawnych albo do poszczególnych nobilitowanych dzieł, bądź po to, by je perfidnie pastiszować z drobnymi modyfikacjami, bądź eklektycznie ze sobą zestawiać, jeśli parodiowanie nagromadzonego dorobku artystycznego, to nie z racji jakichkolwiek tendencji krytycznych czy samoprześmiewczych, a jedynie zaznaczenia, że świat kultury wypełniony jest znakami zużyтыми i na straganach współczesności nie ma miejsca na zmistyfikowaną zawsze i wszędzie tylko pozorną nowość i oryginalność; orientacja hedonistyczna zasadzająca się na bezpretensjonalnej przyjemności produkowania czegoś, co wedle reguł instytucjonalnych uważa się wciąż za dzieło artystyczne, a zarazem dostarczanie doraźnej przyjemności odbiorcy, który ma być zwolniony od myślenia nad sensem przekazu, a co najwyżej zachłyśnięty wirtuozerią bądź zdumiony umyślnym niedbalstwem wykonania⁶⁶.

Bohaterami *Emigracji intymnych...* stali się pisarze reprezentujący różne pokolenia, a tym samym mający odmienne doświadczenia gene-

⁶⁵ Zob. W. BOLECKI: *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*. W: TENŻE: *Polowanie na postmodernistów...*, s. 26–27.

⁶⁶ S. MORAWSKI: *Komentarz do kwestii postmodernizmu*. „Studia Filozoficzne” 1990, nr 4, s. 37. Por. TENŻE: *Kłopoty z postmodernizmem*. „Kino” 1991, nr 2, s. 17–19 oraz *Postmodernizm – co to za zwierz*. „Principia” 1992, z. 6, s. 33–44. Zob. polemikę z przytoczonym rozpoznaniem Morawskiego przeprowadzoną przez K. UNIŁOWSKIEGO, którego zdaniem w takim ujęciu postmodernizm sprowadzałby się do „multimedialnych widowisk”. Zob. TENŻE: *Proza polska i postmodernizm...*, s. 21. Por. też R. NYCZ: *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Kraków 1996.

racyjne i wybierający różnorodne poetyki. Dzieli ich wiele. Łączy właściwie jedno – wędrowanie po labiryntach tożsamości, pamięci, języka czy odsyłaczy intertekstualnych. Ich celem nie tyle jednak będzie modernistyczne poszukiwanie autentyzmu, ile podjęcie postmodernistycznej gry z własną biografią. Mając świadomość skonwencjonalizowania więzi społecznych, tracą poczucie ciągłości doświadczania życia. W konsekwencji, pojedyncza egzystencja jawi się jako ciąg powiązanych z sobą epizodów, których nijak nie da się poskładać w spójną całość. Interesujący mnie tu prozaicy, najogólniej rzecz ujmując, bez względu na to, za którą ze strategii (zadomowienia lub obcości⁶⁷) się opowiedzą, redefiniują przede wszystkim mit Odyseusza.

Opisywanych w niniejszej książce pisarzy dzielą – o czym już wspomniałam i o czym nie należy zapominać – doświadczenia historyczno-geograficzne. Niemniej, wyraźnie widoczne są między nimi analogie odsłaniające się w podobnym traktowaniu „emigracji”, wykorzystywaniu mechanizmów pamięci, diagnozowaniu sytuacji współczesnego przybysza. Choć, oczywiście, pojedyncze realizacje poszczególnych „punktów wspólnych” nieco się od siebie różnią. Dorota Mazurek zauważyła na przykład, że:

Czytając Kruszyńskiego, mam wrażenie, że słyszę dalekie echa *Sklepów cynamonowych* Schulza albo też dalekie echa prozy (niesłusznie) zapomnianego Zygmunta Haupta. Z Hauptem łączy Kruszyńskiego nadto kondycja emigranta. Haupt kreował literaturę pamięci, dążąc do zatrzymania rzeczywistości przeszłej, minionej w obrazie malowanym słowem. Jednak perspektywa Haupta była inna niż perspektywa Kruszyńskiego. Haupt odczuwał emigrację jako doświadczenie w jakiś sposób dramatyczne, zamykające drogę powrotu do tego, co przeszłe. Pamięć była tu w pewnym sensie powrotem zastępczym do „praiłu”, do wód, które każdy *kiedys* czerpał w niemowlęce dłonie, do miejsc pochodzenia. Była to swego rodzaju podróż sentymentalna.

⁶⁷ R. NYCZ: „Każdy z nas jest przybyszem”. *Wzory tożsamości w literaturze polskiej XX wieku...*, s. 49.

Dla Kruszyńskiego pamięć ma inny sens. Jest także służebna, ale jej znaczenie nie polega na odtwarzaniu „praiłu” miejsca urodzenia. Kruszyński mówi o swej emigracji jako o stanie normalnym, stwierdza w wywiadzie: *Wyjechałem do Szwecji, choć nie nazwałbym tego emigracją*⁶⁸.

W opisywaniu literatury najnowszej autobiograficzność staje się jednym ze słów kluczy. Małgorzata Czermińska ujmowała ją jako „trójkąt”, na który składają się: świadectwo, wyznanie i wyzwanie⁶⁹. Andrzej Zieniewicz wyróżniał cztery rodzaje autobiograficznych paktów: obecności, mitobiograficzny, traumatyczny i autoreferencjalny⁷⁰. W centrum moich rozważań usytuowana została, łącząca się, co oczywiste, właśnie głównie z autobiograficznością, szeroko zdefiniowana emigracyjność. Nie chodzi tylko o przymusowe opuszczenie kraju ojczystego i związane z tym konsekwencje (jak w przypadku Zygmunta Haupta), ale także – a może przede wszystkim – o połączenie aspektu realnego i metaforycznego, które wzajemnie się przenikają i dopełniają, akcentując głównie intymność doświadczenia przesiedlenia (*casus* twórczości Manueli Gretkowskiej i Zbigniewa Kruszyńskiego), zagubienia w bibliotece, będącej „labiryntem cudzej mowy”⁷¹ (Artur Leczycki), czy własnej biografii (m.in. Mikołaj Łoziński, Tomasz Piątek, Magdalena Tulli, Michał Witkowski). We wszystkich tych przypadkach emigracje intymne, oznaczając zapętlenie, są tożsame z błędzeniem po zakamarkach labiryntu autobiograficznego. W kontekście wymienionych autorów można mówić o przesunięciu z „fikcji prawdopodobieństwa na autentyk zaufania”⁷². Utwory te operują, jak zauważył Andrzej Zieniewicz,

⁶⁸ D. MAZUREK: *Sprostać rzeczywistości. O prozie Zygmunta Haupta*. „Kresy” 1997, nr 4, s. 154.

⁶⁹ Zob. M. CZERMIŃSKA: *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie...*

⁷⁰ Zob. A. ZIENIEWICZ: *Odmiany paktów autobiograficznych w literaturze XX wieku*. W: TENŻE: *Pakty i fikcje...*, s. 54–70.

⁷¹ D. NOWACKI: *Zawód: czytelnik...*, s. 141.

⁷² A. ZIENIEWICZ: „Proza historyczna”, *doświadczenie i pamięć*. W: TENŻE: *Pakty i fikcje...*, s. 23.

autoryzacją jako zasadniczą pragmatyką i poetyką wypowiedzi. By spełnić doświadczenie opóźnione, zaniemówione, opresjonowane, lub podporządkowane innym całościom, literatura ta musi zawierać pakiety autobiograficzne (w różnych odmianach) i ta intensywna w niej obecność autora jest zawsze odniesiona dwoiście. Do biograficznego *coming outu*, bo opowiada doświadczenie, którego autentyczność musi być poręczona odwagą wyjścia z szafy, i jednocześnie do najbardziej wyrafinowanej literackości jako rozumienia, że to właśnie opory przedstawiania obrysowują kształt przedstawienia⁷³.

Genezą usytuowanych na autofikcyjnym pograniczu opowieści – jak można sądzić – okazuje się „zwątpienie w możliwość szczerości i wierności w pisarstwie autobiograficznym. Wyżej ceni [ono – A.N.] zmyślenie, przekształcenie, kreację i doprowadza do stworzenia autofikcji, która zarówno odrzuca świadectwo, jak przekreśla autentyczność intymnego wyznania”⁷⁴. W konsekwencji, narracje, o których będzie tu mowa, są przykładem dyskursu mityzującego i mito(bio)graficznego. Pisarze, uciekając się do czytania samych siebie, często posługują się strategiami zmierzającymi do swoistego promowania własnego „ja”. Zabiegi kreacyjne są zatem konsekwencją nie tylko funkcjonowania niedoskonałej pamięci, która bywa kapryśna i wybiórcza, ale także wewnętrznej potrzeby autocenzury, w rezultacie której o pisarzu można myśleć jako o „personie mocno podejrzaney. Można w nim widzieć sprytnego złodziejaską podkradającego fabuły innym, tchórza bez charakteru, który ukrywa się za plecami swojego bohatera-narratora; to ktoś opowiadający niby-obcą historię, kto w istocie skrywa ciemne zakamarki własnej duszy”⁷⁵. Nie pozostaje nic innego, jak podjąć wyzwanie śledzenia autobiograficznych tropów przemycanych przez współczesnych prozaików z nadzieją, że mimo wszystko nie zaprowadzą nas one na (literackie) manowce.

⁷³ Tamże, s. 21.

⁷⁴ M. CZERMIŃSKA: *Ruchome granice autobiograficzności...*, s. 27.

⁷⁵ D. NOWACKI: *Zawód: czytelnik...*, s. 143.

„To ja sam jestem Emmą Bovary”

Zygmunt Haupt

Zygmunt Haupt jest jednym z tych prozaików, o których pisarstwie chętnie i nad wyraz zgodnie mówiło się jako o twórczości „wybitnej”, „wyjątkowej”, „nietuzinkowej”, „trudnej”, „wymagającej”, „osobnej”, „elitarnej”, a zatem nienastawionej na łatwe porozumienie z odbiorcą i w dodatku długo niedostępnej polskiemu czytelnikowi. Spuścizna literacka Haupta jest skromna. Pierwszy zbiór opowiadań – *Pierścień z papieru* – urodzony w Ułaskowcach na Podolu pisarz wydał w 1963 roku, mając pięćdziesiąt trzy lata, drugi, niedokończony, zatytułowany *Szpica*, premierę miał dopiero w 1989 roku, a więc czternaście lat po śmierci prozaika. Dziś dysponujemy także dwutomową edycją tekstów autora *Deszczu*, zredagowaną przez Aleksandra Madydę¹. Być może z tego powodu Haupt jest postacią współcześnie zapomnianą. Nikła znajomość jego opowiadań nie mogła zjednać mu większego grona czytelników. Sprawy nie ułatwiają ani pojawiające się coraz częściej komentarze krytycznoliterackie, ani nakręcony na zlecenie Telewizji Polskiej S.A. przez Wojciecha Maciejewskiego film biograficzny².

¹ Z. HAUPT: *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*. Zebrał, oprac. i posłowiem opatrzył A. Madyda. Warszawa 2007 oraz Z. HAUPT: *Z Roksolanii. Szkice, opowiadania, recenzje, warianty*. Zebrał, oprac., bibliografią i posłowiem opatrzył A. Madyda. Toruń 2009.

² *Pytania z bezkresu. O Zygmuncie Haupcie*. [Film dokumentalny]. Reż. i scen. W. MACIEJEWSKI. Zdj. M. BROŻEK. Polska 1998.

Z wykształcenia architekt w wyniku zawirowań historycznych stał się żołnierzem, dzięki umiejętnościom plastycznym zaś okazał się malarzem. W jego notach biograficznych pojawiały się informacje w kolejności znaczącej: „malarz i pisarz”³, „malarz, dziennikarz, pisarz, nowelista i tłumacz”⁴. Mimo to literatura była dla niego jedną z najważniejszych kwestii. Dzięki niej mógł bowiem wyrażać siebie – swoje pragnienia i lęki. Za sprawą poetyckiej plastyczności obrazowania porównywany z Brunonem Schulzem, dzięki „lingwistycznej śmiałości i otwartości na język potoczny” kojarzony z Mironem Białoszewskim, nakierowanie na bogactwo odsyłaczy intertekstualnych i tzw. późny debiut przywodzi zaś na myśl Andrzeja Kuśniewicza⁵. Podobne analogie można by mnożyć. Opowiadania Haupta wymykają się jednak łatwej klasyfikacji i prostemu szufladkowaniu. Dzięki temu, zdaniem wielu komentatorów, autor *Szpicy* jest prozaikiem „awangardowym”. W odczuciu Jerzego Stempowskiego: „Pióro jego łączy sobie własną drogę, całkowicie objętą dla teorii, szkół i manier literackich naszego czasu. Słowa jego zazębiają się o siebie w sposób tylko jemu właściwy i dla którego próżno byłoby szukać wzorów. Utwory Haupta nie mieszczą się w tradycyjnych formach i uchylają się klasyfikacji”⁶. Dziś z tak sformułowaną opinią można by polemizować, ale być może rzeczywiście trzeba było „dojrzeć” do obcowania z prozą autora *Pierścienia z papieru*, by – jak przekonywała Renata Gorczyńska – „dojrzeć w nim prawdziwą wielkość i nie traktować jako jeszcze jednej wersji Latarnika”⁷. A twórczość to w istocie urzekająca już choćby dlatego, że pokazuje świat „nienaruszony przez pośpiech, ten świat, w który wtopione są na zawsze jego wspomnienia, jego myśli”⁸, świat, który „uwalnia, oczyszcza czytelnika, daje mu nową

³ [Nekrolog Z. Haupta]. „Wiadomości” 1975, nr 28, s. 3.

⁴ Zmarli. „Tygodnik Powszechny” 1975, nr 38, s. 7.

⁵ Por. A. NAWARECKI: *Proza poszukiwań formalnych*. W: *Literatura emigracyjna 1939–1989*. T. 2. Red. J. OLEJNICZAK. Katowice 1996, s. 44.

⁶ P.H. [Paweł HOSTOWIEC, pseud. Jerzego STEMPOWSKIEGO]: *Nagroda literacka „Kultury” za rok 1962 – Zygmunt Haupt*. „Kultura” [Paryż] 1963, nr 1–2, s. 195.

⁷ R. GORCZYŃSKA, „Kultura” [Paryż] 1987, nr 11, s. 120.

⁸ J. CZAPSKI: *O Hauptcie*. W: TENŻE: *Tumult i widma*. Kraków 1997, s. 338.

młodość, świeżość nietkniętych przeżyć i tę, na którą przecie czekamy zawsze, niespodziankę”⁹.

Haupt starał się adekwatnie opisać otaczającą go rzeczywistość, mając jednakże świadomość niemożności sprostania temu zadaniu. Wpisując się w model literatury emigracyjnej, wspominał ojczyznę (dzieciństwo i młodość spędzone na Podolu), powracał do przeżyć wojennych, borykał się z losem tułacza¹⁰. Zdaniem Aleksandra Nawareckiego:

Zdawał się gardzić fikcją, koncentrując uwagę na mozolnym wskrzeszaniu osobistej przeszłości. Łatwo było widzieć w nim turystę-emeryta, bez reszty pogrążonego we wspomnieniach, albo starego wiarusa, co z gawędową swadą przywołuje wojenne przygody. Ale to tylko połowa prawdy, gdyż za maską pocziwego bazarza i piewcy kresów kryje się Proustowska wrażliwość i wyrafinowanie. To, co z pozoru wydaje się sympatycznie skromne, samorodne i spontaniczne, jest w istocie niezwykle radykalnym, konserwatywnym i przemyślanym zerwaniem z modelem tradycyjnej prozy¹¹.

W odczuciu Henryka Grynberga, „Jego emigracyjność wyrażała się w nostalgii”¹². Dzięki temu – jak konstatował Tadeusz Sobolewski – mamy do czynienia z „mimowolnym portretem autora”¹³, który pozwala sytuować twórczość Haupta w kręgu prozy psychologicznej.

W poszukiwaniu siebie

Proza Zygmunta Haupta – na co zwracali uwagę komentatorzy jego opowiadań – jest pisarstwem autobiograficznym i autotematycznym.

⁹ Tamże, s. 339.

¹⁰ Zob. A. NAWARECKI: *Proza poszukiwań formalnych...*, s. 42.

¹¹ Tamże, s. 43–44.

¹² Cyt. za: A. Kw.: *Pytania z bezkresu. O Zygmuncie Haupcie*. „Rzeczpospolita” z 7.05.1999 r., s. 2.

¹³ T. SOBOLEWSKI: *Pytania z bezkresu – o Zygmuncie Haupcie*. „Gazeta Wyborcza” z 7.05.1999 r., s. 2.

Stąd, jak zauważył Wojciech Lipowski, „konfrontacja faktów biograficznych i ich artystycznych przetworzeń może okazać się jednym ze sposobów poznawania jego tekstów”¹⁴. Będzie to zatem proza „mało-ojczyźniana”, nostalgiczna, powracająca do miejsc i czasu bezpowrotnie utraconych, jej narrator zaś będzie wcielał się nade wszystko w rolę podróżnika, poszukującego w odmętach przeszłości okruszków własnej biografii. Określony w taki sposób cel nie jest celem łatwo osiągalnym¹⁵. Wszak pamięć bywa wybiórcza i kapryśna, zaciera lub wyolbrzymia minione zdarzenia, sprawiając, że rzeczywistość miesza się z fikcją, to zaś, co osobiste i indywidualne, z tym, co zbiorowe i uniwersalne. Opowiadanie sobie o sobie nie jest zadaniem prostym, zwłaszcza wtedy, gdy życiorys opowiadacza wypełniony jest wieloma „zwrotami”. Dość wspomnieć, że koleje losów Haupta rozciągają się pomiędzy dzieciństwem spędzonym na południowo-wschodnich Kresach, studiami we Lwowie i Paryżu, udziałem w kampanii wrześniowej, ucieczką z węgierskiego obozu dla internowanych, wstąpieniem w szeregi Wojska Polskiego, prowadzeniem działalności pisarsko-malarskiej w Stanach Zjednoczonych a śmiercią w 1975 roku¹⁶. Emigracja stała się zatem dla Haupta doświadczeniem realnym. Z tego m.in. powodu autor *Szpicy* był jednym z tych pisarzy, którzy swoje doznania uczynili materiałem prozatorskim, własną osobowość zaś traktowali jako „teren odkrywczych peregrynacji”¹⁷ i z odłamków z przeszłości składali swój biogram. W przypadku Haupta chodzi o odtwarzanie minionego (na czele z dzieciństwem, młodością i wiążącymi się z nimi różnorakimi inicjacjami). Z tego powodu tak silnie wyeksponowany został zachwyty nad pięknem krajobrazu, pozwalający na sytuowanie opowiadań autora *Pierścienia z papieru* w obrębie nurtu mało-ojczyźniano-korzennego; stąd też sugestywna

¹⁴ W. LIPOWSKI: „Dziś, przedwczoraj, wczoraj, jutro...”, czyli o ćwiczeniach pamięci Zygmunta Haupta. „Ruch Literacki” 2000, z. 3, s. 289.

¹⁵ Zob. tamże, s. 292.

¹⁶ Szerzej na temat biografii Zygmunta Haupta w: A. MĄDYDA: *Zygmunt Haupt. Życie i twórczość literacka*. Toruń 1998.

¹⁷ B. MICIŃSKI: *Podróże do piekieł*. W: TENŻE: *Podróże do piekieł i inne eseje*. Wstęp A. MICHIŃSKI. Kraków 1994, s. 54.

plastyczność obrazowania i momentami przeważająca sentymentalno-melancholijna dykcja, które mają na celu umożliwienie powrotu do tego, co nieodwracalnie stracone. Uciekanie w świat wyobraźni ma wymiar (auto)terapeutyczny. Jest nie tylko ucieczką przed otaczającą go rzeczywistością, zachodzącymi zmianami, ale także próbą pogodzenia się z przemijaniem, oswajaniem śmierci oraz potrzebą odnalezienia sensu własnej egzystencji. Prozę Haupta dałoby się zatem czytać przez pryzmat teorii Julii Kristevej, której zdaniem „Literatura jak histeria [...] jest inscenizacją uczuć”¹⁸. Jedną z konsekwencji tak pojmowanej literatury stała się konstatacja, zgodnie z którą – jak powiada Michał Paweł Markowski – „trzeba założyć, że teksty są *czyimiś* wypowiedziami, że są podmiotowymi manifestacjami, że są nie tyle wytworami procesu, co samym procesem, nie tyle artefaktem, co *doświadczeniem*”¹⁹. Autorka *Czarnego słońca* pisała:

Ostatnimi laty przeceniono przede wszystkim aspekt techniczny, czy formalny literatury. Nietrafnie. Inni z kolei podkreślają zakorzenienie literatury w życiu społecznym, fakt, że odbija ona napięcia ekonomiczne, walkę klas etc. Wszystko to nie jest fałszywe. Tym jednak, co mnie najbardziej interesuje, jest wskazanie aspektu *doświadczenia*, w sensie filozoficznym i mistycznym, jeśli można tak powiedzieć, to znaczy zjawiania się w języku czegoś nowego, co dotąd nie było nazwane, co zakorzenia się w odczuciach [*le senti*], namiętnościach [*le passionel*] i archaice [*l'archaïque*], oraz możliwości nadawania tej ingerencji jakiegoś sensu²⁰.

Kristeva w definiowaniu doświadczenia bliska jest Georges’owi Bataille’owi, który ujmował je jako „podróż do kresu możliwości

¹⁸ Cyt. za: M.P. MARKOWSKI: *Przygoda ciała i znaków. Wprowadzenie do pism Julii Kristevej*. W: J. KRISTEVA: *Czarne słońce. Depresja i melancholia*. Przeł. M.P. MARKOWSKI, R. RYZIŃSKI. Wstęp M.P. MARKOWSKI. Kraków 2007, s. XXXI.

¹⁹ Tamże, s. XXXVIII.

²⁰ J. KRISTEVA: *Au risque de la pensée*. Paris 2001, s. 64; cyt. za: M.P. MARKOWSKI: *Przygoda ciała i znaków...*, s. XXXIX.

człowieka”²¹. W jakiejś części w tym duchu interpretować można właśnie opowiadania Haupta, który we *Fragmentach* pisał:

Raz będę jednością z całością, innym razem będę sam, zupełnie sam, nic innego nie będzie się liczyć tylko ja sam. Będzie mi tak, jakby świat to był ja, a ja to świat. Kiedy mnie nie ma, nie ma świata. [...] mam w sobie wszystkie bóle i wszystkie szczęścia świata²².

W *Wariantach* zaś dodawał:

Odchodzę i przychodzę, przybliżam się i oddalam. Jest chwila, kiedy jestem doskonale świadomy siebie, a potem gubię się i rozdrabniam z otaczającym przestworem. Tu jestem, a nie ma mnie, bo wyszedłem na spotkanie wymyślnego.

Bd; *Warianty*, s. 365

Dostęp do „ja”, do którego głębi Haupt pragnie dotrzeć, mimo iż nie zostało ukryte za „systemem luster”, nie będzie łatwo osiągalny. Dzieje się tak choćby dlatego, że narratorem jest pisarz, który doskonale zdaje sobie sprawę z możliwości autokreacyjnych, jakimi dysponuje dzięki noszeniu symbolicznego „pierścienia z papieru”. Haupt jest jednym z „wytrawnych prozaików-graczy, którzy potrafią blefować i zostawiać mnogie, nierzadko mylne ślady”²³. Stąd w jego tekstach współistnieją sprzeczne tendencje: stałość – zmienność, statyczność – dynamiczność, swojskość – obcość, rodzimość – uniwersalność, zadomowienie – bezdomność, a co za tym idzie – efekt zamętu i usytuowania w labiryncie

²¹ G. BATAILLE: *Doświadczenie wewnętrzne*. Przeł. O. HEDEMANN. Warszawa 1998, s. 58.

²² Z. HAUPT: *Fragmenty*. W: TENŻE: *Baskijski diabeł...*, s. 248. Wszystkie cytaty za dwutomową edycją dzieł Haupta opracowaną przez Aleksandra MADYDĘ: Z. HAUPT: *Baskijski diabeł...* oraz TENŻE: *Z Roksolanii...* W nawiasie podaję skrót tomu (Bd – *Baskijski diabeł*; ZR – *Z Roksolanii*), tytuł opowiadania i stronę, z której cytat pochodzi.

²³ J. BOROWCZYK: *Granice narodów, granice duszy. O prozie Haupta i Wołoszynowskiego*. W: *Kresy – dekonstrukcja*. Red. K. TRYBUŚ, J. KAŁĄŻNY, R. OKULICZ-KOZYRYN. Poznań 2007, s. 253–254.

(tożsamości, pamięci, języka, intertekstualnych odsyłaczy). W konsekwencji, mamy do czynienia z nieustannym zawieszeniem między podążaniem ku „nowości” a powracaniem²⁴. „Znajdujemy się w labiryncie – podejmujemy wiele dróg, cofamy się, powracamy z bardzo niejasnym poczuciem celu [...]. Tylko błędzenie, droga okrężna prowadzi do spełnienia [...]. Patrząc na całość XX wieku, coraz bardziej uświadamiam sobie, że właśnie ta zawiła struktura jest przeznaczeniem artystów”²⁵. Próba dotarcia do „centrum” jest równoznaczna z podróżowaniem w głąb siebie, ale wiąże się także z ryzykiem pogłębienia decentralizacji.

Jak zauważyła Dorota Utracka,

Artystowska kreacja zapisu stanu rozbicia – zatomizowania postaci poprzez wielowariantowość autodefinicji „ja” – buduje w prozie Haupta rodzaj modernistycznego teatru postaci, jako realizacji „gry w życie”, budowania swoistej sceny istnienia (poetyka maski), na której dokonuje się zjednoczenie wszystkich wariantywnych możliwości „ja” w figurze człowieka „Innego” – Obcego, którego alienacja czyni „tym Trzecim”²⁶.

Autor *Szpicy* ma ponadto świadomość metafory „choroby ściany”²⁷, o której mówił Jerzy Andrzejewski, będącej znakiem granicy wypowiedzi, która istnieje poza pisarzem jako świadectwo jego (nie)świadomości, niewyraźności czy niemożności sięgnięcia po bezwzględną szczerść. Haupt chciałby, jak się wydaje, podjąć gest transgresji i przekroczyć granice intymności (stąd jawna autobiograficzność i autotematyczność jego

²⁴ Por. D. UTRACKA: *Topos labiryntu a dyskurs memoryczno-egzystencjalny w twórczości Zygmunta Haupta*. W: *Literackie drogi wobec mitu*. Red. i wstęp L. WIŚNIEWSKA, przy współpracy M. GOŁUŃSKIEGO. Bydgoszcz 2006, s. 63–73.

²⁵ K. PENDERECKI: *Artysta w labiryncie*. W: TENŻE: *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku*. Warszawa 1997, s. 19–21.

²⁶ D. UTRACKA: *Topos labiryntu a dyskurs memoryczno-egzystencjalny w twórczości Zygmunta Haupta...*, s. 66.

²⁷ O „chorobie ściany” zob. D. NOWACKI: „Ja” nieuniknione. O podmiocie pisarstwa Jerzego Andrzejewskiego. Katowice 2000, s. 115–121.

tekstów), ale – podobnie jak chociażby autor *Bram raju* – nie potrafi, czego efektem są zabiegi maskujące (np. zmiana danych personalnych bohaterów snutych przez pisarza opowieści) czy nader czytelna intertekstualność. Być może da się – jak w przypadku Andrzejewskiego, który m.in. w powieści *Nikt* przybierał maskę Odyseusza – „decyzję użycia słowa cudzego dla opowiedzenia własnej historii” tłumaczyć „nadzieją kompensacji nieuniknionej zatury własnego sensu, który niknie w gwarze tekstowego dialogu”²⁸, ale – dodajmy – nadzieją z czasem rozwiewaną. Twórczość pisarska jawi się w tym kontekście jako wariant niespełnienia, będącego konsekwencją niemożności sprośtania wyzwaniu, jakim jest od-tworzenie przeszłości albo dotarcie do głębszych pokładów własnej tożsamości. Stąd „fragmenty” i „warianty”, które wprost sugerują, że w wypadku układania autobiograficznych łamigłówek będziemy mieli do czynienia z lukami, miejscami pustymi, bardziej lub mniej świadomymi niedopowiedzeniami czy przemilczeniami. Haupt pisze o tym *explicite*:

Są sprawy niezrozumiałe i tak pozbawione początku i końca, sensu, tak wyzbyte nawet cech zagadki, aluzji, że nie ma o co się zaczepić i wyprowadzić jakiś ciąg dalszy. A gdy przymusić się do pójścia w jedną stronę, to wychodzi się na inną albo kręci w koło, jak podróżny, który, zabłąkany wpośród zadymki śnieżnej, natrafia na własne ślady.

Stąd i zakończenie urywków tych historii. Raz byłem w nich dezerterem wielkiej wojny, ukrywającym się w ramionach ukochanej pod schodami domku na dalekiej prowincji francuskiej, innym razem świętokradczą ręką pomagałem przy „rewindykacji” greckich, prawosławnych cerkwi na Kresach polskich, a jeszcze innym razem byłem tajemniczym „więźniem w masce” w separacie szpitala w Isle of Ely.

Bd; *Więzień z Isle of Ely*, s. 417–418

²⁸ R. KOZIOŁEK: *Nikt to nie ja! O ostatniej powieści Jerzego Andrzejewskiego*. „FA-art” 1996, nr 3, s. 14. Zob. też A. NĘCKA: *Powieść-spowiedź. O „Nikcie” Jerzego Andrzejewskiego*. W: *TaŻ: Starsze, nowsze, najnowsze. Szkice o prozie polskiej XX i XXI wieku*. Katowice 2010, s. 34–60.

Jak zauważyła Hanna Gosk, „wybór fragmentu jako »formy« stanowi reakcję twórców na atak nieokreśloności, przypadku, dwu- i wieloznaczności w świecie realnym”²⁹. Narrator opowiadań Haupta, borykając się ze scalaniem opowieści na swój temat, postrzega świat właśnie fragmentarycznie, w „kawałkach”. W konsekwencji, nie snuje narracji chronologicznie, skacze z wątku na wątek. Szukając sensu własnej egzystencji, stara się odnaleźć swoje miejsce w świecie i przyjąć względem niego określoną postawę. Widać tu analogie do Benveniste’owskich rozważań na temat wypowiedzi a wypowiadania, co

przekłada się w utworach literackich, które wykorzystują materiał autobiografii autora, na rozróżnienie między przeszłością jako czymś rekonstruowanym w opowieści a teraźniejszością pojawiającą się w samym akcie auto/biografizowania. Właściwa referencjalność tekstu operującego takim materiałem odnosi się więc w ich przypadku nie tyle do poziomu wypowiedzi, ile do poziomu wypowiadania, na którym identyczność autora, narratora i bohatera staje się uchwytana dla czytelnika³⁰.

W typologii Michała Pawła Markowskiego – dzielącego literaturę na eklezjastyczną i erystyczną – Haupt mieści się w obrębie pierwszej z nich³¹. Narrator jego opowiadań podejmuje różne próby prowadzące do scalenia tożsamości. Ma mu w tym pomóc pamięć, dzięki której jest możliwe przypominanie ludzi, miejsc, zdarzeń ewokowanych poprzez zdeponowane w pamięci skrawki wspomnień. Tym samym Haupt byłby bliski Kierkegaardowskiej koncepcji „powtórzenia”. Zdaniem Marka Zaleskiego:

²⁹ H. GOSK: *Sylwa ponowoczesna. Fragment, autobiografia, konwencja literacka*. W: *Pisać poza rok 2000. Studia i szkice literackie*. Red. A. LAM, T. WROCZYŃSKI. Warszawa 2000, s. 162.

³⁰ Tamże, s. 165.

³¹ M.P. MARKOWSKI: *Historia i metafizyka*. W: *Teraźniejszość i pamięć przeszłości. Rozumienie historii w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Wstęp H. Gosk. Red. H. Gosk, A. ZIENIEWICZ. Warszawa 2006, s. 44–45.

Haupt powiada, że rozpamiętywanie, w którym zaciera się granice między dokonanym i rzeczywistym a możliwym, osłabia nasze poczucie obowiązku wzięcia odpowiedzialności za to, co stało się z naszym udziałem, tymczasem jesteśmy odpowiedzialni również za „fikcje, stany stworzone przez samego siebie” w owych powtórzeniach przeszłości³².

Narrator opowiadań Haupta nie ucieka przed ową odpowiedzialnością. Kilkakrotne powracanie do określonych wątków (na czele z próbami samobójczymi bohaterki/bohaterek czy usunięciem ciąży przez kochankę bohatera-narratora) interpretować można jako potrzebę poradzenia sobie z traumatycznymi doświadczeniami z przeszłości. Ale autor *Szpicy* ma świadomość sposobu działania pamięci. We *Fragmentach* czytamy:

Szczęście to jest wspomnienie, nabyty kawałek życia przeżytego na własność, nie do odebrania. A wspomnienie tego staje się naraz marzeniem. Marzy się. W tym świecie marzeń z ułamków, kawałków i odpadków zapamiętanych składa się na nowo inny kształt. Uśmiecha się do tego kształtu, jest to coś własnego, coś, co podnosi nas do bluźnierczej pychy tworzenia czegoś, czego jeszcze nie było. Można siedzieć pośród połamanych zabawek, wiórów, łopuchów i trawy albo pośród krajobrazu i składać z porozrzucanego świata nowy kształt. I to wydaje się, że jest szczęście. Naturalnie, że do tego domiesza się zmartwienie, strapienie każdego twórcy. Że chwije się nam to w palcach, nie klei, nie trzyma równowagi, ale trzymamy się tego. Wspomnienie. Wspomnienie, bo już w samym wspomnieniu jest rytm, aliteracja i powtarzanie się rzeczy, więc dudni to jak poemat. Ale do tego potrzeba także czegoś nowego zawsze i ciągle, jakby nas zabolowały wszystkie nagniotki na duszy, jakbyśmy chcieli wypruć się raz z Dejaniry koszuli codzienności.

Bd; *Fragmenty*, s. 242–243

³² M. ZALESKI: *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Warszawa 1996, s. 61–62.

Przypominanie (definiowane jako synteza tego, co odtwarzane i stwarzane) oznacza „składanie na nowo innego kształtu”. Swoiste „zawieszanie” czasu, mityzowanie, dzięki którym możliwe staje się przywoływanie z niepamięci pewnych szczegółów, wiązą się także z „pokusą, by opowiadać [...] w trybie »jak by to być mogło«”³³. Zaleski słusznie twierdzi, że narrator opowiadań Haupta

dokonuje transfiguracji przeszłości w kolekcję obrazów, zmienia przeszłość w przestrzeń ikonograficzną na nowo komponowaną przez kolekcjonera. Tak jak kolekcjoner odziera gromadzone przez siebie przedmioty z ich prymarnej funkcji użytkowej i zbiera je z uwagi na ich piękno, w imię bezinteresownej przyjemności, tak Hauptowski narrator nadaje minionym chwilom, rzeczom, obrazom wartość kultową, różną przecież od ich wartości pierwotnej. Zyskują one dla niego nową wartość, bo stają się fragmentem szerszej całości, jaką jest mile teraz wspomniana przeszłość³⁴.

Z tego też powodu (modyfikowania tego, co przeżyte) podjęty przez narratora opowiadań autora *Szpicy* trud integracji osobowości może okazać się bezskuteczny. Niemożność osiągnięcia pełni, ideału i porządku podtrzymują istniejące w jego wnętrzu dysonanse. Pisarz ponadto, z racji swojej profesji, zmuszony jest niejako dodatkowo – o czym była już mowa – do rozbijania swojej osobowości i przybierania rozmaitych masek, co z kolei wywołuje poczucie dyskomfortu. Nałożenie maski ma, co oczywiste, przede wszystkim pełnić funkcję swoistego parawanu, za którym można ukryć przed światem własne myśli, odczucia, pragnienia, ale także zaskłony, która może działać uspokajająco poprzez tuszowanie wad i popełnianych błędów. Dzięki temu można – przynajmniej pozor- nie – prowadzić grę nie tylko z innymi, ale i z samym sobą, podzuczając i myśląc tropy tożsamościowe. Autokreacyjny kostium pozwala balan- sować na granicy rzeczywistości i zmyślenia, bycia sobą i projekcją na temat własnego „ja”. „Kostium, pozy, autokreacja stać się mogą wówczas

³³ Tamże, s. 64.

³⁴ Tamże, s. 65.

zasłoną głęboko uwewnętrznionej straty, maska pomaga ukryć panoszącą się we wnętrzu pustkę, staje się odpowiedzią na tęsknotę do formy trwałej i wyraźnej”³⁵.

Haupt wydaje się bliski koncepcji aktu twórczego Hanny Segal, zdaniem której „Akt twórczy w swoim głębinowym wymiarze odnosi się do nieświadomej pamięci harmonijnego, wewnętrznego świata oraz do doświadczenia jego destrukcji [...]. Impuls artystyczny polega na próbie odzyskania i odtworzenia tego utraconego świata”³⁶. Innymi słowy, artysta pod wpływem traumatycznego doświadczenia z przeszłości (oznaczającego utratę/zniszczenie cennego dla niego obiektu) postrzega świat właśnie w stanie totalnego rozbicia. Jego zadaniem jest przezwyciężenie połączonego z depresją kryzysu, które opierać się ma „na odbudowaniu tego obiektu poprzez wyartykułowanie go na sposób symboliczny w tworzywie, w którym pracuje. Tylko na tej drodze bowiem świat może odzyskać dla niego jakiś sens”³⁷. W przypadku narratora opowiadań Haupta za ów obiekt można by uznać zarówno stratę ukochanej siostry lub/i kochanki, jak i konieczność opuszczenia ojczyzny.

Przymus autokreacji, maskowania swoich wad, który podejmuje się nie tylko w obszarze literatury, ale i niejako siłą rzeczy w życiu prywatnym, „kryje w sobie w istocie dramat człowieka zmagającego się z formą własnego dzieła i egzystencji. Teatralizacja i wszechobecna poza budują fasadę zagrożonej destrukcją osobowości, są szukaniem punktów oparcia, rozpaczliwym chwyтaniem się pozornych w gruncie rzeczy fundamentów, pragnieniem trwałości i wyrazistości”³⁸. A te, jak wynika z prozy Haupta, znaleźć można w przeszłości. Narrator opowiadań autora *To ja sam jestem Emmą Bovary* jest symultanicznym połączeniem

³⁵ J. KISIEL: *Retoryka i melancholia. O poezji Jana Lechonia*. Katowice 2001, s. 167.

³⁶ H. SEGAL: *Marzenie senne. Wyobrażenia. Sztuka*. Przeł. P. DYBEL. Kraków 2003, s. 133.

³⁷ P. DYBEL: *Okruchy psychoanalizy. Teoria Freuda między hermeneutyką i poststrukturalizmem*. Kraków 2009, s. 239.

³⁸ J. KISIEL: *Retoryka i melancholia. O poezji Jana Lechonia...*, s. 166.

„ja” pamiętającego z „ja” terażniejszym³⁹, w rezultacie czego mamy do czynienia ze swoistym zmyśleniem, z literackim przetwarzaniem biografii pisarza:

Więc jeśli teraz najskwapliwiej i najzachłanniej zbieram ułamki z tamtych czasów i składam je na nowo, to mam pełne prawo, prawdziwy serwitut na owych czasach, odbieram, co moje, odbieram i odzyskuję ułamki samego siebie.

Bd; O Stefci, o Chaimie Immerglücku i o scytyjskich bransoletkach, s. 43

W innym miejscu czytamy:

I właśnie tych pierwszych pięć lat dzieciństwa. Prawie nic z tego nie zostało i pięć lat małego życia osobnych i odkrojonych we wspomnieniu, jak gdyby to ktoś inny, a nie ja je przeżył. Mówię sobie: wysił się, przypomnij sobie. I przypominam sobie oderwane fragmenciki, jakbym przebierał w palcach paru ocalonymi kosteczkami mozaiki, znalezionymi na miejscu dawnego, rzymskiego domu, i z tego nie uda mi się odbudować obrazu.

Bd; *Fragmenty*, s. 235

Opowiadania Haupta są świadectwem nie tylko jego doświadczeń prywatnych, ale także odciskającej się na losie jednostki Historii. Problematyka pamięci indywidualnej wiąże się z pamięcią zbiorową. „To, do czego odnosimy się jako do doświadczenia, jest zazwyczaj pamięcią doświadczenia”⁴⁰. Niezwykle istotna jest swoistego rodzaju „topografia historii”⁴¹, ujmowana przede wszystkim jako związek z miejscem. Stąd

³⁹ Z. WASILEWSKA-LIPKE: *Pisarz-emigrant we własnym teatrze pamięci na podstawie tekstów drugiej emigracji*. W: *Pisarz na emigracji. Mitologie, style, strategie przetrwania*. Red. H. GOSK, A.S. KOWALCZYK. Warszawa 2005, s. 149.

⁴⁰ D. LACAPRA: *Doświadczenie i tożsamość*. W: TENŻE: *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*. Przeł. K. BOJARSKA. Kraków 2009, s. 88.

⁴¹ Zob. E. RYBICKA: *Miejsce, pamięć, literatura (w perspektywie geopoetyki)*. „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2, s. 19–32; TAŻ: *Topografie historii. Pamięć zapisana w miejscach*. W: *Zapisywanie historii. Literaturoznawstwo i historiografia*. Red. W. BOLECKI, J. MADEJSKI. Warszawa 2010, s. 98–106.

narrator opowiadań Haupta nieustannie powraca do miejsc zapamiętanych choćby z dzieciństwa. Mechanizm „powtórzenia” – o którym była mowa wcześniej – pozwala wpisać to, co istnieje w porządku jednostkowej biografii, w „jakąś większą całość”⁴². Dość przywołać opowiadanie zatytułowane *Lili Marleen*, w którym za sprawą wspomnień o wymordowanych podczas wojny mieszkańcach miasteczka, gdzie Haupt odbywał służbę wojskową, powraca przekazywana w piosence frontowej historia Małgosi, w postaci której Haupt widzi Sarę – zakochaną w Wojciechowskim, pułkowym koledze pisarza, Żydówkę, córkę bogatego kupca-rabina:

Dziwne tylko, że historia tej piosenki miała powtórzyć się, że miała nawrócić się jakimś dziwnym cyklem, spiralą, echem dobiec znowu po latach, w innych warunkach, pod innym niebem, za sprawą innych ludzi. Czy to sobie wymądrzył ten historiozof w peruce i wstążkach, pończochach pośród akroterii i stiuków, cyprysów i pinii, farbkowatych niebiesko wód neapolitańskich, zasiedziały nad pergaminami i pocierający sobie nos w zamyśleniu magik i sensat, Giambattista Vico? Może maczał pióro gęsie w kałamarzu i nucił sobie przy tym pod nosem „Małgosia biedna jest bez miary, / Troska dręczy ją...”.

Bd; *Lili Marleen*, s. 273

Marek Zaleski powiadał, że Haupt zapisuje minioną chwilę „przywołaną w eidetycznym *praesens*”, a „owo doznanie możliwe jest dopiero *ex post*, przez rozpamiętywanie właśnie, i że powtórzeniu chwili towarzyszy wychylenie ku przyszłości, to jest oczekiwanie i nadzieja, że ponownie stanie się ona naszym udziałem”⁴³. Chce powrócić do tego, co minione, m.in. po to, by postąpić inaczej (jak w przypadku sportretowanej w *Lili Marleen* Sary, którą pragnie „przestrzec słowami piosenki” (Bd; *Lili Marleen*, s. 276)).

⁴² Zob. M. ZALESKI: *Formy pamięci...*, s. 60–61.

⁴³ Tamże, s. 63.

Owo mentalne zakotwiczenie w przeszłości sprawia, że narrator omawianej prozy przejawia cechy nostalgika i melancholika. Haupt, niejako delegując siebie w przeszłość, pragnie stworzyć swoisty bufor bezpieczeństwa. „Bufor taki – jak dowodził Przemysław Czapliński – odgradza od świata, osłania przed bezpośrednim kontaktem, a przede wszystkim spowalnia upływ czasu”⁴⁴. Stąd wpisująca się w estetykę melancholijną metoda katalogowania, wyliczania, enumeracji⁴⁵. Byłby zatem Haupt bliski traktowania melancholii w kategoriach terapeutycznych.

Wyglądałoby to mniej więcej w ten sposób: zafiksowanie na przeszłości wycofuje, co prawda, z historycznej ciągłości, wyjmuje z czasu jako ruchu naprzód, czasu rozumianego jako postęp, a jednak zabsolutyzowana przeszłość wobec niepewności innych poręczeń może stanowić azyl, dawać poczucie oswojenia. To obraz melancholii właściwie bezkonfliktowej – terapii melancholią (jak mówi Kristeva, depresja i melancholia mogą być traktowane jako azyl, smutek może być ostatnią formą przedmiotowego scalenia, broniącą przed rozpadem na kawałki)⁴⁶.

Zdaniem Freuda, u podstaw melancholii leży strata „ukochanego obiektu”, przykładowo osoby, która „nie umarła faktycznie, ale przestała istnieć jako obiekt miłości (np. przypadek porzuconej narzeczonej)”⁴⁷. Nie tyle chodzi o utratę realną, ile o poczucie braku w szerszym znaczeniu tego słowa. Melancholik może „bardzo dobrze wiedzieć, kogo w przeszłości utracił, nigdy jednak nie jest w stanie określić, co wraz z ową osobą zostało przez niego utracone”⁴⁸.

⁴⁴ P. CZAPLIŃSKI: *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgia w prozie lat dziewięćdziesiątych*. Kraków 2001, s. 5.

⁴⁵ Zob. M. BIEŃCZYK: *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa 2000, s. 39.

⁴⁶ A. ŚWIEŚCIAK: *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*. Kraków 2010, s. 17. Por. J. KRISTEVA: *Czarne słońce. Depresja i melancholia...*, s. 23–24.

⁴⁷ Z. FREUD: *Żaloba i melancholia*. W: K. POSPISZYL: *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 297.

⁴⁸ Tamże.

W przypadku Haupta – by odwołać się do jego emigracyjnych wątków biograficznych – chodziłoby zatem nie tylko o powrót do tego, co bezpowrotnie minione, ale także o konieczność odnalezienia się w obcym środowisku, o poradzenie sobie z „kompleksem wygnańczym i solipsyzmem przybysza” (ZR; *Zapiski autobiograficzne*, s. 28). Haupt, podsumowując owe doświadczenia, zdaje się przywdziewać kolejną maskę. W *Zapiskach autobiograficznych* stwierdził:

Mam niesamowite uczucie jakby człowieka z anegdoty, który pewnego wieczoru wyszedł z domu, ażeby na rogu kupić paczkę papierosów, i odnalazł się po dwudziestu latach na drugim końcu świata, prosperujący i zadziwiony światem okoliczności.

ZR; *Zapiski autobiograficzne*, s. 29

Czy można jednakże ufać takiemu wyznaniu, skoro znajduje się ono pod adnotacją: „wersja pierwsza”? Ponadto, w wielu innych miejscach narrator opowieści Haupta przyznaje się do decentralizacji swojej osobowości.

Narrator – co już zostało zaakcentowane wcześniej – przejawia cechy melancholika, a zdaniem Wojciecha Bałusa:

Typus melancholicus to istota potrzebująca poczucia pewności. Jej świat musi być uporządkowany, niezmienny, stały. Nawet drobne zachwianie owej totalności przynieść może katastroficzne skutki – wywołać chorobę. Pozornie niezauważalna zmiana otoczenia owocuje destrukcją ludzkiego ja, prowadzi do depresji, lęku i załamania. I to jest właśnie owa, odbierana jako pozbawiona przyczyny, melancholiczna utrata⁴⁹.

Zachwianie tożsamości wywoływane jest m.in. przez świadomość mechanizmu pamięci, która potrafi wspominającemu płatać rozmaite figle. Zdaniem Marka Zaleskiego, Haupt tworzy obrazy,

⁴⁹ W. BAŁUS: *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*. Kraków 1996, s. 140. Por. M. BIEŃCZYK: *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty...*

które „pożerają [...] samą rzeczywistość, zastępują ją, mitologizują”⁵⁰. W konsekwencji, wspomnienia rzeczy, osób, migawki zdarzeń stają się impulsem do snucia narracji dygresyjnej, składającej się z ciągów asocjacyjnych. Stąd też, niczym w kalejdoskopie, czytelnik opowiadań Haupta obcuje ze zmiennością jego ról, a co za tym idzie – staje się świadkiem odkrywania kolejnych odsłon osobowości autora *Pierścienia z papieru*: partnera w grach damsko-męskich (*El Pelele*), kawalerzysty (*Szpica*), swoistej modernistyczno-freudowskiej androgyne (*Madrygał dla Anusi*), wygnańca wydziedziczonego z własnej „małej ojczyzny”, artysty-tułacza. Wielość ról i masek, jakie przyjmuje, wynika nie tylko z bogatych doznań czerpanych z autopsji, ale także z zawieszenia narracji między rodzimością a uniwersalnością, między konkretem a symbolem, między gawędą a stylizacją, fikcją i autentykiem, wspomnieniem harmonii i spokoju a rozpadem i śmiercią⁵¹. Autobiograficzność i autotematyczność zaznaczana jest już na poziomie tytułów opowiadań. Tak się dzieje w przypadku np. *To ja sam jestem Emmą Bovary*, *Zapisków autobiograficznych*, *Wariantów* czy *Fragmentów*. Znamienne dla Haupta jest – czego dowodem choćby pierwszy z wymienionych tytułów – podkreślanie intertekstualności, a zatem literackości swoich tekstów. Jak zauważyła Ewa Wiegandt:

Funkcją tak formułowanych tytułów jest budowanie napięcia między metatekstem a tekstem nieobecnego w linearnym porządku narracji. Nazywają one temat utworu, ale w sposób zagadkowy. Do pytania „o co chodzi?” dołącza się pytanie: „co ma piernik do wiatraka?” Gra prowadzona jest *fair*, tytuł-zagadka zostaje w tekście objaśniony, ale tak, by spotęgować jego wieloznaczność⁵².

⁵⁰ M. ZALESKI: *Formy pamięci...*, s. 216.

⁵¹ Zob. H. GOSK: *Rodzimość i uniwersalizm w prozie Zygmunta Haupta*. „Kresy” 1997, nr 3, s. 35–41.

⁵² E. WIEGANDT: *Wszystko-Nic Zygmunta Haupta*. W: *Ulotność i trwanie. Studia z tematyki i historii literatury*. Red. E. WIEGANDT, A. CZYŻAK, Z. KOPEĆ. Poznań 2003, s. 61.

Hauptowi, każącemu czytelnikom tropić związki między zagadkowymi tytułami opowiadań a ich treścią (jak to dzieje się m.in. w *To ja sam jestem Emmą Bovary*⁵³), chodziłoby zatem o to, by powiedzieć więcej niż pozwala fabuła jego narracji, by balansując między tym, co osobiste, jednostkowe, i tym, co uniwersalne i zbiorowe, wyartykułować równoczesny lęk przed przemijaniem i śmiercią oraz fascynację nimi, podkreślić potrzebę bycia autentycznym i konieczność stosowania zabiegów autokreacyjnych. Być może po części to sprawia, że narrator jego prozy, doznając ambiwalentnych odczuć względem samego siebie, czuje się nie tylko wyobcowany z własnej tożsamości, ale i zagrożony przez otaczających go ludzi. W „Światach” czytamy:

Ten drugi, ten osobny, jest mi tak nienawistny i nieznajomy i tak samo drogi, jak ja sam. Przecież ja sam jestem sobie samemu tak nienawistny, złowrogi i tak samo nie znam samego siebie i boję się siebie samego. Tak samo boję się niespodzianki z jego strony, jak boję się tego, co jest we mnie.

Bd; „Światy”, s. 364

Obawa przed własnym „ja” bierze się z lęku przed innymi, przed ich szeroko rozumianą „innością” i (nie)przewidywalnością. Ponadto, źródłem obaw jest nie tylko niemoc oderwania się od przeszłości i pragnienie zachowania perspektywy solitycznej, ale i świadomość uzależnienia od innych:

⁵³ Kontekstem wyjaśniającym może być – jak w przypadku tego opowiadania – podobny model wychowania i ukształtowania, z jakim mieliśmy do czynienia w słynnej powieści *Pani Bovary* Gustawa Flauberta: edukacja klasztorna, niezaspokojone, obsesyjne pragnienie, pożądanie. Lub, co bardziej prawdopodobne, mogłoby chodzić o nawiązanie do słynnego i wiele razy komentowanego stwierdzenia: „Madame Bovary c’est moi!” (R. DESCHARMES: *Flaubert. Sa vie, son caractère et ses idées avant 1857*. Ferroud 1909, s. 103) – tak miał odrzec Flaubert, zapytany przez Amelię Bosquet o to, skąd zaczerpnął inspirację do stworzenia postaci Emmy. Jednocześnie w innym miejscu stwierdził: „»Madame Bovary« nie ma w sobie nic z prawdziwego zdarzenia. Jest to historia całkowicie zmyślona; nie włożyłem tam nic ani z moich uczuć, ani z mego życia. Złudzenie (jeżeli jest) pochodzi z bezosobowości utworu. Jest to jedna z mych zasad: nie należy opisywać siebie”. G. FLAUBERT: *Listy*. Przeł. W. ROGOWICZ. Warszawa 1957, s. 187.

Jestem zawstydzony głęboko swoim solipsyzmem, przymuszam się, bo to nie jest tak łatwo, kiedy wszystko stare, własne, osobiste ciąży na mnie nieskończenie. [...] Przecież nie jestem sam, nigdy nie byłem sam, a to, czym jestem, zawdzięczam temu wielkiemu tłumowi.

Bd; „Światy”, s. 362

Kłopot jednakże w tym, że zbyt łatwo zaciera się granica między „ja” i „nie-ja”, podobieństw bowiem pomiędzy nimi jest zbyt dużo. Jednostka atakowana zewsząd obecnością Drugiego traci poczucie swojej odrębności i unikatowości.

Gdzie jest granica pomiędzy mną i drugim? Ten drugi, ten inny, ten osobny pojawia mi się w tłumie, wielkim, niezrozumiałym, zatroskanym tłumie: tłumie ulicznym, w poczekalniach dworcowych, na trybunach sportowych, w zbiegowisku, w restauracjach, w kinie, i ciągle, dojmująco jest o nim wszędzie: w gazetach, w propagandzie, w statystykach, równo, masowo, ciągle ze wszystkich stron, gdziekolwiek się obrócić, wszędzie jego ślady, tego jego dłubania, klejenia, układania.

Bd; „Światy”, s. 362–363

W efekcie: „Drugi człowiek i nie drugi, drugi człowiek to tak jak ja, to ja sam” (Bd; „Światy”, s. 363), dlatego trzeba

Wziąć każdego człowieka z osobna, jakby to był unikat, przekonać się samemu, że jest to tylko unikat. Taki sam, jak ja, taki sam, jak tamten drugi. Naprawdę osobny człowiek, naprawdę jedyny.

Bd; „Światy”, s. 361

Podmiot może się zatem zamienić w przedmiot. By móc zrozumieć siebie, należy najpierw – jak sugeruje Haupt – spróbować zrozumieć innych.

Pozbycie się „ja”, roztopione w przedmiocie kontemplacji to uparcie rozwijany przez Haupta temat, przybierający najczęściej formę eseistyczno-filozoficznych rozważań dotyczących relacji „ja”

– „świat”, „subiektywne” – „obiektywne”, co prowadzi do artystycznego dylematu, jak wyrazić niezależne od poznającego przedmiotu, niezrelatywizowane istnienie. [...] Haupt, w czym przypomina Białoszewskiego, pisze sobą, ale nie o sobie. Opowiadając różne historie z własnego życia, opowiada o innych, co więcej, sytuuje się jako świadek cudzego istnienia, potrafi taką postawę przyjąć wobec siebie, w efekcie świadcząc o istnieniu jako takim⁵⁴.

Autor *Szpicy*, poddając oglądowi innych, próbuje przeto zanalizować własną osobowość. By posklejać fragmenty swojej biografii w całość, trzeba nabrać dystansu nie tylko do samego siebie, ale i do przeszłości, która ukonstytuowała konkretną tożsamość. Ważny będzie w tym kontekście „punkt widzenia”, z którego patrzymy na przeszłość. Frank R. Ankersmit nazywa to „prywatyzacją pamięci”⁵⁵. Zawsze bowiem będziemy mieli do czynienia z „prywatyzacją” przeszłości, z interpretowaniem jej przez pryzmat subiektywnych odczuć. Niemniej, „rozumiemy innych ludzi i ich wyrażanie doświadczeń na podstawie własnych doznań i własnego ich rozumienia”⁵⁶. Doświadczenia indywidualne nie tylko odzwierciedlają doświadczenia zbiorowe, ale również są przez nie odzwierciedlane. Osobista historia jest przeto integralną częścią Historii, i odwrotnie.

Jak jednakże można przełożyć to, co wewnętrzne, intymne, na to, co zewnętrzne, skoro doskwiera przeświadczenie o braku adekwatnych narzędzi dyskursywnych, które mogłyby opisać choćby rzeczywistość? Tego typu wątpliwości pojawiają się także u Haupta, który w jednym z opowiadań zastanawia się nad tym:

Jak tu uchwycić istotę rzeczy, jak sobie zadać ten worek, którądy pomacać za futrynę drzwi? Z wielkim przecuciem, z naiwnym

⁵⁴ E. WIEGANDT: *Wszystko-Nic Zygmunta Haupta...*, s. 70.

⁵⁵ *Od postmodernistycznej narracji do po-postmodernistycznego doświadczenia*. E. DOMAŃSKA rozmawia z Franklinem R. ANKERSMITEM. „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3, s. 192.

⁵⁶ E. DOMAŃSKA: *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*. Wyd. 2. Poznań 2005, s. 139–140.

rozmyśłem macam nogą kładkę, kładeczkę prowadzącą na właściwą stronę. Pewnie, że się będę mylił, ale najważniejsza jest w takim wypadku decyzja: jedno, co pozostaje, zdecydować się ostro.

Bardzo trzeba się odseparować, odkroić, odlepić, odessać od cycka wiadomości, łona rzeczy omówionych i grubych. Myślenie musi być cienkie, filigranowe, kruche kruchością wyciągniętego na gorąco szkła. Trzeba sobie z tym dać radę.

Trzeba oddzielić się od przestrzeni, jak by to nie było trudne i niemożliwe, powiedzieć sobie: tu jest tu, a tam jest tam. Być sobie takim panem, który jest obiektywnym panem. Posegregować sobie, ale nie systematycznie, bo w całej systematyce można zagubić się dla dobra samej systematyki, ale podzielić sobie i powiedzieć, że jest inaczej.

Bd; *Warianty*, s. 371

Należy więc oddzielić się od wszystkiego i niejako stanąć „z boku”, by móc spojrzeć na sprawy z dystansem. Kłopot pojawia się wówczas, gdy występuje poczucie dyskomfortu. Dzieje się tak m.in. wówczas, gdy pojawi się świadomość tego, że nie da się uciec choćby od samego siebie:

Jest mi aż nieswojo i dziwnie, kiedy uprzytomnię sobie jego zdradzieckie podobieństwo do mnie i łudzącą ze mną jednakowość [...]. Ten drugi, krew z krwi i kość z kości mojej, jest mi drogi i odrażający zarazem. Odrażający do wstrętu.

Bd; „Światy”, s. 363

W *Wariantach* natomiast dopowiadał:

Najserdeczniejsze gusta to te, które zacierają się w nas, kiedy jesteśmy jeszcze nie uporządkowani. Dziwnie jest wtedy, w tym stanie niewinności i błazeństwa niedojrzałego czasu, wpatrywać się w ich powstanie w nas, ich pączkowanie, ich niedorozwinięte kiełki. Wpatrzmy się w nie i obok nadziei budzą w nas odrazę, kazirodczo-narcystowski wstręt, zażenowani jakby własną słabością.

