



UNIWERSYTET RZESZOWSKI
KOLEGIUM NAUK HUMANISTYCZNYCH
INSTYTUT POLONISTYKI I DZIENNIKARSTWA

Agnieszka Matwiejczuk

Światy realne – światy magiczne.
Twórczość Wita Szostaka

Praca doktorska
napisana pod kierunkiem
prof. Alicji Jakubowskiej-Ożóg

Rzeszów 2021

Spis treści

Wstęp.....	3
Rozdział 1. O tytułach powieści Wita Szostaka	19
1.1. O wieloznaczności tytułów	22
1.2. <i>Dumanowski</i> – alternatywne wersje historii	46
1.3. <i>Oberki do końca świata</i> – muzyczność i folklor	67
Rozdział 2. Bohaterowie w poszukiwaniu tożsamości	79
2.1. Dom jako przestrzeń budowania tożsamości.....	82
2.2. <i>Dumanowski</i> – wielość tożsamości.....	101
2.3. Osiem wariantów historii Bartłomieja Chochła z <i>Fugi</i>	112
Rozdział 3. Mit i mitologia w <i>Trylogii krakowskiej</i>	140
3.1. Sakralizacja codzienności	142
3.2. Rytuały – w celu oswojenia świata.....	156
3.3. Między <i>sacrum</i> a <i>profanum</i>	173
Rozdział 4. Czas i przestrzeń w utworach autora	183
4.1. Czas świecki i czas magiczny w prozie pisarza.....	185
4.2. Przestrzeń jako element znaczący.....	208
Zakończenie	230
Bibliografia.....	233
Streszczenie pracy w języku polskim	
Streszczenie pracy w języku angielskim	
Oświadczenie studenta o samodzielnym przygotowaniu pracy dyplomowej	

Wstęp

Literatura niezależnie od czasu, w którym powstaje, zawsze wyrasta z doświadczeń zewnętrznych i wewnętrznych człowieka. Jej podstawowym zadaniem jest odkrywanie tego, co nieoczywiste, nazywanie i dookreślanie tego, co pozostawało do tej pory nienazwane i wymykało się naszemu poznaniu. Wyrasta z potrzeby tworzenia nowych światów, jest zgłębianiem tajemnicy życia, złożoności ludzkiej psychiki, próbą przedstawienia „światów możliwych”. Jednak opis tego, co nierealne, co rodzi się dzięki naszej wyobraźni, zawsze odnosi nas do świata, w którym sami egzystujemy, i do prawd, które są dla nas ważne¹.

Wydaje się, że pisarstwo Wita Szostaka wyrasta z takich właśnie potrzeb i realizuje w swoim założeniu ideę połączenia realnych doświadczeń pisarza z jego wyobraźnią, zapleczem kulturowym, wiedzą z różnych zakresów i wrażliwością na słowo. Pisarz jest twórcą, który konsekwentnie pozostawał poza głównym nurtem literackim w kraju. Zajmowali się nim nieliczni, czytali ci, którzy w zawilosciach przedstawionych postaci umieli dostrzec coś więcej niż tylko udziwniony świat pisarza znudzonego tradycyjną formą. Na popularność Szostaka wpłynęło zapewne konsekwentne posługiwanie się pseudonimem (prawdziwe imię i nazwisko to Dobrosław Kot), podtrzymywanie wizerunku artysty – dandysa, od pewnego czasu

¹ Pisze o tym Stanisław Gałkowski. Por. S. Gałkowski, *Wprowadzenie [w:] Filozofia w literaturze. Literatura w filozofii 2. Światy możliwe. Interpretacje*, pod red. A. Iskry-Paczkowskiej, S. Gałkowskiego, M. Stanisza, Rzeszów 2016, s.8.

także wywiady, w których mówi o swoim pisarstwie, rozgraniczając twórczość literacką od wykonywanego zawodu (jest filozofem, dr hab. w Uniwersytecie Ekonomicznym w Krakowie).

Dorobek Wita Szostaka można odnieść do dwóch podstawowych nurtów: *fantasy* oraz prozy realizmu magicznego, jednak, co trzeba podkreślić, granica między tymi prądami jest u pisarza bardzo cienka. Jest to generalnie cecha utworów wpisujących się w te kierunki literackie².

Pisarz zadebiutował na łamach „Nowej Fantastyki” opowiadaniem *Kłopoty z błaznem. Opowieść Gacka, błazna królewskiego* (1999). Szostak stał się znany szerszemu kręgowi odbiorców po opublikowaniu cyklu *Smoczogóry*³, który można rozpatrywać w kontekście fantastyki. Autor swoją pierwszą książkę zatytułował *Wichry Smoczogór* (2003), zainspirowały go folklor Karpat, a także muzyka ludowa. Twórczość autora *Wichrów Smoczogór* była pierwszym i do 2012 roku jedynym w polskiej literaturze mitopoetycznym projektem literackim. Ukazanie się tekstów Szostaka Katarzyna Kaczor uznaje za ważny krok dla poszerzenia

biblioteki polskiej literatury *fantasy* o utwory [badaczka wskazuje również *Sagę o zbójcu Twardokęsku* Anny Brzezińskiej i *Midgarda* Marcina Mortki – A.M.] reprezentujące jej najszlachetniejsze odmiany: epicką i mitopoetyczną, realizującą wzorzec tolkienowski. Ponadto, co istotniejsze, pociągnęło to za sobą przełamanie klątwy „piroga” i udowodnienie, że jest możliwe wykorzystanie jako tworzywa *fantasy*: zarchaizowanej polszczyzny (*Saga o zbójcu Twardokęsku*), motywów zaczerpniętych z rodzimego folkloru (*Smoczogóry* Wita Szostaka

² Zwracają na to uwagę zarówno Katarzyna Mroczkowska-Brand, jak i Tomasz Pindel. Pindel w książce *Realizm magiczny. Przewodnik (praktyczny)* dowodzi: „Bez wątpienia istotą realizmu magicznego jest swoiste przemieszanie fantastyki z realizmem. Nie można jednak upraszczać sprawy nadmiernie i twierdzić, że realizm magiczny występuje tam, gdzie fantastyka spotyka się z realizmem – i kropka. Sęk w tym, że w bardzo wielu różnych literackich konwencjach następuje zderzenie świata wyobraźni ze światem rzeczywistym, pytanie tylko, na jakich zasadach”. Zob. T. Pindel, *Realizm magiczny. Przewodnik (praktyczny)*, Kraków 2014, s. 58. Pindel dostrzega cienką granicę oddzielającą realizm magiczny od: fantastyki grozy, *science fiction* i *fantasy*. Z kolei Mroczkowska-Brand bada relację między słowami „magiczny” i „fantastyczny”. Twierdzi, że stosunek ten „zmienia się ogromnie zależnie od okresu historycznego, w którym jest używany, i oczywiście, od poglądów, przekonań i doświadczeń życiowych osób wypowiadających się na ten temat, ale także, co o wiele dla nas ważniejsze, piszących, stwarzających świat przedstawiony w dziele literackim i tych, którzy je odbierają, czytając lub słuchając danego utworu”. Zob. K. Mroczkowska-Brand, *Przecucia innego porządku. Mapa realizmu magicznego w literaturze światowej XX i XXI wieku*, Kraków 2009, s. 25.

³ W skład cyklu *Smoczogóry* wchodzi: *Wichry Smoczogór* (2003), *Poszarpane granie* (2004), *Głędzby Ropucha: czyli Podania i bajędy Międzygórza z klechd rozklejone z pleciug wyplecione i na nowo w głędzby przesuplane, przez Ropucha Eremitę w świętym i starożytnym monastyrze boga Los* (2005).

czerpiące z kultury Huculów), historii i legendarium (*Wojna runów* Marcina Mortki) oraz mitologii słowiańskiej (*Herbata z kwiatem paproci* Michała Studniarka) (...) ⁴.

Badaczka dowodzi, że ukazanie się na rynku wymienionych pozycji, zmieniło obraz fantastyki realizowanej na gruncie polskim. Przyczyniło się do tego wydawnictwo *Runa*, które publikowało teksty *fantasy*, charakteryzujące się wysokimi walorami literackimi. Oferta oficyny cieszyła się dużą popularnością i doprowadziła do nobilitacji tej literatury. Twórczość Marcina Mortki, Wita Szostaka czy Anny Brzezińskiej spotkała się z uznaniem krytyków: autor *Smoczogór* otrzymał nominacje do nagrody im. Janusza A. Zajdla za *Wichry Smoczogór* (2003) i *Poszarpane granie* (2004).

Badacze zajmujący się fantastyką (w tym naukową) dostrzegają, iż w ostatnim okresie zmieniło się jej oblicze. Wcześniej utożsamiano ją przede wszystkim z tekstami utrzymanymi w ramach konwencji, której schemat wyznaczał Andrzej Sapkowski. A zatem, literaturę fantastyczną kojarzono przede wszystkim z rozrywką, nie przypisując jej szczególnych walorów artystycznych. Na ten aspekt zwracał uwagę Maciej Wróblewski:

polska literatura fantastyczna, gdy ująć ją z perspektywy historycznej jako zjawisko artystyczne o różnej wartości i czytelnictwym zasięgu, wpisuje się przede wszystkim w obszar kultury popularnej. W powszechnej świadomości jest zatem kojarzona z rozrywką (...) ⁵.

Według badacza, rodzima fantastyka doszła do nobilitacji dzięki twórcom, którzy nie postrzegali jej tylko i wyłącznie przez pryzmat literatury pulpowej. Pisarze podjęli

problemy społeczne, odnoszące się do różnych typów organizacji porządku prawnospołecznego, kwestie polityczne biorące swój początek ze sporów aktualnych i rzeczywistych, a w końcu kondycję człowieka w coraz bardziej zautomatyzowanym świecie (...). Zatem poza funkcją rozrywkową rodzima fantastyka wciąż pozostaje aktywnym medium komentującym – zazwyczaj w krytyczny sposób – doświadczaną przez nas rzeczywistość ⁶.

Jakkolwiek nadal powstają teksty, których autorzy wykorzystują sprawdzone wzory światów magicznych (strzygi, wiedźmy, czarodzieje itp.), to jednak coraz więcej

⁴ K. Kaczor, *Z „getta” do mainstreamu. Polskie pole literackie fantasy (1982-2012)*, Kraków 2017, s. 181.

⁵ M. Wróblewski, *Słowo od redaktora [w:] Nie tylko Lem. Fantastyka współczesna*, pod red. M. Wróblewskiego, Toruń 2017, s. 7.

⁶ Tamże s. 8.

twórców porusza zagadnienia ważne dla człowieka XXI wieku. Rodzima fantastyka stała się „medium komentującym” doświadczaną przez odbiorcę rzeczywistość.

W świecie „globalnej wioski”, do której „dołączyła” także Polska po przemianach zapoczątkowanych w 1989 roku, fantastyka stała się ważnym medium między pisarzem a czytelnikiem, wpłynęły na to zmiana ustroju i wynikające z tych przemian powstanie nowych wydawnictw, wzrost liczby książek. Zniesienie cenzury prewencyjnej spowodowało także rozszerzenie zakresów tematycznych i problemów, które nie były do tej pory dopuszczane lub podejmowane były w sposób zakamuflowany⁷.

Na te kwestie zwraca uwagę Maciej Wróblewski, według którego polska fantastyka, po zmianach ustrojowych, otworzyła się na problemy nurtujące jednostkę w świecie informatycznym. Szczególne miejsce zajmuje tu wspomniana globalizacja, która dostarczyła polskiej literaturze nowych wzorców: postaci, fabuły, motywów⁸. Literatura światowa stała się inspiracją dla polskich pisarzy. Oczywiście, wzorce światowe zostały przeszczepione na grunt literatury narodowej w takiej formie, która była bliska (na skutek przeżytych doświadczeń) na gruncie rodzimym.

Konrad Godlewski podzielił polskich twórców *fantasy* na „tolkienowców i „howardowców”⁹. Dla pierwszych liczyła się kreacja światów, gdzie postaci stanowiłyby dopełnienie stworzonego uniwersum. Kanonicznym wzorcem takiej realizacji *fantasy* jest *Władca pierścieni* J.R.R. Tolkiena (stąd nazwa „prądu”) i *Opowieści z Narnii* C.S. Lewisa. Na gruncie polskim znalazło to wyraz w twórczości chociażby Jacka Dukaja. Z kolei u „howardowców” było odwrotnie: dla nich liczył się przede wszystkim bohater, zaś wykreowany świat stanowił tło (np. cykl *Loki* Jakuba Ćwieka czy *Achaja* Andrzeja Ziemiańskiego)¹⁰. Często już sam tytuł (książki lub cyklu) świadczy, który ze wzorców zostaje przyjęty. Generalnie można założyć, że wówczas, gdy tytuł koncentruje się na postaci, mamy do czynienia z „howardowcą”. Z kolei, gdy

⁷ Por. A. Szmuszkiewicz, *Science fiction wśród odmian polskiej fantastyki* [w:] *Nie tylko Lem...*, s. 23.

⁸ Zdaniem Pawła Rutkiewicza wszelkie „modernizmy” zawsze wynikają z przemian cywilizacyjno-społecznych, a parafrazując Ryszarda Nycza, zauważa, że nie ma dwóch takich samych globalizacji ani dwóch jednakowych kultur doświadczających takich samych przekształceń. Por. P.K. Rutkiewicz, *Słowo i świat. Globalizacja w literaturze i literaturoznawstwie*, Łódź 2018, s. 88.

⁹ Wspomina o tym Katarzyna Kaczor w książce *Z „getta” do mainstreamu...*, s. 181.

¹⁰ Nie tylko w literaturze można dostrzec taką tendencję. Jako przykład może posłużyć *The Avengers* Marvela. W ramach tej koncepcji powstały filmy, które jakkolwiek zwracały uwagę (i to dużą) na przedstawienie światów, jednakże w kolejnych odsłonach poszerzały przede wszystkim wiedzę odbiorcy na temat postaci, chociażby: *Iron Man*, *Doktor Strange*, *Ant-Man*. Już same tytuły filmów sugerują koncentrację na postaci bohaterów. Ukazanie Uniwersum było ważne, jako dopełnienie prezentacji wykreowanych postaci.

nazwa dzieła koncentruje się na przestrzeni (na uniwersum) wtedy mamy do czynienia z „tolkienowcą”.

Szostaka można zaliczyć, zgodnie z podziałem Godlewskiego, do „tolkienowców”. Jego dzieła były recenzowane między innymi w „Gazecie Wyborczej”, gdzie doceniono jego wkład w polską fantastykę. Pisząc o jego twórczości akcentowano inspiracje Śródziemiem Tolkiena, a także tekstami Stanisława Vincenza¹¹.

W udzielonych wywiadach Szostak podkreślał, że ważniejsza dla niego jest wartość literacka dzieła niż sukces komercyjny, stąd też jego utwory wyróżniają się walorami literackimi wykraczającymi poza prezentację ekscytującej fabuły. Jak zauważa Katarzyna Kaczor, autorzy tacy jak Szostak

dawali wyraz własnym fascynacjom literackim, czerpali inspirację z przedmiotów swoich studiów i przedkładali wartości estetyczne własnej prozy nad jej potencjał komercyjny. Ten ostatni był uwarunkowany stopniem uproszczenia i skonwencjonalizowania struktur narracyjnych, powielania rozpoznawalnych przez odbiorców struktur fabularnych i elementów świata przedstawionego oraz prezentacjami scen przemocy¹².

Szostak jest jednak nie tylko autorem *fantasy* lecz także, a może przede wszystkim, tworzy teksty, które można przyporządkować do prozy realizmu magicznego. Termin realizm magiczny powstał na gruncie malarstwa. Tym pojęciem posłużył się Franz Roh¹³ w odniesieniu do takich twórców jak: George Grosz, Otto Dix, Christian Schad, Franz Radziwill. Roh używał tego terminu wobec sztuki, która zestawiała magiczność z realizmem, przedstawiała fantastyczne przedmioty, ukazywała relację codzienność – egzotyzm. Podstawowym wyznacznikiem tego nurtu było przedstawienie ukrytego uroku zwykłych sytuacji i zdarzeń¹⁴. Realizm magiczny pozwalał na łączenie konwencji realistycznej z magiczną, niemal fantastyczną. A przecież te konwencje były początkowo sprzeczne. Omawiany prąd pozwalał na pokazanie, iż nawet w codziennej, banalnej rzeczywistości jest coś wyjątkowego, coś naprawdę ważnego i istotnego.

Niektórzy badacze dowodzą, że zanim Roh określił nowe malarstwo jako realizm magiczny, terminem tym posłużył się Massimo Bontempelli w odniesieniu do literatury:

¹¹Por. K. Kaczor, *Z „getta” do mainstreamu...*, s. 183-184.

¹² Tamże, s. 187.

¹³ Por. T. Pindel, *Realizm magiczny...*, s. 13-14.

¹⁴ Por. Tamże, s. 13-14.

która sprzeciwiała się rozpasanemu formalnie futuryzmowi (którego awangardowy eksperymentalizm zdawał się szybko wypalać) i nawiązywała do klasycznych wzorców klarowności i jasności opowieści. Miała to być proza, której zasadniczym celem jest odkrywanie magiczności w życiu codziennym, w banalnych z pozoru zjawiskach. Krytyk odrzucał zarówno tradycyjny realizm, jak i tradycyjną fantastykę, wskazując na ekscytującą możliwość łączenia tych dwóch sprzecznych dotąd konwencji¹⁵.

Realizm magiczny był niezwykle popularny w XX wieku, zwłaszcza w literaturze iberoamerykańskiej. Jego niezwykłą popularność określano jako *boom*. José Donoso próbował określić ten nurt w następujący sposób:

Czym w takim razie jest ów *boom*? Co w nim jest prawdą, a co fałszem? Bez wątpienia, trudno jest zidentyfikować, chociażby schematycznie, to zjawisko literackie (...). W każdym razie wszystko zaczęło się od sprzyjającej okoliczności, dla której znalazły się potem hipotetyczne, a być może zupełnie trafne uzasadnienia historyczno-kulturalne. Mianowicie w 21 republikach jednego kontynentu, gdzie używa się różnych odmian języka kastylijskiego mniej więcej ogólnie zrozumiałych, w ciągu bardzo krótkiego okresu ukazały się świetne debiuty pisarzy, którzy literacką dojrzałość osiągnęli wyjątkowo – albo względnie – szybko (np. Vargas Llosa i Carlos Fuentes) i niemalże w tym samym czasie powstały najwybitniejsze powieści głośnych autorów starszego pokolenia – Ernesta Sábato, Onettiiego, Cortazara (...) ¹⁶.

Któż nie zna takich nazwisk jak Alejo Carpentier, Juan Rulfo, García Gabriel Márquez czy, może mniej znanych, lecz jednak także rozpoznawanych, jak Miguel Ángel Asturias¹⁷ lub Mário de Andrade? Proza iberoamerykańska stała się bardzo popularna na całym świecie. Trudno się dziwić tej popularności wśród czytelników. Ludzie odnajdywali w tych tekstach prawdę o sobie, *sacrum*, którego do tej pory brakowało w ich życiu, dzięki niej zaczęli dostrzegać wyjątkowość nawet zwykłych codziennych czynności.

Carpentier jest autorem ważnego manifestu. W przedmowie do powieści *Królestwo z tego świata* wyjaśnił, na czym polega istota twórczości w duchu realizmu magicznego. Użył terminu-pojęcia „amerykańska rzeczywistość cudowna” (*lo real*

¹⁵ Tamże, s. 14-15.

¹⁶ J. Donoso, *Moja osobista historia boomu*, przeł. E. Komarnicka, Kraków 1977, s. 8.

¹⁷ Twórca *Legend gwatemalskich* był rzecznikiem powiązania realizmu magicznego z folklorem i mitologią Majów. Według pisarza, „złudzenia, wrażenia, jakie człowiek wynosi ze swego środowiska, mają skłonność do przemiany w rzeczywistość (...)”. Cytat za: T. Pindel, *Zjawy, szaleństwo i śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej*, Kraków 2004, s.221. Zarówno Carpentier, jak i Asturias wprowadzają ważne kryterium – jest nim obecność mitów i legend w realnej rzeczywistości. Te kwestie ważne były również dla polskich twórców prozy chłopskiej (określenie Henryka Berezny): Tadeusza Nowaka, Edwarda Redlińskiego, Wiesława Myślińskiego.

maravilloso). Rzeczywistość Ameryki Południowej pełnej niezwykłości (geograficznych, przyrodniczych, etnicznych) skonfrontował z imitacjami cudowności w sztuce europejskiej (za taką uznawał np. surrealizm). Według pisarza dzięki egzotycznej przyrodzie, kulturze rdzennych mieszkańców (niezwykłej kontaminacji wpływów europejskich, indiańskich, afrykańskich) pierwotnym wierzeniom, człowiek doświadcza szczególnych przeżyć, niespotykanych gdzie indziej cudów. Stały się te poglądy podstawą tzw. realizmu cudownego¹⁸. W tych doświadczeniach szczególnie dowartościowywał legendy, mitologie pozwalające na percepcję zupełnie innej rzeczywistości tak różnej od europejskiej. Jego poglądy zaważyły na poszukiwaniu także w europejskiej sztuce przejawów niezwykłości, upatrywano jej w dowartościowaniu codzienności, odkrywaniu niezwykłości w zwyczajnych rzeczach. Jak zauważa Tomasz Pindel:

Nie ulega wątpliwości, że literatura hispanoamerykańska odegrała pionierską rolę w rozwoju stylistyki realizmu magicznego i to w niej szukać należy korzeni nowego nurtu, a także najdoskonalszych realizacji jego założeń, bowiem to właśnie na tym kontynencie wytworzyła się szczególna sytuacja sprzyjająca zerwaniu z obowiązującymi kanonami literatury europejskiej i poszukiwaniu własnej tożsamości oraz sposobów jej wyrażania¹⁹.

Boom realizmu magicznego w tym regionie, zakończył się w dekadzie lat 70., kiedy to powoli zaczął się wyczerpywać. Coraz częściej pojawiały się słowa krytyki pod jego adresem. Zarzuty przeciwko *boomowi* wypunktował jeszcze w 1971 roku José Donoso, który sam tworzył teksty wpisujące się w ten nurt:

W każdym razie *boom* znajduje się w sytuacji kryzysowej, w jakiej, zresztą znajdował się od samego początku swego istnienia. Kryzys ten spowodowany jest przeładowaniem, zgiełkiem i skandalem, demograficzną eksplozją pisarzy, którzy się wpisują lub są wpisywani na listę *boomu*, zachwianiem porządku i brakiem dyrektyw, co wszystko w sumie nadało zjawisku u progu lat siedemdziesiątych postać dość przypadkowej zbieraniny i bardzo utrudniło postrzeganie wartości i dokonywanie oceny²⁰.

¹⁸ Por. Tamże, s. 218-220.

¹⁹ Tamże, s. 266.

²⁰ J. Donoso, *Moja osobista historia boomu...*, s. 100.

Jakkolwiek nadal powstawały utwory wpisujące się w prąd realizmu magicznego, jednakże krytycy często zarzucali im wtórność²¹. Realizm magiczny to jednak domena nie tylko pisarzy latynoamerykańskich. W XX wieku był on obecny również w prozie spoza tego obszaru kulturowego. Wystarczy choćby wspomnieć Marka Helprina (*Zimowa opowieść*), Haruki Murakamiego (*Tańcz, tańcz, tańcz, Kronika ptaka nakręcacza*), Mo Yan (*Obfite piersi, pełne biodra*), Olgę Tokarczuk (*Prawiek i inne czasy*), Andrzeja Stasiuka (*Opowieści galicyjskie*). Omawiany prąd, po tym jak wyczerpał się w prozie iberoamerykańskiej, narodził się na nowo w literaturze spoza tego obszaru. Jak zauważa Katarzyna Mroczkowska-Brand:

pojawienie się nowych, ciekawych utworów literackich z różnych obszarów językowych i kulturowych, a należących do realizmu magicznego, w różnych jego odmianach świadczy o jego żywotności, aktualności i użyteczności, dowodzi, że nurt ten żyje i ewoluuje w bardzo interesujący sposób, a to, że ewolucja ta odbywa się teraz z dala od Ameryki Łacińskiej, nie zmienia faktu, że tam się zaczęła, znalazłszy wówczas najlepszy klimat literacki i kontekst kulturowo-społeczny w krajach Ameryki Środkowej i Południowej. Teraz znajduje analogiczne klimaty i konteksty gdzie indziej, przekształcając się, ale nie zmieniając pewnych elementów swojego „twardego jądra”²².

Warto się zastanowić, na czym polega fenomen realizmu magicznego. Dlaczego jest on wciąż obecny w literaturze i to w twórczości pisarzy pochodzących z różnych krajów? Być może wyjątkowość omawianego prądu tkwi w tym, że z jednej strony łączy on w sobie elementy realistyczne (czyli bliskie każdemu człowiekowi, osadzone w rzeczywistości), a z drugiej strony wątki magiczne (wprowadza zatem w prozę życia niezwykłość, tajemniczości, *sacrum*). Realizm magiczny to nurt w literaturze, który, jak się wydaje, odpowiada na potrzeby człowieka żyjącego w obecnej epoce. Może być remedium na „nędzę duchową” współczesnych czasów. Stanowi pewnego rodzaju lekarstwo na bolączki człowieka epoki postmodernistycznej. Pozwala na dostrzeżenie elementów, które są naprawdę ważne w życiu jednostki.

²¹ Zwraca na to uwagę Tomasz Pindel, literaturoznawca badający prozę realizmu magicznego w tekstach: *Zjawy, szaleństwo i śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej oraz Realizm magiczny. Przewodnik (praktyczny)*. Jak dowodzi badacz: „Realizm magiczny stał się poniekąd symbolem takiego literackiego epigoństwa. *Sto lat samotności* w jakimś sensie wyczerpuje możliwości nurtu, w każdym razie po prozie Garcíi Márqueza, Rulfa, Asturiasa czy Carpentiera nic oryginalnego i świeżego na tym gruncie w prozie latynoamerykańskiej chyba nie powstało. Realizm magiczny rozlał się po świecie, okazując się całkiem ciekawym narzędziem do pokazywania innych niż latynoska rzeczywistości, a w samej Ameryce Łacińskiej skarlał i stał się wtórny. Dlatego też w nowej prozie regionu o ile bez trudu można pokazać wpływy Borgesa czy Vargasa Llosy, o tyle realizm magiczny zniknął – po prostu się wyczerpał”. Zob. T. Pindel, *Realizm magiczny...*, s. 87.

²² K. Mroczkowska-Brand, *Przecucia innego porządku...*, s. 19.

Każdy z nas nosi w sercu pragnienie życia pełnego. Niektórzy poszukują *sacrum*, wartości duchowych, inni choć nie zwracają się ku tym wartościom, pragną życia, które ma sens²³. Przywołane utwory są z jednej strony przesycane magią, z drugiej zwyczajnością życia. Realizm magiczny daje możliwość czytelnikowi zatrzymać się na chwilę i dostrzec wartości niezmiennie.

Warto zaznaczyć, że omawiany prąd jest niezwykle złożony (widać to zwłaszcza w literaturze po 2000 roku). W prozie realizmu magicznego możemy dostrzec takie elementy jak: magia, folklor, baśniowość, *sacrum*, oniryzm, mit²⁴. Jak zauważa Pindel: „kluczem do zdefiniowania realizmu magicznego będzie owa zagadkowa strefa między realizmem a cudownością, między światem nam znanym a tym, który uważamy za

²³Zagadnienie „sensu życia” nurtowało (i nurtuje nadal) badaczy z różnych gałęzi nauki. Jako przykład warto przywołać stanowiska dwóch psychiatrów: Alfreda Adlera i Viktora E. Frankla. Alfred Adler [(1870-1937) austriacki psycholog, psychiatra, pedagog, twórca psychologii indywidualnej, początkowo związany z Zygmuntem Freudem] dowodził: „Wszystkie problematy życia ludzkiego wymagają [...] zdolności i przysposobienia do współdziałania, stanowiących widoczne oznaki poczucia społecznego. Tylko w takim duchowym nastroju zawarte są i odwaga, i szczęście, których poza tym nie znajdziemy nigdzie”. Zob. A. Adler, *Wiedza o życiu*, przeł. J. Mirski, Kraków 2018. Adler zwracał uwagę na ważną rolę procesów społecznych w życiu jednostki. Człowiek poprzez silniejsze poczucie społeczne może w pełni się rozwijać. Z kolei Viktor E. Frankl [(1905-1997) był profesorem neurologii i psychiatrii Uniwersytetu Wiedeńskiego, twórcą szkoły logoterapii. Podczas II wojny światowej więziony w obozach koncentracyjnych, m.in. Auschwitz i Dachau. Zostawił po sobie 32 książki, np. *Człowiek w poszukiwaniu sensu*; *Bóg ukryty. W poszukiwaniu ostatecznego sensu*; *Wola sensu. Podstawy i zastosowanie logoterapii*; *Lekarz i dusza. Wprowadzenie do logoterapii i analizy egzystencjalnej*] w przedmowie (do wydania z 1992 roku) *Człowieka w poszukiwaniu sensu* uznał, że cechą obecnych czasów jest „duchowa nędza”. Wyjaśniał w ten sposób sukces swojego tekstu i dowodził: „skoro setki tysięcy ludzi sięgają po książkę, której tytuł wyraźnie nawiązuje do kwestii sensu życia, musi być to dla nich niezwykle aktualny i palący problem”. Zob. V. E. Frankl, *Człowiek w poszukiwaniu sensu*, przeł. A. Wolnicka, Warszawa 2019, s. 15. Z kolei w tekście *Lekarz i dusza. Wprowadzenie do logoterapii i analizy egzystencjalnej* Frankl diagnozuje: „pytanie o sens życia, niezależnie od tego, czy zostało wyrażone wprost, jest pytaniem głęboko i niezbywalnie ludzkim. Dlatego też kwestionowanie sensu życia nigdy nie może być uznane za przejaw patologii. Jest to przede wszystkim prawdziwy wyraz człowieczeństwa, wyraz tego, co w człowieku jest ludzkie”. Zob. Tenże, *Lekarz i dusza. Wprowadzenie do logoterapii i analizy egzystencjalnej*, przeł. R. Skrzypczak, Warszawa 2017, s. 55. Viktor E. Frankl w swoich tekstach przytaczał słowa Nietzschego: „Ten, kto wie, dlaczego żyje, nie troszczy się o to, jak żyje”. Por. G. W. Allport, *Przedmowa* [w:] V. E. Frankl, *Człowiek w poszukiwaniu sensu...*, s. 12.