Bd; *Warianty*, s. 368

Zdaniem Kristevej, „wstrętne jest to, co zaburza tożsamość, system, ład”⁵⁷. Być może z powodu uświadomienia sobie owego braku narrator opowiadania zatytułowanego „Światy” skonstatuje: „[...] zapadłem się sam w sobie i nie stać mnie więcej na podtrzymywanie ciebie. Świecie! Świecie!...” (Bd; „Światy”, s. 361). A być może chodzi o nieskuteczność nie tylko „solipsyzmu przybysza”, ale stosowania filozofii soliptycznej w ogóle, zakładającej przecież istnienie tylko jednostkowego podmiotu poznającego, który miałby doświadczać rzeczywistości za pomocą subiektywnych wrażeń. Tym bardziej że wiedzę na swój temat dostajemy z zewnątrz, od innych: „Od razu poszła o mnie wieść. [...] Wrócił, mówili. [...] To o mnie opowiadali” (Bd; *Pierścień z papieru*, s. 230–231). Narrator opowiadań Haupta jest zatem syntezą sprzeczności, wśród których na pierwszy plan wysuwa się jednak kategoria braku. Tym samym tożsamość narratora prozy autora *Szpicy* zdaje się bliska koncepcjom Jacques’a Lacana, zdaniem którego podmiot to „czysta negatywność, przedział między znaczącymi, to podmiot pęknięty; permanentnie rozdarty między własną pustką a produkowanym przez siebie znaczeniem tego, co wypowiada, z którym nigdy nie jest w stanie się w pełni utożsamić”⁵⁸.

Można też tożsamość narratora prozy Haupta analizować, posiłkując się Kristevej podmiotową koncepcją, u której podstaw leży swoiste pęknięcie między świadomością i nieświadomością, między porządkiem symbolicznym a „semiotyczną domeną funkcji macierzyńskiej”⁵⁹. W centrum zainteresowań autorki *Czarnego słońca* znalazł się „dyskurs rozszczepionego podmiotu”⁶⁰. Metaforą najtrafniej oddającą owo rozszczepienie jest kobieta ciężarna, czyli „ucieleśnienie podmiotu noszą-

⁵⁷ J. KRISTEVA: *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Przeł. M. FAŁSKI. Kraków 2007, s. 10.

⁵⁸ Cyt. za: P. DYBEL: *Zagadka „drugiej płci”. Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i w feminizmie*. Kraków 2006, s. 193.

⁵⁹ J. BATOR: *Julia Kristeva – kobieta i „symboliczna rewolucja”*. „Teksty Drugie” 2000, nr 6, s. 15.

⁶⁰ L.R. ROUDIEZ: *Introduction*. In: J. KRISTEVA: *Desire in Language*. New York 1980, s. 6.

cego w sobie innego, który jest i nie jest nim jednocześnie⁶¹. Nie inaczej jest w przypadku narratora, który przybiera różne maski, uniemożliwiające postawienie znaku równości pomiędzy narratorem a autorem. By móc diagnozować samego siebie, musi nabrać dystansu, popatrzeć na siebie niejako z zewnątrz. Pomaga mu w tym nostalgia, która

może służyć jako taka matryca, jest ona bowiem nie doświadczeniem uprzedmiotowionej przeszłości, rzeczywistości obiektywnej, ale doświadczeniem różnicy pomiędzy teraźniejszością a przeszłością. To jest to, co widzimy, przeglądając się w zwierciadle przeszłości: patrzmy na samych siebie, ale widzimy obcego⁶².

Istotne będą w tym aspekcie relacje podmiotu względem tego, co semiotyczne i symboliczne. Podział na sferę semiotyczną i symboliczną generuje dialektyczne związki między nimi, stając się podstawą podmiotu, o którym powiedzieć można, że nieustannie „dziejąc się”, znajduje się ciągle w procesie⁶³. Podobnie jest z podmiotem opowiadań Haupta, który jawi się jako osobowość zdecentralizowana, rozbita, ambiwalentna, zawieszona między sferą semiotyczną a symboliczną, a co za tym idzie: niestabilna, nastawiona na potencjalność i niejednoznaczność. Swoistej pomocy w zintegrowaniu opowieści o samym sobie poszukuje w literaturze czy szerzej – w kulturze. Wykorzystując ograny na rozmaite sposoby topos podróznika, szuka wsparcia w analogiach do losów bohaterskich wędrowców: Ulissea i Odyseusza:

Obracam się po moim życiu,
podróżnik wpośród oceanu prostracji
i rozbitek na wyspach złudzeń,
jak Ulisses swojego autoramentu.
Najadłem się kwiatów lotosu po dziurki w nosie,
ażby być wyrzycanym przez Scyllę wzburzeń innych okresów;
żarłem z tego samego koryta ze świniami Kirke

⁶¹ J. BATOR: *Julia Kristeva – kobieta i „symboliczna rewolucja”...*, s. 16.

⁶² E. DOMAŃSKA: *Mikrohistorie...*, s. 122.

⁶³ Zob. J. BATOR: *Julia Kristeva – kobieta i „symboliczna rewolucja”...*, s. 17.

i podpatrywałem u kąpieli towarzyszek Nauzykai.
Niepokoiłem się nonsensem i prolongatą końca mej podróży;
upodobałem sobie w tym nonsensem także
i upatrzyłem sobie nekrofilską przyjemność
w kontemplacji tego końca.

Bd; *Zabawa w „zielone”*, s. 382

Pobrzmiwają tu także echa postrzegania życia jako *theatrum mundi*, a zatem patrzenia na ludzką egzystencję jako na podróżowanie. To zaś definiowane bywa bardzo szeroko. Najprostsze i najbardziej pojemne ujęcie oznacza przemieszczanie się poza granice miejsca swojego zamieszkania. Jedno z węższych odsyła z kolei do psychologii, obrazując (auto)terapeutyczną i (auto)poznawczą wędrówkę w głąb swojego „ja”. Tym samym można wyróżnić kilka rodzajów, czy raczej powodów, podróżowania, wśród których na czoło wysuwają się: edukacyjno-światopoglądowe, kulturowo-religijne, tożsamościowe, turystyczne czy lekturowe. Podróżowanie wiąże się zatem nie tylko z tymczasową zmianą środowiska i przestrzeni, ale też z diagnozowaniem samego siebie. Stanowi również pożywkę dla pisarskiej wyobraźni, pozwalając kreować miejsca konotujące poczucie bezpieczeństwa lub odwrotnie – takie, które budząc grozę, na trwałe zapadają w pamięć. Dzięki temu relacje z podróży – co oczywiste – służą nade wszystko prowizorycznemu zatrzymaniu tego, co przeżyte, lub wykreowaniu tego, co upragnione. Za ową prowizorkę – jak przekonywała w *Biegunach* Olga Tokarczuk – płaci się niezwykle wysoką cenę. „Opisywanie jest jak używanie – niszczy; ścierają się kolory, kanty tracą ostrość, w końcu to, co opisane, zaczyna blaknąć, zanikać. [...] Prawda jest straszna: opisać to zniszczyć”⁶⁴. Pokusa jednak okazuje się silniejsza. Zwłaszcza gdy uświadomimy sobie ów autopoznawczy aspekt. Gra, iluzja, nakładanie masek, będąc częścią „teatru świata”, może być zrównoważone tylko dzięki podjęciu próby dotarcia do tego, co znajduje się pod nimi. Dlatego tak ważne jest naskórkowe odczuwanie rzeczywistości. W rezultacie bowiem narrator będzie mógł powiedzieć o sobie: „jestem”.

⁶⁴ O. TOKARCZUK: *Bieguni*. Kraków 2007, s. 79.

Tak zaczyna się życie. Tak ma się z wtajemniczeniem. Tak reaguje mój naskórek, tym jestem. Będę teraz szedł, błakał się pośród tego. Będę się parzył i odrapywał wpośród kantów. Zaslucham się we folklor, poddam się narkotykowi słowa innych, będę czepiał się fałd innych, będę odbierał szturchańce, pchnięcia albo spocone podane dłonie. Będę się buntować stadu i będę mu się oddawać, cisnąć się pośród jego ciżby. [...] Będę myślał: to jest właśnie to, co jest warte, a tamto to nie było warte. Będę graczem [...]. Będę raz mądrym, wyrachowanym wybieraczem tego losu, innym razem będę bezprzekładnym korkiem poniesionym po fali.

Bd; *Fragmenty*, s. 247–248

Wiele wskazuje na to, że Hauptowi bliska jest koncepcja ciała, wyłożona przez Maurice'a Merleau-Ponty'ego w jego *Fenomenologii percepcji*, zgodnie z którą ciało człowieka jest źródłem doświadczenia, wiedzy i jednostkowej świadomości. Cieleśność – objawiająca się w okazywaniu bliskości i otwartości – umożliwiała podmiotowi komunikowanie się ze światem⁶⁵.

Kim ja jestem? To, co tu mówię, choćby to były historie jak najbardziej oderwane, są mną samym tylko, częścią mnie, i nie będąc żadnym egocentryzmem, jeśli spróbuję mówić sam o sobie i jeżeli za pomocą tak niezdarnego instrumentu, jak mowa, zechcę przetłumaczyć równie niedołężne usiłowanie przedstawienia siebie, jakie mi daje moja myśl.

Jestem przede wszystkim dosyć do siebie przyzwyczajony, ażeby mieć już jakiś błędny schemat o samym sobie wyrobiony – to raz – a przy tym moja sytuacja w samointrospekcji – co za dziwaczne słowo potwór! – uczę się angielskiego – Anglicy mówią na to *self-consciousness* czy coś w tym rodzaju – więc jest to tak, jakbym chciał wyrobić o sobie zdanie, jak wyglądam fizycznie, nie mając lustra. Co to jest to „ja”? Dlaczego staram się, jestem jeszcze – nie do uwierzenia w moim wieku! – jestem jeszcze w pretensjach i chodzi mi nawet

⁶⁵ M. MERLEAU-PONTY: *Fenomenologia percepcji*. Przeł. M. KOWALSKA, J. MIGASIŃSKI. Wstęp J. MIGASIŃSKI. Warszawa 2001. Por. M. MACIEJCZAK: *Świat według ciała w „Fenomenologii percepcji” Maurice'a Merleau-Ponty'ego*. Warszawa 2001.

o moją powierzchowność – nawet być ubranym dobrze. Przy tym mam w sobie tyle kompleksu, tego niemożliwego znów niemieckiego *Minderwertigkeitskomplexu*, że jestem w poczuciu swej długiej osoby – wpływ zaburzeń tarczycy, zgarbienia, włóczęgo chodu, starczej niemrawości, swojej spóźnionej reakcji, nie mówiąc o całym szeregu przywar natury duchowej.

To jest samokrytycyzm, który pozwala mi jednak być na ogół dość zadowolonym z siebie, zresztą jest to dosyć naturalne i wspólne, zdaje się, wszystkim...

Ale trapią mnie inne sprawy. Moja osobowość jest jedynym wyjątkiem, chociaż mi tak bliska, jest wyjątkiem, jak gdyby czymś nienaturalnym, czymś w swej jedyności teratologicznym, anormalnym, nie ma nic do mnie podobnego na jotę. Ta rola jakiegoś świadka dziejących się rzeczy, kontemplatora od siedmiu boleści, który od czasu do czasu sam jest tragicznie zamieszany w dzianie się spraw. Jestem tu, widzę rzeczy w zasięgu moich oczu i tych jestem bezwzględnie pewny, mniej jestem pewny tego, co widziałem dawno, na przykład tego, co widziałem w dzieciństwie.

Bd; *Faites vos jeux!*, s. 442–443

Rozszczepiony podmiot współgra tu z „poszarpaną” tkanką narracyjną. Odpowiednią przestrzenią dla podmiotowości w procesie stać się może intertekst, będący niejednoznacznym wielogłosem⁶⁶. Jak słusznie zauważyła Ewa Wiegandt, „Proza Haupta to także dzieło w stanie potencjalnym, nie tylko pisana, ale piszcząca się, montowana z cytatów, projektów, brulionowa, kolażowa, jednym słowem: ponadgatunkowo sylwiczna”⁶⁷. Owo „poszarpanie” tkanki narracyjnej, jej brulionowość czy sylwiczność koresponduje z ontologią wspomnień, które również są wybiórcze, chaotyczne, nierzadko zahaczające o konwencję oniryczną, a zatem balansujące na granicy jawy i snu, rzeczywistości i fikcji.

⁶⁶ Por. T. KITLIŃSKI: *Podmiot w procesie Julii Kristevej*. W: *Podmiot w procesie*. Red. J. JUSIAK, J. MIZIŃSKA. Lublin 1999, s. 54.

⁶⁷ E. WIEGANDT: *Wszystko-Nic Zygmunta Haupta...*, s. 67.

Historia nie jest już rekonstrukcją tego, co przydarzyło się nam na różnych etapach życia, ale ciągnącą się grą z pamięcią. Pamięć ma pierwszeństwo wobec tego, co zapamiętane. Podobnie jest z pisarstwem historycznym. Powodowane chęcią odkrycia przeszłej rzeczywistości i naukowego jej zrekonstruowania barbarzyńskie, zachłanne i niekontrolowane w niej grzebanie nie jest już niekwestionowanym celem historyka. Lepiej byłoby, gdybyśmy zaczęli z większą uwagą badać efekty tego trwającego już sto pięćdziesiąt lat kopania i zaczęli częściej pytać samych siebie, jaki to wszystko ma sens. Nadszedł czas, by zamiast *badać* przeszłość, zacząć o niej *myśleć*⁶⁸.

„Wspomnienie to rodzaj twórczości” pojmowanej przez autora *Pierścienia z papieru* w dwójnasób: jako „sztuka kompozycji” i jako działania manipulacyjne, pozwalające wyciągać z niebytu malownicze szczegóły⁶⁹.

A wygląda to w ten sposób, że zakołysze się człowiek we wspomnieniu, a jak nie ześrodkuje się na tym myśli, to przyjdzie ona w marzeniu albo we śnie, albo kiedy odbije się coś przypomnieniem, czkawką po obiedzie, albo ustroi się w jakiś zachód słońca, albo przyniesie to ze sobą zapach dymu spalonego węgla w lokomotywie za zakrętem z żywopłotu, zaturkocze daleko, daleko furą na gościńcu, zazieleni się gęstymi łopuchami w cieniu albo zaskrzypi lodem pod obcasami na zimowej ścieżce. I już jest tutaj, i już jest z nami, ale inne – niby takie samo, a inne, i jednakie, i inne.

Bd; *Fragmenty*, s. 237

I dalej:

W tej chwili to jest dokładnie moment, kiedy staram się oszukać. Wspominam rzeczy pochlebne i sukcesy miłe, a unikam zdradzieckich wspomnień o tym, kiedy byłem na dole, kiedy byłem bity, kiedy nie przystawałem do ideału, jaki sobie wymyśliłem. Jestem stronniczym historykiem. Plutarchem własnego autoramentu, kronikarzem

⁶⁸ F.R. ANKERSMIT: *Historiografia i postmodernizm*. Przeł. E. DOMAŃSKA. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. NYCZ. Kraków 1998, s. 170.

⁶⁹ E. WIEGANDT: *Wszystko-Nic Zygmunta Haupta...*, s. 65.

i syntetyzującym panegirystą samego siebie. Dlaczego tak się dzieje? Pewnie ażeby zachować siebie w kupie, nie zanarchizować się samemu i nie zatracić na rozmieszane ziarno i roztarty piasek prawdy. A nawet kiedy zadam sobie przymus i satysfakcję powiedzenia całej prawdy, to będzie to jak[że] subiektywne, wybór tej prawdy, przecież nie jestem jakimś cudem, wylezie to, tylko pewnie w innej formie. I, dodajmy, pozie.

Bd; *Fragmenty*, s. 237–238

Pisarzowi nie należy zatem nigdy do końca ufać i wierzyć w to, o czym opowiada. Ma on bowiem świadomość tego, że bycie „syntetyzującym panegirystą samego siebie” wiąże się z wybielaniem pewnych faktów, unikaniem „niewygodnych” wydarzeń, tuszowaniem popełnianych przez siebie błędów. Człowiek staje się tym samym melancholikiem. Dzieje się tak „już z pierwszym wyparciem tego, co popędowe. Melancholia jest właściwie tożsama z narodzinami tego, co ludzkie, z pojawieniem się pierwszego pęknięcia w stosunku do siebie”⁷⁰. Melancholia, z jaką mamy do czynienia w przypadku narratora opowiadań Haupta, ma tedy źródła nie tylko w utracie „ukochanego obiektu”, ale także w nim samym. Chodzi o to, że jego dramat tkwi w poczuciu, że „nie dorasta on do swojego własnego, zaszczepionego mu przez kulturę »idealnego Ja«”⁷¹. Narrator prozy autora *Pierścienia z papieru* dorosnąć nie może, zważywszy na pojawiający się wątek miłości kazirodczej, będącej – jak przekonywał Lacan – „Zakazem podstawowym”, który jest „Prawem jego Języka”⁷².

Istota tego zakazu nie polega jednak na tym – jak to utrzymywał jeszcze Freud i jego następcy – że wzbrania on seksualnych związków z matką, siostrami, córkami itd. w imię pewnego czysto pragmatycznego pojętego interesu społecznego (stabilność i trwałość społecznych

⁷⁰ P. DYBEL: *Melancholia – gra pozorów i masek. Koncepcja melancholii Sigmunda Freuda*. W: TENŻE: *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*. Kraków 2000, s. 172.

⁷¹ Tamże, s. 158.

⁷² Zob. J. LACAN: *Funkcja i pole mówienia i mowy w psychoanalizie*. Przeł. B. GORCZYCA. Warszawa 1996.

struktur jako takich). Zakaz ten jest Prawem Innego, które jest Prawem samego Języka. Ma on swe uzasadnienie transcendentalne jako wypływający (i umożliwiający ją zarazem) z samej ontologicznej struktury języka jako takiego (porządku symbolicznego).

Płynie stąd dalsza konsekwencja: Zakaz Kazirodstwa nie jest jako taki historycznie relatywizowalny, ale ma charakter absolutny. Dlatego też wszelkie wykroczenie przeciwko niemu niesie ze sobą nie tylko zagrożenie dla samej społecznej struktury, której stabilność zakorzeniona jest ostatecznie w porządku symbolicznym [...]. W równej mierze skutki owego wykroczenia mogą się okazać tragiczne dla samego podmiotu, i to bynajmniej nie tylko dlatego, że spotyka go potępienie i odrzucenie przez społeczność. Również dlatego, że owo wykroczenie uderza w same podstawy jego własnej ukształtowanej symbolicznie tożsamości, grożąc jej psychotyczną destrukcją⁷³.

Czyżby zatem kolejnym powodem decentralizującym tożsamość narratora opowiadań Haupta miały być jego kazirodcze zapędy?

W pogoni za fantazmatem miłości

Jednym z wyrazistszych wątków pojawiających się w opowiadaniach Haupta jest kobiecość czy – precyzyjniej – zawile relacje narratora owych tekstów prozatorskich z kobietami. Dość wspomnieć m.in. takie tytuły, jak: *O Stefci*, *o Chaimie Immerglücku i o scytyjskich bransoletkach*, *Madrygał dla Anusi*, *Jak wiosna przyjechała*, *Dziwnie było bardzo, bo...*, a także *Deszcz*, *Biały mazur*, *PIM*, *Gołębie z placu Teodora* czy *El Pelele*, *Nietota* lub *Elektra*, by przekonać się, że ów wątek odgrywa w tej twórczości niebagatelną rolę. Aleksander Madyda stwierdził, że Haupt pokazuje „skomplikowaną relację narratora i ukrytej pod różnymi imionami dziewczyny, która to relacja z różnych powodów nie może

⁷³ P. DYBEL: *Fantazmaty ideologii*. W: TENŻE: *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan...*, s. 292.

się przekształcić w trwałą, satysfakcjonujący narratora związek emocjonalny i która z perspektywy czasowej jest przezeń postrzegana jako zaprzepaszczone szansa życiowa⁷⁴.

Trudno byłoby polemizować z konstatacją toruńskiego badacza. Należy jednak podkreślić, że nie tylko o „tradycyjnie” rozumiane kłopoty z nawiązaniem związku z drugą płcią czy w ogóle o nieumiejętność zachowania tzw. poprawnych stosunków damsko-męskich chodzi. Problematyka opowiadań autora *Pierścienia z papieru* wykracza poza „klasyczną” walkę płci. Intrzygująco przedstawiają się zwłaszcza związki z Elektrą i Nietotą (pod którymi to postaciami ukrywa się siostra pisarza – Helena⁷⁵). Justyna Sobolewska, zauważając dość ogólnie: „[...] z Heleną kochali się zgoła nie jak brat z siostrą”⁷⁶, sugerowała tym samym pojawianie się w prozie autora *Szpicy* niezakamuflowanych relacji kazirodczych. W przypadku opowiadań Haupta będziemy zatem mieli do czynienia z niespełnioną miłością, uczuciem, które nie może (roz)kwitnąć, ponieważ pojawiają się rozmaite przeszkody (obwarowania kulturowo-obyczajowo-społeczne, śmierć ukochanej). Z tego także powodu spójną narrację zastąpią dygresje, będące – by użyć określenia Rolanda Barthes’a – „fragmentami dyskursu miłosnego”. W przypadku narratora „małych próz” Haupta istotne będzie więc to, „jak i co wypowiada podmiot miłosny, który nie snuje opowieści, lecz poddaje się porywom języka namiętności”⁷⁷. Sprawę dodatkowo komplikuje perspektywa czasowa. Zdaniem Ewy Wiegandt:

⁷⁴ A. Madyda: *Zygmunt Haupt. Życie i twórczość literacka...*, s. 138.

⁷⁵ Zob. A. Madyda: *Skrajna niepraktyczność. O Zygmuncie Haupcie w stulecie urodzin. „Twórczość”* 2007, nr 7, s. 68.

⁷⁶ J. Sobolewska: *Głos z innego świata*. „Polityka” 2009, nr 29, s. 56. Narrator *Elektry* [I] mówi o tym wprost: „Była młodsza ode mnie o wiele, ale seksualnie z pewnością przerasta mnie w dojrzałości. Powoli z podświadomości zaczęła mi napływać myśl, spychana i unikana, mego stosunku do niej. I potrafiłem już to nazwać po imieniu. Więc – kazirodztwo” (*Elektra* [I], s. 602–603).

⁷⁷ M.P. Markowski: *Dyskurs i pragnienie*. W: R. Barthes: *Fragmenty dyskursu miłosnego*. Przekład i posłowie M. Bińczyk. Wstęp M.P. Markowski. Warszawa 1999, s. 7.

Fabula się nie może rozwinąć, bo czas zdarzeń, dzięki antycypacjom, z których wiemy, że wszystko dotyczy zamkniętej przeszłości, ulega fragmentaryzacji sprowadzony do samodzielnych chwil czy momentów, których relacje są zamazane. Natomiast, dzięki metaforycznie montowanym częściom, rozwija się temat, znaczeniowe współbrzmienia sprawiają, że coś z czymś zaczyna się „rymować” w sposób alegoryczny, a tekst przybiera znaczeniową formę paraboli. [...] w całej twórczości Haupta, wszystko rymuje się z nieszczęśliwą (zakazaną?) miłością i śmiercią: dziewczęcość, problemy wieku dojrzewania, młodzieńczy erotyzm, samobójcza próba, dekadentyzm, pytanie „dlaczego?”, sieć marzeń zarzucona w przeszłości⁷⁸.

W konsekwencji, opowieść nie jest konstruowana według zasady chronologii zdarzeń. Owa nieszczęśliwa miłość jest doświadczeniem traumatycznym, pojawiającym się migawkowo i w różnym natężeniu. Narrator powraca do tego, co minione, dzięki dygresjom. Do czytelnika natomiast należy poukładanie wszystkiego w dosyć spójną historię, w której centrum lokuje się właśnie niespełnione uczucie.

Denis de Rougemont powiedział, że „Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy namiętność rodzi się z dystansu, czy odwrotnie”⁷⁹. Niemniej, w centrum twórczych zainteresowań częściej sytuowano namiętność, która rozpalala się nie od „przedmiotu bliskiego, łatwo dostępnego i moralnie dozwolonego”⁸⁰, lecz od „obiektu zakazanego” czy piętrzących się przeciwności. Stąd „charakterystyczne dla prozy Haupta splątanie wątków miłości i śmierci, niespełnienia uczuciowego, egzystencjalnego lęku”⁸¹. Dzięki owym splotom możliwe staje się podjęcie próby uchwycenia ulotności. Powroty we wspomnieniach do poznanych kobiet, zmaganie się z „bagażem wspomnień”, którego depozytariuszem jest kapryśna, wybiórcza i subiektywna pamięć, łączą się u autora *Pierścienia z papieru* z kreacyjnym gestem pisarskim. Narrator opowiadań Haupta nie tylko

⁷⁸ E. WIEGANDT: *Wszystko-Nic Zygmunta Haupta...*, s. 66.

⁷⁹ D. DE ROUGEMONT: *Mity o miłości*. Przeł. M. ŻUROWSKA. Warszawa 2002, s. 37.

⁸⁰ Tamże.

⁸¹ H. GOSK: *Rodzimość i uniwersalizm w prozie Zygmunta Haupta...*, s. 37.

oddaje się powrotom do tego, co minione, w kontekście (auto)terapeutycznym, ale także niejako bawi się możliwościami robienia swoistych korekt. Zresztą specyfika działania mechanizmu pamięci sprawia, że przeszłość jawi się jako inna niż była w rzeczywistości. W opowiadaniu *O Stefci, o Chaimie Immerglücku i o scytyjskich bransoletkach* przeczytamy takie oto wyznanie:

To dziwne i śmieszne, ale jak teraz myślę o Stefci, o tamtych czasach, to wydaje mi się jakby tego naprawdę nie było, jakbym czytał coś o tym za dawnych lat i same wspomnienia o tym układają się jakoś zanadto kompozycyjnie. Wiadomo, że najprostszym elementem kompozycyjnym, materiałem, jaki narzuca się z przeszłości, jest wspomnienie chwil i zdarzeń przyjemnych, głaszczących po duszy, a nie wspomnienie bólu i przykrości, i poniżenia. To, jak myślę o Stefci, to na przekór temu straszmemu, co się stało, boję się, że będę się oszukiwać.

Bd; *O Stefci, o Chaimie Immerglücku i o scytyjskich bransoletkach*, s. 42

W innym miejscu narrator skonstatuje: „Wszystko, co było, przecież to było, to nie jest teraz...” (Bd; *Madrygał dla Anusi*, s. 88). Pamięć zniekształca pewne fakty, tuszując je lub wyjaskrawiając. Narrator tych opowiadań powraca do przeszłości nie tylko po to, by się z nią uporać, ale – a może przede wszystkim – po to, by uczynić z niej opowieść, gawędę zawieszoną między doświadczeniem jednostkowym i uniwersalnym, intymnym i powszechnym, minionym i teraźniejszym, rzeczywistym i fikcyjnym, autentycznym i autokreacyjnym.

Chciałoby się napisać coś na sposób tak uniwersalny, by oddzwoniło to w uchu każdego, by miało to obiektywną wartość. Nazbiera się sobie szczegółów, autentyków, śmiecia egzotyki i w pocie czoła zabiera do pisania, i zaraz skrada się ku temu sztampra, coś samo wodzi ręką, by napisać tak, a nie inaczej, i co z tego wszystkiego wychodzi? Nieprawda, na której każdy się pozna, wyczuje instynktownie, że to nieprawda.

Bd; *To ja sam jestem Emmą Bovary*, s. 291

A być może jest odwrotnie: tylko dzięki snuciu opowieści może skomunikować się z własnym „ja” i – mówiąc za Witoldem Gombrowiczem – spróbować „wyjęzyczyć” swoje doświadczenia? Chodzi także o to, by potwierdzić ich realność, by uwierzyć, że niegdyś zaistniały. Powraca więc do miejsc, które ewokują wspomnienia, które były naznaczone obecnością utraconego „ukochanego obiektu”:

Wybrałem się do miejsca tutaj, gdzie ostatni raz ją widziałem, słuchałem jej żywej. Bo już jej nie było więcej. Gdzieś odeszła, zapadła się w nicość, w czeluść, która rozdziawia się przed nami wszystkimi. Wszyscy tam trafimy, czy myśląc o tym, czy odpychając myśl o tym; czas obecny pozwala nam łaskawie zapomnieć o czekającej nas nicości. Była – nie ma jej. Była – i już jest gdzieś poza, tylko oglądnać się wstecz i zacierać się rysy, kształty, cień jej. Może wydawało się tylko, że była, że żyła, oddychała, śmiała się, płakała, marzyła, mówiła. No i nie ma jej i może była tylko przywidzeniem?

Kiedy to było? W jakieś miesiące po tym wszystkim. Pchało mnie w te góry, by je zobaczyć z bliska, bo kiedy ją tam przedtem odwiedzałem, to na krótko, zawsze na parę dni. A teraz chciałem zobaczyć kształt tych gór, których sylwetka na zawsze odbiła się w jej oczach. Może by sprawdzić, że nie były one takim jak ona mamidłem, że nie zabrała ich ze sobą, że nie były tylko przywidzeniem.

Bd; *Balon*, s. 344–345

Kogo narrator poszukuje w górach? Zmarłej siostry czy dziewczyny, która go porzuciła? Nie sposób udzielić jednoznacznej odpowiedzi. Być może dzieje się tak właśnie dlatego, że obrazy dwóch ukochanych kobiet (siostry i kochanki) nakładają się na siebie. A być może zbyt duży dystans czasowy zniekształca postać, zacierając granicę między tym, co rzeczywiste, a tym, co wymyślone:

A potem, kiedy już się tyle zapomniało, to zacząłem odtwarzać ją sobie z fikcji. Pojawiała się, przychodziła w najbardziej realistycznie budujących się sytuacjach – nie we śnie czy marzeniu, ale tak jakby to było naprawdę. W sytuacjach nie z przeżycia, ale wymyślonych, uzurpujących sobie prawo do jakiejś rzeczywistości.

Bd; *Balon*, s. 346

Pragnienie zatrzymania ukochanej jest tak silne, że narrator skłonny jest przystać na fantazmaty, zmyślenia, iluzje. Ale skoro granica między jawą a snem, rzeczywistością a fikcją, literaturą a życiem jest – przynajmniej w tym wypadku – tak nikła, to tym trudniej zmierzyć się z wyzwaniem, jakim jest pisanie o uczuciach. Mimo wiążących się z tym komplikacji, nie sposób jednak się przed próbą wyartykułowania uczuć uchylić.

Komu przyszło z tragicznym namysłem, oporem, zacieklým postanowieniem i wstrętem, aż do poczucia mdłości, zabierać się do pisanía listu miłosnego, ten wie, że niewypowiedzianych wzruszeń – niesamowitej fizjologii miłości – nie da się wymienić, przetłumaczyć na słowa. Ileż nienawiści przeciw samemu sobie wzbiera, kiedy patrzeć na zapisaną przez siebie kartkę, na udanie, naśladownictwo, wyuczone określenia, okresy choćby najcelniejsze, choćby podpatrzone i ściągnięte od nie byle jakich majstrów frazesu. Bo jak tu oddać coś, co odwija się w człowieku jak spiralna sprężyna albo co jest jak oddech zahamowany nagłym przypomnieniem albo bólem doznany, kiedy bezwiednie wbija się paznokcie w dłoń, albo brzmi jak odległe kroki, zaleci zapachem zapomnianym kwiatów, głosem ptaków, zamazane jak przedmioty widziane we mgle? Nie zda się na nic.

Bd; *Jeździec bez głowy*, s. 156

Scalanie fragmentów „dyskursu miłosnego” wymierzone jest zatem przeciw temu, kto je scala. Próby te łączą się nie tylko z cierpieniem fizycznym, ale także ze świadomością niemożności odzwierciedlenia uczuć za pomocą słów. Narratorowi prozy Haupta nieustannie towarzyszy obawa przed schematycznym frazesem, przed powieleniem tego, co skądinąd zasłyszane. Zakotwiczona w estetyce nostalgii i melancholii opowieść o uczuciach narratora do dziewczyny musi być opowieścią o pożądaniu tego, co utracone, nieobecne, już niedostępne.

Narrator opowiadań autora *Szpicy* jest nie tylko symultanicznym połączeniem – o czym była mowa wcześniej – „ja” z przeszłości z „ja”

teraźniejszym⁸², ale też „ja” rzeczywistego z „ja” tekstowym/literackim. W konsekwencji, mamy do czynienia raczej z przebłyskami wspomnień, opisem wyimaginowanych zdarzeń aniżeli z dziennikowym sprawozdaniem z „życia wziętym”. Pojawiające się przedmioty czy miejsca ewokują – mniej lub bardziej wyraźne – wspomnienia konkretnych osób lub zdarzeń. Stąd bohaterka/bohaterki tej prozy bywają bezimienne i identyfikowane po (mniej lub bardziej) detalicznie naszkicowanych cechach ich fizyczności.

Jest więc o sześć lat młodsza od narratora, zaręczona z doktorem Zawichowskim córka prowincjonalnego mecenasa – Stefcia, która próbowała popełnić samobójstwo, a o której mówi:

Panienska siedziała na oknie [...] obciągnęła spódnicę tak, ażeby jej przykrywało kolana, ażeby, broń Boże, nie zobaczył powyżej, ciasnego zbiegu jej ud. Ani tam byłem ciekawy, pewnie sobie powiedziałem, że nie była w moim guście. Taka biała, blondynkowata, leciutkie piegi i bezbarwne wargi, i trochę jakby nadęte policzki, i podbródek, i ręce. [...] Włosy ma bardzo jasne, trochę jakby tłuste, trochę jakby suche. Sukienkę to miała sukienczynę, ześcibione to i tak amatorskie, zebrane w fałdziki tam, gdzie ma być dopasowane i wisiałyby na niej, gdyby nie to, że upina się trochę na górnej części brzucha, trochę na górnej części piersi. Ale robi to swoje, robi ta sukienczyna wrażenie amatorskości. Cała jest amatorska, dziewczęcość sukienczynowata.

Bd; O Stefci, o Chaimie Immerglücku i o scytyjskich bransoletkach, s. 42

W *Jak wiosna przyjechała* narrator zwraca z kolei uwagę na włosy:

Najważniejsze, najbardziej w niej było, najpierwsze to włosy. Jakby sobie nie upinała ich, nie rozczesywała, a potem zaplatała, okręcała, podbierała, układała, podnosiła, jednym jedynym ruchem obu rąk od tyłu ku górze, jakby ich nie upychała pod kapelusik nasadzony na czoło, to włosy te wysypywały się, zwały się kaskadą, którą nie-

⁸² Z. WASILEWSKA-LIPKE: *Pisarz-emigrant we własnym teatrze pamięci na podstawie tekstów drugiej emigracji...*, s. 149.

cierpliwie i wdzięcznie, i w półzamyśleniu, i nieuważnie podbierała dłońmi. Dłonie na karku, dłonie z tyłu głowy i ramiona wzniesione, i łokcie podane ku przodowi, i wtedy jej profil, zawstydzony profil na tle jej ramienia, a włosy wymykają się, jest ich cały kłęb albo są jak płonąca żagiew, albo węże Meduzy, ciężkie, uciążące, zdaje się, gniewne, zdaje się, żywe i osobne przedzierają się poprzez jej palce, jakież to one? mosiężne, mosiądz i cyna, błyszczą w słońcu jak talerze czynieli, puklę się i mienią jak złota łuska na napierśniku centuriona rzymskiego.

Bd; *Jak wiosna przyjechała*, s. 128

Jest także Anusia, dla której pisze madrygał. Jest wreszcie Panna, w której opisie jego wzrok przykuwa głównie „lazur oczu” dziewczyny.

Przytoczone cytaty pokazują, że Haupt zawęży przestrzeń opisywanego ciała. Jednym z powodów takiego postępowania może być potrzeba idealizacji obiektu pożądania⁸³. Dość przywołać jeden z fragmentów opowiadania zatytułowanego *Nietota*:

Bo kiedy życie nasze składa się z tryumfów i klęsk, to Nietota zawsze o klęskach. Przecież miała swoje tryumfy i radości, ale przez przekorę czy zamiar jej nie znany, nie zrozumiany, czemuś miały one zawsze domieszkę klęski. Była ogromnie, niebotycznie, cudownie uzdolniona, najtrudniejsze rzeczy przychodziły jej jakże łatwo, jakby od niechcienia, jakby bez wysiłku najmniejszego, na marginesie ważniejszych poczyną. Na pensji, gdy inne kujony pracowicie dorabiały się swych stopni, Nietota chwyciła to wszystko na gorąco, od razu, łączywie, utrwalała to bez wysiłku w pamięci, mogła cytować, recytować po tygodniach zasłyszane zdania, wiersze, ustępy, formuły, a do tego oddawała to wszystko w dwójnasób, upiększone, przeformowane, zharmonizowane, cudownie skomponowane. A wieńczył to dowcip, humor, bystre podpatrzenie paradoksu sytuacji, udziwienie,

⁸³ Taki cel – zdaniem Kamili Budrowskiej – przyświecał Markowi Bieńczykowi w *Terminalu*. Zob. K. BUDROWSKA: *Idealizacja kobiecego ciała w „Terminalu” Marka Bieńczyka*. W: *Kobiety w literaturze. Materiały z II Międzyuczelnianej Sesji Studentów i Naukowców z cyklu „Świat jeden, ale nie jednolity”*. Bydgoszcz 3–5 listopada 1998 roku. Red. i wstęp L. WIŚNIEWSKA. Bydgoszcz 1999, s. 175.

niezwykłość. Najnudniejsze stawało się przez nią najbardziej zajmującym.

Bd; *Nietota*, s. 299

Owo idealizowanie dotyczy również chorującej na gruźlicę Heleny. Nic dziwnego, że narrator zastanawia się nad tym, co czuła:

Raz dni wydają się mgnieniem oka, innym razem wloką się nieskończenie, kleją, właśnie wtedy, kiedy w nas dygoce od zniecierpliwienia, od gorączki, bo mówią, że u gruźlików to całkiem inna fizjologia, że te stany gorączkowe to całkiem tak jakby rausz, jakby pod alkoholem. Jak jej życie mogło się wydać, co potrafiło jej te chwile wypełnić, jakimi je obwieszała welonami marzeń, wspomnień, zamyśleń w tym dalekim, samotnym domu?...

Bd; *Nietota*, s. 306

Powraca do wspólnych rozmów, wydarzeń, w których (przynajmniej potencjalnie) uczestniczyła, starając się wiernie oddać jej słowa i wiarygodnie opisać jej zachowanie:

Szkał te szczegóły spoza furty klasztornej, klauzury? Ano rekonstruuje sobie to, co mi Nietota opowiadała, i staram się niezdarnie opowiedzieć własnymi słowami. Oto widzę Nietotę, jak to Nietota, już nie w szermierczym plastronie i z floretem, ale jako Pulcinello, melduje się u ksieni w swym pstrokatym domino, w ręku ma *tamburino* i uderza w nie, i pobrzękują jego brzękadła przed całą panną ksieni, i podniesionym głosem Nietota zapowiada:

„*Signori comici sono arrivati!*”

Jakże jej w to graj, Nietocie, która jak się rozszalała, to się rozszalała, niebaczna na kary, pensa, strofowania i połajania! A dwoiła się w tej postaci: raz Pulcinello chytry, podstępny, lisi, zdradziecki, oczajdusza, a innym razem – zawadiacki zabijaka, skłonny do bójki, złodziej i chuligan, zakochany w trzpiotawatej Colombinie.

Bd; *El Pelele*, s. 139

Narrator opowiadań Haupta ukształtowany został zgodnie z wzorcem Barthes'owskiego podmiotu zakochanego, w którego przypadku „stosunek do innego, stosunek miłosny, jest zdeterminowany nie przez komunikację, wymianę, ale przez obraz, którego odszyfrowaniem trudni się podmiot dyskursu miłosnego”⁸⁴. Stąd w prozie autora *Pierścienia z papieru* mamy do czynienia z dominacją opisu nad dialogami. Postacie kobiece – mimo nastawienia obserwatora na szczegól – zostały naszkicowane znikomo. Jeszcze mniej wiemy na temat ich uczuć, myśli czy zachowań. Te ostatnie zwykle określane bywają przez narratora jako niedojrzałe, „pensjonarskie” i dziecinne. Z uwagą jednak im się przygląda, sytuując się zwykle w pozycji voyeurystycznej. Rejestruje konkretne scenki czy obrazki w sytuacjach, w których one, zajęte codziennymi, prozaicznymi czynnościami, zdają się nie zważać na jego obecność lub też traktują go marginalnie. On zaś, jawiąc się jako nieśmiały adorator płci pięknej, zamiast przejmować inicjatywę, woli oddawać się fantazmatom niespełnionego kochanka. Być może dzieje się tak z powodu niedojrzałości narratora, który częściej wydaje się nastolatkiem aniżeli dojrzałym mężczyzną. O procesie dorastania mówi tu zresztą wprost. Zauważa zmianę swojego postrzegania choćby w relacjach z Elektrą:

Im bardziej rośliśmy, tym bardziej sytuacja się komplikowała. Ona była bezwzględnie kobieca. Miała różowe rumieńce i kiedy była podniecona, to twarz jej pałała i ciemniała od krwi uderzającej na policzki.

Bd; *Elektra* [I], s. 602

Fragmentaryzacja ciała, z jaką mamy do czynienia w opowiadaniach Haupta, może się także wiązać z postrzeganiem obiektu obcego, definiowanego jako „nie-ja”⁸⁵. Tłumaczyć by się to mogło zwłaszcza

⁸⁴ K. KŁOSIŃSKI: „Miłosna rozmowa”. W: *Pogranicza wrażliwości w literaturze dawnej oraz współczesnej*. Red. I. IWASIOŃ, P. URBAŃSKI. Cz. 1: *Miłość*. Szczecin 1998, s. 13.

⁸⁵ Zob. Z. MEŁOSIK: *Tożsamość, ciało i władza. Teksty kulturowe jako (kon)teksty pedagogiczne*. Poznań–Toruń 1996, s. 78.

w kontekście procesu dojrzewania narratora, który dopiero odkrywa świat miłości.

Najserdeczniejsze gusta to te, które zacierają się w nas, kiedy jesteśmy jeszcze nie uporządkowani. Dziwnie jest wtedy, w tym stanie niewinności i błazeństwa niedojrzałego czasu, wpatrywać się w ich powstanie w nas, ich pączkowanie, ich niedorozwinięte kiełki. Wpatrzmy się w nie i obok nadziei budzą w nas odrazę, kazirodczo-narcystowski wstręt, zażenowani jakby własną słabością.

Bd; *Warianty*, s. 368

W rezultacie, przeważają opisy subtelnie nacechowane seksualnie. Stefcia np. jest niedbale ubrana, co powinno wykluczać ją z kręgu zainteresowań erotycznych narratora. Podobnie odzianą w „jakąś spódnicę i koszulę” (Bd; *Elektra* [I], s. 601) Elektrę, u której zauważa on „trochę wstrętną siateczkę bladych, niebieskich żyłek” (Bd; *Elektra* [I], s. 601). Dzieje się jednak inaczej. W każdej z nich dostrzega wyjątkowość, pisząc o nich z czułością. Czyżby rzeczywiście chodziło o jedną ukrytą pod wieloma imionami dziewczynę, która odegrała w jego życiu niebagatelną rolę (np. inicjacyjną)? Przemawiałoby za tym choćby pojawianie się tych samych informacji w kontekście – jakby się zdawało – dwóch bohaterów: Elektry i Panny, które podają dokładnie takie same okoliczności ataku psów. Elektra, skarżąc się na hipokryzję koleżanek z klasztoru, relacjonuje:

Wiesz, ja tam, u benedyktynek, miałam taką historię, ale nic w domu nie mówiłam i panny benedyktyнки były, nooh! dyskretne – ale co musiałam się nasłuchać! Tam są takie straszne psy, wilczury, i nocą spuszczają je, i uganiają, rozhasane, wokół murów klasztornych, i szczekają. I wiesz – miały szczenięta i trzymali je w piwnicy klasztornej, i byłam głupia, i powiedziałam do Maryśki Zuberówny, że wcale bym się nie bała zejść tam, do tych szczeniąt, i Maryśka, głupia i wierząca taka we mnie, rozpadła, i tamte sprowokowały mnie. Wszystkie, naturalnie, bezpieczne – na pierwszym piętrze, za szybami – a ja sama na tym podwórzu i bałam się strasznie, i schodzę

tymi schodami, ciemno, i, zanim usłyszałam pisk szczeniąt, a te wilczury rzuciły się na mnie, i cofałam się tymi schodami, wlokąc na sobie uwieszone te dwa potwory – dziwią się, że nie zwariowałam – i zemdlalam na górze.

Bd; *Co nowego w kinie*, s. 21

Podobne doświadczenie miała Panna, która „wysłana do klasztoru, do Góry” (Bd; *Kulig*, s. 474)

[...] miała kiedyś wstrząsający wypadek. W piwnicach zakładu trzymano wilczury, które w nocy strzegły, złe i rozhasane, murów klasztoru. Wilczyca miała szczenięta i należało do pensjonarskiego sportu pochwalić się, że się widziało ten pomiot najbardziej wzbudzających grozę stworzeń. Moja Panna, podekscytowana perspektywą zdobycia niebywalej sławy, na oczach całego konwiktu, zgromadzonego bezpiecznie za oknami pięter, schodzi po ciemnych schodach [do] piwnicy i tu zostaje opadnięta przez solidarne stadło, złe i groźne bez takiej podniety, jak niepokój o małe. Panna, cofając się, upadła i została w niemożliwy sposób pogryziona przez psy, dotkliwie ją także bolało ukąszenie przez niespodziewanie wrogi świat.

Bd; *Kulig*, s. 474

A może jest po prostu tak, że narrator, poszukując w innych kobietach cech ukochanej siostry, która zmarła przedwcześnie na gruźlicę, a z którą czuł silną więź (traktując ją jako swoją żonę), nieświadomie scala kilka postaci w jedną? Zgadzałoby się to z konstatacjami Freuda, według którego „bliska nam osoba powraca w twarzach i postaciach innych osób, które napotykamy później w naszym życiu – w wyniku czego, jak powiada Freud w *Żałobie i melancholii*, w naszej »ekonomii libido« ponownie zostaje wypełnione opustoszałe po niej miejsce”⁸⁶. Chodziłoby więc o swoiste rekompensacyjne „podmienianie”, z którym mamy do czynienia choćby w przypadku traktowania matki jako pierwszej miłości mężczyzny.

⁸⁶ P. DYBEL: *Melancholie Freuda*. W: TENŻE: *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan...*, s. 198.

Narrator opowiadań Haupta nie tyle jednak poszukiwałby w napotykanym kobietach cech matki, ile – również przedwcześnie utracone – siostry. Stratę próbuje „przepracować”. Praca żałoby jest możliwa także dzięki sztuce.

Przywodzi mi to na myśl gdzieś kiedyś czytana nowelę Maupassanta o córce pułkownika kawalerii, która ucieka z podoficerem. Mieszkają na Korsyce i autor słyszy jej opowieść, kiedy ona jest już staruszką sprościalą i zniszczoną przez warunki i czas, zgłupiałą i zordynarniałą u boku roztyłego męża, który teraz jest tylko resztą człowieka w przeobrażeniu roślinnego życia i w czasie, w prymitywie warunków. Ale, zapytana o istotę rzeczy, zbiera resztki zagłuszonej inteligencji, żeby móc powiedzieć, zapatrzona wstecz: „Byłam niezmiernie szczęśliwa...” To jest literatura, ale myślę nad tym, nie brak mi wyobraźni, żeby sobie wyobrazić nas, z Panną – oderwanych, samych, w prostocie, szarzyźnie i takim sprośczeniu, gdzie by szczęście miłości było naprawdę. Siedzę tak i myślę tak długo, aż obruszam się sam na siebie za ten rodzaj egzaltacji.

Bd; *Polowanie z Maupassantem*, s. 98–99

W innym z kolei opowiadaniu czytamy:

Mitologia sztuki: udającej życie, ale ograniczonej kompozycji, pominięcia szczegółu, prymitywu schematu, ograniczenia się do esencji, akcentów, rodzaj amputacji dokonanej umyślnie, z zamiarem. Czyż niemota obrazu, ślepotą wiersza, martwota rzeźby nie dowodzą tej zredukowanej, wyrażającej się skrótami mitologii?

Bd; *Jeździec bez głowy*, s. 158

Choć równie prawdopodobne jest to, że za postrzeganie fragmentaryczne odpowiada właśnie pamięć. Kobieta/kobiety, o których pisze Haupt, wyłaniają się ze wspomnień, a zatem z odmętów niepamięci. Nie może być jednak inaczej, skoro podstawowy paradoks dyskursu miłosnego oparty jest na tym, że

innego się pragnie, ale mówić o tym można tylko pod jego nieobecność, jak gdyby słowa zagrażały jego istnieniu. Pragnienie

powstaje z niezaspokojonego żądania, to wiemy od Lacana. Barthes jednak dodaje: dyskurs miłosny rodzi się z pustki ziejącej w miejscu, w którym niedawno jeszcze tkwił ukochany, pustki, którą wypełnić mogą tylko słowa. Gdy tylko zaczynam mówić, inny znika, i na odwrót: upragniona obecność innego dana jest tylko za cenę milczenia. Gdy inny znika, z wnętrza mojej obecności wyciekać zaczyna krwotok obrazów, struga figur, jedynych śladów po jego (po)bycie⁸⁷.

Niestety, ceną za uwikłanie się w – tak postrzegany – dyskurs miłosny jest zniekształcanie obrazu. Krzysztof Rutkowski słusznie zauważył, że

Haupta wyprawy w stronę pamięci, czyli rozsypywanie i zawiązywanie połączeń między bytem i czasem, nie ograniczają się do najszlachetniejszej nawet pojętej tęsknoty za Podolem, domem rodzinnym lub dzieciństwem. Fascynuje go nieustanny dramat zamiany spostrzeżenia we wspomnienie, nakładania się różnych głosów: „głosy, głosy, ogród słów” – pisał we *Fragmentach*. Spektakl pojawiania się i niknięcia⁸⁸.

Z owym „spektaklem pojawiania się i niknięcia” mamy do czynienia w tej prozie nieustannie. Narratora intryguje nie tylko swoiste bawienie się czasem (nakładanie na siebie płaszczyzn temporalnych) czy próby zaobserwowania „przejścia” zdarzeń bieżących we wspomnienie, ale także łatwość przekształceń, jakim poddawane są wspomnienia oraz związane z nimi emocje. Obawa przed sztucznością, nieautentycznością pojawia się wielokrotnie. Narrator opowiadań Haupta powiada o niej wprost: „Boję się śmieszności, pajacowatości i błazeństwa odstawianego na widoku publicznym patosu miłosnego” (Bd; *O Stefci, o Chaimie Immerglücku i o scytyjskich bransoletkach*, s. 50). Z kolei w *Madrygale dla Anusi* dodaje:

Aż się boję i chciałbym się obronić przed tym, jakiś..., jak się to nazywa? jakże to mówią? instynkt każe mi najeżyć się nagle prze-

⁸⁷ M.P. MARKOWSKI: *Dyskurs i pragnienie...*, s. 24.

⁸⁸ K. RUTKOWSKI: *Mizdra i lico czyli o Hauptce*. „Twórczość” 1991, nr 6, s. 83.

ciwko temu. No bo jak się „zaangażuję” zanadto, jak pójdę na to, jak mi to, psiakrew, wejdzie w żyły, to co potem? gdzie się podzieję? gdzie zatoczę chwiejącą się głowę, jak przyjdzie kryzys i nawrót, jak nie będzie więcej dołków w jej uśmiechu, jak cudowne dłonie dziecka szarpną mnie za przepoń, wytargną, wywloką ze mnie, wywłócą kiszkę i wątrobę, i śledzionę, ażeby wyszarpnąć serce. Strzeż się Anusi!

Bd; *Madrygał dla Anusi*, s. 78

Narrator opowiadań Haupta boi się zaangażowania i wiążących się z nim konsekwencji. Obawia się własnych uczuć i tego, że mógłby cierpieć. Stąd ucieczka w literaturę, a w konsekwencji wiele pojawiających się w tej prozie „wstawek” metaliterackich. Dość przywołać dwa fragmenty:

Tak sobie ułożyłem to opowiadanie i teraz przyglądam się swemu dziełu. O czym ono ma mówić? Co za wieść cholerną ma nieść w sobie? Czy ma to być tylko rodzaj sygnału, ażeby odbiorca dopowiedział sobie kompletniej, czy też opowiadanie to jest moim osobistym, sztucznym językiem, rodzajem volapüku, który jest tylko dla mnie zrozumiały? Czy implikuje ono jakąś... jakieś jedno wzruszenie, które będzie zawsze jednakowo ważne w czasie? Czy będzie zrozumiałe? Czy ma mówić o niedołężności ludzkiego porozumienia, czy o jego bogactwie, które niesie w sobie wszystkie możliwości, wszystkie wariacje? Czym ma być ono? Czy może tylko rodzajem układu elementów, ażeby zakołysało się w jeden rytm albo jedną kompozycję, zadowoliło, polechtało jakieś uwarunkowane, jakieś prawie że fizjologiczne węzły nerwowe czy jak by to nazwać, uderzyło w deskę tego samego rezonansu?

Bd; *Deszcz*, s. 91

W innym miejscu czytamy:

Co każe mi powtarzać anegdoty, doszukiwać się porównań, wynajdywać paralele, popisywać się pseudoerudycją, usprawiedliwiać tym wszystkim mój opis wobec mnie samego i innych przywoływanych na świadków? Czy ma być to dopełnieniem szczerości podjętego zamiaru, wierności prawdzie, która to prawda jest tak nieuchwytna, tak względna, tak niepokojąca i tak nie zaspakajająca, ale bez niej

świat, jaki mnie otacza, [i] ja sam nie istnieję, bo albo coś jest prawdą, albo nią nie jest, a więc wtedy nie istnieje. A znowuż sztuka, mająca nam tę prawdę objawić, jest przecież ustawicznie na pograniczu oszustwa, złudy, udawania, mizdrzenia się, sugestii, w sztuce zawsze jedno coś ukazujemy przez coś innego, prawdę chcemy ukazać przez kształt udany albo przez wymyślony porządek – jak w muzyce przez uszeregowanie dźwięków, jak w poezji przez słowa, ich rytm, aliteracje, asonanse, współbrzmienia, tonikę, akcenty, patos, wymysł. Czemu jest tak, że posługujemy się całym arsenałem (gdzieś przeczytane, zasłyszane, zapamiętane) zmyślenia, nieprawdy, ażeby wyrazić prawdę?

Bd; *El Pelele*, s. 327–328

Strach wywołuje także świadomość konieczności dopasowywania się do drugiej osoby:

To było tak z Anusią zawsze, że ona była taka sama, a ja przebierałem się ciągle. Raz robię z siebie idiotę, innym razem impotentą, za trzecim razem Borotrę, ciągle dopasowuję się do niej jak garbaty do ściany. Cholerny transwestycyzm.

Bd; *Madrygał dla Anusi*, s. 83

Obawę budzi również przeświadczenie o niemożności uniknięcia pułapki schematyzmu.

Jak teraz pomyślę, jak się przymuszę naprawdę to trudno mi zgadnąć. Bo zaraz najeżdża na mnie tłum gotowych, urobionych, wysztudowanych porównań, paraleli i wysztancowanych circumnarracji. Co się zamyślę, to przypiełźnie mi „infantyizm” albo wyskubane rzęsy Greta Garbo.

Bd; *Madrygał dla Anusi*, s. 84

Być może tę świadomość niemożności uchronienia się przed gotowymi konstrukcjami myślowo-komunikacyjnymi, kliszami kulturowymi pogłębia emocjonalna nieporadność, jaką narrator wyniósł z domu rodzinnego, w którym między członkami rodziny panowały

dość oschłe relacje (wyjątkiem była jedynie silna więź uczuciowa, jaka łączyła Elektrę i jej starszego brata Żorża). Ponadto, ta wiedza doskwiera mu także dlatego, że jest artystą i zna zdradliwe preferencje języka. „To, czego się domyślam, i tego powiedzianego mi w języku szablonowym, w skrótach, słowach i powiedzeniach. Strach, który ze sobą przyniosłem, niewytłumaczalny, instynktowny strach, zostaje mi wytłumaczony, podany i spreparowany w słowach” (Bd; *Fragmenty*, s. 245).

Ta zapowiedź przyszła w dzieciństwie, które przecież samo przez się jest takie puchowe, różowe, z którym my, dorośli, wiążemy nasze pojęcia o niewinności, beztroscie, anielskości, sielskości. Zapomnieliśmy...

Ach, te wszystkie rymy dla dzieci, bajki, gadki, wierszyki, klituś-bajduś, pracowicie układane przez pożał się Boże panusie i Konopnickie, żeby tylko tym milusińskim dobrze poprzestawiać w głowie.

Bd; *Perekotypołe*, s. 309

Największym problemem jest zatem to, że wzorce zachowań, które przenosimy z pokolenia na pokolenie, czerpiemy z opowieści zasłyszanych w dzieciństwie. Ale

Pragnienie bowiem, twierdzi Barthes, z istoty swej niewysławialne, zaprzecza raczej możliwości uprawiania miłości słowami. Nazwać można jedynie prostą potrzebę materialną, jakiś rodzaj chcenia, ale nie prawdziwe (i rozumiane po Lacanowsku) pragnienie. Cóż z tego jednak, kiedy potoczna symboliczność nieustannie mówi o miłości, skoro posługujemy się konkretnymi kodami, figurami i topiką, skoro kreślimy „mapy miłości” i układamy hasła w „encyklopedii kultury uczuć”⁸⁹.

W odczuciu Stanisława Zajęcia:

Strach przed szablonowością i utartymi normami poetyki przeplata się tutaj – nie po raz pierwszy – z obsesją detalu. Narrator, próbując

⁸⁹ W. KULIGOWSKI: *Miłość na Zachodzie. Historia antropologiczna*. Poznań 2004, s. 207. Por. R. BARTHES: *Fragmenty dyskursu miłosnego...*, s. 41–43.

uniknąć literackiego schematu, zatrzymuje się na dylemacie wyboru pomiędzy *infantyлизmem* a *wyskubanymi rzesami Greta Garbo*. Warto odnotować również, że trudności z dokonaniem wyboru są analogiczne do sytuacji zawieszenia, a więc „ruchu” myśli od jednego rozwiązywania kwestii do drugiego⁹⁰.

Tym po części można by tłumaczyć pojawianie się niezwykle drastycznych zmian w tekstach opowiadań, które Haupt poddawał przeróbkom, w efekcie czego utwory opublikowane byłyby diametralnie różne od wersji maszynopisowych. Potrzeba dążenia do perfekcji? A może coś więcej? Próba kamuflażu? A może autocenzury? Wydaje się, że wszystkie te czynniki należy w przypadku Haupta traktować łącznie.

Dzięki owemu obecnemu w prozie autora *Deszczu* metatekstowemu poziomowi da się wpisać Haupta w spór narratologiczny. Pisarz opowiadałby się po stronie Alasdaira MacIntyre’a, Kennetha Gergena czy Paula Ricoeura, którzy „traktują narrację jako wytwór kulturowy; przyjmują oni, że organizując nasze doświadczenie w czasowe struktury narracyjne, czerpiemy z zasobu opowieści stanowiącego dorobek naszej kultury”⁹¹. Nie ma ucieczki przed stereotypami, schematami, które przemycane są w używanym przez nas do komunikacji dyskursie. Zawsze pozostanie obawa bycia dziecinny lub wtórny. Stąd w przywoływanych opowiadaniach autora *Szpicy* obserwujemy nałożenie warstwy doświadczenia jednostkowego na kulturową kliszę (i odwrotnie), dzięki czemu Haupt udowadnia przy okazji, że rację miał Roland Barthes, który w *Przyjemności tekstu* powiedział: „[...] oto czym jest inter-tekst: niemożliwością życia poza nieskończonym tekstem – czy będzie on Proustem, czy gazetą codzienną, czy ekranem telewizyjnym; książka tworzy sens, sens tworzy życie”⁹². Nie inaczej zdaje się sugerować Haupt, dla którego związki życia i literatury są nierozzerwalne i wzajemnie się warunkują. W konsekwencji, świat jego opowiadań jest światem,

⁹⁰ S. ZAJĄC: *Ten „trzeci”*. Krótko o prozie Zygmunta Haupta. „Kresy” 1997, nr 3, s. 45.

⁹¹ K. ROSNER: *Narracja, tożsamość i czas*. Kraków 2003, s. 122.

⁹² R. BARTHES: *Przyjemność tekstu*. Przeł. A. LEWAŃSKA. Warszawa 1997, s. 43.

w którym współbytują nostalgia wywołana przez upływ czasu i dystynkcja oparta na świadomości nieuniknionego, zaangażowanie w sprawę odtworzonego kawałka biografii i wybredność w stosunku do łatwo (zbyt łatwo) usprawiedliwionych młodzieńczych sentymentów i bebeczków wypełniających świadomość świętą, naiwną, niewinną⁹³.

Jedno nie ulega wątpliwości: Haupt, odtwarzając kawałki biografii, mierzy się z przeszłością. Zdaniem Marka Zaleskiego:

Bagaż ma to do siebie, że jest ciężarem i nie bez przyczyny ma ten krótki – jak chcemy wierzyć – anrakt w podróży, którym jest nasza terażniejszość, oddajemy go do przechowalni. [...] ażeby pamięć była użytecznym i sprawnym narzędziem, musimy zapomnieć większość tego, co widzieliśmy i co nam się przydarzyło. Zapominanie jest warunkiem pamiętania⁹⁴.

O czym chciałby zapomnieć, jednocześnie pragnąc pamiętać? Gdyby wziąć pod uwagę przywołaną nieco wcześniej sugestię Justyny Sobolewskiej, to można by wysnuć wniosek, że takim doświadczeniem byłyby nie tylko utrata ukochanej kobiety i nienarodzonego dziecka, ale także miłość kazirodcza. Wszak – jak przekonywał Georges Bataille – „Seksualność ludzka ograniczona jest zakazami i sfera erotyzmu jest dziedziną przekraczania tych zakazów”⁹⁵. Niemniej, współcześnie obwarowania kulturowo-obyczajowo-społeczne za jedno z największych wykroczeń uważają właśnie kazirodztwo⁹⁶. O tym, że

⁹³ B. KANIEWSKA, A. LEGEŻYŃSKA, P. ŚLIWIŃSKI: *Pamięć, słowo, ból. (Proza Zygmunta Haupta)*. W: Ciż: *Literatura polska XX wieku*. Poznań 2005, s. 123.

⁹⁴ M. ZALESKI: *Formy pamięci...*, s. 33.

⁹⁵ G. BATAILLE: *Świętość, erotyzm i samotność*. Przeł. M. OCHAB. W: *Odmieńcy*. Wybór, oprac. i red. M. JANION, Z. MAJCHROWSKI. Gdańsk 1982, s. 353.

⁹⁶ Zob. m.in.: K. IMIELIŃSKI: *Seksuologia. Mitologia – historia – kultura*. Warszawa 1989, s. 79–84; E. NOWICKA: *Świat człowieka – świat kultury. Systematyczny wykład problemów antropologii kulturowej*. Warszawa 1991, s. 354–356. Por. I. EIBL-EIBESFELDT: *Miłość i nienawiść*. Przeł. Z. STROMENGER. Warszawa 1987.

narrator patrzy na Elektrę jak na kobietę, a nie jak na siostrę, świadczy choćby taki ustęp:

Siedzieliśmy [z Elektrą – A.N.] pod baldachimem zielonych liści, czytałem Carlyle'a *Bohaterów*, ale właściwie nie czytałem, tylko znał kartek książki rzucałem szybkie spojrzenia na jej piersi. Szyła coś i była pochylona, i włosy jej opadały na tę robotę, i ten szlafrok trochę się rozchodził, i widać było górną część jej piersi i wgłębienie między nimi, i różowe jej policzki.

Bd; *Co nowego w kinie?*, s. 19

W innym miejscu natomiast pojawia się następująca scena:

Przycisnąłem wargi do jej ust i teraz, pierwszy raz w życiu, całowałem ją w usta, chłonał mnie i ssał goryczą soczysty kwiat, i widziałem jej oczy i brwi, i powieki, z bliska, półprzymknięte w omdleniu, kiedy źrenice jej, zamglone i uciekłe w głąb, w siebie, w rozkoszy zbliżenia, w jedyności tego, zdawały się nieprzytomne, dalekie, a jednak uważne i bacznie we mnie patrzące, i kosmyki jej włosów łaskotały mi policzki, i całowałem i ssałem gorzką wilgoć jej ust, i pałała mi w twarz tęcza i różowość jej policzków, i nie wiem, jak długo to trwało, i w głowie mąciło mi się, kiedy ją taką czułem w swych ramionach, i w końcu oderwaliśmy się od siebie, i siedziałem na brzegu jej łóżka, i patrzyliśmy w siebie, i ona powiedziała, trzymając mnie za rękę: „Żorż, och Żorż...”

Bd; *Elektra [I]*, s. 600

Wymykające się kontroli wykorzystywanie opisów cielesnych odczytywano nie tylko jako świadectwo odwagi, ale także jako znak łamania konwencji oraz stereotypów. Potrzeba odsłaniania ciała wiązała się z jednej strony z szokowaniem, zdobywaniem rozgłosu, z drugiej zaś – z chęcią obnażania prawdy o ludzkiej naturze⁹⁷. W przypadku Haupta mogło chodzić zwłaszcza o emigrację intymną, a zatem o poszukiwanie

⁹⁷ Zob. B. PRYMUSZAŁA: *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*. Kraków 2006, s. 31–32.

prawdy o samym sobie. Stąd brak tu opisów zwulgaryzowanych czy łamiących *tabu* erotyczne. Jeśli autor *Pierścienia z papieru* pisze o seksie, to w sposób bardzo powściągliwy.

Wracam do miłości mojej i Panny. Byliśmy jej pełni jak naczynia przebrane wodą. Dni porozumienia i noce namiętności stworzyły z nas jedną całość. Zdawałoby się. Jakkolwiek byliśmy oboje solidarni i lojalni, zapatrzeni w siebie, trzymający się za ręce, nie wiem do teraz, czy to, co tworzyliśmy razem, było czymś skończeniem harmonijnym, tym, co stanowi jedność. Nie wiem.

Bd; *Wjazd o świcie*, s. 476

Lub:

[...] ja patrzyłem na jej profil. Bardzo serio nauczyliśmy się po pół godziny, potem rozwlekaliśmy to w rozmowę. Czułem przyjemność przebywania koło młodej dziewczyny, wyraźnie podnieconej seksualnie. Miała dużo w sobie pensjonarskości, bardzo świeżo wyniesionej z *Sacré-Coeur*, pensjonarskości mnie osobiście trochę irytującej, trochę ujmującej przez to, że wносиła w mój krąg kobiecość prawie regulaminową.

Bd; *Odwilż*, s. 461

Ma wątpliwości, choć nie ukrywa, że „Pannie wszystko się podobało, była szczęśliwa i przekołysaliśmy ten dzień, i przeszałeliśmy noc” (Bd; *Appendicitis*, s. 490). Czasowniki „przekołysaliśmy” i „przeszałeliśmy” kojarzą się z zabawą erotyczną, z falowaniem ciał. W *Białym mazurze* sprowadzony do jednego, ale dostatecznie czytelnego sformułowania seks łączy się z azyłem, bezpieczeństwem, ucieczką przed światem zewnętrznym:

Tutaj więc w ramionach Maruszki zapominałem o napiętym świecie, jakby go nie było, jakby ten świat był tylko deseniem tapety dziecinnej pokoju, kiedy dziecinnyimi oczami doszukuje się w nich zabawy, kształtu, strachu, wszystko jest wolno w ścianach dziecinnej pokoju; tutaj byliśmy my, a tam był świat wybudowany, naopo-

wiadany, a nawet oczekujące „prace” były fikcją, z której można było się śmiać albo grymasić, albo mówić sobie, że to inne aniżeli białe, okrągłe ramiona Omfali, czad jej oddechu.

Bd; *Biały mazur*, s. 106

Podobnie w opowiadaniu *Wyspy Galapagos i wyprawa na Mount Everest*, w którym narrator obserwuje śpiącą obok siebie kochankę:

Panna spała. Jej ciemne włosy pełzły jak węże po poduszce. We śnie była jak nadąsana, jej zamknięte powieki pokreskowały rzęsami delikatną skórę wgłębień pod oczami. Było w niej coś z dziecka, włącznie z różowym rumieńcem snu na policzkach i czerwonymi ustami. Spała spokojnie i było w tym śnie coś z łagodnej fali przypływu, kiedy morze jest najspokojniejsze pod słońcem. Pod narzuconym przykryciem rysowały się najwdzięczniejsze kształty.

Leżałem na wznak, syty miłości i jej bliskości.

Bd; *Wyspy Galapagos i wyprawa na Mount Everest*, s. 508–509

Obawy narratora były uzasadnione. Miłość jego i Panny okazała się miłością niespełnioną. Kochankowie zostali rozdzieleni przez rodzinę dziewczyny, która wiążąc się z nim, popełniła mezalians. Koniec ich historii nie ma happy endu:

Panna wyjechała na wieś, do ciotki swojej, owej koturnowej ciotki, pani Laury Dołżeńskiej. Po miesiącu wszystko było zerwane. Pani Laura ujęła to w swoją żelazną pięść. Nawet może z nią więcej korespondowałem na ten temat aniżeli z Panną. Pannie zrobiono „skrobankę” i wydano szybko za mąż za sąsiada.

Bd; *PIM (I)*, s. 515

Częściową winą za taki obrót spraw narrator obarcza sam siebie. Konstatuje:

Jeżeli wiele miesięcy po jej stracie uprzytamniałem sobie kolosalne szczęście, jakie mi przypadło w udziale w owych dniach, to dziwi mnie i smuci, jak mało jestem zdolny objąć i pojąć samą chwilę szczęścia czy tego, co może właśnie potem nazwałem szczęściem. Może dlatego,

że wtedy sobie nie uprzytamniałem tego, nie wmówiłem sobie tego dostatecznie? Bo jak to się właściwie zaczęło? Panna wzięła mnie po prostu i moja miłość własna została znakomicie usatysfakcjonowana. W naturze innych rzeczy także narodziny nowych rzeczy wywołane są impulsami z zewnątrz. Smuci mnie to, dlatego, pochylając się nad drogą twarzą, nie potrafię zsumować do kompletu tych wszystkich uczuć, spleść wszystkie wzruszenia, ażeby uświetnić ten *holy day* całkowicie.

Bd; *Odwilż*, s. 472

Stąd krytycyzm wobec warstwy społecznej, z jakiej wywodziła się Panna.

W odświętnych ubraniach i sztywno, grupkami szli do kościoła mieszczanie, religijny instynkt i niedzielna nuda osiągnięcia siódmego dnia odpoczynku po przekleństwie i nudzie potu codziennego, tygodniowego łożenia i zadzierania, i zaczepiania o mniej lub więcej artykułowaną pracę, schopenhauerowska nuda mieszczańska sytości osiągniętej niedzieli, pustka tego osiągnięcia i nuda, i jeszcze raz nuda, i głupi wyraz twarzy człowieka w sztywnym kołnierzyku i niedzielnym ubraniu, i [z] małżonką zawieszoną u łokcia i potomstwem dwa kroki z przodu, i w za ciasnych, niedzielnych trzewikach, a w domu pieczeń wieprzowa z purée grochowym i knedle ze śliwkami, nieuniknione jak śmierć, jak konstytucja i teoria Einsteina.

Bd; *Dziwnie było bardzo, bo...*, s. 149

I dalej:

Uplasowali się w takiej warstwie, gdzie dziurawo i nędznie, ale fason się trzyma, tych rąk właśnie nie uwała, gdzie się jest zawsze przez „pan”, „pani”, gdzie obowiązuje ten specjalny, literacki, inteligentki język, to prawda, przeładowany banałami, komunałami, „*dictionnaire des lieux communs*”, elegancja wysławiania się, osobny dialekt, bez surowizn, ta osobna, literacka polszczyzna, wyslizgana jak wytarte łokcie marynarki, jak leciutko przybrudzony kołnierzyk koszuli i krawata, ale kołnierzyk i krawat muszą być!

Bd; *Nietota*, s. 301

Tak czy inaczej twórczość autora *Deszczu* potwierdza pogląd, zgodnie z którym w centrum twórczych zainteresowań powinno się sytuować „obszary wykluczone przez system władzy”⁹⁸. Haupt nie jest jednak – o czym była mowa wcześniej – w obnażaniu cielesności radykalny. Pojawiają się – nacechowane erotycznie – wargi, usta, ramiona czy kosmyki włosów. Cieleśność jawi się tu jako swoista soczewka, w której ogniskują się doznania.

Narrator odczuwa przyjemność z czerpania bodźców zewnętrznych. Stąd niezwykle plastycznie szkicowane, tętniące życiem krajobrazy. Jak zauważył Aleksander Nawarecki:

Afirmacja poetyckiej, a zarazem plastycznej, wyobraźni nasuwa analogię z Schulzem. Obaj pisarze-malarze, mistrzowie małej, ale maksymalnie zagęszczonej formy, twórcy labiryntowych struktur, piewcy ginących galicyjskich mikroświatów, potrafią wydobyć magię przedmiotu i przebić się do podszewki słowa. Obaj też są kolekcjonerami leksykalnych osobliwości, archaizmów i dyskretnych neologizmów [...]. Lecz za podobieństwem idą kontrastowe różnice. U Haupta nie ma śladu Schulzowskiej miękkości, już to łagodności tonu, już to onirycznego zamglenia i ani cienia młodopolskiej tradycji⁹⁹.

W przypadku uczuć związanych z afektem i artykułowaniem cielesności sprawa się komplikuje. Miłość bowiem przez stulecia uznawano za *sacrum*, skalanie jej zaś mówieniem wprost o naturalnych potrzebach wiązało się z wywołaniem skandalu. Dodatkowe kontrowersje zawsze budził wybór tzw. nieodpowiedniego obiektu uczuć, który to wybór sytuował się w obszarze perwersji, często będącej synonimem wynaturzenia, i który podlegał autocenzurze. Zakaz bowiem w pierwszym rzędzie sankcjonowany jest przez mechanizmy wewnętrzne. Przypomnijmy Michela Foucaulta, którego zdaniem:

⁹⁸ I. KOWALCZYK: *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90*. Warszawa 2002, s. 11.

⁹⁹ A. NAWARECKI: *Proza poszukiwań formalnych...*, s. 44.

[...] zakaz występuje pod trzema postaciami: stwierdzenia, że coś nie jest dozwolone; przeszkodzenia, by zostało powiedziane; zaprzeczenia, że istnieje. Formy na pozór trudne do pogodzenia. Wymyślono jednak swego rodzaju logiczny łańcuch charakterystyczny [...] dla mechanizmów cenzury: łączy on nieistniejące z nielegalnym i niewyraźnym w taki sposób, że każde z nich stanowi jednocześnie zasadę i skutek drugiego; o zakazanym nie należy mówić, dopóki nie zostanie usunięte z rzeczywistości; nieistniejące nie ma prawa do jakiegokolwiek manifestacji, nawet w porządku słowa oznajmającego jego istnienie; a to, co powinno być przemilczane, wygnane zostaje z rzeczywistości niczym coś w pełni zakazanego¹⁰⁰.

Narrator opowiadań Haupta ów mechanizm autocenzury także posiada. Wie, że uczucie, jakim darzy siostrę, jest uczuciem zakazanym. Grzech uświadamiany jest przez kulturę. Zygmunta Freud powiadał, że jest to „suma osiągnięć i struktur organizacyjnych, dzięki którym nasze życie stało się tak różne od życia naszych zwierzęcych przodków i służy dwom następującym celom: obronie człowieka przed naturą i regulowaniu stosunków między ludźmi”¹⁰¹. Foucault dowodził z kolei, że żyjemy w „wewnętrznej pułapce wyznania, skoro fundamentalną rolę przypisujemy cenzurze, zakazowi wypowiadania się i myślenia”¹⁰². Jego zdaniem, pozwoliliśmy sobie na złudne postrzeganie wolności. Wolnością nie jest bowiem możliwość ujawniania. Seks jest główną materią spowiedzi. Nie jest – jak nam się powszechnie zdaje – czymś, co ukrywamy. Przeciwnie – jest czymś, „co w całkiem szczególnie sposób wyznajemy”¹⁰³.

Narrator opowiadań Haupta ma świadomość przekroczenia sfery *tabu*. Stara się jednak znaleźć argumenty, dzięki którym będzie mógł

¹⁰⁰ M. FOUCAULT: *Wola wiedzy*. Przeł. B. BANASIAK, K. MATUSZEWSKI. W: M. FOUCAULT: *Historia seksualności*. Przeł. B. BANASIAK, T. KOMENDANT, K. MATUSZEWSKI. Wstępem opatrzył T. KOMENDANT. Warszawa 2000, s. 77.

¹⁰¹ S. FREUD: *Kultura jako źródło cierpień*. W: TENŻE: *Człowiek, religia, kultura*. Przeł. J. PROKOPIUK. Warszawa 1967, s. 262.

¹⁰² M. FOUCAULT: *Wola wiedzy...*, s. 59.

¹⁰³ Tamże, s. 60.

(zwłaszcza przed samym sobą) pomniejszyć czy wręcz unieważnić swój grzech. W *Elektrze* [I] wyznaje:

Była młodsza ode mnie o wiele, ale seksualnie z pewnością przerasta mnie w dojrzałości.

Powoli z podświadomości zaczęła mi napływać myśl, spychana i unikana, mego stosunku do niej. I potrafiłem już to nazwać po imieniu. Więc – kazirodztwo.

To było wstrząsające. To napawało strachem. Po pierwsze – potępienie tego, nieomówienie tego w kole rodziny, potem – potępienie tego i omówienie na szerokim polu. Zaczęły mnie frapować i napastować wszelkie tego asocjacje i precedensy. Czytałem wiele. W klasycznej historiozofii i socjologii to było traktowane jak wykopalisko – jak schemat, który nas, żyjących nie dotyczy. Małżeństwa święte i hieratyczne u faraonów, gdzie tylko siostra była godną małżonką, u Inkasów, endogamia u ludzi pierwotnych. Kazirodztwo u ludu, wyraz tego w folklorze. Przypomniałem sobie z Tetmajera o rodzeństwie Słodczyków, czytałem dziwactwa Przybyszewskiego. Pornografię Leonharda Franka.

Kodeks karny, eugenika potępiały to bezapelacyjnie.

Więc, myśląc o tym, starałem się opisać to sobie i unaocznic, i uspokoić moje tragizmy, będące już, już [na] skraju hysterii. Myślałem: jeżeli to jest, istnieje w naturze – to znaczy, że jest to naturalne. Ale w dalszym ciągu nie umiałem tego ubrać i przemyśleć słowami.

Jedynie nocami, kiedy w chwilach podniecenia seksualnego puszczałem wodze fantazji – w tych rozkiełznanych pasażach myśli, których za białego dnia miałem się wstydzić i potępiać się, i uważać się za zawieszzonego nad otchłanią wynaturzenia i potworowości – jedynie w tych grzesznych i pełnych grozy chwilach słodczy puszczałem wodze fantazji i widziałem siebie i ją w długich zbliżeniach, w wyuzdaniu i intymności, i ten grzech, i dreszcz – brat i siostra! – okupowałem za białego dnia czadem potępienia i samokrytyki.

Bd; *Elektra* [I], s. 603

Narrator przywołuje stosunki kazirodcze, jakie występowały w dawnych społecznościach egipskich i inkaskich, czy literackie przedstawienia incestu u Stanisława Przybyszewskiego, Kazimierza

Tetmajera i Leonharda Franka, starając się niejako uspokoić samego siebie i pokazać „naturalność” kazirodztwa, które było dopuszczane ze względów politycznych (gwarancja zapewnienia władzy rodzinie) lub religijnych (związanych z boskim statusem władcy)¹⁰⁴. Ponadto, pociąga to, co zakazane, niedostępne, słowem: wszystko to, co sytuuje się poza szeroko rozumianymi granicami tzw. przyzwoitości. Magiczne „rytuały przejścia” (Inga Iwasiów) związane z przekraczaniem granic, łamaniem *tabu*, naruszaniem własnej/cudzej przestrzeni pociągały, równocześnie podtrzymując kulturowe normy¹⁰⁵.

Narratora opowiadań Haupta nie tyle jednak interesuje transgresja czy walka subwersywna, ile oswajanie tego, co nie do końca jest dla niego zrozumiałe, pozostaje bowiem w sprzeczności z wychowaniem, jakiego doświadczył. Nie mogąc podzielić się z nikim swoimi wątpliwościami i mentalnym rozdwojeniem, oddaje się nocnemu fantazjowaniu na temat obiektu pożądania. Wszystko zatem pozostaje w przestrzeni fantazmatu, będąc – co równie prawdopodobne – autokreacyjną maską posiadacza „pierścienia z papieru”. Można by tu więc mówić także o działaniu „fantazji pierwotnych”, będących rozpaczliwą próbą „wykreowania w miejscu tego, co doświadcza ona jako traumę, jakiegoś w miarę jednolitego obrazu świata. Dokonuje się to dzięki wytworzeniu przez nią fikcyjnej narracji, która stanowi swoistą »negację« i maskę owej traumy”¹⁰⁶. Skoro zatem narrator wie, że nie może kochać siostry, wytwarza – niejako w zastępstwie – ową fikcyjną opowieść, w obrębie której może osiąść „obiekt pożądania”. Fantazjowanie – według szkoły kleinowskiej – łączy w sobie ekspresję popędów z funkcją obronną: „Skoro fantazja służy zaspokojeniu pragnień popędowych w sytuacji, gdy pragnienia te nie mogą być zaspokojone w rzeczywistości, zatem ta jej funkcja stanowi obronę przed rzeczywistością. W miarę jednak jak życie psychiczne

¹⁰⁴ Zob. P. SADOWSKI: *Motywy kazirodztwa (brat – siostra) w historii Hamleta. Propozycje interpretacyjne*. W: *Psychoanaliza, psychologia analityczna. Interpretacje – kontynuacje – widzenia*. Oprac. J. OSTASZKIEWICZ. Warszawa 1985, s. 53–66.

¹⁰⁵ Zob. A. NĘCKA: *Granice przyzwoitości. Doświadczenie intymności w polskiej prozie najnowszej*. Katowice 2006.

¹⁰⁶ P. DYBEL: *Okruchy psychoanalizy...*, s. 204.

staje się bardziej złożone, fantazja pojawia się jako obrona w różnych sytuacjach stresowych¹⁰⁷.

Za jeden z czynników stresogennych uznać można miłość. Narrator opowiadań Haupta analizuje swój stan:

Przyglądałem się dziewczynie i powstawał we mnie dziwny stan, jakieś przekorne uczucie, jakie ma się chwilami bezmyślnego bawienia się drobiazgami, przedzierania skrawków papieru czy liści, nie obowiązującego kreślenia esów-floresów ołówkiem, błędzenia oczami po rozległych horyzontach, których właściwie się nie widzi – typowe stany nieuwagi, nielogiczności, kiedy wydaje się, że właściwie coś za nami za nas pracuje i myśli z napiętą uwagą, a my przyjmujemy rezultaty tego tylko dlatego, że nie jest to obowiązujące, wydaje się to nam czarowne i miłe i jesteśmy pełni nonszalancji, na którą w tej beztroskiej chwili możemy sobie pozwolić.

Bd; *Rigor mortis*, s. 559

I stawia autodiagnozy:

Potem w lecie przed wojną pojechałem na jeden dzień do Z.

Przechodziłem wtedy wszystkie stadia i symptomy, jakie nas naznaczają po tragicznej miłości. Albo dniami nie jadłem nic, albo jadłem bardzo dużo. Wobec bliskich i znajomych zachowywałem formy i uśmiech i najniespodziewaniej wpadałem w wynurzenia przed osobami, które spotkałem pierwszy raz w życiu.

Najpiekniejszą męką było żyć wśród miejsc, które znałem z nią i które były tłem naszej miłości. Przez „*l'esprit de contradiction*” chodziłem w te miejsca i dlatego raz jeszcze pojechałem do Z.

Bd; *PIM (II)*, s. 123

Trzeba przyznać, że badając samego siebie, narrator radzi sobie nadzwyczaj dobrze. Patrzenie na siebie – o czym była mowa wcześniej – niejako z zewnątrz pozwala, przynajmniej pozornie, zachować dystans

¹⁰⁷ H. SEGAL: *Teoria Melanie Klein w praktyce klinicznej*. Przeł. D. GOLEC, G. RUTKOWSKA, A. CZOWNICKA. Gdańsk 2006, s. 72.

i obiektywizm. Przytoczona (auto)diagnoza możliwa jest, jak się wydaje, głównie dzięki używaniu szablonów, klisz, które pozwalają opisać to, co jednostkowe, za pomocą tego, co należy do kodu uniwersalnego. Miłość służy bowiem sprawdzaniu możliwości języka.

Czasem, pisząc o Pannie, mam wrażenie, że popełniam wobec niej grzech nie do darowania. Po prostu obnażam i utrwalam najintymniejsze rzeczy, które między nami się działy, sytuacje i sploty, sprawy, które może nawet nie są tym, czym były wtedy, jakieś quasi-artystyczne przefiltrowywania, analizy, prawdę i wrażenia, głupstwa i dramat. Że jest to niegodne, niemęskie, że z tego, co nas topiło w rozhuczonym płomieniu miłości, używam do płaskiej, chorobliwej i pretensjonalnej narracji, sprowadzam do schematów i usiłuję wyfilozofować sobie spokój. To nawet jest do przypuszczenia, że tak jest. Dlaczego to robię? Czy jeszcze raz chcę przedłużyć w tej formie, wstrząsnąć jeszcze raz sobą, póki to wszystko tak nie zapadnie się poza mną, że jedynie odtajałe uwarunkowanie na ten temat każe mi się wzdygnąć, kiedy przypadkowo szarpie mną nagłe wspomnienie, jakaś podobna twarz, kolor włosów, lis przerzucony przez ramię, błękit odległy zmroku, ogień na kominie lub ból inny zadany?

Bd; *Wyspy Galapagos i wyprawa na Mount Everest*, s. 508

W innym miejscu narrator skonstatuje:

Ktoś może, i słusznie, zapytać: czemu wydziwiam i w tym urwanym w pół opowiadaniu czy szkicu do niego posługuję się taką formą składni na przykład, jak: „...uwiązana na sznurze, pasąca się pod parkanem koza miała być podmalowaniem rodzajowego pejzażu...”, „przed gankiem karczmy miał stać huzar w dołmanie, z obnażoną szablą... miały podźwiękiwać ostrogi jego butów...” Skąd to?

A bo obok „Wieczorów Rodzinnych” i historii mającej za tytuł *Dżok, przygody psa i jego pana w puszczy* na stole z jego lampą naftową z zielonym abażurem pojawia się i gramatyka języka polskiego, abyśmy się uczyli, bo ojciec bał się, że mu dzieci w czasie tej wojny zdziczeją. I tam, w tej staromodnej gramatyce, było o tym, że forma

składni *coniugatio periphrastica*, to znaczy: przyszłości czynnej, pozwala nam mówić o dalszej, dopiero przewidywanej przyszłości.

Bd; *Trzy*, s. 358–359

Zdaniem Hanny Segal, traumatyczne zdarzenia sprawiają, że podmiot zostaje „niejako zniewolony przez obiekt swojej miłości (czytaj: popędu). Podmiot ten zostaje uwięziony przez obiekt z przeszłości, z którego utratą nie jest w stanie się pogodzić. Dlatego w geście rozpaczycy stara się go utrwalić w języku, traktując słowa niczym rzeczy”¹⁰⁸. Wprawdzie w prozie Haupta na próżno można szukać „patologicznych zjawisk językowych”, które odsłaniają „semantykę pragnienia”, takich jak przejęzyczenia. Pojawia się natomiast poetyka marzeń sennych i owe – jak się na pierwszy rzut oka zdaje – pozbawione sensu dygresyjne ciągi asocjacyjne. Nic jednak nie istnieje tu przypadkowo. Jak zauważył Paweł Dybel:

Według Lacana dzieło literackie to przede wszystkim bardzo specyficzna kombinacja znaczących, która – podobnie jak wypowiedź pacjenta – powinna być rozpoznawana pod kątem obecnych w niej niekoherencji, luk, pęknięć, zniekształceń, różnego rodzaju fonetycznych elementów „naddanych” oraz powracających w nim obsesyjnie motywów. To właśnie w tego rodzaju „znaczących” daje o sobie znać nieświadome, sygnalizując, że jego interpretacja winna uwzględnić całkiem inny punkt odniesienia niż ten, który dotyczy tego, co zostało w nim bezpośrednio wypowiedziane (tzn. poziom wypowiedzianego sensu, będący korelatem świadomych intencji mówiącego podmiotu)¹⁰⁹.

Być może właśnie (choć, oczywiście, nie jedynie) potrzebą wyartykułowania pożądania kazirodczego można by tłumaczyć pojawianie się w narracji Haupta owych „niekoherencji, luk, pęknięć, zniekształceń”. „Skrywanie pragnień przez człowieka prowadzi do zniekształcenia języka, którym mówi: do rozdwojenia tego języka na to, co zostało w nim

¹⁰⁸ Cyt. za: P. DYBEL: *Okruchy psychoanalizy...*, s. 244.

¹⁰⁹ Tamże, s. 347.

wypowiedziane wprost, i na to, co zdaje się on równocześnie mówić, tyle że to ostatnie znaczenie jest dane jedynie aluzyjnie, pośrednio”¹¹⁰. Stąd wykorzystywanie choćby konwencji onirycznej czy niedopowiadanie określonych wątków miałoby „tuszować” lub osłabiać to, co powinno pozostać niewypowiedziane na głos. Narrator opowiadań autora *To ja sam jestem Emmą Bovary* jest niepewny swoich umiejętności. Powiada: „No i cóż? Okazuje się, że nie umiem opowiedzieć nawet jednej rzeczy, że nie ma we mnie materiału na Szeherezadę z jej bajkami z tysiąca i jednej nocy” (Bd; *Z Laczczyzny*, s. 426). Czyżby przemawiała przez niego „wrodzona skromność”? A może raczej kokieteria? Nie potrafi dostatecznie dobrze koloryzować rzeczywistości, by przetrwać? Czy też jego życie jest tak monotonne, że nie sposób przekuć go w intrygującą opowieść? Wydaje się, że odpowiedzi na te pytania nie mogą zostać udzielone; zresztą nie o nie tu chodzi. Haupt gra (z) autobiografizmem, nieustannie balansując na granicy fikcji i realizmu. Za jedną z płaszczyzn tej gry można uznać nawiązywanie i przekształcanie (czasami prowadzące do reinterpretacji) odsyłaczy intertekstualnych. Jednym z ważniejszych zdaje się Nietota. Genezę jej pojawienia się Haupt tłumaczy w sposób następujący:

Skąd Nietota? To nie z Brücknera [...], ani też, uchowaj Boże, z tego takiego młodopolskiego poety i dramatopisarza, co to sposobem młodopolskim koncypował wielkie poematy, a także na modłę młodopolską odkrywał i zachłystywał się, jak to oni, Tatrami. Tenże Tadeusz Miciński napisał coś, co nosiło tytuł nie byle jaki, bo aż *Nietota. Księga tajemna Tatr*. Nigdy tego nie miałem w ręku i nie próbowałem, musiało to być coś na kosmiczną skalę, napisane z wielkimi ambicjami, ale gdzie mnie tam do tego!

Bd; *Balon*, s. 345

W innym z opowiadań pojawia się taki fragment:

Historia o Nietocie błąkała mi się po głowie od dawna i nawet myśli, które mi jej temat nasuwał, notowałem rodzajem półsłów i hasel,

¹¹⁰ Tamże, s. 257.

i nazbierało mi się tego nawet sporo, ale teraz nieraz sam własnego szyfru nie mogę rozszyfrować. Zaczęło się od imienia, które miało pójść na tytuł: „Nietota”. Wyszukałem w etymologicznym słowniku Brücknera, że „Nietota znaczy »nie to ta«, bo to *Lycopodium*, roślina czarownicza, a roślin czarowniczych nie nazywa się po imieniu”. I tamże uzupełniłem Brücknera, że nie wymienia się po imieniu i istot potężnych, budzących w nas trwogę, strasznych, a także i osób nam drogich, by uszły uwagi tamtych zazdrosnych potęg (*phthonos theon* – zawiść bogów). Potem była zaraz uwaga: „Nietota pisze lewą ręką”. Miała taką przywarę, która w owych czasach u dobrze wychowanych, „*bien range*”, panienek była skazą, i wadę taką bezlitośnie tępono u takiej „mańki” [...]. Dalej: „»Gwiazda Syberii«”. A obok cała trupa z *commedia dell'arte*: Arlecchino, Dottore, Capitano Spavente, Pantalone, Rosalinda, Scaramouche... Skąd to znowu? Ano w teatryku pensjonarskim dawały przedstawienia i Nietota szyla (lewą ręką), szyla sobie pstrokate domino Pulcinelli. [...] Dalej zapisane: „»Urocze oczy«” [...] błękitne oczy Nietoty rzucają urok, że są urocze [...].

Bd; *Dwie wizyty*, s. 304–305

Wybór Nietoty podyktowany został tym, że imię to doskonale nadawało się dla siostry pisarza, do której uczucie wzbudzało w nim strach. Przypomnijmy pokrótce, że mityczna Nietota była córką Agamemnona i Klytajmestry. Agamemnon został zamordowany przez żonę i jej kochankę – Ajgistosa. Nietota ledwie uszła z życiem, ratując z rąk zabójców młodszego brata – Orestesa. Traktowana na dworze ojczyma niemal jak niewolnica, nie przestawała publicznie krytykować Ajgistosa i Klytajmestry oraz myśleć o zemście. W końcu rodzeństwo spotkało się przy grobie ojca i obmyśliło plan, w konsekwencji którego matka i ojczym zginęli z rąk Orestesa¹¹¹. Już na pierwszy rzut oka widać

¹¹¹ Zob. R. GRAVES: *Mity greckie*. Przeł. H. KRZECZKOWSKI. Wstęp A. KRAWCZUK. Warszawa 1982, s. 357–361. Por. opis modyfikacji mitu w: J. ŁANOWSKI: *Wstęp*. W: EURYPIDES: *Elektra*. Przeł. i oprac. J. ŁANOWSKI. Wrocław 1969, s. III–LXXXI. Nietota Haupta mogłaby także nawiązywać do *Nietoty*. *Księgi tajemnej Tatr* Tadeusza Micińskiego, która zdaniem niektórych badaczy była rozszyfrowywana „kluczem personalnym, biograficznym, dekodując ją jako utwór z pogranicza biografistyki. Torturowanie dyskursu powieściowego interpretowano jako błąd autorski, nieudany akt kreacyjny, w którym

znaczne rozbieżności pomiędzy mityczną opowieścią a narracją Haupta. W wersji autora *Pierścienia z papieru* narrator jest starszy od siostry, w ich domu brakuje matki¹¹², rodzeństwa zaś przy życiu nie podtrzymuje obowiązek zemsty. Ucieczką od traumatycznej codzienności staje się dla narratora opowiadań Haupta i jego siostry świat fikcji. Być może w głębi podświadomości jest jednak tak, że obwinia on ojca za śmierć matki. A być może mimo wszystko ma mu za złe to, że nie było między nimi „rozczulających gestów i zbliżeń” (Bd; *Stypa*, s. 7). W opowiadaniu *Co nowego w kinie?* znajduje się znamieny fragment:

Nagle na podwórzu usłyszeliśmy [Elektra i Żorż – A.N.] dwa strzały pistoletowe i krótki skowyt psa. Rzuciłem się do okna.

Na schodach domu stał mój ojciec. Bez marynarki, tylko w kamizelce. W opuszczonej ręce trzymał pistolet. Na drugim końcu podwórza, w słońcu, przy furtce leżał Mazgaj. Strumyczek krwi wytaczał się spod niego i szybko wsiąkał w piasek. Na betonowych schodach widać było wyrzucone żółte i usmolone od spalonego prochu łuski wystrzelonych naboji pistoletowych.

Słychać było płacz kucharki. Mój ojciec stał jeszcze chwilę i gorzko się uśmiechał – to był dobry strzał! na tę odległość – i potem podniósł pistolet do oczu, i przesunął bezpiecznik, i wszedł do domu.

Elektra leżała na moim łóżku i zanosila się od łkania, i w przerwach wybuchała:

„Nienawidzę go, ach, nienawidzę!”

Byłem wzburzony także, ale starałem się opanować.

Bd; *Co nowego w kinie?*, s. 17

autor nie zdołał zniknąć”. A. ZIENIEWICZ: *Odmiany paktów autobiograficznych w literaturze XX wieku*. W: TENŻE: *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji (szkice)*. Warszawa 2011, s. 58. Por. W. BOLECKI: *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej. Kraków 1996, s. 40–44.

¹¹² Matka Zygmunta Haupta – Albina z Mazurków – została postrzelona „we własnym domu przez niezidentyfikowanego napastnika, który zbiegł”, gdy ów miał niespełna dziesięć lat. Zob. A. MĄDYDA: *Zygmunt Haupt. Życie i twórczość literacka...*, s. 14.

Niemniej, Haupt nie stara się reinterpretować mitu, wykorzystuje raczej jego reminiscencje. Wydaje się, że sięgnął po niego przede wszystkim dlatego, że pokazuje on nie tylko moralną niejednoznaczność czynów, ale także niezwykle silną więź siostrzano-braterską. Stąd – jak można się domyślać – u Haupta owa gra eufemizmów, niejasnych tropów niedopowiedzianych znaczeń.

*

Przebywanie na emigracji ewokuje u Zygmunta Haupta wspomnienia, pod których wpływem stara się on scalić własną osobowość, a tym samym dotrzeć do głębszych pokładów swojego „ja”. Intymna emigracja, której efektem staje się układanie autobiograficznej łamigłówki, nie jest zadaniem łatwym; jest naznaczona subiektywizmem i potrzebą solipsyzmu. Podrzucający i równocześnie mylący ślady autor bawi się z własną biografią i ze swym obrazem w oczach innych. We wspomnieniach przyjaciół i znajomych Haupta zachował się następujący jego portret: „Był człowiekiem cichym i skromnym, zakochanym w koniach i »starych rupieciech«, uważał się bardziej za outsidera literackiego i malarza niż za pisarza, ale jego jedynej książki *Pierścień z papieru* nie pominie żaden poważny historyk literatury polskiej”¹¹³. Te elementy autobiograficzne, podobnie jak choćby podszyte melancholią opisy relacji z kobietami, można odnaleźć w opowiadaniach autora *Szpicy*. Twórczość prozatorska Haupta byłaby zatem przykładem „prozy z kluczem”:

Powieściowe obrazy bohaterów mają – za sprawą „klucza” – czytelne odniesienia w realnym świecie do konkretnych osób, ich byty literackie podlegają zatem zewnętrznej wobec całości dzieła, pozaliterackiej weryfikacji. Niemniej, brak tu tożsamości imiennej, i to różni powieść z kluczem od literatury intymistycznej *sensu stricto* jak autobiografia, pamiętnik, dziennik. Podobnie bywa zapewne i w innych typach powieści; Georges Gusdorf powie wręcz: „Każda powieść jest autobiografią z użyciem postaci pośredniczących”. Dlatego warunkiem

¹¹³ Zygmunt Haupt. „Kultura” 1975, nr 7–8, s. 4.

sine qua non powieści z kluczem jest właśnie czytelność odniesień, czyli ich rozpoznawalność w lekturze przy jednoczesnym zapseudonimowaniu tych związków w tekście, paradoksalna jawność tego, co skryte, stały ruch w świadomości czytelnika między możliwością identyfikacji i brakiem imiennej tożsamości¹¹⁴.

¹¹⁴ Z. MAJCHROWSKI: *Pisarz i jego sobowtór*. W: *Autor – podmiot literacki – bohater*. Red. A. MARTUSZEWSKA, J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1983, s. 54.

„Prawda składa się z morfemów”

Zbigniew Kruszyński

„Pisarz niespecjalnie znany szerszemu gronu czytelników, ale jednocześnie pisarz doceniany przez zawodową krytykę literacką. Wyrazem tej wysokiej oceny są nagrody i nominacje do nagród”¹ – w taki sposób pisała w 1997 roku na łamach „Kresów” Dorota Mazurek o Zbigniewie Kruszyńskim. Wygłoszona szesnaście lat temu konstatacja wydaje się wciąż aktualna. Przypomnijmy, że autor rozpoczął swoją karierę literacką od opublikowania powieści *Schwedenkräuter* (1995) w niszowej Oficynie Literackiej i datowanych na 1996 rok *Szkiców historycznych* w Wydawnictwie Faust; później wydał zbiór opowiadań *Na łódach i morzach* (1999) w Wydawnictwie W.A.B. i nawiązał współpracę z Wydawnictwem Literackim, w którym ukazały się jak dotąd dwie pozycje (nie licząc wznowienia w 2008 roku *Szkiców...*): *Powrót Aleksandra* (2006) i *Ostatni raport* (2009). Mimo iż otrzymał m.in.: nagrody Fundacji Kultury i „bruLionu”, Nagrodę im. Andrzeja Kijowskiego oraz nominacje do Nagrody Literackiej „Nike” i Nagrody Angelus, pozostaje prozaikiem niezakorzenionym w szerszej świadomości czytelniczej. Dzieje się tak dlatego – zdaniem komentatorów życia literackiego po 1989 roku – że będąc pisarzem „osobnym”, opowiada się po stronie

¹ D. MAZUREK: *Sprostać rzeczywistości. O prozie Zbigniewa Kruszyńskiego*. „Kresy” 1997, nr 4, s. 153.

prozy innowacyjnej i niekoniunkturalnej². Podsumowując tę twórczość, Jerzy Franczak stwierdzał:

Już przy pierwszym kontakcie rzuca się w oczy oryginalność tego projektu artystycznego: poszukiwania własnej formy, spełniające się w najbardziej karkołomnych konstrukcjach; polifoniczność, rozproszenie głosu narracyjnego pomiędzy wiele podmiotów, niekiedy trudnych do zidentyfikowania; specyficzny język, wymyślny i kolo-kwialny zarazem, kalambury i gry słowne, które każą myśleć o dziedziectwie lingwizmu i dorobku Nowej Fali; niejawni autobiografizm³.

Kruszyński literacko przetwarza węzłowe momenty własnej biografii: solidarnościowe zaangażowanie, doświadczenie konspiracji, aresztowanie w stanie wojennym i pobyt w więzieniu, przymusową emigrację (i związane z nią kłopoty z adaptacją w nowym środowisku, języko-znawcze zainteresowania)⁴. Z tego powodu na twórczość urodzonego w 1957 roku w Radomiu prozaika w pierwszym rządzie patrzono przez pryzmat prozy emigracyjnej. Sam Kruszyński przyznawał, że przebywanie poza krajem wzmogło w nim potrzebę pisania:

Nowe oczy, tak jak mówi Miłosz, wszystko domaga się opisania. Wszystko jest inne, inne są krawężniki, inne są znaczki pocztowe, skrzynki pocztowe. Wszystko jest warte opowieści. To chyba prze-ważało na szali literackości, że zacząłem pisać takie dziwne książki. Myślę, że też stąd się biorą kłopoty z obcością, tożsamością, językiem tych bohaterów, narratorów. Że wszystko jest takie powikłane.

² Zob. J. FRANCAK: „Podwojona obcość”. *Proza Zbigniewa Kruszyńskiego*. „Kresy” 2009, nr 1–2, s. 105. Na „przejście” od wydawnictw niszowych do prestiżowych zwraca także uwagę Wojciech RUSINEK w szkicu: „Śledztwo jest zawsze w toku”. *Strategie narracyjne w prozie Zbigniewa Kruszyńskiego*. W: *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989–2009*. Red. Z. ANDRES, J. PASTERSKI. Rzeszów 2010, s. 398–422. Por. recenzje: D. NOWACKI: *Odchylenie*. „FA-art” 1996, nr 4, s. 65–66; J. ZIMNA: *Język do oclenia*. „Czas Kultury” 2008, nr 6, s. 130–135.

³ J. FRANCAK: „Podwojona obcość”. *Proza Zbigniewa Kruszyńskiego*..., s. 105.

⁴ Zob. D. NOWACKI: *Kruszyński Zbigniew*. W: *Literatura polska XX w. Przewodnik encyklopedyczny*. Red. J. WOJNOWSKI. T. 1. Warszawa 2000, s. 322.

Wyjazd był luksusowy, byłem czarterowym emigrantem, ale jednocześnie odczuwałem ssanie pustki, z której trzeba było się wyzwolić. Literatura pomagała⁵.

Być może dlatego proza Kruszyńskiego została podporządkowana ściśle określonym kręgom problemowym: językowi i jego możliwościom, praktykom tekstotwórczym, opisywaniu okresu Polski Ludowej i jej konsekwencji po transformacji czy erotyzmowi⁶. Sam Kruszyński komentuje: „Mówicie, że moje książki są wybujałe językowo, ale ja nie czuję się nikim innym niż sekretarzem tego, co przeżyłem. Prowadzę werystyczne zapisy wierne tamtej rzeczywistości”⁷. Zapewne dlatego, wracając do realiów PRL-u i rekonstruowania mentalności ludzi tamtego czasu, autor *Powrotu Aleksandra* wystrzega się „patosu i kombatanctwa. Problematyka jego utworów jest bardziej egzystencjalna niż obrachunkowa”⁸. Być może z tego to po części powodu w swojej twórczości Kruszyński przemycą elementy własnej biografii. Dzięki temu nie tylko uwiarygodnia swoją opowieść, ale czyni z niej swoisty rozrachunek pokoleniowy. W efekcie, bohaterowie jego książek wydają się kolejnymi wcieleniami osobowości pisarza. Piszę: wydają się, gdyż Kruszyński zadbał o to, by nie można było mieć pewności. Zdaniem Krzysztofa Uniłowskiego, prozaik „kluczy i zaciera ślady własnej tożsamości”⁹. Dość wspomnieć początek jego debiutanckiej powieści: „Nazywam się... I tak nie wymówicie [...]. Żadnych papierów, przeźroczyta pamięć,

⁵ *Zemsta na języku*. Ze Zbigniewem KRUSZYŃSKIM rozmawia Michał LAREK i Jerzy BOROWCZYK. „Czas Kultury” 2008, nr 6, s. 118–129.

⁶ Pisali o tym m.in.: J. FRANCAK: „Podwojona obcość”. *Proza Zbigniewa Kruszyńskiego...* oraz A. ROGALA: *Tekst jako przygoda lektury, czyli proza Zbigniewa Kruszyńskiego*. „FA-art” 1999, nr 1, s. 27–32; W. RUSINEK: „Śledztwo jest zawsze w toku”. *Strategie narracyjne w prozie Zbigniewa Kruszyńskiego...*

⁷ *Zemsta na języku...*, s. 129.

⁸ E. NAWÓJ: *Zbigniew Kruszyński*. Dostępne w Internecie: http://www.culture.pl/baza-literatura-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/zbigniew-kruszyński [data dostępu: 23.01.2012].

⁹ K. UNIŁOWSKI: *Ostatnia broń wydziedziczonych*. „FA-art” 1996, nr 4, s. 63.

ani znaków szczególnych, ni języka w gębie”¹⁰. Również czwarta strona okładki *Schwedenkräuter* niczego nie wyjaśnia. Nie zamieszczono na niej bowiem żadnych informacji na temat pisarza¹¹. Kruszyński wiele uczynił, by zuniwersalizować swoje doświadczenia, czyniąc z nich opowieść o doznaniach zbiorowości. Podejmowanie gry z własną biografią jest pochodną jego fascynacji lingwistycznych. Jednym z ważniejszych czynników, jaki miał wpływ na prozę autora *Szkiców historycznych*, jest bowiem jego polonistyczno-romanistyczne wykształcenie, dzięki któremu w prozie Kruszyńskiego mamy do czynienia z „niezwykłą podatnością języka powieści na wieloznaczność słowa, jego gotowość do nieoczekiwanego pójścia za jakimś znaczeniem, które pojawiło się wbrew pierwotnemu zamierzeniu zdania czy akapitu”¹². Współgra to z – rzecz by można – „typową” biografią urodzonych w latach pięćdziesiątych XX stulecia intelektualistów: działaczy solidarnościowych, więźniów stanu wojennego, uchodźców politycznych. W ten schemat wpisują się losy Kruszyńskiego, który pod koniec studiów polonistycznych skorzystał z okazji i wyjechał na roczne stypendium do Lozanny. Do kraju powrócił jesienią 1981 roku, przed wprowadzeniem stanu wojennego. Zaczął pracę jako asystent na romanistyce we Wrocławiu i włączył się w działalność opozycyjną, m.in. w jego domu znaleźli schronienie Władysław Frasyniuk i Barbara Labuda, w konsekwencji czego Kruszyńskiego aresztowano. Z trzyipółrocznego wyroku odsiedział w więzieniu około 1/3 kary, po czym skorzystał z propozycji władz i wybrał przymusową emigrację. Wraz z rodziną osiadł w 1984 roku w Szwecji, gdzie przez wiele lat pracował jako lektor języka francuskiego, prowadził zajęcia

¹⁰ Z. KRUSZYŃSKI: *Schwedenkräuter*. Kraków 1995, s. 5. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Po symbolu S podaję stronę, na której cytat się mieści.

Warto dodać, że Jolanta PASTERKA widzi w tej konstatacji prześmiewcze nawiązanie do przemienienia Gustawa w Konrada. Podobne antyromantyczne zabiegi badaczka dostrzega także w *Powrocie Aleksandra*. Zob. TAŻ: „Lepszy” Polak? *Obrazy emigranta w prozie polskiej na obczyźnie po 1945 roku*. Rzeszów 2008, s. 377.

¹¹ Podobnie rzecz ma się z drugą powieścią – *Szkicami historycznymi*. Na ten fakt zwraca także uwagę Dariusz NOWACKI. Zob. TENŻE: *Odchylenie...*, s. 65.

¹² Z. ZIĄTEK: *Historyk Kruszyński*. „Regiony” 1998, nr 1–3, s. 229.

na polonistycę i warsztaty przekładu literackiego¹³. Nic więc dziwnego, że sporo uwagi Kruszyński poświęca właśnie doświadczeniu języka. W *Schwedenkräuter* znajdziemy takie oto wyznanie:

Tak, muszę porównywać. Tylko dla tych, co żyją, gdzie się urodzili, wszystko jest pewne i tożsame z sobą; woda woda, kamień w kamień, piach piach. Dla przemieszczonych wszystko pozostaje zagadką, nieodgadnioną. Każdy pies jest sfinksem, a zająknięcie przepowiednią. Nawet gdybyśmy opanowali wasz niemożliwy język (niech ktoś spróbuje wymówić *lugn*, nie można być spokojnym, jeśli się nie potrafi wymówić rzeczownika spokój) – to i tak zdradzi nas małe słówko, jak stacja przesiadkowa.

S, s. 14

Konsekwencją wyczulenia na niuanse lingwistyczne jest zrezygnowanie z tradycyjnie pojmowanej fabuły powieściowej, a więc brak tu uporządkowanej i intrygująco zarysowanej opowieści. Ma tego świadomość sam Kruszyński, który w jednym z wywiadów stwierdził:

Moją intencją jest dążenie do klarowności, do precyzji, absolutnie nie do tego, aby mój tekst był „lingwistyczny”, „językowy”, nieprzetłumaczalny. Niestety ciągle jest, zdaję sobie z tego sprawę, walczę z tym, mam nadzieję, że się od tego uwalniam. Jeżeli szuka się zgrabnej i szybko opowiedzianej fabuły do czytania piorunem, no to tego u mnie nie ma¹⁴.

Należy w takim razie zapytać: co Kruszyński oferuje w zamian za zredukowanie fabuły? I z czym w jego przypadku będzie wiązała się emigracyjność? Debiutancka powieść autora *Ostatniego raportu* jest zapisem „precyzyjnie odtworzonej mentalności emigranta, który nie potrafi cieszyć się uzyskaną właśnie »wolnością«, bo znalazł się w pozycji startowej, i to na nieznanym terenie, choć upłynęła mu prawie połowa życia i jest już w wieku, w którym się oczekuje dostatecznej

¹³ Zob. K. UNIŁOWSKI: *Ostatnia broń wydziedziczonych...*, s. 63.

¹⁴ *Sprostacć rzeczywistości*. Ze Zbigniewem KRUSZYŃSKIM rozmawia Piotr CEGIELSKI. „Gazeta Wyborcza” z 17.10.1997 r.

stabilizacji”¹⁵. Zamiast jednak stabilizacji otrzymuje „inność”, „obcość”, niepewność, zawieszenie między „my” i „wy”, przeszłość i dzisiejszość. Dla Kruszyńskiego – jak zauważyła Bogumiła Kaniewska:

[...] życie w obcym kraju jest nie tyle tragiczne, co... irytujące i kłopotliwe. Zadomowienie się w nowym miejscu oznacza właściwie budowanie świata na nowo, kształtowanie własnej, subiektywnej przestrzeni z zupełnie nowych elementów. Budulec pochodzi z zewnątrz – to fragmenty krajobrazu, kultura, obyczaje, język, system akceptowanych i odrzucanych wartości – wszystko, w co człowiek zwykle wrasta od dziecka, stopniowo; a co należałoby przyjąć jako własne i od razu. [...] Kruszyński opisuje wrastanie donikąd, w pustkę. Nowa, zdobyta przez bohatera *Schwedenkräuter*, przestrzeń składa się z odłamków dawnego i okruszków teraźniejszego – nie stanowi całości.

Ten świat nie należy do niego. Stoi poza granicą, która przebiega między My i Wy, między rzeczywistością uznaną za własną i za cudzą. Na tę drugą narrator spogląda z chłodnym, ironicznym dystansem, zmieniającym skandynawskie zwyczaje w zachowania absurdałne i nonsensowne. [...] Rzeczywistość obcego kraju okazuje się równie nieprawdziwa, jak iluzja – nic też dziwnego, że w końcu przenika w nią fantasmagoria, wymyślona miłość, rozgrywająca się wśród nie istniejących gestów, nie wypowiedzianych słów¹⁶.

Stąd *Schwedenkräuter* – pod względem gatunkowym – jest narracją hybrydyczną, łączącą cechy powieści, pamiętnika, reportażu i eseju. W konsekwencji, „to proza niesłychanie zagęszczona, nasycona, nawarstwiona w sobie [...], kapryśnie mieszająca nie tylko gatunki i style [...], ale również narratorskie punkty widzenia i sposoby ich demonstrowania”¹⁷. Słowem, debiutancka powieść Kruszyńskiego przypomina „mieszanie tekstową”, czyli tytułowe „szwedzkie zioła”¹⁸. Zdaniem Justyny Zimnej, Kruszyński daje

¹⁵ A. CZACHOWSKA: *Zioła czy chwasty?* „Res Publica Nowa” 1996, nr 7–8, s. 98.

¹⁶ B. KANIEWSKA: *Gorzkie zioła*. „Czas Kultury” 1996, nr 3, s. 87–88.

¹⁷ M. ORSKI: *Między pierwszym a czwartym światem*. „Odra” 1996, nr 5, s. 114.

¹⁸ D. NOWACKI: *Nasz język obcy*. „Twórczość” 1996, nr 9, s. 109.

Notowane przez sejsmograf narracji bankructwo realności, pamięci, nietrwałości idiomu. Bolesnie prywatny raport o manipulacji obrazem świata, który oglądamy oprawiony w antystatyczne ramy kina domowego i łatwo butwiejące szpalty gazet. Stan języka ujęty w mikroskali, sygnalizujący korozję znaczeń i wzmożenie dramatycznie banalnej funkcji fatycznej, chęci porozumienia się, nawet jeśli mówimy do siebie i o sobie wyłącznie bibliografią, osobistymi dziennikami lektur¹⁹.

„Poszatkowanie” tkanki narracyjnej i rozbicie „centrum” nadawczego, z jakimi mamy tu do czynienia, odzwierciedlają specyfikę życia spiskowca, dla którego znamieną jest „Nerwica przeprowadzek, zmiany tożsamości, trudne do ustalenia daty urodzenia. Przypadkowe imiona przyszywanych rodziców, jabłko, które upada z dala od jabłoni”²⁰. Opozycjoniści – do czego przyjdzie powrócić w dalszej części rozważań – dążą do tego, by wszystko oddać, wówczas bowiem władza nie będzie mogła niczego im odebrać. Język staje się zatem przestrzenią nie tylko walki z systemem komunistycznym, ale także – dzięki sile alienującej – wydziedziczania z tożsamości.

Jest to jednak wydziedziczenie specyficzne m.in. dlatego, że Kruszyński może powrócić do kraju. Chociaż precyzyjniej trzeba by powiedzieć: może i nie może zarazem. Jedno z jego opowiadań zostało w całości poświęcone temu problemowi. Mowa o Aleksandrze Kępińskim – bohaterze *Powrotu Aleksandra* (tytułowego opowiadania zamieszczonego w wydanym w 2006 roku zbiorze) – mieszkającym w Szwecji byłym opozycjoniście i więźniu, który postanawia odwiedzić Polskę. Jego powrót jest więc powrotem tymczasowym, „na chwilę”, a więc pozornym i – jak się okazuje – niebędącym podróżą sentymentalną. Aleksander nie wraca – jak można by się było spodziewać – po to, by spotkać się z dawnymi znajomymi. Jego wizyta sprowadza się do odwiedzenia rodzinnego miasteczka, pójścia na grób rodziców i zajrzenia na chwilę do wynajmowanego kiedyś domu. Przemieszczając się, zauważa zmiany,

¹⁹ J. ZIMNA: *Język do oclenia...*, s. 130.

²⁰ Z. KRUSZYŃSKI: *Szkice historyczne. Powieść*. Kraków 2008, s. 10.

jakie zasłży w ojczyźnie od jego wyjazdu. Ponadto, to, co kiedyś było jego własnością, należy teraz do kogoś innego. W konsekwencji, jak konstatuje Joanna Bielas, „podczas pobytu bohater zachowuje się jak niby-złodziej. Chce przemknąć przez nikogo nie zauważony, zbadać teren i cicho się wymknąć, nie pozostawiając śladów (czyli wspomnień u spotkanych osób)”²¹. Mimo upływu czasu pozostała mentalność, jaka znamieną była dla ludzi z poprzedniej epoki. Przed PRL-em nie ma ucieczki. System i rządzące nim mechanizmy tkwią głęboko w podświadomości, sterując zachowaniem człowieka, który „wolny” jest tylko pozornie. Nawet tak prozaiczna czynność, jak jazda samochodem, wyzwala skojarzenia i nakazuje przyjęcie postawy obronnej. Narrator *Schwedenkräuter* sam przed sobą przyzna:

Uciekałem jak oszalały, przekraczając dozwoloną prędkość i nieraz decydując się skręcać pod prąd, wszystko po to, aby zgubić pościg. Kilka razy byłem o centymetr od wypadku, bo wpatrywałem się uparcie we wsteczne lusterko. Na rondzie koło szpitala zrobiłem kilkanaście okrążeń, czekając chwili, kiedy będzie całkiem puste tak, aby nie zauważony wydostać się na autostradę. [...] Teraz byłem już pewien, że nikt mnie nie śledzi, ale wciąż układałem trasę ucieczki w głowie.

S, s. 129

Bohaterowie prozy Kruszyńskiego nieustannie czują się osaczani, inwigilowani, niespokojni, wyalienowani oraz niepewni tego, kim są i jak należy rozpoznać się w nowej rzeczywistości. Jerzy Franczak zauważył, że „Narrator *Schwedenkräuter* to człowiek nie tylko wykorzeniony, ale również nie wierzący w możliwość zapuszczenia korzeni. Nowa tożsamość postrzegana jest jako coś obcego, a stara wydaje się ostatecznie zaprzepaszczone”²². Z tego powodu bohater konstatuje: „[...] ja, który pomyliłem kraj” (S, s. 79). W efekcie, tytułowe opowiadanie z *Powrotu*

²¹ J. BIELAS: *Samotność w sieci czy cichy śmiech stwórcy?* „Twórczość” 2006, nr 6, s. 117.