²⁴Jako przykład mogą posłużyć dwa utwory, sytuujące się w różnych kontekstach kulturowych: *Czarodziejka z Florencji* Salmana Rushdiego i *Dostatek* Michaela Crummeya. *Czarodziejka z Florencji* jest baśniową opowieścią o potędze miłości. Odnosi się do wartości ponadczasowych, uniwersalnych. Opowiada o prawdziwej przyjaźni, roli tolerancji w naszym życiu, mówi o poświęceniu, utwierdza w przekonaniu, że warto z szacunkiem patrzeć na drugiego człowieka, bez względu na jego wyznanie, kolor skóry itd. Proza Rushdiego pozwala z dystansem spojrzeć na świat. Z kolei *Dostatek* jest dziełem zbliżonym do *Stu lat samotności* Márqueza. Opowiada o kilku pokoleniach rodów Sellersów i Devineów. Jest magiczną opowieścią, w której mit łączy się z realizmem, folklor z prozą życia. Opowiada o samotności, o braku zrozumienia przez drugiego człowieka. Omawiany utwór cechuje pewien rodzaj melancholii i smutku: człowiek jest tak naprawdę zawsze sam (nawet gdy otacza go rzesza ludzi). Jednak w tym tekście ukazane jest także, iż nasze życie ma zawsze sens, nawet gdy my go nie dostrzegamy. W *Dostatku* odnajdujemy również odniesienia do sfery *sacrum*. Autor postuluje, abyśmy jednakowo patrzyli na wszystkich ludzi, bez względu na wyznawaną religię. Wydaje się, że dla Crummeya ważniejsze od tego, jaką religię wyznajemy, jest to, jak postępujemy na co dzień. Nie ma dla niego religii lepszej, czy gorszej. Ważne, abyśmy byli, tak po prostu, dobrymi ludźmi.

fantastyczny”²⁵. Nurt ten charakteryzuje synkretyzm – przestrzeń między realizmem a fantastyką. Mroczkowska-Brand sytuuje realizm magiczny w strefie „przygranicznej” – od strony realizmu i magiczności²⁶.

Czy nie jest to zatem literatura dobra dla współczesnego człowieka, który ma problem w odnalezieniu się w niezwykle złożonej rzeczywistości XXI wieku? Z jednej strony pokazuje rzeczywistość realną, bliską każdemu człowiekowi. Ale nie poprzestaje na tym, ukazuje także, że życie jest bardziej złożone niż nam się wydaje²⁷. Teksty utrzymane w duchu realizmu magicznego dają odpowiedzi na wyzwania stojące przed współczesnym człowiekiem. Małgorzata I. Niemczyńska zauważa:

utwory realizmu magicznego wciąż zaskakują świeżością. Malują przed czytelnikiem świat pełen czarów i dyskretnego uroku. Chętnie przypominają nieskażony nastrój mitów, baśni i legend. O rzeczach niezwykłych traktują w sposób naturalny, jakby były najzwyczajniejszą w świecie częścią życia każdego człowieka. Do codzienności wnoszą powiew tajemnicy. (...) Ich sukces być może wynika z tego, że stanowiły alternatywę, dla zagubionej w technologicznych wymysłach współczesnej literatury fantastycznej. Staraly się one powrócić do uczuć pierwotnych i ten powrót się opłacił²⁸.

W przedstawiony nurt wpisuje się proza Szostaka, którego dzieła zawierają typowe elementy dowodzące „magiczności” świata. Koegzystują wspólnie mit i codzienność, rytuał i proza życia, *sacrum* i *profanum*. Autor stworzył świat (a może światy), gdzie przeplatają się realność z cudownością. Pierwszą próbą (zaznaczmy, że udaną – opinię taką wyrazili chociażby Jacek Dukaj czy Łukasz Orbitowski) opuszczenia przestrzeni fantastyki w kierunku realizmu magicznego stały się *Oberki do końca świata* (2007) Wita Szostaka. Tekst został jednak pominięty przez krytyków i samych czytelników, być może z powodu swojej oryginalności i wykraczaniu poza utarte do tej pory szlaki. Częściowo zaskakujące jest jednak docenienie omawianego

²⁵ T. Pindel, *Realizm magiczny...*, s. 39-40.

²⁶ Por. K. Mroczkowska-Brand, *Przeczcucia innego porządku...*, s. 257.

²⁷ Grzegorz Dziamski, profesor Uniwersytetu Adama Mickiewicza oraz Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu, w artykule *Prawda w kulturze ponowoczesnej* zamieszczonym w czasopiśmie „Filozofuj!”, zauważa: „Modernizm podtrzymywał wiarę w obiektywność rozumu i prawdy i dlatego był idealistyczny; postmodernizm pyta, jak wytwarzana jest prawda, ponieważ przyjmuje, że prawda nie jest nam dana, lecz jest społecznie wytwarzana”. Zob. G. Dziamski, *Prawda w kulturze ponowoczesnej*, „Filozofuj!” 2019, nr 4 (28), s. 20. Badacz zwraca uwagę na skomplikowaną sytuację człowieka ery ponowoczesnej oraz na szeroko zakrojony relatywizm w postrzeganiu rzeczywistości, kwestii, które wcześniej były określane jako prawdziwe lub nieprawdziwe.

²⁸ M.I. Niemczyńska, *Realizm magiczny* [w:] *Historia literatury światowej, XX wiek – proza*, pod red. M. Szulca, Kraków 2005, s. 143.

utworu przez miłośników *fantasy* – autor został nominowany do Nagrody im. Janusza A. Zajdla i Nagrody Literackiej im. Jerzego Żuławskiego.

W twórczości krakowskiego pisarza ważne miejsce zajmuje *Trylogia krakowska*. W jej skład wchodzi: *Chocholy* (2010), *Dumanowski* (2011) i *Fuga* (2012)²⁹. Pierwsza część cyklu spotkała się z żywym zainteresowaniem, została ciepło przyjęta zarówno przez krytyków, jak i samych czytelników. Dzieło krakowskiego pisarza zostało nominowane do Nagrody Janusza A. Zajdla oraz zostało wyróżnione Nagrodą im. Jerzego Żuławskiego, którą przyznają literaturoznawcy³⁰.

Kontynuacja trylogii została zatytułowana *Dumanowski* i stanowi opis losów tytułowego bohatera. Książka ta przez czytelników i krytyków została uznana za łatwiejszą w odbiorze, zainteresowała do tego stopnia część odbiorców, że Stefan Majewski i Jan Klata skonstruowali na jej podstawie słuchowisko w Radiu Kraków³¹, a w Starym Teatrze w Krakowie został wystawiony spektakl o *Dumanowskim*³².

²⁹Tak o *Fudze* pisał w recenzji Jakub Demiańczuk: „*Fuga* to zabawa literaturą, gra z czytelnikiem, który może odnajdywać rozmaite kulturowe tropy, te oczywiste i te głęboko ukryte, niektóre całkiem zwodnicze. Ale Szostakowi nie zależało wyłącznie na stworzeniu wielowarstwowej erudycyjnej układanki. *Fuga* jest bowiem przede wszystkim piękną, chwilami przejmującą, chwilami zaskakująco ciepłą i zabawną opowieścią o umieraniu. Umieraniu duszy i ciała, umieraniu mitów i pamięci, wreszcie o rozpaczliwej próbie wypełnienia pustki wżyciu, gdy odchodzą najbliżsi, znikają wspomnienia”. <https://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/676415,wit-szostak-fuga-recenzja.html> [dostęp: 19.04.2020].

³⁰ W Internecie pojawiły się recenzje *Chocholów*, jako przykład przytaczam dwie. Anna Nasiłowska w „Polityce” akcentowała: „Dawno już nie czytałam książki młodego autora, która sprawiałaby mi tak wielką przyjemność. Żadnego bluzgu, wyrafinowane bogactwo wyobraźni, subtelna erotyka – to wrażenie utrzymuje się od pierwszych stron po ostatnie, a książka jest gruba. Razem z bohaterem narratorem zwiedzamy tu ogromną krakowską kamienicę, którą tytułowa rodzina Chocholów stopniowo odzyskuje, uwalniając się od lokatorów, osiedlonych przymusowo w poprzednim ustroju. Kamienica – to osobny, rodzinny świat, w którym jest miejsce dla wyznających surowe zasady i strzegących tradycji starców, rodzinnych dziwaków, statecznego średniego pokolenia i nieco zagubionych przedstawicieli najmłodszej generacji. W pierwszej części nastroje są dobre, a konflikty – nieliczne, możemy więc smakować potrawy przygotowywane na Wigilię, podziwając, jak literacki pomysł ogarnia różne obszary kulturowe, bez żadnego problemu godząc wielką topikę europejską i polskie tradycje. Kraków staje się Wenecją, pępkiem świata, miejscem objawienia, labiryntem, plebejsko-mieszczańskim Soplicowem, Marquizeskim Macondo, Borgesowską Biblioteką... Potem, wraz ze śmiercią babci, zaczyna się kryzys. Porządek pęka, nie tyle nawet z powodu wewnętrznych konfliktów, ile odwrócenia się jakiegoś kosmicznego cyklu, który najpierw sprzyjał rozszerzaniu się Domu, a potem rozstrzyga o jego rozpadzie, gdy w Krakowie wybucha rebelia, równie niejasna jak „wojna polsko-ruska” z powieści Masłowskiej”. <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1509142,1,recenzja-ksiazki-wit-szostak-chocholy.read> [dostęp: 20.05.2020]. Z kolei Teresa Reśniewska pisała: „*Chocholy* to (...) przede wszystkim powieść o ludziach. Nie tylko dlatego, że tak wielki akcent został położony na ich emocje, które tworzą nastrój. Szostak jest doskonałym obserwatorem i udało mu się tak wykreować stosunki między bohaterami, że uchwycił w nich coś bardzo prawdziwego, w krótkich rozmowach, gestach, odruchach”. <https://esensja.pl/ksiazka/recenzje/tekst.html?id=10396> [dostęp: 20.05.2020].

³¹ Słuchowisko zostało wyemitowane 11 listopada 2012, i jak podkreślali krytycy, przekroczyło ramy klasycznej adaptacji. W rocznicę Dnia Niepodległości na antenie radia mówiono o Józefie Dumanowskim jak o realnej postaci, historycznym bohaterze i ojcu polskiej wolności. Na jego temat wypowiadali się eksperci, wykorzystano archiwalne nagrania Piłsudskiego o Dumanowskim. Słuchacze zostali wciągnięci w mitotwórczą grę – postać Dumanowskiego przywoływano podczas codziennych wejść na antenę. Informacje o nim przywoływane były w serwisach informacyjnych i blokach

Cykl zamyka *Fuga* – opowieść o ośmiu wariantach życiorysu Bartłomieja Chochola, a jej publikacja wiązała się z zaprzestaniem przywoływania młodzieńczej twórczości sprzed *Oberków do końca świata*, które traktowano jako początek dojrzałej działalności literackiej. Autor odciął się od swoich młodzieńczych prób literackich na polu fantastyki, aby skoncentrować się na bardziej dojrzałych tekstach. *Fuga* przyniosła twórcy pierwszą w karierze nominację do Nagrody Literackiej Nike, jednak nie wiązało się to z „otwarcie drzwi” do Wydawnictwa Literackiego. Taka nobilitacja spotkała Jacka Dukaja i Szczepana Twardocha, którzy wywodzili się z pokrewnego środowiska literackiego³³. Jakkolwiek Szostak stał się rozpoznawalny, to jednak jego twórczość została usytuowana na marginesie wiodącego nurtu literackiego.

Sto dni bez słońca (2014) to historia wyimaginowanego akademika związanego z uczelnią znajdującą się na wymyślonej przez autora wyspie. Katarzyna Kaczor zwraca uwagę na nowatorski (w obrębie polskiej literatury) charakter omawianej książki³⁴:

reprezentująca właściwie nieistniejący w literaturze polskiej gatunek powieści uniwersyteckiej i z powodzeniem eksploatująca wzorzec znany polskim czytelnikom z twórczości Davida Lodge’a i Robertsona Daviesa. Powieść Wita Szostaka okazała się nie tylko pełnym aluzji literackim żartem na temat własnego środowiska, ale przede wszystkim opowieścią o współczesnym Don Kichocie, co zapewniło jej autorowi popularność wśród czytelników i nominację do Paszportu „Polityki”, potwierdzającą jego pozycję autora mainstreamu³⁵.

Opowieść o Lesławie Srebroni ugruntowała pozycję Szostaka na polu literackim i trafiła do czytelnika szukającego bardziej wysublimowanej literatury.

reklamowych. Reżyserzy wraz z aktorami (m.in. Krzysztof Globisz, Aleksandra Radwan, Roman Gancarczyk, Juliusz Chruściński, Mieczysław Grąbka, Ewa Kolasinska) ożywili literacki mit. Na zakończenie dnia obchodów, przemówił (głosem Krzysztofa Globisza) sam Dumanowski, zza grobu opowiadając o swej śmierci i pogrzebie. <https://www.radiokrakow.pl/sluchowiska/dumanowski-23657/> [dostęp: 20.05.2020].

³² Do realizacji projektu zaproszono dwóch reżyserów: Konrada Dworakowskiego i Sebastiana Krysiaka. Dwa zespoły teatralne przygotowały swego rodzaju dwugłos o Dumanowskim. Premiera tego teatralnego dyptyku: *Dumanowski side A i B* odbyła się w kwietniu 2013 roku. <http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/633/dumanowski-side-a-i-b> [dostęp: 20.05.2020].

³³ Por. K. Kaczor, *Wit Szostak – wizerunek akademika przeistaczającego się w literata*, „Horyzonty Wychowania” 2017, vol. 16, no. 39, s. 69.

³⁴ Na nowatorski charakter *Sto dni bez słońca* zwraca uwagę także Karolina Sidowska. Badaczka powołuje się na diagnozę Ewy Kraskowskiej zawartej w eseju *Dlaczego lubimy czytać powieści uniwersyteckie, ale nie lubimy ich pisać?*. Sidowska stwierdza: „jednym z istotnych powodów, jakie wskazuje [Kraskowska – A.M.], jest odmienność realiów uczelni polskich od anglosaskich czy amerykańskich akademii, które cechuje o wiele silniejsza „kampusowość”, czyli tendencja do budowania wyodrębnionych, zamkniętych enklaw, tak w sensie społecznym, jak i terytorialnym. Zob. K. Sidowska, *Polska powieść uniwersytecka*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Literaria Polonica” 2015, nr 4 (30), s. 149.

³⁵K. Kaczor, *Wit Szostak – wizerunek akademika...*, s. 69-70.

W 2015 roku prozaik opublikował *Wrózenie z wnętrzości* – opowieść o losach dwóch braci. Jak zauważają autorzy artykułu *Opowieści (nie)słychane, opowieści (nie)słyszane* akcja książki rozgrywa się w Poświętowiu – stacji kolejowej, która została przekształcona w prywatne domostwo zamieszkane przez Martę, Mateusza i jego brata Błażeja³⁶. Opowieść o nieistniejącym Poświętowie wykazuje pewną zbieżność z osadą Podkrzywdzie wykreowaną przez Andrzeja Muszyńskiego. Co ciekawe, oba teksty zostały wydane w tym samym – 2015 – roku. *Podkrzywdzie* Andrzeja Muszyńskiego i *Wrózenie z wnętrzości* Wita Szostaka wiele łączy, nie tylko nieistniejące miejscowości, ale także pewne motywy: tajemnica, magia, folklor oraz zbliżone miejsce zamieszkania pisarzy – Muszyński mieszka w Jurze Krakowsko-Częstochowskiej. Obaj pisarze opisują przeżycia wewnętrzne bohaterów. Postaci z omawianych tekstów mają niezwykle bogate życie wewnętrzne (w przypadku Szostaka już sam tytuł o tym świadczy).

Zagroda zębów (2016) stanowi zbiór miniatur, które są apokryficznymi wariantami mitu Odysa. Autor stworzył różne, alternatywne wersje opowieści o bohaterze wojny trojańskiej, przywołane miniatury to ponawiane opowiadanie tych samych wątków, towarzyszą im powracające motywy i obrazy. Szostak sygnalizuje te powroty powtarzającymi się frazami: „morze ciemne jak wino” i „wino ciemne jak morze” przywołującymi takie same zdarzenia. Pisarz opracowuje na wiele sposobów przerwana kiedyś opowieść, niedośpiewaną do końca pieśń. Stawia to omawiany utwór blisko *Fugi*, w której również mamy wielorakie warianty biografii jednej postaci. Autor obdarzył bohaterów obu tekstów możliwością przeżywania własnego życia w wielu wersjach.

Kolejny utwór Szostaka, wydany w 2019 roku, to *Poniewczasie*. Trudno jednoznacznie określić jego gatunkową tożsamość, łączy bowiem dziennik, powieść, zbiór cytatów, notatek. Na złożoność utworu zwraca uwagę autor recenzji, Jakub Nowak:

(...) książka Wita Szostaka to lektura specyficzna. Już *Zagroda zębów* stanowiła po części refleksję nad narracją, opowiadaniem i ich siłą, lecz *Poniewczasie* idzie o dwa kroki dalej – jest autotematyczna i hermetyczna szostakowo. Innymi słowy: nie tylko z uwagą pochyla się nad samym procesem pisania, tworzenia postaci, roli autora, jego stosunku do dzieła i wielu innych, ale też przywołuje własne dzieła oraz przygląda się pewnym wyrywkom własnego życia

³⁶Por. A. Pekaniec, B. Rogatko, T. Wawrzyniak, *Opowieści (nie)słychane, opowieści (nie)słyszane*, „Nowa Dekada Krakowska”, nr 3(25), rok V, s. 166-167.

(niekoniecznie literackiego). Są więc nawiązania, a wręcz i przeplatania z *Oberkami do końca świata* i *Sto dni bez słońca*. Dodać też trzeba, że nie są to przemyślenia powierzchowne, Szostak lubi pogłębiać i zanurzać się oraz predylekcjom filozoficznym wyraz dać³⁷.

Ostatnia powieść Szostaka to *Cudze słowa* (2020) – opowieść o Benedyckie i różnych wariantach jego życia. Pisarz ponownie sięga po wzorzec zapoczątkowany w *Fudze*, czyli prezentowaniu wariacyjności losów bohatera – każda z postaci kreśli inny wizerunek Benedykta: raz jest on wybitnym studentem, innym razem restauratorem lub kochankiem dwóch kobiet. Jak czytamy w recenzji Pawła Biegajskiego:

Obraz Benedykta wyłania się z relacji bliskich mu osób. Każdy opowiada własną wersję, przefiltrowaną przez indywidualne zapatrywania, doświadczenia i wrażliwość. Im dalej w las, tym postać głównego bohatera jest coraz bardziej niewyraźna, bo do głosu zaczynają dochodzić opowieści narratorów o sobie, o własnych żalach, niespełnionych nadziejach, zazdrości, rozczarowaniu. Słyszymy dokładnie tyle, ile osoby mówiące chcą nam opowiedzieć. Nie wiemy co ukrywają, o czym woleliby nie wspominać, czego się tak naprawdę boją. Historia Benedykta ociera się tu o niewyraźność, niepewność w świecie. Polifonia głosów ewoluuje w swoistą przypowieść, w mit o wielkości³⁸.

Wszystkie utwory autora *Fugi* zawierają liczne odniesienia do różnych dziedzin nauki i sztuki. Jakkolwiek wpisują się one przede wszystkim w dwa nurty – fantastyki i realizmu magicznego – to jednak są niezwykle „treściwe”. Ich wielowątkowość, liczne nawiązania (do własnych tekstów i utworów innych pisarzy) sprawiają, że niemożliwością byłoby dogłębnie omówienie ich w jednej pracy. Stąd też konieczność wyboru pewnych utworów z pominięciem pozostałych.

W twórczości Szostaka ważne miejsce zajmuje *Trylogia krakowska*, a krakowski twórca dał w niej wyraz swoim licznym zainteresowaniom (naukowym, ale nie tylko) – każdy z utworów jest dopełnieniem (w innej formie) wątków zainicjowanych w części inicjującej tryptyk. Fabuła *Trylogii krakowskiej*, jak sama nazwa wskazuje, rozgrywa się w mieście – stolicy polskich królów. Czytelnik zatem odnajduje w tym tryptyku wątek miejski – miasto staje się kolejnym (ważnym!) bohaterem powieści. Warto także przywołać obraz wsi w „świecie Szostaka” – szczególnie wyraźnie ukazany w *Oberkach do końca świata*. Dzięki takiemu zestawieniu jest możliwe zobrazowanie relacji wieś-miasto i elementów je łączących i różnicujących.

³⁷<http://pozeracz.pl/poniewczasie-wit-szostak/> [dostęp: 02.06.2020].

³⁸ <http://kultura.pl/2020/11/cudze-slowa-wit-szostak-recenzja/> [dostęp: 15.11.2020].

W pracy wykorzystane zostały liczne cytaty z twórczości pisarza, zdarza się, że ten sam przywołany fragment omawiany jest w różnych rozdziałach, służą one ukazaniu specyfiki prozy Szostaka, pozwalają pokazać sposoby budowania zarówno narracji, jak i postaci samych bohaterów. Rozprawa składa się z czterech rozdziałów, a każdy poszerza i uzupełnia podjęte problemy w rozdziale poprzednim.

Rozdział 1 przedstawia rolę tytułów w prozie autora *Fugi*, które stanowią ważny wyznacznik prozy Szostaka, gdyż są niczym wprowadzenie, wskazówka do odczytywania utworów pisarza. Nomenklatura poszczególnych powieści odgrywa znaczącą rolę w analizie tych tekstów – stanowi ich integralną część. Charakterystyczną cechą tytułów u Szostaka jest ich wieloznaczność terminologiczna, a także funkcja symboliczna. Opowieści wykreowane przez autora *Chocholów* stanowią wyzwanie dla czytelnika i są także formą dyskursu literacko-filozoficznego. Pisarz sięga po różne wzorce utrwalone przez kulturę i historię.

Rozdział 2 zawiera analizę tożsamości poszczególnych bohaterów powieściowych, gdyż próba umiejscowienia i odnalezienia się w świecie to istotny wątek w twórczości krakowskiego twórcy. Każda z postaci ma problem z określeniem własnej osoby, losy wszystkich postaci nie są szablonowe, lecz stanowią pewien typ wyzwań, przed którymi stoi jednostka w kulturze postmodernistycznej.

Rozdział 3 obrazuje magiczność „świata Szostaka” wraz z obrazem mitu i mitologii w *Trylogii krakowskiej*. Pisarz ukazuje dwie płaszczyzny rzeczywistości: sferę *sacrum* i *profanum*. Obie te warstwy wpływają na losy bohaterów – nawet ich codzienność ma swoje odniesienia do świętości. W prozie autora *Chocholów* niezwykle istotna jest perspektywa mityczna i sięganie po archetypy oraz symbole jako „siły” tkwiące w podświadomości każdej jednostki.

W rozdziale 4 analizuję kategorie czasu i przestrzeni w utworach prozaika. Szostak wyraźnie akcentuje, że zawsze żyjemy w jakimś czasie i w jakiejś przestrzeni, których jesteśmy zarówno biernymi uczestnikami, ale także aktywnie wpływamy na zmiany w świecie. Nawet, gdy dany bohater żyje niejako w czasoprzestrzeni mitycznej, w swoistym beczasie, to jednak zawsze docierają do niego sygnały ze świata (widoczne jest to, np. we *Wróceniu z wnętrzości*). Perspektywa mityczna zajmuje ważne miejsce w prowadzonych przez Szostaka opowieściach.

Celem pracy jest ukazanie prozy Szostaka, przybliżenie czytelnikom bogactwa światów przez niego wykreowanych. Zobrazowanie relacyjności między światami realnymi a magicznymi pozwala z wnikliwością spojrzeć na złożoność i ważkość prozy

krakowskiego pisarza. W powieściach ujawnia się wykształcenie filozoficzne pisarza, który w poszczególnych historiach daje wyraz swoim fascynacjom. Jest to proza do „smakowania”, delectowania się nią. To opowieści, w których magia miesza się z prozą życia, codzienność ze świętością, a bohaterowie to postaci o wysokiej wrażliwości oraz jednostki o złożonej psychice.

Rozdział 1. O tytułach powieści Wita Szostaka

Tytuł pełni ważną rolę w dziele literackim. Badaniem relacji tytuł-tekst zajmują się literaturoznawcy, tekstolodzy i językoznawcy¹. Teorii na temat omawianej

¹ Jak zauważa Marta Wójcicka w artykule *Tytuł a stylowo-gatunkowe różnicowanie tekstu* badacze skupiają się przede wszystkim na określeniu, czy tytuł jest częścią tekstu, lub też czymś indywidualnym, zewnętrznym. W przywołanym tekście autorka porusza kwestię tytułów w: pismach urzędowych, dziełach naukowych, podręcznikach, monografiach, reportażach, komentarzach i informacjach prasowych, tekstach artystycznych. Wójcicka dowodzi, że przedmiotem analiz stał się problem funkcji, jakie spełnia tytuł wobec dzieła. Przypomina o takich badaczach jak Stefania Skwarczyńska, według której tytuł ma „jaskrawość reklamy”, może być tajemniczy, zachęcający do przeczytania tekstu, lub oryginalny (Zob. S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 1, Warszawa 1954, s. 453). Wójcicka wskazuje także inne funkcje wyróżniane przez badaczy: „imienia i nazwiska”, tytuł jednostkuje dzieło (Stefania Skwarczyńska, Walery Pisarek); wskazywanie na centralną postać lub sprawę utworu; tytuł ma „w stosunku do utworu funkcję wyjaśniającą jego ideologię, czy w syntetycznym skrócie »sedno rzeczy« utworu” (Zob. S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze...*, s. 452); uwydatnianie głównego motywu utworu, a zarazem „konsolidowanie jego żywiołu nastrojowo-uczuciowego (Zob. Tamże, s. 452); precyzowanie treści utworu (streszczanie najważniejszej wiadomości lub tezy utworu, określanie tematu utworu), uwydatnianie głównej okoliczności, głównego nastroju, gatunku utworu oraz wskazywanie odbiorcy (Zob. W. Pisarek, *Poznać prasę po nagłówkach! Nagłówek wypowiedzi prasowej w oświeceniu lingwistycznym*, Kraków 1967); funkcja artystyczna tytułu, który jest przejściem od świata rzeczywistego do świata poezji, przygotowuje czytelnika do odbioru danego utworu, zapowiada temat, o którym będzie mowa, „Zaznacza sytuację przestrzenną, czasową, tło, ramy, w jakich przebiega akcja utworu” (Zob. M. Wallis, *O tytułach dzieł sztuki*, Warszawa 1974, s. 240); identyfikowanie utworu; wprowadzenie do utworu, inicjowanie metawypowiedzi (Zob. D. Danek, *O tytule utworu literackiego* [w:] Tejże, *Dzieło literackie jako książka. O tytułach i spisach rzeczy w powieści*, Warszawa 1980); funkcja metawypowiedzi: nominalna, deskryptywna (charakteryzująco-informacyjna) i pragmatyczna (Zob. S. Gajda, *Spoleczne determinacje nazw własnych tekstów (tytułów)*, „Socjolingwistyka” 1987, t. 6, s. 83); formalna (techniczna, praktyczna, reprezentacyjna), informacyjna lub ideowa (Zob. A. Stoff, *Funkcja tytułu w dziele literackim*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici” 1975, t. 11. Nauki Humanistyczne – Społeczne, z. 66, s. 3-17.); identyfikacyjna i substytucyjna oraz deskrypcyjna, która opisuje, charakteryzuje utwór (deskrypcja tematyczna lub formalna) (H. Markiewicz); symboliczna (Zob. U. Kęsikowa, *O tytułach utworów literackich M. Rodziewiczówny* [w:] *Onomastyka literacka*, pod red. M. Biolik, Olsztyn 1993, s. 347-350.); orientacyjna, makrostrukturalna, kontekstualizacyjna funkcja tytułu traktowana jako tzw. mnemotechniczny sygnał makrostrukturalny (Zob. A. Duszak, *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*, Warszawa 1998); stanowi magnes przyciągający uwagę odbiorcy, tytuł pełni rolę „swoistego anonisu tekstu” (Zob. A. Starzec, *Współczesna polszczyzna popularno-naukowa*, Opole 1999, s. 202). Por. M. Wójcicka, *Tytuł a stylowo-gatunkowe różnicowanie tekstu*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2006, vol. XXIV, sectio FF, s. 114-115.

problematyki jest wiele. Marek Piechota w tekście *O tytułach dzieł literackich w pierwszej połowie XIX wieku* dzieli badaczy na: integrystów (Roman Ingarden, Danuta Danek, Teresa Kostkiewiczowa, Andrzej Stoff, Henryk Markiewicz), dezintegrystów (Stefania Skwarczyńska, Teresa Dobrzyńska) i zajmujących stanowiska pośrednie (Mieczysław Wallis)². Nie sposób omówić wszystkich stanowisk badawczych³, jednak ze względu na teksty, którym jest poświęcona niniejsza praca, najbliższe wydaje się stanowisko integrystów. Jak zostało zasygnalizowane, Marek Piechota do integrystów zalicza Danutę Danek, która w artykule *O tytule utworu literackiego* przekonuje, że tytuł informuje (w mniej lub bardziej czytelny sposób), jaka jest tematyka utworu oraz stanowi integralną część dzieła literackiego⁴. Co więcej, pełni graniczną pozycję między światem a utworem, gdyż

wola autora zderza się w nim z zewnętrznym [światem – A.M.] i instytucjami kultury. „Przestrzeń” wypowiedzi tytułowej bywa terenem polemiki literackiej, stylizacji, parodii i wszelkich innych zjawisk z zakresu nawiązywania w literaturze do literatury, a z drugiej strony – odciska w tytule swe piętno materialność obiektu, ingeruje kopista, bibliograf, drukarz, bibliotekarz, redaktor, tłumacz amator (...), czy zgoła „potomność”⁵.

Badając twórczość Szostaka, należy zwrócić uwagę na niezwykle istotną rolę tytułów w jego utworach. Ich specyfika zostanie ukazana na podstawie wybranych dzieł, a mianowicie: *Trylogii krakowskiej* (*Chochóły*, *Dumanowski*, *Fuga*) i *Oberków do końca świata*. Przywołane tytuły pełnią rolę pośrednika między światem a utworem. Nomenklatura *Chochółów* odsyła czytelnika nie tylko do samego testu (jako pierwsze skojarzenie pojawia się myśl, że przedstawiona w utworze rodzina nosi takie właśnie nazwisko), ale także do tekstu Stanisława Wyspiańskiego *Wesele* i postaci Chochoła. W opisie Wigilii zawartej w *Chochołach* czytamy:

Zasiedli, zasiedliśmy, cała rodzina, wszyscy, którzy mogli, zasiadł cały Dom. Naprzeciw mnie, od lewej: Ania Chochół, moja kuzynka, córka stryja Piotra i cioci Magdy; Bartłomiej Chochół, puste

² Por. M. Piechota, *O tytułach dzieł literackich w pierwszej połowie XIX w.*, Katowice 1992.

³ Badacze zajmujący się tekstem i paratekstem reprezentują różne „szkoły”. Ciekawe stanowisko badawcze zajmuje Danuta Szajnert, która przyznaje tytułowi graniczny status paratekstu (podobnie jak nazwisku autora, datowaniu i mottu). Szajnert przekonuje, że „stopień bliskości formuły tytułowej i tekstu zależy nie od jej potencji interpretacyjnej, bo ta (...) nie wymaga interioryzacji, lecz od szczególnych własności konstrukcyjnych. Z pełną integracją, tj. inkluzją tytułu, mamy do czynienia w stosunkowo rzadkich przypadkach. W pozostałych przestrzegana jest zasada językowej izolacji tytułu i tekstu”. Zob. D. Szajnert, *Intencja autora i interpretacja – między inwencją a atencją. Teksty i parateksty*, Łódź 2011, s. 225.

⁴ Por. D. Danek, *O tytule utworu literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1972, LXIII, z. 4, s. 143.

⁵ Tamże, s. 163.

miejsce dla Bartka, mojego brata, dokładnie na wprost mojego nakrycia; wuj Łukasz Wicher, malarz, starszy brat mojej Matki; wujek Tomasz, ksiądz i ślepiec, młodszy brat mego nieżyjącego już dziadka, Jana Chochola i szwagier babci Marii; babcia Maria, z domu Berda, wdowa po Janie Chochole (...)⁶.

Bohater-narrator wymienia poszczególnych członków swojej rodziny, którzy zasiadają do wspólnej Wigilii. Dzięki temu zabiegowi Szostak ma możliwość przedstawienia czytelnikowi wszystkich bohaterów powieści – od najmłodszych do najstarszych, a odbiorca zyskuje obraz wielopokoleniowej rodziny Chocholów.

Tytułatura – *Chocholy* zawiera jasne i czytelne nawiązanie do *Wesela* Wyspiańskiego. Szostak określa tym terminem bohaterów powieściowych, aby zwrócić uwagę na wymiar swojego dzieła. Fabuła posiada monotony, senny charakter, co kojarzy się z chochołową muzyką, a więc taką, która jest podobna do melodii wygrywanej przez Chocholę w dramacie Wyspiańskiego⁷. Obrazuje to zjawisko cytat:

Mówisz powoli, krótkie frazy, rozległe pola ciszy pomiędzy nimi. Słyszę najpierw brzmienie twojego głosu, potem dopiero sensy słów, te docierają wolno, jakbym był zaskoczony tym, że coś do mnie mówisz. Zaczynam słyszeć, że twoja opowieść jest nieprzygotowana, że mówisz ją po raz pierwszy. Może układałaś ją dziesiątki razy w myślach, może budowałaś w sekrecie całe zdania i akapity, patrząc, jak śpię, leżąc koło mnie, szepcząc nade mną swoje ciche zaklęcia, ale teraz to wszystko się pogubiło, całe przygotowanie uciekło, frazy i impresje spiętrzyły się groźnie⁸.

W utworze mamy silnie zaakcentowaną senność – nie tylko poprzez opis śniących mieszkańców Domu, ale także dzięki akcji, która prowadzona jest niespiesznie. Szostak snuje swoją opowieść wolno, spowalnia akcję w pewnych partiach tekstu, odwołując czytelnika od głównych wątków, opisuje szczegół, fragment krakowskiej kamienicy. Cała powieść ma pewien wymiar hipnotyzujący, autor stara się przykuć uwagę odbiorcy opisem chwili, momentu, jak chociażby poprzez historię snutą przez Zosię. Bohater-narrator stwierdza:

⁶ W. Szostak, *Chocholy*, Warszawa 2010, s. 75.

⁷ Cenne są ustalenia Mariana Piechała, który akcentował w dramacie Wyspiańskiego rolę muzyki: „Najpopularniejszy swój dramat, *Wesele*, kończy właśnie muzyką, muzyką Chocholę, wyrażając nią bezpojęciowo najgłębsze znaczenie swego utworu. Poza tym przecież cały ten utwór, wszystkie jego akcje dzieją się jakby na tle muzyki, idee utworu korzeniami swymi wyrastają z nastroju muzycznego, powietrzem utworu, jego atmosferą jest muzyka, wszyscy zatruci są muzyką, zarówno scena, jak widownia. Można wreszcie powiedzieć, że cały ten utwór Wyspiańskiego wyrósł z ducha muzyki”. Zob. M. Piechał, *Żywe źródła*, Warszawa 1985, s. 165.

⁸ W. Szostak, *Chocholy...*, s. 133.

Twoja opowieść się rwie, Bartek kreślony mgławicowo, skryty w niedopowiedzeniach, rozmyty między słowami. Budujesz całe światy z drobiazgów, wyszukujesz z płataniny napotkanych losów spojrzenia, gesty, fragmenty rozmów, te wszystkie szczegóły nabierają w twoim świecie metafizycznego znaczenia, niczym sroka wplatasz w swoje gniazdo wszystkie te strzępy, gałązki, błyskotki, i nagle okazuje się, że ten chaos ma swoje reguły, że każdy element pasuje do całości, uzupełnia ją, z ostrych, niepasujących do siebie okruszków wyłania się coś prawdziwego⁹.

Nie tylko opowieść Zosi – bohaterki powieściowej – rwie się, ale sam utwór Szostaka jest zbudowany z migawek, strzępów i urywków. Pisarz ukazuje czytelnikowi świat oparty na wrażeniach, fantazjach i rojeniach.

Tytułatura u Szostaka jest niezwykle ważna, nie tylko w *Chocholach*, ale we wszystkich jego tekstach. Niniejszy rozdział zawiera, jak zasygnalizowano, interpretację czterech utworów Szostaka – powieści wchodzących w skład *Trylogii krakowskiej* i *Oberków*....

1.1. O wieloznaczności tytułów

Fuga jest utworem, w którym można dostrzec dwie niezwykle istotne i znaczące kwestie: liczne nawiązania literackie oraz wieloznaczność terminologiczną samego tytułu. Szostak „nasycił” swój utwór wieloma odniesieniami do innych dzieł z literatury powszechnej – stanowią one nie tylko świadectwo czytelniczych zainteresowań autora *Chocholów*, ale także w pewnym sensie pełnią rolę klucza do poznania artystycznych zabiegów pisarza. Mogą także pomóc dogłębniej zrozumieć omawiany tekst. Autor prowadzi grę z czytelnikiem, podsuwa mu nowe tropy, które dają możliwość pogłębionej analizy, ale ta lektura wymaga od czytelnika wiedzy, orientacji zarówno w polskiej, jak i światowej literaturze. Obecna w prawie każdym tekście aluzyjność poszerza czytelniczą perspektywę, a to czy „gra” zakończy się sukcesem odbiorcy, zależy od jego czytelniczych kompetencji oraz otwartości na tropy, poszlaki i wskazówki. Czytanie Szostaka bez odniesienia jego pisarstwa do twórczości innych prozaików zubaża sam odbiór tekstów.

W *Fudze* występują liczne nawiązania do utworów własnych autora *Zagrody zębów*, jak i tekstów ważnych z literatury powszechnej. Znajdujemy, np. odniesienia do pozostałych części *Trylogii krakowskiej*, ale także takich autorów jak Juliusz Słowacki i

⁹ Tamże, s. 132.

jego *Genezis z Ducha*¹⁰ czy w ogóle do romantyzmu, *Sklepów cynamonowych* Brunona Schulza¹¹, *Kosmosu* Witolda Gombrowicza (zarówno u Szostaka, jak i Gomborowicza bohaterowie pragną przemiany świata)¹², *Morfiny* Szczepana Twardocha (podobieństwo głównych bohaterów)¹³, *Odysei* Homera (łączy te utwory motyw wędrówki, determinacja, z jaką bohater przemierza różne miejsca w poszukiwaniu przystani)¹⁴,

¹⁰ Ojciec z rozdziałów *Fuga IIIa* i *Fuga IIIb* jest niczym prorok, który wieszczy koniec starego świata. Postać ojca z *Fugi* zostanie szerzej omówiona w dalszych partiach pracy. Warto jednak podkreślić wyraźne nawiązanie do utworu Juliusza Słowackiego. *Genezis z Ducha* to utwór utrzymany w poetyce tekstu mistycznego. Już sam podtytuł *Modlitwa* pozwala widzieć w tym tekście zapis indywidualnej, intymnej rozmowy z Bogiem. Słowacki u schyłku swego życia wyraźnie nawiązywał do mistycyzmu, tworzył wizje poetyckie – podobną postawę przyjmuje ojciec Bartłomieja.

¹¹ Relacja *Fuga* – *Sklepy cynamonowe* zostanie omówiona w rozdziale 2.

¹² Obaj bohaterowie: Bartłomiej z *Fugi* i Witold z *Kosmosu* podejmują próby, aby z natłoku wrażeń zbudować na nowo sensowny świat, w którym będzie panował pewien porządek i ład. W *Nocie* wydawcy zamieszczonej w książce Gombrowicza możemy przeczytać: „Uparte dążenie bohatera, by (...) rozpięchłe wątki połączyć w konsekwentną całość, jego samego prowadzą do osobliwego „gwałtu na rzeczywistości”. (...) Złożenie uporządkowanego „kosmosu” z chaosu rzeczywistości okazuje się dla samotnej jednostki zadaniem niewykonalnym lub wiodącym wprost w szaleństwo”. Zob. *Nota wydawcy* [w:] W. Gombrowicz, *Kosmos* [w:] Tenże, *Dzieła*, t. 5, Kraków 1988, s. 149-150. Przytoczony cytat mógłby również stanowić podsumowanie losów Bartłomieja.

¹³ W utworze Szostaka pojawia się przyjaciel z wojska dziadka Bartłomieja – Kostek Willemann, który jest także bohaterem powieściowym w *Morfynie*, dla zobrazowania warto przywołać fragment:

„W sypialni mój dziadek (...) wygłaszał niezrozumiałe dla nas tyrady, przywołując swoich dawnych towarzyszy.

- Kostuś Willemann, ty mnie jeden, bracie, rozumiałeś. Bo byliśmy tacy sami, bracie, tacy sami! – mówił, patrząc przeze mnie niewidzącymi oczami”. Zob. W. Szostak, *Fuga*, Warszawa 2012, s. 81. Z kolei u Twardocha pojawia się postać kolegi Kostka – rotmistrz Chochół, który ogłasza się po klęsce we wrześniu „ostatnim królem Polski”. A zatem obaj autorzy nawiązują do swoich tekstów.

¹⁴ *Odyseja* Homera jest ważnym punktem odniesienia dla prozy Szostaka (nie tylko *Fugi*). Pierwsza kwestia to wędrówka Bartłomieja po zakamarkach własnej pamięci. Wędrówkę bohatera można porównać do podróży Odyseusza. Kolejne nawiązanie do postaci greckiego bohatera pojawia się w rozdziałach *Fuga Va* i *Fuga Vb*. W *Fudze Va* czytamy: „Jestem rencistą i sporo podróżowałem. Po Polsce, bo ładna jest Polska. Patrzyłem na nią z okien pociągu. Wszędzie mamy tory i dworce. Byłem wszędzie”. Zob. W. Szostak, *Fuga...*, s. 134. Dla porównania cytaty z książki *Przygody Odyseusza. Opowiadanie dla młodzieży według „Odysei” Homera* Jana Parandowskiego (autorka pracy posiłkuje się tekstem Parandowskiego, gdyż jest on napisany prozą – podobnie jak *Fuga*): „Jeszcze raz po drodze odwiedzili [Odyseusz i jego towarzysze – A.M.] Kirke. Wyszła do nich nad brzeg morza i dała Odyseuszowi różne wskazówki: jak strzec się niebezpieczeństw, jak uniknąć czaru Syren, jak się przemknąć pomiędzy Błędnymi Skałami, które każdy przepływający statek zamykają w kamiennym uścisku, jak wyrwać się Scylli i Charybdzie”. Zob. J. Parandowski, *Przygody Odyseusza...*, Warszawa 1982, s. 29.

Obaj bohaterowie – Bartłomiej i Odyseusz – dużo podróżują, jednak różni ich to, że ten pierwszy wybiera dobrowolne „wyprowadzenie”, a Odyseusz zostaje do tego zmuszony. Wędrówki Bartłomieja tym się różnią od podróży greckiego bohatera, że „wydają się świadomym modelowaniem życia jako podróży, (...) nie wynikają z zewnętrznego przymusu, nie są projektowane z orientacją na określony cel, stanowią raczej rodzaj życiowej strategii”. Zob. L. Hull, „Nie dla mnie zbudowano ratusz, port...”. *Swojskość i obcość z perspektywy emigracji i podróży* [w:] *Poezja polska na obczyźnie. Studia i szkice*, t. 1, pod red. Z. Andresy, J. Wolskiego, Rzeszów 2005, s. 45. Jakkolwiek Hull diagnozuje twórczość emigracyjną, to jednak przywołany cytat można odnieść do postaci Bartłomieja, który dobrowolnie podróżuje, nie potrafi nigdzie „zagrzać miejsca” na dłużej. Na rolę wędrówki w literaturze zwraca uwagę HanaVoisine-Jechova, która dowodzi, że podróże są częstym motywem w dziełach literackich podobnie jak w życiu codziennym, gdyż „odbija się w nich jeden z warunków ludzkiej egzystencji, tej, która jest odwieczna, i tej, która jest związana z mijającym czasem (...)”. Zob. H. Voisine-Jechova, *Podróż jako doświadczenie, marzenie oraz poszukiwanie sensu egzystencji w prozie 1760-1820* [w:] *Dziedzictwo Odyseusza. Podróż*,

Chłopców z Placu Broni Ferenc Molnara¹⁵, *Błedego ognia* Vladimira Nabokova (kreacja fikcyjnego autora, jego niejednoznaczność)¹⁶. W swoim tekście Szostak bawi się powszechnie znanymi motywami, dyskutuje z „ogranymi” toposami, „puszcza oko” do czytelnika i innych autorów¹⁷.

Szczególne powinowactwo można dostrzec między *Fugą* a *Chochołami*. Oba teksty łączy występowanie tego samego bohatera. Bohaterem-narratorem w *Fudze* jest Bartłomiej Chochoł – takie imię i nazwisko nosi także zaginiony brat z *Chochołów*. Tych powinowactw jest jeszcze więcej: w I części *Trylogii...* poznajemy rodzinę Chochołów, która mieszka w kamienicy przy ulicy S. Fabuła III części *Trylogii...*

obcość i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń, pod red. M. Cieśli-Korytowskiej, O. Płaszczewskiej, Kraków 2007, s. 116.

¹⁵ Relacja *Fuga – Chłopcy z Placu Broni* zostanie zaprezentowana w rozdziale 2.

¹⁶ Z okładki *Błedego ognia* możemy przeczytać, że jest to „poemat fikcyjnego amerykańskiego poety [Johna Francis Shade’a – A.M.], opatrzonego wstępem i obszernym komentarzem (...). Z dygresji, w które obfituje komentarz, odtwarzamy splątana, tragiczno-zabawną historię. W końcu zaś pojawiają się pytania towarzyszące lekturze każdej książki Nabokova: czy możemy ufać narratorowi? Kim on właściwie jest? Czy nie próbuje nas zwodzić? A może przypadkiem sam ulega złudzeniom?”. Zob. V. Nabokov, *Błady ogień*, przeł. S. Barańczak, M. Kłobukowski, Warszawa 2011. Pytania, które się pojawiają odnośnie książki Nabokova, można by zadać także Szostakowi, a może raczej narratorowi powieści: czy on sam nie ulega złudzeniom? Szostak nawiązuje do Nabokova także poprzez wykreowanie fikcyjnego autora swojej powieści. W rozdziale *Fuga IV* Bartłomiej twierdzi, iż *Dumanowskiego* napisał jego dziadek.

¹⁷ Już sam tytuł wskazuje czytelnikowi pewien punkt odniesienia. Autor opatrzył swoje dzieło podobnym tytułem jak Wanda Karczeńska (*Fuga z tematem miłosnym*), Bronisław Wiernik (*Fuga*), czy Katarzyna Hagmajer (*Fuga*). Wanda Karczeńska w prologu (od autorki) tak określiła swój utwór: „Czas w *Fudze* jest czasem psychologicznym; akcja z zamierzenia nie układa się chronologicznie, ale wije się w zakolach retrospekcji; przeszłość kształtująca psychikę bohaterów, ich świadomość przenika (w działaniu się powieściowym) teraźniejszość; sen – jawę, czyli podświadomość – świadomość. Cecha ta zresztą stała się już wspólna dla sporego odłamu współczesnej prozy, podobnie jak zwyczaj mnożenia i zestawiania sprzecznych nieraz racji i subiektywnych ocen, czyli „punktów widzenia” w procesie poszukiwania i dochodzenia do prawdy. (...) Wyrazem tych zamierzeń w *Fudze* jest **konstrukcja oparta na zasadach utworu muzycznego – fugi** [podkreślenie moje – A.M.], w której jeden i ten sam motyw miłości i zbrodni podejmują różne postaci (głosy): Henryka, Adama, Teresy”. Zob. W. Karczeńska, *Fuga z tematem miłosnym*, Łódź 1974. Autorka posłużyła się terminem „fuga” z zakresu muzykologii. Bronisław Wiernik użył tego samego słowa do zatytułowania swego utworu, jednak z innego rejestru językowego. Na 6 stronie dzieła możemy przeczytać (przed rozpoczęciem zasadniczej akcji książki): „Słowo »fuga« oznacza dosłownie »ucieczka«. Ktoś wychodzi od siebie i nagle ze zdumieniem stwierdza, że znajduje się w zupełnie obcym otoczeniu, nie poznaje własnej twarzy, nie zna swego nazwiska, nie wie, czy ma jakiś dom...”. Zob. B. Wiernik, *Fuga*, Warszawa 1981, s. 6. Fabuła książki opiera się na takim rozumieniu tego słowa, jednak w odniesieniu do omawianej powieści pasuje także rozumienie fugi jako dysocjacyjnego zaburzenia nerwicowego, które objawia się np. amnezją. Te trzy znaczenia omawianego pojęcia (czyli nawiązanie do utworu muzycznego, formy ucieczki oraz zaburzenia psychicznego) zostaną zaprezentowane w dalszej części niniejszego rozdziału. Utwór Katarzyny Hagmajer *Fuga* to przykład poezji lingwistycznej. Autorka posłownia Joanna Mueller – *Napisz mi w słowie (najlepiej w środku)* – dostrzegła w tekście Hagmajer wieloznaczność nawiązań, kryjących się już w samym tytule: „Już sam wieloznaczny tytuł tomiku sugeruje wielość napisów i odczytań. (...) Niech pod wierzchnią warstwą zaprawy skrywa się – nazywane tym samym imieniem – pęknięcie (»między dźwiękiem a kartką«), niech pod dźwiękami śpiewanej samej sobie »melodii na podróż« będzie można usłyszeć polifonię cudzych głosów, niech pod tematem kolei dojrzewają (umykają) złośliwe wariacje. *Fuga*. Ta jakże piękna, jakże groźna choroba”. Zob. J. Mueller, *Napisz mi w słowie (najlepiej w środku)* [w:] K. Hagmajer, *Fuga*, Warszawa 2004, [brak numeracji stron]. Szostak, podobnie jak Hagmajer, „bawi” się słowem. W obu tekstach mamy położony akcent na formę.

zogniskowana jest także wokół budynku przy ulicy S. – przede wszystkim mieszkania Bartłomieja Chochoła, ale także, np. podwórza. Dom w *Fudze*, podobnie jak w części inicjującej *Trylogię...*, jest schronieniem przed światem, azylem, stanowi ważny punkt odniesienia dla postaci powieściowych, to tam toczą się najważniejsze wydarzenia w życiu jednostki.

Analizując relację *Chocholy* – *Fuga* należy podkreślić, że Bartłomiej w *Chocholach* jest najbardziej tajemniczą i zagadkową postacią. Ani razu nie pojawia się „osobiście”, jednak to wokół niego zogniskowana jest fabuła utworu. Narrator bardzo często przywołuje w pamięci postać brata. Można odnieść wrażenie, iż odczuwa wobec niego kompleks niższości. Oba wymienione utwory zawierają obraz Bartłomieja, o którym trudno wnioskować coś pewnego. W *Chocholach* jest wielkim nieobecnym, pojawia się tylko w reminiscencjach członków rodziny. Nikt nie wie, co się z nim stało, pewnego dnia wyszedł z Domu i już nie wrócił. Młodszy z braci (narrator) snuje przypuszczenia na temat jego losów: (czy go porwali, a może wpadł pod pociąg, lub ktoś go pobił i zostawił przy drodze?) Problem nieobecności Bartłomieja zaprzęta myśli pozostałych członków rodziny. Szczególnie wyczulona na tę kwestię jest Matka:

-Bartkiem się martwię, nie mogę się dodzwonić. Nagrałam mu się i esemesa wysłałam, ale nie odpowiada. O, widzisz. – Uniosła komórkę demonstrując pusty ekran. – W mieszkaniu też go nie ma, zachodzę od wczoraj. Żeby tylko nic mu się nie stało...¹⁸.

Kobieta prosi młodszego syna, aby poszukał Bartłomieja, a jej prośba staje się dla niego impulsem, by poznać prawdę o bracie. Narrator sięga do własnej pamięci i odtwarza wydarzenia związane z bliskim przecież człowiekiem. Zaczyna prowadzić śledztwo, gdyż pragnie lepiej poznać Bartka: rozmawia z Matką i z jego przyjaciółmi Kozłem, Zosią. Przyznaje jednak, że tak naprawdę niewiele wie o swoim starszym bracie, dowiaduje się na jego temat rzeczy, o których nie miał wcześniej pojęcia:

Spod powierzchni opowieści Zosi wynurzał się co chwila dziwny i inny Bartek, zupełnie nie mój brat, obca osoba. Mieszkałem z nim tyle lat, jeszcze niedawno mijaliśmy się na schodach, ale to wszystko, co mówiła Zosia, było dla mnie zupełnie nowe. (...) Zaczynało się niewinnie, jego dzieciństwo i młodość nie zapowiadały późniejszych zakrętów. Piekielnie inteligentny, błyskotliwy, pochłaniający książki tonami, całe półki, był nadzieją całej rodziny. Bartłomiej to

¹⁸ W. Szostak, *Chocholy...*, s. 54.

nam jeszcze pokaże, Bartłomiej jeszcze nas zaskoczy, wszyscy byli dumni z młodego, wybitnie zdolnego chłopca¹⁹.

Narrator i główny bohater w jednym natrafia wciąż na nowe tropy dotyczące brata, ale pytaniem otwartym pozostaje to, czy tak naprawdę istnieje jedna prawda na temat Bartłomieja? Nie dają odpowiedzi rozmowy z innymi osobami, przeszukiwanie pokoju starszego brata, który nieustannie wymyka się jednoznacznym ocenom. Bartłomiej pojawia się na kartach *Chocholów* tylko dzięki przypominaniu, tym samym jest on zarówno obecny, jak i nieobecny. Obecny, gdyż członkowie jego rodziny i znajomi przywołują go z zakamarków pamięci; nieobecny, bo ani razu nie pojawia się jako realna, rzeczywista postać. Zarówno czytelnik nie jest w stanie w pełni go poznać, jak i krewni mają problem z określeniem jego postaci, gubią się w tropach, które często prowadzą donikąd.

Bartłomiej jawi się jako osoba niejednoznaczna, pełna tajemnic. Rodzina początkowo wiązała z nim wielkie nadzieje. Krewni byli przekonani, że wiele w życiu osiągnie, jednak on stale poszukiwał swojej drogi, miał problem z odnalezieniem się w świecie:

zaczynał kilka kierunków studiów i żadnego nie kończył. Nudził się, rezygnował po roku, dwóch. Matematyka, polonistyka, etnografia, religioznawstwo, historia, pewnie coś jeszcze. Dyscypliny wyrzucane na jednym oddechu podczas rodzinnych spotkań (...). Potem próby pracy, nieudane, spektakularnie nieudane i ta decyzja, która zaskoczyła wszystkich: Bartłomiej wstępuje do kamedułów. Mnisi odcięci od świata na Bielanach, Bartek pomiędzy nimi, zimne korytarze, milczenie, święta samotność, modlitwy w środku nocy²⁰.

Nie wytrwał jednak w klasztorze, po dwóch latach wrócił do domu. Zaczął jeździć z Kozłem na różne wyprawy i wspólne granie, założyli klub – Dobrego Kota, jednak ten projekt także porzucił, przestał chodzić do klubu, znudził się muzyką, w końcu rozpoczął pracę w Urzędzie Miasta. Młodszy brat odkrywając na nowo prawdę o nim, zastanawia się nad sensem jego wyborów: „(..) po co to wszystko robił? Czy tam [w Referacie Substancji Miejskiej – A.M.] odnalazł siebie, czy przeciwnie, postanowił się zgubić, ukryć przed światem pomiędzy zakurzonymi regałami?”²¹. Bartłomieja można

¹⁹ Tamże, 136.