²² J. FRANCAK: „Podwojona obcość”. *Proza Zbigniewa Kruszyńskiego...*, s. 107.

Aleksandra – jak słusznie twierdził Robert Ostaszewski – „traktuje o komunikacyjnej klęsce, porażce Aleksandra, który uświadamia sobie, że nie ma szans na powrót do przeszłości, na skomunikowanie się z sobą sprzed lat, bo »przemieszczenie« spowodowało »przedawnienie« »ja« z przeszłości”²³.

W konsekwencji, bohaterowie utworów Kruszyńskiego postrzegają siebie i świat fragmentarycznie, mozolnie scalając go z okrucich, pozornie nieważnych detali i niejako ucząc się wszystkiego od nowa. Proces ponownego odnajdywania się czy też (re)konstruowania własnej tożsamości, o jakim w tym wypadku można mówić, sprawia, że mamy do czynienia z jednostką, która niczym szczególnym się nie wyróżnia. Jest wtopiona w masę podobnych do siebie ludzi „bez właściwości”, „zagubiona w drobiazgach, niezdolna do nadania sensu rozproszonym momentom doświadczenia”²⁴. Mimo to podejmuje ów konsolidacyjny trud. Robi to m.in. dlatego, że czuje się nie tyle emigrantem, ile kimś „przemieszczonym”, a to pozwala – przynajmniej pozornie – odzyskać egzystencjalną stabilizację (definiowaną tu najprościej jako znalezienie pracy i założenie nowej rodziny). Owo „przemieszczenie” łatwiej oswoić, próbując zatuszować rzeczywiste miejsce wykorzenia. W efekcie, jak stwierdza Dariusz Nowacki:

Narrator-bohater tej powieści [*Schwedenkräuter* – A.N.] konsekwentnie trzyma się wymyślonej przez siebie – kategorii „uchodźstwa znikąd” i to w podwójnym sensie – geograficznym (chce być Kurdem lub innym egzotycznym przybyszem, najlepiej z kraju, którego nazwa byłaby najbardziej zaskakująca, najmniej mówiąca „tubylcom”) i dziejowym (chce być „uniwersalnym” wygnańcem, równie dobrze np. pomarcowym, jak i pogrudiowym). Można by tę uwagę jeszcze bardziej rozciągnąć i powiadomić, że bohater *Schwedenkräuter* oraz zdarzenia powieściowe, umykając z pola niechcianych posądzeń (los

²³ R. OSTASZEWSKI: „Powrót Aleksandra” Zbigniewa Kruszyńskiego. „Gazeta Wyborcza” z 20.02.2006 r. Dostępne także w Internecie: <http://wyborcza.pl/1,75517,3174375.html> [data dostępu: 27.03.2012].

²⁴ J. FRANZAK: „Podwojona obcość”. Proza Zbigniewa Kruszyńskiego..., s. 107.

emigranta i związane z tym trywializacje), nakazują myśleć o „tułactwie” i wyobcowaniu w znaczeniu egzystencjalnym. Szwedzki przystanek byłby zatem metaforą porzucenia w świecie, poczucia obcości, przekleństwa samotności, niemożności ustanowienia autentycznego komunikowania się itd. – wszystko to jedynie przebrane w „emigranczki” kostium²⁵.

Dzięki temu proza Kruszyńskiego – o czym była już mowa – ma znamiona opowieści uniwersalnej. Wpisuje się także, bo wpisać się musi, w tradycję. Narrator *Schwedenkräuter* nieco ironicznie stwierdzi: „[...] wyjazd w nieznane to nasza narodowa specjalność” (S, s. 32). Trudno nie przyznać racji Jolancie Pasterskiej, która powiada, że „nie chodzi tu o powielanie matrycy romantycznego uchodźcy, ale o wykorzystanie jej do opisu sytuacji współczesnego człowieka”²⁶. W rezultacie, nie tylko *Schwedenkräuter*, ale również pozostałe prozatorskie publikacje autora *Szkiców historycznych* nie tyle są dopowiedzeniami do tematu kondycji emigrantów, konsekwencji prowadzenia konspiracyjnego życia czy problemu zmarginalizowania lub „przygody języka”, ile odzwierciedlają „wyobcowanie, kondycję wiecznego przybysza, człowieka trwale przemieszczonego w bycie”²⁷. Ów „szwedzki przystanek” – naznaczony poczuciem permanentnej obcości (doznawanej na wszystkich poziomach egzystencji: psychologicznym, socjologicznym, politycznym czy lingwistycznym) – „byłby wówczas tylko metaforą zagubienia w świecie”²⁸. W konsekwencji, bohaterowie prozy Kruszyńskiego, będąc nieustannie „na walizkach”, są samotni. Nie potrafiąc komunikować się z otoczeniem, skazani zostają na destrukcję wszelkich więzi międzyludzkich. Zwłaszcza relacje z kobietami naznaczone są niepowodzeniami. Dość wspomnieć zakończenie debiutu prozatorskiego Kruszyńskiego:

²⁵ D. NOWACKI: *Nasz język obcy...*, s. 108–109.

²⁶ J. PASTERKA: „Lepszy” Polak? *Obrazy emigranta w prozie polskiej na obczyźnie po 1945 roku...*, s. 377.

²⁷ J. FRANZAK: „Podwojona obcość”. *Proza Zbigniewa Kruszyńskiego...*, s. 105. Podobnie kwestię tę ujmował Dariusz NOWACKI. Zob. TENŻE: *Nasz język obcy...*

²⁸ D. NOWACKI: *Nasz język obcy...*, s. 109.

„Z Anną poróżniliśmy się o jakieś głupstwo, drobiazg” (S, s. 157). Narrator *Schwedenkräuter* podsumowuje owe relacje w sposób następujący:

Historia z B. ciągnęła się od wielu miesięcy, zawsze w swojej schyłkowej fazie. Była w tym jakaś rezygnacja, która cechowała jego stosunki z kobietami od czasu rozvodu. Niekiedy miał wrażenie, że nawet ich skromne plany na przyszłość – tydzień na nartach z okazji Wielkanocy – formułowane są od razu w imperfectum. Czuł się jak protagonista opowiadania o dawno zakończonej, wątpliej akcji.

S, s. 138

Źródeł rozpadu związków międzyludzkich jest wiele: okoliczności, które „nie sprzyjają zbliżeniu”²⁹, zbyt duże różnice między kobietami i mężczyznami, atawizmy, ślepe żądze, egocentryczność i kultura³⁰. Nowoczesny świat, który naznaczony jest pośpiechem, nie sprzyja zmianie tej sytuacji. Dystans między partnerami pogłębia rozwijająca się nieustannie technologia: „Zmęczeni wracają z pracy i w dwóch telewizorach oglądają dwa różne kanały. Telefon albo milczy, albo rozbrzmiewa niczego nie obiecującą paplaniną” (PA, s. 25).

Bohaterowie książek autora *Ostatniego raportu*, nie potrafiąc zbudować trwalszych związków interpersonalnych, „zapadają się” w chorobę nerwową, potrzeby emocjonalno-fizjologiczne zaś załatwiają u prostytutek lub onanizując się. Taka praktyka nie dziwi, zważywszy na fakt, iż samotny seks jest aktem „popelnianym skrycie, w miejscu ściśle prywatnym, pozbawionym społecznej kontroli [...]. Nie chodzi tu wcale o degradowanie przyjemności, tylko o to, że masturbacja, która dokonuje się w samotności, rozrywa ramy społecznej wspólnoty”³¹.

²⁹ Z. KRUSZYŃSKI: *Powrót Aleksandra*. Kraków 2006, s. 25. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Po skrócie PA podaję stronę, na której cytuję się mieści.

³⁰ Por. J. FRANCAK: „Podwojona obcość”. *Proza Zbigniewa Kruszyńskiego...*, s. 121.

³¹ M.P. MARKOWSKI: *Niewymienne ciało. Masturbacja i dylematy kultury nowożytnej*. W: T.W. LAQUEUR: *Samotny seks. Kulturowa historia masturbacji*. Przeł. M. KACZYŃSKI, A. LEŚNIAK, G. UZDAŃSKI, M. SOSNOWSKI. Przedmowa M.P. MARKOWSKI. Red. nauk. A. BIELIK-ROBSON. Kraków 2006, s. X.

Kreowani przez Kruszyńskiego bohaterowie wydają się aspołeczni, nienauczeni bliskości, nie potrafią zaufać innym. Czynności erotyczne traktując mechanicznie i beznamiętnie, chcą podkreślić bycie poza tzw. układami interpersonalnymi, które nakładałyby więzy emocjonalne.

Przyjemność samotnego seksu – powiadał Thomas W. Laqueur – potencjalnie autarkiczna, dotyka wewnętrznego życia człowieka nowoczesnego w sposób, którego wciąż nie potrafimy zrozumieć. Jak żadna inna forma seksualności w naszej epoce, samotny seks pozostaje zawieszony między samopoznaniem a solipsyzmem, pragnieniem a ekscysem, prywatnością a samotnością, niewinnością a sumieniem³².

W przypadku bohaterów prozy Kruszyńskiego mamy do czynienia także z autoerotyzmem twórczym, rozumianym – najprościej rzecz ujmując – jako pisanie w celu osiągnięcia samozadowolenia, dostarczenia sobie rozkoszy, jakiej nie sposób doznać podczas intymnego zbliżenia z Drugim, czy rekompensowania sobie braków dostrzeganych u siebie w innych przestrzeniach aktywności³³. Stąd mowa tu być może o szeroko rozumianym „egzystencjalnym tułactwie”, które podbudowane jest również

dreńczącą niewspółmiernością słów i rzeczywistości („szczęście” jako hipostaza, fikcja), za sprawą której pozwalamy się uwodzić językowym fantomom; ponura wizja życia zbiorowego jako antagonizmu fałszywych wspólnot, nie tyle nawet „wyobrażonych”, co wmówionych czy narzuconych (przez władzę lub obyczaj); materialistyczny redukcjonizm (*tak, zaspakajanie*) połączony z refleksją wanitatywną (*raporty nicości*)³⁴.

³² T.W. LAQUEUR: *Samotny seks...*, s. 354–355.

³³ Zob. A. NĘCKA: *Cielesne o(d)słony. Dyskursy erotyczne w polskiej prozie po 1989 roku*. Katowice 2011, s. 149.

³⁴ J. FRANZAK: „Podwojona obcość”. *Proza Zbigniewa Kruszyńskiego...*, s. 110.

W konsekwencji, pojawiają się deklaracje w rodzaju:

Nie ujawni się, nie będzie deklarował lojalności, czarnych jak noc pieniędzy. Stać go jeszcze na opłacenie elektryczności, zużywa jej zresztą coraz mniej, siedząc w ciemnościach i obserwując tylko światła znikających w oddali na jednokierunkowej ulicy samochodów, mocniejszy błysk czerwonego, gdy hamują przed ostatnim zakrętem, uwaga, prosta, odjazd. Będzie prowadził rachubę czasu – cztery pionowe kreski i piąta przekreślająca je pozioma – i zapisywany o świetle dziennik nieobecności: kurczą się zapasy mąki, komplet gazet z zeszłego miesiąca przeczytany do wyłowionej deski, na kuchence rozniecony ogień, dobra widoczność, żadnych żagli na horyzoncie, a potem znów ogarniająca wszystko mgła.

S, s. 109

Być może w znacznej mierze dzięki świadomości prowizoryczności, umowności i nieautentyczności budowania wspólnot (dzielenia otoczenia na „my” i „wy”) owa granica z czasem zaczyna się zacierać, by doprowadzić do konstatacji: „Więc jednak oddychamy tym samym powietrzem” (S, s. 109).

Poczucie obcości zresztą nie do końca zależne jest od przestrzeni geograficznej. Dość przywołać taki oto *passus*:

Szedł przez swoje rodzinne miasto i czuł się trochę jak cudzoziemiec, przejazdem. Od wielu tygodni prawie nie wysiadał ze służbowego samochodu – nie licząc pracy, domu i od czasu do czasu mieszkania B. Nie pamiętał, kiedy ostatni raz miał okazję przejść się pieszą handlową ulicą – Jeszcze trochę, a będą nam urządzać wycieczki czarterowe do centrum, urzędnikom dryfującym między biurem a biurem – pomyślał i dotknął wewnętrznej kieszeni marynarki, gdzie zawsze na wszelki wypadek nosił zjeżdżony paszport.

Zdawało mu się, że niczego nie poznaje, sklepy zamieniły się miejscami.

S, s. 137

Obcym można czuć się także we własnym mieście, w obrębie dobrze (rozpo)znanej przestrzeni. Niezwykle szybko postępuje erozja

wspomnień. Zresztą pamięć odgrywa w opowieści Kruszyńskiego niebagatelną rolę. Autor *Ostatniego raportu*, konstruując swoje narracje, wykorzystuje mechanizm pamięci, pokazując go jako swoistego rodzaju polifoniczne nałożenie się na siebie głosów odsłaniających świadomość czasów PRL-u. Pamięć indywidualna, tym samym, generując „znaczenia zapamiętane i teraz odtwarzane”³⁵, zdradza obecność stereotypów i klisz, będących elementami pamięci zbiorowej. W rezultacie, jak stwierdza Dorota Mazurek, „pamięć jest sposobem na odtwarzanie świadomości jednostkowej i zbiorowej pewnego pokolenia. Pamięć jest zabiegiem systematyzowania rzeczywistości. Nadawania znaczeń rzeczywistości z perspektywy różnych świadomości jednostkowych, które splatają się w świadomość zbiorową”³⁶. Dzięki takiemu pojmowaniu pamięci w przypadku Kruszyńskiego mamy do czynienia – podobnie jak u Zygmunta Haupta – z wykorzystywaniem enumeracji, z tą różnicą, że autor *Szkiców historycznych* wylicza czynności i zdarzenia, z kolei Haupt – przedmioty i osoby. Obydwaj pisarze w podobny sposób operują czasem, czyniąc go płynnym i swoście względnym³⁷. Wszystko to sprawia, że nawet tematyzowanie Polski Ludowej, jakie obecne jest w twórczości Kruszyńskiego, stara się wymykać „klasycznym” ujęciom. W rezultacie, autor *Szkiców historycznych* jawi się jako demitologizator. W debiutanczej powieści *Schwedenkräuter* rozprawiał się z romantycznymi wyobrażeniami na temat emigracji, w *Szkicach...* – z obrazem komunistycznej władzy i antykomunistycznej opozycji, w późniejszych książkach dochodzi krytyka liberalno-demokratycznej utopii oraz mitologii rodziny³⁸.

Najważniejszym „punktem odbicia”, jak się zdaje, jest w prozie Kruszyńskiego okres Polski Ludowej, o którym zwykło się opowiadać jako o „czarnej dziurze”, nieustannie wzbudzającej rozmaite kontrowersje. Z tego to nade wszystko powodu przyciąga ona uwagę badaczy, którzy pojmując ją już jako zamkniętą całość, próbują odzyskiwać i reinter-

³⁵ D. MAZUREK: *Sprostac rzeczywistości. O prozie Zbigniewa Kruszyńskiego...*, s. 154.

³⁶ Tamże.

³⁷ Zob. tamże, s. 155.

³⁸ J. FRANCAK: „Podwojona obcość”. *Proza Zbigniewa Kruszyńskiego...*, s. 115.

pretować zjawiska związane z ową „egzotyczną” epoką³⁹. Nie miejsce tu, by przywoływać kulisy polskiej debaty na temat PRL-u czy batalii o wyższości/nіższości „homo sovieticus” (Józef Tischner) nad „homo polonicusem” (Marek Nowakowski). Dość wspomnieć, że problemem, który przede wszystkim organizuje nasze myślenie o minionej epoce, jest kwestia komunikacyjna. W dyskusji opublikowanej w 2006 roku na łamach „Dekady Literackiej” Jerzy Jarzębski zwracał uwagę na problem ekspresji i adresata⁴⁰, którego konsekwencją jest wewnętrzne klasyfikowanie pojawiających się powieści tematyzujących specyfikę życia i literatury doby PRL-u. W rezultacie, odnajdziemy w prozie uczestników i świadków tamtych zdarzeń jej wizerunki odmienne od portretów spisanych przez tych, którzy wówczas byli nastolatkami lub dziećmi, czy problematyzowanych przez najmłodszych, którzy wiedzę na temat PRL-u wynieśli z opowieści swoich przodków oraz literatury i filmów. Stąd inaczej akcenty rozkładać będzie choćby Janusz Kasiński

³⁹ Dość wspomnieć choćby kilka pozycji bibliograficznych, wśród których na szczególną uwagę zasługują: P. CZAPLIŃSKI: *PRL i oczyszczanie nowoczesności*. W: TENŻE: *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*. Warszawa 2009, s. 106–143; Czarna dziura lat osiemdziesiątych. O literaturze ostatniej dekady dyskutują: Jan Błoński, Tadeusz Nyczek, Jerzy Jarzębski, Marian Stala oraz – ze strony redakcji „TP” – Jerzy Pilch. „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 13, s. 1, 4–5; K. DUNIN: *Czytając Polskę. Literatura polska po roku 1989 wobec dylematów nowoczesności*. Warszawa 2004, s. 165–212; J. JARZĘBSKI: *Zapadanie w niebyt. Literatura PRL-u w nowej rzeczywistości politycznej*. W: (Nie)obecność. Pomińnięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku. Red. H. GOSK, B. KARWOWSKA. Warszawa 2008, s. 435–446; A. NASIŁOWSKA: *Literatura lat osiemdziesiątych – czy warto o niej pamiętać?* W: (Nie)obecność. Pomińnięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku..., s. 424–434; (Nie)ciekawa epoka? Literatura i PRL. Red. nauk. i wstęp H. GOSK. Warszawa 2008; D. NOWACKI: *Widokówki z tamtego świata*. W: TENŻE: *Wielkie Wczoraj*. Kraków 2004, s. 41–66 (pierwodruk w: „Znak” 2000, nr 7, s. 28–52). Zob. też numery monograficzne „Dekady Literackiej”: PRL – znikający horyzont (2006, nr 3) oraz PRL w autobiografii (2007, nr 4), czy „Tekstów Drugich” (1990, nr 1) lub „Znaku” (2000, nr 7).

⁴⁰ *Znikający horyzont. Rozmowa redakcyjna na temat nienapisanej powieści o PRL*. Udział wzięli: Jerzy Jarzębski, Marek Kozicki, Włodzimierz Maciąg, Paulina Małochleb, Robert Ostaszewski, Anna Pochłódka, Bogdan Rogatko, Marta Wyka, Teresa Walas. „Dekada Literacka” 2006, nr 3, s. 5.

ski (*Na stracenie; Twarzą do ściany; Niemoc*), Włodzimierz Odojewski (*Oksana; Milczący, niepokonani; Opowieść katyńska*), Henryk Grynberg (*Szkice rodzinne; Dziedzictwo*) czy Jerzy Pilch (*Tysiąc spokojnych miast*), Włodzimierz Kowalewski (*Powrót do Breitenheide; Bóg zapłać!*), Tadeusz Sobolewski (*Dziecko Peerelu*), Antoni Libera (*Madame*) i Wilhelm Dichter (*Koń Pana Boga; Szkoła bezbożników*), inaczej zaś Stefan Chwin (*Krótką historią pewnego żartu; Hanemann*), Izabela Filipiak (*Absolutna amnezja*), Olga Tokarczuk (*Prawiek i inne czasy*), Andrzej Stasiuk (*Białe kręgi; Jak zostałem pisarzem. Próba autobiografii intelektualnej*) lub Marek Sieprawski (*Miasteczko z ludzką twarzą*)⁴¹.

Opowieść o czasach PRL-u jest przeto problemem komunikacyjnym. Zdaniem Przemysława Czaplińskiego:

Sprawą najważniejszą stała się relacja między obrazem PRL-u a teraźniejszością. Mówiąc prosto: opowiadamy o PRL-u i o sobie w PRL-u po to, by wyznaczyć własną pozycję w sporze o PRL i swoje miejsce w postkomunistycznej Polsce. Nie spieramy się o wizerunki dawnego świata, lecz o dzisiejsze konsekwencje, które z danego wizerunku wynikają. Nawet bowiem jeśli nieliczni z nas ponoszą odpowiedzialność za socjalistyczne państwo, wielu może odczuć skutki cudzego wyobrażenia i cudzej narracji o nim. Narracje o PRL-u nachodzą na siebie i wzajemnie się zwalczają, występując w roli narzędzi walki o godną pozycję w nowej rzeczywistości. [...] Właśnie ze względu na te konsekwencje – rozumiane prawnie i symbolicznie – tworzenie narracji o PRL-u stało się wojną o PRL⁴².

W konsekwencji, skutkiem ubocznym „oczyszczania się z PRL-u” jest „produkowanie zmyły”. Skoro wszyscy, którzy żyli w epoce Polski Ludowej, są podejrzani, to – jak powiada dalej badacz – „każdy powinien przygotować własną narrację”⁴³. Podobnie kwestie te ujmował Dariusz

⁴¹ Zob. więcej na ten temat we wstępie Hanny Gosk do tomu zbiorowego (*Nie)ciekawa epoka? Literatura i PRL...*, s. 8–9. Por.: P. CZAPLIŃSKI: *PRL i oczyszczanie nowoczesności...*; D. NOWACKI: *Widokówki z tamtego świata...*

⁴² P. CZAPLIŃSKI: *PRL i oczyszczanie nowoczesności...*, s. 120.

⁴³ Tamże, s. 142–143.

Nowacki, który w 2000 roku pisał o swoistej prywatyzacji opowieści o PRL-u, przekonując, że chodzi nade wszystko o „problem »obecności w PRL-u« (problem uwikłania jednostki w tamtą rzeczywistość)⁴⁴. Najważniejsza zatem miałyby być dominanta podmiotowa, w efekcie czego „żyrantem” opowiadania o Polsce Ludowej powinna być własna biografia⁴⁵. Ale, jak dodaje krytyk, chodzi o to

jak czytamy prozę, która traktuje o PRL-u? Czy w ogóle możemy zaufać literackim wyprawom w przeszłość podejmowanym po 1989 roku? Wydaje się, że tak, wszelako pod warunkiem, że akceptujemy to, co z rzeczywistości aktualnej przemycone zostało w rzeczywistość zrekonstruowaną. Tak naprawdę spieramy się nie o literackie przedstawienia Polski Ludowej, tylko o „ciało obce”, o to, co z dzisiejszego świata mniemań i sympatii przedostało się do tamtego, obecnego na kartach powieści⁴⁶.

Nie inaczej zdaje się postępować Zbigniew Kruszyński, którego *Ostatni raport* jest jednym z ciekawszych przykładów powieści problematyzującej czas Polski Ludowej. Dzieje się tak już choćby dlatego, że *Ostatni raport*⁴⁷ jest swoistą repetycją, czymś na kształt „wydania drugiego poprawionego” opublikowanych w 1996 roku jego *Szkiców historycznych*⁴⁸. Jak zauważył Wojciech Rusinek:

Powrót do historii opowiedzianej przed ponad dekadą umożliwia Kruszyńskiemu skomplikowanie obrazów bohatera i świata, historia opozycjonisty-leksykografa podbudowana zostaje w roku 2009

⁴⁴ D. NOWACKI: *Widokówki z tamtego świata...*, s. 41.

⁴⁵ Zob. tamże, s. 44.

⁴⁶ Tamże, s. 45.

⁴⁷ Z. KRUSZYŃSKI: *Ostatni raport*. Kraków 2009. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Po skrócie OR podaję stronę, na której cytat się mieści.

⁴⁸ O tym, że kolejne książki Kruszyńskiego „wzajemnie się »naświetlają«” dzięki „dopisywaniu bogatszych diagnoz do wcześniejszych konstatacji”, pisał Wojciech RUSINEK: „Śledztwo jest zawsze w toku”. *Strategie narracyjne w prozie Zbigniewa Kruszyńskiego...*, s. 406.

wątkiem teczek służb bezpieczeństwa, zawilościami współpracy opozycjonistów z bezpieczeńką oraz polemiką ze współczesnymi rozliczeniami w duchu Instytutu Pamięci Narodowej. Nie oceniając postawy interwencyjnej autora, należy oddać sprawiedliwość temu zabiegowi. Doprawdy, zbyt dużo zauważyć można zbieżności w historiach bohaterów dwu książek Kruszyńskiego, by nie odczytywać tej drugiej właśnie jako znaczącego nawiązania. Ale też opowiedziane raz jeszcze *Szkice historyczne* nie tylko nie sprawiają wrażenia niepotrzebnej powtórki, ale wciągają odbiorcę w intrygującą grę niepewności i odniesień między powieścią-źródłem a opublikowanym niedawno *Ostatnim raportem* (grę zarówno epistemologiczną, publicystyczną, jak i *last but not least* artystyczną)⁴⁹.

Przypomnijmy pokrótce, że *Szkice historyczne* (zaopatrzone w podtytuł: *Powieść*) zostały ufundowane na doświadczeniach biograficznych Kruszyńskiego, choć są to tropy utajone. Pisarz, stawiając na enigmatyczność i anonimowość, wybrał adekwatną do zapisków konspiracyjnych metodę zacierania cech pozwalających zidentyfikować postaci i miejsca. Retrospekcje głównego bohatera dopełnione zostają przez relacje jego żony Ewy oraz malarki z ASP, co ma naśladować mechanizm zbierania zeznań do teczki. Autor *Schwedenkräuter*, rozbijając „centrum” narracyjne, zdestabilizował spójność nie tylko tekstu, ale i podmiotu mówiącego, co „w ostateczności daje wrażenie, jakby uchwytnie sensy wyłaniały się tylko na chwilę i zaraz znikaly”⁵⁰. Otrzymujemy przeto – co zostało

⁴⁹ W. RUSINEK: *Z Babadag na Taksim*. „FA-art” 2009, nr 3, s. 58.

⁵⁰ D. NOWACKI: *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90*. Kraków 1999, s. 116. Por. TENŻE: *Widokówki z tamtego świata...*, s. 53. Zob. też *Dystans jak powietrze*. Ze Zbigniewem KRUSZYŃSKIM rozmawia Robert OSTASZEWSKI. W: R. OSTASZEWSKI: *Etapy. Rozmowy z pisarzami (i nie tylko)*. Olsztyn 2008, s. 147–154. Na kłopoty lekturowe wynikające z osobliwości narracyjno-językowych zwracali uwagę bodaj wszyscy recenzenci tej powieści. Zob.: Z. CHOJNOWSKI: *Historia upodlenia*. „Nowe Książki” 1997, nr 3, s. 56–57; A. CZACHOWSKA: *Własne przeżycia, cudza mowa*. „Res Publica Nowa” 1997, nr 4, s. 63–64; M. NAWROCKI: *Poetycka proza historii*. „Dekada Literacka” 1998, nr 5, s. 14; M. ORSKI: „*Powieść*” w szkicach. „Odra” 1997, nr 7–8, s. 122–123 oraz skróconą wersję recenzji w: TENŻE: *Studia i media Zbigniewa Kruszyńskiego*. W: TENŻE: *Lustratorzy wyobraźni, rewidenci fikcji. O polskiej prozie lat dziewięćdziesiątych*. Warszawa

zasygnalizowane już na poziomie tytułu – szkice, które składają się na rozproszony biogram. Z okrucich, detali, konkretów wyłania się obraz ówczesnej Polski. Bohaterem jest typowy polski inteligent, urodzony w połowie lat pięćdziesiątych, którego pociąga lektura zakazana (Gombrowicz), muzyka Cohena i który wierzy, że życie jest gdzieś indziej, bo na Zachodzie. Potem, oczywiście, „Solidarność”, radykalizm i działalność opozycyjna, a w konsekwencji – internowanie, konspira, emigracja, aż wreszcie podjęcie decyzji o powrocie do wolnego już kraju. *Szkice historyczne* byłyby więc swoistym rozrachunkiem, tzw. bilansem zysków i strat, powieścią – jak chce Nowacki – oznajmującą m.in. o „kłopotach z wykreśleniem epickiej panoramy, o problematyczności streszczenia – mówiąc słowami z okładki książki – »naszych doświadczeń ostatnich lat«”⁵¹. W efekcie tego Kruszyński wybiera strategię stylistycznego „odchylenia”, będącego wyrazem nie tylko używania przez pisarza własnego idiolektu, ale także przekonania o tym, iż „to bowiem, o czym się opowiada, czyli w sumie to, co zaleca się do nas jako tekst historii, istnieje tylko jako przygoda języka”⁵². Ale to coś więcej aniżeli jedynie „przygoda języka”. W jednym z wywiadów Kruszyński przyznał:

Dla mnie prymarna jest rzeczywistość *in crudo*, wcale nie przygody języka [...]. Język jest częścią rzeczywistości, w której żyjemy, równie materialną, jak szklanka piwa [...], a czasami istniejącą nawet w sposób bardziej dotkliwy, bolesny – i stąd może bierze się nadobecność języka w mojej prozie. Chociaż nie ma prostego przełożenia rzeczywistości na język, ani biograficznego konketu na tekst literacki⁵³.

W efekcie – jak trafnie konstatawała Anna Rogala – ów brak fabularnych konkretów powoduje, że

2003, s. 112–115; K. UNIŁOWSKI: *Fiszki na wietrze*. W: TENŻE: *Skądinąd. Zapiski krytyczne*. Bytom 1998, s. 156–161; Z. ZIĄTEK: *Czytanie pierwsze. Czytanie drugie*. „Regiony” 1998, nr 1–3, s. 228–231.

⁵¹ D. NOWACKI: *Zawód: czytelnik...*, s. 117.

⁵² Tamże, s. 118.

⁵³ *Dystans jak powietrze...*, s. 150–151.

Znajdujemy tyle samo znaków odsyłających do czasów poprzedniego systemu, znaków łatwych do rozszyfrowania, co obcego elementu gry słownej, zabawy kontekstem, dwuznaczności. [...] Narrator zdaje się świadomie tak wiązać słowa, wprowadzać wyrażenia w takie związki i zależności, by funkcjonowały one niczym reklama podprogowa [...]. Często polega to na równorzędności znaczeń o zabarwieniu erotycznym i politycznym, z obecnością jednak jakiegoś ukrytego znaku, który daje nam pewność co do interpretacji politycznej. Autor sugeruje, że uczestniczymy w opowieści opartej na swoistym szyfrze, abyśmy na koniec mogli dostrzec szaleństwo zamkniętego koła. Okazuje się, że my sami odczytujemy tekst, wyróżniając to, co nam najbliższe. Nasz sposób czytania można więc uznać za element konstrukcyjny tekstu. Kruszyński, zakładając naszą reakcję, w niekonwencjonalny sposób łączy dobrze nam znane słowa i idiomy. Jakby przewidywał, że nawet da nam przypadkowe szczegóły, i tak umieścimy je w określonym kontekście⁵⁴.

Dzięki temu zawarta w *Szkicach historycznych* opowieść nabiera znamion uniwersalnych. To nie tyle zapis doświadczenia indywidualnego, ile pokoleniowego (czy nawet szerzej – ogólnoludzkiego i ponadczasowego)⁵⁵, zapis, który udowadnia, „jak tamten czas [okres Polski Ludowej – A.N.] pozostaje w języku i myśleniu. Jak ludzie, którzy operują szyfrem na każdej płaszczyźnie swojego życia, nawet osobistego i intymnego, stwarzają absurdalny świat permanentnego zagrożenia”⁵⁶.

⁵⁴ A. ROGALA: *Tekst jako przygoda lektury, czyli proza Zbigniewa Kruszyńskiego...*, s. 28.

⁵⁵ W jednym z wywiadów Kruszyński przyznawał: „Czas mojego dorastania – schyłkowego peerelu – nie był bardzo szczególny, bo takich krajów było wiele, sytuacji paranoicznych, bolesnych i jeszcze trudniejszych niż nasze – więcej. Ale to nie jest żadne usprawiedliwienie. Nie ma co gdybać o niejednoznaczności tamtych czasów, w których trudno oddzielić dobro od zła. To nie jest tak”. *Agent? To nie byłem ja*. Ze Zbigniewem KRUSZYŃSKIM rozmawia Małgorzata MATUSZEWSKA. „Gazeta Wrocławska” z 10.12.2010 r. Dostępne także w Internecie: <http://www.gazetawroclawska.pl/wieczorwroclawia/343215,zbigniew-kruszyński-agent-to-nie-bylem-ja,id,t.html?cookie=1> [data dostępu: 24.09.2011].

⁵⁶ A. ROGALA: *Tekst jako przygoda lektury, czyli proza Zbigniewa Kruszyńskiego...*, s. 29.

Język prześladowców staje się przeto językiem codzienności, stwarzając kolejną barierę komunikacyjną w relacjach międzyludzkich, także małżeńskich: „Zachodzi przypuszczenie, że utrzymujemy ze sobą kontakt tajny, pozasłowny. Pomimo stwierdzonej równoczesnej bytności w tym samym lokalu nie dochodzą przez cały wieczór dźwięki, jakby przestały działać baterie lub nadajnik”⁵⁷.

W prozie Kruszyńskiego pobrzmiewają echa inspiracji Gombrowiczem. Jak zauważa Zygmunt Ziątek, „dzięki temu swoistemu przygotowaniu mógł pisarz podejść do doświadczenia stanu wojennego od strony przemocy sytuacji komunikacyjnych, przez ten stan narzuconych, i pokusić się o jego syntezę jako stanu przemocy właśnie, objawiającego się najwyraźniej może i najtrwalej właśnie w sferze języka”⁵⁸. Przywołajmy jeden z fragmentów *Szkiców historycznych*:

A podejrzani nie zostają w tyle. Mówią, mówią, talent fabularny, aż powieść wystąpiła z brzegów i nie starcza nam już kwestionariuszy przesłuchania rzeki. Ich projektanci zakładali zwężłość, nie sądzili, że uda się schwycić wylewnych narratorów. Trzeba by nam Bach-tina, by to posegregować, a specjaliści odbywali szkolenia w innym dziale. Szkoda, bo zrobiliby z tuzin doktoratów na temat kategorii narratora nic nie wiedzącego. [...] Notatka sporządzona własnoręcznym pismem? Nie przypomina sobie, pisał pod dyktando, może pili alkohol, może pisał żartem. Zbierał pieniądze, nie będzie teraz się wypierał, ale był przekonany, że w sprawach losowych [...].

Nie, proszę nic nie mówić, niech mówi narrator, który przywraca utraconą wiarę w fikcję.

Proszę podpisać, w dolnym prawym rogu, odmawiamy składania wyjaśnień do kupy. Co tu zresztą wyjaśniać, jak i tak ciemnota.

Możemy cię załatwić. Możemy załatwić twoją żonkę i synalka. Niestety chodzą po ludziach i parami, możemy się po was przejść, przejechać, tak że nie zostanie ani widu, ani śladu. Możemy załatwić twoje kochanki i kuzynów, i kochanki kuzynów, i kuzynów

⁵⁷ Z. KRUSZYŃSKI: *Szkice historyczne...*, s. 139. Por. L. SZARUGA: *Język zmiany*. „Kultura” 1999, nr 10, s. 129.

⁵⁸ Z. ZIĄTEK: *Czytanie pierwsze. Czytanie drugie...*, s. 230.

kochanek. Możemy ci przypierdolić, zdrowo, tu i teraz. [...] Będziesz mówił, śpiewał, wył i tańczył, jak ci zagramy, jeśli ci zagramy. Jesteś nasz, bo wszystko jest nasze [...]. Twoi oddani przyjaciele – zaopatrują nas w raporty [...]. Archiwa są pojemniejsze, cenniejsze od bibliotek. Pamiętamy wszystko, ale ujawniamy to, co konieczne w swoim czasie. [...] Ślamazarni historycy ślęczą nad rocznikami gazet i szukają w nich nieuchwytnego sedna. To w nas jest sedno, tętno. [...] To my mamy narzędzia, my tworzymy historię. [...] Bezsilni zazdrośnicy zarzucają nam fałszerstwa. Jakie fałszerstwa? My nie fałszujemy, my tworzymy. Czy czysta twórczość może być fałszywa? I kto nam to zarzuca? Nasi informatorzy! [...] Nie musimy nikogo łamać, namawiać do współpracy. Łamią się jak zapalki, jak one do niej palą. Proszą, byśmy zechcieli przeczytać ich donosy. To tam ukrywa się współczesna powieść. [...] Nie ma żadnych wartości, tylko cena⁵⁹.

Zdaniem Zbigniewa Chojnowskiego, „utwór Kruszyńskiego to powieść-zeznanie, w której język, mentalność oprawców usiłuje przeniknąć w osobowość ofiar, aby usankcjonować ostatecznie stan upodlenia”⁶⁰. Stąd zmieniająca się niczym w kalejdoskopie narracja *Szkiców historycznych* przekształca się z listów wysyłanych z/do więzienia w sytuację prowadzenia śledztwa, z donosów informatorów w komunikaty i rozmowy milicyjne, ze składania wyjaśnień w ich wysłuchiwanie. Nie tyle zatem chodzi o „wyłowienie” wielości odrębnych głosów mówiących, co o zauważenie „»języków«, które wyprodukował czas stanu wojennego”⁶¹. Kruszyński przeto, potęgując wieloznaczność słów, podkreśla sztuczność i dekoracyjność „historyczności” oraz jej literackość. Stąd generowanie odmiennych, mętnych relacji, mających na celu oddzielenie historycznej „prawdy” od „fałszu”⁶². To jest ponadto powodem tego, że autor *Szkiców...* „pisze tak, by nie re-konstruować, ale właśnie rozsiewać ślady, tropy, aluzje (historyczne, biograficzne, literackie). Jego »styl« rozprasza,

⁵⁹ Z. KRUSZYŃSKI: *Szkie historyczne...*, s. 91–94.

⁶⁰ Z. CHOJNOWSKI: *Historia upodlenia...*, s. 57.

⁶¹ Z. ZIĄTEK: *Czytanie pierwsze. Czytanie drugie...*, s. 230.

⁶² Zob. tamże, s. 231.

nie – scala”⁶³. Dzieje się tak również dlatego, że strategia (specyficznie pojmowanego) śledztwa znamienna jest także dla filologów. Wszak „Uniwersytet, królestwo fiszek. Zgubny zwyczaj cytowania (miejsce, strona, data), dokładnych, zbyt dokładnych, adresów wydawniczych”⁶⁴. W rezultacie, narrator przyjmuje trzy postawy: „encyklopedysty-leksykografa, korektora-cenzora i śledczego”⁶⁵, które nakładając się na siebie, wzajemnie się uzupełniają. W konsekwencji, w jednostce wytwarza się konieczność rejestrowania i inwentaryzowania⁶⁶. Postępowanie, pozwalające na sporządzenie rozmaitych spisów przedmiotów, ludzi, czynności, ma zadanie epistemologiczne; chodzi – najogólniej rzecz ujmując – o (roz)pozna(wa)nie otaczającej rzeczywistości⁶⁷, dokonywane także poprzez wchodzenie w kontrakcje z tekstami (filozoficznymi, literackimi, egzystencjalnymi). W przypadku Kruszyńskiego mamy tedy – jak konstatował Krzysztof Uniłowski – do czynienia ze stylem, który

jest rozgrywką z cudzym słowem, na jakie skazuje nas historia (doświadczenie), słowem, które matrycuje nasze widzenie świata i postrzeganie siebie samego. Język, jakim mówię, nie pochodzi ode mnie (nie ja jestem jego właścicielem), a przecież właśnie on stwarza moją biografię, przymusza do konspiracji i siedzenia, czyni z paranoi

⁶³ K. UNIŁOWSKI: *Fiszki na wietrze...*, s. 158.

⁶⁴ Z. KRUSZYŃSKI: *Szkice historyczne...*, s. 8.

⁶⁵ Szerzej pisał o tym Wojciech RUSINEK. Zob. TENŻE: „Śledztwo jest zawsze w toku”. *Strategie narracyjne w prozie Zbigniewa Kruszyńskiego...*, s. 403.

⁶⁶ O tej strategii mówi się w prozie Kruszyńskiego wielokrotnie. Dość przywołać dwa, pochodzące z różnych utworów autora *Szkieł...*, passusy: „Śmiem twierdzić, że bez gruntownych badań, statystycznie uprawdopodobnionych, percepcja nie jest wiele warta, ot, jednorazowa, miękka, poetycka tam, gdzie trzeba twardych przesłanek”. Z. KRUSZYŃSKI: *Na łąkach i morzach*. W: TENŻE: *Na łąkach i morzach*. Warszawa 1999, s. 14; „Niezliczona jest liczba typów, cech, i blankiety, chociaż maksymalnie dokładne, mogą coś pominąć. Stąd ogromna waga rubryki: inne, w której notujemy spostrzeżenia nie pasujące do wzoru”. TENŻE: *Spis respondentów*. W: TENŻE: *Powrót Aleksandra...*, s. 39.

⁶⁷ Por. D. MAZUREK: *Sprostować rzeczywistości. O prozie Zbigniewa Kruszyńskiego...*, s. 155.

naczelną zasadę rzeczywistości [...], narzuca gotowe matryce poznawcze i aksjologiczne hierarchie⁶⁸.

Jednostkowa biografia przypomina zatem biografie innych, zamieniając to, co osobiste, w to, co wspólnotowe. Pokolenie żyjące w PRL-u jawi się jako pokolenie stracone, generacja, której egzystencja przeciekała przez palce⁶⁹. Problem, jaki dodatkowo stara się wyartykułować pisarz w *Szkicach*..., wiąże się z odpowiedzialnością za innych. Bohater prozy autora *Na łąkach i morzach* ocenia swoje wybory z perspektywy ich wpływu na jego bliskich⁷⁰. Najprawdopodobniej z tego powodu, jak zauważył Nowacki,

Chodzi o to, że doświadczenie PRL-u politycznego należy widzieć w odpowiedniej skali. Nie ma powodu, by sprawom politycznym i obywatelskim wyznaczać uprzywilejowaną pozycję. Najciekawsze jest jednak to, że obrachunków, o których tu mowa, nie dostajemy w formie gotowej, uporządkowanej. Przeciwnie – to zbiór „szkiców”, które – tak naprawdę – nie układają się ani w biografię, ani w historię (wyimek historii PRL-u). Jeśli już w cokolwiek się układają, to raczej w opowieść o kłopotach z mówieniem zarówno o sobie, jak i o doświadczeniu ponadindywidualnym (pokoleniowym, historycznym). A zatem temat jest tu uniwersalizowany nie tylko poprzez wpisanie tegoż tematu w dylematy obejmujące całokształt życiowych doświadczeń bohatera, ale przede wszystkim poprzez ujawnienie elementarnej trudności – braku wiarygodnego języka. Bo to język właśnie (matryce społecznej komunikacji, style wypowiedzi o przeszłości) wypycha podmiot mówiący w schematy opowieści „historycznej” czy pokoleniowej⁷¹.

Ostatni raport Kruszyńskiego – a zatem „wersja druga poprawiona” – jeszcze mocniej podkreśla ów brak wiarygodnego języka, nieco ina-

⁶⁸ K. UNIŁOWSKI: *Fiszki na wietrze*..., s. 160.

⁶⁹ Zob. tamże.

⁷⁰ Zob. D. NOWACKI: *Widokówki z tamtego świata*..., s. 53.

⁷¹ Tamże.

czej jednak rozkładając akcenty. Tym razem bowiem autor *Powrotu Aleksandra* skreślił opowieść nie tylko o władzy, jaką daje słowo, ale również o tym, że „prawda” o tamtej epoce nie jest możliwa do zrekonstruowania. Dlaczego? Choćby dlatego, że zawsze obowiązuje „pierwsza” narracja, a zatem „Opowieść, której (jeszcze) nie ma [nie zdążono bowiem opracować jej w IPN-ie – A.N.], musi ustąpić przed narracją już istniejącą [a zatem tą, spisaną przez jej opowiadacza – A.N.]”⁷². Nie inaczej postępuje przecież bohater-narrator *Ostatniego raportu* Kruszyńskiego, który – gdyby pójść tropem podrzuconym na czwartej stronie okładki tej książki – bezlitośnie donosi na samego siebie. Nie jest tak jednak w istocie. Człowiek ów nie jest, jak zauważali komentujący tę prozę recenzenci, ani kanalią, ani ofiarą⁷³. Kim zatem jest? Bezimiennym absolwentem polonistyki i studentem romanistyki, obdarzonym niezwykle talentem obserwacji, skłonnościami erotomańskimi oraz umiejętnością łatwego zdobywania ludzkiej sympatii i zaufania; po wielu latach snuje opowieść o swoim życiu, wypełnionym w znacznej części lawirowaniem między dwoma wrogimi środowiskami. Bohater *Ostatniego raportu* zajmował się bowiem równocześnie pisaniem raportów dla Służby Bezpieczeństwa oraz pełną zaangażowania działalnością opozycyjną w Studenckim Komitecie Solidarności⁷⁴. Będąc bezkarnym

⁷² D. NOWACKI: *Esbek spisał czyny i rozmowy*. „Gazeta Wyborcza” z 5.10.2009 r., s. 16.

⁷³ Należy jednak dopowiedzieć, że owa ambiwalencja wynika z pobudek nie tyle patriotycznych, ile egoistycznych. Zob.: M.: nota rec. z *Ostatniego raportu*. „Odra” 2010, nr 5, s. 109; A. MADALIŃSKI: *Anty-Madame*. Dostępne w Internecie: <http://www.dwutygodnik.com.pl/artukul/450-anty-madame.html> [data dostępu: 12.02.2010]; K.B. MALINOWSKI: *W zwierciadle lustracji*. „Lampa” 2009, nr 9, s. 59; T. MIZERKIEWICZ: *Powieść lozańska*. „Nowe Książki” 2009, nr 12, s. 16; D. NOWACKI: *Esbek spisał czyny i rozmowy...*; M. ORSKI: *Donos na życie*. „Kwartalnik Artystyczny” 2009, nr 4, s. 150–153; A. WOLNY-HAMKAŁO: *Dwuświat donosiela*. Dostępne w Internecie: <http://www.polityka.pl/kultura/ksiazki/303146,1,recenzja-ksiazki-zbigniew-kruszyński-ostatni-raport.read> [data dostępu: 12.02.2010].

⁷⁴ Mówienie o zaangażowaniu narratora *Ostatniego raportu* jest jednakże podszyte ironią. Wszak, jak słusznie konstatawał Jerzy Jarzębski: „W romansach chętnie realizuje model »trójkątny«, podobny »trójkąt« powstaje w jego relacjach z bezpieką i opo-

(dzięki ochronie SB), śmiało poczynił sobie na gruncie aktywności opozycyjnej (zyskując uznanie „podziemia”). Dostał stypendium w Lozannie, by i tam rozpracowywać niezależny ruch studencki. Współpracował ze szwajcarskimi mediami, miał się drobnych zajęć zarobkowych, w końcu zdefraudował środki pochodzące ze zbiorów i zainwestował je na giełdzie. Gdy jednakże dostał propozycję objęcia asystentury na Uniwersytecie Wrocławskim, powrócił do kraju na kilka miesięcy przed stanem wojennym. Początkowo chciał wprowadzić zerwać kontakty z SB, ale jego starania pozostały bez rezultatu. Po czasie stał się jednak dla „esbeków” bezużyteczny. Jego życie nie zmieniło się nawet wraz z trafieniem do więzienia. Został uwolniony na mocy amnestii i objął szefostwo delegatury UOP-u, a później funkcję ambasadora w Sztokholmie. W tym miejscu co prawda urywają się losy bohatera, ale Kruszyński pozostawia subtelną sugestię, dzięki której możemy przeczuwać, że dalsze dzieje owego donosiciela-opozycjonisty potoczyły się dla niego pomyślnie, nie zostawiając draśnić na jego charakterze.

Donos na samego siebie, z jakim mamy (czy raczej przy uwzględnieniu określonych zastrzeżeń moglibyśmy mieć) do czynienia w *Ostatnim raporcie*, jest zatem donosem szczególnej natury. Narrator nie opowiada swojej historii po to, by usprawiedliwić własne niegdysiejsze wybory w celu uzyskania spokoju sumienia, czy po to, by zadośćuczynić tym, których skrzywdził w przeszłości. Nie pokazuje siebie również jako ofiary, a zatem kogoś, kto denuncjował, bo zmusiły go do tego okoliczności. Autor *Na ładach i morzach* ma – oczywiście – pełną świadomość tego, że postawy w rzeczywistości peerelowskiej determinowane były (ale i nadal są) tzw. chwytami poniżej pasa. Jak bowiem zauważa bohater omawianej tu prozy,

Kto odmówi kilku niewinnych informacji, jeśli od nich zależy, czy mąż, żona, dziecko, niepotrzebne skreślić, dostaną lekarstwo? Kogo, odmawiając, skreślimy? Kto okaże się niepotrzebny, dziecko, mąż czy

zycją, a zatem każde zaangażowanie szuka sobie zaraz u Kruszyńskiego jakiejś antytezy”. J. JARZĘBSKI: Zbigniew Kruszyński: „Ostatni raport”. Dostępne w Internecie: <http://www.institutksiazki.pl/pl,ik,site,8,6,2955.php> [data dostępu: 24.09.2011].

żona? Lakoniczne raporty, powtarzające fakty, jakie można znaleźć w aktach paszportowych, są dowodem heroizmu tych ludzi.

OR, 72

Kruszyński nieustannie podkreśla relatywność rzeczywistości. Znosi prosty podział na ludzi dobrych i złych, podłych donosicieli i „ofiary systemu”, bohaterów i oportunistów. Zrywa tym samym ze stereotypem pisania o PRL-u. Próżno szukać w *Ostatnim raporcie* rozterek psychologicznych narratora czy rozdwojenia osobowościowego. Wszak bohater przywoływanej tu powieści nie miewa wątpliwości, nie zajmują go także aspekty moralno-etyczne. W efekcie, gorliwie wypełnia swoją „podwójną misję”, przypominając poniekąd żyjącego w dwóch różnych światach schizofrenika. Dzięki inteligencji i nieustannie ćwiczonym umiejętnościom manipulowania innymi udaje mu się prowadzić podwójną grę. Staje się mistrzowskim (de)maskatorem. Pisarz nie rozstrzyga dylematu zogniskowanego na pytaniu o to, kim jest bohater jego prozy i jak powinno się oceniać jego postawę (oportunista czy człowiek opętany wewnętrznym przymusem notowania drobiazgowych obserwacji?). Pokazuje natomiast, że nie wszystko jest takie proste, oczywiste i jednoznaczne, jak można by się spodziewać. Przypomina, że u źródeł wyborów, postaw stały – ale i nadal stoją – rozmaite powody. Artur Madaliński zauważył, że

To właśnie przerażająca konkluzja – PRL nie tylko nie jest już w nas „ciałem obcym”, ale jest czytelnym znakiem triumfu rzeczywistości *in crudo* nad figurą artystowskiej alienacji, której istota zasadzała się na mitycznej wierze w możliwości istnienia biografii oczywistych. *Ostatni raport* otwiera dostęp do życiorysów wieloznacznych, zróżnicowanych, nieoczywistych. Kruszyńskiego nie zajmuje sprawa źródła postaw bohatera – prozaik nie rozstrzyga, czy bardziej tu winien opresywny system, czy raczej wewnętrzne wybory donosiciela-opozycjonisty. Autor *Schwedenkräuter* dowodzi czegoś innego – dobry opozycjonista to nie tylko martwy opozycjonista. Dobry opozycjonista może być także wyśmienitym ubekiem. I odwrotnie⁷⁵.

⁷⁵ A. MADALIŃSKI: *Anty-Madame...*

Rację miał również Mieczysław Orski, powiadając, że „bohater *Ostatniego raportu* od początku do końca izolując się od innych, pozostaje w świecie swoich idei, zamysłów, idiosynkrazji; jego rola »agenta« jest zaś nie przyczyną takiego a nie innego postępowania w życiu, a konsekwencją jego predyspozycji psychicznych i »programu« mentalnego”⁷⁶. Z tego to po części powodu w odczuciu Tomasza Mizerkiewicza *Ostatni raport* „to wyjątkowo ważna książka, gdyż z doraźnych sporów o byłych tajnych współpracownikach wyprowadza nas w stronę refleksji o nieoczywistych przyczynach osłabienia polskich więzi wspólnotowych”⁷⁷.

Kreśląc atmosferę Wrocławia tamtych lat (w tym mieście bowiem w przeważającej części umiejscowiona została powieściowa akcja), Kruszyński diagnozuje szeroko definiowaną współczesność. W konsekwencji, powieść ma konstrukcję klamrową. Owej swoistej spowiedzi dokonuje dojrzały, pięćdziesięcioletni, dobrze sytuowany człowiek, który powracając do czasów swojej młodości, na nowo (re)konstruuje swój życiorys. Opowieść rozpoczyna od chwili, w której wszystko się zaczęło, czyli od pierwszego roku studiów polonistycznych i starań o paszport. „Ma pan dar obserwacji, niech pan obserwuje” (OR, s. 7) – skonstratował oficer, wręczając wymarzony dokument pragnącemu zobaczyć „kawałek świata” młodzieńcowi. Obsesja notowania otaczających go detali przeważała. Od tego momentu wszystko potoczyło się w szybkim tempie, choć w nie tak oczywisty sposób, jak można by się było spodziewać.

Bohater *Ostatniego raportu* – w którego życiorysie tu i ówdzie przebijają wątki zaczerpnięte z biografii Kruszyńskiego – bardziej niż donosicielem chce być pisarzem. Marzy mu się stworzenie czegoś wielkiego. Być może dlatego właśnie wybrał polonistykę. Pragnął stanąć obok klasyków literatury światowej. Nie potrafił jednak – czego możemy się jedynie domyślać – sprostać swoim twórczym ambicjom. Możliwe, że dlatego bohater *Ostatniego raportu* stwierdził, że:

⁷⁶ M. ORSKI: *Donos na życie...*, s. 153.

⁷⁷ T. MIZERKIEWICZ: *Powieść lożańska...*, s. 16.

Nawet najznakomitszy, porażający logiką wywód jest niczym w porównaniu z prostym donosem. [...] Sonety Baudelaire'a nie są warte jednej prozaicznej wzmianki kwiaciarki ustawionej na placu Solnym. Nawet jeśli nie zostawię po sobie dzieła wiekopomnego (już zostawiłem), to wiem, że każdy mój przecinek, każda moja kropka sięgnęły celu, sięgnęły i przeszły na wyłot.

OR, s. 50

Odkrywszy, że słowo ma niezwykłą moc, że daje – przynajmniej iluzoryczną – władzę, stał się jednym z najdokładniejszych archiwistów otaczającego go świata. Pisanie jest ponadto gwarantem poczucia bezpieczeństwa, (pozornego) panowania nad sytuacją.

Co można powiedzieć do tłumu, nawet uważnego? – będzie się zastanawiał – Przemówienia są złą literaturą, a Churchill nie był żadnym pisarzem. Równie dobrze Nobla można by dać głośnikom. Zateśkniałem do swoich notatek, skupionych, bezinteresownych, intymnych, nawiązujących życiodajną jak pępownina więź z czytelnikiem.

OR, s. 148

Bohater-narrator *Ostatniego raportu* jest nie tylko „podwójnym agentem”, ale nade wszystko grafomanem, który nie może uwolnić się od obsesji notowania. Pragnie pisać i być czytany. Nie obchodzi go moralno-etyczne konsekwencje jego donosów, ale użyteczność jego pracy⁷⁸. Dlatego też doznaje ogromnego rozczarowania, gdy odkrywa, co dzieje się z jego raportami:

Przez rok nie wysłałem żadnego raportu [...]. Nie mogłem jednak dłużej dzielić się tekstami, narażać na uwłaczające streszczenia. Przed wyjazdem wpadł mi w ręce dokument sporządzony na podstawie moich raportów. Co za bełkot. Co za herezje. Żadnych półtonów, wszystko roztrąbione. Nie przetrwało nic z bezinteresownych opisów, śladu epifanii. Przepadły wewnętrzne rymy, paralelizmy, nazwiska jeśli nawet zostały, to pozbawione akcentów. Czym jest proza, która

⁷⁸ Zob. D. NOWACKI: *Esbek spisał czyny i rozmowy...*

nie ocala doznań? Donosem kancelisty, wymęczoną rozprawką – którą głupi polonista nazywa esejem – nie kończącą się paplaniną, bo autor zapomniał, że świat liczy się na sylaby.

OR, s. 192

Tytułowy ostatni raport donosiciela-opozycjonisty powstał zatem nie tylko dlatego, by być świadectwem tamtych czasów, ale nade wszystko po to, by być świadectwem tego, kto go spisał. Narrator tej powieści wie bowiem, że na podstawie zgromadzonych w Instytucie Pamięci Narodowej materiałów można sprokurować wersję alternatywną, a zatem odmienną od tej, która wydarzyła się w rzeczywistości, czy konkretniej: od tej, którą subiektywnie przeżył i zapamiętał spisujący. Można zatem – jak chce Dariusz Nowacki – czytać *Ostatni raport* jako powieść o zmaganiu się ze złudnym przekonaniem o możliwości zapanowania nad światem dzięki słowu zapisanemu⁷⁹. Nikt więc nie jest bezpieczny, nikt nie może czuć się pewnie, na każdego coś można znaleźć – zdaje się mówić Kruszyński. Tym być może dałoby się wytłumaczyć owo śmiałe igranie z własną biografią. Sam Kruszyński ten – trzeba przyznać: dość ryzykowny – pomysł tłumaczył w sposób następujący:

Nie tworząc historii dokumentalnej, chciałem podważyć wiarygodność tego, co uznajemy za dokument tamtych czasów, na przykład archiwaliów. Stąd wziął się trop biograficzny: wszystko wskazuje na to, że bohater to ja, to moje życie, moja biografia. Byłem rzeczywiście wrocławskim studentem, napisałem taką magisterkę, jak mój bohater, choć akurat nie dopisywałem się Gombrowiczowi do „Dziennika”. Opisana grafologiczna ekspertyza pisma jest ekspertyzą mojego pisma. Przede wszystkim jego donosy są pisane moim stylem. I cóż z tego? A jednocześnie jednak nie – to nie ja⁸⁰.

Być może także z tego powodu finał *Ostatniego raportu* przynosi „samoprzekreślenie”. Narrator gorzko stwierdza: „Nie piszę, nic już nie powiem, zniszczyłem szary komputer, kompatybilny z czymkol-

⁷⁹ Tamże.

⁸⁰ *Agent? To nie byłem ja...*

wiek” (OR, s. 230). Czyżby stracił wiarę w słuszność tego, co robił? Zrozumiał, że owa „podwójna gra” prowadzi do autodestrukcji? Że zostawszy zdradzony przez kogoś podobnego do siebie, nie może dalej oszukiwać innych, ale – przede wszystkim – samego siebie? A może dzieje się tak dlatego, że nadrzędna wymowa powieści Kruszyńskiego miała się wiązać z obnażeniem konsekwencji igrania z chęcią zapisywania zwłaszcza „trudnych” doświadczeń PRL-u. W odczuciu Jerzego Jarzębskiego Kruszyński dzięki tej powieści chciałby powiedzieć: „i taki mogłem być, gdyby moja historia inaczej się potoczyła»? Czy może inaczej: »istnieje szczególne okrucieństwo i moralna dwuznaczność w samym procesie zapisywania życia»? Albo prościej: »zapis zdarzeń zawsze jest literaturą, w której próżno szukać obiektywnej prawdy«?»⁸¹.

Tomasz Mizerkiewicz ów wybór milczenia, z jakim mamy do czynienia po powrocie narratora *Ostatniego raportu* z Lozanny, postrzega symbolicznie i łączy z

[...] przekonaniem Derridy o sekretnej naturze literatury. Filozof uważał, że gra w sekret tekstu, który to sekret jest schowany także przed samym piszącym, stanowi główny powód czytelniczej fascynacji utworem, dzięki temu sekret krąży sobie wolny w obiegu autorsko-odbiorczym. Autor omawianej książki konfrontuje nas z sytuacją bardziej niepokojącą, zaburzającą relację przyjemności czy fascynacji, gdyż uwikłanie w sekretność przekazu stało się niszczycielskie dla piszącego ostatni raport bohatera, w końcu wręcz zablokowało możliwość jakiegokolwiek literatury⁸².