²⁰ Tamże, s. 137.

²¹ Tamże, s. 137.

określić jako współczesnego wagabundę, który nigdzie na dłużej nie potrafi „zagrzeć miejsca”. Jest spragniony wciąż nowych wrażeń, jednak ciągle „nienasycony”²².

Podobnie jak w *Fudze*, także i *Chocholach* Bartłomiej jest niezwykle zagadkową osobą. Można wskazać na znaczne podobieństwa między tymi tekstami, ale także na różnice. Do podobieństw należy zaliczyć występowanie w obu częściach *Trylogii...* postaci Bartłomieja. *Fuga*, podobnie jak *Chocholy*, nie daje jednak jednoznacznej odpowiedzi na jego temat. Wymienione elementy łączą oba teksty, jednak sposób szczegółowego opisu omawianej postaci jest inny. W tekście inicjującym tryptyk jest on swego rodzaju zjawą, postacią nierealną: pojawia się, ale tylko w umysłach innych osób. Inaczej w *Fudze*, gdzie Chochół to postać jak najbardziej rzeczywista. Jednak coś z tego, skoro poznajemy tyle wariantów jego biografii, że czytelnik ma nadal problem z dookreśleniem, kim on tak naprawdę jest²³. Nie tylko wielość życiorysów jest wyzwaniem, ale także jego kondycja psychiczna: w niektórych odsłonach swoich losów ma problemy z pamięcią, w innych oszukuje sam siebie, a w kolejnych żyje w obszarze iluzji:

Słucham kroków na schodach, ale jest cicho. Czy tu ktoś mieszka? Na którym jestem piętrze? Nic nie wiem. Ledwo wiem, skąd się tu wziąłem (...).

Mieszkanie jest puste. Co się stało z ludźmi, którzy tu kiedyś mieszkali? Czasem myślę, że ktoś wypędził ich przed laty po to, bym mógł tu zamieszkać. (...) Czy jeszcze żyją?²⁴.

W każdej nowej odsłonie losów Bartłomieja poznajemy zdarzenia, które czasami się uzupełniają, częściej jednak wzajemnie wykluczają. W odniesieniu do *Fugi*, można zaryzykować stwierdzenie, iż mamy do czynienia ze światami równoległymi. Koncepcja „światów równoległych” stwarza interesującą i ważną perspektywę badawczą dla omawianego tekstu. Przyjęcie takiego założenia, jest uzasadnione z kilku powodów. Można ich szukać w samej biografii autora, gdyż Szostak debiutował jako autor prozy *fantasy*, a jednym z wyznaczników tego nurtu jest fabuła oparta na występowaniu obok siebie różnych rzeczywistości. Pisarz jest jednak także filozofem, a zatem z definicji osobą, która próbuje poznać i zrozumieć świat. W kręgu jego

²² Słowo „nienasyconie” stanowi podstawę powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza o tym samym tytule. Określenie Bartka jako „nienasyconego” prowadzi czytelnika w stronę utworu Witkacego. W jego utworze nienasycone są przede wszystkim kobiety – *femmes fatales* – które poszukują wciąż nowych wrażeń.

²³ Z podobnym zjawiskiem mamy do czynienia w najnowszej powieści Wita Szostaka – *Cudze słowa*, w której poznajemy różne warianty losów Benedykta. Siedem osób przedstawia historie tego bohatera, jednak za każdym razem w inny sposób.

²⁴ W. Szostak, *Fuga...*, s. 202.

zainteresowań znajdują się ważne zagadnienia nurtujące ludzi pragnących „oswoić” świat. Zajmowanie się zagadnieniami związanymi z istnieniem „światów równoległych” czy „światów możliwych”, jak widać, to domena nie tylko pisarzy (twórców *fantasy* czy *science-fiction*), ale także filozofów. Szostak daje wyraz swoim zainteresowaniom filozoficznym, wprowadza w nie czytelnika, który oczekuje od literatury czegoś więcej niż tylko rozrywki. W *Fudze* odnajdujemy ciekawy fragment w pewien sposób wyjaśniający istotę literackich zabiegów pisarza:

Babcia zawsze opowiadała mi inne historie niż te, które poznawałem od dziadka. Kiedy pytałem ją, co było dalej, bo dziadek najczęściej przerywał w połowie, babcia siadała w kuchni w fotelu pod oknem, mościła się na wszystkich poduszkach, wzdychała i zaczynała opowiadać od początku, ale całkiem inaczej. W ten oto sposób żyłem w dwóch światach, pomiędzy którymi niewiele było wspólnego. Jeden świat rozciągał się z gabinetu dziadka, osnuty dymem fajki, a drugi ciepło rozchodził się z kuchni, od strony fotela²⁵.

Przywołany cytat jest istotny z kilku powodów. Po pierwsze, każdy z ludzi jest inny: inaczej odbiera sygnały płynące ze świata. Osoby, które nieraz mieszkają w tym samym domu, pod jednym dachem, mogą w różny sposób oceniać rzeczywistość. Takie podejście może prowadzić do relatywizmu²⁶: każdy z nas ma własną prawdę, nie ma jednej niezmiennej i pewnej. Dla analizowanego problemu, czyli istnienia „światów równoległych”, ważniejsza jest inna kwestia. Bartłomiej żyje w dwóch światach – wystarczy, że tylko przemierzy korytarz, a może znaleźć się w gabinecie (gdzie patriarchą jest dziadek) lub kuchni (w miejscu, w którym króluje babcia). Światy te nachodzą na siebie tylko dzięki postaci Bartłomieja, staje się on niejako pośrednikiem między tymi dwoma obszarami. Miejsca stanowią jednak samoistne byty – innym jest świat babci, innym świat dziadka.

Ze zbliżonym obrazowaniem spotkamy się w *Chocholach*, gdzie mamy wzmiankę o możliwości istnienia „światów równoległych”. W ostatnim, siódmym rozdziale, narrator – niczym Demiurg – powołuje na nowo świat według własnych koncepcji:

²⁵ Tamże, s. 27.

²⁶ Relatywizm to pojęcie, któremu poświęcają uwagę różni badacze. Andrzej Szahaj w artykule *Nieuchronność relatywizmu* wymienia filozofów, którzy skłaniali się ku tej „filozofii życia”: Ludwik Fleck, Thomas Samuel Kuhn, Paul Feyerabenda i Norwood Russell Hanson, „późny” Ludwig Wittgenstein, itd. Por. A. Szahaj, *Nieuchronność relatywizmu*, „Filozofuj!” 2019, nr 4 (28), s. 7. W tym samym czasopiśmie Artur Szutta definiuje relatywizm jako prąd antyabsolutystyczny, antyobiektywistyczny i antymonistyczny. Por. A. Szutta, *Anatomia relatywizmu*, „Filozofuj!” ..., s. 8.

Miałem dość czasu, by projektować całe epoki Domu, tworząc ze starych składników nowe, nieznane nikomu dzieje. Wszystkie te postaci pozostawały **w mojej pamięci** [podkreślenie moje – A.M.], bezbłędnie rejestrowałem bez żadnego wysiłku najdrobniejsze nawet zmiany. Kiedy i z tym się uporałem, kiedy przeżyłem już wszystkie warianty zmian w świecie rzeczy, postanowiłem wymyślić grę godną mojego prywatnego miasteczka. Bawiłem się w odgrywanie ról moich bliskich (...). W takich chwilach, mimo że napotykałem tylko samego siebie, gra miała w sobie pewien posmak prawdziwości, jako fałszywy ślepiec nie musiałem udawać trwogi przed upadkiem²⁷.

Narrator oddaje się marzeniom, kreuje rzeczywistość. Znaczące w przywołanym cytacie jest słowo „pamięć”. Bohater „nosi” w sobie postaci swoich bliskich, w ten sposób podtrzymuje ich w istnieniu. Dzięki temu, że on o nich pamięta, oni wciąż są obecni²⁸. Odnośnie pamięci ważne są ustalenia Marka Zaleskiego, który w *Formach pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej* posiłkuje się metaforą labiryntu²⁹. Według niego przeszłość zawsze istnieje niejednoznacznie i niepewnie, podobnie bohater Szostaka przypomina mitycznego bohatera poruszającego się po labiryncie³⁰.

Labiryntem w *Fudze*, podobnie jak *Chocholach*, jest nie tylko do pewnego stopnia dom, ale także pamięć. W kolejnych rozdziałach *Fugi* bohater przemierza zakamarki własnej pamięci, próbuje wskrzesić, obudzić minione wydarzenia. Jego umysł jest

²⁷W. Szostak, *Chocholy...*, s. 434.

²⁸ Kwestia pamięci zaprzętała wielu badaczy, jednym z nich był Miguel de Unamuno, hiszpański filozof-egzystencjalista, który zajmował się zagadnieniami nurtującymi przeciętnego człowieka. Interesowała go każda, pojedyncza osoba: „człowiek z krwi i kości, który rodzi się, cierpi i umiera – przede wszystkim umiera – który je i pije, bawi się i śpi, myśli i kocha, człowieka, którego się widzi i słyszy: brat, prawdziwy brat”. Zob. M. de Unamuno, *O poczuciu tragiczności i życia wśród ludzi i wśród narodów*, przeł. H. Woźniakowski, Kraków-Wrocław 1984, s. 5. Filozof poszukiwał odpowiedzi na nurtujące wielu pytanie, czy wraz ze śmiercią kończy się ludzkie istnienie. Zauważał, że myśl o nieistnieniu przeraża ludzi, stąd wiele osób podejmuje kroki w celu utrwalenia własnej osoby, np. poprzez „zapisanie się” w ludzkiej pamięci. Jednak, jego zdaniem, jest to tylko namiastka nieśmiertelności.

²⁹ Także w popkulturze możemy odnaleźć różne metafory odnośnie pamięci, np. pamięć jako pomieszczenie z licznymi szufladami – film *Doktor Sen* reż. Mike Flanagan. Zagadnieniu pamięci w popkulturze jest poświęcona, m.in. książka *Popkulturowe formy pamięci*, pod red. S. Buryły, L. Gąsowskiej, D. Ossowskiej. We wstępie czytamy: „W narracjach o przeszłości snutych w popkulturze istnieje silna potrzeba cudu i mitu. (...) Mit, baśń, historia oraz ich najróżniejsze modyfikacje dokonujące się w obiegu popularnym odświeżają sposób pokazywania tego, co dobrze znane. Opowieść wciąż odbiorcę i aktualizuje się jej znaczenie. Urok tak rozumianego *storytellingu* o przeszłości polega na improwizacji: snuciu opowieści także na kanwie własnych doświadczeń oraz znanych motywów i fabuły”. Zob. S. Buryła, L. Gąsowska, D. Ossowska, *Wstęp [w:] Popkulturowe formy pamięci*, pod red. tychże, Warszawa 2018, s. 11. Przywołany cytat jest istotny w odniesieniu do *Dumanowskiego*. Szostak sięga po ograne mity, przekształca je i niczym gawędziarz prowadzi swobodną narrację.

³⁰ U Marka Zaleskiego czytamy: „Mityzacji ulega (...) sama czynność wspominania, zmieniając się w rytuał ocalenia od zapomnienia, wydobywania pamięci z przepaści niepamięci, wyzwolenia przeszłości”. Zob. M. Zaleski, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996, s. 31.

niczym przestrzeń z wieloma drogami, po których Bartłomiej się porusza, próbując „ocalić od zapomnienia” minione historie.

Nawiązanie do koncepcji „światów równoległych”³¹ to jeden z możliwych tropów pomocny w zrozumieniu *Fugi*. Inne spojrzenie na omawiany tekst daje odniesienie do tzw. kategorii „zapętlonej rzeczywistości”, czyli występowania obok siebie światów nachodzących na siebie³². Może bohater przeżywa swoje życie wielokrotnie, za każdym razem w nieco innej wersji? Świat (światy?) bohatera przenikają się wzajemnie, niekoniecznie na zasadzie równoległości, lecz poprzez ukazanie wielu wersji jednej historii. Bohater wciąż na nowo przeżywa swoje życie, za każdym razem w nieco inny sposób³³. Pewne elementy się powtarzają (np. imiona i nazwiska krewnych, przyjaciół Bartłomieja), kolejne za każdym razem są ukazane w innych konfiguracjach. By lepiej zrozumieć zabiegi Szostaka, przywołane i omówione zostaną trzy cytaty (każdy z innego rozdziału) dotyczące postaci Zosi³⁴. W rozdziale *Fuga I* Bartłomiej, który określa się jako ostatni król Polski, mówi:

Pożegnałem żonę, która umierała na pustkę w naszej podmiejskiej posiadłości w Przegorzałach, bo nie chciała umierać w zgiełku wawelskiego dworu. Królowa Zofia z początku wychodziła na ganek opleciony winoroślą dającą cierpkie owoce. Siadała na wiklinowym fotelu owinięta szlafrokiem, a ja trzymałem ją za rękę, żeby nie zabrał jej podmuch letniego wiatru. A potem nie wychodziła już nigdzie, tylko leżała w naszym łóżu, patrząc na chmury przepływające za oknem³⁵.

W przywołanym opisie Zosia jawi się, w oczach męża, jako królowa. Nie jest to jednak dla niego tylko metafora, lecz bohater prawdziwie wierzy, że była ona władczynią (tak jak siebie określa królem). Królowa Zofia umarła na pustkę, dojmującą melancholię i poczucie braku sensu³⁶. Cytat ten jest jednak istotny z jeszcze jednego powodu, w

³¹ Czyli takich, które istnieją obok siebie, ale wzajemnie się nie przenikają.

³² Dość wspomnieć takie cykle jak: *Opowieści z Narnii* Clive Staples Lewisa, *Mroczna wieża* Stephena Kinga czy *Osobliwy dom Pani Peregrine* Ransoma Riggsa. Również w przypadku prozy realizmu magicznego występują teksty literackie, które realizują ten motyw, np.: *Wyspa Świętych Hiacyntów* Gonzalo Torrentego Ballestera, cykl *1Q84* Harukiego Murakamiego, *Inne dziś* Elana Mastai czy *Kiedy byliśmy sierotami* Kazuo Ishiguro.

³³ Przeżywanie wciąż na nowo własnego życia, za każdym razem w nieco innej wersji to motyw przewodni w filmie *Dzień świstaka* reż. Harold Ramis.

³⁴ Postać Zosi to tylko przykład tego, że jedna osoba może posiadać różne biografie. Takich osób u Szostaka jest całkiem sporo – jednak najczęściej są to krewni Bartłomieja.

³⁵ W. Szostak, *Fuga...*, s. 12.

³⁶ O własnej pustce wewnętrznej mówi chociażby główny bohater (Lee Chandler) nagradzanego filmu *Manchester by the Sea* reż. Kenneth Lonergan. W dziele filmowym ukazana jest złożoność relacji międzyludzkich, dramat po śmierci bliskich i depresja, z którą mierzy się główny bohater. Problem depresji, rozumianej jako poczucie pustki, braku sensu, jest badany przez psychologów i psychiatrów. W zależności od „szkoły”, którą dany badacz reprezentuje, może być ona różnie pojmowana. Z wielu

rozdziale *Fuga V* Bartłomiej przedstawia się jako rencista, który podczas swoich licznych podróży poznaje Józafata. W rozmowie z nim dowiaduje się, że żona Dumanowskiego również umarła na pustkę³⁷. Uczucie pustki w pewnym sensie nobilituje obydwie kobiety, przydaje im znamion niezwykłości³⁸.

Inny portret Zosi ukazany jest w rozdziale *Fuga VII* – kobieta pomaga bezdomnemu Bartłomiejowi. Po pewnym czasie zawiązuje się między nimi intymna relacja. W końcowej części rozdziału odnajdujemy wyraźne nawiązanie do *Fugi I*:

- Tu będzie nasz dom – szepczę Zosi do ucha, a ona potakuje w milczeniu.
- Zosiu? A jak tu przyjdą urzędnicy i spytają, co tu robię? Co im wtedy powiem?
- Prawdę, a wtedy na pewno zostawią cię w spokoju – odpowiada, patrząc mi głęboko w oczy. – Po prostu powiesz im, że jesteś ostatnim królem Polski [sic!]³⁹.

W omawianym rozdziale Zosia pełni inną rolę niż w uwerturze (rozdziale inicjującym) tekst Szostaka. Nie jest żoną Bartłomieja, lecz samotną kobietą, która postanawia pomóc bezdomnemu. Jest niczym prorokini, bo odkrywa jego prawdziwą godność. Bez wątplenia Bartłomiej-bezdomny zanim poznał Zosię, żył w całkowitym upodleniu. Tułał się po krakowskich Plantach, spał na dworze, chuligani uprzykrzali mu życie. Jednak gdy poznaje Zosię, odzyskuje wiarę w siebie i zaczyna na nowo odkrywać własną wartość.

Najsmutniejszy obraz Bartłomieja zostaje zaprezentowany w ostatnim rozdziale (*Fuga VIII – niedokończona*), w którym jest starcem „zgorzkniałym i złośliwym”. Jedyną osobą udzielającą mu wsparcia jest „dobra pani Zosia”:

Dobra pani Zosia pracuje w biurze. Ciekawe, czy opowiada swoim koleżankom o mnie, tak jak mnie relacjonuje ich rozmowy? Pewnie tak, bo dobra pani Zosia lubi mówić. Kim jestem w tych opowieściach? Miłym starszym panem, śmierdzącym zrzędlwym staruchem czy żywym trupem na wózku? Cokolwiek o mnie opowiada, i tak wiem, że mnie lubi⁴⁰.

stanowisk warto odnieść się do przywołanego już we wstępie Viktora E. Frankla, gdyż reprezentuje on nurt egzystencjalistyczny – ważny w odniesieniu do prozy Szostaka.

³⁷ W rozdziale *Fuga V* czytamy: „Jestem rencistą, Józafat także. Siedział w domu, a stan jego żony się pogarszał. Traciła wolę, traciła życie. Nie chciała chodzić, nie chciała pracować, nie chciała wstawać. Z początku brał ją do lekarzy, ale nic nie pomagało. Jakieś pastylki, których nie chciała zażywać. Chudła i oddalała się od niego. Oddalała się, choć nic nie robiła. Ciągle była w tym samym łóżku, w tym samym fotelu, na tej samej werandzie”. Zob. W. Szostak, *Fuga...*, s. 143-144.

³⁸ Można szukać analogii z takimi postaciami literackimi tej miary co Hamlet czy Don Kichot, podobne odczucia towarzyszą postaciom kobiet w prozie współczesnej np. bohaterki Olgi Tokarczuk (*Dom dzienny, dom nocny*) czy Joanny Bator (*Kobieta*).

³⁹ W. Szostak, *Fuga...*, s. 218.

⁴⁰ Tamże, s. 226.

Przytoczony cytat dopełnia portret kobiety, ale także samego Bartłomieja, którego można traktować jako *everymena*. Uosabia cechy starszych ludzi, ich kondycję: chorych, samotnych i nikomu niepotrzebnych.

Podsumowując rozważania na temat „zapętlonej rzeczywistości”, należy wyraźnie podkreślić, że jest to tylko jedna z dróg poznawania tekstu Szostaka. Bartłomiej jest postacią, doświadczającą różnych wariantów własnego życia. W którym jest najbardziej prawdziwy? Który daje najpełniejszy jego obraz? Odpowiedź na te pytania nie wydaje się ani możliwa, ani konieczna. W każdej z historii jest on w pełni sobą, jakkolwiek w tekście pojawiają się pewne symptomy wskazujące, że bohater dostrzega niespójność swojego losu. W odsłonięciu Bartłomieja jako bezdomnego (*Fuga VII*) czytamy:

Wszystko coś mi przypomina. W Krzeszowicach, na podwórku u dziadków też był stary pies, suka, nazywała się Aza. Nie wiem, do kogo należała. Była siwa na pysku, oczy miała ciągle zaropiałe. Bałem się wtedy psów, ale Azy się nie bałem. Do kogo należała? Po prostu była⁴¹.

Bohater-narrator przywołuje z zakamarków (labiryntu) pamięci psa Azę. W zrozumieniu omawianej postaci pomocne mogą być ustalenia Zaleskiego, który zwraca uwagę na komponent nostalgiczny w przywoływaniu przeszłości. Chochół „podchwytuje” pewien fragment – psa Azę – by dzięki niemu znaleźć wskazówkę pomocną w odtworzeniu historii swego życia. Bartłomiej dostrzega jednak pewną „nieprzejrzystość” rzeczywistości – widzi zbieżność swojej obecnej sytuacji z wydarzeniami z przeszłości, ale nie potrafi znaleźć do niej klucza. Wskazówkę, drogowskaz pokazuje mu pies Aza... pojawia się on już w części *Fuga Va* jako zwierzę Józafata Dumanowskiego:

Jestem rencistą i mam dużo wolnego czasu. Mój przyjaciel Józafat też. Kiedyś nie jeździł, tylko spędzał czas z żoną. Żyli skromnie, mieli psa i koty, niewiele potrzebowali. Jak się ten ich pies nazywał? Chyba Aza⁴².

Czy „przypomnienie sobie” psa Azę stanowi drogę do odnalezienia własnej tożsamości? Trudno jednoznacznie orzec – tak jak bohater ma problem w umiejscowieniu się w rzeczywistości, tak i czytelnik gubi się w kolejnych odniesieniach i aluzjach. *Fuga* jest najbardziej intrygującym tekstem z całej *Trylogii*... Bohater ma tak

⁴¹ Tamże, s. 204.

⁴² Tamże, s. 143.

wiele życiorysów, że rodzi się pytanie, czy on w ogóle wie, kim jest. Skoro on nie wie, to czy czytelnik może znaleźć odpowiedź? Wydaje się, że ważniejsze jest samo pytanie niż odnalezienie jednego, ostatecznego wyjaśnienia. Szostak gra z czytelnikiem⁴³, nie daje mu ostatecznej wskazówki – chyba takiej nie ma. Właśnie ta nieoczywistość jest jednym z wyznaczników prozy autora *Oberków*...

Fuga jest tekstem, w którym można odnaleźć wyraźne odniesienia do *Dumanowskiego*. W rozdziale *Fuga II* Bartłomiej Chochół wraca w myślach do czasów dzieciństwa. Wspomnienia zostają przywołane po tym, gdy dozorca kamienicy wręcza mu album ze zdjęciami:

Siadłem na schodach i przewracałem kartki, a na nich zobaczyłem cały świat. A wszystko dzięki aparatowi pana Zygmunta, który od pokoleń był naszym fotografem kamienicy. (...) Na fotografiach pana Zygmunta był cały świat. Była nasza kamienica i jej podwórko, był mój dziadek i moja babcia, byli ludzie, którzy już odeszli, i ci, którzy zmienili się od czasów mego dzieciństwa. Na zdjęciach była ulica S., Planty i wieże krakowskich kościołów. A na jednej fotografii był nawet pan **Chodnikiewicz** [podkreślenie moje – A.M.]⁴⁴.

Chodnikiewicz to postać, która pojawia się na kartach *Dumanowskiego*. W II części *Trylogii krakowskiej* jest sekretarzem Józafata Dumanowskiego. Z kolei w *Fudze* posiada na tyle złożoną sylwetkę, że dziadkowie bohatera-narratora mają problem z uzgodnieniem jednej, spójnej wersji życiorysu Chodnikiewicza⁴⁵. Babcia opowiada inne historie niż dziadek, stąd też bohater żyje, jak sam twierdzi, w dwóch światach, których nic nie łączy. Losy przywołanej postaci obydwójce wspominają inaczej, według dziadka był on sekretarzem Dumanowskiego, zaś zdaniem babci Chodnikiewicz to emerytowany pracownik Kolei Państwowych. W żadnym z tych uporządkowań biografii Chodnikiewicza nie ma punktów wspólnych. Oczywiście, oboje zgadzają się, iż taka postać istniała, jednak inaczej widzą życiorys omawianego bohatera.

W rozdziale *Fuga IV* znajdujemy scenę, w której Bartłomiej Chochół wraca po latach do kamienicy przy ulicy S., gdyż planuje zlikwidować mieszkanie po śmierci matki, w którym spędził młodość:

⁴³ Szostak gra nie tylko z czytelnikiem, ale także z wykreowaną przez siebie postacią. Podsuwa bohaterowi tropy, które jednak często prowadzą donikąd i wprowadzają jeszcze większy zamęt w świat przez niego zbudowany. Podobny zabieg jest obecny także w powieści Markusa Zusaka *Posłaniec*, gdzie to sam autor „wysyła” listy do bohatera powieściowego i w ten sposób kreuje wydarzenia.

⁴⁴ W. Szostak, *Fuga...*, s. 25.

⁴⁵ Więcej informacji na temat Chodnikiewicza z *Fugi* będzie zawierał rozdział 2.

Moja matka umarła rok temu. Chodzę po domu, który pamiętam sprzed lat. Pakuję do pudeł stare rzeczy. Jedno wspomnienie chcę zachować. Zostawiłem w domu szczęśliwą rodzinę⁴⁶.

Bohater przemieszcza się po mieszkaniu i wraca w myślach do przeszłości. Szuka w swoim umyśle wspomnienie, które chce zachować, aż w końcu natrafia na książkę zatytułowaną *Dumanowski*:

Na blacie zostaje jeszcze książka. Stara, obłożona w pakunkowy papier, nawet oprawa stara; wszystko stare. (...) Jedno wspomnienie chciałem ocalić i teraz mam w ręku książkę, którą czytał dziadek. Na oprawie rysunek mego ojca, profil starej twarzy. Zdzieram szary papier i patrzę na tytuł: *Dumanowski*, Jan Chochoł, Rój 1937⁴⁷.

Odnajdujemy w tym cytacie kilka ważnych informacji: po pierwsze, zasygnalizowane już, nawiązanie do *Dumanowskiego*, a także sygnaturę, z której wynika, że autorem wspomnianego tekstu jest Jan Chochoł – bohater z dzieła *Chochoły*. W części inicjującej *Trylogię*... Jan Chochoł to dziadek bohatera-narratora, ale także Bartłomieja Chochoła. Rozdział *Fuga IV* zawiera informacje o samym Dumanowskim, lecz również Wicie Chodnikiewiczu:

Matka umarła w tym łóżku, a ja siadam na nim i czytam. Pobieźnie, raczej kartkuję. Historia prawdziwa, jak zapewnia narrator, opowiedziana przez Wita Chodnikiewicza, osobistego sekretarza tytułowego bohatera. (...) Powieść o starcu, który wszystko przeżył, wymyślony bohater na miarę wyobraźni dziadka. Dumanowski, którego dziadek podarował Polsce zamiast. Zamiast romantyków, zamiast mesjanizmu, zamiast całej dziewiętnastowiecznej mitologii. Wszystko wymyślone i wszystko zamiast⁴⁸.

Chodnikiewicz nosi imię Wit – czyli tak samo jak Szostak. Czy to przypadek? Imię Wit jest rzadkie, a zatem nie będzie chyba nadużyciem zasugerowanie związku między tymi osobami. Chodnikiewicz w powieściach jest sekretarzem, podobnie jak Wit Szostak – obserwator i kronikarz rodu Chochołów.

Fuga to niezwykle „treściwy” utwór, w którym Szostak odsyła czytelnika do innych dzieł literackich. Znajomość literatury powszechnej daje możliwość lepszego zrozumienia czytanego tekstu. W niniejszym rozdziale omówione zostały najważniejsze

⁴⁶ W. Szostak, *Fuga...*, s. 112.

⁴⁷ Tamże, s. 129.

⁴⁸ Tamże, s. 129.

nawiązania literackie, jednak interpretując tekst autora *Chocholów*, należy podkreślić także znaczenie samego tytułu. W odniesieniu do prozy Szostaka tytułatura ma ogromne znaczenie, jest swoistą wskazówką, która stanowi pomoc w dogłębnej analizie tekstu Szostaka. Można wskazać, co najmniej, trzy wyjaśnienia omawianego pojęcia. Każde z nich pochodzi z innego rejestru językowego. Pierwsze z muzykologii, drugie z pogranicza psychologii i filozofii, a trzecie z psychologii.

Fuga w muzykologii jest wyjaśniana jako wielogłosowość. Omawiana forma muzyczna może być jednotematowa, częściej jednak występuje w wersji podwójnej, potrójnej i poczwórnej⁴⁹. Podobnie jest w utworze Szostaka. Mamy tutaj do czynienia z wieloma „głosami”, z kilkoma wariantami życiorysu jednej postaci. Punktem wyjścia jest zawsze postać Bartłomieja, jednak istnieje wiele dróg do poznania jego osoby. Pisarz podejmuje nieustannie ten temat, ale rozwija go w wielu kierunkach, wprowadza myśli poboczne. Przywoływane opowieści zawierają zarówno elementy wspólne, jak i wzajemnie wykluczające się. Autor opiera swój tekst na postaci Bartłomieja – poznając jego losy, czytelnik zaznajamia się także z innymi bohaterami.