Siłą niszczącą – jak zauważa dalej poznański krytyk – okazuje się „syndrom złego sekretu”. Uraz, który z czasem pojawia się i pogłębia (prowadząc w ostateczności do milczenia) u narratora *Ostatniego raportu*, bierze się z uświadomienia sobie losów jego notatek. Skuteczne terapeutycznie może być zatem takie pisanie o doświadczeniach okołosolidarnościowych, które pokaże, że „było ono dobrym sekretem, chociaż narażonym

⁸¹ J. JARZĘBSKI: *Zbigniew Kruszyński: „Ostatni raport”...*

⁸² T. MIZERKIEWICZ: *Powieść lozańska...*, s. 16.

na ciągle neurotyzowanie go przez różne złe sekrety, manie skrytości, obsesje tajności. Lekiem [...] jest [...] stwierdzenie, że istniał wielki sekret opozycji demokratycznej i tylko ponowne odkrycie czy określenie działania owego dobrego sekretu może wybaczyć nas od złowrogiemu milczenia, które wciąż grozi tamtym przeżyciom i nam samym”⁸³.

Tym samym *Ostatni raport* Kruszyńskiego można również interpretować jako uogólniającą diagnozę współczesności, pokazującą nieumiejętność (a może raczej: niemożliwość) uwolnienia się od przeszłości, od potrzeby manipulowania faktami, a więc obrazem świata. Kruszyński nie namawia – co oczywiste – do tego, by wymazać z pamięci tamten okres. Przeciwnie. Przypomina jednak – jak sądzę – o umiarze, o rozważdze w wypowiedzaniu zwykle pochopnie formułowanych ocen, o tym, że pełna wiedza nie jest dostępna, słowo zaś wyrwane z kontekstu jest olbrzymim zagrożeniem. Autor *Schwedenkräuter* nie chce jednakże wejść w rolę moralizatora. To jeden spośród wielu walorów *Ostatniego raportu*, który jest powieścią bezlitosną, pełną uroku i grozy zarazem, skrojoną z humorem, ale i z zachowaniem odpowiedniego dystansu. Dzięki temu nie można zarzucić pisarzowi podjęcia tej problematyki w celu włączenia się w publiczną debatę na tzw. gorący temat. Takiego zarzutu nie można sformułować również dlatego, że *Ostatni raport* jest kolejnym, dopełniającym poprzednich publikacji autora *Powrotu Aleksandra* wyrazem przekonania, że jednym z największych problemów, z jakimi zmagać się musi współczesny człowiek (bez względu na czas historyczny i przestrzeń geograficzną), jest uwięzienie „w światach zrobionych ze słów”⁸⁴. Rację miał Michał Nawrocki, powiadając, że osią utworów Kruszyńskiego jest „ciągła konfrontacja rzeczywistości egzystencjalnej z językową. Bohaterowie opowiadań doświadczają ciągłego uwikłania w semantykę: cechuje ich niemal obsesyjna nieufność wobec języka i pragnienie jego permanentnej weryfikacji”⁸⁵. Zdaniem Jerzego Franczaka,

⁸³ Tamże.

⁸⁴ J. FRANZAK: „Podwojona obcość”. Proza Zbigniewa Kruszyńskiego..., s. 118.

⁸⁵ M. NAWROCKI: *W mętnych wodach egzystencji i na grzaskim gruncie semantyki*. „Dekada Literacka” 2000, nr 4, s. 20.

Rzeczywistość językowa to sfera spójnych przekonań i niezachwianych sądów, które żyją w oderwaniu od faktów; to domena systemowych, paranoicznych totalizacji, które nie uwzględniają niuansów i detali. Czy będzie to obłądne przywiązanie do porządku, czy idealizacja przeszłości, czy mistyczna idea – światy zrobione ze słów ujawniają swoją nieprzystawalność do „rzeczywistości egzystencjalnej”. Te różne rzeczywistości nie komunikują się wzajemnie, a kiedy dochodzi do konfrontacji, kończy się ona katastrofą [...]. Słowa bowiem służą nie tylko do budowania indywidualnych azyli, ale też pozwalają kreować zbiorowe – ideologiczne czy marketingowe – iluzje. Poza tym [...] gramatyka jawi się jako coś uprzedniego względem jakichkolwiek wielkich narracji, zawiera w sobie *in potentia* wszelkie religie i ideologie⁸⁶.

Wszystko ujawnia swój tekstowy charakter: „[...] warto pamiętać, że prawda składa się z morfemów”⁸⁷. Nasze „życie nie ma tajemnic, rozdarte przez słowniki i składnię” (N, s. 100), zaś „ja jest kimś innym, ja nie istnieje poza samym aktem wypowiedzania” (N, s. 32). I chociaż – jak twierdzi Zbigniew Kruszyński – „nie ma prostego przełożenia rzeczywistości na język ani biograficznego konkretnego na tekst literacki”⁸⁸, to jednak twórczość autora *Na łódach i morzach* pokazuje, że tropienie autobiograficznych i autotematycznych śladów – mimo iż praktyka ta została już wielokrotnie skontestowana – jest możliwe i nadal pociągające.

⁸⁶ J. FRANZAK: „Podwojona obcość”. *Proza Zbigniewa Kruszyńskiego...*, s. 118.

⁸⁷ Z. KRUSZYŃSKI: *Na łódach i morzach...*, s. 27. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Po skrócie N podaję stronę, na której cytuję się mieści.

⁸⁸ *Dystans jak powietrze*. Ze Zbigniewem KRUSZYŃSKIM rozmawia Robert OSTASZEWSKI. „artPAPIER” 2008, nr 17.

„Artysta ma prawo przekraczać tabu w sobie”¹

Manuela Gretkowska

Jedno z ciekawszych, moim zdaniem, połączeń intymnych emigracji (aspektu realnego z metaforycznym) znaleźć można w powieściach Manuli Gretkowskiej, która uznawana jest za jedną z najbardziej kontrowersyjnych prozaiczek należących do pokolenia „bruLionu”². Pisarka ta chętnie i umiejętnie – wykorzystując prowokację obyczajową – balansuje między powagą a „zgrywą”, między tym, co cielesne i duchowe, „przyzwoite” i „zakazane”, autobiograficzne i fikcyjne, intymne i autokreacyjne oraz lawiruje pomiędzy tradycją i eksperymentatorstwem³. Ale pojawiały się również głosy konstatujące, iż autorka *Kabaretu metafizycznego* jest „największym rozczarowaniem młodych głosnych autorów”⁴. W konsekwencji tak diametralnie różnych odbiorów

¹ *Byłam nosicielką*. Z Manulą GRETKOWSKĄ rozmawia Roman PRASZYŃSKI. Dostępne w Internecie: http://polki.pl/viva_exclusive_artykul,10024059.html [data dostępu: 20.04.2012].

² Zob. *Gretkowska Manuela* [hasło]. W: *Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*. Oprac. P. DUNIN-WĄSOWICZ, K. VARGA. Warszawa 1995, s. 35–37.

³ Por. np. uwagi Przemysława CZAPLIŃSKIEGO (*Sztuka prozatorska Manuli Gretkowskiej*. „Kresy” 1997, nr 2, s. 72–84) czy Krzysztofa VARGI (*Casus Gretkowska, czyli wyjście z getta*. „Nowy Nurt” 1995, nr 16, s. 14).

⁴ Zob. *Gretkowska Manuela*..., s. 36. Por. też A. ZIENIEWICZ: *Babski przełom*. „Wiadomości Kulturalne” 1995, nr 29, s. 11.

w 1997 roku Przemysław Czapliński pisał o niej jako o „socjologicznym fenomenie najmłodszej literatury”⁵. Krytyk podsumowywał:

[Gretkowska – A.N.] dla jednych jest uosobieniem szczytów, które za sprawą pisania można osiągnąć, dla drugih wysłanniczką nicości, które ze szczytów widać i dzięki którym szczyty dziś osiąga. Autorka *Podręcznika do ludzi* to zjawisko tyleż rynkowe, co literackie, objawienie według części krytyków oczywiste, według innych zaś podejrzane, pisarka, która – jak sądzą jedni – więcej zawdzięcza środkom masowego przekazu niż swojej twórczości, albo – jak uważają inni – która swoją twórczością wyraża optimum tego, co dzisiejsza literatura wyrazić może.

Wiele zatem wątpliwości i sprzeczności wokół pisarki. Paliwem irytacji w tej sprawie zdaje się właśnie dysproporcja między niejasną wartością dorobku literackiego i ogromnym sukcesem rynkowym. Oto Gretkowska jako pierwsza – obok Tomka Tryzny – doczekała się wznowień swoich książek, te zaś – również jako pierwsze w kręgu nowej prozy – przekroczyły nakład 10 tysięcy egzemplarzy. Jako jedna z pierwszych pojawiła się w telewizji, osiągając w krótkim czasie status gwiazdy (wywiady w prasie i radio, stanowisko w redakcji „Elle”, przekłady na język francuski). Gretkowską niewątpliwie unosi wysoka fala koniunktury młodoliterackiej, ale również niewątpliwie jest i to, że ona sama wydatnie ową koniunkturę wspomaga, że jej książki wciąż pobudzają zainteresowanie (wściekłość, irytację, podziw, zachwyt) najnowszym dorobkiem literackim. Wśród wielu głosów, jakie towarzyszą tej twórczości, pojawiają się przecież opinie, że gdy fala koniunktury na młodą literaturę opadnie, z setek tytułów zostanie pięć książek (w tym żadna autorstwa Manuli) oraz dwie legendy – w tym jedna Gretkowskiej⁶.

W konstatacji Czaplińskiego – która wciąż zdaje się aktualna – jest wiele racji. Pisarka, współtworząc własny wizerunek medialny, sama do takich wniosków prowokuje. Tym bardziej że od swojego debiutu

⁵ P. CZAPLIŃSKI: *Sztuka prozatorska Manuli Gretkowskiej...*, s. 72.

⁶ Tamże.

prozatorskiego (i)gra z własną biografią, przemycając w fabuły swoich narracji (takich jak choćby: *My zdies' emigranty* (1991), *Tarot paryski* (1993), *Kabaret metafizyczny* (1994), *Podręcznik do ludzi* (1996), *Trans* (2011)) wątki z własnego życia⁷. Przyznaje się do tego zresztą wprost. Dość przywołać wywiad udzielony Jarosławowi Lipszycowi i opublikowany na łamach „Lampy”, w którym na pytanie: „Skąd się wzięły te pomysły autobiograficzne w prozie”, Gretkowska odpowiada:

Chciałam opisać ciężę. Miałam wymyślić bohaterkę, która zachodzi w ciężę i ją przeżywa, skoro to naprawdę przytrafia się mnie? Dzięki temu nie czuję w tym hipokryzji. W *My zdies' emigranty*, pierwszej książce, też nie opisuję życia emigracji w ogóle, czy wymyślonego bohatera, tylko siebie, a co ze mnie za bohater, czy postać literacka... Zwykła Gretkowska, tyle że więcej o niej wiesz, prawdziwiej. *Polka* nie ma powieściowego czy wymyślonego szkieletu, ma sam rosnący brzuch. W najnowszej *Europejce* szkieletem jest ta sama osoba, bo ja mam osobowość rozpiętą na szkielecie⁸.

Tym samym pisarka potwierdza tezę Grażyny Borkowskiej, zgodnie z którą „Kobiety tkwią wewnątrz konstruowanego dyskursu, niezdolne do dystansu, do samoskrycia, ucieczki”⁹. W efekcie, w przypadku jej prozy będziemy mieli do czynienia z erozją tekstu, opowieścią pokawałkowaną, palimpsestową, obracającą się wokół „centralnych” problemów jej życiorysu.

⁷ Świadomie pomijam tu trylogię dziennikową, na którą złożyły się: *Polka*, *Europejka* i *Obywatelka*, gdzie Gretkowska – dzięki możliwościom gatunkowym – „wpisuje” siebie w tekst jako jedną z pierwszoplanowych postaci. Występując pod swoim prawdziwym imieniem, diagnozuje nie tylko otaczającą ją rzeczywistość, ale także siebie jako kobietę pełniącą różne role: matki, Polki i Europejki. Zob. rozdział zamykający *Emigracje intymne...*: „Co nie jest biografią – nie jest w ogóle”. Przykłady z prozy polskiej po 2000 roku.

⁸ *Wiwisekcja na sobie*. Manuela GRETKOWSKA opowiada Jarkowi LIPSZYCOWI historię swojego życia i zdradza źródła swego pisarstwa. „Lampa” 2004, nr 6, s. 34.

⁹ G. BORKOWSKA: *Cudzoziemki. Studia o prozie kobiecej*. Warszawa 1996, s. 13.

Początkowy okres twórczości Gretkowskiej przypada na czas jej pobytu w Paryżu, gdzie skończyła antropologię na École des hautes études en sciences sociales (wcześniej zdobyła dyplom z filozofii na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie i dostała się w Toruniu na Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika) oraz pracowała dorywczo, mając się różnorodnych zajęć. Nic dziwnego, że pierwszoosobowa narratorka jej utworów, nosząca różne imiona, bywa Polką, malarką, która fascynuje się filozofią, religią i tarotem. Twórczość prozatorską autorki *Transu* trudno by było jednak zakwalifikować do tekstów *stricte* autobiograficznych. Gretkowska umiejętnie podrzuca i myli tropy. Niemniej, jedną z bardziej intrygujących perspektyw interpretacyjnych otwiera właśnie podążenie kontrowersyjnym tropem autobiograficznym. Ważne będzie jednak nie tylko śledzenie wątków pozwalających odsłonić prywatność pisarki, ale również pokuszenie się o próbę wychwycenia tego, co składa się na „lekturę osoby”¹⁰. Wybraną przez Gretkowską strategię Andrzej Zieniewicz określił jako „autoryzację”¹¹, Czapliński zaś porównywał do „ustawiania luster”, w czym widział prowokację. Zdaniem krytyka, Gretkowska „Z pełną premedytacją opowiada więc fabuły autobiograficzne i z równą premedytacją zakłóca ich związek z własnym życiorysem, konstruując narratora o nieustalonej, a przynajmniej trudnej do ustalenia odległości od autorki”¹². Podobnego zdania była choćby Hanna Pułaczewska, która zauważyła, że elementem scalającym pojawiających się w tomach prozatorskich autorki *Namiętnika* „myśli, wiązek tematów, epizodów” jest „tożsamość narratora – którego, wbrew elementarnemu przykazaniu klasycznej analizy literackiej, w postmo-

¹⁰ Z. MAJCHROWSKI: *Pisarz i jego sobowtór*. W: *Autor – podmiot literacki – bohater*. Red. A. MARTUSZEWSKA, J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1983, s. 58.

¹¹ A. ZIENIEWICZ: „Proza historyczna”, *doświadczenie i pamięć*. W: TENŻE: *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji (szkice)*. Warszawa 2011, s. 21.

¹² P. CZAPLIŃSKI: *Sztuka prozatorska Manueli Gretkowskiej...*, s. 76. Por.: J. CHŁOSTA-ZIELONKA: *Gry Manueli. O motywie kobiecości w prozie Manueli Gretkowskiej*. „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2007–2008, nr 3–4, s. 125–133; U. CHOWANIEC: *Tekst powieściowy jako zapis autentycznego przeżycia i czasu w utworach Izabeli Filipiak, Manueli Gretkowskiej oraz Olgi Tokarczuk*. W: *Literatura polska 1990–2000*. T. 2. Red. T. CIEŚLAK, K. PIETRZYCH. Kraków 2002, s. 351–371.

dernistycznej prozie możemy utożsamiać z autorem; granica między nimi jest rozmyta, z tendencją do zera”¹³.

Owe postmodernistyczne konotacje, jak się zdaje, pozwoliły usytuować Gretkowską obok takich pisarzy, jak: Natasza Goerke, Izabela Filipiak, Zyta Rudzka czy Andrzej Stasiuk, i włączyć w krąg „immoralistów”, którzy wiązali prowokacje obyczajowe z kwestionowaniem obowiązujących funkcji literatury¹⁴. Gretkowska, należąc do grona pisarzy tworzących (w pewnym okresie swego życia) poza granicami kraju (najpierw we Francji, potem w Szwecji), wpisuje się w paradygmat poszukiwania nowego modelu tożsamości. Postacie z jej książek prozatorskich, które wykazują szczególny rodzaj autorefleksyjności, reprezentują bohaterów niezakorzenionych¹⁵. Jak zauważa Krzysztofa Krowiranda,

Narrator Gretkowskiej to obserwator-smakosz, który zanurza się w obcą codzienność, partycypuje w niej, dotyka, sprawdza, rejestruje różnice (np. obyczajowe). Nie stara się uogólniać, mówi przede wszystkim o sobie, o własnym zetknięciu z paryską powszedniością, o spotykanych ludziach – w jej opowieściach stolica Francji jawi się jako wielokulturowy tygiel, rozciągliwy i tolerancyjny, w którym narody, rasy, klasy społeczne nie ścierają się, a poznają¹⁶.

Nie bez powodu zatem Gretkowska umieszczała swoje narracje w Paryżu. Żyjąc tam, „można podróżować po różnych światach, greckim, chińskim, włoskim, wystarczy przejść z jednej ulicy czy knajpy do drugiej. Egzotyczne światy, pstrokate, tandetne”¹⁷. Konstruowani przez Gretkowską bohaterowie są więc nie tyle emigrantami, ile sty-

¹³ H. PUŁACZEWSKA: *Postmodernizm i polskość w powieściach Manueli Gretkowskiej*. „Teksty Drugie” 1998, nr 6, s. 157.

¹⁴ Zob. P. CZAPLIŃSKI: *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1979–1996*. Kraków 1997, s. 182–183.

¹⁵ Zob. K. KROWIRANDA: *Wizerunek emigranta w prozie polskiej lat 90. Natasza Goerke, Manuela Gretkowska*. W: *Pisarz na emigracji. Mitologie, style, strategie pisarskie*. Red. H. GOSK, A.S. KOWALCZYK. Warszawa 2005, s. 496.

¹⁶ Tamże, s. 499.

¹⁷ M. GRETKOWSKA: *Tarot paryski*. Warszawa 1995, s. 143.

pendystami czy turystami. Reprezentują pokolenie otwarte na świat, żadne wrażeń, lubiące poznawać egzotyczne klimaty. Przecistawiając się wzorcowi romantycznego emigranta, zrywają z myśleniem o posłannictwie. W rezultacie, np. bohaterka *My zdies' emigranty*, nie celebrując przywiązania do ojczystych korzeni, za jedyną pamiątkę z przeszłości uważa pudełko z kolorowymi szminkami: „Nigdy nie mogłam zgromadzić żadnych rzeczy. Ciągłe się przeprowadzając, zostawiałam garnki, rysunki, obrazy, książki [...] mój dom zawsze miał pięć minut – tyle, ile potrzeba na spakowanie dużego plecaka”¹⁸. Dom bohaterki debiutu prozatorskiego *My zdies' emigranty* jest zatem domem „przenośnym”, tymczasowym, zależnym od czasu i okoliczności. Przebywanie w nowym, „obcym” miejscu nie wiąże się z poczuciem dezintegracji, odbywaniem w pamięci sentymentalnych podróży do krajobrazów z ojczyzny czy próbą zaaklimatyzowania się w nowej przestrzeni. Choć, oczywiście, owo „wyzwolenie” się z pęt zakorzenienia nie dokonuje się w pełni i u każdego w takim samym stopniu. Tworzący międzynarodową cyganerię schyłku XX wieku bohaterowie wczesnych powieści Gretkowskiej są ekscentrycznymi i beztroskimi, ale jednak zagubionymi egocentrykami¹⁹.

Opisywany przez autorkę świat – jak przekonywała Barbara Gutkowska:

¹⁸ M. GRETKOWSKA: *My zdies' emigranty*. Wyd. 3. popr. Warszawa 1999, s. 84–85. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Po skrócie MZE podaję stronę, z której wzięty jest cytat.

¹⁹ Zob. P. CZAPLIŃSKI: *Sztuka prozatorska Manuelei Gretkowskiej...*, s. 73. Tomasz Cieślak widzi np. w *Kabarecie metafizycznym* bezpośrednie nawiązania do dekadentów (głównie do Wacława Berenta i Stanisława Ignacego Witkiewicza): „Modernistyczne odniesienia, wątki, tematy, postaci (jest w powieści przywołanie Zygmunta Freuda, sprawa homoseksualizmu w kontekście Oskara Wilde’a, Chaim Soutine) dają pisarce możliwość postawienia diagnozy współczesnej sztuce i światu. Sztuka uległa wyczerpaniu, jest chora na niemoc, jak bohaterowie *Kabaretu...*, dyskusje o sensie życia i religii [...] zastąpiły sens życia i religię”. T. CIEŚLAK: *W poszukiwaniu ostatecznej tajemnicy. Szkice o polskiej literaturze XX wieku i najnowszej*. Łódź 2009, s. 256.

To świat ahistorycznej, pełnej humoru, żartu, ironii i autoironii, maskarady, gry, świat cyganerii artystycznej – pisarzy, poetów, malarzy, rzeźbiarzy, studentów filologii, antropologii i religioznawstwa, rozważających problematykę stosunku do ciała, materii do ducha, wygłaszających często w poetyce humorystyczno-satyrycznego spektaklu swoje i cudze teksty²⁰.

Mimo różnych narodowości przypominają tedy anonimową masę, która mogąc swobodnie przekraczać granice państw, korzysta z „uroków” życia „na walizkach”. Nie inaczej postępują bohaterki „paryskich” powieści Gretkowskiej. Są młodymi, pragnącymi czerpać z życia pełnymi garściami intelektualistkami, które cechuje nade wszystko niedojrzałość. Dzieje się tak w znacznej części dlatego, że

Najmłodsze pokolenie, czyli ja [narratorka *My zdies' emigranty* – A.N.], wyjechało w 88. Nie był to rok polowania na Polaków. Był to po prostu kolejny rok w PRL i stwierdziłam, że następny rok w kraju byłby nie do zniesienia. Tylko tyle.

MZE, s. 8

Bohaterka *My zdies' emigranty* decyduje się opuścić kraj ojczysty nie dlatego, że boi się prześladowań politycznych, lecz z powodu nużącej monotonii egzystencjalnej: „On [Mąż – A.N.] zakochany, ja przestraszona zwykłą codziennością”²¹. Pragnienie przygody staje się więc siłą napędową działań młodej Polki, której tym łatwiej wyjechać do Francji, gdyż nie czuje się zaangażowana w sprawy (zwłaszcza polityczne), jakimi żyją jej rodacy. Obojętność bohaterki jest na tyle duża, że bez problemu przychodzi jej nieprzyznawanie się do swojej narodowości:

²⁰ B. GUTKOWSKA: *Kobieta w kabarecie metafizycznym Manuelei Gretkowskiej*. W: *Modernizm i feminizm. Postacie kobiece w literaturze polskiej i obcej*. Red. E. ŁOCH. Lublin 2001, s. 245.

²¹ M. GRETKOWSKA: *Trans*. Warszawa 2011, s. 35. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Po symbolu T podaję stronę, na której cytaty się mieści.

W arabskim sklepiku [...] uchodzę za Rosjankę, bo gdybym na pytanie ciekawskiego sprzedawcy odpowiedziała, że jestem Polką, Arab pokiwałby głową, że wie, gdzie jest Polska, że Wałęsa, że Jaruzelski. A mnie nie interesuje ani Jaruzelski, ani Wałęsa.

MZE, s. 28

Stąd z łatwością wygłasza taką oto konstatację: „Komunizm w Polsce upadł, zawalił się mur berliński. Nie musieliśmy być emigrantami. Zaczynaliśmy być Francuzami” (T, s. 48). Czyżby zmiana poczucia przynależności narodowej przypominała linienie? W jakiejś części mogłoby tak być. Zrzucenie zewnętrznej, starej powłoki skórnej ma pomóc w dostosowaniu się do nowych okoliczności i warunków egzystencjalnych. Ale rzeczywistość jest bardziej skomplikowana. Bohaterka książek prozatorskich Gretkowskiej, wybierając wraz z mężem wyjazd za granicę, nie podejrzewała, że ów okaże się rozczarowujący:

Byliśmy bez rodziny, znajomych, na krańcu Europy, dalej ocean. Francja nie okazała się ziemią obiecaną. Tego nie mogliśmy przewidzieć, nie byliśmy wcześniej na Zachodzie. Ludzie tutaj też dłubali w nosach i bredzili. Na pierwszej lekcji francuskiego nauczyliśmy się zamawiać kawę z ciastkiem. Postanowiliśmy uciec, do cywilizacji – do Paryża.

T, s. 39

Nieustanne zmienianie miejsc zamieszkania z czasem staje się coraz bardziej uciążliwe. Dość przywołać jeden z fragmentów debiutanckiej powieści Gretkowskiej:

Nareszcie po roku tułaczki po hotelach, przytułkach, zameczaniu znajomych i przyjaciół naszą obecnością mamy z Cezarym nasze własne mieszkanie. Od przyjazdu do Francji spaliśmy w różnych miejscach w przedsiönku kasy oszczędnościowej otwieranej dla nas nocą przez dozorcę lubiącego młodzież; w szafie zakonu dominikanów; w starym parku, który o świcie okazał się zapuszczonym cmentarzem. Zawsze mówiłam, że ktoś przekłął dach nad moją głowę, ale teraz koniec kłątwy i włączenia się – własne studio z dwoma dużymi oknami,

drewnianą podłogą, łazienką, malowniczymi łukami oddzielającymi kuchnię od pokoju. Całe to чудо jest tuż przy placu Nation, na ulicy o śmiesznej nazwie Rendez-Vous.

MZE, s. 53

Mieszkanie może być ciasne i dalekie od ideału, ale musi być własne. Tylko poczucie „bycia u siebie” daje gwarancję stabilizacji, bezpieczeństwa i dobrego samopoczucia. W tym przypadku owo posiadanie swojego „dachu nad głową” jest jednakże tylko pozorne. Jak słusznie zauważyła Joanna Chłosta-Zielonka:

Los emigrantki nie jest godny pozazdroszczenia: brak własnego domu, tymczasowa satysfakcja z pracy naukowej (*My zdies' emigranty*), brak pożądaney pracy i niechciana wolność, nieodwzajemniona miłość (*Tarot paryski*). Owo emigrantstwo jest upiększane intelektualnym dyskursem, ale wieje od niego samotnością, psychiczną i fizyczną bezdomnością, egzystencjalną pustką, którą na próbę wypełnia raz tarot, raz buddyzm lub „zreformowana” Biblia²².

Bohaterka chce „zagadać” poczucie dyskomfortu i wyobcowania. Ucieczki od samej siebie i własnych myśli szuka w filozofii, antropologii czy panseksualizmie. Wbrew temu, co mówi, jest uzależniona od męża, znajomych, miejsca pobytu i warunków, w jakich musi egzystować. Gdy ukochany dowiaduje się o jej zdradzie, traci tzw. grunt pod nogami. Dość szybko jednak otrząsa się z rozpacz, depresji i zagubienia. Łączenie ironii i kpiny z poważnym tematyzowaniem własnych problemów pozwala wysnuć wniosek, zgodnie z którym paryska przestrzeń jawi się nie tyle jako odnaleziona arkadia, ile jako miejsce w jakimś sensie skompromitowane. Klimat Paryża okazuje się tedy niebywale dobrze współgrać ze stanem psychicznym bohaterki. Mieniać się różnymi barwami, miasto to było uznawane za jedną z europejskich stolic

²² J. CHŁOSTA-ZIELONKA: *Gry Manueli. O motywie kobiecości w prozie Manueli Gretkowskiej...*, s. 127.

„szmiry”²³. Gretkowska wykorzystuje poetykę kiczu, będącego „świadomym nośnikiem znaczeń”, m.in. w celu pokazania Paryża jako syntezy dwóch sprzeczności: przyciągania i odpychania, fascynacji i nienawiści, zabawy i traumy²⁴.

Odnalezienie „punktu zaczepienia” w Paryżu wiąże się – możliwe, że wbrew podświadomie wypowiedzanym tu i ówdzie deklaracjom – z mimowolnym zadomawianiem się. Byłaby więc Gretkowska przykładem wędrowca, który potrafi „zadomowić się bez zakorzenienia”. Stąd w przypadku bohaterki, co pokazuje choćby w *Tarocie paryskim*, powrót (nawet chwilowy) do kraju ojczystego okazuje się niezwykle trudny: „Zamykam oczy, jestem zmęczona, bo jestem. Bo jestem z powrotem w Le Mazet, bo byłam – tam, w Polsce, pierwszy raz po dwóch latach. Nie czułam się jak turysta, o wiele gorzej: jak emigrant przyzwyczajający się do wszystkiego od nowa, próbujący się poczuć jak u siebie, bez skutku, bez ochoty”²⁵. Podział na „tu” i „tam” jest nieunikniony. Jednakże, co ważne, to „tu”, a więc na obczyźnie, ulokowany jest dom. Polska jawi się jako przestrzeń męcząca, obca, odpychająca. Tym bardziej że przywiązanie do Paryża, o czym była mowa wcześniej, jest silne. W *Transie* czytamy:

– Czy przeprowadziłaby się ze mną do Polski? Zamieszkałaby razem z męczącym, starym człowiekiem?

[...]

– Tak... ale.

– Jakie ale, na miłość boską, co ale?!

– Nie wiem, czy umiem żyć bez Paryża.

– A co tu ma w tym przebrzydłym mieście? Plecaczek, będę i sprzątanie hoteli.

T, s. 186

²³ Zob. A. MOLES: *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*. Przeł. A. SZCZEPAŃSKA, E. WENDE. Warszawa 1978, s. 95.

²⁴ Por. M. MISZCZAK: *Manueli Gretkowskiej zabawy (z) kiczem*. „Teksty Drugie” 1998, nr 6, s. 135–153.

²⁵ M. GRETKOWSKA: *Tarot paryski...*, s. 180.

„Plecaczek, bieda i sprzątanie hoteli” – oto dominujące elementy egzystencji bohaterek tomów prozatorskich Gretkowskiej. Z jednej strony konotują zamięłowanie do przygody, młodość, witalność, otwartość na poznawanie tego, co inne, z drugiej jednak – składają się na negatywny obraz życia emigrantów. Obraz tym brutalniejszy, że widziany z perspektywy dwudziestokilkuletniej dziewczyny, która na obczyźnie musi borykać się również z odkrywaniem własnej tożsamości, swoich pragnień i możliwości. Bohaterki powieści Gretkowskiej, poza emigracją realną, odbywają także emigrację wewnętrzną. Wszystko po to, by spróbować skomunikować się z własnym „ja”. W konsekwencji, część recenzentów komentujących twórczość tej pisarki akcentowała obecność jednolitego wzorca kobiecości. Gretkowska zdaje się postępować zgodnie z profeministycznymi „wytycznymi” Hélène Cixous:

Pisz siebie: twoje ciało musi stać się słyszalne. [...] Kobieta powinna pisać poprzez doświadczenie ciała, wynaleźć niezdobyty język, który rozsądzi ograniczenia, klasy i retoryki, porządku i kodyfikacje, powinna zdobyć, podporządkować i przewyciężyć sposoby mówienia na specjalne okazje, w tym ten, w którym mówi się słowo „milcz”, i ten, który napotyka niemożliwość, zatrzymuje się przed słowem „niemożliwe” i zastępuje je słowem „koniec”²⁶.

Dziś zależności między cielesnością a tekstem – mające uobecniać się najwyraźniej w utworach pisanych przez kobiety – nikogo już nie dziwią. Eksploatowanie biologicznego aspektu (nie tylko kobiecego) cielesności, spełniając funkcję psychoanalitycznej podróży w kierunku uzyskania pełniejszej samoświadomości, stanowi – prowadzony niejako odśrodkowo – „dialog z kulturą”²⁷. Stąd m.in. pojawiający się w książkach Gretkowskiej „radikalny fragmentaryzm tych tekstów, dekonstrukcja światów, otwarta formuła pisania [...]”. Żeby napisać siebie, napisać świat

²⁶ H. CIXOUS: *Śmiech Meduzy*. W: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie. Antologia szkiców*. Red. A. NASIŁOWSKA. Warszawa 2001, s. 173, 179.

²⁷ Zob. J. REWAJ: *Manuela, Izabela, Natasza, czyli „baby runęły do literatury”*. „Pogranicza” 1997, nr 2, s. 76.

»od siebie«, kobieta-autorka musiała zdemolować »politykę« męskiego tekstu²⁸.

Przeciwstawiając się władzy patriarchatu, środowiska feministyczne postulują, najogólniej rzecz ujmując, konieczność mówienia „wspólnym głosem”, ponieważ „każda kobieta jest w głębi taka sama, zaś los jednej jest symbolicznym losem każdej”²⁹. Nie inaczej zdaje się robić Gretkowska, tworząc kobiety aktywne i ambitne. Jedna z nich skonstatuje m.in.: „Dość mam szorowania podłóg w czyimś domu, nie nadaję się [...]. Bo jestem za wątlą, to mię nudzi i przez ten czas zrobiłabym wiele innych pożytecznych rzeczy. Nie jestem stworzona do ciężkiej pracy. W bibliotece, owszem, ale nie przy taśmie czy bali” (MZE, s. 100). Pojawiające się na kartach powieści Gretkowskiej bohaterki nie tylko pragną się rozwijać, ale także nie boją się ujawniać swojej płciowości i seksualności³⁰. Poprzez cielesność pokazują swoje lęki i pragnienia. Aspekt biologiczny podkreśla narażenie ciała na niewygody emigracji, zimno, głód, gwałt oraz obnaża doznawanie erotycznej rozkoszy. Mamy tu do czynienia z sytuacją, w której – jak przekonywał Michel Foucault – wyrażamy „przyjemność z prawdy o rozkoszy, przyjemność z jej poznawania, z wystawiania na pokaz, z odkrywania, fascynowania się jej oglądaniem, mówienia o niej, podbijania za jej pomocą i zdobywania innych, zwierzania jej w sekrecie, wydzierania podstępem”³¹. Ciało, wyrażając różne rodzaje pożądania, staje się obszarem przeżycia granicznego³². Ale aspekt biologiczny nie jest jedyny. W twórczości Gretkowskiej wyraźnie pojawia się

²⁸ A. GALANT: *Zakochane bez pamięci. Szkic do lektury współczesnych kobiecych „narracji rodzinnych”*. „FA-art” 2010, nr 1–2, s. 50.

²⁹ J. MIZIELIŃSKA: *Płeć, ciało, seksualność. Od feminizmu do teorii queer*. Kraków 2006, s. 30.

³⁰ Por. K. BUDROWSKA: *Kobieta i stereotypy. Obraz kobiety w prozie polskiej po roku 1989*. Białystok 2000, s. 139.

³¹ M. FOUCAULT: *Wola wiedzy*. Przeł. B. BANASIAK, K. MATUSZEWSKI. W: M. FOUCAULT: *Historia seksualności*. Przeł. B. BANASIAK, T. KOMENDANT, K. MATUSZEWSKI. Wstępem opatrzył T. KOMENDANT. Warszawa 2000, s. 68.

³² Zob. I. KOWALCZYK: *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90*. Warszawa 2002, s. 26.

świadomość, iż ciała kobiecego nie da się opisać w kategoriach czysto biologicznych, że za każdym razem pojawia się ono już uwikłane w relacje władzy, w sieć narracji, obrazów i przedstawień [...]. Wpisuje ona swe bohaterki w zastany dyskurs, przejawia prowokacyjnie ich biologiczność, nagość, zestawia ich ciała z planem gotyckiej katedry i labiryntu, z kulturowymi fabułami o ich boskości i zwierzęcości. Ujawniona na płaszczyźnie tekstu literackiego fizjologia, jej najbardziej drastyczne, historyczne aspekty, ujęta zostaje w ironiczny, postmodernistyczny cudzysłów. Jej bohaterki uczestniczą w niekończącym się korowodzie masek, wraz z czytelnikiem przechadzają się pośród zdegradowanych poprzez popkulturę mitologii. Ciało nie jest organizmem, lecz powierzchnią, granicą, miejscem zderzenia różnych kontradikcji³³.

Stąd bardzo często bohaterki narracji Gretkowskiej, będąc syntezą sprzeczności, łączą w sobie *sacrum* i *profanum*, postać *femme fatale* i anioła czy dziewicy. Doskonale wiedzą, w jaki sposób mogą wykorzystywać własną seksualność. W efekcie, grają swoją płciowością, w dogodnym dla siebie momencie przeistaczając się z bezradnych i potrzebujących wsparcia mężczyzn w pewne siebie i dające sobie radę w każdej sytuacji kobiety. Kolażowo tworzone są zatem nie tylko światy powieściowe, ale także postaci bohaterek, co można odczytywać jako „poszukiwanie siebie w przestrzeni nowych możliwości”³⁴. Stąd obok będącej mężatką bezimiennej studentki antropologii z *My zdies’ emigranty* znajdzie się namiętna wielbicielka sztuki Charlotta z *Tarota paryskiego*, która z (p)odanej i poświęcającej się mężowi żony przeistacza się w odpłacającą mu za zdradę pięknym za nadobne, obok Beby Mazeppo – przeżywającej „orgazm stereo” striptizerki z dwiema lechtaczkami (*Kabaret metafizyczny*), będzie przechodząca ewolucję Manuela (*Podręcznik do ludzi*). Jednakże mimo różnic da się znaleźć wiele cech wspólnych, łączących poszczególne bohaterki. Dzięki temu można odnieść wrażenie, że są

³³ J. REWAJ: *Manuela, Izabela, Natasza, czyli „baby runęły do literatury”...*, s. 77.

³⁴ I. PIĘTA: *Wybrane aspekty prozy po 1989 w perspektywie antropologicznej*. W: *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989–2009*. Red. Z. ANDRES, J. PASTERSKI. T. 1. Rzeszów 2010, s. 94.

one kolejnymi wcieleniami *alter ego* Gretkowskiej czy też swoistym rozpisaniem jej osobowości na kilka głosów. Podobne wrażenie odniósł Przemysław Czapliński, który komentując pierwsze powieści Gretkowskiej, twierdził, że autorka *Namiętnika* „tworzy nieustanny palimpsest”:

Ta „jedna książka” rozwija się dzięki drobnym przekształceniom powtarzanej historii, obejmującej za każdym razem to samo: ezoteryczną inicjację kobiety w symbolikę życia. Zmieniają się osoby towarzyszące tej inicjacji, zmienia się Księga prowadząca adeptkę, zmienia się imię protagonistki, ale podstawowa historia pozostaje ta sama. Fabuła obejmuje za każdym razem opowieść o wąskim kręgu przyjaciół żyjących w Paryżu. Nie są oni, co bardzo ważne, ani tubylcami, ani emigrantami: są przybyszami, którzy – mając powrót do własnego kraju w każdej chwili otwarty – kwestionują zasadność określenia „emigrant”³⁵.

Gdyby pokusić się o próbę zrekonstruowania doświadczeń, jakie stały się udziałem powieściowych bohaterek Gretkowskiej, trzeba by wyjść od *Podręcznika do ludzi*, który przynosi „migawki” z dzieciństwa, na pierwszy plan wysuwając doświadczenie śmierci (najpierw babci, potem kotka), przeprowadzkę „do bloków”, samotność i lęk o bliskich, w tym także o działającego w podziemiu narzeczonego, z którym ostatecznie wyjechała za granicę. Tam depresja, próba samobójcza i codzienna walka o przetrwanie. Brak umiejętności zaufania innym czy prawdziwego zaangażowania sprawiają, że bohaterka *Podręcznika do ludzi* dąży do autodestrukcji. W zmianie swojego image’u (oznaczającej wybór podzwaniającej biżuterii, kolorowego szalu, powłóczystej spódnicy z rozcięciem odsłaniającym długie nogi) widzi szansę na poprawę losu. Ale nawet związek z dojrzałym, sześćdziesięcioletnim mężczyzną, który mógłby zapewnić jej poczucie stabilizacji, wydaje się jej upodlający: „Nie udawaj, że można kochać faceta starszego o dwadzieścia, trzydzieści lat [...] widzącego w tobie zabaweczkę, Myszkę Miki, Królową Śnieżkę. Tatuś z córeczką w Disneylandzie, zatroszczy się, kupi lody na patyku,

³⁵ P. CZAPLIŃSKI: *Sztuka prozatorska Manuei Gretkowskiej...*, s. 73.

mieszkanie, sprawdzi, czy masz mokro w majtkach”³⁶. Manuela nieustannie próbuje oswoić lęk przed śmiercią. W konsekwencji, zgłębia tajemnice świata wampirów, dla których męką jest „wieczność, smutek wieczności” (PDL, s. 100). Wreszcie odnajduje spokój u boku Pjetera – psychoterapeuty i doradcy duchowego.

Gretkowska, jak się zdaje, przeglądając stereotypowe kobiece wizerunki (kobiety-dziecka, kobiety-staruszki, kobiety-żony czy kobiety-kochanki), stara się skomunikować z własną kobiecością i znaleźć najlepszą maskę dla samej siebie. Z tego nade wszystko powodu jej opowieści pozbawione są wciągającej fabuły. Nie o skrojenie intrygującej historii pisarce bowiem chodziło. Konstrukcja, która została oparta na anegdotkach, migawkach zdarzeń, luźnych scenkach rodzajowych, pseudonaukowych wywodach dotyczących filozofii, religii czy kultury, sprawia, że czytelnik sam z kawałków musi ułożyć w miarę spójną całość. Zabieg ów – jak sądzę – dość prosto się tłumaczy: chodzi o odciążanie uwagi od tego, co jest ważne, a więc tego, co sytuując się po stronie intymności, miało być rzeczywistym przedmiotem opowieści: odsłaniania prawdy o sobie³⁷. By jeszcze bardziej zmylić tropy, autorka ucieka się np. do wyznania o tworzeniu fikcji w fikcji, którą osiąga dzięki zażywaniu LSD lub „haszu”. W efekcie, nie sposób momentami doszukać się sensu (w) opowieści ani odróżnić realnych przeżyć od ponarkotykowych iluzji. Ale owe autobiograficzne ślady tkwią w „labiryncie nieważnych opowieści” (PDL, s. 183). Szkopuł w tym, że odsłanianie ukrytego w nim sensu przypomina czytanie kart tarota. „Karty tarota to znacze-

³⁶ M. GRETKOWSKA: *Podręcznik do ludzi*. Warszawa 1996, s. 59. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Po symbolu PDL podaję stronę, na której cytat się mieści.

³⁷ Podobnego zdania była Magdalena Raukuć, twierdząc: „Prowokacje są sposobem na wzbudzenie podejrzeń czytelnika co do intencji stratega tekstu. Intencją powieści Gretkowskiej nie jest Gombrowiczowskie niszczenie niewinności, lecz zbudowanie dystansu wobec opowieści. Zerwanie paktu zaufania jest jedynym sposobem odwrócenia uwagi czytelnika od historii. Autorka obnaża pustkę fikcji, która w swej istocie jest dla twórcy tylko pretekstem, niezbędnym fundamentem, na którym opiera się podstawowy sens dzieła”. M. RAUKUĆ: *Opowiadanie opowieści. Problem fabuły i konstrukcji literackiej w utworach Manuely Gretkowskiej*. W: *Światy nowej prozy*. Red. S. JAWORSKI. Kraków 2001, s. 151.

nia potencjalne, ożywia je decyzja tego, kto je rozkłada i interpretuje. Sens nie tkwi w figurach, lecz w sposobie ich interpretacji. Patrząc na to z innej strony, można stwierdzić, że sens istnieje w relacjach, w ruchu figur (słów), w zmianie konfiguracji i tworzeniu konstrukcji”³⁸.

W układaniu biograficznej łamigłówki ważny będzie zatem nie tylko kontekst emigracyjny, ale również – a może przede wszystkim – uniwersalny rys opowieści, który na pierwszym miejscu stawia inicjację, dojrzewanie, wchodzenie kobiety w tzw. dorosłość. Potwierdzeniem słuszności owej konstatacji może być wydany w 2011 roku *Trans*, który, jak przekonywał Leszek Bugajski, „nieźle zamieszał i wprowadził w osłupienie zarówno środowisko literackie, jak i czytelników”³⁹. Tą publikacją Gretkowska nawiązała bowiem do skandalizującego nurtu swej twórczości. Współpracując z branżą telewizyjno-filmową (autorka m.in. scenariusza do *Szamanki* Andrzeja Żuławskiego oraz serialu *Miasteczko*) i pismami wysokonakładowymi (publikacje felietonów na łamach m.in.: „Elle”, „Cosmopolitan”, „Wprost”, „Polityki”, „Playboya”, „Machiny”, „Cogito”) udowodniła wielokrotnie, że doskonale poznała i oswoiła mechanizmy rynkowe, dzięki czemu potrafi wykorzystać sprzyjającą koniunkturę i „trafiać” w oczekiwania czytelnicze⁴⁰. Opinię tę potwierdza właśnie *Trans*, który będąc książką prowokacyjną i ironiczną, znów balansuje na granicy autobiografii i fikcji, intymności i autokreacyjności, nieprzyzwoitości i metafizyczności. Słowem, przypomina pierwsze propozycje wydawnicze autorki *Kabaretu metafizycznego*, do których zresztą nawiązuje tematycznie wprost. W *Transie* pojawiają się przeto znane z wcześniejszych narracji Gretkowskiej motywy (m.in. tarot, szamanizm, studia we Francji, zainteresowanie postacią Marii Magdaleny, eksperymenty z narkotykami). W konsekwencji, większość

³⁸ Tamże, s. 153.

³⁹ L. BUGAJSKI: *Mężczyzna i nadkobieta*. „Newsweek Polska” 2012, nr 17. Dostępne także w Internecie: <http://kultura.newsweek.pl/manuela-gretkowska--meczczyna-i-nadkobieta,91029,1,1.html> [data dostępu: 25.05.2012].

⁴⁰ Zob. B. GUTKOWSKA: *Urok niezależności. O „Polce” i „Europejce” Manieli Gretkowskiej*. W: TAŻ: *Odczytywanie śladów. W kręgu dwudziestowiecznego autobiografizmu*. Katowice 2005, s. 229–230.

opowiadanych zdarzeń bazuje na retrospekcji. Cofamy się do 1988 roku, czyli momentu, w którym młoda Polka – Marysia – wraz ze świeżo poślubionym Mężem emigruje do Paryża, gdzie studiując, nie tylko „klepie biedę” i ima się rozmaitych zajęć zarobkowych, ale także zdradza ukochanego (choć sama nie rozumie dlaczego) „na potęgę” z przypadkowo spotkanymi mężczyznami. Tam też poznaje przeszło dwadzieścia lat starszego, polsko-francuskiego reżysera Laskiego, z którym wikła się w dwuletni romans. I to właśnie historia – a raczej analiza – toksycznych relacji, jakie wiążą tych dwoje, stanowi główny temat *Transu*. Mistrz – bo tak o reżyserze mówi bohaterka-narratorka – jawi się jako moralnie zepsuty, nadużywający whisky, perwersyjny erotoman, który uważając się za „pępek świata”, lubi poniżać kobiety. Zachowanie Laskiego dość prosto się tłumaczy: mężczyzna niepewność siebie i własne frustracje maskuje cynizmem i wyuzdaniem seksualnym. Słowem, Laski był „dobry w łóżku, w życiu nie” (T, s. 88). W rezultacie, fabuła przywoływanej tu prozy Gretkowskiej zdominowana została przez rozmaitego sortu sceny erotyczne. Dość przytoczyć taki oto fragment:

Nie było między nami czułości. Wbijał we mnie osikowy kołek penisa, ostrzony o moje usta. Nie kładliśmy się do łóżka, nie otwieraliśmy nawet drzwi do sypialni. Kuchenny stół, pralka, gwałtownie potrząsana komoda miały świadczyć o sile naszego pożądania.

T, s. 222

Czy jeszcze jeden:

Przyjęłam go i rozsunęłam wilgotne uda. Oblizał butelkę, włożył ją we mnie. Głęboko po nasadę szyjki. Bałam się, że alkohol będzie szczypał. Przyjemność była tak mocna, że ból dodał intensywności. Laski, klęcząc, zasysał łechtaczkę i poruszał coraz głębiej butelką.

– Dobrze? – Podniósł głowę. – Wyjął butelkę i pieścił łechtaczkę palcem.

– Bardzo.

– A teraz? – Włożył butelkę.

– Aaa.

- Muzyka. Słowa stąd. – Rozsunął kciukiem wargi sromowe. – Muzyka ze środka. – Zatkaną mi pochwę butelką.
- Opera na dwa orgazmy – odezwałam się, gdy mogłam już mówić zaplątana w prześcieradło.
- Dwa?
- Orgazm stereo, z lechtaczki i pochwy.

T, s. 178–179

Przywołane cytaty pokazują, że do „spraw łóżkowych” narratorka *Transu* podchodzi mechanicznie i fizjologicznie. Z jednej strony, w jakimś sensie wpisuje się w martyrologiczne problematyzowanie seksualności, uruchamiając kontekst przemocy i uprzedmiotowienia. Z drugiej natomiast, Gretkowska daleka jest od łączenia uprawianego przez bohaterki swoich narracji seksu z obligatoryjną (jeśli idzie o łączoną często z kobiecą prozą) triadą: „wstręt, uległość, (samo)poniżenie”⁴¹. Narratorka *Transu* docenia orgazm lechtaczkowo-pochwowy, którego doznaje dzięki użyciu przez jej kochanka butelki po whisky. Zresztą o swojej potrzebie kontaktów seksualnych – co znaczące – mówi na kartach tej prozy kilkakrotnie. Ekscytacja, zaspokojenie bieżącej potrzeby fizjologicznej z przypadkowo spotkanymi mężczyznami wiąże się z zachłyśnięciem się ową wolnością i liberalizmem. W jednym z wywiadów autorka mówi o tym w sposób następujący:

Opisywałam to wcześniej, w mojej debiutanckiej książce „My zdies’ emigranty”. Wysłałam do niego list. Odpowiedział. Spotkaliśmy się. Byłam młoda, w Paryżu. Wyemigrowałam tam za komuny, w 1988 roku. Dostałam azyl polityczny, a więc brak możliwości powrotu. Nie wyjeżdżało się jak dzisiaj, żeby wrócić, kiedy się chce. Nie byłam wcześniej na Zachodzie. Kompletnie inny świat. I nie chodzi o ilość serów w sklepach, ale o obyczajowość, dostęp do książek, informacji. Nagle kompletna wolność, jakby w głowie otworzyła ci się butelka szampana. To był kosmos. Wielka cywilizacyjna wyrwa, z której musiałam się wygrzebać. Taki był powód pierwszego szoku. Do tego rozwód, moje małżeństwo rozpadło się na emigracji w 1992 roku.

⁴¹ Por. D. NOWACKI: *Jak oni (one) to robią*. „Dekada Literacka” 2010, nr 3, s. 6.

Nie chciałam wracać do Polski. Chyba tyle zdarzeń wystarczy, żeby popaść w poważne problemy z sobą samym. Byłam zrozpaczona i zagubiona. A reszta – nieszczęśliwy związek z wielkim artystą – to była konsekwencja tego, co się ze mną działo⁴².

Wiele wskazuje na to, że Gretkowskiej nie chodziło o skonstruowanie intrygującej fabuły. Ciekawszą perspektywę mówienia o *Transie* otwierają właśnie tropy psychologiczne. Autorka – co trzeba przyznać – niebywale sugestywnie i przekonująco analizuje chorobliwe zauroczenie, które doprowadzało młodą dziewczynę do granic wytrzymałości psychicznej. Czyż można się dziwić, skoro w rozmowie z Romanem Praszyńskim – mimo iż Gretkowska asekurancko odżegnywała się od utożsamiania sportretowanych w *Transie* postaci z ich odpowiednikami w rzeczywistości – jednakże przyznała:

Napisałam powieść. Nie dziennik ani autobiografię. Powieść miesza fikcję z prawdą. Występujący w niej bohaterowie nie są, mimo wielu podobieństw, autentycznymi ludźmi z realu. To ważne zastrzeżenie. Opieram się więc w „Transie” na własnych przeżyciach sprzed 20 lat. Cieszę się, że opisuję je dopiero teraz. Po czasie mam perspektywę pisarską i osobistą. Nadszedł po prostu odpowiedni moment. Nie zrobiłam tego wcześniej, w trakcie naszego związku czy tuż po jego zakończeniu. To byłby skok na łeb, na szyję. Metafizyczno-pornograficzne jęki. Teraz mogę nadać temu odpowiednią formę. Nie chodzi o zemstę. Ona zawsze ma dwa ostrza, musiałabym zemścić się też na sobie. Im dłużej żyję, tym więcej widzę podobnych historii. Prywatnych i publicznych. Chociażby w VIVIE!, która jest takim okienkiem polskiego show-biznesu. Celebryci przedstawiają swoje wspaniałe życie. Spójrzcie, jak jest pięknie, nawet pies się uśmiecha. A pod spodem toksyczny związek. Męka. Przeszłam to, wiem, o czym piszę. Ale robię to z pozycji dojrzałej kobiety⁴³.

⁴² Byłam nosicielką...

⁴³ Tamże.

Trans da się – podobnie jak inne książki autorki *Europejki* – czytać jako opowieść (auto)terapeutyczną. Gretkowska ma ambicję uczynienia opowiadanej przez siebie historii narracją uniwersalną. Stwierdza: „Być może pisząc o sobie, pomagam ludziom nazwać ich problemy”⁴⁴, z byciem w toksycznym związku na czele.

Laski był bowiem dla Marysi katem, który „wypalił” w jej pamięci „znamię”, poniewierającym i manipulującym nią na każdym kroku potworem. Tytułowym transem jest emocjonalne uzależnienie młodej dziewczyny, zakochanej bezgranicznie i bezwarunkowo w starszym mężczyźnie, budzącym w niej szacunek i podziw, uzależnienie, które rozpościera się między miłością a nienawiścią, ślepą wiarą w złudzenia a przeblyskami trzeźwego rozpoznania sytuacji, między zgodą na samoponiżanie a buntem przeciwko mentalnej niedojrzałości kochanka. W konsekwencji ambiwalentnych uczuć narratorka *Transu* podejmuje próby wytłumaczenia postawy Laskiego, który był nieczułym egocentrykiem, albowiem „potrzebował zasypać w sobie narcystyczną wyrwę. Dziurę po sercu wyżartym przez rodziców. Nie zalecał się do kobiet. Polował na niewolnice. Jego żony były jego groupies. [...] Głodny niemożliwej miłości pożerał cudzą” (T, s. 251). W efekcie, trudno rozstrzygnąć, czy reżyser był ekscentrycznym, genialnym artystą, czy niezrównoważonym, skrzywdzonym, niepotrafiącym dorosnąć chłopcem, który swe smutki topił w uzależnieniu od alkoholu.

Alkoholizm tłumaczył cierpienie, ale nie zadawane z trzeźwą precyzją okrucieństwo. W pogardzanych przez Laskiego książkach psychologicznych o „zwykłych ludziach” znalazłam opis skrzywdzonych dzieci. Pasował do jego dzieciństwa.

Podręcznikowy przykład: zapatrzony w swój artyzm ojciec i uległa matka. Ojciec Laskiego był despotą. W domu panował reżim: cisza, gdy tatuś pracuje. Matka płaczącym synom zakrywała usta poduszką. Nie przeszkadzać tatusiowi. Ona sama zatykała sobie usta. Pomiatał nią i zdradzał. Miał prawo, takie czasy. Kobiety rodziły i dbały o dom. Mąż o swoją sławę. Nie da się być dobrym synem takiego ojca. Nie

⁴⁴ Tamże.

sposób go kochać i szanować. Despotę można nienawidzić i potulnie znosić albo z nienawiści zdetronizować. [...] Laski nie zaznał w dzieciństwie miłości. Dlatego dorosły myli ją z podziwem i bezwarunkową akceptacją. Matka, kobieta się nie liczy, bo jego matka, jak to żony narcyzów, była współzależniona od ojca. Raniona brakiem miłości, nie potrafiła odejść. Od geniusza się nie odchodzi. Miłość albo śmierć u żon i kochanek innego geniusza – Picassa.

Laski nie potrzebował równych sobie kobiet. On powtarzał figurę ze swojego dzieciństwa. Po pierwszej euforii zakochania odzywał się w nim karzący tatuś. Kobieta z artystycznymi pretensjami mogła być tylko od niego współzależną ofiarą, uczennicą. Nigdy partnerką. Był mentalnym pedofilem. Nie dorastał do normalnych kobiet. Ich dojrzewająca niezależność była zdradą.

T, s. 250–251

Gretkowska wyraźną kreską szkicuje portret budzącego współczucie sadysty, który poszukując miłości, niszczył wszystkie kobiety, jakie spotkał na swej drodze. Wśród nich znalazła się Marysia, która podobnie jak jej Mistrz poszukiwała miłości. Ale ów miłosny trans, w jaki wpadła, okazał się równoznaczny z samookłamywaniem się, ze zgadzaniem się na warunki, które dyktował partner, a tym samym – z wyrzekaniem się własnej podmiotowości. Czuje się jak „nikt”:

Nikt to przybrane w morskiej wędrówce imię Odyseusza. „Nikt” – przedstawił się cyklopowi Polifemowi. Jednooki ludojad uwięził podróżnika z drużyną w jaskini. Odyseusz, broniąc się przed pożarciem, wypalił mu pochodnią jedyne oko. Oślepiiony Polifem zamknął głazem wyjście z jaskini. Nie wypuściłby żadnego Greka, gdyby nie podstęp Odyseusza. Kazał swoim towarzyszom ucześcić się brzuchów owiec wyganianych co rano przez cyklopa na pastwisko. Milczenie owiec trzymanyh za kudły i milczenie ludzi Odyseusza. Uciekli, spokojnie odpłynęli z wyspy. Żądni zemsty cyklopi na pytanie: „Kto cię skrzywdził, Polifemie”, usłyszeli: „Nikt”.

Jestem Nikim przy sławnym, bogatym Laskim. Olbrzymie intelektu i kultury szalejącym w swoim luksusowym apartamencie. Zaslepiiony paranoją walczy z niewidzialnym wrogiem. Ja – bezdomna Nikt płynę mu na spotkanie promem i nie domyślam się, że słyszę własną

przyszłość. Miłosne wyznania zagłuszane groźbami rozjuszonego ludojada.

T, s. 10–11

Jeden z epizodów, zaczerpnięty z mitu o itackim królu, ma być odzwierciedleniem sytuacji, w jakiej znalazła się Marysia. Ona, będąc ponowoczesnym wcieleniem Odysa, dzięki sprytowi lub/i intuicji unika „pożarcia przez ludojada”.

Uczucie pokazane w *Transie* przypomina uzależnienie od narkotyku, który odurza, odbiera tzw. zdroworozsądkowe myślenie i działa auto-destrukcyjnie. Swoistego rodzaju symbolem owego emocjonalnego kryzysu, w jaki popada bohaterka, może być zamieszkanie na niepływającej barce zakotwiczonej na Sekwanie, oznaczające *de facto* bezdomność. Narratorka powieści Gretkowskiej z czasem jednakże odnajduje w sobie siłę i dojrzewa do rozstania. Odejście od Laskiego nie oznacza popadnięcia w rozpacz czy zagubienie. Przeciwnie: dziewczyna staje się silniejsza, bardziej odporna psychicznie i jeszcze bardziej świadoma samej siebie, swoich pragnień i wartości.

Zamysł sportretowania Laskiego jako potwora nie był jednak tak niewinny, jak można by przypuszczać. Nazbyt łatwo bowiem można rozpoznać w Laskim postać Andrzeja Żuławskiego, w rysach Marysi zaś bez przeszkód da się dostrzec autorkę *Namiętnika* (studia filozoficzne na Uniwersytecie Jagiellońskim, organizacja strajków, wyjazd do Paryża w 1988 roku z mężem – Cezarym Michalskim, praca m.in. w charakterze hotelowej sprzątaczk i opiekunki ludzi starszych, sekretarzowanie Józefowi Czapskiemu, pisanie scenariusza do filmu *Szamanka* Żuławskiego, wreszcie romans z reżyserem). Dzięki temu *Trans* daje się swobodnie czytać jako ufundowaną na wątkach autobiograficznych opowieść rozrachunkową. Pisarka mierzy się z własną przeszłością. Konkluzje, jakie pojawiają się w konsekwencji owej (auto)terapeutycznej spowiedzi, są przewidywalne:

Żałowałam, że poznałam Laskiego. Gdybym była cwańsza, bogatsza, bardziej od niego niezależna! Wiedząc o nim za dużo, nie mogłam się za dużo spodziewać. Ludzie się nie zmieniają – powtarzał. Ja też się nie

zmienię. Zmieni się między nami? Odejdę i zapisze mnie w rejestrze do uboju? On hodował kobiety, faszerował swoją mądrością i spermą. Szły grzecznie na rzeź. Zbuntowane uciekinierki wykańczał w swoich książkach. Mścił się na publicznie bezbronnym jak ostatni tchórz. Nie zmieniał im za dużo życiorysów ani imion. Dobić je miała plotka.