Należy jednak zdawać sobie sprawę z niemożliwości całkowitego przełożenia jednej dziedziny sztuki na drugą⁵⁰. Wynika to już z samej materii – muzyka opiera się na dźwiękach a literatura na słowie, a zatem zjawisko to ma źródło w podstawowej różnicy ontologicznej dźwiękowego oraz słownego tworzywa. Szostak podejmuje jednak próbę „umuzycznienia” swojego utworu⁵¹. Czyni to poprzez samą konstrukcję tekstu. Warstwa brzmieniowa odgrywa w tym wypadku mniejszą rolę. Stanowi to

⁴⁹ Bohdan Muchenberg w podręczniku dla uczniów szkół muzycznych II stopnia analizuje rolę fugi w muzykologii. Pewne ustalenia badacza mogą być pomocne w interpretacji tekstu Szostaka. Muchenberg zwraca uwagę na polifoniczność tej formy muzycznej. W literaturze muzycznej najczęściej występują fugi jednotematowe (podobnie jest w tekście autora *Chocholów* – podjęty jest jeden temat, który pisarz rozwija w kilku kierunkach). W rozdziale 4 *Literatury muzycznej* muzykolog dowodzi: „Może ona [fuga – A.M.] stanowić utwór samodzielny, może też być częścią utworu cyklicznego, jak suita czy sonata, albo jednym z fragmentów części cyklu (...). Bardzo często fuga stanowi zakończenie całości lub części wielkich form muzyki wokalnie-instrumentalnej (...)”. Zob. B. Muchenberg, *Literatura muzyczna*, Kraków 1985, s. 57. Fuga Szostaka stanowi część *Trylogii krakowskiej*, a co więcej jest zwieńczeniem cyklu.

⁵⁰ Zwraca na to uwagę Anna Al-Araj w artykule *Różne warianty samego siebie. O „Fudze” Wita Szostaka* zamieszczonym w „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin-Polonia” 2017, vol. XXXV, sectio FF, s. 29-39. Na niemożliwość całkowitego transponowania muzyki w obręb dzieła literackiego zwraca także uwagę Andrzej Hejmej, który podkreśla, że relacja między utworem literackim a dziełem muzycznym opiera się na fundamentalnych różnicach i braku „bezpośrednich podobieństw ontologicznych, analogii, ale [także – A.M.] braku adekwatnego języka literackiego opisu”. Zob. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002, s. 73.

⁵¹ Zainteresowania pozaliterackie Wita Szostaka to: muzyka ludowa (autor daje temu wyraz w *Oberkach do końca świata*), pisarz gra na wielu instrumentach (m.in. skrzypcach i dudach), interesuje go taniec ludowy.

podstawową różnicę między *Oberkami do końca świata* a *Fugą*. Anna Al-Araj, literaturoznawczyni i muzykolożka, podkreśla:

Szczególnie jaskrawym przykładem wykorzystania przez Szostaka elementów kojarzonych ze sztuką dźwięków jest powieść *Oberki do końca świata* (2007), w której zarówno tematyka (historia rodu muzykantów), silnie zrytmizowana płaszczyzna brzmieniowa, jak i naznaczona przez powtarzalność struktura odsyłają do tanecznego wzorca ludowego. Idea stworzenia utworu o intermedialnym charakterze przyświecała autorowi także podczas pisania *Fugi* (2012), jednak w tym przypadku to czynnik konstrukcyjny okazał się wyjątkowo istotny i w silniejszym stopniu, jak sądzę, zdeterminował ogólną koncepcję dzieła⁵².

Relacja *Oberki...* – *Fuga* daje ciekawą perspektywę badawczą. Jakkolwiek w obu mamy nawiązania muzyczne, to jednak opracowane są one w inny sposób. W „historii wiejskich muzykantów” już samo brzmienie słów przenosi czytelnika w rejony muzyki. Relacja dźwięk-słowo ma u Szostaka szczególny wymiar, a warstwa brzmieniowa jest silnie zrytmizowana. W *Oberkach...* czytamy:

Ej, za las chłopcy, za las, bo za lasem grają.
Ej, bo mi się za lasem panny podobają⁵³.

W tekście można wskazać wiele fragmentów, w których rytm odgrywa ważną rolę, utwór jest nim silnie „naznaczony”. Kolejnym elementem, który „umuzykalnia” tekst pisarza jest sama struktura utworu – powtarzalność kolejnych fraz, „prowadzi” czytelnika w kierunku tańca ludowego (oberków). Oto przykład:

Nie będziemy zachodzić za las ze skrzypcami.
Nie będziemy zachodzić do was z oberkami.
Wy tańcować będziecie, my grać pod ścianami.
Wy bawić się będziecie, my stać pod ścianami⁵⁴.

Synestezja prozy autora daje odbiorcy możliwość „usłyszenia” słowa pisanego. Jednak nie tylko warstwa brzmieniowa *Oberków...* przenosi czytelnika w obręb muzyki, ale również opis losów rodu Wichrów z Rokicin (już samo nazwisko jest znaczące, odsyła do dźwięków, jakie wydaje wiatr, wskazuje na intensywność synestezyjnych doznań):

⁵² A. Al-Araj, *Różne warianty samego siebie. O „Fudze” Wita Szostaka...*, s. 31.

⁵³ W. Szostak, *Oberki do końca świata*, Warszawa 2014, s. 9.

⁵⁴ Tamże, s. 15.

Wichry wszystkie grają, Wichry wszystkie skrzypią. Tak mówiono o tym rodzie, sławnym na okolicę muzykanckim rodzie Wichrów, co narodził się w Rokicinach i stąd niósł swoje granie i swoje oberki w świat. I byli Wichrowie legendą Rokicin, byli ich opowieścią i darem, byli szanowani i poważani, przez całe stulecie, na jakie rozpięli swe kilkupokoleniowe muzykowanie⁵⁵.

Nawiązania muzyczne występują także w *Chocholach* – przede wszystkim poprzez ukazanie postaci Ojca narratora, który uległ wypadkowi podczas prac nad chorałem koptyjskim. Wyjechał do Aleksandrii, by tam badać muzykę sakralną. Podczas rozmów telefonicznych z bliskimi opowiadał z entuzjazmem o swojej pracy:

Niewiarygodne, tam [w Fajum – A.M.] liturgia trwa ponad cztery godziny! Gardłowe śpiewy, jakże różne od anielskiej interpretacji z Solesmes! Mrok świątyń, dymy kadzideł, słodsze niż u nas, z każdym wdechem staje przed oczami cała Pieśń nad Pieśniami, cedry Libanu i wszystkie pachnidła Arabii (...) ⁵⁶.

Muzyczność *Fugi* zasadza się na nieco innych podstawach niż *Oberków*..., a zwłaszcza *Chocholów* (w których mamy tylko nieliczne nawiązania muzyczne). Tytuł III części *Trylogii*... jednoznacznie wskazuje na nawiązania muzyczne, jednak sama treść utworu nie jest już tak silnie „nasycona” muzyką. W *Oberkach*... sam temat odsyła odbiorcę ku muzyce, w *Fudze* jest inaczej – chociaż sama konstrukcja utworu (oparta na licznych anafarach) wprowadza rytm do tekstu. Każdy rozdział zaczyna się od słów: „Nazywam się Bartłomiej Chochół i (...)”, które stanowią swoiste motto i wprowadzają do tekstu pewien ład i porządek. Zmiany następują dopiero w następnych frazach, w których bohater-narrator dookreśla się. W poszczególnych rozdziałach *Fugi* mamy do czynienia ze wstępem (Bartłomiej niejako przedstawia się czytelnikowi), który warunkuje dalszy rozwój akcji. I tak na początku rozdziału *Fuga IV* czytamy: „Nazywam się Bartłomiej Chochół [sic!] i muszę zlikwidować mieszkanie, w którym kiedyś żyłem”⁵⁷. Wprowadzenie, w którym bohater się określa, informuje o jego sytuacji życiowej. W każdym z kolejnych akapitów poszczególnych rozdziałów autor dopełnia losy postaci poprzez powtarzanie tych samych fraz (ewentualnie z doprecyzowaniem pewnych

⁵⁵ Tamże, s. 41.

⁵⁶ Tenże, *Chocholy*..., s. 53.

⁵⁷ Tenże, *Fuga*..., s.112.

elementów)⁵⁸. Stosowany zabieg można zobrazować poprzez przytoczenie licznych cytatów z *Fugi*. W rozdziale *Fuga IIIa*, we fragmentach portretujących matkę, czytamy:

W gabinecie matka uwalniała demony przeszłości, które przez lata leżały uśpione na dnie szuflady, bo nigdy nie było czasu, by je przebudzić⁵⁹.

W gabinecie matka uwalniała demony przeszłości, uśpione przez lata w szufladzie. Wcześniej zawsze coś stało na przeszkodzie, zawsze jakaś praca, jakieś obowiązki, bo trzeba zarabiać, bo stan wojenny (...) ⁶⁰.

W gabinecie matka uwalniała demony przeszłości, otwierając szuflady na oścież i wertując książki w poszukiwaniu pozostawionych między stronami fiszek⁶¹.

Szostak rozbudowuje początkowe, ogólne frazy, a użyte przez niego słowadopowiedzenia dają pełniejszy obraz opisywanej postaci. Poszczególne fragmenty zostają stopniowo wzbogacone o dodatkowe elementy, co w pewien sposób dynamizuje akcję. Autor wprowadza jakieś zdanie, by w dalszej części rozdziału proponować jego zmodyfikowaną formę. Mamy zatem do czynienia z techniką ewolucyjną, dzięki czemu czytelnik zyskuje pełniejszy obraz postaci i wydarzeń⁶². Szostak poszerza ten obraz także poprzez przywołanie słów innych postaci – Zosi, Matki, Ojca. Zakres problemów jest często podobny – Bartłomiej próbuje poznać siebie poprzez przywołanie osób z własnej rodziny lub najbliższych znajomych.

Tak skonstruowany tekst pozwala uzyskać muzyczny efekt, niczym w utworze instrumentalnym pewien motyw zostaje podjęty i opracowany na nowy sposób. Ważną rolę pełni także charakterystyczna segmentacja tekstu, akapity, które na wzór muzycznego utworu stają się pewnego rodzaju miniaturami – krótkie akapity, liczne powtórzenia upodabniają tekst Szostaka do utworów poetyckich⁶³.

⁵⁸ Podobny zabieg Szostak stosuje chociażby w *Zagrodzie zębów*, na co zwracają uwagę A. Jakubowska-Ożóg i Z. Ożóg w artykule *Mit (niedopowiedziany) – Wit Szostak „Zagroda zębów*, tekst w druku, udostępniony przez autorów.

⁵⁹ W. Szostak, *Fuga...*, s. 62.

⁶⁰ Tamże, s. 61-62.

⁶¹ Tamże, s. 62.

⁶² Także w *Oberkach...* istotne frazy są modyfikowane, jednak zastosowana przez autora technika ma raczej charakter wariacyjny, co ma źródło w konieczności zachowania regularnej rytmiki – mamy silne nawiązanie do ludowej przysłówki.

⁶³ Warto odnieść się do ustaleń przywołanego już wcześniej Muchenberga, który stwierdza: „Pojęcie motywu muzycznego, który wskutek opracowania uzyskał w utworze samodzielność, nie różni się od pojęcia motywu w znaczeniu najogólniejszym, a przyjętym zwłaszcza w literaturze pięknej i sztukach plastycznych, i znaczy tyle co bodziec, wątek treściowy lub myśl zasadnicza (w muzyce i

Wydaje się jednak, że istotniejsze nawiązanie do muzyki wynika z samej tytułatury – dzieła i poszczególnych rozdziałów: *Fuga I, Fuga II, Fuga IIIa, Fuga IIIb* itd. Jak zauważa Anna Al-Araj:

podstawowym sygnałem nawiązania do konstrukcji muzycznej w *Fudze* Szostaka jest sfera paratekstualna. Tytułowa formuła – przywołująca źródłosłów (łac. *fugere*, wł. *fuggire* – uciekać) – służy jako nazwa wszystkich rozdziałów powieści, zyskującej znamiona cyklu. Takie ujednolicenie terminologiczne (nagłówki następujących po sobie epizodów historii różnicowane są wyłącznie przez użycie kolejnych cyfr rzymskich i liter) unaocznia – typową dla rozmaitych form muzycznych, zwłaszcza jednak polifonicznych – dążność do integracji, tematycznej koherencji. Zostaje ona dodatkowo wyeksponowana za sprawą wykorzystania tylko jednego motywu, podlegającego przekształceniom i determinującego charakter myśli pobocznych, związanego z postacią głównego bohatera – Bartłomieja Chochola⁶⁴.

Badaczka zwraca uwagę na podstawowe nawiązanie do muzyki, jakim według niej jest sama warstwa paratekstualna – a zatem tytuł utworu i poszczególnych rozdziałów. Szostak stosuje zabieg ujednolicenia nazewnictwa – tytuły rozdziałów różnicowane są tylko poprzez wprowadzenie kolejnych cyfr rzymskich i ewentualnie liter.

Kolejne „wcielenia” Bartłomieja poznajemy w poszczególnych rozdziałach, w których bohater za każdym razem ma inną osobowość, charakter i doświadczenia życiowe. Porzuca jedną twarz, by przybrać drugą, trzecią, kolejną. W utworze mamy zatem bezpośrednie nawiązanie do etymologicznego znaczenia słowa fuga. Szostak przedstawia wiele momentów „ucieczki” Bartłomieja od rzeczywistości. W pierwszym rozdziale kryje się przed ludźmi (jak sądzi swoimi poddanymi) przy ulicy S. W kolejnych również mamy do czynienia z takim zachowaniem: obserwowanie z bezpiecznej odległości (czyli ze spiżarni i służbówki) destrukcyjnych poczynąń rodziny, ukrywanie się przed wzrokiem innych ludzi w bezpiecznej przystani, jaką jest kamienica, itd. W każdej z tych odsłon bohater staje się komentatorem wydarzeń:

Niezdolny do przyjęcia jakiegokolwiek tożsamości, uparczywie stroniący od wpisania w ramy *everyman* bezustannie umyka absurdalnie w tym kontekście brzmiącym formułom w rodzaju „ostatni król Polski”, „niedoszły bohater narodowy” czy „człowiek sukcesu”. „Niezakorzenie” bohatera w świecie ról społecznych i zobowiązań wobec kogoś lub czegoś dobitnie podkreślają zarówno liczne ułomności i skazy, jakimi zostaje obdarzony (niespełniony bohater narodowy, rencista, starzec), jak również sposób jego obrazowania (ukazywanie Chochola w relacji do innych

literaturze może to być jedna z myśli) – a więc to, co ulega rozwijaniu”. Zob. B. Muchenberg, *Literatura muzyczna...*, s. 9.

⁶⁴A. Al-Araj, *Różne warianty samego siebie. O „Fudze” Wita Szostaka...*, s. 32.

osób, tworów czy myślowych konstruktów: syn swojej matki, dziecko swoich rodziców, bohater narodowy, król Polski itd.). Ostatecznie zatem przydomki nadawane postaci służą przede wszystkim wyeksponowaniu tezy o iluzoryczności, nieadekwatności postrzegania świata przez człowieka, niebezpiecznej tendencji do tworzenia „atrap”, co z jednej strony pomaga uciec przed okrucieństwem rzeczywistości, z drugiej jednak wywołuje poczucie niespełnienia i utwierdza w przekonaniu o życiowej przegranej (..) ⁶⁵.

Bohater ucieka przed rzeczywistością zarówno w wymiarze mentalnym, jak i rzeczywistym. W tym pierwszym aspekcie bohater przywdziewa różne maski, to w nich ukazuje się światu. Czyni tak również po to, by jakoś umiejscowić się w rzeczywistości. W żadnej jednak roli nie jest w pełni sobą, stosuje „przebrania”, aby tym sposobem do siebie przekonać. Próby, których jesteśmy świadkami w kolejnych rozdziałach, także nie spełniają oczekiwań, a życie bohatera toczy się nieustannie między iluzją a rzeczywistością. Podobne zjawisko można zaobserwować w poszczególnych rozdziałach. W *Fudze I* czytamy:

Jestem ostatnim królem Polski, lecz postanowiłem porzucić zaszczyty i ukryłem się przed ludzkim wzrokiem. Naród, który podnosi rękę na monarchę, nie jest godny, by mieć króla. (...) Ukryję się przez ludzkim wzrokiem, a wtedy wszyscy zobaczą, co utracili ⁶⁶.

W przywołanym cytacie Bartłomiej ukazuje się czytelnikowi jako postać postrzegająca świat poprzez własne „utraczone nadzieje”. Jest zgorzkniałym człowiekiem, którego ludzie zawiedli. Bez względu na to, czy przyjmiemy wersję, że faktycznie jest królem, czy też ją odrzucimy, jedno jest pewne: Chochół traci zaufanie do ludzi, gdyż nie został przez nich doceniony i zrozumiany. Bohater dowodzi, iż wszystko co czynił, robił dla dobra Narodu. Postanowił uciec, schronić się w miejscu dla siebie bezpiecznym – w mieszkaniu swoich dziadków ⁶⁷. Wybiera drogę uchylania się od wyzwań – nie postępuje jak człowiek dojrzały, który stawia czoło problemom, lecz postanawia

⁶⁵ Tamże, s. 33.

⁶⁶ W. Szostak, *Fuga...*, s. 8.

⁶⁷ Mieszkanie dziadków pełni rolę domu-Arkadii, w której Bartłomiej spędził najszcześniejsze chwile. Idealizuje to miejsce: „Wracam do mieszkania dziadków, w którym spędzę resztę życia. Pamiętam je jak dziś, a mijające lata nie naruszyły przechowywanych pod sercem obrazów. (...) Obcy świat zaczynał się za bramą kamienicy, po ulicy jeździły samochody, a chodnikami spacerowali nieznani ludzie. Podwórko było naszym królestwem, znaleźmy jego zakamarki i władaliśmy nim niepodzielnie”. Zob. W. Szostak, *Fuga...*, s. 19-20. Bartłomiej odwołuje się do własnych przeżyć, aby „ożywić” stare wspomnienia, które pokryły się już patyną czasu.

salwować się ucieczką. Pierwsza z masek – „ostatniego króla Polski” nie przynosi mu oczekiwanego szczęścia i spełnienia⁶⁸.

Wydaje się, że w całym życiu bohatera, już od najmłodszych lat, istniała potrzeba ucieczki od zwyczajności. Nieustannie poszukiwał niezwykłych doznań jak wtedy, gdy postanowił wraz z przyjaciółmi spędzić noc na Wawelu przy grobowcu marszałka Piłsudskiego. Strażnik odkrył jednak ich kryjówkę i wygonił z podziemi. To pierwsza znacząca ucieczka bohatera, od tej pory staje się ona wyznacznikiem jego losów. Przeszłość daje wciąż o sobie znać, zachowania wypracowane w dzieciństwie, rzutują na dalsze losy postaci.

Każda z prób umiejscowienia się w świecie kończy się niepowodzeniem, nie pozwala na osiągnięcie zadowolenia, np. wtedy, gdy jako niedoszły bohater narodowy ukrywa się w spiżarce przed dziejowymi burzami i wielką historią, które targają jego domem. Należy podkreślić ironiczny wymiar tekstu, widoczny szczególnie w opisie kryjówki bohatera. Chochoł usuwa się w cień i znajduje bezpieczną przystań w spiżarce, gdzie „zjada żarłocznie ogórki” [sic!]:

Schodziłem z głównych linii frontów i zastygałem na całe dnie w tych porzuconych przez dzieje pokoikach, gdzie nie działo się nic powszechnego, gdzie ewentualne napięcia miały charakter osobisty i bardzo intymny⁶⁹.

Poszukiwanie pełni sprawia, że ucieka nie tylko przed większymi problemami, ale także izoluje się, unika bliskich, tworzy własny świat „wypełniony intymnością i napięciami”. Bezpieczną przystanią stają się spiżarka i służbówka: „oddalone od spiętrzonych wód potopu i nieświadome dziejowych napięć”⁷⁰. Bohater unika spieć, które targają domem i zaszywa się w miejscach, gdzie nie docierają dziejowe burze. Twierdzi, że to tam właśnie toczy się prawdziwe życie, którego tak pragnie.

⁶⁸ W rozdziale *Fuga I* Szostak nawiązuje do swojej wcześniejszej powieści – *Dumanowskiego*. W obu tych utworach bohaterowie (Bartłomiej i Dumanowski) wybierają wygnanie (Chochoł dobrowolne, Józafat Dumanowski początkowo przymusowe, a potem dobrowolne). W *Fudze* czytamy: „Postanowiłem porzucić zaszczyty i ukryłem się przed ludzkim wzrokiem, ale nie wykluczam, że jeszcze kiedyś opuszczę to miejsce mego dobrowolnego odosobnienia”. Zob. W. Szostak, *Fuga...*, s. 23. Bartłomiej ucieka przed światem, przed ludźmi, przed problemami. Z kolei w II części trylogii padają takie słowa: „W domu Józafat Dumanowski rozerwał pieczęcie i ze zdumieniem odnalazł zamiast oczekiwanych wyrazów współczucia i żalu [zmarła jego ukochana, Klementyna Bronowicka – A.M.] suchy dekret, który nakazywał mu kategoryczne opuszczenie Krakowa w ciągu jednego dnia. Pod komunikatem był tylko zamaszysty podpis Adama Czartoryskiego (...)”. Zob. W. Szostak, *Dumanowski...*, s. 87. Z czasem dekret został cofnięty, ale Józafat nie od razu powrócił do Krakowa, jeszcze kilka lat przebywał na dobrowolnym odosobnieniu.

⁶⁹ W. Szostak, *Fuga...*, s. 68.

⁷⁰ Tamże, s. 79.

Rozdział *Fuga IV* przynosi obraz Chochoła, który wraca po latach do domu. Jak sam podkreśla „zostawił szczęśliwą rodzinę” i wyruszył, niczym Odys⁷¹, w świat. Nie da się jednak całkowicie uciec od przeszłości, często daje ona o sobie znać w dramatycznych chwilach, jak wtedy, gdy umarła jego matka, a on nawet się z nią nie pożegnał. Śmierć matki zmienia wszystko, bohater wraca po latach do kamienicy przy ulicy S., do rzeczywistości, przed którą uciekł. Świadomość, że z dawnego świata nie zostało prawie nic, jedynie niepotrzebne mieszkanie, sprawia, że Bartłomiej pragnie zachować choć jedno wspomnienie, które wiązałoby go z przeszłością. Opuszcza dom, z przekonaniem, że nigdy do niego już nie powróci:

Zostawiam to wszystko i wychodzę z domu, który pamiętam sprzed lat. Jedno wspomnienie zabieram, a wraz z nim setki innych, ważniejszych. Zamknę drzwi na klucz i już nigdy tu nie powrócę⁷².

W odsłonie Bartłomieja jako rencisty również jest obecny wątek ucieczki. Chochół opuścił przed laty żonę i córkę. Podróżował po świecie, pracował zawodowo, odciał się od własnej rodziny, kiedy w końcu wraca do domu, okazuje się, że w jego mieszkaniu nikogo już nie ma:

Wróciłem do domu i jestem sam. Tak samo jak przed powrotem. Czekam, ale nie wiem, czy ktoś przyjdzie. Spytałbym sąsiadów, ale sam nie wiem. Czy w ogóle mnie pamiętają? Starzy pewno pomarli, młodzi nie pamiętają. Czy wiedzą, gdzie Zosia? Może zostawiła u dozorczy adres? Jutro spytam, mam czas. Jestem rencistą, mam czas⁷³.

Nie znamy motywów ucieczki Bartłomieja – czy wynikała z lęku przed codziennością, poczuciem odpowiedzialności, a może nudą? Chochół nie umie rzetelnie ocenić swoich poczynań i wyborów, ale przyczyn niepowodzeń upatruje w czynnikach zewnętrznych:

⁷¹ Podróż Bartłomieja można analizować zarówno w wymiarze dosłownym (przemieszczanie się), jak i metaforycznym (jako poszukiwanie sensu bytu). Hana Voisine-Jechova w artykule *Podróż jako doświadczenie, marzenie oraz poszukiwanie sensu egzystencji w prozie 1760-1820* dowodzi: „Od opisu podróży przechodzi się do pytań, czy człowiek nie jest wszędzie cudzoziemcem, czy można w ogóle znaleźć miejsce, gdzie jest się „u siebie”. Zwiedzanie krajów oddalonych i nawet egzotycznych otwiera do romantycznego uczucia tęsknoty, niezadowolenia, samotności, zwraca uwagę na kontrast między urodą świata zewnętrznego a nienasyconym człowiekiem”. Zob. H. Voisine-Jechova, *Podróż jako doświadczenie, marzenie oraz poszukiwanie sensu egzystencji w prozie 1760-1820*..., s. 121. Jakkolwiek autorka artykułu koncentruje się w swoim tekście na prozie XVIII i XIX-wiecznej, to jednak jej ustalenia można odnieść także do prozy współczesnej (w tym do twórczości Szostaka). Bartłomiej w każdej odsłonie swego życiorysu jest stale w drodze – podróżuje po świecie, zmienia miejsca pobytu, ale także zagłębia się w siebie, „grzebie” we własnych nastrojach i przeżyciach.

⁷² W. Szostak, *Fuga*..., s. 131.

⁷³ Tamże, s. 147.

Po co zaczęliśmy ten remont? Może gdyby nie on, wszystko potoczyłoby się inaczej? Dlaczego się łudzę? Zaczęliśmy remont, bo bez niego wszystko byłoby jeszcze gorzej; i szybciej. Mieliliśmy zacząć nowe życie, bo stare nam umarło. Nie udało się nam doczekać tego nowego. Szkoda⁷⁴.

Liczył na to, że gdy skończy się remont, jego relacja z żoną zostanie odbudowana. Na czas przemeblowywania mieszkania Bartłomiej wyprowadził się do Kozła Ostrowskiego, do domu jednak już nie wrócił:

Był remont, skakaliśmy sobie do oczu. Czuliśmy, że to początek końca i trzymaliśmy się tylko nadziei, że po remoncie wszystko się zmieni. Nowy dom, nowe życie, możliwość zapełnienia naszej przestrzeni nowymi wspomnieniami. Ziemia obiecana, do której nie doszliśmy. Kiedy to zrozumiałem, wyprowadziłem się do Ostrowskich⁷⁵.

Oczekiwał, że odnowione mieszkanie zmieni jego życie, uratuje związek z Zosią. Bohater zamiast jednak stawić czoła problemom, uciekł przed nimi – miał dojść z Zosią do porozumienia, schronił się u Kozła i tam w mieszkaniu przyjaciela nawiązał intymną relację z jego żoną, Anią.

W rozdziale *Fuga VII* ucieczka Bartłomieja jest jak najbardziej dosłowna. Widzimy Chochola jako bezdomnego, śpi na dworze, narażony jest na niechęć i zaczepki innych ludzi, dla których bezdomność jest zagrożeniem. Ucieczka w jego sytuacji staje się obroną przed ludzką agresją:

Uciekałem, bo mnie obudzili i zaczęli wyzywać. Jeden kopnął mnie w brzuch, to się obudziłem i wstałem. A drugi uderzył mnie w twarz, więc zacząłem uciekać⁷⁶.

Ucieka przed prześladowcami i chroni się w jednym z mieszkań. Tylko w tej odsłonie zachowanie bohatera ma wydźwięk pozytywny: wtedy poznaje Zosię, nawiązuje z nią bliską relację i zyskuje własne mieszkanie (jakkolwiek nielegalnie). Rozważa, czy może je zająć przez zasiedzenie. Wreszcie czuje się bezpiecznie, nikt go nie gnębi, znajduje przyjazną przystań⁷⁷.

⁷⁴ Tamże, s. 159-160.

⁷⁵ Tamże, s. 161.

⁷⁶ Tamże, s. 195.

⁷⁷ W rozważaniach nad pojmowaniem fugi jako ucieczki zostają pominięte dwa rozdziały: *Fuga VI* i *Fuga VIII – niedokończona*. W tym pierwszym Bartłomiej to człowiek sukcesu, drugi zawiera obraz Chochola jako człowieka starego. W tych obu przypadkach nadinterpretacją byłoby pojmowanie ich losów jako ucieczki przed czymś lub kimś. W *Fudze VI* tylko w delikatny sposób jest zasugerowana pewna forma ucieczki – w świat iluzji. Bohater uważa, że zakup nowego mieszkania pomoże mu

Słowo „fuga” ma jednak jeszcze jedno znaczenie. Jest to dysocjacyjne zaburzenie nerwicowe (fuga dysocjacyjna⁷⁸). Objawia się ono ucieczką z aktualnej sytuacji, z reguły nieprzyjemnej. Osoby dotknięte tym zaburzeniem mają całkowitą amnezję wsteczną, polegającą na problemach z odtworzeniem przeszłości. W *Fudze VII* czytamy:

Nazywam się Bartłomiej Chochół i nie wiem, gdzie jestem. Wydawało mi się, że umarłem. Obudziłem się zupełnie sam. Mieszkanie jest puste. Boli mnie noga. Nie pamiętam, skąd się tu wziąłem. Uciekałem. Wszystko coś mi przypomina⁷⁹.

Bartłomiej ma problem z pamięcią, „wszystko coś mu przypomina”, jednak nie potrafi określić, co wydarzyło się wcześniej. Podejmuje jednak próbę opowiadania, by poprzez opowieść zrozumieć przeszłość i jakoś się w niej osadzić. „Przypominanie poprzez opowiadanie” to typowy wyznacznik postępowania bohatera.

Charakterystyczną cechą Chochóła jest posiadanie osobowości wielorakiej oraz problem z zintegrowaniem tożsamości. Może to świadczyć o dysocjacyjnym zaburzeniu nerwicowym. Takie wyjaśnienie wariantów biografii postaci stanowi pomoc w analizie utworu. Nie wiemy, czy Bartłomiej ma amnezję⁸⁰, faktem jednak jest, że wspominając przeszłość, nie potrafi podać spójnej wersji swojego życiorysu. Niewyraźalność stanowi istotny wyznacznik postrzegania świata przez Chochóła. W rozdziale *Fuga VIII – niedokończona* bohater stwierdza:

Wypełniłem ten dom wspomnieniami. Jestem ostatni, który może opowiedzieć, co tu się wydarzyło. Reszta już nie żyje. Jestem ostatni, ale nie potrafię. To nie jest kwestia sklerozy. Ja po prostu nie potrafię tego wszystkiego opowiedzieć⁸¹.

Bartłomiej twierdzi, że nie cierpi na sklerozę, jednak nie potrafi opowiedzieć wydarzeń, które miały miejsce w kamienicy przy ulicy S. Sytuacja jest o tyle nietypowa, iż we wcześniejszych rozdziałach podejmował taką próbę – słowa się jednak wyczerpały: „bo

odbudować relację z Zosią. Z kolei w *Fudze VIII – niedokończonej* Bartłomiej jest już tylko widzem wydarzeń dziejących się na zewnątrz mieszkania. Traktuje swój dom jako bezpieczny azyl, dzięki któremu może odciąć się od świata.

⁷⁸Zwraca na to uwagę także Anna Al-Araj w cytowanym artykule: *Różne warianty samego siebie. O „Fudze” Wita Szostaka...*, s. 34.

⁷⁹W. Szostak, *Fuga...*, s. 193.

⁸⁰W rozdziale *Fuga VIII* Bartłomiej ma problemy z przypomnieniem sobie przeszłości, wprost mówi, że nie potrafi odtworzyć pewnych wydarzeń ze swojego życia. Mogłoby to sugerować amnezję.

⁸¹W. Szostak, *Fuga...*, s. 222.

jak można opowiedzieć życie, nawet swoje? Jak można opowiedzieć choćby jeden rok, albo nawet dzień?”⁸².

Trudno jednoznacznie orzec, czy omawiany aspekt był decydujący w wyborze tytułu? Z jednej strony odwołanie się do psychiatrii daje szerszy kontekst interpretacyjny, z drugiej jednak – upraszcza symboliczny wymiar tekstu⁸³.

Bartłomiej wielokrotnie podkreśla, że pewnych rzeczy nie pamięta, zapomniał je, lub pamięta, ale inaczej. Czy wynika to z amnezji, a może z próby oszukiwania samego siebie i „ucieczki” przed odpowiedzialnością? Czytelnik nie ma pewności. Bohater wprowadza w błąd nie tylko odbiorcę, ale i samego siebie. Z wielu wariantów pozwala czytelnikowi wybrać jeden, bawi się nim i wprowadza w błąd – wszystko to po to, by poprzez opowiadanie odnaleźć jakiś spójny obraz siebie.

Fuga stanowi ważne dzieło w dorobku Szostaka. Pisarz stworzył świat, w którym czytelnik porusza się wśród wielu niedomówień i niedopowiedzeń. Autor-filozof podejmuje liczne zagadnienia z pogranicza literatury i filozofii. Już sam tytuł sugeruje odbiorcy odniesienia do różnych nauk: muzykologii, psychologii i filozofii. Ważne są także nawiązania literackie, dzięki nim czytelnik może odnajdywać wciąż nowe drogowskazy. Przypomina to nieco wędrówkę po labiryncie (motywie tak ważnym w prozie Szostaka), gdzie w zależności od obranego kierunku, ukazują się odbiorcy nowe obszary⁸⁴. Autorowi udało się połączyć trzy znaczenia słowa „fuga” w spójną całość, co daje interesujący efekt końcowy.

⁸² Tamże, s. 225.

⁸³ Symboliczny wymiar tekstu zostanie przedstawiony w kolejnych rozdziałach.

⁸⁴ Zastosowany przez Szostaka zabieg literacki posiada związek z *Grą w klasy* Julio Cortazara – czytanie powieści Szostaka można rozpocząć od dowolnego rozdziału, wracać do wcześniejszych *Fug*, a niektóre pominąć. Autor *Chocholów* postępuje podobnie jak Cortazar – „gra w klasy” z odbiorcą, bawi się swoim tekstem. W odniesieniu do *Gry w klasy* latynoskiego pisarza czytamy, że otwarta struktura tekstu „to (...) bardziej symboliczny gest w stronę czytelnika, któremu pragnie się uświadomić jego aktywną rolę w procesie lektury. Realna ingerencja w tekst jest ograniczona, ponieważ interpretacja losów postaci nie zmienia się radykalnie, gdy przejść od jednego sposobu czytania do drugiego. Każda z lektur jest fragmentaryczna – w tym sensie (...) wymagająca współpracy czytelnika. Kalejdoskop, jedna z wielu metafor postrzegania świata przez cortazarowskich bohaterów, to figura pasująca do wrażeń z lektury: barwne kawałki umysłowej, emocjonalnej i słownej woltyżerki układające się wokół nieosiągalnego centrum”. Zob. E. Łukaszyk, N. Pluta, *Historia literatur iberoamerykańskich*, Wrocław 2010, s. 405. Fragmentaryzm to także wyznacznik *Fugi* Szostaka – tekst zbudowany jest z „barwnych szkieł” i niczym w kalejdoskopie nie daje jednej spójnej i skończonej całości.

1.2. *Dumanowski* – alternatywne wersje historii

W *Dumanowskim* poznajemy losy tytułowej postaci, a utwór zawiera alternatywne wersje historii. Szostak kreuje świat, w którym pojawiają się postaci, wydarzenia, miejsca znane z dziejów Polski i świata, ale ukazane często w innym porządku, w sposób odmienny od ustalonego na kartach podręczników. Pisarz podejmuje jakiś temat, lecz rozwija go w innym kierunku niż czytelnik się spodziewa⁸⁵. Józafat Dumanowski to bohater, który żył 123 lata (jego losy przypadają na okres zaborów). Szostak opisuje swojego bohatera w tym tak ważnym dla Polski okresie: rozprawia się z mitami, polemizuje z mesjanizmem, przedstawia własną wizję historii.

Katarzyna Ossowska, badaczka prozy Szostaka, sytuuje tę powieść między fantastyką a powieścią historyczną. Zauważa, że odbiorca odnajduje w tekście pisarza elementy *fantasy*, nawiązania do piśmiennictwa hagiograficznego oraz do polskiej powieści historycznej⁸⁶.

Omawiany utwór ma znaczący tytuł, który można rozpatrywać z różnych perspektyw. Jeśli czytelnik akcentuje fantastyczność obecną w *Dumanowskim*, wówczas tytułatura dzieła informuje czytelnika, że centralną postacią (a zatem nie tylko tytułową) jest Józafat. W fantastyce literackiej (ale także filmowej) skierowanie uwagi odbiorcy w kierunku bohatera sugeruje, iż tekst stanowi przede wszystkim opowieść o wykreowanej postaci. Jakkolwiek w przypadku *Dumanowskiego* można przyjąć taką perspektywę, jednak byłaby ona znacznym uproszczeniem – wydarzenia, ale także przestrzeń i czas są równie ważne.

Źródłem odniesień może być także piśmiennictwo hagiograficzne. Wieki średnie to okres, kiedy takich tekstów powstało wiele (choć ten dział piśmiennictwa został zapoczątkowany już w starożytności). Pisarz poprzez tytułaturę wyraźnie nawiązuje do tego typu literatury. W hagiologii bardzo często tytuły zawierały imię świętego, męczennika, ascety, np. *Męczeństwo świętych Perpetui i Felicyty*, *Żywot św. Antoniego*, *Żywot św. Marcina*. W utworze autora *Oberków...* pojawia się wyłącznie nazwisko (bez

⁸⁵ Szostak stosuje podobny zabieg jak Jacek Dukaj w powieści *Lód*. W utworze tym mamy do czynienia również z alternatywną historią Polski, gdzie pierwsza wojna światowa nigdy nie wybuchła, a Królestwo Polskie znajduje się pod władzą Imperatora.

⁸⁶ Por. K. Ossowska, „*Dumanowski*” Wita Szostaka – między fantastyką a powieścią historyczną, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne” 2017, nr 16 (1), s. 77-96.

imienia) pozbawione dookreślenia, na czym miałabym polegać wyjątkowość omawianej postaci, choć przecież sama fabuła wyraźnie to wyjaśnia.

Szostak sięga również po wzorzec powieści historycznej, na co zwraca uwagę Ossowska:

Nadanie powieści tytułu tożsamego z nazwiskiem głównego bohatera jest sposobem na przywołanie u czytelnika konotacji z powieściową tytulaturą inspirowaną często imionami i nazwiskami wiodących postaci, tak jak w przypadku *Pana Wołodyjowskiego* Henryka Sienkiewicza. Powieść przedstawia się więc jako historia traktująca o wyjątkowej jednostce i jest to koherentne z treścią utworu. Konkretyzacja tytułowej postaci następuje natychmiast po przeczytaniu pierwszych zdań. Józefat Dumanowski rysuje się jako silny wódz oraz bohater narodowy⁸⁷.

Badaczka wyraźnie zaznacza, że wybór tytułu w przypadku *Dumanowskiego* nie był przypadkowy. Akcentuje relację tytulatura – powieść historyczna, co jednak nie stanowi jedyne wyznacznika omawianego tekstu (równie ważne jest nawiązanie do *fantasy* i *hagiologii*). W artykule Ossowska omawia wpływ tych trzech gatunków literackich na utwór Szostaka, ale odnośnie tytułu zwraca uwagę przede wszystkim na powieść historyczną.

Wnikliwy czytelnik *Dumanowskiego* odkryje jeszcze jedno źródło odniesień – *Beniowskiego* Juliusza Słowackiego. Jakkolwiek dzieło Szostaka nie spełnia wymogów poematu dygresyjnego, to jednak tytulaturę obu tekstów wiele łączy. Także fabuła tych utworów jest podobna – koncentruje się na opisie awanturniczego życia tytułowych postaci.

Postać Maurycego Augusta Beniowskiego inspirowała wielu twórców (powstały liczne teksty prozatorskie, sztuki teatralne i filmy na jego temat), ale także historyków⁸⁸. Jak zauważa Jean-Christophe Rufin w *Posłowniu* do swojej powieści *Podróże króla Madagaskaru*:

Obfitość tej twórczości wynika nie tylko z wyjątkowego charakteru jego przygód. Ma także związek z tajemnicą, która otacza życie podróżnika. Paradoks polega na tym, że wiele o sobie

⁸⁷ Tamże, s. 85.

⁸⁸ Ustalenia na temat postaci Maurycego Beniowskiego znajdziemy w książce Stanisława Makowskiego *Tęcze i świerzopy. Słowacki, Beniowski, Mickiewicz*. Makowski wiele miejsca poświęcił tej nietuzinkowej postaci, jednak, jak sam zauważył, wciąż na jej temat jest więcej niewiadomych niż pewników. Por. S. Makowski, *Tęcze i świerzopy. Słowacki, Beniowski, Mickiewicz*, Wrocław 1984.

opowiadał. Ale choć nigdy nie przestał się usprawiedliwiać i wciąż tłumaczył swoje czyny, zagadkowa pozostaje sama jego osobowość⁸⁹.

Te słowa mogłyby stanowić podsumowanie także postaci Józafata. Szostak nie mógł znać dzieła Rufina (wydanego już po opublikowaniu *Dumanowskiego*), jednak losy Józafata posiadają wiele punktów stykowych z barwnym życiorysem Beniowskiego.

Należy wyraźnie podkreślić, że u Szostaka widać wyraźną inspirację różnymi gatunkami literackimi, nie tylko wybór tytułu o tym świadczy, ale także sposób prezentacji wydarzeń. Warto omówić te elementy, aby tym wyraźniej podkreślić złożoność samego dzieła, oraz by poszerzyć perspektywę badawczą.

W stronę fantastyki

Ojczyzną fantastyki, w jej współczesnej postaci, jest Wielka Brytania, a fikcja fantastyczna graniczy z *science fiction*, horrorem i literacką baśnią⁹⁰. Katarzyna Ossowska zwraca uwagę na takie komponenty *fantasy* w *Dumanowskim* jak: liczne niedomówienia, sprzeczności w prezentowanych faktach, niezwykle zdarzenia, fikcyjni bohaterowie, którzy jednak wykazują podobieństwo (np. poprzez tożsame nazwiska) z prawdziwymi postaciami: Adamem Mickiewiczem, Juliuszem Słowackim, Adamem Czartoryskim, itd.

Liczne niedomówienia to istotny wyznacznik *Dumanowskiego*, którego lektura daje odbiorcy wyraźną możliwość konkretyzacji miejsc niedookreślenia. Szostak prowadzi dialog z czytelnikiem i pozwala mu wybierać spośród dwóch, trzech, a nawet więcej rozwiązań. Tak czyni chociażby w opisie panien Gardzienickich:

Niestety, dokumenty, na które powołuje się Jan Nepomucen Ćwikliński, zaginęły za czasów Republiki i na zawsze pozostanie nierozstrzygnięte, czy bliźniaczki Gardzienickie były w czasach wspominanych tak chętnie przez Józafata Dumanowskiego młodymi dziewczętami, czy też dobiegającymi sześćdziesięciu lat starymi pannami. Tak czy owak, niepozorne odkrycie Ćwiklińskiego czyni tę historię nader tajemniczą [sic!]⁹¹.

⁸⁹ J.-Ch. Rufin, *Posłowie* [w:] Tenże, *Podróże króla Madagaskaru*, przeł. A. Michalska, Warszawa 2019, s. 277.

⁹⁰ Takiego podziału dokonuje Katarzyna Ossowska w artykule *Dumanowski*” *Wita Szostaka*..., s. 77-78. Podobnie czyni Tomasz Pindel, który z fantastyką kojarzy fantastykę grozy (z tego nurtu wyrasta horror), *science fiction* oraz *fantasy* (gatunek wywodzący się bezpośrednio z baśni). Por. T. Pindel, *Realizm magiczny*..., s. 40-41.

⁹¹ W. Szostak, *Dumanowski*..., s. 35.

Warto się zastanowić, czemu mają służyć częste niedopowiedzenia w *Dumanowskim*. Zapewne powodów można by wskazać wiele, jednak wydaje się, że czynnikiem decydującym jest słowo „tajemnica”. Szostak lubuje się w ukrywaniu „faktów” przed czytelnikiem, stwarza aurę magiczności, według Ossowskiej:

Dumanowski nie jest powieścią, którą można jednoznacznie i definitywnie zinterpretować. Rozwiązania fabularne, które zastosował Szostak, nie pozwalają na logiczne ułożenie losów głównego bohatera. Dodatkowo każdą próbę uporządkowania historii wieńczy figura paradoksu, która uniemożliwia ustalenie prawdy o jego życiu⁹².

Tekst Szostaka ma strukturę labiryntu – wiele dróg oraz liczne ścieżki (w tym ślepe). Nie tylko sama przestrzeń posiada taką konstrukcję⁹³, ale także biografia Dumanowskiego swoją strukturą przypomina labirynt. Pisarz konstruuje swojego bohatera jako człowieka pełnego sprzeczności, który nie tylko nie chce przed nikim odsłonić siebie, ale sam w pewnym sensie gubi się w swojej biografii:

Dumanowski podyktował w swoim życiu co najmniej tuzin własnych życiorysów. (...) W każdym z nich ten wielki człowiek odsłaniał nowe oblicze. Raz spędził dzieciństwo na Podolu, innym razem – w Krakowie. Jeszcze innym razem był zrodzony w Litwie albo we Włoszech, z ojca Polaka i matki Toskanki, jeszcze innym razem chciał być uznany za sierotę wychowanego w przyklasztornym sierocińcu, który nie znał swych rodziców, choć wiedział od zakonników, że co miesiąc na adres przytułku przychodzą pieniądze w kopercie opatrzonej pieczęciami kancelarii samego cara⁹⁴.

Józafat doczekał się trzech biografii (wzajemnie sprzecznych) oraz licznych artykułów, domysłów, plotek w prasie lokalnej i zagranicznej. Jego losy były tak złożone, że badacze życiorysu bohatera narodowego natrafiali wciąż na nowe drogi prowadzące donikąd, choć z tej gmatwaniny śladów próbowali stworzyć spójny obraz Dumanowskiego:

⁹² K. Ossowska, *Dumanowski*” Wita Szostaka..., s. 92.

⁹³ Zjawisko to obrazuje cytat zaczerpnięty z *Dumanowskiego*: „Jeden z biografów Dumanowskiego, Jan Nepomucen Ćwikliński, twierdził, że udało mu się zidentyfikować ponad wszelką wątpliwość czterdzieści dwa adresy, pod którymi Ojciec Republiki był zameldowany, a i te nie wyczerpują całej listy. Ten sam Ćwikliński pokusił się nawet o wytyczenie na mapie Krakowa tras tych przeprowadzek, jakby chciał odkryć w nich jakąś tajemną symbolikę, klucz do zrozumienia Józafata Dumanowskiego. Opublikowane wyniki i śmiałe hipotezy naraziły go jednak na liczne docinki innych historyków i dziennikarzy, którzy w szkicach Jana Nepomucena widzieli tylko chaotyczną płataninę, nazywaną złośliwie w prasie bulwarowej »pajęczyną Ćwiklińskiego«”. Zob. W. Szostak, *Dumanowski...*, s. 89.

⁹⁴ Tamże, s. 90.

Jeden z biografów Józafata Dumanowskiego (...) Kajetan Kogucki, tak opisywał postać Ojca Republiki: „Był wysoki, choć zarazem niski; potężny, ale też na swój sposób drobny; przystojny, choć daleko mu było do pięknych rysów; ujmujący, ale zarazem szorstki; kulturalny wobec dam, ale też potrafiący rzucić grubym słowem; gruntownie wykształcony, acz prosty w sądach; obdarzony charyzmą, która wybijała go ponad przeciętność, ale też dzięki swej zwyczajności obdarzony szczególnym darem zniknięcia w tłumie. Taki właśnie był Józafat Dumanowski⁹⁵.

Przytoczony cytat obrazuje, że nie tylko losy Dumanowskiego posiadają konstrukcję labiryntu, ale także samą strukturę psychiczno-fizyczną bohatera charakteryzuje złożoność i wielowarstwowość⁹⁶.

Elementem wpisującym omawiany tekst w ramy *fantasy* są także niezwykle zdarzenia. Generalnie, na wydarzenia wykraczające poza zwyczajność można spojrzeć z dwóch punktów widzenia: albo jako przejaw motywów fantastycznych, lub elementów hagiograficznych. Tekst Szostaka jest na tyle złożony, że granica pomiędzy gatunkami literackimi jest płynna. Zjawisko to podkreśla w swoim artykule Ossowska:

Bez wątpienia Szostak cały czas poszukuje form i rozwiązań literackich, za których pomocą mógłby w sposób pełny i oryginalny opowiadać o rzeczywistości. Dodatkowo decyzja o odejściu od ścisłych ram gatunkowych spowodowała, że dziś nie można jednoznacznie sklasyfikować jego utworów⁹⁷.

Pisarza trudno jednoznacznie „zaszufladkować”, gdyż jego utwory wymykają się prostym klasyfikacjom. W *Dumanowskim* liczne wydarzenia mające znamiona cudowności, posiadają rys fantastyczny, ale także zawierają konotacje religijne⁹⁸. Zjawisko to warto omówić na konkretnym przykładzie.

Kajetan Kogucki, jeden z fikcyjnych biografów Józafata, dowodził, że w życiu Ojca Republiki doszło do Przemiany, podczas której bohater narodowy „przekazał siebie” Józefowi Pijarskiemu. Dumanowski usunął się w cień, a jego miejsce zajął wychowanek ojców pijarów:

⁹⁵ Tamże, s. 12.

⁹⁶ Jak czytamy w książce *Symbole i alegorie. Leksykon: historia, sztuka, ikonografia*: „Pokonywanie labiryntu symbolizuje zarówno duchową podróż, mającą na celu poznanie najgłębiej skrytych obszarów własnego „ja” (czystego serca lub dla mistyków chrześcijańskich *mens*), jak i wędrówkę duszy po śmierci ciała”. Zob. M. Battistini, *Symbole i alegorie. Leksykon: Historia, sztuka, ikonografia*, przeł. K. Dyjas, Warszawa 2005, s. 262.

⁹⁷ K. Ossowska, „Dumanowski” *Wita Szostaka*..., s. 81-82.

⁹⁸ W dalszej części pracy szerzej zostaną omówione wydarzenia będące odniesieniami do sfery religii.

Dumanowski do sprawy Przemiany podchodził bardzo poważnie, traktując ją jako misterium. Przez cały czas wzrastania Józefa Pijarskiego szukał (...) potwierdzenia swej pierwszej wizji, która kazała mu zobaczyć w małym znajdzie samego siebie. Latami czekał na znak (...), który potwierdziłby boski charakter Przemiany⁹⁹.

Przywołany cytat można analizować z dwóch perspektyw – jako element fantastyczny lub hagiograficzny (obie interpretacje są uzasadnione). Metamorfoza postaci jest silnie zakorzeniona w literaturze zwłaszcza tej o wymiarze archetypicznym, opartej na wierzeniach: mit o Dafne zamienionej w Gaję, mit o Niobe przemienionej w kamień, *Metamorfozy* Owidiusza, *Biblia* i historia o żonie Lota, ale także fantastycznej, np. przemiany w wilkołaków czy wampirów przez różnych bohaterów *fantasy*, cykl *Belroski* Olgi Gromyko, cykl *Świat Dysku* Terryego Pratchetta. Stąd też pisząc o Przemianie w *Dumanowskim* należy podkreślić, że Szostak łączy w swoim tekście elementy o proveniencji sakralnej, jak i świeckiej, a także miesza porządki – z jednej strony nadaje swojej postaci znamiona niezwykłości, ukazuje Dumanowskiego jako „mitycznego herosa”, z drugiej degradowuje tę postać takim przedstawieniem:

Wbrew licznym opowieściom, które krążyły pośród polskiego ludu, [Dumanowski – A.M.] dawno nie siedział w siodle, więc swoje poświęcenie okupił bólem pośladków. Zamiast cieszyć się z proklamacji Republiki, leżał na Wawelu obłożony zimnymi kompresami nasączonymi wywarem z rumianku i pojękiwał cicho¹⁰⁰.

Szostak tworzy mit i jednocześnie nieustannie go odczarowuje – temu służą, np. liczne fikcyjne biografie, na które powołuje się narrator. Czytelnik choćby chciał uwierzyć w opowiadaną historię, co rusz jest informowany, że cała opowieść jest nieprawdziwa. Odbiorca odnajduje tyle tropów, wykluczających się opowieści, iż ma problem z jednoznacznym ocenieniem postaci Dumanowskiego. Pisarz podsuwa czytelnikowi „skrawki” mitu, by po chwili zaakcentować jego fikcyjność. Jak zauważa Ossowska:

Centralna część krakowskiej trylogii intryguje nie tylko z powodu fantastycznej atmosfery, nawiązań do polskiej tradycji powieści historycznej oraz korelacji z piśmiennictwem hagiograficznym, ale również ze względu na podejrzenie ukazania w niej procesu „degradacji mitu – degradacji *fantasy*”¹⁰¹.

⁹⁹ W. Szostak, *Dumanowski...*, s. 119.

¹⁰⁰ Tamże, s. 126.

¹⁰¹ K. Ossowska, „*Dumanowski*” Wita Szostaka..., s. 82.

Elementem, który można rozpatrywać z dwóch punktów widzenia, są fikcyjni bohaterowie, posiadający jednak realnych reprezentantów. Aspekt ten stanowi zarówno wyznacznik *fantasy*, ale poprzez formę jest także nawiązaniem do powieści historycznej (w jej wersji alternatywnej). Szostak staje się w pewnym stopniu prekursorem – sam wyznacza sobie ramy gatunkowe: zaciera granice, przekracza formalne wymogi danego typu literatury i kreuje własne światy. W odniesieniu do fikcyjnych bohaterów celowe jest odniesienie do *fantasy* – alternatywne losy postaci mogą być rozpatrywane w ramach tego gatunku¹⁰².

W tekście pojawiają się postaci, którym pisarz nadał znaczące imiona odsyłające do wczesnego chrześcijaństwa – to Perpetua i Felicyta, co stanowi nawiązanie do dwóch męczennic z wczesnych wieków chrześcijaństwa¹⁰³. Szostak jednak nie obdarzył ich przymiotami świętych, ale cechami zgoła innymi – były „uroczymi pannami”, nieobojętnymi na urok Dumanowskiego i Chodnikiewicza:

Kiedy się spotkali, rozpoczęły się gorące szepty i głębokie westchnienia. (...) [Dumanowski i Chodnikiewicz – A.M.] właśnie zdjęli koszule, by w księżycowej poświacie zademonstrować dziewczętom swe poorane wojennymi bliznami torsy, kiedy od strony pałacu dało się słyszeć ujadanie psów.

- To nasz ojciec, strzeżcie się! – zakrzyknęła przerażonym głosem Perpetua¹⁰⁴.

Córki próbowały przekonać ojca, że oto ma przed oczyma biednych, nerwowo chorych ludzi, którym one chciały pomóc. Paolo Fieramosca wzruszony dobrocią córek ugościł wędrowców, ale rankiem dnia następnego wywiózł do przytułku dla obłąkanych¹⁰⁵.

¹⁰² Tomasz Pindel z fantastyką kojarzy m.in. historię alternatywną, czyli literackie gdybanie – co by było, gdyby... Por. T. Pindel, *Realizm magiczny...*, s. 42. Z kolei Katarzyna Ossowska jakkolwiek dostrzega rys fantastyczny w alternatywnej historii świata wykreowanego przez Szostaka, to jednak uważa, że pod względem formy pisarz wpisuje się w nurt nowej powieści historycznej. Por. K. Ossowska, „Dumanowski” Wita Szostaka..., s. 84. Autorka niniejszej pracy omówi fikcyjnych bohaterów (o nawiązaniach realnych) w ramach *fantasy*, zaś losy Krakowa (i generalnie wydarzenia „historyczne”) w obrębie powieści historycznej.

¹⁰³ Perpetua i Felicyta zmarły śmiercią męczeńską 7 marca 203 roku w Kartaginie. W odróżnieniu od bohaterek z prozy Szostaka nie łączyły ich więzy pokrewieństwa – Felicyta była ciężarną niewolnicą, a Perpetua młodą arystokratką z małym dzieckiem. Zostały uwięzione za panowania cesarza Septymiusza Sewera. „Oplątane siecią kobiety miał zabić rozszalały byk. Mając ubranie podarte na strzępy, ze skromności próbowały się zasłonić. Widzowie, zmęczeni widokiem męki dwóch młodych matek, zażądali, by je dobić. Objęte, zginęły od miecza”. Zob. O. Haumonté, *Wielka księga świętych*, przeł. T. Szafrński, Warszawa 2012, s. 81.

¹⁰⁴ W. Szostak, *Dumanowski...*, s. 20.