– Dlaczego ponizas swoje byłe? Dlaczego tak je opisujesz? – odważyłam się zapytać.

– Piszę prawdę. Prawda obnaża oszustów.

– One cię oszukały?

– Opisuję je najczulej, w dobrym i złym. Artyście wolno więcej.

– Wszystko? Niszczysz ludzi, bo to sztuka? Tobie, artyście, wolno więcej, każde plugastwo? Jesteś natchniony, naiwnie głupi? Jeśli nie zdajesz sobie sprawy z tego, co robisz, to jesteś po prostu chory. Wsadzasz kobietom kamery w pizdę i panoramujesz. Uprzedzasz je o tym? Chcą tego? Wykorzystujesz, że w buraczano-patriarchalnej Polsce nikt się za nimi nie ujmie. One ze wstydu przemilczą, ofiary wstydzą się bycia ofiarami. Ty się dowartościujesz: niezrozumiany artysta i kochanek. Stary sęp kołujący nad narcystyczną padliną, same naiwne świeżynki.

[...] Kobiety rozpruwał w swoich książkach i filmach. Ja byłam bezpieczna, bo prawdziwa. [...] To go przerażało. Widział odrodzenie zdruzgotanego Terminatora. [...] Mimo zadanych mi ran, oderwanych rąk i zgubionej głowy. Kobięcy Terminator z misją zemsty, z karabinem w ustach, tnący serią słów: – Boisz się, że nauczyłam się od ciebie za dużo? Że napiszę swoją wersję? Nie jestem jedną z twoich aktorek, którym piszesz teksty, rzeźbiarek, scenografek, wszystkich tych „utalentowanych” i niemych kobiet.

T, s. 253–255

Jeśliby jednak na omawianą tu powieść Gretkowskiej spojrzeć tylko jako na „wzięcie odwetu” (w imieniu swoim i sportretowanej w *Nocniku* Żuławskiego Weroniki Rosati *vel* Esterki) na dawnym partnerze, to trzeba by spuścić na nią zasłonę pełnego zażenowania milczenia. Na szczęście przywoływana tu narracja autorki *Kobiety i mężczyzn* jest bardziej wymagającą lekturą. Pisarka – dzięki dopracowaniu warstwy psychologicznej – zadbała o to, by *Trans* był powieścią wieloaspektową,

traktującą o znojach emigracji, o kłopotach ze zrozumieniem samej siebie, o wyzwalaniu się z węzłów katolickiej ortodoksyjności, o odkrywaniu różnych oblicz seksualności i o obnażaniu konserwatyizmu (obecnego zwłaszcza w sferze erotycznej) współczesnych Polaków, o trudnym poszukiwaniu prawdy i swojego miejsca w świecie czy o mierzeniu się ze stratą ukochanej osoby (tu: śmierć ojca, dla którego Marysia była „ukochaną córeczką”) lub o destrukcyjnej namiętności i granicach kobiecej wytrzymałości, wreszcie – o mozolnym wyzwalaniu się z pęt toksycznych relacji interpersonalnych. Wszak w finale *Transu* pojawia się wyznanie:

Jeszcze dwa dni temu czekałam na jego telefon. Nie zobojętniałam nagle, dzisiaj. Wychodziłam z transu. Trwał dwa lata. Dłużej, najpierw uciekłam z komuny, katolicyzmu, złego małżeństwa. Na końcu z siebie samej.

T, s. 248

Gretkowska nie byłaby sobą, gdyby nie postawiła na dosadność, wulgarność i prowokacyjność. Powiedzieć o *Transie*, że bulwersuje owym jawnym nawiązaniem do skandalu z Rosati, to powiedzieć za mało. W komentowanej publikacji Gretkowska poszła „na całość”, przekraczając językowo-obyczajowe *tabu*. Słowem, autorka *Obywatelki* znów pokazała swoje odważne i obrazoburcze oblicze. Dość wspomnieć wkładaną do pochwy eucharystię lub przywoływaną wcześniej scenę z wywoływaniem orgazmu za pomocą butelki po whisky, opis wydalanych przez Laskiego podczas seksu gazów czy zachęcanie kochanki do wypróżniania się na niego.

W centrum problematyki *Transu* – jak się zdaje – usytuowano przede wszystkim pytanie o to, czy pisarzowi wolno napisać wszystko. Dość ciekawie prezentuje się rozmowa przeprowadzona na łamach „Wprost”, w której Manuela Gretkowska i Andrzej Żuławski – właśnie po publikacji *Transu* – wymieniali poglądy na temat granic artystycznej wolności i tego, gdzie znajdują się granice intymności, których pisarz nie powinien przekraczać. Zastanawiające, że obydwójce mocno podkreślali różnicę pomiędzy „inspiracją” a „wzorcem”, twierdząc, że bohaterowie

ich książek (dla których inspiracją stali się odpowiednio: Rosati i Żuławski) niewiele mają wspólnego z rzeczywistością. Gretkowska jednak – w przeciwieństwie do Żuławskiego – dostrzegła problem, tłumacząc upierającemu się przy posiadaniu przez artystę niczym nieskrępowanej wolności reżyserowi, że:

Owszem, to wytwór twojej wyobraźni. Wytwór twojej wyobraźni nie może zaskarżyć cię do sądu. Natomiast do sądu idzie kobieta, Weronika Rosati, która poczuła się urażona. I nie możesz jej tego odmówić. Artysta to nie jest bóg z Olimpu, który schodzi, gwałci złotym deszczem, a potem chyłkiem ucieka, nie rozumiejąc, dlaczego zgwałcony śmiertelnik się oburza. [...] Gdybyś opisał Joannę Kowalską, to pewnie przełknęłaby lzy i zniosła przykrość w samotności. Bo to jest anonimowa osoba, mały krąg ludzi wie, że o nią chodzi. Natomiast opisanie osoby publicznej bywa szeroko nagłośnione. Ty masz wolność napisać, co chcesz, a ona ma wolność twierdzić, że została skompromitowana, że zostały naruszone jej dobra osobiste. Obojętne czy osoby nieznanej, czy publicznej. [...] Artysta powinien być świadomy ryzyka. Sztuka to jest ryzyko, podobnie jak wolność⁴⁵.

Sztuka to ryzyko popadnięcia w konflikt ze światem oraz konieczność wzięcia odpowiedzialności za własne czyny. Z tego to, jak się wydaje, powodu *Trans* nie ogranicza się do pokazania winy tylko jednej strony. Gretkowska równie bezlitosna jest dla swego *alter ego*, obnażając przede wszystkim naiwność, łatwowierność i „puszczalstwo” narratorki swej opowieści. W jednym z wywiadów przyznawała wprost: „Ale siebie, literackiego »ja« czy raczej mojej bohaterki też nie oszczędzam. Grafo-manka, kretynka, dziwka – taką ma o sobie opinię. Cokolwiek się powie o mnie po tej książce, już sama sobie tak dopieklam, że wszystko po mnie spłynie”⁴⁶.

Emigracja (zarówno ta wewnętrzna, jak i realna) okazała się dla Manieli Gretkowskiej doświadczeniem bezcennym. Powrót do pełnej

⁴⁵ Artysta to nie jest bóg z Olimpu. Gretkowska kontra Żuławski. „Wprost” 2011, nr 24, s. 19–20.

⁴⁶ Byłam nosicielką...

niewygodnych epizodów przeszłości i oswojenie traumatycznych przeżyć sprawiły, że autorka *Polki* nie tylko potrafiła skomunikować się z własnym „ja” i posiąść głębszą wiedzę na swój temat, ale także stała się bardziej wytrzymałą na spotykające ją życiowe katastrofy kobietą. Konsekwencją autoterapeutycznego opowiadania sobie o sobie było nie tylko zakończenie procesu jej dojrzewania, ale też uzyskanie pełniejszej świadomości posiadanych możliwości panowania nad autokreacją. Nie sposób – jak w przypadku Zygmunta Haupta czy Zbigniewa Kruszyńskiego – jednoznacznie określić, co w jej opowieści jest zmyśleniem a co rzeczywistością. Tym samym, jak powiadała Maria Delaperrière, należy „pogodzić się z płynnością granicy dzielącej autora żyjącego od autora kreowanego w tekście”⁴⁷. Owa nieuchwytność, jak sądzę, jest największą zaletą, najbardziej intrygującą zagadką ukrytą w tomach prozatorskich autorki *Miłości po polsku*.

⁴⁷ M. DELAPERRIÈRE: *Dialog z dystansu*. Kraków 1998, s. 104.

„Każdy z nas jest Odysem, / Co wraca do swej Itaki”¹

Artur Leczycki

Z jeszcze inną odmianą emigracji intymnej mamy do czynienia w przypadku powieści *W drodze do Itaki* Artura Leczyckiego – urodzonego w 1951 roku pisarza i poety, który od 1983 roku mieszka i tworzy w Szwecji. Proza ta nie doczekała się szerszego rezonansu. Mniejsza o powody takiego stanu rzeczy. Z perspektywy podjętych przeze mnie w niniejszej książce refleksji ważne jest przede wszystkim ciekawe ujęcie problemu kondycji emigranta i sposobów radzenia sobie z wiążącym się z tym poczuciem wyobcowania (tożsamościowego, językowego, kulturowo-obyczajowego).

Istnieją trzy najważniejsze – o czym aż nazbyt dobrze wiadomo – wzorce losu emigranta: Odyseusza, który tułając się, tęskni do ojczystego kraju, Eneasza, który na obcej ziemi odnajduje nową ojczyznę, oraz Żyda – Wiecznego Tułacza, którego wędrówka nie ma końca. Właśnie tę pierwszą postawę – co sugerować miał już tytuł – wybrał Artur Leczycki. Król Itaki, cechując się dużą inteligencją, przebiegłością i przewrotnością, uznawany był za „mistrza w zakresie cynicznych manipulacji”². Niemniej, różne możliwości wykorzystywania tego wzorca daje bogata biografia Odysa, który, jak zauważyła Janina

¹ L. STAFF: *Odys*. W: TENŻE: *Poezje zebrane*. T. 2. Warszawa 1967, s. 919.

² J. ABRAMOWSKA: *Odys współczesny*. W: *Topika antyczna w literaturze polskiej XX wieku*. Red. A. BRODZKA, E. SARNOWSKA-TEMERIUŚ. Wrocław 1992, s. 43.

Abramowska, „wpisany w porządek chrześcijański [...] służył zarówno za medal Wielkiego Grzesznika, jak – np. w moralitecie Calderona *El mayor encanto amor* – pokutnika znajdującego drogę ku oświeceniu i zbawieniu. [...] Generalnie jednak Odys współczesny zachowuje swoją niejednoznaczność. Bywa dobry i zły, ale częściej zarazem i dobry, i zły, zmienny i wewnętrznie sprzeczny”³.

Mimo pewnych zbieżności (bycie *homo viator*, zamiłowanie do przygód erotycznych czy mówienie o sobie „nikt” w celu ukrycia własnej tożsamości) *W drodze do Itaki* Leczyckiego można jednakże czytać jako swoistą reinterpretację mitycznego wzorca. Trudno się jednak dziwić, zważywszy na fakt, iż Leczycki należy do pisarzy postemigracyjnych, choć – jak się wydaje – wymyka się znamiennej dla ich sytuacji „dezorganizacji”. Jak przekonywała Jolanta Pasterska, w tym kontekście pojawiły się postacie „rozdarte pomiędzy polskością a kulturą kraju osiedlenia, zagubione w zawiłościach własnego losu, pozbawione jasnych idei i wyrazistych motywacji, a także ważkich argumentów na rzecz dawnej ojczyzny w generacyjnym sporze z własnymi dziećmi i wnukami”⁴. U Leczyckiego nawet jeśli pojawia się cień tęsknoty za Polską, to jest on natychmiast maskowany. Ale też będący pisarzem bohater-narrator *W drodze do Itaki* powiada, że

Pisarstwo nie jest bowiem płaszczem, ale skórą. Skóry nie zdejmuję się. Można ją jedynie zedrzeć [...]. W życiu pasuje wszystko, co zdarzyło się czy zdarza się, ale kiedy piszemy o tym, prawdziwe wydaje się tylko to, co potrafiliśmy umiejętnie skłamać. Pisarz jest kłamcą z konieczności⁵.

Być może także z tego powodu Mieczysław Orski, komentując na łamach „Odry” *W drodze do Itaki* Artura Leczyckiego, zauważył, że jest ona

³ Tamże.

⁴ J. PASTERKA: „Lepszy” Polak? *Obrazy emigranta w prozie polskiej na obczyźnie po 1945 roku*. Rzeszów 2008, s. 351.

⁵ A. LECZYCKI: *W drodze do Itaki*. Warszawa 2001. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Po skrócie W podaję stronę, z której wzięty jest cytat.

[...] dość niezwykłą książką, wracającą do tradycji niemodnych dziś, a kiedyś – w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych – mocno obecnych na naszym rynku czytelniczym eseizowanych i fabularyzowanych autorskich „dzienników”, „notatników” (np. Konwickiego, Andrzejewskiego, Różewicza, Herlinga-Grudzińskiego, Kuśniewicza, Szczypiorskiego, Nowakowskiego), książką, w której w zaskakujący sposób to, co się mówi, bierze górę nad tym, jak się mówi (choć oczywiście forma realizacji ma tu kapitalne znaczenie). W ten sposób doczekaliśmy się drugiego pisarza (po Zbigniewie Kruszyńskim), który rozwinął swój polski talent jako emigrant stanu wojennego w Szwecji⁶.

Z trafnością rozpoznania Orskiego można – co zresztą robili nieliczni dyskutujący na temat publikacji Leczyckiego krytycy – polemizować. Bez wątpienia jednak obraz Szwecji, do której wyemigrował autor *Baśni współczesnych* na początku lat osiemdziesiątych XX wieku, jest podobny do tego, jaki w swojej prozie pokazali choćby wspomniany Zbigniew Kruszyński czy Manuela Gretkowska⁷. Autobiografizujące zapiski zawarte w wydanej w 2001 roku *W drodze do Itaki* także pod względem kompozycyjnym przywodzą na myśl wspomnianych prozaików. Na czwartej stronie okładki autor wyjaśnia:

To, co piszę, nie jest powieścią. Nie piszę powieści – gromadzę okrucichy, zbieram strzępy, które nie mieszczą się w powieści i nadzwyczaj łatwo umykają nam w życiu. Możliwe, że nic z nich nie wynika, ale czyż to nie one właśnie stanowią miąższ tego owocu, który zwykle nazywamy życiem?

⁶ M. ORSKI: *Uwaga na Leczyckiego*. „Odra” 2002, nr 5, s. 108.

⁷ O powieści Leczyckiego można by mówić także w kontekście m.in. książek prozatorskich Bronisława Świderskiego jako autora *Autobiografii* (1981), *Słów obcego* (1998) i *Asystenta śmierci* (2007). Pisarz, który od 1970 roku mieszka w Danii, pokazuje najpierw rozdwojenie osobowości uchochdzy, który by przetrwać i od nowa stworzyć siebie, musi uwolnić się od balastu polskochi. Jak zauważyła Jolanta Pastarska: „W swoim wyimaginowanym »raporcie« o seksie i mowie ów przybysz wysuwa tezę, iż to właśnie przemoc była prawzorem, który człowiek otrzymał na początku istnienia, zaś mowa i seks stały się jej głównymi instrumentami”. J. PASTERKA: „Lepszy” Polak? *Obrazy emigranta w prozie polskiej na obczyźnie po 1945 roku...*, s. 385.

Tak właśnie jest w wypadku tej opowieści, narracja Leczyckiego jest *de facto* zbiorem luźnych zapisków, które zostały podporządkowane trzem żywiołom: anegdotycznemu, publicystycznemu i aforystycznemu. Owa dygresyjność, z jaką mamy w *W drodze do Itaki* do czynienia, nie jest jednak przypadkowa. Rytm opowieści, która układa się w swoisty notatnik, wyznaczony został bowiem przez imiona kolejnych kochanek, z którymi przebywający na skandynawskiej ziemi główny bezimienny bohater-narrator ma mniej lub bardziej przypadkowe, krótsze lub nieco dłuższe kontakty erotyczne. Brak imienia oznacza nie tylko chęć ukrycia autobiograficznych śladów czy ambicje zuniwersalizowania opowieści, ale podkreśla również jawne nawiązanie do Odyseusza-Oudeisa, który przedstawiał się właśnie także jako Nikt. Fabuła powieści Leczyckiego jest dość prosta i nazbyt, niestety, monotonna. Bohater chce napisać książkę opowiadającą o jego emigracyjnych doświadczeniach. Z tego powodu wprowadza się wraz ze swoją aktualną partnerką Viveką na kilka miesięcy do znajdującego się na wiejskim odludziu domku znajomego – zamożnego homoseksualisty, by w spokoju oddać się procesowi tworzenia. Fakt, iż towarzyszy mu kobieta, nie jest bez znaczenia. Jak słusznie stwierdził Dariusz Nowacki, to właśnie ta okoliczność wpłynęła na kształt pisanej książki⁸.

Narrator-bohater zaczyna więc swoją opowieść od wyjawienia erotycznej przeszłości przyjaciółki. Te i kolejne niedyskrecje służą tutaj krytyce obyczaju, mentalności i stosunków społecznych panujących w Szwecji. Są to historie kobiet, w których przegląda się życie codzienne tamtejszej klasy średniej, a więc to, jak Szwedzi zachowują się w sytuacjach prywatnych, w układach rodzinnych, czego chcą, jakie mieli i mają złudzenia, śmieszności, tęsknoty itd.⁹

Pojawia się zatem porzucona przez „chilijskiego macho” Viveka, Irka, która zamieniła „trybuna Solidarności” na skąpego kupca Ibrahima, szefowa kuchni z obozu dla uchodźców – Lillemor – która

⁸ Zob. D. NOWACKI: *Spis szwedzkich cudzołożnic*. „Twórczość” 2002, nr 2, s. 138.

⁹ Tamże.

ma bardzo nowoczesne podejście do spraw łóżkowych, trafiająca na biseksualnych mężów Raya, zaborcza Solveig, Halina czy Katja. Wszystkie zaś opowieści sprowadzają się do pokazywania wyuzdania seksualnego, które prowadzi do wszechobecnego panseksualizmu. Najogólniej rzecz ujmując, Szwecja jawi się tu nie tylko jako raj, w którym panuje niczym nieskrępowana wolność, ale przede wszystkim jako „kraj deprawacji” i „zalegalizowanej rozpusty” (W, s. 94). Ale, jak twierdził Paweł Majerski, „panseksualizm przenika rozsypujący się świat, pozbawiony monolitów, pewników i porządku. Zostaje więc uprawomocniony w kontekście egzystencjalnego »nienasycenia«, choć można także pomyśleć, iż zaczyna istnieć »sam dla siebie«”¹⁰. W rezultacie, dominujące w opowieści opisy aktywności seksualnej przysyłają lub zbyt mocno odciągają uwagę czytelnika od tego, co – jak można mniemać – miało być nadrzędnym tematem *W drodze do Itaki*, czyli diagnozy kondycji emigranta. Diagnoza ta – trzeba przyznać – nosi znamiona oryginalności, opiera się bowiem na wniosku, że los przybysza zakotwiczonego się na skandynawskiej ziemi jest smutny i okrutny, ponieważ Szwedki nie są zdolne do miłości. „Kochanki bohatera są tedy perfekcyjne i niemal demoniczne w łóżku, zawsze chętne i gotowe, lecz uczuć nie wykrzeszą z siebie żadnych”¹¹. Dość przywołać jedną ze scen:

Lillemor [...] patrząc mi w oczy z wyrazem bezbrzeżnej czułości, zapytała tonem tak naturalnym, jakby chodziło o pomoc przy wkręcaniu żarówki: *Do you fuck me?* Nie można było nie podziwiać jej precyzji. Było to dokładnie to, czego chciałem. I żadnych pytań, czy ją kocham, czy o niej marzę, czy jej pożądam i jak bardzo, żadnych to czy tamto. *Do you want fuck me?* Gdy wykrztusiłem *yes*, Lillemor z zadowoleniem pokiwała głową, pocałowała mnie w policzek, grzeczny chłopczyk, uniosła spódnice, bez pośpiechu zdjęła majtki [...]. Rozpięła potem bluzkę i stanik i ująwszy moją dłoń, położyła ją na swojej piersi i dopiero wtedy poczułem, że moja podróż jest skoń-

¹⁰ P. MAJERSKI: *Z notatnika emigranta*. „Nowe Książki” 2001, nr 10, s. 43.

¹¹ D. NOWACKI: *Spis szwedzkich cudzołożnic...*, s. 137.

czona, jestem w domu, nareszcie we właściwym kraju, we właściwym miejscu, że dotarłem do wyspy moich marzeń.

W, s. 62

Seks bez zobowiązań, stawianie na zaspokojenie własnych pragnień, przyjęcie przez kobietę aktywnej postawy równoznaczne jest z sytuowaniem jej w pozycji dominującej. Widać tu swoisty ukłon Leczyckiego w kierunku tendencji feministycznych, obecnych także choćby w powieści *Mężczyźni, którzy nienawidzą kobiet* Stiega Larssona. Dość powiedzieć, że propozycja Larssona, obnażając m.in. mechanizm seksualnej gry o władzę, pokazuje, że wszystkie relacje damsko-męskie mają podtekst seksualny. Szwedzki pisarz – jak zauważyła Barbara Limanowska – „podważając mitologię męskiej seksualności”, która ugruntowana została na męskiej przewadze fizycznej i potrzebie zaspakajania własnych żądz, proponuje taki model seksualności, który oparty jest na obopólnej zgodzie partnerów i wzajemnym czerpaniu przyjemności¹².

Podobnie chciałby rozstrzygnąć dylemat wyboru między polskim konserwatyzmem a szwedzką wolnością Leczycki. Prozaik jednak – jak się zdaje – stara się łączyć feministyczną emancypację erotyczną z ironią. Wszak bohater *W drodze do Itaki* najpierw cieszy się z „luźnego” podejścia partnerki do seksu. Zachwyca go to, że ciało Lillemor nie ma przed nim tajemnic:

Lillemor zapoznała mnie ze swoim ciałem wyczerpująco i rzetelnie. Wspólnie pieściliśmy jej piersi, odbywaliśmy długie wędrówki po jej brzuchu, smakowaliśmy pokłady soli w zagłębieniu jej pępka, przedzieraliśmy się przez złociste krzewy na jej wzgórku Wenery, biwakowaliśmy w pobliżu jej warg sromowych i lechtaczki, podejmując speleologiczne wyprawy w głąb jej pochwy w poszukiwaniu atawistycznych zwierząt rozkoszy i słynnego punktu G, erotycznej fatamorgany.

W, s. 67

¹² Zob. B. LIMANOWSKA: *Mężczyzna, który pisał feministyczne kryminały*. „Pogranicza” 2009, nr 6, s. 97.

Z czasem jednak nadaktywność seksualna go męczy, a gdy kochanka – dostrzegając jego znudzenie – proponuje mu „urozmaicenie” życia erotycznego, powiadając:

Tutaj także możemy znaleźć wiele dziewcząt, które będą chciały kochać się z nami. Już wcześniej o tym myślałam, chciałam ci zrobić niespodziankę, chyba, że wolisz pary, to jeszcze prostsze...

W, s. 92

bohater opowiada się za mieszczańską moralnością i konserwatyzmem (być może także z tego powodu jako bodaj jedyny w opowieści Leczyckiego nie uprawia seksu perwersyjnego). Okazuje się, że silniejszy od spełnienia pragnień jest honor, który wcześniej kazał mu unieść się dumą, gdy jego zmęczenie monotonią zostało przez Lillemor zdemaszkowane. Mimo iż propozycja kobiety („seks zbiorowy”) zdominowała jego wyobraźnię, wybrał rozstanie i przeprowadzkę do innego miasta. Ową swoistą ucieczkę można interpretować jako zdecydowanie się na łatwiejsze wybrnięcie z krępującej bohatera sytuacji. Decyzja ta w jakimś sensie koresponduje z obrazem Polaków, polskości i emigracji, który da się z *W drodze do Itaki* wyczytać. Komentarze Leczyckiego bywają bezkompromisowe. Oto, w jaki sposób pisze o rodakach:

Jesteśmy narodem żałosnych, smutnych skurwysynów i nie potrafimy spotykać ludzi w inny sposób. Nikt nie ma prawa opuścić nas czysty i nieskalany, bez naszych diabłów i demonów, bez naszych ran, brudów, kompleksów, pretensji i rozpacz. Musimy przywłaszczyć i naznaczyć każdego, i tylko wtedy staje się to ważne, tylko wtedy mówimy o uczuciach. Jesteśmy niczym azteccy kapłani – jedynie wyrывая komuś żywcem serce, możemy zaspokoić krwiożerczych bogów naszej duszy...

W, s. 80

W oczach zdystansowanego do „swoich” emigranta Polacy potrafią niszczyć ludzi, którzy się do nich zbliżają. Nie porzucając dykcji martyrologicznej, kultuwują narodowe upodobanie do cierpiętnictwa. Nie umieją nawiązywać „prawdziwych”, „czystych” (a więc nienaznaczo-

nych potrzebą destrukcji) relacji interpersonalnych. Genezy takiej postawy autor upatruje w podejściu narodu polskiego do historii. Jeden ze znanych bohatera powieści Leczyckiego, Axel (ów „bogaty szwedzki pedał” (W, s. 5), u którego mieszka, pisząc swą książkę), tłumaczy tę kwestię w sposób następujący:

„Wasze nieszczęścia wynikają stąd [...] że macie niedorzeczny stosunek do historii. To jest główny powód wszystkich waszych porażek. Dla was historia jest czymś w rodzaju boskiego objawienia, zawierającego wskazówki i znaki, życie pod jej presją i w tym, nawiasem mówiąc, szalenie przypominacie Żydów, mimo waszego antysemityzmu. Tymczasem historia to zwykła dziwka i jeżeli akurat stoi pod latarnią, jest tania i bezpieczna, to czemu jej nie wykorzystać? Wy jednak nie, wy korzystacie się przed nią jak przed jakąś boską dziewicą, chętnie ofiarując jej swoje życie, jak i życie swoich bliskich. Co za absurd! Historia, mój drogi, to pospolita kurwa i tak należy ją traktować, bo tylko wówczas oddaje część tego, co ukradła innym”.

W, s. 7

Mysząc o stosunku Polaków do historii, Leczycki używa pojęcia prostytutki. Podobnych uwag – sprowadzających się, najogólniej rzecz ujmując, do „sprzedawania się” – można znaleźć w *W drodze do Itaki* o wiele więcej. Dość przywołać jeszcze jeden fragment:

Polska to *femme fatale* i miłość do niej musi kończyć się tragicznie. Polska to kobieta pusta i próżna, która równie beztrosko grzeszy, spowiada się i tańczy na grobach swych kochanków.

W, s. 124

Nic więc dziwnego, że naród polski jest tak sfrustrowany i pesymistycznie do wszystkiego nastawiony. Poszukując „lepszego” życia, Polacy wybierają emigrację, która jest pociągająca już choćby dlatego, że oferuje możliwość swoistej korekty własnej biografii. Nowa przestrzeń, nieznanymi ludziami sprzyjającą wytwarzaniu mistyfikacji, która opiera się m.in. na strategii udawania kogoś, kim się nie jest.

Emigracja to zaproszenie do mistyfikacji. Nikt ciebie nie zna, nikt o tobie niczego nie wie, nikt nie wymaga metryki poświadczonej pięcioma okrągłymi pieczęciami, nikogo to nie interesuje. Odkrywasz, że twoja topornie niezmienna przeszłość, chitynowa skorupa twojego życia, staje się nagle formowalna jak ciepły воск. Możesz z niej ulepić prawie każdą figurę, wyczarować prawie każdy kształt. Wybór należy do ciebie. Ty decydujesz, co wyrzucić i co zachować. Możesz wreszcie zapomnieć to, co prześladowało cię w snach i spokojnie dodać to, o czym mogłeś jedynie śnić. Nagle pojmujesz, że stałeś się ponownie wolny od wszelkich widm, w obcym świecie, i jesteś tajemnicą, którą znasz tylko ty.

W, s. 25

Wzbudza to iluzoryczne przekonanie o tym, że wszystko można zacząć od nowa. Ale, jak stwierdza narrator w innym miejscu swej opowieści: „Wszyscy jesteśmy tu tylko po to, by kupić trochę złudzeń” (W, s. 227). W konsekwencji tego, na obczyźnie „co drugi spotkany Polak jest warszawiakiem. Na emigracji nie ma Polaków z małych wsi i miasteczek – tylko reprezentanci miast, kwiat narodu, inteligencja, najlepsi z najlepszych, elita umysłowa, wybrańcy” (W, s. 25).

Leczycki, jak można sądzić, bliski jest myśleniu Zygmunta Baumana, którego zdaniem:

[...] tym, co ludzi dręczy w tej chwili najbardziej, nie jest niedostatek, ale przeciwnie – nadmiar możliwych tożsamości, sposobów życia, towarów upiększających życie. Udręka wielka, bo nic, co osiągnięte, nie zaspokaja w pełni, zawsze może być lepsze. I nigdy nie osiągnie się takiego momentu, że można sobie powiedzieć: dotarłem, przybyłem, mogę usiąść, zapalić i nic więcej nie muszę robić¹³.

Autor *Ostatniego snu* stara się pokazać, że wyjazd niewiele zmienia, człowiek bowiem nie potrafi poczuć się „na swoim miejscu”. Tym bardziej że przyczyny wyjazdu bywają prozaiczne. Leczycki nie pozostawia

¹³ *Koniec orgii*. Z profesorem Zygmuntem BAUMANEM rozmawia Tomasz KWAŚNIEWSKI. „Duży Format” [dodatek do „Gazety Wyborczej”] z 9.02.2009 r., s. 5.

co do tego żadnych wątpliwości. Nie wpisując się w martyrologiczną tradycję emigracyjną, opowiada o rzeczywistych powodach, dla których Polacy decydują się opuścić ojczyznę. Wszystko, jak się okazuje, sprowadza się do sfery materialnej:

[...] marzenie o perłach, o samochodzie czy o fellatio. Reszta jest kłamstwem, ale wizy dostaje się tylko na kłamstwo, na numer z prześladowaniem, dążeniem do wolności, na tęsknotę za równością i demokracją.

W, s. 54

Niemniej, ważne jest, by umieć „zatuszować” (nie tylko przed innymi, ale także – a może zwłaszcza – przed sobą samym) prawdziwe powody wyjazdu poza granice kraju ojczystego. Bohater *W drodze do Itaki* przyznaje się jednak do tego, że kierowały nim nieco inne jeszcze pobudki. Powiada:

[...] dobrze jest mieć jakieś usprawiedliwienia, pełnomocnictwo od Boga, partii, sekty, wszystko jedno. [...] Nie mam żadnych usprawiedliwień, Bóg niczego mi nie powierzał, do partii nie należałem, sekt wystrzegałem się jak ognia, onanizuję się na własną rękę, a wyjechałem... wyjechałem, bo chciałem poczytać wreszcie jakąś inną książkę. Nie brzmi to zapewne przekonująco, ale nic na to nie poradzę. Z życiem jest dokładnie tak, jak z czytaniem książek [...] kiedy już zaczniesz czytać, kiedy rozsmakujesz się w czytaniu, wówczas pragniesz czytać coraz więcej, pragniesz przeczytać wszystko, obojętne, czy to szmira, czy arcydzieło, Judith Krantz czy Joyce. Ważne jest, by czytać, kiedy już zaczęłaś czytać. Ważne jest, by żyć, gdy żyjesz. Pewnie, możesz to określić „potrzebą wolności”, jeśli lubisz takie efektowne i puste określenia, ale naprawdę znaczy to „mieć lepiej”. Bo wolność to mieć lepiej, żyć wygodniej i swobodniej, łowić perły, jeździć cadillakiem, być rajfurem czy pedałem, samemu decydować, które książki z której półki zechcesz wybrać. Wolność to pojęcie z dziedziny ekonomii.

W, s. 58

Wyjechał zatem, by poznawać nowe przestrzenie i by czuć się człowiekiem wolnym. Ale wolnym znaczy – w tym przypadku – przede wszystkim być człowiekiem nieskrępowanym więzami interpersonalnymi czy geograficznymi. W swoją podróż nie tylko nie zabrał z sobą dobytku materialnego, innych osób, wspomnień, ale także starał się porzucić (jeśli w ogóle takowe miał) poglądy. A przynajmniej tak zapewnia:

Przekonania i poglądy nie są czymś, z czym rodzimy się. W ciągu naszego życia zmieniamy je wiele razy, a mimo tego zabijamy się nawzajem z powodu odmiennych przekonań i poglądów.

Szczęśliwie nie mam już przekonań, za które chciałbym walczyć lub których za wszelką cenę chciałbym bronić. Nie ma takich przekonań, które byłyby tego warte. Nie mam również poglądów, które dzieliłbym z kimś innym. Dzielone poglądy są jak rzeczy pożyczone – trzeba obchodzić się z nimi ostrożnie, nic nie można w nich zmienić i zwykle, prędzej czy później, trzeba je zwrócić.

Jestem w podróży. Wyruszając w podróż, nie zabieramy ze sobą przekonań i poglądów, bowiem byłyby bezużytecznym i kłopotliwym balastem. W podróży spostrzegamy również, że przekonania i poglądy zmieniają się wraz z pejzażem. I jedynie ich funkcja wszędzie jest stała: stanowią niewidoczne, lecz rzeczywiste granice między nami.

W, s. 127–128

Czyżby chciał być człowiekiem bez właściwości? Jednym z wielu tych, którzy nie pragną się wyróżniać na tle tłumu, a więc chcą być Nikim? Odpowiedź twierdząca nasuwa się sama, tym bardziej że *de facto* niewiele o nim wiemy. Nie ma konkretnego zawodu ani pozycji społecznej, nie ma rodziny ani wyrazistych przekonań. Nie tęskni za zakorzenieniem, za przebywaniem w jednym miejscu. Pragnie się nieustannie przemieszczać, by zdobywać nowe doświadczenia.

Byłem obcy w obcym kraju i nie sprawiało mi to przykrości, wbrew posępnym mitom o wygnaniu. Przeciwnie, chciałem, by ta obcość trwała. Każdego ranka zakładałem ją niczym świeżo wyprasowaną, pachnącą i czystą koszulę, ciesząc się jej dotykiem na mojej skórze.

Chciałem przeżyć jej jak najwięcej, rozkoszować się nią jak najdłużej, zanim wytrze się od ciągłego używania, zanim zniknie bezpowrotnie pod grubą i brudną warstwą codzienności.

W, s. 94

Obcość nie oznacza tu wyobcowania. Przeciwnie: stając się okolicznością wyzwalałą, jest stanem pożądanym. Bez przykrości mówi zatem narrator o tym, że w sytuacji, w jakiej się znalazł, zaimek „my” staje się bezużyteczny. Nie czuje się jednym ze Szwedów, więc na proste pytanie: „jaka drużyna wygrała?”, nie może odpowiedzieć: „nasza”. Z powodu „zawieszenia” pomiędzy dwoma światami nie może też powiedzieć: „wasza”.

Dotyczy to również w takim samym stopniu pozostałych zjawisk. Wszystko postrzegam, widzę wszystko, ale nie jestem częścią tego, nic nie przynależy do mnie i ja również nie przynależę do niczego. Jestem na zewnątrz, jestem tylko obserwatorem. Nie łączą mnie żadne uczuciowe związki ani z tymi miejscami, ani z tymi ludźmi. Nie biorę w niczym udziału, nie uczestniczę – jestem poza. Nie mam rodowodu i tradycji. Mam tylko moje własne, indywidualne doświadczenia. Nie mam żadnej etnicznej tożsamości. Mam tylko moje kruche człowieczeństwo. Nie mam nawet ojczyzny. Mam tylko moją wolność. Jestem raczej turystą niż mieszkańcem. Jestem mapą świata i światem jednocześnie.

W, s. 88

Z tego po części powodu skonstatuje: „Jestem Oudeis. Jestem nikiem i zdążam donikąd. Ale czyż nie zdążamy tam wszyscy?” (W, s. 98). Opowieść Leczyckiego bez wątpienia nosi znamiona narracji uniwersalistycznej. Nikt to również Každy. Zdaniem Mieczysława Orskiego, *W drodze do Itaki* przypomina

[...] pokładowy dziennik podróży po współczesnym oceanie cywilizacji. Co prawda, topograficznie trasa jego wyprawy obejmuje niewielki wycinek mapy świata, dokładnie pomiędzy gorącym terenem życiowej inicjacji na Śląsku a północnym obszarem pobytu,

zimną Ultima Thule, ale intencjonalnie, duchowo i emocjonalnie jest to globtroterstwo na miarę współczesnej europejskiej (zachowując oczywiście odpowiednie proporcje) odysei¹⁴.

Ową konstatację potwierdzałby choćby tytuł powieści Leczyckiego, będący metaforą losu. Emigrant – jak nikt inny – jest skazany na nieustanne błądzenie. Wszak „Nie można wrócić do Itaki. Można być tylko w drodze do Itaki. Stary Homer kłamie” (W, s. 116). Nie bez przyczyny zatem Leczycki przywołał cytat z *Dziennika emigranta* Mircei Eliadego:

Każdy emigrant jest Ulisesem w drodze do Itaki. Każda realna egzystencja odtwarza Odyseję. Droga do Itaki, w kierunku Centrum. Wiedziałem to od dawna. Ale nagle odkryłem, że szansa stania się nowym Ulisesem jest dana każdemu emigrantowi (właśnie dlatego, że został on skazany przez „bogów”, to znaczy przez Siły, które decydują o losach historycznych, ziemskich). Ale żeby sobie to uświadomić, emigrant musi być zdolny do przeniknięcia ukrytego sensu swego błądzenia i pojąć je jako długą serię prób inicjacyjnych (zadanych przez „bogów”) i jako serię przeszkód na drodze prowadzącej do domu (do Centrum). Oznacza to, że ma widzieć znaki, ukryte znaczenia, symbole w cierpieniach, depresjach, w niszczącym działaniu codzienności. Widzieć je i czytać, nawet jeśli ich tam nie ma...

W, s. 35

Podróżowanie to także błądzenie po tzw. zakamarkach własnej tożsamości. Zmieniając miejsca pobytu, poznaje się siebie, swoje możliwości, oczekiwania i pragnienia. Ale podążanie „w kierunku Centrum” to również poruszanie się po krętych ciągach korytarzy labiryntu. W przypadku emigranta błądzenie zdaje się najbardziej widoczne. Konsekwencją przeniesienia na obcy teren może być jednak zachwianie i tak nadwątłonego poczucia stabilizacji. Stąd mimo zapewnień o tym, iż dobrze mu z poczuciem samotności, obcości i wykorzenienia, pojawiają się nacechowane swoistym sentymentalizmem porównania Polaków i Szwedów. Przywołajmy jeden z fragmentów *W drodze do Itaki*:

¹⁴ M. ORSKI: *Uwaga na Leczyckiego...*, s. 108.

Po kilku minutach rozmowy z Polakiem wiesz już na kogo głosował w ostatnich wyborach, w jak głębokim poważaniu ma Wałęsę, co myśli o swojej teściowej, ile zarabia, jak rozwiązać nierozwiązywalne problemy polityczne, czy jest za aborcją czy przeciw, co kocha i czego nienawidzi, jakie potrawy lubi, co myśli o życiu pozagrobowym i ile razy zdradził żonę. Ciebie również wypyta o wszystko, co go interesuje, a interesuje go wiele.

Po kilku latach znajomości ze Szwedem nie wiesz o nim nic; poza tym, co sam możesz spostrzec. On też nie wie o tobie nic; poza tym, że łamiesz jego język, a więc musisz być cudzoziemcem. Często nie domyśla się nawet, z jakiego kraju pochodzisz i o to też nie zapyta, chyba, że sam mu to powiesz. Raczej nie mów, nie jest to dobry pomysł, bo wtedy będziesz cudzoziemcem jeszcze bardziej, jeżeli cudzoziemcem można być „jeszcze bardziej”. Szwed wysłucha cię, przyjaźnie pokiwa głową, okaże pełne zrozumienie, przytaknie najbardziej ewidentnym bzdurom, ale w jego oczach będziesz odtąd uchodzić za ekshibicjonistę i przy następnym spotkaniu na ulicy, a innego nie będzie, wyminie cię szerokim łukiem.

W, s. 51–52

Leczycki podkreśla także inne – intrygujące go – podejście Skandynawów do intymności. „Intymność po szwedzku to naga dupa i szczególnie opancerzona dusza” (W, s. 51). Cieleśność nie jest tajemnicą, jej obnażanie nie należy do kwestii wstydliwych. Inaczej ma się sprawa z szeroko pojmowaną duchowością.

Dusza jest tabu. Tabu jest to, o czym marzysz, co kochasz, czego nienawidzisz, co myślisz o innych, czego pożądasz, twoje uczucia i przekonania, twoje sny (tutaj nikt nie opowiada swoich snów), twoje tęsknoty. Zazdrość jest tabu, gniew jest tabu, miłość jest tabu. Pejzaż uczuciowy jest tu równie surowy jak ten, który każdego ranka widzisz za oknem. Szwedzi nie opowiadają o swoim życiu i nie pytają o twoje życie. Nie pytają ze strachu. Panicznie boją się cudzego życia, cudzych dramatów, cudzych problemów.

W, s. 51

Polaka, który wychowany został w konserwatywnym społeczeństwie, lubiącym karmić się złudzeniami i żyjącym wielkimi ideami, w obronie których zdolne jest do największych poświęceń, szwedzka mentalność może zadziwiać. Trudno pogodzić się ze „sterylnością”, brakiem spontaniczności, skrytością i nieokazywaniem emocji. Widziana oczami bohatera opowieści Leczyckiego Szwecja jest zatem nie tylko perwersyjna, ale także pedantyczna i zimna. Ową ucieczkę w pansksualizm dałoby się tedy traktować jako swego rodzaju przewrotną próbę oswojenia czy też zatuszowania odczucia niedopasowania się do nowych warunków.

W *drodze do Itaki* – mimo zarysowanego kontekstu emigracyjnego – daleka jest jednakże od problematyzowania kwestii z nim związanych, takich jak: wprost wyznawana tęsknota za ojczyzną, obrona tożsamości narodowej, walka z narodowymi stereotypami, analizowanie przyczyn emigracji czy prób weryfikowania, przewartościowywania, unieważniania podjętej decyzji o wyjeździe z kraju. Przeciwnie, Leczycki, polemizując z romantycznym wzorcem emigranta, potwierdza, że dziś emigrant jest turystą lub stypendystą, nie zaś politycznym wojownikiem. Bohater narracji Leczyckiego nie bez złośliwości stwierdza np.: „Ojczyzna, wierność, poświęcenie, ideały – co za rozkoszna heca!” (W, s. 125). Ma jednak – jak można się domyślać – na uwadze szerszą perspektywę. Współcześnie myślenie w kategoriach narodowych zostało zastąpione myśleniem globalnym. W konsekwencji tego, pojęcia takie, jak: ojczyzna, patriotyzm, ideały, zdają się dziś słowami niewiele znaczącymi. Chodzi bowiem o to, by – jak twierdził Jerzy Jarzębski:

[...] pielgrzymować po obcych krajach, aby zakorzenieć się w świecie szerszym niż granice państwa narodowego – świecie kultury uniwersalnej. Podróż w te regiony – nieważne czy w masce buntownika, czy czciciela wartości – uodparnia na lęki i cierpienia związane z wygnaniem, jednoczy z „wielkimi duchami”¹⁵.

¹⁵ J. JARZĘBSKI: *Pożegnanie z emigracją. O powojennej prozie*. Kraków 1998, s. 243.

Typ wykreowanego przez Leczyckiego bohatera wpisuje się zatem w obraz transpozycji wzorca emigranta w prozie powstałej po 1990 roku, o którym pisała Jolanta Pasterska. Badaczka konstatowała:

Pojawiają się w niej postacie emigrantów, których biografie wyróżnia wyjątkowy brak stabilizacji życiowej, a także bezdomność, traktowane jako charakterystyczne wyznaczniki jednostkowych losów. Taka wizja kondycji ludzkiej nie pozwala na precyzyjne określenie tożsamości bohaterów w kategoriach ciągłości czasu i przestrzeni, uniemożliwia także identyfikację z grupą społeczną, tradycją, kulturą, historią, co w rezultacie prowadzi do rozpadu biografii na epizody¹⁶.

Nie inaczej jest przecież w przypadku bohatera narracji Leczyckiego. Jego tożsamość jest tożsamością rozbitą, a więc snuta przez niego opowieść nie może być spójna. W rezultacie, autor *Ostatniego snu* skacze z wątku na wątek, wplatając w opisy doświadczeń erotycznych czy emigracyjnych eseizujące komentarze lub krótkie aforyzmy w rodzaju: „Tablice Pierwiastków są jedyną, prawdziwą i wspólną nam wszystkim Księgą Genesis. Reszta to baśnie” (W, s. 208) albo: „Życie nie ma ideologii. Nawet śmierć nie jest ideologią życia” (W, s. 176). *W drodze do Itaki* jest zatem narracją wewnętrznym popękaną. Ale nie może być inna, skoro metafora losu, jaką autor *Baśni współczesnych* się posłużył, jest figurą niezwykle wyeksploatowaną. Leczycki ma świadomość tego, że wpisuje się w bogatą tradycję pisania o emigracji. Na prywatne doświadczenia nakładają się – bo nałożyć się muszą – doznania zbiorowe. I nawet jeśli autor

nie pozostawia cienia wątpliwości co do tego, że to on podpisuje się pod wszystkimi konstatacjami i ustaleniami tego raportu podróznego i że jego księga – spisywana ze swobodnie Henry Millerowską dezygnacją i ekshibicjonistyczną szczerością oraz z prawdziwie

¹⁶ J. PASTERKA: „Lepszy” Polak. Obrazy emigranta w prozie polskiej na obczyźnie po 1945 roku..., s. 30.

wolteriańskim metodologicznym sceptycyzmem i sarkazmem – jest *summą* jego osobistych przypadków i doświadczeń¹⁷,

to doskonale wie, że nie może uciec przed kliszami, schematami, stereotypami. Być może w jakiejś części dlatego pochodzący z *Dziennika emigranta* Eliadego cytat nie został uczyniony mottem *W drodze do Itaki*, a stał się integralną częścią opowieści Leczyckiego. Błaganie się emigranta oznacza więc także odbywanie podróży intertekstualnej, swego rodzaju o(d)bijanie się pomiędzy doznaniem własnym a tym, co na stałe wdrukowane zostało w narodową – czy szerzej: uniwersalną – tradycję, kulturę, przeszłość. Uogólnianie doświadczeń wygnańczych prowadzi bohatera narracji Leczyckiego do stwierdzenia, że „Może nasze marzenia są naszą prawdziwą i jedyną ojczyzną? Może naszą ojczyzną jesteśmy my sami?” (W, s. 17). Nie wiedząc tego lub nie chcąc zaakceptować owej prawdy, stajemy się kolejnymi, nowoczesnymi wcieleniami Ulissesa, które zmierzają przed siebie bez możliwości osiągnięcia kresu wędrówki. Tym samym – jak sugerował Mieczysław Orski – można bohatera *W drodze do Itaki* postrzegać jako „wygnańca świata”¹⁸.

Przeświadczenie o możliwości wyparcia z siebie potrzeby zakorzenienia wiąże się ponadto ze świadomością tego, że pamięć jest kapryśna i zdradliwa. Zapamiętane obrazy (z) ojczyzny z biegiem czasu ulegają przekształceniom. Wspominający jest kolekcjonerem, który dokonując subiektywnego i „wygodnego” dla siebie ocalenia określonych obrazów, bierze na siebie ryzyko nieprawdopodobieństwa czy popadnięcia w groteskę¹⁹. Wspominanie łączy się z koniecznością kreacji. Pokusa jest silniejsza u kogoś, kto czuje w sobie żyłkę pisarza. A tak jest w przypadku bohatera *W drodze do Itaki*, który przyznaje, że mając dwadzieścia lat, chciał napisać książkę, ale

¹⁷ M. ORSKI: *Uwaga na Leczyckiego...*, s. 108.

¹⁸ Tamże, s. 109.

¹⁹ Zob. M. ZALESKI: *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Warszawa 1996, s. 24.

cóż takiego może przechowywać pamięć dwudziestolatka? Parę komunałów na temat sensu życia, garść marzeń, parę pytań gryzących jak wszy? W pamięci dwudziestolatka nie ma niczego, co mogłoby być pomocne przy takim zamyśle i w połowie czwartej strony musiałem przyznać, że właściwie nie mam o czym pisać, bo cały mój życiorys idealnie mieści się w kilkunastu zdaniach, a do tego żadne z nich nie jest zdaniem złożonym i nie wymaga wyjaśnień czy komentarzy.

W, s. 163

By pisać, trzeba najpierw zdobyć różnorodne doświadczenia, trzeba – używając metafory Leczyckiego – czytać różne książki. Można to osiągnąć, m.in. wcielając się we wzorzec „człowieka wędrującego”, śladem Odysa wieść życie pełne przygód. Z tego po części powodu można zaryzykować stwierdzenie, że w tej prozie mamy do czynienia ze swoistym onanistycznym gawędzeniem. Agnieszka Błażyńska zauważyła ironicznie:

No i czytelnicy wędrują razem z narratorem (Odysem) przez wszystkie jego romanse, znajomości i przemyślenia, głowią się, szukają śladów i znaków po to, żeby na końcu dowiedzieć się, że współczesny Ulisses to typowy postmodernista, więc nie istnieje żadne Centrum, a kobiety, które opisał, są „głupie i puste”, stanowią więc „denotaty bez desygnatu”, są więc „jak tajemnica, której nie ma”²⁰.

W przypadku *W drodze do Itaki* można mówić o pewnego rodzaju onanizmie twórczym, rozumianym – najprościej rzecz ujmując – jako snucie opowieści w celu samozadowolenia oraz próby zrekompensowania sobie rozmaitej natury niedostatków. Thomas Walter Laqueur zauważył, iż masturbacja „jest tą częścią ludzkiego życia seksualnego [...], gdzie fantazja ucisza, choćby na krótką chwilę, zasadę rzeczywistości; i gdzie autonomiczna jaźń ucieka z jałowej erotycznej teraźniejszości w wytworzony przez własną wyobraźnię świat przepychu i rozkoszy”²¹.

²⁰ A. BŁAŻYŃSKA: *Niepełnosprytny*. „Opcje” 2002, nr 1, s. 13.

²¹ T.W. LAQUEUR: *Samotny seks. Kulturowa historia masturbacji*. Przeł. M. KACZYŃSKI, A. LEŚNIAK, G. UZDAŃSKI, M. SOSNOWSKI. Przedmowa M.P. MARKOWSKI. Red. nauk. A. BIELIK-ROBSON. Kraków 2006, s. 1.

Nie inaczej jest w wypadku bohatera *W drodze do Itaki*, który ulega kreacyjnym możliwościom tworzenia świata panseksualistycznego. Bohater powieści Leczyckiego, by zagłuszyć podświadomą tęsknotę za poczućciem „bycia u siebie”, ucieka w służące „krytyce obyczaju, mentalności i stosunków społecznych panujących w Szwecji”²² anegdoty erotyczne. Tak monotonne obnażanie życia intymnego może być zatem – nie do końca udaną – próbą „uciszenia” zimnej, pozbawionej uczuciowości i spontaniczności rzeczywistości. Swoistą korektę daje także pisanie. Ale bohater narracji Leczyckiego ma świadomość tego, że

w każdym, kto pisze, rodzi się w pewnym momencie podejrzenie, że to, co pisze, można napisać jeszcze lepiej. Wówczas zaczyna to poprawiać, ale nawet to, co poprawione, można poprawić jeszcze lepiej. Pisanie jest jak spirala. Linia, która obiega nicość – i wbiega w nicość. I życie także przypomina spiralę.

W, s. 239

Adam Ważyk był zdania, że „Odyseusz jest naszym ulubieńcem, bohaterem naszego wieku, dopóki się tłucze po morzu, dopóki nie wraca do Itaki”²³. Owa konstatacja pozostaje aktualna do dziś. Wybór Leczyckiego – w reinterpretacji wzorca Odysa widzącego model postawy współczesnego wędrowca – okazuje się przeto wyborem niezwykle trafionym. Tym bardziej że

Wieczna wędrówka Odysa bywa różnie motywowana. Jej źródłem może być pasja poznawcza lub pragnienie ekspiacji, ale także nawyk czy nałóg włóczęgi, chęć poznania nowych kobiet, wreszcie – w ujęciach obyczajowych – rozczarowanie lub zwykła nuda małżeńska. Tak czy inaczej, wartości DOMU zostają podważone, zanegowane, lub sytuują się w sferze marzenia, któremu nie odpowiada żadna rzeczywistość. Itaka, niezliczoną ilość razy przywoływany na poziomie poetyckiego frazeologizmu symbol domu, pozostaje miejscem, do

²² D. NOWACKI: *Spis szwedzkich cudzołożnic...*, s. 138.

²³ A. WAŻYK: *Odyseusz, bohater stulecia*. W: TENŻE: *Gra i doświadczenie*. Warszawa 1974, s. 16.

którego można tęsknić, ale do którego nie sposób dotrzeć albo w nim pozostać²⁴.

Leopold Staff powiadał, że – pomimo pojawiających się na drodze zakrętów i manowców – trzeba „naprzód iść śmiało”, choć „zawsze się dochodzi gdzie indziej niż się chciało”. Życie człowieka to podążanie ku śmierci, Itaka zaś okazuje się pełnym kamieni nagrobnych cmentarzem²⁵. Odyseusz symulował obłąd, by uniknąć udziału w wyprawie trojańskiej, bohater *W drodze do Itaki*, kończąc swą opowieść, stwierdzi: „Obawiam się, że szaleństwo niczym nie różni się od rozumu” (W, s. 239). Czyżby świadomość tego, że symboliczna Itaka jest „miejscem, do którego można tęsknić, ale do którego nie sposób dotrzeć albo w nim pozostać”, sprawiała, że mamy wrażenie popadania w obłąd? Prawdopodobnie tak. W konsekwencji, nie pozostaje nic innego, jak wcielać się w archetypowy wzorzec *homo viator* i podążać za fantazmatem.

²⁴ J. ABRAMOWSKA: *Odys współczesny...*, s. 49.

²⁵ L. STAFF: *Odys...*, s. 919.

„Co nie jest biografią – nie jest w ogóle”¹

Przykłady z prozy polskiej po 2000 roku

Przekonanie Stanisława Brzozowskiego, zgodnie z którym „Co nie jest biografią – nie jest w ogóle”, zdają się niezwykle silnie podzielać publikujący po 2000 roku prozaicy. Owo upublicznianie własnej intymności wiąże się nie tylko z problematyką szczerości, wiarygodności, kłopotami z artykulacją „doświadczeń wewnętrznych”, ale także ze specyficznie określoną obecnością problematyki skandalu i odpowiednio PR-owsko sformatowaną koniecznością funkcjonowania w dyskursie publicznym pisarza, który potrafi skutecznie sprzedać siebie, a tym samym również swój „produkt”. Nie ma większego znaczenia to, czy pisarz w mniejszym lub większym stopniu będzie się przyznawał do autobiograficzności swojej prozy, skoro i tak w ostatecznym rozrachunku chodzi o zakusy ekshibicjonistyczne lub/i voyeurystyczne. Ale, jak przekonywała w 2004 roku Inga Iwasiów:

nie ma dziś [...] intymistyki. Umarła wraz z rozbudową teorii konstruktywistycznych i neopragmatycznych, ale też w samym środku wrzaskliwego rynku. To, co należało do sfery prywatnej (z całą świadomością jej umowności), stało się najbardziej pożądanym towarem

¹ S. BRZOWSKI: *Pamiętnik*. Nakładem Antoniny BRZOWSKIEJ. Fragmentami listów Autora i objaśnieniami uzupełnił O. ORTWIN. Lwów 1913 [reprint Kraków–Wrocław 1985], s. 142.

rynkowym [...] nie bez znaczenia jest tu ogólna sytuacja wyprzedzaży intymności i strategia podglądactwa właściwa popkulturze².

Konstatacja owa nie straciła niczego ze swej aktualności. Swego rodzaju koniunktura na upublicznianie (własnej i cudzej) prywatności wiązałaby się zatem – ujmując kwestię w największym skrócie – z rewolucją obyczajową i elastycznością norm kulturowych, podporządkowaniem rynku presjom marketingowym i modą na „jawną konfesyjność”. W rezultacie, nastąpił wysyp powieści przynoszących zapisy doznań „odjazdów” narkotycznych (*Heroína* (2002) Tomasza Piątka, *Kokaina* (2002) Barbary Rosiek) czy delirycznych upodzeń (*Pod Mocnym Aniołem* (2000) Jerzego Pilcha), powieści będących narracjami traktującymi o doświadczeniach ciążowych (*Polka* (2001) Manueli Gretkowskiej, *Domino. Traktat o narodzinach i Księga początku* (2002) Anny Nasiłowskiej), tomów prozy szczegółowo opisujących akty erotyczne (*Ciało obce* (2005) Rafała Ziemkiewicza, *Rzeczy nienasycone* (1999); *Cud w Esfahanie* (2001); *Nigdy dość. Mirakle* (2011) Andrzeja Czcibora-Piotrowskiego) czy psychiczno-fizyczne molestowanie (*Gnój. Antybiografia* (2003) Wojciecha Kuczoka), by wymienić dla porządku kilka najpopularniejszych tematów i najgłośniejszych tytułów³. Powodami, dla których pisarze tak chętnie sięgają po obnażanie tego, co intymne, mogą być nade wszystko: pokusa penetrowania doświadczeń granicznych i sprawdzanie granic wytrzymałości psychicznej, walka z tzw. demonami przeszłości oraz podejmowanie prób odnalezienia się w labiryntach własnej tożsamości. Tym, wokół czego chętnie obracają się twórcze zainteresowania, jest przeto szeroko rozumiana biografia. W efekcie, w rodzimej prozie „nowej i najnowszej” pojawia się bogata galeria postaci sobowtórów, zajmujących się układaniem biograficznych łamigłówek, w konsekwencji czego niejednokrotnie dochodzi do przekraczania granic intymności i balansowania na krawędzi tzw. dobrego smaku.

² I. IWASIÓW: *Intymność i rynek*. „Dekada Literacka” 2004, nr 3, s. 29.

³ Zob. więcej na ten temat w: A. NĘCKA: *Granice przyzwoitości. Doświadczenie intymności w polskiej prozie najnowszej*. Katowice 2006.