¹⁰⁵ W opisie pobytu w szpitalu mamy dwa wyraźne nawiązania literackie: do *Pisma Świętego* (a dokładniej przypowieści o miłosiernym Samarytaninie) oraz *Lotu nad kukulczym gniazdem*. W utworze Szostaka padają takie słowa: „Pobyt w nim [w szpitalu – A.M.] kosztował piętnaście dukatów

W *Dumanowskim* szczególne miejsce zajmują postaci znane z dziejów literatury – Juliusz Słowacki i Adam Mickiewicz. W tekście Szostaka byli oni niespełnionymi poetami, którzy cierpieli na niemoc twórczą. Malaryczne powietrze Krakowa działało na nich obezwładniająco. Pisarz obala mity romantyczne, np. poprzez ironiczne opisy postaci wieszczów narodowych. Tak autor *Chocholów* zobrazował przyjazd Słowackiego do Krakowa w 1829 roku:

[Wysiadł z dyliżansu i – A.M.] nagle zapragnął poczuć na języku smak rodzinnego domu. Otworzył więc ciężkie wieko okutego kufra i wybrał konfiturę mirabelkową, przyrządzoną z owoców drzewa, które rosło u nich w ogrodzie. Zapominając o całym świecie, usiadł na kufrze, założył nogę na nogę i zanurzając palec w słoiku, jadł, oblizując wargi. Dookoła kręcili się ludzie, pokrzykiwali wozacy, wozy rozjeżdżały błotniste koleiny, a dwudziestoletni Juliusz Słowacki, z wykształcenia prawnik, a z ducha poeta, zajadał się domową konfiturą, nie bacząc na to, że brudzi sobie mankiet surduta¹⁰⁶.

Szostak przedstawia Słowackiego niczym bezradne dziecko, człowieka o chorobliwej wręcz wrażliwości, czulego na klimat miejsca, do którego przybył. Zaraz po przyjeździe do Krakowa udał się na Wawel, gdzie przeżył coś na kształt wizji:

Od tamtego dnia krążył wokół Wzgórza Wawelskiego jak gończy pies wokół zwierzyny. Bał się królewskiej nekropolii, ale jednocześnie coś go tam przyciągało. Czuł, że jego poezja musi wzrosnąć na grobach¹⁰⁷.

miesięcznie, którą to sumę za obydwu pensjonariuszy sumiennie odprowadzał Paolo Fieramosca, utwierdzany przez swe córki w przekonaniu, że dzięki temu spełnia czyn miłosierdzia”. Zob. W. Szostak, *Dumanowski...*, s. 21. Nawiązanie zatem do opowieści o miłosiernym Samarytaninie jest czytelne. Szostak jednak w swoim utworze czerpie motywy także ze współczesnej literatury powszechnej – autorem *Lotu nad kukulczym gniazdem* jest Ken Kesey, a fabuła powieści koncentruje się wokół opisu losów Randle’a Patricka McMurphy’ego. Trafia on do szpitala psychiatrycznego, gdyż udaje chorego psychicznie i w ten sposób unika więzienia. Przebywając w szpitalu, organizuje ucieczkę ze szpitala, nie udaje mu się jednak ta próba buntu. W *Dumanowskim*, podobnie jak u Kena Keseya, bohaterowie mimo zdrowia psychicznego zostali uznani przez otoczenie za obłąkanych: „Po kilku dniach odwiedził ich młody doktor Luigi Ferrarese, frenolog, którego sława nie zdążyła jeszcze rozbłysnąć. Rozmawiali z nim spokojnie, starając się przekonać, że nic im nie dolega.

- Jesteśmy zupełnie zdrowi – powtarzali.

- Zdrowi... któż może to o sobie powiedzieć z całą pewnością? – zapytał doktor Ferrarese, oglądając ich czaszki.

- Wszelki obłąd jest nam obcy, to jakaś pomyłka.

- Wystarczy tylko cierpliwie poczekać, a z każdego w końcu wyjdzie obłąd – odpowiedział im ze smutnym uśmiechem człowieka, który przejrzał ponurą tajemnicę ludzkiej duszy, po czym wyszedł, zamykając drzwi na klucz”. Zob. W. Szostak, *Dumanowski...*, s. 21-22. Jakkolwiek bohaterowie początkowo sami czuli się w pełni zdrowi, to jednak po pewnym czasie zaczęli popadać w melancholię. W końcu zrozumieli, że jedynym sposobem, aby rzeczywiście nie popaść w obłąd, będzie ucieczka ze szpitala. Szostak z humorem opowiada o ich ucieczce z zakładu – Chodnikiewicz i Dumanowski niczym wodzowie stanęli na czele armii..., ale obłąkanych pensjonariuszy.

¹⁰⁶ Tamże, s. 36.

¹⁰⁷ Tamże, s. 37.

Dumanowskiemu i Chodnikiewiczowi odpowiadała duszna atmosfera miasta, ale Słowackiemu i Mickiewiczowi już nie. Ci pierwsi korzystali z uroków stolicy królów, z kolei poeci czuli się przytłoczeni i niezdolni do jakiegokolwiek działania. Słowacki

czuł, że nigdy nie pokocha tego miasta, zastygłego wieki temu i skazanego na powolne umieranie na obrzeżach świata. Kraków od pierwszych chwil przerażał go swoim letargiem, jakby trupy królów z katedry Wawelskiej przymusiły całe miasto, by towarzyszyło im w wiecznym śnie. Słowacki czuł, że od pierwszych godzin grzęźnie w tych snach, i intuicja, dzięki której w głębi duszy uważał się za poetę, mówiła mu, że nie znajdzie w sobie siły, by się temu procesowi przeciwstawić¹⁰⁸.

Szostak w ten sposób demaskuje niemoc twórczą poety, ale także rozprawia się z naiwnym przekonaniem zakorzenionym w romantyzmie o mocy i sile natchnienia. Klimat miasta, jego historia nie były w stanie obudzić twórczej inwencji poety. Posiadał w umyśle, i tylko w umyśle, plan poematu, w którym chciał zmierzyć się z całymi dziejami Polski. Autor *Chocholów* w tym ironicznym koncepcie dystansuje się od mistycznych wizji Słowackiego. Podobnie czyni poprzez przywołanie kolejnego bohatera – Adama Mickiewicza. W wersji powieściowej Mickiewicz przybył do Krakowa powodowany proroczym snem i nakazem ocalenia miasta, niczym św. Franciszek ratujący Kościół. Litewski poeta, podobnie jak Słowacki, potrzebował natchnienia:

w tamtym okresie uważał, że jako poeta powinien słuchać głosów i ulegać afektom. Czekał na nie tygodniami, składając rymy i ćwicząc się w rzemiośle. Kiedy wreszcie nadeszły, spakował swój podróżny kufer i dwukółką ruszył z Krymu pod Wawel, popędzając konie, jakby chciał zdążyć przed końcem świata¹⁰⁹.

Szostak zmienia biografie romantyków, ożywia symbole, by nadać postaciom nowych, wcale nienobilitujących, znaczeń, jak w opisie spotkania wieszczą z Dumanowskim i Chodnikiewiczem na krakowskim Rynku. Szostak zdaje się ożywiać symbole – Mickiewicz stojący nieruchomo ze wzrokiem skierowanym w kierunku

¹⁰⁸ Tamże, s. 38.

¹⁰⁹ Tamże, s. 39.

ulicy Siennej raczej przypomina postać z pomnika niż żywego człowieka¹¹⁰. Autor *Oberków...* traktuje historię jako materiał, inspirację do kreowania nowych znaczeń i sensów. Uświadamia, jak bardzo jesteśmy osadzeni w przeszłości, przyjmujemy ją z namaszczeniem i podziwem, często bezrefleksyjnie w obawie, by nie nadszarpnąć jej powagi. Pisarz łamie ustalone konwencje, prowokuje sposobem traktowania ważnych dla kultury postaci.

Mickiewicz podobnie jak Słowacki nie rozumiał Krakowa, przeszłość miasta przytłaczała go, a nie stawiała się inspiracją. W rozmowie z Ojcem Republiki narzekał na to miasto „pełne martwych duchów”. Ten ciężar przytłaczał, ale i nęcił, dlatego

nie poddawał się i wciąż śnił o swym poemacie, któremu w myślach nadał tytuł *Żegota*. Wyobrażał sobie, jak pod jego piórem powstaje z grobu dawny świat, minione dzieciństwo spędzone w Litwie. Widział w wyobraźni dworki i wąsatych szlachciców, wielkie romanse i folwarczne intrygi, widział kreślone grubą kreską typy sarmackie, litewską przyrodę i posmak nadziei, którą dawał Napoleon. Czuł, że powinien wskrzesić te wspomnienia, że powinien mocą poezji technąć w nie nowe życie, ale zamiast słów na kartach pojawiały się tylko zdobne inicjały, z których nie potrafiło narodzić się nawet jedno zdanie¹¹¹.

Cytat ten jest znamienity z dwóch powodów – bezpośrednie nawiązanie do *Żegoty*¹¹² oraz pośrednie nawiązanie do *Pana Tadeusza*. W *Dumanowskim* polska epopeja narodowa nigdy nie powstała, pojawiła się tylko jako projekt w umyśle wieszczka.

Szostak przywołanych z historii bohaterów obarcza zanikiem sił życiowych. Podobnie czyni z niektórymi postaciami z *Chocholów* (np. Bartłomiej, Ania) i *Fugi* (np. Matka Bartłomieja). Czy to wina samego Krakowa? Trudno jednoznacznie orzec, faktem jednak jest, że pisarz ma tendencję do kreowania bohaterów, których cechuje marazm i brak energii życiowej. Autor *Chocholów* w wielu miejscach przekształca, niczym w krzywym zwierciadle, losy postaci znanych z dziejów literatury polskiej czy historii, by odbrzązować ich posagowe wizerunki ukształtowane przez historię i czas, w jakim przyszło im żyć, ale i przez całą rzeszę badaczy mówiących o wielkości romantycznej poezji.

¹¹⁰ W powieści na krakowskim Rynku został wzniesiony pomnik, jednak nie Mickiewicza a Dumanowskiego. Stało się to z okazji dziesięciolecia powstania Republiki, kiedy to lud krakowski postanowił uhonorować Józafata.

¹¹¹ W. Szostak, *Dumanowski...*, s. 42.

¹¹² Adam Mickiewicz miał zamiar nadać imię Żegota głównemu bohaterowi *Pana Tadeusza*. Imię Żegota nosi jeden z konspiratorów III części *Dziadów*. W czasie II wojny światowej istniała organizacja Rada Pomocy Żydom „Żegota”.

Mickiewicz Szostaka to niespełniony poeta, który realizował się jedynie poprzez wygłaszanie wykładów z literatur słowiańskich (nawiązanie do paryskich wykładów wieszczów), ale pisarz nadał tej postaci tę samą siłę przekonywania, jaką cechował się naprawdę w swoich paryskich wystąpieniach autor *Pana Tadeusza*:

Mickiewicz wpadał wtedy w trans i przepowiadał niczym starotestamentowy prorok, z rozwianym włosiem i zarośniętym podgardlem. Oczy mu błyszczały, słowa same płynęły do ust. W chwilach wieszczego uniesienia nie widział świata, nie widział ludzi, tylko swą mityczną, pełną walczących duchów Słowiańszczyznę¹¹³.

Szostak ma tendencję do ukazywania części swoich bohaterów jako ludzi obdarzonych szczególnym darem i misją, jednak w przypadku Mickiewicza częściej ma to charakter groteskowy – wieszcz słuchali przede wszystkim wariaci, którzy obwieszeni krzyżami i różańcami, szeptali modlitwy w zapomnianych językach. Pisarz nie tylko ukazuje wielkiego romantyka w niemocy twórczej, ale rozlicza się także z jego postawą wobec powstania listopadowego, wyborami jakich dokonał (te zarzuty stawia także Słowackiemu). W powieści Mickiewicz wyruszał z Krakowa i wracał z powrotem, mówił sam do siebie i powtarzał: „- Trzeba czynu... trzeba czynu...”¹¹⁴, jednak z jego słów nie wynikało nic konstruktywnego – tak jak nie potrafił pisać, tak też nie miał sił, by działać.

Mickiewicz w wersji Szostaka na starość został księdzem, najpierw był skierowany do parafii Świętego Floriana na Kleparzu, a w 1851 roku otrzymał sakrę biskupią. Z ambony głosił wykłady o polskości i słowiańskości ocierające się o herezję. Krakowski biskup wieszczył bliskie powtórne nadejście Chrystusa, który jednak nie wcieli się w jednego człowieka, ale w Naród, a miała być nim Polska. Mickiewicz w legacie wysłanym z Rzymu był napominany, ale także wyznaczono mu dyskretną misję spotkania z patriarchą Konstantynopola, Antymosem VI. Jednak gdy Mickiewicz przybył do Istambułu, okazało się, że Antymos VI nie był już patriarchą ekumenicznym, a jego urząd zajmował Cyryl VII, który miał inne podejście do ekumenizmu. Krakowski biskup zmarł na cholerę w mieście nad Bosforem, zaś jego ciało zostało przywiezione do Krakowa i spoczęło na Wawelu. Dumanowski pragnął, by Adam Mickiewicz został wyniesiony na ołtarze, gdyż poległ on męczeńską [sic!]

¹¹³ W. Szostak, *Dumanowski...*, s. 42.

¹¹⁴ Tamże, s. 49.

śmiercią w osmańskiej stolicy. Swoje życzenie wyraził w rozmowie z kardynałem Janem Maurycym Pawłem Puzyną:

- Młyny Watykanu miałą długo – zauważył znad kaczego udka kardynał.
- Dlatego pozwalam sobie złożyć na ręce Eminencji tę ideę jako rodzaj mego duchowego testamentu.
- Ależ nie to miałem na myśli, panie prezydencie!
- Kiedy ma się sto lat, myśl o śmierci nie wydaje [się – A.M.] niestosowna, Eminencjo.
- Podziwiam eschatologiczną nadzieję pana prezydenta¹¹⁵.

Z kolei „powieściowy” Słowacki u kresu życia popadł w stan szczególnego rozdwojenia – za dnia był kompetentnym ministrem skarbu, jednak wieczorami, gdy wracał do domu próbował tworzyć poemat *Duchy królów*. W Krakowie dożył starości, a po śmierci na jego nagrobku zostało umieszczone epitafium: „Tutaj leży cień poety, / Co miast wieszczyc, czcil kobiety”¹¹⁶.

Szostak zamyka biografie wielkich poetów także inaczej niż mówią o tym biografowie – Słowacki swój ogromny majątek zapisał miastu, chciał, aby powstał teatr w miejscu, które on sam widział z okien swojego mieszkania – czyli obok kościoła Świętego Krzyża¹¹⁷. Autor projektuje, że pierwszą sztuką wystawioną na deskach teatru były niedokończone *Dziady* Mickiewicza, co nie spotkało się z uznaniem ani widzów, ani krytyki.

Autor *Dumanowskiego* wykreował karykaturalny obraz poetów epoki romantyzmu. W ten sposób „odczarował” mit Słowackiego i Mickiewicza – obdarzył ich innymi życiorysami, jednak przeniósł do powieści rys najważniejszy – poezję, którą żyli i o której marzyli, choć marzenia były większe niż ich talent. Dumanowski wspominając swych niegdysiejszych przyjaciół, bolał nad tym, że „duch polski dalej siedział na nizinach, gdzie czuł się dobrze i swojsko”¹¹⁸. Nie powstały *Żegota* ani *Duchy królów* – duch w narodzie skarłowaciał.

¹¹⁵ Tamże, s. 178

¹¹⁶ Tamże, s. 95.

¹¹⁷ Teatr im. Juliusza Słowackiego zbudowany został na placu Świętego Ducha, w miejscu wyburzonego kościoła pw. Św. Ducha. Pomysłodawcą budowy teatru był Walery Rzewuski, a podczas pierwszego spektaklu wystawiono fragmenty dzieł Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego i Aleksandra Fredry.

¹¹⁸ W. Szostak, *Dumanowski...*, s. 162.

W ocenie wykreowanego przez autora *Dumanowskiego* znawcę poezji romantyków – Samuela Trzyczkowieckiego – Mickiewicz, Słowacki, ale także Dumanowski i Chodnikiewicz należeli do „poetów potencjalnych”:

Pierwszy, zanim przystał do grupy, miał na sumieniu kilka publikacji, co czyniło go w oczach Trzyczkowieckiego najsłabszym ogniwem tej literackiej formacji. Słowacki poprzestał na kilku niezauważonych przez nikogo lirykach. Natomiast prawdziwymi poetami niepiszącymi okazali się Chodnikiewicz i Dumanowski. Oni też zdaniem warszawskiego uczonego godni są najwyższego szacunku, a ich niepisana twórczość powinna być badana i przechowywana z najwyższą powagą¹¹⁹.

Szostak nieustannie wprowadza do swojej powieści postacie znane z dziejów Polski (np. książę Adam Czartoryski) i świata (np. Ferenc Liszt). Czyni to poprzez sugestie, które wymagają znacznej wiedzy o historii. Pisarz tworzy alternatywne wersje losów bohaterów żyjących w przeszłości. Nie służy to jednak wyłącznie grze ze zgranymi motywami, lecz także desakralizuje „mit” postaci uznawanych przez społeczeństwo za istotne dla historii kraju.

Warto podkreślić, że *Dumanowski* jest tekstem wyjątkowym (choć niedocenionym) w dorobku Szostaka i wbrew pozorom najtrudniejszym do interpretacji. Pisarz czerpie wzorce z tak wielu odmian gatunkowych, że trudno jednoznacznie sklasyfikować omawiany utwór. Elementy fantastyczne są bezspornie obecne w tym tekście, jednak interpretacja *Dumanowskiego* jako tylko dzieła fantastycznego, byłaby znacznym uproszczeniem. Fantastyka w wydaniu krakowskiego pisarza zbliża się także do realizmu magicznego, na co zwraca uwagę Katarzyna Ossowska¹²⁰.

Analizując tekst Szostaka jako przejaw realizmu magicznego, czytelnik może znaleźć nawiązanie do utworu *Pedro Páramo* Juana Rulfo w sposobie ukazywania miejsc, ich szczególnej atmosfery. W *Dumanowskim* mamy taki opis królewskiego miasta:

To duszne miasto (...) pełne martwych duchów, które wypełniają ulice. Próbuję iść i nie mogę, jakbym brnął w błocie po kolana. Czuję, że trafiłem do czyśćca, którego nigdy nie będzie mi dane opuścić¹²¹.

¹¹⁹ Tamże, s. 170.

¹²⁰ Por. K. Ossowska, „*Dumanowski*” Wita Szostaka..., s. 88.

¹²¹ W. Szostak, *Dumanowski*..., s. 41-42.

Kraków zostaje przedstawiony jako miejsce, po którym krążą duchy przodków, nie stanowi to jednak powodu do dumy, radości z obcowania z historią, ale ciężar i trud. Stolica królów ukazana jest niczym czyściec, gdzie jednostka czuje się spętana i obezwładniona. Podobny obraz miasta odnajdujemy w powieści Rulfo:

Teraz byłem tu, w tej wsi bez głosów. Słyszałem, jak dudnią moje kroki na okrągłych kamieniach bruku. Moje głuche kroki, odbijające się echem o mury powleczone blaskami zmierzchu. O tej godzinie szedłem główną ulicą. Patrzyłem na puste domy, zamknięte drzwi o progach zarosłych zielskiem. (...) U wylotu jednej z ulic ujrzałem kobietę otuloną w czarną chustę. Znikła natychmiast, jakby nie istniała¹²².

W Comali bohater spotyka tylko duchy: zaświaty przenikają do rzeczywistości, a zmarli są żywi-nieżywi. Przestrzeń u Szostaka i Rulfo posiada wyraźny rys magiczny, jakkolwiek bardziej jest on widoczny w tekście meksykańskiego autora¹²³.

W *Dumanowskim* mamy do czynienia z synkretyzmem gatunkowym, rodzajowym i kulturowym – sama fantastyka posiada w tym wypadku związki z piśmiennictwem hagiograficznym. O wzajemnych wpływach, relacjach fantastyki i hagiografii pisał Ryszard Koziołek w artykule *Magowie made in Poland*, analizując sukces literacki i wydawniczy Andrzeja Sapkowskiego i Olgi Tokarczuk. Badacz tłumaczy tę popularność pisarzy następująco:

Choć niechętnie widziani przez Kościół, a bywa, że wyklinani z ambon Tolkien i Rowling, Sapkowski i Tokarczuk mają dla Kościoła instytucjonalnego bezcenny dar. Dostarczają literackiej herezji, która ożywia martwiejącą doktrynę tradycyjnej teologii. Konkretyzują i wizualizują składniki doświadczenia religijnego, takie jak: objawienie się boga (teofania) i świętości (hierofania), boskie wcielenie, przeistoczenie, cud, zmartwychwstanie...¹²⁴.

Te ustalenia można w pewnym zakresie odnieść także do twórczości Szostaka, a szczególnie *Dumanowskiego*. Tekst ten zawiera wyraźne odniesienia do sfery *sacrum* – przede wszystkim poprzez ukazanie samej postaci bohatera narodowego, którego postać nosi wyraźny rys cudowności i świętości. Krakowski pisarz nie poprzestaje tylko na sięganiu po elementy fantastyczne (czy realistyczno-magiczne), lecz wzbogaca swój tekst poprzez nawiązanie do piśmiennictwa hagiograficznego.

¹²² J. Rulfo, *Pedro Páramo*, przeł. K. Wojciechowska, Kraków 2010, s. 10.

¹²³ Przestrzeni w tekstach Szostaka będzie poświęcony rozdział 4 niniejszej pracy.

¹²⁴ R. Koziołek, *Magowie made in Poland*, „Książki. Magazyn do Czytania” 2020, nr 1 (40), s. 40-44.

Hagiografia jako źródło motywów

Szostak w swoim utworze wyraźnie nawiązuje do piśmiennictwa hagiograficznego, popularnego przede wszystkim w wiekach średnich¹²⁵. Jak zauważają Marek Bernacki i Marta Pawlus:

Jest to szczególnie rodzaj biografii. Autorzy utworów hagiograficznych – najczęściej anonimowi – opisali swoje utwory, by wierni mogli naśladować tych, którzy całym swoim życiem świadczyli o miłości bliźniego i miłości do Boga. (...) Autorzy żywotów czerpali ze źródeł historycznych oraz z podań, baśni i legend¹²⁶.

Literaturoznawcy zwracają uwagę na takie komponenty żywotów świętych jak: opis życia świętego, jego męczeństwa, cuda działane po śmierci. Wzorem do naśladowania w średniowieczu była postać ascety, czyli człowieka, który wyrzeka się dóbr doczesnych, by poprzez umartwienia i ubóstwo odnaleźć drogę do Boga¹²⁷. Ważne miejsce w hagiografii zajmowali także męczennicy, a wraz z upływem czasu coraz częściej w żywotach świętych (w tym męczenników) pojawiały się szczegóły legendowe, np. opisy cudów.

Szostak wyraźnie sięga do piśmiennictwa hagiograficznego w opisie biografii Józafata Dumanowskiego. Postać przyszłego Ojca Republiki a także poszczególne epizody życiorysu bohatera posiadają znamiona nadzwyczajności, towarzyszą mu cuda, znaki i obrastające wokół nich legendy. Ossowska słusznie zauważa:

Powieść Szostaka nawiązuje do tego typu piśmiennictwa – w szczególności do legendy, ponieważ opowiada o niezwykłych losach głównego bohatera, między innymi jego cudownych narodzinach. Nierozstrzygnięte okoliczności przyjścia na świat Dumanowskiego oraz łączenie ich za każdym

¹²⁵ Jednak nie tylko w średniowieczu powstawały utwory hagiograficzne – jako przykład mogą posłużyć *Żywoty Świętych Starego i Nowego Zakonu* Piotra Skargi (1578). Także autorzy współcześni nawiązują do tego gatunku literackiego, np. poemat Józefa Łobodowskiego *Noc gorejąca* opowiadający o Św. Janie od Krzyża (z tomu *Dytyramby patetyczne*, wydane w Londynie w 1988).

¹²⁶ M. Bernacki, M. Pawlus, hasło: *Hagiografia (żywoty świętych)* [w:] *Słownik gatunków literackich*, Bielsko-Biała 2002, s. 171.

¹²⁷ Jak czytamy u Teresy Michałowskiej: „Piśmiennictwo hagiograficzne towarzyszyło rozwojowi chrześcijaństwa niemal od początku jego istnienia i odgrywało doniosłą rolę w kształtowaniu postaw mentalnych i wyobrażeń religijnych wyznawców. Jego bohaterem był święty (...): osoba historyczna (lub niekiedy fikcyjna, jak np. św. Aleksy), wcielająca w najwyższym stopniu cnoty chrześcijańskie i kultuwująca je w swojej działalności, obdarzona charyzmatem (...), służąca za wzór osobowy zbiorowości wiernych i otaczana kultem jeszcze za życia bądź dopiero po śmierci”. Zob. T. Michałowska, *Średniowiecze*, Warszawa 2003, s. 72.

razem z ważnymi wydarzeniami, które miały miejsce w historii Polski: III rozbiorem, podpisaniem Konstytucji 3 maja, zwycięstwem wojska polskiego w bitwie pod Racławicami, podają w wątpliwość prawdziwość opowieści, ale jednocześnie uniezwykłą główną postać¹²⁸.

Bohater żył 123 lata, czyli znacznie więcej niż inni ludzie. Całe jego życie było naznaczone dziwnymi, nadprzyrodzonymi wydarzeniami. Szostak rozpoczyna opis narodzin znaczącą formułą odsyłającą do przyjścia na świat Jezusa z *Ewangelii św. Mateusza*: „Z narodzeniem Józafata Dumanowskiego było tak”¹²⁹. Następnie przywołuje trzy, wzajemnie wykluczające się opisy związane z momentem narodzin przyszłego prezydenta Republiki. Dumanowski jawi się zatem nie tylko jako „mityczny heros Józafat”, ale także niczym przyszły święty. Sam fakt spisywania przez Oskara Kolberga (to alternatywna postać folklorysty) utworów upamiętniających Józafata wskazuje na niezwykłość Dumanowskiego, jego charyzmę i zainteresowanie, jakie wzbudzał w swoim otoczeniu. Bohater „za swe bohaterskie i pobożne czyny został wyniesiony do chwały ołtarzy. Jak zaręcza Kolberg, galicyjscy chłopcy szczerze wierzyli w tę kanonizację, a w ikonostasie grekokatolickiej cerkwi w Stanisławowie pojawiła się nawet ikona świętego Józafata, malowana wprost z oficjalnego zdjęcia, które w dzień zaprzysiężenia Dumanowskiego na prezydenta ukazało się w prasie całego regionu”¹³⁰.

Na nic jednak zdały się rewelacje (powieściowego) Kolberga – kult Józafata, który narodził się na Rusi dotyczył Józafata, ale nie Dumanowskiego, lecz ... Józafata Kuncewicza i to jego twarz uwieczniano w ikonach¹³¹. Czyny spisane przez folklorystę w *Żywocie Świętego Józafata* nie były zbieżne z tymi, które przypisywano późniejszemu Ojcu Republiki¹³².

Podobnie jak całe życie Dumanowskiego było pełne tajemnic, tak i wokół jego śmierci mamy więcej niewiadomych niż pewników (jego ciało zniknęło z trumny¹³³),

¹²⁸ K. Ossowska, „Dumanowski” Wita Szostaka..., s. 77-96.

¹²⁹ W. Szostak, *Dumanowski*..., s. 15.

¹³⁰ Tamże, s. 91.

¹³¹ Św. Józafat Kuncewicz żył w latach 1584-1623. W 1604 roku przyłączył się do unitów i wstąpił do klasztoru, gdzie pracował na rzecz jedności Kościoła. Umarł męczeńską śmiercią skatowany przez fundamentalistów prawosławnych. Por. O. Haumonté, *Wielka księga świętych*..., s. 352.

¹³² Szostak wyraźnie nawiązuje do prawdziwej historii o ogłoszeniu Kuncewicza świętym, co miało miejsce za pontyfikatu Piusa IX, który wypowiedział wówczas słowa: „Józafat oddał się dziełu odbudowy jedności z taką energią i taką łagodnością, i odnosił takie sukcesy, że jego przeciwnicy zaczęli go nazywać „porywaczem dusz” (duszochwatem). Zob. Tamże, s. 352.

¹³³ Pogrzb Dumanowskiego (jego opis otwiera i zamyka utwór), a dokładniej zniknięcie ciała z trumny, to przykład wydarzenia mającego znamiona cudowności: „Ranek przyniósł wydarzenia, których nikt nigdy nie wyjaśnił do końca, choć oczywiście pojawiło się wiele hipotez. (...) Kryształowe wieko spoczywało na swoim miejscu, przez idealnie czyste szkło można było zobaczyć aksamitne poduszki, na których pozostał jeszcze odcisnięty kontur ciała Ojca Republiki. Samo ciało jednak zniknęło”. Zob. W.

nie wyjaśniają tych wątpliwości także ustalenia fikcyjnych biografów, w których świadectwach czytelnik odnajduje wzajemnie wykluczające się warianty życia Ojca Republiki. W jednym z nich Józafat, niczym średniowieczny mnich, część życia poświęcił ascezie. Ukrył się przed wzrokiem ludzkim i prowadził żywot eremity. Stało się to w 1855 roku, gdy wyjechał do Łopusznej, a tam: „od początku narzucił sobie rytm życia eremity. Przebywał tylko z samym sobą, schodząc do wsi jedynie wtedy, kiedy kończyło mu się jedzenie. Jadał oszczędnie i przez ten okres schudł znacznie. (...) Wiódł proste życie, wypełnione milczeniem i rozmyślaniami”¹³⁴. Jak przystało na mędrca, Dumanowski miał także ucznia, który traktował go jak mistrza – wysłuchiwał jego nauk: o życiu, drobnych radościach, przyjaźni, miłości. Szostak w *Dumanowskim* wyraźnie nawiązuje do średniowiecznego wzoru świętego – poświęcanie swego życia kontemplacji i jednocześnie prowadzenie ascetycznego żywota. Kreacja Dumanowskiego-świętego ma jednak także ironiczny wymiar – eremita z notatek ucznia dowiedział się, jak niewiele znaczące były jego słowa:

Z każdą stroną czuł dziwne mrowienie pomiędzy lewym płucem a sercem, jakby do jego wnętrza wkraśl się żuczek, który postanowił tam właśnie umościć sobie gniazdko. Mistrz Józafat czytał, a żuczek rył swe kręte korytarze, powodując nieprzyjemne duszności. W połowie kajetu mistrz Józafat poczuł, że się rumieni, że wstyd wypęła na jego policzki, że od tego wstydu swędzą go ramiona i plecy¹³⁵.