Możliwości opowiadania o zmaganiach ze swoim „ja” są – najogólniej rzecz ujmując – dwie. Pierwsza, można by powiedzieć: radykalniejsza (bo niezakamuflowana), byłaby reprezentowana chociażby przez trylogię dziennikową Manueli Gretkowskiej, na którą złożyły się kolejno opublikowane: *Polka* (2001), *Europejka* (2004), *Obywatelka* (2008). W nich o obnażaniu własnej prywatności i dzieleniu się swoimi doświadczeniami intymnymi mówi się wprost. Dość wspomnieć, że tylko w tych produkcjach literackich narratorka nosi to samo imię, co autorka, i podobnie jak ona jest uroczą blondynką, która bez zahamowań używa różnego rodzaju prowokacji, odsłaniając trudy bycia współczesną matką, obywatelką Polski i Europejką. Innymi słowy, Gretkowska stara się pokazać zmęczenie „gębą skandalistki” i przekonać, że jest jedną z wielu nowoczesnych kobiet, które celebrują życie „mieszczańskie, spod znaku małej stabilizacji i familijności”⁴. Wszystko zaś z powodu zajścia w ciążę, które niejako budzi w pisarce ową „ludzką” twarz, obnażając choćby w *Polce* wielowymiarowy autoportret Gretkowskiej jako

przyszłej matki – notującej na mocy paktu autobiograficznego odczucia kobiety odkrywającej w sobie lęk, ale i ciekawość przed Nieznanym, wzrastające poczucie odpowiedzialności, miłość i czułość do nienarodzonego jeszcze dziecka i jego ojca; autorki – „dziennika intymnego”, świadomej konwencjonalności każdego zapisu, odsłaniającej w autotematycznych i metaliterackich dygresjach polemiczną pasję w dekonstrukcji kodów społecznych rządzących literaturą; publicystki – żywo i ostro opisującej współczesność, Polki – nieukrywającej tęsknoty za bliskimi i Polską, bo znużonej już Szwecją i „tragikomicznym: rozpięciem na krzyżu czasoprzestrzeni” [...], ale ciągle planującej dalsze wędrówki po świecie (marzenie o Australii)⁵.

⁴ D. NOWACKI: *Nowy gmach – stare fundamenty*. „Twórczość” 2001, nr 12, s. 117.

⁵ B. GUTKOWSKA: *Urok niezależności. O „Polce” i „Europejce” Manueli Gretkowskiej*. W: *Taż: Odczytywanie śladów. W kręgu dwudziestowiecznego autobiografizmu*. Katowice 2005, s. 232.

Składające się na tryptyk dziennikowy Gretkowskiej książki są zatem takimi narracjami, które gatunkowo nawiązując do tradycji dziennikowej, nastawione zostały na szokowanie. Cel swój osiągają choćby poprzez dotykane tzw. tematów drażliwych, takich jak np.: uleganie nałogom narkotykowo-alkoholowym, pisanie o doświadczeniu ciążowym na przekór zarówno literackim, wywiedzionym z dwudziestolecia międzywojennego stereotypom, jak i postfeministycznemu kultowi kobiety biologicznej, czy niecenzuralne diagnozowanie aktualnej sytuacji polityczno-społecznej w Polsce. Duże znaczenie w tym kontekście ma także formatowanie publicznego wizerunku pisarki, za pomocą którego, dzięki „wyprzedawaniu” swej prywatności, chce ona znaleźć się na szczytach bestsellerowych list. Gretkowska „podpuszcza” czytelników m.in. w taki oto sposób:

Od lat czytam o sobie „skandalistka”. Taaa. Pierwsza moja prowokacja zaczyna się już o świcie. Wstawanie z łóżka przypomina przecież aborcję. Jakaś siła wyższa wyskrobuje mnie z ciepłej, przytulnej macicy pościeli. Jednak nikt poza mną nie widzi po tym zabiegu krwistych smug na zimnej posadzce ciągnących się do łazienki, gdzie szybko się myję, walcząc z dwuletnią córeczką o mydło⁶.

(Auto)kreacyjność i gra z własnym wizerunkiem uobecnia się na kartach jej dziennika wielokrotnie. Przywołajmy jeszcze jeden z cytatów:

Boże, ja tak dbam o normalność, układność siebie i rzeczy. Żeby w domu było posprzątane. Co z tego, idę do sąsiadki, u niej parkiet zmywany raz na tydzień lśni jak białe w podłogę zęby Hollywoodu. A u mnie codziennie syf. Kupiłam nawet jednorazówki do szyb i ściaram ślady rączek dziecka. Trąc i pucując, śmieję się po kryjomu sama z siebie, że przypomina to zacieranie śladów zbrodni.

Na wyszorowanym wierzchu powaga, w środku mnie szyderstwo. Ale trzymam się tych szczotek, ścierek i robię za normalną, porządną.

⁶ M. GRETKOWSKA: *Europejka*. Warszawa 2004, s. 5. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Po symbolu E podaję stronę, na której cytat się mieści.

Bo wiem, jak łatwo się osunąć w entropię i ekstrawagancję. [...] zrozumiałam, że trzeba się trzymać poręczy normalności. Prosta sukienka, skromny makijaż. Zwyczajność, jej codzienna zwykliwość jest dla mnie jedynym azylem. Już z niego nie wychodzę.

E, s. 6

Dzieje się tak dlatego, że Gretkowska doskonale wie, o jak dużą stawkę toczy się gra. Szkopuł w tym, że autorka *Kabaretu metafizycznego*, nieustannie udając i wchodząc w określone role, sama się we własnym wizerunku pogubiła. W efekcie, jak sama podsumowuje swoją sytuację, daje się znosić „na manowce publiczne” i: „[...] zostaję kobietą publiczną dla redaktorów wymagających perwersji współżycia z ich opiniami, skoro płacą” (E, s. 192). Gretkowska dała się już poznać jako uczennica Gombrowicza⁷. Przyznaje więc wprost: „[...] w życiu nie ma nic naturalnego, jest tylko forma” (E, s. 367), a zatem – powiada – „Nie mogę zmienić profesji na inną Gretkowską” (E, s. 280). Upublicznianie własnej prywatności stało się przeto zawodem, pracą zarobkową.

Sytuowanie swojego „ja” w centrum narracji sprawia, że inne kwestie są spychane na margines opowieści. W konsekwencji, pomimo bezkompromisowego diagnozowania naszego zdegenerowanego „tu i teraz” nazbyt łatwo zignorować to, o czym Gretkowska na kartach tryptyku dziennikowego rozprawia.

Przykład autorki *Namiętnika* jest jednak dość przewidywalny i zbliżony do dzienników pisanych przez Jerzego Andrzejewskiego czy Witolda Gombrowicza. O wiele ciekawsze wydają się te przypadki, kiedy między bohaterem-narratorem a autorem widoczne są nazbyt czytelne paralele, choć pisarze – jak przekonują – *de facto* niewiele mają wspólnego z narratorami swoich intymistycznie nacechowanych tekstów pro-

⁷ Szczegółowo na temat związków Gretkowskiej z Gombrowiczem pisze Barbara GUTKOWSKA. Zob. TAŻ: *Urok niezależności. O „Polce” i „Europejce” Manueli Gretkowskiej...* Na temat trylogii dziennikowej Gretkowskiej zob. szerzej w: A. NĘCKA: *Pol(s)ka jest kobietą. O tryptyku dziennikowym Manueli Gretkowskiej*. W: TAŻ: *Starsze, nowsze, najnowsze. Szkice o prozie polskiej XX i XXI wieku*. Katowice 2010, s. 204–222.

zatorskich. Wariant ów opiera się na kamuflażu (m.in. wykorzystywanie elementów własnej biografii, sytuowanie opowieści na płynnej granicy realizmu i fikcji, wpisywanie jednostkowych doznań w doświadczenia uniwersalne). Za jego realizację można byłoby uznać powieści takie, jak: *Pod Mocnym Aniołem* (2000) Pilcha, *Rzeczy nienasycone* (1999), *Cud w Esfahanie* (2001) i *Nigdy dość. Mirakle* (2011) Czcibora-Piotrowskiego, *Pałac Ostrogskich* (2008) Piątka, *Lubiewo* (i jego kolejne wersje, w tym *Lubiewo bez cenzury*) czy *Drwal* (2011) Michała Witkowskiego, *Książka* (2010) Mikołaja Łozińskiego, *Księżyc nad Taorminą* (2011) Romy Ligockiej, *Skerco* (2011) Artura Daniela Liskowackiego, *Ostatnie fotografie* (2010) Janusza Andermana czy opisywany w jednym z wcześniejszych rozdziałów niniejszej książki *Trans* Manueli Gretkowskiej. Mamy więc bohaterów-narratorów, w których postaciach bez większego trudu rozpoznać można *alter ego* pisarzy: Jurusia, który w *Pod Mocnym Aniołem* zmagą się z nałogiem delirycznym i pisarskim⁸, walczącego z doświadczeniem wojennym i procesem starzenia się Andrzejka – bohatera cyklu Czcibora-Piotrowskiego⁹, godzącego się ze swoim starzeniem się i utratą „celebryctwa” Michała – bohatera *Drwala* Witkowskiego, buntującego się przeciwko redukowaniu jego dziedzictwa do dziejowości narratora *Książki* Łozińskiego¹⁰ lub rewanżującą się „pięknym za nadobne” za toksyczny romans z Laskim Marysię – bohaterkę *Transu*. Mimo iż różne są powody, dla których pisarze sięgają po postaci sobowtórów i odmiennie wykorzystują upublicznianie własnego „ja”, to jednak zawsze – w mniejszym lub większym stopniu – mamy do czynienia z intymnymi emigracjami. Wśród najciekawszych przykładów tego typu praktyk pisarskich można, moim zdaniem, wymienić m.in.: *Pałac Ostrogskich* Tomasza

⁸ Zob. więcej w: A. NĘCKA: *Pisanie „od wewnątrz”*. W: TAŻ: *Granice przyzwoitości. Doświadczenie intymności w polskiej prozie najnowszej...*, s. 31–41.

⁹ Zob. więcej w: A. NĘCKA: *Perwersja kompensacji. W świecie „dziecięcej” erotyki Andrzeja Czcibora-Piotrowskiego*. W: TAŻ: *Cielesne o(d)slony. Dyskursy erotyczne w polskiej prozie po 1989 roku*. Katowice 2011, s. 73–144.

¹⁰ Zob. D. NOWACKI: *Sprywatyzować rodzinę*. „Gazeta Wyborcza” z 22.03.2011 r. Dostępne także w Internecie: http://m.wyborcza.pl/wyborcza/1,105226,9299429,Sprywatyzowac_rodzine.html [data dostępu: 12.11.2011].

Piątka, twórczość prozatorską Michała Witkowskiego (na czele z *Lubiewem*, *Lubiewem bez cenzury* i *Drwalem*), *Książkę* Mikołaja Łozińskiego czy *Włoskie szpilki* Magdaleny Tulli.

Tomasz Piątek

Pałac Ostrogskich Tomasza Piątka to „powieść-zszywka”, łącząca różne style i gatunki oraz podporządkowana trzem żywiołom: wspomnieniowemu, eseistycznemu i kreacyjno-fantastycznemu¹¹. Prozę tę – najkrócej rzecz ujmując – można uznać za kontynuację lub też swoistego rodzaju dopowiedzenie do wydanej w 2002 roku *Heroiny*. Dzieje się tak dlatego, że *Pałac Ostrogskich* pomyślany został jako potwierdzony autobiografizmem „pamiętnik narkomana”, który o tym, że nim zostanie, wiedział, odkąd skończył dziesięć lat:

Oczywiście „potępiony” to jest słowo, którego nie powinienem lubić. A na pewno ja, Tomasz Piątek, nie powinienem nim tak nieustannie szafować [...]. Wierzę jednak, że jeśli – jak mówi w starym języku stara Biblia Gdańska – nałożył Pan na mnie piątno, piątno narkomana i alkoholika, to nie po to, żeby się nade mną znęcać, tylko żeby mi coś pokazać. Moja odraza do normalnego, codziennego bytowania nie może być zaspokojona żadnym narkotykiem, bo tak naprawdę jestem za mało ćpunem. Jestem o wiele mniej ćpuńskim ćpunem niż większość czytających te słowa. Dlaczego? Bo za mało ulegam narkotykom, środkom znieczulającym, bo większość środków znieczulających stosowanych przez ludzi na mnie nie działa. [...] Mnie nie wystarcza nawet heroina, paraliżująca ośrodkowy układ nerwowy, a robiąca także kuku układowi oddechowemu, pokarmowemu i wydzielniczemu¹².

¹¹ Zob. D. NOWACKI: *Tomasz Piątek: „Pałac Ostrogskich”*. Dostępne w Internecie: <http://www.instytutksiazki.pl/pl,ik,site,8,6,2811.php> [data dostępu: 12.11.2011].

¹² T. PIĄTEK: *Pałac Ostrogskich*. Warszawa 2008, s. 5–6. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Po skrócie PO podaję stronę, z której cytat jest wzięty.

Tożsamość nazwiska narratora i autora, zbieżność zawodów (dziennikarz i pisarz), nawiązania do wcześniej wydanych przez siebie książek, tematyzowanie nadrzędnej traumy własnej biografii, jaką jest uzależnienie od heroiny, pozwalają uwierzyć w ów „autobiograficzny pakt”. Sam Piątek, który traktował *Pałac Ostrogskich* jako swego rodzaju spowiedź, przyznawał: „Ta książka to jest opowieść o mojej terapii, słabości, o moich upokorzeniach, które są tym bardziej upokarzające, że są niezbędne i trzeba przez nie przejść. Jest opowieścią o mojej niezdolności do posiadania normalnego życia. O pragnieniu samobójstwa mentalnego i marzeniu o tym, żeby się stać przedmiotem. Nie czuć, albo czuć jak najmniej”¹³. Byłby zatem *Pałac Ostrogskich* narracją autoterapeutyczną, której nadrzędnym zadaniem miałoby być samooczyszczenie polegające na – jakby powiedział Jan Lechoń – „sprzątaniu piwnic podświadomości”¹⁴.

Terapia jest niezbędna, predyspozycje do ulegania nałogom mają bowiem być – jak stara się przekonać autor *Węza w kaplicy* – częścią jego osobowości, przed którą nie sposób uciec. W konsekwencji, nie może przestać być narkomanem. Podobnie szokujących konstatacji jest w *Pałacu Ostrogskich* znacznie więcej. Narrator – jak się zdaje – nigdy nie wychodzi z roli. Raz wszedłszy na „Wijące się Drogi Dilerów” (PO, s. 171), nieustannie kluczy i błądzi nie tylko po mieście w poszukiwaniu heroiny, ale również – a może przede wszystkim – po meandrach własnej psychiki. W konsekwencji zacierania się granicy między rzeczywistością a narkotycznymi majakami stale zmyśla i konfabuluje. Wszystko, co opowiada, może nie być zatem prawdą. Włącznie z samą chęcią poddania się owej oczyszczającej konfesji. Wszak sam wątpi, czy uwierzyłby samemu sobie, skoro urodził się ze „spierdolonym chromosomem i13Y”

¹³ Nic nie czuć, albo czuć jak najmniej. Z Tomaszem PIĄTKIEM rozmawia Tomasz KWAŚNIEWSKI. „Gazeta Wyborcza” z 29.09.2009 r. Dostępne także w Internecie: http://wyborcza.pl/1,75475,7088815,Tomasz_Piatek__Nie_czuc__albo_czuc_jak_najmniej.html?as=5&startsz=x [data dostępu: 12.11.2011].

¹⁴ Cyt. za: A. KOCHAŃCZYK: *Więc czemu nie powiedział – niech będzie ukryte. O „Dzienniku” Jana Lechonia*. W: *W stronę współczesności. Studia i szkice o literaturze polskiej po 1939 roku*. Red. Z. ANDRES. Rzeszów 1996, s. 283.

(PO, s. 79). Niemniej, jak na „rasowego” narkomana na tzw. odwyku przystało, swoją opowieść rozpoczyna od próby usprawiedliwienia się połączonej z użyciem łagodzącej lub też maskującej powagę problemu formuły:

Jasne, Tomeczku. Tak, tak, Tomeczku. Najlepiej znaleźć dla swojej choroby, dla swego grzechu uzasadnienie filozoficzne i teologiczne. Albo na odwrót, nie filo-zoficzne i teo-logiczne, tylko teo-zoficzne i filo-logiczne. [...] A filologia... [...] To kunsztowne igranie znaczeniem wyrazu oraz jego źródłosłowem, z którego wynika, że narkoman to tylko taki śpioszek, jako że *narkos* to po grecku sen, a *man* to wcale nie angielski człowiek (względnie mężczyzna), tylko maniak po grecku. A więc narkoman to maniak snu.

PO, s. 6

Użycie eufemizmu, zgodnie z którym narkomana dałoby się postrzegać jako „mianiaka snu”, można również tłumaczyć owym błędzeniem po „wijących się drogach” – tu: drogach interpretacji.

Ogólna wymowa omawianej powieści autora *Kilku nocy poza domem* koncentruje się wokół stwierdzenia, że bycie ćpunem oznacza konieczność nieustannej walki z cierpieniem.

Czy ja mam prawo spodziewać się dla siebie czegoś dobrego? Wiem, że spowodowałem śmierć przynajmniej paru istot ludzkich. Ostatnio miałem sen: przychodzi do mnie duża, szara koperta z napisem „Tomasz Piątek”, a w środku trzydzieści parę żałobnych zdjęć. We śnie wiem: to ludzie, którzy zaczęli ćpać po przeczytaniu mojej pierwszej powieści *Heroina*.

No i jak to rozwiązać? Nie mówię tu o problemie osób, które mogłem zabić, bo tego problemu już nie rozwiążę. Nie, nie, nie będę się tym zajmował. Będę się teraz zajmował oderwanym wzniosłym problemem filozoficznym pod tytułem: Czy człowiek ma jakiegokolwiek prawo do czegokolwiek. Można by założyć szlachetnie i cwanie, że ja nie mam żadnych praw do niczego, ale moi bliźni – tak! [...] Oto postawa prawdziwego altruisty. A jednak to założenie [...] jest cwane, bo jeśli ogłaszam tę zasadę jako słuszną, to proponuję ją

również wszystkim moim bliźnim. A więc, droga ludzkości, odmów sobie wszelkich praw i przyznaj je MNIE. Jak widać, ten teoretyczny, filozoficzny altruizm jednak jakoś się godzi z praktyczną, życiową postawą człowieka, który wydał powieść o rozkoszach ćpuna, nie zastanawiając się nad tym, czy komuś nie zaszkodzi – a raczej spychając to zastanawianie się do najciemniejszej jamy swojej duszy, tam, gdzie mieszkają skorpiony.

PO, s. 29–30

Wyrzuty sumienia – także te za mniej lub bardziej absurdałne przewinienia (takie jak m.in. odpowiedzialność za reakcje czytelników *Heroiny*) – nie dają spokoju. Uobecniają się pod postacią koszmarów sennych. Tytułowy pałac Ostrogskich (mieszczący się na warszawskim Powiślu), z którym wiąże się legenda o Złotej Kaczce i zła sława znajdujących się pod nim lochów, można odczytywać zatem właśnie jako metaforę ludzkiej psychiki, która pełna jest tajemniczych labiryntów, lub „jako freudowską metaforę ciemnej strony losu. Bo tak naprawdę głównym problemem tej książki jest poszukiwanie sensu w bezsensie, przeważnie skazane na porażkę”¹⁵. Mimo niemożności uniknięcia klęski narrator-bohater *Pałacu Ostrogskich* podejmuje wysiłek. Ale być może z powodu zbyt wielu pokus i wyuczonego „migania się” osiąga odwrotny od zamierzonego cel.

Bo jak już zacząłeś ćpać, to poszedłeś, poszedłeś daleko drogą krzywą i wijącą się i widzisz, gdzie dotarłeś, tam, gdzie absolutnie nie powinieneś dotrzeć. Krzywa i wijąca się droga może jest bardziej naturalna niż droga prosta, ale zawijasy pozwalają człowiekowi na zboczenia. Na niekończące się opóźnienia. Na odejście w bok i podążenie w zupełnie inne miejsce, niż to, w które należałoby podążać.

PO, s. 185–186

¹⁵ M. PĘCZAK: *Heroina bis*. Dostępne w Internecie: <http://www.polityka.pl/kultura/ksiazki/259133,1,recenzja-ksiazki-tomasz-piatek-palac-ostrogskich.read> [data dostępu: 1.05.2012].

Nie inaczej postępuje przebywający na „detoksie” heroinista. W konsekwencji tego, narracja *Pałacu Ostrogskich* jest plątaniną mętnych wspomnień narkomana, absurdałnych wizji i filozoficznych refleksji. Jak zauważył Dariusz Nowacki:

Płaszczyzna dyskursywna utworu składa się z miniaturowych, skrzących się dygresjami esejów (historia, sztuka, teologia, teoria i praktyka reklamy). Wreszcie w warstwie kreacyjnej mamy do czynienia z niewielkimi fabułami czy raczej fantazjami, dla których wspólnym mianownikiem są tajemnice tytułowego warszawskiego pałacu. Wypowiadając się na wiele różnych tematów (od Dekalogu do Beethovena), sypiąc obficie anegdotami i fantazjami, Piątek cały czas mówi o sobie oraz krąży wokół szczególnie bliskich mu problemów. Interesuje go konflikt między materią i sferą uczuć, chaosem i porządkiem, a nade wszystko perspektywa poszukiwania innego, alternatywnego życia¹⁶.

Narrator-bohater opowieści Piątka, starając się niejako „zagadać” główny problem (bycie ćpunem) czy też odciągnąć od niego uwagę, poddaje się swobodnemu nurtowi dygresyjnemu. Ale to pozory. Wszystko obraca się bowiem wokół nadrzędnej trudności z odczuwaniem siebie/ innych/rzeczywistości. Uzależniony – być może przede wszystkim dzięki swej konfesji i przelewaniu myśli na papier (na kartach *Pałacu Ostrogskich* kilkakrotnie podkreśla to, iż jest pisarzem) potrafi precyzyjnie nazwać swój problem. Zwierza się:

Heroina dawała mi – po tygodniu – tylko jedną rzecz, która od razu stała się niezbędna. Pod jej działaniem przedstawiałem czuć tu i teraz, przedstawiałem być przybity do tych dwu krzyżujących się linii, linii tu i linii teraz, przedstawiałem być przybity do własnego ciała. Otaczające mnie obrazy i przedmioty przedstawiały mnie dotyczyć. To, co dookoła mnie, już nie było dookoła mnie, tylko gdzieś na boku. Znacznie ważniejsze było to, co we mnie. A we mnie była czysta pustka albo pusta czystość. Ale nie była to żadna nirwana, nawet nie błogość, bo

¹⁶ D. NOWACKI: *Tomasz Piątek: „Pałac Ostrogskich”...*

nawet błogość ma coś wspólnego z nudą. A to był raczej teatr. W tej czystej pustce czy pustej czystości mogłem sobie wymyślać uczucia, jakie chciałbym przeżywać, a następnie je odgrywać.

PO, s. 147

Destrukcyjna obojętność i teatralizacja własnych uczuć sprawiają, że narrator nie czuje się człowiekiem.

Na każdej terapii dowiadujesz się, że twoje uczucia – o ile w ogóle je masz – tak bardzo różnią się od uczuć zwykłych ludzi, że właściwie nie jesteś człowiekiem (stąd ta mozolna praca podczas terapii, ocio-sywanie chmur metodą stolarską, czyli prze-„kształcanie” uczuć). No dobra. Jesteśmy też najbardziej grzeszni ze wszystkich, bo jesteśmy powolnymi samobójcami, przedkładamy pożądanie – i to pożądanie trucizny – nad wszystko inne. Doprowadzamy do rozpaczyny rodziny, przyjaciół, pracodawców. Jesteśmy zatem najbardziej wzgardzeni i poniżeni.

PO, s. 79

Narkoman musi przejść mozolną i długoletnią terapię, która – co niezwykle druzgocące – nie przyniesie oczekiwanych rezultatów. Od uzależnienia nie sposób się oderwać, raz na zawsze odciąć. Można jedynie próbować mierzyć się z uśpionymi we własnej podświadomości „skorpionami” i wierzyć, że następne „pożądanie trucizny” zostanie odroczone w czasie. Szansą na osiągnięcie tak zdefiniowanego celu może być właśnie poddanie się owej „demonicznej” i upokarzającej spowiedzi, która nie będzie nastawiona na „retuszowanie” słabości czy udawanie opowieści uniwersalnej.

Michał Witkowski

Michał Witkowski należy do jednych z najszerzej komentowanych prozaików. Stało się tak przede wszystkim za sprawą publikacji

*Lubiewa*¹⁷. Książka ta, będąc swoistym „fenomenem”, „faktem literackim niemożliwym do pominięcia”¹⁸, sprawiła, że jej autor zyskał – przynajmniej na pewien czas – etykietkę „celebryty”, bywalca modnych warszawskich imprez, a także miano jednego z najciekawszych pisarzy należących do tzw. roczników siedemdziesiątych, który nie boi się obyczajowych prowokacji. Dzieje się tak również dlatego, że tomy prozatorskie Witkowskiego przemycają wątki autobiograficzne, które zwykle są wynikiem „wielostopniowych relacji, w jakich pozostają zanurzające się w sobie nawzajem płaszczyzny narracji oraz nakładające się obrazy świata przedstawionego”¹⁹. Ta – w pewnym sensie uspoólniająca ową prozę – zasada, jak się wydaje, dotyczy nie tylko *Lubiewa*, ale także kolejnych publikacji prozatorskich autora *Margot*. Nie bez racji zatem podsumowujący twórczość Witkowskiego (do czasu opublikowania przez pisarza *Barbary Radziwiłłówny z Jaworzna-Szczakowej*) Wojciech Rusinek stwierdził, iż znamienne dla tych powieści są „elementy poetyki nostalgicznej, mitograficznej i inicjacyjnej”, które „pojawiają się w kluczowych miejscach tekstu”²⁰. Wydaje się, że *Drwal* – który przynajmniej pozornie sytuuje się w nieco odmiennych rejestrach – również zachowuje tę triadę, pokazując jednocześnie, jak konsekwentnie Witkowski pozostaje wierny swoim tematyczno-poetologicznym dominantom prozatorskim²¹.

¹⁷ Zob. A. NĘCKA: *Przegięci. O „Lubiewie” Michała Witkowskiego*. W: TAŻ: *Starsze, nowsze, najnowsze. Szkice o prozie polskiej XX i XXI wieku...*, s. 194–204.

¹⁸ I. IWASIÓW: *W numerze*. „Pogranicza” 2005, nr 1, s. 5.

¹⁹ A. SKRENDÓ: „Miejsce ujawnienia”. „Pogranicza” 2005, nr 1, s. 13.

²⁰ W. RUSINEK: *Estetyka i rozkład. O świecie przedstawionym w prozie Michała Witkowskiego*. „FA-art” 2008, nr 2–3, s. 184.

²¹ Analogie między *Drwalem* a poprzednimi powieściami Witkowskiego akcentowali niemal wszyscy recenzenci. Dość przywołać opinię Macieja Roberta, którego zdaniem „W najnowszej powieści autora *Fototapety* jest bowiem coś z bestsellerowego, ciotowskiego *Lubiewa*, coś z obyczajowych obserwacji zawartych w *Barbarze Radziwiłłównie z Jaworzna-Szczakowej* i coś z zamieszczonej w *Margot* satyry na światek celebrytów”. M. ROBERT: *Kamp w martwym sezonie*. „Nowe Książki” 2012, nr 1, s. 39.

Akcja *Drwala*, będącego „późniejszym wariantem »ciotowskiego dekameronu«”²², została umieszczona w „odartych z ostatnich letnich iluzji i marzeń o Las Vegas”²³ Międzyzdrojach. Tym razem autor *Lubiewa* postawił na dobrze skrojoną, pełną (także autoironicznego) humoru intrygę kryminalną²⁴. Jej bohaterem jest pisarz Michał Witkowski, który jest uzależnionym od antydepresantów niegdysiejszym bywalcem warszawskich celebryckich przyjęć i „mężem Jacykowa” (D, s. 159). Michał przyjeżdża do leśniczówki dość nietypowego, bo kolekcjonującego przedwojenną porcelanę i stare gramofony, drwala Roberta. Poszukując tam materiału do swojej nowej książki, trafia na zagadkę kryminalną (z trupem pięknej kobiety w tle). W śledztwie pomaga mu przypadkowo napotkany Mariusz, miejscowy dresiarz-luj, „drobny cwaniaczek”, z którym

Michał nawiązuje [...] bliski kontakt, lecz – co istotne – jego homoseksualne pożądanie podlega sublimacji. „Młody byczek” nie jest już jednym z tych, na których bohater „Lubiewa” polował w parkach i na dworcach. Michał – jakkolwiek to dziwnie zabrzmiał – „usynowił” luja, okazując mu uczucia poprzez serdeczną troskę, oddając się czynnościom pielęgnacyjnym, z których czerpie niewysłowioną frajdę. Nie ma tu tedy seksu, jest czułość; jak gdyby kolejny etap ciotowskiej kondycji²⁵.

Tę swoistą zabawę w detektywa wykorzystuje zatem nie tylko jako pretekst do spotkań z Mariuszem, ale również jako okazję do troskliwego zajmowania się młodym chłopakiem. Dzięki temu otrzymuje, przynaj-

²² D. NOWACKI: *Na wschód od Lubiewa*. „Gazeta Wyborcza” z 31.10.2011 r. Dostępne także w Internecie: http://wyborcza.pl/1,75475,10567388,Na_wschod_od_Lubiewa.html [data dostępu: 14.01.2012].

²³ M. WITKOWSKI: *Drwal*. Warszawa 2011, s. 151. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Po skrócie D podaję stronę, z której cytat jest wzięty.

²⁴ Należy jednak zaznaczyć, że część z komentujących tę powieść recenzentów była zdania, że owa intryga jest zbędna. Zob. np.: L. BUGAJSKI: *Ściema ściemy*. „Twórczość” 2012, nr 3, s. 95–98; M. MUS: *Kryminal pastewny*. „Pogranicza” 2012, nr 1, s. 80–82.

²⁵ D. NOWACKI: *Na wschód od Lubiewa...*

mniej fantazmatyczną, możliwość powracania do własnej bezpowrotnie straconej „świeżości”. Poszlaki wiodą Michała i Mariusza do słynnego w czasach Polski Ludowej ośrodka wczasowego Grodno, w którym bawili się promineni i w którym zszargane nerwy onegdaj leczyła Eva Braun. Cel, jaki postawił sobie pisarz, jest oczywisty:

Tego w Warszawie nie zobaczę, nie usłyszę! Będę nagrywał rybaków na dyktafon, będę latał z lujkiem i robił dochodzenie na temat Roberta, wycisnę coś z tej rzeczywistości, nada się na książkę, w końcu kasa za bilety musi się zwrócić. Prowadzę handel historiami, kupuję za bezcen, sprzedaję drogo, teraz zainwestowałem w wyjazd do hurtowni, nie mogę stracić.

D, s. 104–105

Rozwiązywanie zagadki pociąga Witkowskiego coraz bardziej nie tylko dlatego, że prowadzenie śledztwa wydaje mu się zajęciem intrygującym, ale także z powodu zbierania materiałów do owej książki, która ma być bestsellerem. Dzięki niej pragnie powrócić na „salony”, wykorzystując obowiązującą na rynku koniunkturę. Kombinuje: „[...] może horror bym napisał, to się wszystkie koszty zwrócą, teraz te wszystkie wampiry tak dobrze schodzą” (D, s. 60).

Fabula *Drwala*, choć wciągająca, jest dość prosta, ale nie o nią – jak się zdaje – ostatecznie prozaikowi chodziło. Ważniejsze wydaje się to, co zostało ukryte na poziomie metaliterackim: czytelne odwołania do Witolda Gombrowicza, Zbigniewa Nienackiego, Edmunda Niziurskiego (dające się interpretować także jako próba powrotu do młodości, która upłynęła właśnie pod znakiem lektur popularnych powieści młodzieżowych o Panu Samochodziku czy *Sposobie na Alcybiadesa*), demaskowanie popeerelowskich relikwów przeszłości, tropienie tandety i jaskrawych przejawów symulaków, zmiana perspektywy homoerotycznego pożądania, próba oswojenia własnego przemijania i wchodzenia „w smugę cienia”, próba zmierzenia się z marginalizacją, „wyczerpanie męskości” (Maciej Robert) czy autoironiczne (na szczęście!) tematyzowanie potrzeby bycia pisarzem „topowym”.

Słowem, najciekawsza w *Drwalu* okazuje się nie tyle z wyczuciem skrojona intryga kryminalna, ile podbudowa autobiograficzna. Witkowski wyposażył swego bohatera w dostatecznie czytelne elementy własnej biografii (m.in.: rok urodzenia, autorstwo głośnego *Lubiewa*, które zagwarantowało stanie się tzw. celebrytą, uczestnictwo w programie Kuby Wojewódzkiego, związek ze stylistą Tomaszem Jacykowem). Pojawiają się znane z wcześniejszych powieści rekwizyty i motywy oraz „wstawki” autotematyczne. Dość przywołać wywiad opublikowany na łamach „Lampy”, w którym Witkowski zapytany o to, jak wpłynęły na niego wizyty w programie Kuby Wojewódzkiego, przyznawał:

Uważam, że Kuba powinien mi przyznać rentę za swoje seanse psychoanalityczne. Nie jest mi to wszystko w tej chwili do szczęścia potrzebne. Moje badania dowodzą, że to nie podnosi nakładów, więc po co się poświęcać? Ile razy Stieg Larsson był w mediach? Nie był, bo umarł, zanim wyszło *Millenium*. Więc o co chodzi, czyżby od tego *Millenium* się gorzej sprzedawało? Nie, bo przepis na sukces ukryty musi być wewnątrz okładek, a nie poza nimi²⁶.

Ale czy można wierzyć pisarzowi, który w dalszej części cytowanej rozmowy, tłumacząc się z wykorzystania passusu o byciu „mężem Jacykova”, twierdzi, że:

Po prostu w Międzyzdrojach, dla paparazzich, ja nie jestem pisarzem. Jak się ich zapytać, czemu mi robią zdjęcia, z jakiego powodu, to oni powiedzą: no jak to? Mąż Jacykova przecież!²⁷

Bycie pisarzem – czego świadomość ma Michał – nie gwarantuje popularności. Zresztą w *Drwalu* mówi się o tym kilkakrotnie.

²⁶ *Drwal z uzdrowiska, czyli polskie morze po sezonie*. Michał WITKOWSKI rozmawia z Patrycją PUSTKOWIAK o swojej najnowszej powieści parakryminalnej. „Lampa” 2011, nr 11, s. 18.

²⁷ Tamże.

Prostytutki czują zwykle przede mną respekt. Co prawda, rzadko kiedy są moimi czytelniczkami, jeśli już, to utrzymują, że czytały felieton w „Polityce” albo słuchały audiobooka w samochodzie, możliwe, że jako podkładu muzycznego podczas czynności zawodowych. Najczęściej jednak utrzymują, że widziały mnie w telewizji.

D, s. 318

Czyżby jednak zależało mu na uratowaniu choć części wizerunku medialnej „gwiazdki”? W jakiejś mierze tak, ponieważ bycie osobą rozpoznawalną wiąże się z profitami, na przykład tego typu:

Ło Boże, to pan, poznaję pana, pan w telewizji był, czego pan nam wtedy nic nie mówił, że pan w telewizorze się udziela, że pan jest znaną gwiazdą, że o panu w „Gali” pisali, że pan miał botoks, a tak skromniutko sobie siedział w ogrodzie, ani be, ani me, no przecież trzeba było powiedzieć, dostałby pan większy czajnik elektryczny i poduszkę.

D, s. 95

Ale też z łatwością dostrzec tu można ironię. Podobnie nacechowanych fragmentów dotyczących własnego wizerunku w *Drwalu* jest o wiele więcej. Przywołajmy jeden z nich:

Zaryczany, zasmarkany. Niby to ciotka elegantka słynna na całą Polskę. Do tego się doprowadziła. Teraz powinni cię zobaczyć, myślałem do siebie. Ci, co cię znają tylko z noskiem upudrowanym w „Vivie”. Miałem rozciętą wargę i guza na głowie, skutek pierwszego upadku na ziemię.

D, s. 207

Bohater *Drwala*, będąc niezwykle wyczulony na punkcie swojego wyglądu, zauważa mijający czas: „[...] ja szedłem statecznie, jak przystało damie leciwej już, dostojnej i z tuszą nobliwą” (D, s. 119). W innym miejscu konstatuje:

Spod rzęs zerknąłem na Gogusia, który nie wierzył, żeby podstarzały pedał i to pedał w uzdrowisku, a więc z definicji na głodzie, odszedł sobie, porzuciwszy wysokogatunkową, beztłuszczową zwierzynę, samą idącą mu w potrzask.

D, s. 249

Wszystko wskazuje na to, że (powieściowy) Michał chciałby – jak w porzekadle – mieć ciasteczko i je zjeść. Z jednej strony bowiem ucieka od świata *glamour* i ukrywa się w tzw. dzikiej głuszy, a z drugiej – tęskni do obecności w przestrzeni medialnej. Owo rozdwojenie odzwierciedla komentarz jednej z bohaterek *Drwala* – Jadźki, która powiada:

No nie no, ja ciebie szanuję, szanuję twoją osobowość, bo jesteś wspa-
niałym człowiekiem, jesteś wielkim pisarzem, choć może akurat cię
tak nie czytałam, ale wiem, wiem, byłeś u Kuby Wojewódzkiego, i co
ci to dało? Dało ci to coś? Żeś ze siebie debila, małpę robił? Myślisz,
że jesteś gwiazdą? [...] ty się do nich nie zaliczasz, nie umywasz –
wymieniła kilka nazwisk samców alfa z polskiego showbiznesu.

D, s. 345–346

W pewnym momencie, tłumacząc decyzję ucieczki ze stolicy na odludzie, Michał stwierdza:

Po raz nie wiadomo który powiem: gdy człowiek jest sam, przestaje
obserwować siebie oczami innych. Nie zważa na włosy wyrastające
z nosa, na plamy, na brud za paznokciami. Dla nich to była normalka,
ale dla mnie – atrakcja i w ogóle coś wręcz *glamour*, bo ja prosto
z Warszawy, prosto z sesji dla „Elle”, wprost ze strojenia się tu przy-
jechałem i już miałem serdecznie dość głędzenia o stylu i pieprzenia
o stylizacji, dość fryzjerów, trendów, stylistów, lifestyle’owych pism
z redakcją w łofcie. Chciałem czegoś prawdziwego, co by nie było
stylizacją na prawdziwość.

D, s. 64

Ale – jak stara się przekonać przede wszystkim samego siebie – to
nie jest cała prawda. Michał chciałby przede wszystkim napisać powieść,

która „wreszcie spodoba się krytykom” i za którą „dostanie wszystkie nagrody” (D, s. 209). Ma już nawet konspekt takowej, której tytuł ma brzmieć: *Skrzypce*. Skłaniając się ku komercji, zamierza napisać powieść o córce esesmana, która zakochuje się w Żydzie, a którą to opowieść później sfilmuje Spielberg. Jeden z mafiozów, pan Kazimierz, jednak wątpi w umiejętności Witkowskiego: „Kryminału nie pisz, bo nie umiesz. Krytyce się nie spodoba, nagrody nie dostaniesz” (D, s. 300). Mimo to Michał pisze. Stąd owo pakowanie się w tarapaty (i wikłanie się w kontakty z mafią) podczas poszukiwania pomysłów do książki. Znakomity *passus* autotematyczny jest – jak napisałam wcześniej – autoironiczny. Dzięki niemu jednak *Drwala*, pomimo dominującej w nim tonacji mroczno-depresyjnej, da się czytać z „przymrużeniem oka”, właściwym dla lekkich i przyjemnych powieści sytuujących się w obrębie paradygmatu popularnego.

Dzięki niemu też wiadomo, że – mimo wszystko – nie Michał Witkowski jest tu „centralną” postacią. Słusznie Piotr Kępiński konstatował, że najważniejszą osobą w *Drwalu* jest ów lujek, dla którego nie są istotne dziejące się wokół niego zdarzenia czy tajemnice, a to, by był „najedzony, napity, ubrany [...] Witkowski zdaje się sugerować, że każdy z nas ma takiego właśnie lujka w sobie, który albo zabija naszą wrażliwość, albo ją konserwuje. W efekcie mamy smutek, niedojrzałą dojrzałość, samotność”²⁸.

Aby dosadniej podkreślić wymowę powieści, *Drwal* został podporządkowany „typowej dla kampu estetyce przesady”; „to, co niepiękne, pospolite, spychane na margines, wstydlive czy odrażające, staje się pożądane”²⁹. I w tym przypadku Witkowski odwołuje się do kategorii „przegięcia” (językowego, seksualnego), odwrócenia, parodii, pozostawiając czytelników z (nierozstrzygalnym) dylematem związanym z próbą znalezienia odpowiedzi na pytanie o powody zmiany, jaka zaszła w Michale, a w której konsekwencji „Seks zastąpiony został czu-

²⁸ P. KĘPIŃSKI: „*Drwal*”. W *poszukiwaniu utraconego lujka*. Dostępne w Internecie: <http://www.newsweek.pl/ksiazki/drwal--w-poszukiwaniu-utraconego-luja,84213,1,1.html> [data dostępu: 14.01.2012].

²⁹ M. ROBERT: *Kamp w martwym sezonie...*, s. 39.

łością i opiekuńczością – to zadziwiająca nuta sentymentalizmu u autora *Lubiewa*. Założona kampa przekora czy efekt wkroczenia w smugę cienia?”³⁰. Najbardziej prawdopodobne wydaje się, że chodzi o jedno i drugie. Od *Lubiewa* pisarz bowiem nie tylko nie chce się odciąć, ale przeciwnie – nieustannie do niego powraca. W efekcie, po kilku latach od pierwszego wydania (które zresztą wielokrotnie było poprawiane) ogłosił jego nową wersję – *Lubiewo bez cenzury*. W odautorskim komentarzu Witkowski tłumaczy to w sposób następujący:

To *work in progress*, dopóki będę żył, dopóty tych pedalskich historyjek, powiedzonek, obserwacji obyczajowych, ciągów dalszych będzie przybywało. Część z nich dopisuje samo życie (samobójstwo Radwanickiej), część w poprzednich wydaniach po prostu została przeze mnie (przez polonistkę we mnie) ocenzurowana... To wydanie nosi tytuł *Lubiewo bez cenzury* i przywrócone w nim zostały wszystkie skreślenia, jakich dokonałem³¹.

W dalszej części owego wprowadzenia, które zostało przypisane – co istotne – autorstwu Michałki, pisarz wylicza rodzaje poprawek, przyznając np., że historia Dianki została wzorowana na jego biografii. Mimo konieczności poczynienia wielu zastrzeżeń *Lubiewo* jest książką najbardziej autobiograficzną spośród wszystkich publikacji autora *Fototapety*, choć – jak starałam się pokazać, omawiając *Drwala* – z igraniem z własną biografią poprzez „samowpisanie” się w tekst wielokrotnie mieliśmy już do czynienia. Dość wspomnieć *Barbarę Radziwiłłównę z Jaworzna-Szczakowej* czy *Margot*, by zobaczyć, do jak różnorodnych gestów zawierania „paktów autobiograficznych” Witkowski się ucieka. W *Lubiewie*, a zwłaszcza w *Lubiewie bez cenzury*, owe wariacje na temat emigracji intymnej zdają się najciekawsze i najbardziej uchwytnie. Poza bowiem podszytą autobiografizmem opowieścią na temat zagranicznych

³⁰ Tamże, s. 40.

³¹ M. WITKOWSKI: *Cenzury, poprawki, wrażliwe polonistki*. W: TENŻE: *Lubiewo bez cenzury*. Warszawa 2012, s. 5. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Po skrócie Lbc podaję stronę, na której cytat się mieści.

perypetii Dianki, są jeszcze epizody z udziałem Michaśki i Śnieżki, w których postaciach także można doszukać się rysów Michała Witkowskiego.

Podobnie jak w przypadku *Drwala* tak i tu jednym z bohaterów (choć – jak się wydaje – bardziej drugoplanowych; dość powiedzieć, że jego zadanie polega przede wszystkim na spisywaniu opowieści innych) jest Michał Witkowski. W *Lubiewie* i *Lubiewie bez cenzury* pojawiają się informacje w rodzaju:

Jest mi znane, że jesteś pisarzem polskim... I na Zachodzie bywałem. Hi, hi, hi, znamy się na tym, Michał Witkowski fri art peel, co nie? Nas nie oszukasz. Lubi się robić zdjęcia w czarnych skórach i do Berlina jeździć.

Lbc, s. 192

O strategii Witkowskiego można by powiedzieć jako o wariacie nie tylko mityzacyjnym, ale także autopromocyjnym. W konsekwencji, sporo uwagi pisarz poświęcił kwestiom przybliżającym okoliczności powstawania *Lubiewa* i reakcjom środowiska „ciotowskiego”, wśród których na plan pierwszy wysuwa się zazdrość o potencjalne korzyści, jakie Michaśka Literatka (*vel* Śnieżka, *vel* Dianka) będzie czerpała z publikacji książki. Dość przywołać taki oto fragment:

– Ty wiesz, Paula, czemu ten kurwizzon Michaśka książkę o nas pisze?

– Czemu?

– Bo myśli, że luje przeczytają, wzruszą się naszym losem i się zlitują, i staną się do drutowania łaskawsi. Powiedzą: „A to tyle zabiegów o tego chuja naszego, a to już masz, Michaśka, podrutuj sobie, jak o to tyle krzyku ma być...” I kurwizzon będzie po jednostkach jeździł z wieczorkami autorskimi, i drutował będzie lujów z całej Polski, a nam się nic nie dostanie, choć to wszystko nasze historie! Bo ona jest wielka dama, ona ci do parku nie pójdzie jak kiedyś, nie, ona by się ubrudziła... Chodź, ją za to okradniemy albo coś na nią nagadamy...

– A gdzie by tam luje książki czytali... Toż to książka podobno cała o obciążach.

– Tak, tysiąc wierszy o łuskaniu grochu... Ale już ona na pieniądzu liczy, wystarczy spojrzeć na ten profil, choć to tam przechrzta, Witkowsy, ale to przecież dziewczyna jakby z ulicy w Tel Awiwie... Toż to aszrabachramasz, tatele-mamele... Od strony matki oni tam z Ukrainy pochodzą... Już ona pieniądź umie liczyć, oj, umie...

Lbc, s. 277–278

W innym miejscu przeczytamy:

Słyszałam, że Michaśka Literatka książkę o nas pisze... Boże, jaki to teraz come back tej dziewczyny [...]. Michaśka, kurwison, jak wygląda! Jaka gwiazda, na okładkach jest! Co za promocja! A jak młodo wygląda, jak gówniara, niejedna ciota się podbrandzlowuje.

Lbc, s. 326

Stawką w tej grze, jak pokazują obydwie cytaty, są przede wszystkim profity seksualne. Istotny jest również lans:

Drrrr! Dzwoni jedna z dwóch siostr Kioskarek.

– A, ty kurwo, napisałaś, jak nam w osiemdziesiątym ósmym pokazywałaś w kiosku, jakiego masz dużego? I napisz to w tej swojej książce, to cioty się dowiedzą, że Michaśka jest wielkochujaszczą, jeszcze będziesz, co miała.

– Czy wy jesteście psychiczne? Ja, kurwa, ja wam w kiosku chuja pokazywałam?!

[...]

– Nie... Już wy byście mi tą książkę tak napisały, że na mnie toby suchej nitki nie zostało... Już i tak... Czy ja myślałam kiedyś, że dojdzie do tego, żeby Flora książkę za mnie pisała? Nie dość, że pół wrocławskiej pikietki książkę mi pisze, ja tylko błędy ortograficzne poprawiam?

Więc Kioskarki pamiętają mnie z tamtych lat. Jeszcze w wersji „Śnieżka”, jeszcze w wersji pijana małolata z ciociobaru, nieletnia kurewka na wagarach.

Lbc, s. 221

Pozornie obnażanie kulis powstawania tekstu nie jest takie niewinne, jak można by sądzić. W tym przypadku ów zabieg dość prosto – jak przypuszczam – się tłumaczy. Chodzi, najogólniej rzecz ujmując, z jednej strony o oddanie klimatu „przeginania się”, z drugiej natomiast – o ironiczne igranie z własną biografią. Potwierdzeniem tego może być choćby ów rozbudowany wiedeński wątek „wyrywania” klientów. Traumatyczne doświadczenia, jakie spotkały Diankę za granicą, opowiadane są z perspektywy sobowtóra. Noszącą, jak można się domyślać, oczyszczające właściwości opowieść można uznać za symboliczne zdarzenie powiadamiające o intymnej emigracji, która jest konieczna, by oswoić przeszłość, dzięki czemu możliwe stanie się mówienie o teraźniejszości. Ale odpowiednio sfunkcjonalizowane powroty do tego, co minione, bywają opłacalne. Stąd, jak miemam, wydanie *Lubiewa bez cenzury*. Problematyzując PRL jako element nieusuwalny z ludzkiej biografii czy pokazując tożsamość płciową jako „ruchomy spektakl”³², powieść Witkowskiego jest intrygującym przykładem – rozumianej za Genetem – autofikcji. W przypadku autora *Drwala* nie tyle ważne będzie oddzielanie prawdy od zmyślenia, ile odważne balansowanie pomiędzy dwoma światami: prywatnym i publicznym. Rację miał Dariusz Nowacki, powiadając, że pisarz ten „jako pierwszy posłużył się pojęciem »poniżenie«, powiązał medialną sławę z osobistymi (wizerunkowymi) stratami, jakie ponosi literat biorący udział w »sieczech«. Tym samym uświadomił nam, że flirt z mediami ma swoją ciemną stronę, rewers całkiem groźny”³³.

Mikołaj Łoziński

Z innych powodów tytułowej emigracji intymnej ulega Mikołaj Łoziński. Jego *Książka*³⁴, dotyczącą spraw bolesnych, naświetla zawiłe

³² Zob. P. CZAPLIŃSKI: *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*. Warszawa 2009, s. 361–363.

³³ D. NOWACKI: *Kto im dał skrzydła. Uwagi o prozie, dramacie i krytyce (2001–2010)*. Katowice 2011, s. 144.

³⁴ M. ŁOZIŃSKI: *Książka*. Kraków 2011. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Po symbolu K podaję stronę, na której cytaty się mieści.

relacje łączące trzy pokolenia rodziny Łozińskich. O tym bowiem, że w przypadku tej publikacji mamy do czynienia z narracją ugruntowaną w autobiograficzności, powiadał sam pisarz. W wywiadzie udzielonym Justynie Sobolewskiej zapytany o genezę tej prozy stwierdził:

W czasie studiów raz w tygodniu pracowałem jako asystent niewidomej psychoanalityczki, uczennicy Jacques'a Lacana. Pierwszego dnia wytłumaczyła mi, na czym będzie polegać moja praca, że tu jest kanapa, na której będę jej czytać książki i gazety, na tym biurku będę sortować korespondencję i pisać za nią listy, tu są segregatory, tu jest sklep Monoprix, gdzie razem będziemy robili zakupy. A potem zadała mi tylko jedno pytanie: jaka jest historia twojej rodziny?

I zacząłem opowiadać: Polska, Żydzi, wojna, dziadkowie komuniści, rodzice opozycjoniści, stan wojenny. Tydzień później ona zapytała mnie o to samo. Na to ja znowu: Polska, wojna, Żydzi, komuniści, opozycjoniści itd. Tydzień później znowu było tak samo, zacząłem się nawet zastanawiać, czy ona nie ma kłopotów z pamięcią. Za szóstym razem w metrze ułożyłem sobie perfekcyjnie historię rodziny, ale ona mnie już o nią nie zapytała. Zrozumiałem, że chciała, żebym sam zaczął się zastanawiać nad moim rodzinnym zagmatwaniem. To było 10 lat temu³⁵.

Uświadamiając sobie, że o losach rodziny opowiada w kontekście albo za pomocą wydarzeń historycznych („Polska, wojna, Żydzi, komuniści, opozycjoniści itd.”), autor *Reisefieber* zaczyna się zastanawiać nad tym, co wie na temat swoich bliskich. Pragnie, jak zauważył Artur Madaliński, „uwolnić intymne relacje rodzinne od dojmującego ciężaru ideologii politycznych”³⁶. W konsekwencji, *Książka* jest „do bólu osobista, choć

³⁵ *Rodzinne pole minowe*. Z Mikołajem ŁOZIŃSKIM rozmawia Justyna SOBOLEWSKA. „Polityka” 2012, nr 10. Dostępne także w Internecie: <http://www.polityka.pl/paszporytpolityki/rozmowy/1524457,1,rozmowa-z-mikolajem-lozinskim.read> [data dostępu: 25.07.2012].

³⁶ A. MADALIŃSKI: *Mikołaj Łoziński: „Książka”*. Dostępne w Internecie: <http://www.dwutygodnik.com/artukul/2029-mikolaj-lozinski-ksiazka.html> [data dostępu: 25.07.2012].

jednocześnie uciekająca od bezpośredniego biografizmu”³⁷. Kwestie, których Łoziński dotyka, są skomplikowane i trudne. Wymagają sporej odwagi:

Bałem się, że cokolwiek bym napisał, to i tak będzie źle. Pisanie o rodzinie to trochę jak chodzenie po polu minowym. Kiedy „Książka” się ukazała, jedna z ciotek powiedziała: „O, Boże, teraz wszyscy będą wiedzieli, że jesteśmy Żydami!”. „Książka” to dla rodziny mocne przeżycie. Ale mam wrażenie, że zbliżyła nas do siebie³⁸.

Nagromadzenie tajemnic, niedopowiedzeń, skrywanych tęsknot sprawia, że odsłanianie kolejnych fragmentów rodzinnej historii przypomina błądzenie po labiryncie. Ale nie może być inaczej, skoro – jak powiadał w promującym *Książkę* wywiadzie autor *Bajek dla Idy*, wyjaśniając powody, dla których zdecydował się zmierzyć z przeszłością swoich bliskich –

Każdy już na starcie przychodzi na świat z bagażem doświadczeń rodziców i dziadków. Z czasem dochodzą jeszcze jego własne przeżycia. I robi się coraz ciężiej. Dlatego postanowiłem zajrzeć do tych bagaży – zobaczyć, co jest w środku i czy jest coś, czego mogę się pozbyć, żeby było mi łatwiej iść dalej³⁹.

Kontekst biograficzny byłby zatem dominujący, choć – o czym należy pamiętać – nie jedyny. *Książka* jest swoistego rodzaju grą prowadzoną nie tylko z czytelnikami, ale i z sobą samym. Pojawiający się na kartach tej prozy bohaterowie pozbawieni zostali imion, dzięki czemu „mają

³⁷ M. ROBERT: Mikołaj Łoziński, „Książka” ****. „Życie Warszawy” z 3.03.2011 r. Dostępne także w Internecie: <http://www.zw.com.pl/artukul/574352.html> [data dostępu: 25.07.2012].

³⁸ *Rodzinne pole minowe...*

³⁹ *Ostrość widzenia*. Z Mikołajem ŁOZIŃSKIM o *Książce* rozmawia Marcin BANIAK. Wywiad ów został opublikowany na stronie internetowej Wydawnictwa Literackiego (obecnie niedostępny) oraz dołączony jedynie do egzemplarza przedpremierowego.

swoje odpowiedniki w rzeczywistości i zarazem ich nie mają⁴⁰. Tym samym Łoziński sugeruje nadanie swojej narracji wymiaru uniwersalnego. *Księżkę* można bowiem czytać jako opowieść o pogmatwanych losach rodzinnych i kształtowaniu się wzajemnych relacji międzypokoleniowych, o radzeniu sobie dziecka z traumą porzucenia przez ojca, który odchodzi od bliskich do innej kobiety, o próbie osławiania samotności i tęsknoty, ale i jako opowieść będącą swoistym hołdem oddanym przedmiotom codziennego użytku (kluczom, szufladzie, telefonowi, okularom, obrączce, maszynce do włosów, ekspresowi do kawy *etc.* – których nazwy są równocześnie tytułami kolejnych rozdziałów), ukrywającym w sobie rodzinne tajemnice, a ewokującym wspomnienia. Warto zaznaczyć, że mowa o przedmiotach, które należą do rodziny polsko-żydowskiej. Stąd „świadkami” opowieści rodzinnych stały się przedmioty najpowszedniejsze⁴¹. Narrację Łozińskiego można tedy interpretować również przez pryzmat ustępujących pierwszeństwa prozaicznej codzienności „zawirowań Historii” (w tle snutych w *Księżce* opowieści rodzinnych pojawiają się subtelnie szkicowane reminiscencje z okresu II wojny światowej, komunizmu, Marca '68 oraz stanu wojennego, które zostają przywołane jedynie pretekstowo, niejako mimochodem). *Księżkę* da się także czytać jako jedyny w swoim rodzaju test sprawdzający możliwości tekstowego balansowania na granicy fikcji i rzeczywistości, będącego konsekwencją ulegania równoczesnemu mechanizmowi odsłaniania i zasłaniania własnych wad oraz potrzebie tuszowania błędnych decyzji. *Książka* pokazuje ponadto, w jaki sposób rzeczywistość przemienia się w narrację (i odwrotnie), stając się integralną częścią naszej egzystencji. Łoziński w przywoływanym już wywiadzie przyznawał: „*Książka* ma w sobie parę prawdziwych elementów, ale ponieważ reszta jest fikcją – te prawdziwe elementy też stają się fikcją. Chciałem, żeby *Książka* była moją prawdą – o tych ludziach (ich uczuciach, związkach, wyborach) żyjących w trudnych i ciekawych czasach”⁴².

⁴⁰ D. NOWACKI: *Sprywatyzować rodzinę...*

⁴¹ Por. M. NALEWSKI: *Klucze do szuflad pamięci*. „Twórczość” 2011, nr 9, s. 119.

⁴² *Ostrość widzenia...*

Strategia pisarska, jaką wybrał Łoziński (korzystający podczas pisania z pomocy najbliższych), pozwala na przeglądanie prywatnego albumu ze zdjęciami. Kolekcja fotografii, jaka wyłania się z *Książki*, jest wyjątkowa już choćby dlatego, że złożona została nade wszystko z zapisów banalnych rozmów, gestów, niedopowiedzeń. Wbrew przestrodze Taty, powiadającego, że: „Jest jeszcze jeden przedmiot, o którym masz nie pisać. [...] I masz też nie pisać, że masz o nim nie pisać. Pewne rzeczy muszą zostać w rodzinie” (K, s. 177), Łoziński nie ucieka przed tzw. trudnymi sprawami, zwłaszcza przed familijnymi dysonansami i upchniętymi w zakamarkach świadomości traumami. To one, będąc swoistymi „zakazanymi owocami” opowieści, intrygują i kuszą najbardziej. To one także przekonują, że narracja Łozińskiego chce być wiarygodna i jak najbardziej „prawdziwa”.

Zbieranie informacji dotyczących przeszłości swojej rodziny rozpoczyna od mieszkającej w Szwajcarii drugiej żony dziadka, którą z babcią narratora z czasem połączyły przyjacielskie relacje. Opowiada również o dziadkach – przedwojennych komunistach, z których jeden pracował jako dziennikarz (w stanie wojennym pomagał redagować podziemne czasopismo „Solidarności”), drugi zaś do końca życia pozostał „niereformowalnym” pułkownikiem Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego – oraz o słabościach i sile ich żon. Zamiast jednak rozliczać przodków z podejmowanych decyzji, stara się zobaczyć ich raczej w świetle osobistym, prywatnym. Łoziński daleki jest bowiem od moralizowania czy osądzania kogokolwiek. Inspirowana losami bliskich mu osób *Książka* – gdyby ją tedy czytać głównie przez pryzmat opowieści biograficznej – ma raczej wymiar (auto)terapeutyczny. Chodziłoby, najprościej rzecz ujmując, o próbę zebrania skrawków wspomnień, (z)re-konstruowania przeszłości i zrozumienie nie tylko przodków, ale także samego siebie. Dzięki temu bowiem, jak można się domyślać, udałoby się odpowiedzieć na pytania dotyczące własnej tożsamości, a tym samym uwolnić – przynajmniej częściowo – od „bagażu doświadczeń rodziców i dziadków”⁴³. Ale sklejenie w miarę spójnej opowieści na

⁴³ Tamże.

temat losów rodziny okazuje się niezwykle trudne, czy nawet niemożliwe, stąd proza Łozińskiego nie została uporządkowana linearnie. Tkanka narracyjna jest fragmentaryczna, „poszarpana”, choć nie do końca „kapryśna”. „Opowieść jest w rozsypce, ponieważ jeśli ma być uczciwa, inna być nie może”⁴⁴. Łoziński wie, co jest stawką w tej grze, i ani na moment nie gubi z oczu swojego celu. W konsekwencji, przeszłość miesza się – bo siłą rzeczy łączyć się musi – z teraźniejszością, zmarli zaś przemawiają na tych samych prawach, co żyjący. Zbudowana na zasadzie kontrapunktów *Książka* (której warstwę współczesną stanowią właśnie rozmowy z Mamą, Tatą i Starszym bratem) jest przeto swoistym wielogłosem odsłaniającym to, co autor *Reisefieber* powinien zapisać, by od-tworzyć minione i utrwalić bieżące zdarzenia, oraz to, co – zdaniem jego najbliższych – należałoby przemilczeć. Powściągliwość walczy tu z emocjonalnością, czułość i empatyczność z bezwzględnością obserwacji, to, co intymne, przeplata się z tym, co powszechne, a to, co jednostkowe, nakłada się na to, co znamienne dla zbiorowości. Wszystko zaś finalnie tworzy rodzinną skarbnicę wiedzy – Książkę – która, stając się kolejnym przedmiotem w rodzinnej kolekcji, będzie mogła posłużyć następnym pokoleniom i da im możliwość nieustannego otwierania szuflad z rodzinnymi sekretami. Stąd, jak zauważył Dariusz Nowacki,

prywatna historia ma tu zdecydowaną przewagę nad historią polityczną. To ta druga [...] stanowi ów zbędny bagaż. Łozińskiemu zależy więc na prywatyzacji rodzinnych spraw. „Książkę” można nawet wziąć za próbę ustanowienia kontropowieści. Nie jest przecież tak, iż historia rodziny Łozińskich zamknięta jest w czterech ścianach. O ojcu pisarza, wybitnym reżyserze dokumentaliście, napisano przecież sporo, także z uwzględnieniem faktów biograficznych. O perypetiach rodziców Marcela Łozińskiego pisał w „Memorbuchu” Henryk Grynberg. Ale tych postaci (dziadka, ojca) nie ma w „Książce” – to znaczy nie ma ich imion i nazwisk. Trudno nie zauważyć konsekwencji tej strategicznej decyzji pisarskiej. Mikołaj Łoziński [...] mówi nam chyba coś takiego: nie chcę, aby moje dziedzictwo zostało

⁴⁴ D. NOWACKI: *Sprywatyzować rodzinę...*

zredukowane do dziejowości. Na pytanie, kim byli nasi dziadkowie i rodzice, można odpowiedzieć niestandardowo, czyli w pierwszej kolejności powiadomić o tym, jakimi byli ludźmi, jak sobie radzili w małżeństwach i rodzinach. Owa prywatność wcale nie likwiduje społecznego czy politycznego wymiaru ich biografii. Pod tym względem „Książka”, mimo literackiego wyrafinowania, pozostaje książką uczciwą. Do bólu⁴⁵.

Magdalena Tulli

Grzegorz Wysocki, omawiając *Włoskie szpilki* Magdaleny Tulli, stwierdził: „Gdyby krytycy literaccy mogli – wzorem środowiska filmowego, które zgłasza swojego kandydata do Oscara – każdego roku proponować szwedzkim akademikom książkę, pod koniec 2011 roku wybrałbym *Włoskie szpilki* Tulli”⁴⁶. Co sprawiło, że tak ciepło tę propozycję wydawniczą autorki *Skazy* przyjęli także inni krytycy? Odpowiedź zdaje się narzucać sama. Podszyte autobiografizmem *Włoskie szpilki* są zbiorem opowiadań, który tematyzuje toksyczny związek córki z cierpiącą na Alzheimera matką, była więźniarką Auschwitz, która w czasie wojny straciła prawie całą rodzinę. Do tego ciężkie dzieciństwo, na które złożyły się problemy w szkole czy antyżydowskie działania władz Polski Ludowej w 1968 roku. Skąd u Tulli zwrot ku autobiograficzności? W jednym z wywiadów pisarka przekonywała:

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ G. WYSOCKI: *Magdalena Tulli: „Włoskie szpilki”*. Dostępne w Internecie: <http://www.dwutygodnik.com/artukul/2862-magdalena-tulli-wloskie-szpilki.html> [data dostępu: 1.03.2012]. Podobnie pochlebną opinię wydali np.: D. NOWACKI: *Dlaczego „przeszłości jest za dużo”?* „Gazeta Wyborcza” z 18.10.2011 r. Dostępne także w Internecie: http://wyborcza.pl/1,75475,10486733,Dlaczego__przeszlosci_jest_za_duzo__.html [data dostępu: 10.07.2012]; J. SOBOLEWSKA: *Polska trauma*. Dostępne w Internecie: <http://www.polityka.pl/kultura/ksiazki/recenzjeksiazek/1520640,1,recenzja-ksiazki-magdalena-tulli-wloskie-szpilki.read> [data dostępu: 10.07.2012] oraz A. GRZEMSKA: *Stan ciągłej gotowości*. „Pogranicza” 2012, nr 2, s. 34–37.

Dawniej fikcja wydawała mi się świetnym kamuflażem. Dopiero od pewnego czasu wprawia mnie w zakłopotanie. Jakbym się spodziewała, że ktoś zaraz zapyta: a ty po co zmyślasz? Samo zmyślanie nie byłoby problemem, ale fikcja domaga się, żeby ją ubierać w pozory rzeczywistości. Nie tylko się zmyśla, jeszcze trzeba udawać, że bierzemy zmyślenie na serio, i zachęcać innych do tego samego⁴⁷.

We *Włoskich szpilkach* Tulli zrezygnowała zatem z chronienia się za „literackimi szyframi”, wybierając „egzystencjalny konkret”. Tym samym „pisarka potwierdziła, że jej smutne, acz podszyte melancholijnym humorem opowieści mają zakotwiczenie autobiograficzne, że ilekroć opowiadała nam o utracie i lęku, braku sensu i poczuciu klęski, obcości czy dziwności istnienia, tylekroć opowiadała przede wszystkim o sobie”⁴⁸. Mimo że ów tom prozy daleki jest od znanych z wcześniejszych książek tej autorki piętrzeń metafor, to nie jest jednak prostą (i skądinąd znaną) historią powracającą do dramatów z przeszłości. Autorka *Trybów* komplikuje bowiem sytuację, grając choćby z własną biografią i przekonując, że nasze życie mogłoby być życiem kogoś innego: „Życie jednak to same dalsze ciągi bez żadnego początku, stare, zasuplane wątki wleczone nie wiadomo skąd, nie wiadomo dokąd. Początek jest tam, gdzie tkwi chorągiewka, chyba że wyjmie ją ktoś i przeniesie gdzieś indziej”⁴⁹, czy podkreślając umowność opisywanych miejsc lub podając w wątpliwość prawdziwość zdarzeń, o których się we *Włoskich szpilkach* opowiada. Dzieje się tak dlatego, że domniemana autobiograficzność tej prozy mimo wszystko ma znaczenie drugorzędne. W chłodzie, urazach i ukrytej agresji można bez trudu odnaleźć rys uniwersalny. Wszak poczucie winy, jakie towarzyszy narratorce *Włoskich szpilek*, dałoby się przynajmniej częściowo oswoić choćby przez świadomość,

⁴⁷ *Ludzik mi padł, więc gram następnym*. Z Magdaleną TULLI rozmawia Katarzyna KUBISIOWSKA. „Gazeta Wyborcza” z 30.10.2011 r. Dostępne także w Internecie: http://wyborcza.pl/1,99218,10548289,Magdalena_Tulli__Ludzik_mi_padl__wiec_gram_nastepnym.html [data dostępu: 10.07.2012 r.].

⁴⁸ D. NOWACKI: *Dlaczego „przeszłości jest za dużo”?...*

⁴⁹ M. TULLI: *Włoskie szpilki*. Warszawa 2011, s. 22–23. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Po skrócie WS podaję stronę, na której cytat się mieści.

że „kłopoty, z którymi nie potrafi się uporać, są starsze od niej” (WS, s. 120). Stąd bezimienna bohaterka, nieepatowanie narcyzmem czy brak zastosowania szantażu emocjonalnego. Tym samym, o wiele ważniejsze od śledzenia tropów biograficznych wydaje się problematyzowanie antysemityzmu, kłopotów z językiem i własną tożsamością, wykluczenia, funkcjonowania pamięci, znaczenia przedmiotów czy wpływu przeszłości na teraźniejszość i niemożności ucieczki przed „dziedzictwem składającym się ze zbyt wielu nieszczęść” (WS, s. 77). Jednym z największych był brak zainteresowania, jakiego narratorka *Włoskich szpilek* doznawała od własnej matki, której tożsamość ukształtowały w znacznej mierze doświadczenia obozowe.

Było, minęło [...]. Kto zamiast rozpamiętywać to, co utracone, zabrał się szybko do roboty, mógł mieć nadzieję, że prędyżej zapomni [...]. Przypadki ludzi zrozpaczonych i wykończonych kwitowano wzgardliwą ciszą. Żałoba na nikim nie robiła wrażenia, słabość budziła zażenowanie, w cenie była nienawiść i pogarda, zaciśnięte pięści sugerowały godną szacunku siłę charakteru.

WS, s. 23

Przeżyte piekło sprawiło, że stała się twardą, mało wrażliwą, zamkniętą w sobie, niepotrafiącą okazywać uczuć (zwłaszcza własnej córce) kobietą.

Toksyczne relacje z naznaczoną holocaustową traumą matką bohaterka opowieści Tulli próbuje analizować po wielu latach. Dzięki temu, że musi opiekować się swoją rodzicielką – ocalałą z Auschwitz Żydówką, po wojnie pracującym na uniwersytecie socjologiem, żoną mediolańczyka, u której pojawiły się oznaki choroby Alzheimera – poznaje ją lepiej.

O niej [matce – A.N.] jednak wiedziałam tylko to, co jej zdaniem wiedzieć powinnam. Wiedziałam, czego sobie nie życzy. Tak się składało, że nie życzyła sobie akurat tego, czego nie sposób było jej oszczędzić. Nie życzyła sobie być dotykana: dzieci zawsze mają lękliwie ręce. Nie życzyła sobie kłopotów. A ja byłam fabryką kłopotów. Nie życzyła sobie mojego towarzystwa. Ani mojej miłości.

Dlaczego miłości też nie? Gdyby ktoś zapytał ją o to wprost, odwróciłaby wzrok, zaskoczona. Trudno to wszystko wytłumaczyć komuś obcemu. Nie rozumiałby i może by źle o niej pomyślał. Dlatego pewne rzeczy musiała skrywać. Co do mnie – rozumiałam bez pytań. Z grubsza wiedziałam przecież wszystko. O lepkich rękach i o tym, że historie, którymi usiłowałam ją zabawić, były nudne. W takich sprawach wierzy się na słowo, nie czując własnego cierpienia. Nic się tak łatwo nie staje oczywistością jak to, że jesteście nikim i tym będziemy. I nie ma dla nas innych widoków na przyszłość.

Potem wiele razy żałowałam, że nie zadałam ani jej, ani sobie tego pytania: dlaczego miłości też nie? Wyobrażałam sobie, że wstrząsnęłoby nami obiema i przywróciło rzeczom właściwy porządek. Ale to nic pewnego. Być może stałoby się inaczej. Zobaczyłabym tylko gniewne wzruszenie ramionami, bo nie życzyła sobie także moich pytań. I to już wszystko. Być może nic więcej tam nie było.

Wspomnienie o najważniejszej w moim życiu osobie, mętne jak źle wywołana fotografia, wypływało czasem na moment i od razu znikало. Chciałam je zatrzymać, ale nie mogłam. Musiał to być ktoś, kogo znałam bardzo dobrze, zanim poznałam ją, moją matkę. Ktoś, kogo kochałam, i kto nie odepchnął mojej miłości. Niewyraźna postać pojawiała się jeszcze, ale tylko w snach, coraz rzadziej, jak za mgłą. To była mgła niepamięci. A wysiłek pamięci okazywał się daremny, przynosił tylko tęsknotę i rozpacz.

WS, s. 32–33

Dorastająca w osamotnieniu, bez wsparcia matki dziewczynka musiała się zmagać z problemami tożsamościowymi. Tym bardziej że zawieszona była między szarą, smętną, biedną PRL-owską rzeczywistością i barwnym, słonecznym, pełnym dóbr światem Mediolanu. Przemieszczanie się pomiędzy tymi dwoma przestrzeniami wzmagało destabilizację osobowości, prowadząc nie tylko do jej rozdwojenia, ale także do poczucia własnego nieistnienia.

Bo poza wszystkim dręczyła mnie jakaś niepewność w tej kwestii. Inaczej mówiąc, dostrzegałam pewne oznaki swojego nieistnienia. Zwłaszcza w chłodnej pustce błękitnego spojrzenia mojej matki, które

przechodziło przeze mnie na wylot kilka centymetrów poniżej kołnierzyka, jakby materia w tym miejscu nie stawiała żadnego oporu [...]. Moja matka nie należała do żadnego z dwóch światów, w których żyłam. Była tym trzecim, odciętym, niedostępnym. Była znakiem zapytania.

WS, s. 81

Doświadczenie ignorowania, odepchnięcia i braku akceptacji, jakie okazywała jej matka, oraz poczucie inności wywoływane m.in. dwujęzycznością rzutowały na relacje z otoczeniem, zwłaszcza na kontakty z rówieśnikami.

Moje kłopoty zaczęły się nie bardzo dramatycznie, od pomieszania języków. Od początku należały do mnie dwa komplety słów. Były to pierwsze w moim życiu słowa i nikt mnie nie ostrzegł, żeby z nimi uważać. Dwa światy, w których żyłam jednocześnie, nie stykały się horyzontami, ale skąd miałam o tym wiedzieć? Znałam tylko balansowanie między światami i nie miałam pojęcia, że inni żyją inaczej.

WS, s. 80

W konsekwencji nieumiejętności nawiązania porozumienia z koleżankami czy kłopotów w szkole (problem z pisanem, nieustanne spóźnianie się na lekcje) narratorka *Włoskich szpilek* czuła się wyalienowana. Jednym z rezultatów powrotu do bolesnych wspomnień było powołanie do życia swojego sobowtóra.

Prowadziłam samotne życie i nie liczyłam na żadną łaskę, a mimo to każdemu byłam coś winna. Musiałam płacić za zgaszone kolory wyrobów państwowego przemysłu i zbyt długie, zbyt ciemne zimy. Za awantury z trzaskiem drzwiami w cudzych domach, za to, że nie wystarcza do pierwszego i za Jałtę. Kto się nie umie obronić, płaci za wszystko. A kto płaci za wszystko, nie może liczyć na wdzięczność.

– Po co za nami chodzisz? – pytały dziewczynki z mojej klasy. Pytanie było trudne, nie znałam odpowiedzi.

– Po nic – ucinałam. Bo wcale nie pragnęłam chodzić za nimi. Z nimi, owszem, tak. Ale na to były zbyt czujne. Kiedy próbowa-

łam, wszystkie zauważały moją sztuczkę, wymieniały spojrzenia i w mgnieniu oka zostawałam z tyłu. Miałam nadzieję, że może ktoś o tym nie wie – ale widział każdy. A najbardziej wstydziłam się tego, że jej tak bardzo zależy. Byłam gotowa wywieść białą flagę. Mogłabym oświadczyć, że rozumiem ich wszystkich, tych, którzy nie chcą obok niej stać ani siedzieć. Wcale nie byłam do niej tak bardzo przywiązana, mogłam porzucić ją w każdej chwili, żeby stanąć po ich stronie.

Ale stając po ich stronie, wyróciłabym zasady naszego współistnienia. Te zasady nie przewidywały możliwości kolaboracji. Byłam uwięziona w jej skórze. Inaczej niż cała reszta, nie mogłam zażądać od niej, żeby się odczepiła. Nie mogłam jej odepchnąć ani ręką, ani nogą, ani ostrym słowem. I to, że byłam zmuszona trzymać się z nią razem na swoją własną zgubę, wydawało mi się największą, najboleśniejszą niesprawiedliwością.

WS, s. 99–100

Powrót do siebie z przeszłości powoduje, że dorosłe „ja” narratorki chciałoby dziewczynkę przytulić, pocieszyć i zwolnić z poczucia winy. Wszechobecny strach i agresja, jakie były znamienne dla życia w Polsce w latach sześćdziesiątych, potęgowały dezintegrację osobowości. W efekcie, bohaterka *Włoskich szpilek* żyła

[...] tylko na pół gwizdka, w każdej minucie wątpiąc w grunt pod nogami, chmury, trawę i wszystko inne. Stąd skrywana niechęć do planowania na dłuższą metę. Stąd ironia – ostatnia deska ratunku. Stąd nieufność wobec rzeczywistości, która – co może się okazać w najmniej oczekiwanym momencie – przy pozorach solidarności zrobiona jest z łatwopalnej tektury.

WS, s. 73

Zdaniem Dariusza Nowackiego, rzeczywistość „Musi być pozorem, ponieważ dostarcza samych przykrości, jest pasmem upokorzeń (to jedno ze słów klucznych)”⁵⁰.

⁵⁰ D. NOWACKI: *Dlaczego „przeszłości jest za dużo”?...*

Możliwość zgłębiania tajemnic rodzinnych korzeni sprawiła, że narratorka *Włoskich szpilek* zaczęła lepiej rozumieć samą siebie. Ceną za to była konieczność przystawania na wcielanie się w postaci innych. Choroba wpływa na matkę wyzwala ją, odblokowując mówienie o tym, o czym kobieta przez całe życie nie chciała opowiadać: o sobie, rodzeństwie, najbliższych krewnych i życiu w koszmarze wojennym. Matka, wspominając wymordowanych podczas wojny członków swojej rodziny, niejako narzuca córce odgrywanie ról. Raz więc bohaterka *Włoskich szpilek* staje się pielęgniarką bądź ulubioną siostrzenicą, innym razem – jedną z kuzynek zamordowanych w Mauthausen. Jak zauważyła Aleksandra Grzemska, „Codziennosc polegająca na przyjmowaniu na siebie losów nieznanych krewnych, ostrożnym badaniu sytuacji i dopasowywaniu się do niej sprawia, że narratorka/autorka musi skonfrontować się z traumatyczną przeszłością części rodziny, a tym samym uporać się z rolą ofiary, jaka jej przypada, wziąć na siebie bolesny spadek”⁵¹.

Dziedzictwo jest trudne, składa się ze zbyt wielu nieszczęść, w których zbyt wielu ludzi odziedziczyło udziały, a nikt nie wie, jak je zainwestować i co w ogóle z nimi zrobić. Dotyczy to zwłaszcza upokorzeń, które chciałoby się po prostu wykreślić z inwentarza, a jeśli to niemożliwe, pozbyć się ich, oddając komuś innemu. Lecz wiadomo, że nawet najślabszy nie przyjmie ich po dobroci, w tej sprawie bez przemocy się nie obędzie. Ludzie przymierzają różne stroje, usiłując jakoś uporać się z przeszłością. Bez odpowiednich strojów trudno o zmianę ról, a bez zmiany ról czasami nie da się już wytrzymać. Niektórzy decydują się na czarne glany.

WS, s. 77

To swoiste dziedzictwo staje się zatem główną przyczyną stanów depresyjnych, jakie są znamienne dla narratorki *Włoskich szpilek*. Nie może być jednak inaczej, skoro „przeszłości jest za dużo, i to nie takiej, jakiej bym sobie życzyła, a przyszłości za mało, i to nie budzącej nadziei. Grzęzłam w przeszłości, w której wszystko poszło na opak, i w przy-

⁵¹ A. GRZEMSKA: *Stan ciąglej...*, s. 35.

szłości nie widziałam dla siebie ratunku” (WS, s. 51). Jak się okazuje, wojna nigdy się nie kończy, jej ślady bowiem na zawsze pozostają nie tylko wyryte w psychice tych, którzy ją przeżyli, ale także wpływają na życie kolejnego pokolenia, przybierając formę swego rodzaju „podatku spadkowego”:

Podatek spadkowy ściągany był awansem, od zawsze, a płaci się go do końca życia, jeśli nie dłużej. Dodajmy, że podatek od tych zamkniętych kasetek jest morderczy: wieczne zwątpienie, zimne tchnienie na karku i zamiast solidnego gruntu pod nogami – pustka. Do tej pory płaciła, ale zawsze chciała zapytać, za co.

WS, s. 65

Początkowy bunt zamienia się jednak w akceptację, tym bardziej że opowieść Tulli nie jest narracją rozrachunkową. W pewnym momencie narratorka *Włoskich szpilek* stwierdza:

Ja nie chcę tego spadku. Powinnam się go zrzec. A jeśli na to już za późno, to czemu by nie postawić po cichu mojej ciężkiej kasetki na trotuarze, na pierwszym lepszym rogu ulicy i odejść jakby nigdy nic? Nie zastanawiać się więcej, czy mam przyjaciół dostatecznie bliskich, żeby u nich schować rodzinę. Jeśli nie całą, to może chociaż jednego syna – ale którego? A drugiego gdzie? Chciałabym nie zgadywać, jak długo potrafię uciekać, jaki mróz wytrzymać, jaką rozpacz pomieścić i jak ciężką pracą może być umieranie. W normalnych warunkach umieranie powinno być pracą krótką, mierzoną w kwadransach, najwyżej w godzinach, powinno trwać tylko tyle, ile jesteśmy w stanie wytrzymać. Procedura powinna być uruchamiana w ostatnim momencie, ani chwili wcześniej. Rozpoczęta niepotrzebnie w nadmiernym pośpiechu albo zarzucona za sprawą nieoczekiwanych okoliczności prowadzi do próżnej udręki ciągnącej się przez dziesięciolecia – jak krwawy ślad za śmiertelnie rannym zwierzęciem.

Lecz jak się zrzec tego, czego nikt nie kwapi się przyjąć? W jakie dobre ręce oddać chmurę ciemnego dymu wiszącą nad placem? I jak się z niej wydobyć? Chciałabym zapomnieć, że zginęłam w Auschwitz. Chciałabym wrócić do własnego nazwiska. Dobrego włoskiego

nazwiska po ojcu, które z tą historią nie ma nic wspólnego. Ale czy nazwisko mnie wskrzesi?

WS, s. 75

Im więcej czasu narratorka spędza z chorą matką, tym bardziej rozumie jej chłodne zachowanie. Zyskuje świadomość tego, że II wojna światowa – mimo iż urodziła się po jej zakończeniu – miała destrukcyjny wpływ także na nią. Owa „czarna chmura ciemnego dymu”, która przywodzi na myśl obozowe piece, wisi nad jej życiem.

Włoskie szpilki Tulli są prozą, która przejmująco pokazuje, jak to, co jednostkowe, staje się tym, co zbiorowe, odsłaniając ciężące na nas powszechnie urazy i ukrytą agresję. Tulli nie tyle udaje się w sentymentalną podróż do przeszłości, ile stara się zrozumieć samą siebie i oswoić „demony” skazy i braku, dzięki czemu możliwe stanie się optymistyczne w gruncie rzeczy stwierdzenie: „W jednej chwili uprzytomniłam sobie, że gdyby naprawdę zabrakło mi przyszłości, już bym nie żyła. Więc zostało jej jeszcze trochę, być może całkiem sporo, lekko licząc trzydzieści lat. Trzydzieści lat dobrego życia, wystarczy po nie sięgnąć” (WS, s. 51). W efekcie, *Włoskie szpilki* – jak zauważył Nowacki – nie są skrajnie pesymistyczne. „Nie sposób nie dostrzec autoterapeutycznego wymiaru tego przedsięwzięcia, nie zauważyć utrwalonego na kartach tej prozy procesu »dochodzenia do siebie«, układania się z własnym dziedzictwem i biografią”⁵². Podejmowane m.in. dzięki intymnej emigracji – niezwykle trudne i bolesne – „wyzwalanie” się spod wpływu tzw. demonów przeszłości okazuje się jednak możliwe.

*

Pałac Ostrogskich Tomasza Piątka, twórczość Michała Witkowskiego, *Książka* Mikołaja Łozińskiego czy *Włoskie szpilki* Magdaleny Tulli to zaledwie kilka wybranych przykładów, które pokazują, jak różnorodne są możliwości wykorzystywania doświadczeń intymnych w prozie polskiej publikowanej po 2000 roku. Autorzy zawieszonych na granicy

⁵² D. NOWACKI: *Dlaczego „przeszłości jest za dużo”?...*

autobiograficzności i zmyślenia tomów prozatorskich, emigrując do wnętrza własnego „ja”, próbują scalić zdecentralizowaną osobowość. Dzięki snuciu mniej lub bardziej jawnie zakamuflowanej opowieści poddają się trudnemu procesowi autoterapeutycznemu. By zrozumieć siebie, muszą się cofnąć do przeszłości i skonfrontować z zakotwiczonymi w niej traumami. Tylko w ten sposób będą mogli zmierzyć się z terażniejszością i myśleć o przyszłości. Opowiadanie sobie o sobie pozwala zatem nie tylko uporządkować doświadczenia, ale także odnaleźć miejsce we wspólnocie. Dzieje się tak chociażby dlatego, że:

[...] czytając, nie tylko aktualizujemy sensy dzieła, ale też, by tak rzec, pozwalamy na to, by ono aktualizowało sensy naszego egzystowania. Istnieć – czyli ujmując egzystencję nie tylko w sensie biologicznym – to dla Ricoeura tyle, co dokonywać interpretacji swojego życia. Odbywa się ona w tym samym języku, w tych samych symbolicznych identyfikacjach, które konstytuują tradycję Zachodu, co prowadzi do tego, że człowiek skłonny jest, choćby i mimowolnie, wszelkie swoje doświadczenia już to narratywizować, już to postrzegać jako mające – *in potentia* przynajmniej – prenarracyjną jakość, jako zawsze gotowe, by być opowiedzianymi. Stąd rzeczywiście tylko krok do tezy, że życie pomyślane to tyle, co życie opowiedziane, wpisane w jakąś powszechnie akceptowalną, wspólnotowo możliwą do odczytania i zrozumienia, i mającą ponadjednostkową ważność narrację⁵³.

Świadomość tego mają publikujący po 2000 roku pisarze, którzy bardzo chętnie wykorzystują elementy własnych życiorysów. Rację więc miał Stanisław Brzozowski, powiadając, że „Co nie jest biografią – nie jest w ogóle”...

⁵³ P. ROJEK: „*Historia zmącona autobiografią*”. Zagadnienie tożsamości narracyjnej w odniesieniu do powojennej liryki Aleksandra Wata. Kraków 2009, s. 31–32.

Zamiast zakończenia

Sztukę uprawia się w pierwszej osobie, w imieniu własnego „ja” i niczego więcej. Aby jednak dotrzeć do owego „ja”, trzeba odważyć się zaistnieć.

Witold Gombrowicz

Uczyniona mottem niniejszego rozdziału konstatacja Witolda Gombrowicza wydaje się odpowiednim podsumowaniem rozważań składających się na *Emigracje intymne...* Pisarze współcześni chętnie w centrum swoich opowieści stawiają siebie. Zmagania z docieraniem do głębokich pokładów własnej tożsamości i z szeroko definiowanymi problemami osobowościowymi nieustannie pociągają, sprawiając, że dzięki czytelnemu „kluczowi” powieściowi bohaterowie mają swoje odpowiedniki w rzeczywistości. Obnażanie własnej intymności – mające zwykle autoterapeutyczne podłoże – jest jednak tym ciekawsze, im bardziej zatarta jest granica między tym, co rzeczywiste, i tym, co fikcyjne. Największą stawką w tej prowadzonej z sobą i z czytelnikami grze – jak się wydaje – jest „rozpoznawalność w lekturze przy jednoczesnym zapseudonimowaniu tych związków w tekście, paradoksalna jawność tego, co skryte, stały ruch w świadomości czytelnika między możliwością identyfikacji i brakiem imiennej tożsamości”¹. Stąd kreowanie sobowtórów, które stwarzając większe lub mniejsze pozory uniwersalizacji narracji, mają odciągać uwagę czytelników od prawdziwego tematu opowieści. Pisanie o sobie przypomina układanie biograficznych łamigłówek. Pokawałkowana osobowość okazuje się

¹ Z. MAJCHROWSKI: *Pisarz i jego sobowtór*. W: *Autor – podmiot literacki – bohater*. Red. A. MARTUSZEWSKA, J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1983, s. 54.

materią niewdzięczną, bo trudną do scalenia. W przypadku tekstów autobiografizujących mamy do czynienia z podwójną zasadą fragmentu i obrazu, o której pisał Roland Barthes:

Fragment jako forma pisania nie znajduje już zabezpieczającego sensu w postaci pełni, inaczej niż u romantyków, nie ma on w sobie nic z organiczności czy naturalności. Logika fragmentu rządzi się prawem ekspozycji, która powoduje, że pisanie nie może być całkowicie niewinną fantazją czy idiosynkratyczną przyjemnością. Fragment wystawia bowiem podmiot piszący na przemoc zewnątrz, powoduje, że pisaniu, rozwijaniu i pojmowanemu jako praktyka, towarzyszy nieuchronnie lęk: przed osunięciem pisma w niepamięć, przed tym, że może ono stać się ruiną, że przeobrazi się w monumentalną nie-możliwość opowieści o własnej intymności².

W konsekwencji, tak wiele miejsca poświęca się działaniu mechanizmu pamięci, „problemowi referencjalności autobiograficznych metafor oraz grze literackiej mającej za temat daremność prób rekonstrukcji sensu zdarzeń z przeszłości”³. Nie można w pełni odzyskać tego, co minione, choć – jak przekonywał Zygmunt Haupt – „Można zapomnieć wszystko, zachować tylko jeden szczegół, próbkę do sprawdzenia, szyfr katalogowy, kontrmarkę, którą wystarczy pokazać w kontrmarkarni, ażeby wydany mi został cały bagaż, skład pozostawiony w niepamięci”⁴. Wspomnienia przywoływać można, dzięki „pamięci mimowolnej”, za pomocą pozornie nic nieznaczącego drobiazgu, utkwionego w zakamarkach detalu, podświadomie wiedząc, że przywoływany obraz nie jest taki, jakim był w rzeczywistości. Niemniej pisarze, by zrozumieć teraźniejszość, chętnie podejmują ryzyko i powracają do przeszłości. Jak zauważył Marek Zaleski: „Rozważamy przeszłość (i jest to przypadek

² Cyt. za: J. MOMRO: „*Et cetera*”. *Utopia estetyczna Rolanda Barthes’a*. „Opcje” 2012, nr 1, s. 15.

³ M. ZALESKI: *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Warszawa 1996, s. 9.

⁴ Z. HAUPT: *Pierścień z papieru*. Paryż 1963, s. 74.

pisarza) poprzez wskrzeszanie minionego świata i tworzenie mitu własnej genezy”⁵. Badacz twierdził, że:

Esencją zdarzenia mitycznego jest powtórzenie, każdy więc powrót w przeszłość jest ponowioną próbą mityzacji. Z kolei opowieść ta jest często opowieścią o daremności zabiegu powtórzenia i jego niepowodzeniu, o daremności losu mieszkańca świata skrytego przed światłem dnia dzisiejszego, mieszkańca „podziemnego” świata pamięci. Metafora daremności wysiłków dobrze znana jest z opowieści o losach więźniów świata podziemnego – Tantalą, Syzyfą, Danaidą. Analogia, choć zdawałoby się odległa, nie jest przypadkowa i można ją odnaleźć tam, gdzie mamy do czynienia z metaforami ilustrującymi pracę pamięci⁶.

Pamięć bywa zwodnicza, dokonując selektywnych i subiektywnych wyborów. Dzieje się tak po części dlatego, że owe powroty w przeszłość łączą się w pewnym sensie z poetyką nostalgii i inicjacją w tzw. dorosłość. „Granica ta [przekroczenia dziecięcej naiwności – A.N.] często dla nostalgika okazuje się momentem zderzenia zasłony, pozbycia się iluzji, chwilą ostatecznego odczarowania świata. Podstawowym efektem działania nostalgii jest więc wyobcowanie z teraźniejszości – pojmowanej jako czas historyczny i egzystencjalny – a jej przełamanie wymaga mityzacji”⁷. Zakorzenie (się) w teraźniejszości możliwe wydaje się przeto głównie dzięki odwzorowaniu. W efekcie, „Teraźniejszość nie staje się przez to dokładnym powrotem przeszłości, lecz jej wymodelowanym powtórzeniem”⁸. Mamy zatem do czynienia z „mitotwórczym retuszem rzeczywistości” (Marek Zaleski). Nie zawsze jednak chodzi – jak w przypadku Haupta – o idealizację przeszłości czy pokazywanie tęsknoty za tym, co bezpowrotnie minione, jako rajem utraconym. Ważniejsze też okazuje się poszukiwanie wiedzy na temat własnej tożsamo-

⁵ M. ZALESKI: *Formy pamięci...*, s. 29.

⁶ Tamże, s. 32.

⁷ P. CZAPLIŃSKI: *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*. Kraków 2001, s. 166–167.

⁸ Tamże.

ści w korzeniach prywatnych a nie zbiorowych⁹ (*casus* m.in. Magdaleny Tulli, Mikołaja Łozińskiego, Tomasza Piątka). Jak przekonywał Przemysław Czapliński, „Przeciwstawienie się Historii, literackie odzyskiwanie »rodzinnych całości«, a także kreacja nowego wizerunku służą przecież samopoznaniu”¹⁰. Stąd sprawy polityczne zostają przesunięte na plan dalszy, ustępując miejsca miłości, przyjaźni, „tajemnicom losu”. Ważna jest już nie wolność kraju, ale wolność osobista¹¹.

Współcześnie mamy do czynienia z wiążącą się z emigracją wewnętrzną kategorią przejrzystości, która stała się dziś równoznaczna z voyeuryzmem, a okazuje się „metodycznym podglądactwem bez respektu dla jakiegokolwiek i czyjejkolwiek intymności”¹². Imperatyw – pozornej w gruncie rzeczy – szczerości przejął władzę nad dyskursem publicznym. Zdaniem Marka Bieńczyka:

Odtąd nic już nie będzie osiągalne bezpośrednio i przejrzyste, poznawanie siebie będzie się posuwało drogą odkłamań, żmudnym i niechętnym afirmowaniem własnych kontradycji, docieraniem do wiedzy, że jest się daleko od siebie samego, że między „ja” i „ja” rozciąga się ogromny dystans, że jest się wręcz odwrotnością tego, kim się sądzi, że się jest. To, co nazwane zostało później rzeczywistością psychiczną, przesunie się w sferę niejasności i zamknie w stłumieniach, zranieniach i traumach, ale też w samym doświadczeniu ich rozpoznawania, czyli bezkresnym procesie demaskowania kolejnych iluzji, negowania kolejnych ustaleń, które same wciąż ulegają przeobrażeniu ze względu na strukturalny charakter podświadomości¹³.

Nie inaczej, jak się zdaje, dzieje się w przypadku interesujących mnie w niniejszej książce pisarzy. *Emigracje intymne...* opowiadają o różnych rodzajach emigracji – tych realnych (wynikających ze zmiany miejsca

⁹ Por. tamże.

¹⁰ Tamże, s. 39.

¹¹ Zob. J. PASTERKA: „Lepszy” Polak? *Obrazy emigranta w prozie polskiej na obczyźnie po 1945 roku*. Rzeszów 2008, s. 396.

¹² M. BIEŃCZYK: *Przezroczystość*. Kraków 2007, s. 68.

¹³ Tamże, s. 62.

zamieszkania) i tych metaforycznych (wewnętrznych, mających na celu dotarcie do skrywanych pokładów własnego „ja” i zmierzenie się z demonami tkwiącymi w podświadomości). Doświadczenia te pokazane zostały na przykładzie twórczości pisarzy mających za sobą różne doznania biograficzne: Zygmunta Haupta, Zbigniewa Kruszyńskiego, Manueli Gretkowskiej, Artura Leczyckiego, Mikołaja Łozińskiego, Tomasza Piątka, Magdaleny Tulli czy Michała Witkowskiego. Dobór autorów – jak zawsze niezwykle wybiórczy i subiektywny – miał pokazać różne oblicza i sposoby funkcjonalizowania tytułowych emigracji, które – roboczo – można by podzielić na cztery grupy, czy też precyzyjniej: wyznaczyć cztery zakresy przez nie obejmowane. Byłyby zatem: emigracje realne, emigracje intymne, emigracje literackie i emigracje biograficzne. Nie jest, oczywiście, tak, że poszczególne typy emigracji występują w izolacji. Zwykle mamy do czynienia z uzupełniającym się nakładaniem na siebie co najmniej dwóch zakresów, które tworzą zapętlenia przypominające pogmatwane labirynty. Poruszanie się po nich ma – jak już zostało powiedziane – przede wszystkim umożliwić poznanie siebie oraz pozwolić na autoterapeutyczne oswojenie traumatycznych przeżyć, takich jak m.in.: borykanie się z poczuciem dojmującej obcości (Haupt, Kruszyński), zmagania z własną kobiecością (Gretkowska), postmodernistyczne zagubienie w bibliotece (Leczycki), bezskuteczne próby ucieczki od nałogu (Piątek), rekompensacja coming outowego „wyjścia z szafy” (Witkowski), trudne uwolnienie się od balastu przeszłości (Łoziński) czy zaakceptowanie przeszłości, dzięki któremu będzie można żyć „normalnie” (Tulli). Współcześni prozaicy, podrzucając i równocześnie myląc tropy biograficzne, podejmują wysiłek autopromocyjny (Gretkowska, Leczycki, Piątek, Witkowski). (I)grając z własnymi życiorysami, balansują na granicy rzeczywistości i fikcji. W konsekwencji, wiążące się z tym odsłanianie swojej intymności budzi wątpliwości¹⁴. Niemniej, owo swoiste wyprzedawanie własnej prywatności, z jakim w przypadku wymienionych pisarzy mamy do czynienia,

¹⁴ Zob. A. NĘCKA: *Granice przyzwoitości. Doświadczenie intymności w polskiej prozie najnowszej*. Katowice 2006.

pomaga skomunikować się ze swoim dawnym „ja”. Tym samym, dzięki emigracji intymnej możliwe okazuje się uporządkowanie tzw. trudnych spraw, pogodzenie się ze swoim losem i (współ)egzystowanie z ujarzmionymi demonami przeszłości. Utwory autobiografizujące zatem – jak chciał Bronisław Świderski – mogą stać się „metodą samodoskonalenia, szukania nowych przeżyć i myśli, jako obszar sporów i miłości...”¹⁵.

¹⁵ B. ŚWIDERSKI: *Asystent śmierci. Powieść o karykaturach Mahometa, o miłości i nienawiści w Europie*. Warszawa 2007, s. 384.

Indeks osobowy

Abramowska Janina 153, 154, 172
Adorno Theodor Wiesengrund 8
Anderman Janusz 178
Andres Zbigniew 95, 139, 180
Andrzejewski Jerzy 8, 9, 37, 38, 155, 177
Ankersmit Franklin Rudolf 50, 57

Bakke Monika 19
Bakuła Bogusław 7
Balcerzan Edward 7
Bałus Wojciech 46
Banasiak Bogdan 83, 138
Baniak Marcin 197
Barańczak Stanisław 15
Barthes Roland 8, 19, 22, 60, 75, 76, 212
Bartoszyński Kazimierz 14
Bataille Georges 35, 36, 77
Bator Joanna 52, 53
Baudelaire Charles Pierre 122
Bauman Zygmunt 161
Berent Wacław 132
Bergson Henri 17
Białoszewski Miron 9, 20, 32
Bielas Joanna 101
Bielik-Robson Agata 104, 170

Bieńczyk Marek 45, 46, 60, 66, 214
Błaut Sławomir 14
Błazyńska Agnieszka 170
Błoński Jan 108
Bojarska Katarzyna 43
Bolecki Włodzimierz 14, 19, 25, 26, 43, 91
Borkowska Grażyna 129
Borowczyk Jerzy 36, 96
Bosquet Amelia 48
Brandys Kazimierz 9
Braun Eva 187
Brodzka Alina 153
Browarny Wojciech 15, 16
Brożek Mirosław 31
Brzozowska Antonina 173
Brzozowski Stanisław 17, 173, 210
Budrowska Kamila 66, 138
Bugajski Leszek 142, 186

Calderón de la Barca Pedro 154
Cegielski Piotr 98
Chłosta-Zielonka Joanna 130, 135
Chojnowski Zbigniew 111, 115
Chowaniec Urszula 130
Chwin Stefan 109

- Ciepłńska Joanna 7
 Cieślak Tomasz 130, 132
 Cioran Émil 10
 Cixous Hélène 137
 Cohen Leonard 112
 Czachowska Agnieszka 99, 111
 Czaplński Przemysław 7, 10, 45, 108, 109, 127, 128, 130, 131, 132, 140, 195, 213, 214
 Czapski Józef 32, 148
 Czcibor-Piotrowski Andrzej 9, 174, 178
 Czermińska Małgorzata 7, 8, 9, 11, 28, 29
 Czownicka Anna 86
 Czyżak Agnieszka 47
- Delaperrière Maria 14, 152
 De Man Paul 10
 Derrida Jacques 8, 14, 124
 Descharmes René 48
 Dichter Wilhelm 109
 Domańska Ewa 50, 53, 57
 Dunin Kinga 108
 Dunin-Wąsowicz Paweł 127
 Dybel Paweł 42, 52, 58, 59, 70, 85, 88
 Dziadek Adam 19
- Eco Umberto 14
 Eibl-Eibesfeld Irenaeus 77
 Eliade Mircea 165, 169
 Eurypides 90
- Falski Maciej 52
 Fedewicz Maria Bożena 10
 Feliksiak Elżbieta 21
 Filipiak Izabela 9, 109, 130, 131
 Flaubert Gustaw 48
 Fokkema Douwe Wessel 21, 22, 23
 Foucault Michel 8, 10, 82, 83, 138
 Franczak Jerzy 95, 96, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 125, 126
- Frank Leonhard 84, 85
 Frasyński Władysław 97
 Freud Zygmunt 42, 45, 58, 59, 70, 83, 132
 Friedrich Hugo 21
- Galant Arleta 8, 138
 Galay Jean-Louis 14
 Gałuszka Jadwiga 14
 Gazda Grzegorz 19
 Genet Jean 195
 Gergen Kenneth 76
 Goerke Natasza 131
 Golec Danuta 86
 Gołubski Mirosław 37
 Gombrowicz Witold 9, 17, 20, 63, 91, 112, 123, 177, 187, 211
 Gorczyca Barbara 58
 Gorczyńska Renata 32
 Gosk Hanna 7, 10, 14, 15, 18, 39, 43, 47, 61, 108, 109, 131
 Grajewski Wincenty 10
 Graves Robert 90
 Gretkowska Manuela 9, 16, 25, 28, 127–152, 155, 174–178, 215
 Grochowski Grzegorz 10, 12, 13
 Grynberg Henryk 33, 109
 Grzemska Aleksandra 201, 207
 Gutkowska Barbara 7, 9, 11, 12, 132, 133, 142, 175, 177
- Haupt Albina 91
 Haupt Helena 60, 67
 Haupt Zygmunt 9, 27, 28, 31–93, 107, 152, 212, 215
 Hedemann Oskar 36
 Herling-Grudziński Gustaw 155
 Hilsbecher Walter 14
 Homer 165
 Hostowiec Paweł zob. Stempowski Jerzy

- Imieliński Kazimierz 77
 Irzykowski Karol 19
 Iwasiów Inga 68, 85, 173, 174, 185
 Iwaszkiewicz Jarosław 19
- Jacyków Tomasz 186, 188
 Janaszek-Ivaničkowa Halina 21
 Janion Maria 77
 Jaruzelski Wojciech 134
 Jarzębski Jerzy 7, 10, 11, 15, 18, 108, 118, 119, 124, 167
 Jaworski Stanisław 10, 21, 141
 Jusiak Janusz 56
- Kaczyński Maciej 104, 170
 Kałużny Jerzy 36
 Kandzióra Jerzy 7
 Kaniewska Bogumiła 77, 99
 Karwowska Bożena 108
 Kasperski Edward 19
 Kępiński Piotr 191
 Kijowski Andrzej 94
 Kisiel Joanna 42
 Kisiel Marian 10
 Kitliński Tomasz 56
 Klein Melanie 86
 Kłosiński Krzysztof 68
 Kochańczyk Alina 180
 Kołodziejczyk Dorota 14, 15
 Komendant Tadeusz 83, 138
 Konwicki Tadeusz 9, 155
 Kopeć Zbigniew 47
 Kowalczyk Andrzej S. 43, 131
 Kowalczyk Izabela 82, 138
 Kowalewski Włodzimierz 109
 Kowalska Małgorzata 55
 Kozicki Marek 108
 Koziołek Ryszard 38
 Krasieński Janusz 108
 Krawczuk Aleksander 90
- Kristeva Julia 35, 45, 52, 53, 56
 Krowiranda Krzysztofa 131
 Kruszyński Zbigniew 9, 16, 17, 25, 27, 28, 94–126, 152, 155, 215
 Krzeczkowski Henryk 90
 Kubicki Rafał 25
 Kubisiowska Katarzyna 202
 Kuczok Wojciech 174
 Kuligowski Wojciech 75
 Kurek Jalu (właśc. Franciszek Kurek) 9
 Kurska Anna 14
 Kuśniewicz Andrzej 32, 155
 Kuźma Erazm 8
 Kwaśniewski Tomasz 161, 180
- Labuda Albert 14
 Labuda Barbara 97
 Lacan Jacques 52, 58, 59, 70
 LaCapra Dominick 43
 Lam Andrzej 14, 39
 Laqueur Thomas Walter 104, 105, 170
 Larek Michał 96
 Larsson Stieg 158
 Lechoń Jan (właśc. Leszek Serafinowicz) 42, 180
 Leczycki Artur 9, 25, 28, 153–172, 215
 Legeżyńska Anna 77
 Lejeune Philippe 10, 12
 Leśniak Andrzej 104, 170
 Levinas Emmanuel 17
 Lewańska Ariadna 76
 Libera Antoni 109
 Ligęza Wojciech 15
 Ligocka Roma 178
 Limanowska Barbara 158
 Lipowski Wojciech 34
 Lipszyc Jarosław 129
 Liskowacki Artur Daniel 178
 Lubas-Bartoszyńska Regina 10
 Lubelska Magdalena 11

- Łanowski Jerzy 90
 Łebkowska Anna 10, 11
 Loch Eugenia 133
 Łoziński Mikołaj 9, 28, 178, 179, 195–201, 209, 214, 215
- Maciąg Włodzimierz 108
 Maciejczak Marek 55
 Maciejewski Wojciech 31
 MacIntyre Alasdair 76
 Madaliński Artur 118, 120, 196
 Madejski Jerzy 43
 Madyda Aleksander 31, 34, 59, 60, 91
 Majchrowski Zbigniew 8, 10, 77, 93, 130, 211
 Majerski Paweł 10, 157
 Malinowski Kazimierz Bolesław 118
 Maliszewski Karol 9
 Małochleb Paulina 108
 Markiewicz Henryk 7, 22
 Markowski Michał Paweł 8, 10, 35, 39, 60, 72, 104, 170
 Martuszevska Anna 8, 93, 130, 211
 Matuszevska Małgorzata 113
 Matuszewski Krzysztof 83, 138
 Mazurek Dorota 27, 28, 94, 107, 116
 Melosik Zbyszko 68
 Merleau-Ponty Maurice 55
 Michalski Cezary 148
 Michałowski Piotr 14
 Michnik Adam 34
 Miciński Bolesław 34
 Miciński Tadeusz 90
 Migasiński Jacek 55
 Milecki Aleksander 22
 Miłosz Czesław 17, 24, 95
 Miszczak Magdalena 136
 Mitosek Zofia 10
 Mizerkiewicz Tomasz 118, 121, 124
 Mizielińska Joanna 138
- Mizińska Jadwiga 56
 Moles Abraham 136
 Momro Jakub 212
 Morawski Stefan 19, 26
 Możejko Edward 20
 Mus Malwina 186
- Nalewski Michał 198
 Nałkowska Zofia 19
 Nasiłowska Anna 108, 137, 174
 Nawarecki Aleksander 32, 33, 82
 Nawój Ewa 17, 96
 Nawrocki Michał 111, 125
 Nęcka Agnieszka 38, 85, 105, 174, 177, 178, 185, 215
 Niedzielski Czesław 8
 Nienacki Zbigniew (właśc. Zbigniew Tomasz Nowicki) 187
 Niziurski Edmund 187
 Nobel Alfred 122
 Nowacki Dariusz 7, 15, 28, 29, 37, 95, 97, 99, 102, 103, 108, 109, 110, 111, 112, 117, 118, 122, 123, 144, 156, 157, 171, 175, 178, 179, 183, 186, 195, 198, 200, 201, 202, 206, 209
 Nowakowski Marek 108, 155
 Nowicka Ewa 77
 Nycz Ryszard 8, 9, 12, 17, 19, 20, 26, 27, 57
 Nyczek Tadeusz 108
- Ochab Maryna 77
 Odojewski Włodzimierz 20, 109
 Okopień-Sławińska Aleksandra 21
 Okulicz-Kozaryn Radosław 36
 Olejniczak Józef 32
 Orska Joanna 19, 20, 21, 22, 23
 Orski Mieczysław 16, 99, 111, 118, 121, 154, 155, 164, 165, 169
 Ortwin Ostap (właśc. Oskar Katzenellenbogen) 173

Ostaszewski Robert 102, 108, 111, 126
 Ostaszkiewicz Jarosław 85
 Owczarek Bogdan 7, 10

Parnicki Teodor 7, 9
 Pasterska Jolanta 15, 97, 103, 154, 155, 168, 214
 Pasterski Janusz 95, 139
 Penderecki Krzysztof 37
 Pęczak Mirosław 182
 Piątek Tomasz 9, 28, 174, 178–184, 209, 214, 215
 Picasso Pablo (właśc. Pablo Ruiz y Picaso) 147
 Pietrych Krystyna 130
 Pięta Iwona 139
 Pilch Jerzy 9, 108, 109, 174, 178
 Pochłódka Anna 108
 Pospiszył Kazimierz 45
 Praszyński Roman 127, 145
 Prokopiuk Jerzy 83
 Przerwa-Tetmajer Kazimierz 84, 85
 Przybyszewski Stanisław 58, 59, 70, 84
 Przymuszała Beata 78
 Pułaczewska Hanna 130, 131
 Pustkowiak Patrycja 188

Raukuć Magdalena 141
 Redliński Edward 16
 Rembowska-Płuciennik Magdalena 20
 Rewaj Joanna 137, 139
 Ricoeur Paul 11, 76
 Robert Maciej 185, 187, 191, 197
 Rogala Anna 96, 112, 113
 Rogatko Bogdan 108
 Rogowicz Wacław 48
 Rojek Przemysław 210
 Rosati Weronika 149, 150, 151
 Rosiek Barbara 174
 Rosner Katarzyna 10, 76

Roudiez Leon R. 52
 Rougemont Denis de 61
 Różewicz Tadeusz 155
 Rudnicki Janusz 16
 Rudzka Zyta 131
 Rushdie Salman 15
 Rusinek Wojciech 95, 96, 110, 111, 116, 185
 Rutkowska Grażyna 86
 Rutkowski Krzysztof 72
 Rybicka Elżbieta 43
 Ryziński Remigiusz 35

Sadowski Piotr 85
 Sarnowska-Temeriusz Elżbieta 153
 Schubert Ryszard 20
 Schulz Bruno 32, 82, 91
 Segal Hanna 42, 86, 88
 Sieprawski Marek 109
 Skrendo Andrzej 185
 Sławiński Janusz 8, 14, 93, 130, 211
 Smulski Jerzy 7, 9
 Sobolewska Justyna 60, 77, 196, 201
 Sobolewski Tadeusz 33, 109
 Sorel Georges 17
 Sosnowski Maciej 104, 170
 Soutine Chaim 132
 Speina Jerzy 8
 Stachura Edward 9, 20
 Staff Leopold 153, 172
 Stala Marian 108
 Stamirowska Krystyna 15
 Stasiuk Andrzej 9, 109, 131
 Stempowski Jerzy 32
 Stromenger Zuzanna 77
 Szaruga Leszek (właśc. Aleksander Wirpsza) 7, 114
 Szczepańska Alina 136
 Szczypiorski Andrzej 155
 Szymborska Wisława 19

Śliwiński Piotr 10, 77
 Świdorski Bronisław 155, 216
 Świeściak Alina 45
 Święch Jerzy 15

 Tischner Józef 108
 Tokarczuk Olga 54, 109, 130
 Touraine Alain 18
 Trybuś Krzysztof 36
 Tryzna Tomasz 128
 Trzebiński Jerzy 10
 Tulli Magdalena 28, 179, 201–209, 214, 215

 Ulicka Danuta 19
 Uniłowski Krzysztof 7, 19, 20, 21, 22, 23,
 24, 25, 26, 96, 98, 112, 116, 117
 Urbański Piotr 68
 Utracka Dorota 37
 Uzdański Grzegorz 104, 170

 Valéry Paul 14
 Varga Krzysztof 127

 Walas Teresa 108
 Walicki Andrzej 17
 Wałęsa Lech 134
 Wasilewska-Lipke Zuzanna 43, 65
 Wat Aleksander 9
 Ważyk Adam 171
 Welsch Wolfgang 25
 Wende Ewa 136

 Wiegandt Ewa 47, 50, 56, 57, 60, 61
 Wilde Oskar 132
 Wiśniewska Lidia 37, 66
 Witkiewicz Stanisław Ignacy 9, 91, 132
 Witkowski Michał 9, 28, 178, 179, 184–
 195, 209, 215
 Wojaczek Rafał 9
 Wojewódzki Jakub 188
 Wojnowski Jan 95
 Wolny-Hamkało Agnieszka 118
 Wołoszynowski Julian 36
 Wójcik Tomasz 14
 Wroczyński Tomasz 14, 39
 Wyka Marta 108
 Wyskiel Wojciech 15
 Wysocki Grzegorz 201

 Zając Stanisław 75, 76
 Zaleski Marek 7, 13, 39, 40, 44, 46, 47, 77,
 169, 212, 213
 Zeidler-Janiszewska Anna 25
 Ziątek Zygmunt 97, 112, 114, 115
 Ziemkiewicz Rafał A. 174
 Zieniewicz Andrzej 7, 8, 28, 39, 91, 127,
 130
 Zimna Justyna 95, 99, 100
 Ziomek Jerzy 14

 Żuławski Andrzej 142, 148, 149, 150,
 151
 Żurowska Maria 61

Agnieszka Nęcka

Intimate emigrations **On Polish contemporary autobiographic narratives**

Summary

Intimate emigrations... touch upon various types of emigration, the real ones (deriving from changing the place of living) and the metaphoric ones (internal, timing at reaching hidden reserves of one's own self and confronting demons engrossed in sub-consciousness). The very experiences were shown on the example of writers who went through various biographic experiences: Zygmunt Haupt, Zbigniew Kruszyński, Manuela Gretkowska, Artur Leczycki, Mikołaj Łoziński, Tomasz Piątek, Magdalena Tulli and Michał Witkowski. The choice of the authors, very selective and subjective as usual, was to show various aspects and ways of functionalizing emigrations in the title, which, in its working form, could be divided into four groups, or, more specifically, define four areas covered by them. These would be real, intimate, literary and biographic emigrations. Obviously, it is not the case that particular emigrations exist in isolation. Usually, it is a supplementary overlapping of at least two areas forming a loop resembling tangled mazes. Moving alongside is above all to enable getting to know oneself and allow for an autotherapeutic familiarization with traumatic experiences, such as dealing with the sense of overwhelming strangeness (Haupt, Kruszyński), struggling with one's own femininity (Gretkowska), a postmodernist loss in a library (Leczycki), unsuccessful attempts of an escape from a habit (Piątek), a compensation of a coming out "way out from a wardrobe" (Witkowski), a difficult escape from the baggage of the past (Łoziński) or acceptance of the past thanks to which it will be possible to live "normally" (Tulli). Contemporary writers, planting and, at the same time, mistaking biographic traces, make a self-promoting effort (Gretkowska, Leczycki, Piątek, Witkowski). Playing with their own biographies, they balance at the borderline of reality and fiction. In consequence, revealing their own intimacy arouses doubts. However, this peculiar selling out of their own privacy the authors in question undergo, helps in communicating with their own self.

Agnieszka Nęcka

Intime Emigrationen **Zu gegenwärtigen polnischen autobiografischen Narrationen**

Zusammenfassung

Intime Emigrationen... handeln von verschiedenen Arten der Emigration, von wirklichen (mit dem Wohnortwechsel verbundenen) und von metaphorischen (inneren Emigrationen, deren Ziel es ist, heimliche Schichten des eigenen „Ichs“ zu entdecken und sich mit den im Unterbewusstsein steckenden Dämonen zu messen). Diese Erfahrungen werden am Beispiel der Werke von den Schriftstellern dargestellt, die verschiedene Lebenserlebnisse hinter sich haben: Zygmunt Haupt, Zbigniew Kruszyński, Manuela Gretkowska, Artur Leczycki, Mikołaj Łoziński, Tomasz Piątek, Magdalena Tulli und Michał Witkowski. Diese ganz selektive und subjektive Auswahl von Autoren sollte verschiedene Gesichter der Emigration zeigen, die hier in vier Gruppen geteilt worden sind: wirkliche, intime, literarische und biografische Emigrationen. Die einzelnen Emigrationsarten treten natürlich nicht getrennt auf. Man beobachtet meistens eine Überlagerung von mindestens zwei Emigrationsbereichen, die einem komplizierten Labyrinth ähnliche Schlingen bilden. Die Bewegung in solchem Labyrinth sollte eine Selbsterkenntnis möglich machen und sich mit verschiedenen traumatischen Erlebnissen vertraut machen. Zu den Erlebnissen gehören: spürbares Fremdheitsgefühl (Haupt, Kruszyński), Kampf gegen eigene Weiblichkeit (Gretkowska), postmoderne Verlorenheit in der Bibliothek (Leczycki), erfolglose Flucht vor der Sucht (Piątek), Kompensation des Coming-outs (Witkowski), schwierige Befreiung von dem Vergangenheitsballast (Łoziński) oder Aussöhnung mit der Vergangenheit, um „normal“ leben zu können (Tulli). Gegenwärtige Schriftsteller, die verschiedene Elemente ihrer Biografie zu unterschieben und gleichzeitig zu verfälschen versuchen, bemühen sich um Selbstpräsentation (Gretkowska, Leczycki, Piątek, Witkowski). Mit ihren Biografien spielend, schwanken sie zwischen Wirklichkeit und Fiktion. Die Enthüllung der Intimität muss schon Zweifel erregen, obwohl solcher Ausverkauf der eigenen Privatsphäre den oben genannten Autoren erlaubt, sich mit ihrem ehemaligen Ich zu verständigen.

Na okładce zamieszczono reprodukcję grafiki Wojciecha Łuki

Redaktor: Agnieszka Plutecka

Projektant okładki: Paulina Dubiel

Redaktor techniczny: Małgorzata Pleśniar

Korektor: Lidia Szumigała

Łamanie: Marek Zagniński

Copyright © 2013 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-2157-8

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

Wydanie I. Ark. druk. 14,25. Ark. wyd. 13,5.
Papier Ecco Book 70 g, vol. 2.0 Cena 18 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: PPHU TOTEM s.c.
M. Rejnowski, J. Zamiara
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

Fot. Agnieszka Julia Szymala



Agnieszka Nęcka – adiunkt
w Zakładzie Literatury Współczesnej
Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej
im. Ireneusza Opackiego
Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach;
krytyk literacki – współpracowała
m.in. z pismami: „FA-art”, „Nowe
Książki”, „Opcje”, „Śląsk”, „Twórczość”,
„Pogranicza”, „Topos”, „artPAPIER”.
Autorka książek:
Granice przyzwoitości.
Doświadczenie intymności w polskiej
prozie najnowszej (2006);
Starsze, nowsze, najnowsze. Szkice
o prozie polskiej XX i XXI wieku
(2010); *Cielesne o(d)stony. Dyskursy*
erotyczne w polskiej prozie po 1989
roku (2011); *Co ważne i ważniejsze.*
Notatki o prozie polskiej XXI wieku
(2012).
Redaktorka działu krytyki naukowej
w „Postscriptum Polonistycznym”.

Cena 18 zł (+ VAT)

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-2157-8