Szostak sięga po wzorce hagiograficzne, Dumanowski to bohater narodowy, Ojciec Republiki, ale także święty, eremita. Określen na temat tej postaci pojawia się wiele, a każdy z przymiotników, jakimi autor *Chocholów* się posługuje, podkreśla wyjątkowość postaci. Szostak tworzy legendę Józafata, akcentuje niepośledniość postaci, by następnie zdesakralizować stworzony przez siebie mit bohatera-herosa.

Jak już zostało zasygnalizowane, wybór tytułu przez pisarza nie był przypadkowy – jakkolwiek składa się tylko z jednego słowa, to jednak niesie ze sobą wiele odniesień i jest dla czytelnika wyzwaniem. W zależności od przyjętej perspektywy badawczej, jesteśmy w stanie uzasadnić nawiązanie do *fantasy* (także realizmu magicznego), piśmiennictwa hagiograficznego oraz powieści historycznej.

Szostak, *Dumanowski...*, s. 202. W opisie tej historii mamy nawiązania nie tylko do samych żywotów świętych, ale także *Pisma Świętego* i historii Henocha i Eliasza, którzy w cudowny sposób zostali przeniesieni do nieba.

¹³⁴W. Szostak, *Dumanowski...*, s. 109.

¹³⁵Tamże, s. 112.

O nawiązaniach do powieści historycznej

W powieści pojawia się wiele wątków z dziejów Polski i świata, a sam utwór jest silnie naznaczony historią – Szostak czerpie z tradycji powieści historycznej i wywodzącej się z niej powieści biograficznej. Powieść historyczna w kulturze polskiej ma ustalone miejsce w historii literatury i bogate dziedzictwo, dość wspomnieć o takich pisarzach jak: Józef Ignacy Kraszewski, Henryk Sienkiewicz, Teodor Parnicki czy Hanna Malewska. Wiele pokoleń Polaków wychowało się na ich utworach, stanowiły one pociechę w trudnych dziejach Polski, przynosiły nadzieję i dawały wiarę w lepszą przyszłość, ale i mówiły o narodowych przywarach i ułomnościach.

Powieść historyczna przeżywała swój rozkwit w XIX wieku, co miało związek z charakterystycznym dla romantyzmu zainteresowaniem przeszłością. Stanowi gatunek synkretyczny – czerpie z innych form piśmiennictwa, takich jak: kronika, pamiętnik, diariusz, a nawet powieść gotycka, przygodowa czy sentymentalna. Ważnym wyznacznikiem powieści historycznej jest osadzenie fabuły w realiach świata przeszłego, jednak mogą wystąpić także wątki czy postacie fikcyjne¹³⁶.

Szostak sięga po wzorce powieści historycznej w jej wersji biograficznej. Jak zauważa Ossowska, na ten związek „wskazuje (...) nie tylko sama treść, ale również rozplanowanie materiału. Dodatkowo pisarz postanowił włączyć dzieło w cykl”¹³⁷. Powieść biograficzna dotyczy życia osoby historycznej, męża stanu, artysty. Fabuła stanowi zwykle opowieść o autentycznych wydarzeniach, tworzy pewną supozycję bohatera, wprowadza jego wypowiedzi, które jednak nie mają potwierdzenia w dokumentach, a sam życiorys układa się w zamkniętą i spójną całość.

Powieść biograficzna, jak podkreślają badacze, może obejmować zarówno całość, jak i fragment życia bohatera. W ten schemat wpisuje się utwór Szostaka, gdyż zawiera opis wydarzeń historycznych (w przekształconej formie), a także losy postaci wybitnej (choć fikcyjnej). Józafata charakteryzują inne cechy niż takich bohaterów

¹³⁶ Na rozwój polskiej powieści historycznej w XIX wpływ miała twórczość angielskiego pisarza Waltera Scotta, autora takich dzieł jak: *Rob Roy*, *Waverley*, *Ivanhoe*. Wspomniani Kraszewski czy Sienkiewicz byli niekwestionowanymi mistrzami polskiej powieści historycznej. Na przełomie XIX i XX wieku cenionymi pisarzami byli także Bolesław Prus (*Faraon*, 1897), Stefan Żeromski (*Popioły*, 1904; *Wierna rzeka*, 1912) czy Władysław Reymont (*Rok 1794*, 1911). Powieść historyczna cieszyła się zainteresowaniem także w kolejnych latach XX wieku. Jako przykład może posłużyć twórczość: Wacława Berenta, Zofii Kossak-Szczuckiej, Leona Kruczkowskiego, Teodora Parnickiego, Antoniego Gołubiewa, Hanny Malewskiej, Jerzego Andrzejewskiego oraz Jacka Bocheńskiego.

¹³⁷ K. Ossowska, „*Dumanowski*” *Wita Szostaka*..., s. 83.

powieściowych jak Mickiewicza czy Słowackiego. Ojciec Republiki nie zawiera jednoznacznych odniesień do konkretnej postaci historycznej, ale kumuluje w sobie cechy przypisywane wielu postaciom wybitnym, jest ucieleśnieniem marzeń Polaków (zakorzenionych w świadomości i typowych dla naszej kultury wyrosłej na wzorcach romantycznych), o bohaterze działającym dla dobra rodaków. Stanowi pewną ikonę, matrycę ukrytych pragnień i dążeń, w sposób kontrastowy dla głównego bohatera, przedstawieni są Mickiewicz i Słowacki (szersze omówienie obydwu postaci w ramach literatury *fantasy*). Szostak desakralizuje te postaci, odbiera im cechy jednostek wybitnych, wykraczających poza przeciętność. W ten sposób „odczarowuje” romantyzm, ale także konkretne jednostki, które są ikonicznymi reprezentantami tej epoki literackiej.

Budowaniu legendy Dumanowskiego, służy chociażby relacja z jego pogrzebu, która stanowi kłamrę utworu. W opisie pochówku Józafata odnajdujemy aluzję do ostatniego pożegnania Józefa Piłsudskiego¹³⁸:

Następnego dnia o poranku przewieziono ciało prezydenta do Krakowa. Najpierw uroczysty kondukt odprowadził karawan z trumną na stację kolejową w Krzeszowicach. Tam przeniesiono trumnę na specjalnie przygotowaną platformę, gdzie spoczęła otoczona wieńcami z białych kalii. Pociąg ruszył powoli, a na trasie jego przejazdu zebrała się okoliczna ludność, ubrana na czarno i śpiewająca żałobne pieśni. (...) Cały naród płakał po Ojcu Republiki¹³⁹.

W opisie pogrzebu mamy nie tylko nawiązanie do pochówku Piłsudskiego, ale także do przedchrześcijańskich dziadów i postaci żałobnych płaczek towarzyszących ostatniej drodze zmarłego:

Płaczki przyszły drugiego dnia o poranku, prowadzone nieomylnym węchem starych kobiet, które wyczuwają zawisającą w powietrzu śmierć. (...) Płaczkom podstawiono krzesła i rozpoczęły się

¹³⁸ Oto opis pochodu z ciałem Piłsudskiego, który wyruszył z Warszawy: „Wieczorem pociąg wiozący platformę z trumną ruszył w kierunku Krakowa. Po drodze tłumy ludzi zbierały się wzdłuż toru, by okazać cześć Marszałkowi. Uroczystości pogrzebowe kontynuowano w dawnej stolicy Polski. Podobnie jak w Warszawie wielki pochód wyruszył z dworca kolejowego przez Rynek na Wzgórze Wawelskie. Bił dzwon Zygmunta. Na Wawelu generałowie wnieśli trumnę do katedry. Po mszy celebrowanej przez arcybiskupa Adama Sapiehę zanieśli trumnę do krypty św. Leonarda w podziemiach katedry. Przy dźwiękach dzwonu Zygmunta artyleria oddała 101 salw. Orkiestra odegrała hymn państwowy i *Pierwszą Brygadę*. Później w całym kraju zapanowała trzyminutowa cisza. Tak Polska pożegnała Józefa Piłsudskiego”. Zob. *Marszałek Józef Piłsudski (1867-1935)*, pod red. I. Gałęzowskiej-Mikulskiej, M. Jagielskiej, Kraków 2013, s. 24.

¹³⁹ W. Szostak, *Dumanowski...*, s. 8.

lamentacje pogrzebowe, przedchrześcijańskie dziady wypłakiwane mocnymi głosami kobiet, które wiedziały, co znaczy śmierć¹⁴⁰.

Szostak czerpie wzorce z romantyzmu z charakterystyczną dla tego okresu wiarą w wybraństwo danej postaci i przekonaniem, że nawet śmierć takiego bohatera nie może być zwyczajna. W ten sposób już na początku utworu informuje czytelnika, iż opisywana historia będzie wykraczała poza zwyczajność i codzienność. Nawiązanie do pochówku Piłsudskiego dostarcza dodatkowych odniesień – akcentuje władzę („rząd dusz”) nad poddanymi.

Ważnym wyznacznikiem postaci Dumanowskiego jest jego kreacyjna rola – świat, wydarzenia podporządkowane są bohaterowi narodowemu, pełni on funkcję centralną w powieści, jest niekiedy inicjatorem procesów, które zmieniają losy innych postaci lub Krakowa. Zjawisko takie ma miejsce chociażby w momencie namaszczenia Adama Czartoryskiego na władcę Księstwa Krakowskiego. Józefat bezspornie przyczynił się do tego poprzez swój artykuł w „Merkuryszu Krakowskim”¹⁴¹, w którym dał wyraz swoim nadziejom i tęsknotom:

Krakowianie, przeczytawszy w „Merkuryszu” artykuł Dumanowskiego o królewskim powitaniu księcia Czartoryskiego, poczuli wielkie pragnienie, by owa fikcja literacka stała się prawdą. I następnego dnia, kiedy książę naprawdę wjeżdżał do Krakowa ustawili się na trasie przejazdu, wiwatując i oddając mu hołdy. (...) Na Wawelu czekali już posłowie Świętego Przymierza, wściekli na całą sytuację, która pozostawała poza ich wszelką kontrolą. Kiedy więc orszak księcia dotarł do bram Wawelu, nie pozostało im nic innego, jak powitać władcę Księstwa Krakowskiego ze wszystkimi honorami¹⁴².

Cechą konstytutywną *Dumanowskiego* jest „zabawa” historią, gdyż powieść jest nasycona odniesieniami do licznych wydarzeń z przeszłości, jednak w utworze autora *Chocholów* przyjmują one inny wymiar i wnoszą nowe treści. Szostak tworzy własną wersję wydarzeń – powołuje do istnienia takie twory jak Księstwo Krakowskie (przekształcone potem w Republikę Krakowską), opisuje losy Dumanowskiego na podobieństwo życiorysu Napoleona, nawiązuje do przeobrażeń w ramach hierarchii

¹⁴⁰ Tamże, s. 7.

¹⁴¹ Szostak wyraźnie nawiązuje do „Merkurysza Polskiego Ordynaryjnego”: „Pierwsza znana gazeta polska, tygodnik pojawiający się w 1661, naprzód w Krakowie, później w Warszawie. Ukazało się w sumie 41 numerów, z czego 12 jako „ekstraordynaryjne”; nakład wynosił ok. 100-250 egzemplarzy. (...) Rok ukazania się „Merkurysza” przyjęto jako datę rozpoczynającą dzieje prasy polskiej”. Zob. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury...*, s. 756

¹⁴² W. Szostak, *Dumanowski...*, s. 51.

kościelnej. Pisarz swobodnie odnosi się do faktów historycznych, pokazuje, że historia nie jest „skostniałą” materią, lecz wciąż żywym materiałem służącym poszukiwaniu nowych dróg jej poznawania i badania. Nieustannie wprowadza do swojej powieści sygnały zdarzeń istotnych dla historii Polski czy świata. Te sugestie wymagają od czytelnika znacznej wiedzy o minionych czasach (np. w opisie projektu Nowego Miasta, które wraz z Aleją Dumanowskiego przenosi nas w realia socrealistycznej Nowej Huty), by za chwilę przypominać inne zdarzenia – buduje scenę, która przywołuje pamięć o zabójstwie księcia Ferdynanda. Okazuje się, że historia to materia niezwykle bogata w znaczenia, ale tylko niektórzy potrafią z niej czerpać.

W tekście Szostaka czytelnik odnajduje wiele odniesień kulturowych, jak chociażby nawiązania do: *Roku 1984* George’a Orwella; znanej kwestii Fryderyka Nietzschego, że „Bóg umarł” (słowa te w *Dumanowskim* wypowiada wąsaty szaleniec); kompozytora Ferenc Liszta. Pisarz ma niezwykle swobodne podejście do przeszłości, nie stanowi ona dla niego zamkniętej kwestii, do której nie można jeszcze czegoś dodać, lub jakoś ją przekształcić.

Katarzyna Ossowska w swoim artykule *Dumanowski Wita Szostaka – między fantastyką a powieścią historyczną* zwraca uwagę na umiejętności Szostaka budowania historii tak sugestywnie, że czytelnik ulega złudzeniu obcowania z prawdą historyczną:

Czytając powieść Szostaka, zaczynamy wierzyć w historię o Dumanowskim z powodu prezentowania świata opartego na elementach znanych z realnego wymiaru oraz faktach. Historia o fikcyjnym bohaterze narodowym niewątpliwie została scalona z przeszłością, co wywołuje u czytelnika chęć „zawierzenia” opowieści. Powoływanie się na relację biografów: Koguckiego, Ćwiklińskiego oraz Tumidajskiego, dodatkowo wzmacnia u czytelnika owo pragnienie „uwierzenia”, lecz jednocześnie wprawia go w niepewność i wywołuje wątpliwości interpretacyjne¹⁴³.

Podpowiedzią dla zrozumienia literackich zabiegów pisarza może stać się tekst Doroty Kozickiej pt. *Fantastyczni pisarze, czyli o tym, jak pisarze fantastyczni podbijają polską literaturę*, autorka analizuje teksty trzech autorów prozy fantastycznej – Jacka Dukaja, Szczepana Twardocha i Wita Szostaka. Dostrzega silne „naznaczenie” historią w prozie przywołanych pisarzy. Dorota Kozicka zauważa:

¹⁴³ K. Ossowska, „*Dumanowski*” Wita Szostaka..., s. 92.

Historia, która w literaturze popularnej (również fantastycznej) bywa często niewiele znaczącym sztafażem, stała się tu zarówno kopalnią fabuł, jak i impulsem do podejmowania wątków historiozoficznych. A przekonanie o istotnej roli „mocnego” bohatera przełożyło się na wyczucie tych omawianych przeze mnie autorów na problematykę podmiotową i tożsamościową¹⁴⁴.

Badaczka zwraca uwagę na kwestie tożsamości i historii jako istotnych czynników, wokół których omawiani pisarze budują fabułę swoich powieści:

(...) pisarze ci (...) mają odwagę pisanie z pasją, pisanie nie z myślą o aktualnych modach i tak zwanym przeciętnym czytelniku (czy też modelowym czytelniku fantastyki), który powinien kupić ich książkę, lecz z wyraźną (czasem wręcz zaborczą) intencją przekonania czytelnika do własnej wizji. Choć wszyscy trzej (i to uznać trzeba za dziedzictwo fantastyki) stawiają na atrakcyjność fabuły i mają świadomość, że czytelnik oczekuje od nich wciągającej opowieści, to jednocześnie nie rezygnują z przekonania, że powinna to być opowieść z jednej strony – ważna, podejmująca istotne problemy, z drugiej – możliwie oryginalna, zaskakująca¹⁴⁵.

Choć *Dumanowskiego* można traktować jako utwór *fantasy*, to okazuje się, że tylko pewne elementy łączą tekst Szostaka z tym gatunkiem literackim. Pisarz sięgając po różne wzorce – *fantasy*, prozę realizmu magicznego, hagiografię, powieść historyczną – robi to po to, by zyskać „narzędzia” do oceny nie tylko przeszłości, ale i teraźniejszości. Materiałem szczególnie plastycznym do tego typu zabiegów stają się nasze narodowe mity i symbole. Rzeczywistość zostaje przekształcona, a Szostak rozprawia się ze skostniałymi i ogranyymi motywami. Ten zabieg pozwala czytelnikowi z dystansem spojrzeć zarówno na historię, jak i ważne dla tej historii postacie. *Dumanowski* stanowi dzieło dla literackich koneserów, szukających w utworze literackim czegoś więcej niż tylko rozrywki.

1.3. *Oberki do końca świata* – muzyczność i folklor

Ważnym tekstem w dorobku Wita Szostaka są *Oberki do końca świata*. Pisarz, o czym wielokrotnie wspominał, jest miłośnikiem twórczości ludowej. *Oberki...* wprowadzają w świat wiejskich muzykantów, oraz rzeczywistości, która odeszła już do przeszłości. Autor czaruje czytelnika piękną frazą, rytmem oberków wygrywanych na

¹⁴⁴ D. Kozicka, *Fantastyczni pisarze, czyli o tym, jak pisarze fantastyczni podbijają polską literaturę*, „Wielogłos” 2013, nr 4 (18), s. 114.

¹⁴⁵ Tamże, s. 111.

skrzypcach. Utwór jest silnie zrytmizowany – pojawiają się rymy, liczne powtórzenia i rozbudowywane początkowe frazy. Oberki wygrywane przez poszczególne osoby (przede wszystkim grajków z rodu Wichrów) stają się motywem przewodnim w całym tekście. Mówiąc o warstwie muzycznej utworu literackiego, warto przywołać ustalenia Ewy Wiegandt, według badaczki:

Naśladowanie muzycznych form cyklicznych oznaczało budowanie całości z zamkniętych epizodów, będącej jednak zaprzeczeniem zasady fragmentaryczności kompozycji. Wręcz przeciwnie, mamy tu do czynienia z konstrukcjami rygorystycznie spójnymi i ujawniającymi zasady tej spójności. Ale ich odkrycie wymaga nowych reguł czytania zbliżonych do reguł percepcji utworu muzycznego: oprócz sumowania części należy także śledzić relacje między nimi. Technika lejtmotywu to najjaskrawszy sposób ujawniania tych relacji, których istotę stanowi przekształcone powtórzenie: zespołu słów, opisu sytuacji, przebiegu fabularnego, charakterystyki postaci¹⁴⁶.

Te ustalenia można odnieść do *Oberków...*, w których spójna całość zbudowana jest z fragmentów oraz wzajemnej relacji między nimi. Czytelnik poznaje w kolejnych odsłonach losy głównych bohaterów i samej wsi, a wszystko to jest zanurzone w ludowej muzyce. Oberki nie są dodatkiem, lecz to wokół nich zogniskowana jest fabuła utworu.

Wzajemnym relacjom literatury i muzyki poświęcony jest artykuł Moniki Golec *Dwa żywioły? O strategii badań i związkach muzyki z literaturą* – badaczka wskazuje na złożoność powiązań między tymi dwiema dziedzinami sztuki:

W utworze możliwe jest pojawienie się szeregu motywów muzycznych, m.in. instrumentów muzycznych, zapisu nutowego, książki o muzyce, bohaterem może być kompozytor-artysta. Często zauważalne są nawiązania do sławnych nazwisk, czy pojęć wchodzących w pole badań muzykologicznych. Do utworu literackiego nierzadko wprowadzane są wrażenia akustyczne, które wpływają na bohaterów. Należy także zaznaczyć, że już sam tytuł niektórych dzieł przenosi czytelnika bezpośrednio w świat muzyki¹⁴⁷.

Tytuł artykułu Golec jest symptomatyczny – badaczka stosuje metaforę „dwóch żywiołów” (ze znakiem zapytania) na określenie bogactwa relacyjności między literaturą a muzyką. Dostrzega podobieństwa i różnice w badaniach literaturoznawczych

¹⁴⁶ E. Wiegandt, *Niepokoje literatury. Studia o prozie polskiej XX wieku*, Poznań 2010, s. 318-319.

¹⁴⁷ M. Golec, *Dwa żywioły? O strategii badań i związkach muzyki z literaturą*, „Radzyński Rocznik Humanistyczny” 2018, t. 16, nr 2, s. 604.

i muzykologicznych¹⁴⁸. Teksty oparte na wzorcach muzycznych mogą realizować je w wieloraki sposób: poprzez sam tytuł, nawiązanie do instrumentów muzycznych, zapis nutowy, książki o muzyce – niektóre z tych elementów są obecne w *Oberkach*...

Istotnym elementem utworu Szostaka są same tytuły rozdziałów – mamy tutaj zarówno odniesienia do oberków, ale także mazurka i polki. Powieść jest podzielona na dwie części: „Przed” i „Po”. W każdej z nich pojawiają się określenia informujące czytelnika, jaka będzie tematyka danego rozdziału, np. *Oberek rokiciński „kował” od Józefa Wichra* lub *Oberek diabelski „po wzgardzie” od Tomasza Kobieli z Prawsi*. Podobnie jak tytuł wprowadza w tematykę utworu, także tytułatura rozdziałów informuje czytelnika, jakie problemy będą w nich poruszane. Z takim zjawiskiem mamy do czynienia zarówno w części „Przed” jak i „Po”. Obie partie tekstu zawierają podobną liczbę stron – pierwsza dotyczy okresu, gdy ludzie byli „zanurzeni” w świecie muzyki, tańca, podań, legend; druga jest związana z czasem współczesnym, kiedy Polacy i wieś oddalali się od kultury przodków.

By zobrazować rolę tytułów w *Oberkach*..., przywołajmy dwa cytaty z wymienionych rozdziałów. W *Oberku rokicińskim „kował” od Józefa Wichra* odbiorca poznaje losy Wojciecha Kowala i historię jego nieszczęśliwej miłości. W tytułaturze pojawia się słowo „kował”, co stanowi nawiązanie zarówno do nazwiska bohatera, ale także wykonywanego przez niego zawodu:

Konie podkuwał, pługi przekuwał, ludzkie losy wykuwał. (...) A uderzał rytmicznie, w rytm wiejskiego oberka: Bum-cyk-cyk, bum-cyk-cyk, bum-cyk-cyk. I niosła się po polach ta ciężka, rytmiczna muzyka bez melodii, niosła się po zaoranych Wojciechowymi pługami zagonach. Całe Kadzidło w gasnącym dniu kołysane było monotonnym, nienarowistym rytmem¹⁴⁹.

¹⁴⁸ Golec odwołuje się do ustaleń takich literaturoznawców jak: Konrad Górski, Tadeusz Makowiecki, Ewa Wiegandt, Józef Opalski, Michał Głowiński i Andrzej Hejmej. Interesujące z mojego punktu widzenia jest stanowisko Andrzeja Hejmeja, według badacza: „literacki opis muzyki przede wszystkim dlatego, że operuje w materiale językowym i że z zamierzenia zawsze jest w pewnym sensie wyjaśniający, a czasem nawet w swoim objaśnianiu parodiujący, po pierwsze, by tak powiedzieć, przesuwa centrum zorientowania z samego dzieła muzycznego na zewnętrzne warunki jego realizacji *in actio* (najczęściej opis postaci muzyka), a po wtóre – z tychże warunków na odbiór i reakcję słuchacza, zatem w bardziej jeszcze bezpieczny rejon pokazania ekspresywnego oddziaływania człowieka na sztukę”. Zob. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*..., s.78. W powieści Szostaka mamy szczegółowe opisy postaci muzyków, instrumentów muzycznych czy wydarzeń związanych z graniem, jednak, co oczywiste, nie jesteśmy w stanie usłyszeć dźwięków. Pisarz stara się przełamać ten impas poprzez wierszowane fragmenty, które wprowadzają rytm do tekstu. Zgodnie jednak z poglądem Hejmeja niemożliwa jest całkowita transpozycja jednej sztuki na drugą, gdyż „nad całością związków muzyczno-literackich ciąży nieuchronnie radykalna odrębność materiałów obu dziedzin sztuki”. Zob. Tamże, s. 7.

¹⁴⁹ W. Szostak, *Oberki do końca świata*..., s. 77.

W przywołanym cytacie czytelnik odnajduje odniesienie nie tylko do fachu, ale także do roli oberków w życiu postaci. Cały tekst jest „przeziąknięty” rytmicznością – nawet tak prozaiczna czynność jak podkuwanie koni wprowadza do utworu muzykę. W jej dźwiękach toczy się codzienne życie bohaterów, to ona nadaje sens ich losom. Szostak kreuje świat, w którym każdego z bohaterów łączą jakieś związki z muzyką:

W tamtych czasach każdy chłop potrafił przybębnić, nawet po flaszcze wódki. To było ostatnie pokolenie, co młóciło cepem i które miało oberkowy rytm w kościach. Ich ciała pamiętały ten rytm lepiej niż sami ludzie. Oberek pulsował w ich mięśniach, płynął ich żyłami¹⁵⁰.

Wszyscy bohaterowie powołani do istnienia przez pisarza posiadają zainteresowania muzyczne, nie tylko „zawodowi” muzykanci, ale także inni mieszkańcy wsi. Nawet kobiety, którym pisarz poświęca mniej uwagi w utworze, żyją w „świecie dźwięków”.

Rozdział *Oberek diabelski „po wzgardzie” od Tomasza Kobieli z Prawsi* jest związany z „diabelskim muzykantem”. W tytule odnajdujemy już pierwsze informacje o roli oberków w życiu bohatera, ale także o ich demonicznej sile. Tomasz Kobiela zawarł pakt z diabłem, „zaprzedał” mu swą duszę, a w zamian otrzymał dar grania wyjątkowych oberków:

Z diablami paktował, duszę swą sprzedał, za muzykę ją oddał, za diabelskie skrzypce, za granie mistrzowskie. Tak mówili wszyscy po całej okolicy. I coś w tym musiało być, bo Tomasz Kobiela z Prawsi grał jak mało kto. Nawet Wichrowie z Rokicin zazdrościli mu skrycie, ale nie mówili tego głośno, bo bali się złych mocy¹⁵¹.

Przywołany cytat podkreśla zarówno znaczenie muzyki w życiu bohaterów, jak i wierzenia ludowe, według których niezwykle umiejętności człowieka mogą pochodzić od dobrych, ale także złych mocy. Mieszkańcy okolicznych wsi byli przekonani, że Kobiela zawarł pakt z diabłem, wierzyli, iż wystarczy zajrzeć mu głęboko w oczy, by tam diabła na dnie zobaczyć¹⁵²:

¹⁵⁰ Tamże, s. 94.

¹⁵¹ Tamże, s. 166.

¹⁵² Autor *Chocholów* w swoim tekście nawiązuje do bogatej tradycji baśniowości, w której rola diabła, sił piekielnych stanowi podstawę wielu podań, nie tylko polskich, ale także innych narodów. Na przestrzeni wielu lat wydano w Polsce zbiory licznych baśni. Czytelnik może zapoznać się z baśniami indiańskimi, chińskimi, arabskimi, japońskimi (Zob. J. Ros, *Podróże z Abrakadabką*, Warszawa 1968.); polskimi (Zob. *Baśnie Polskie*, wyb. i oprac. T. Jodełka-Burzecki, Warszawa 1968; *Woda żywa. Baśnie pisarzy polskich*, zeb. S. Wortman, Warszawa 1968); polskimi-regionalnymi (Zob. *W skarbnikowym królestwie. Baśnie i podania śląskie*, wyb. J. Kwiecień, Katowice 1989); francuskimi (Zob. M. C. d’Aulnoy *Baśnie czarodziejskie*, przeł. R. Stiller, Warszawa 1987), itd. Liczne baśnie zawierają

Mówili, że w młodości poszedł na pustkowie i czekał całą noc, cały dzień i jeszcze jedną noc, aż mu się diabeł pokaże. A diabeł się pokazał i Kobiela zaczął go prosić. Prosił o diabelskie skrzypki, co same grają, co dźwięk mają precudny, prosił o oberki, których nikt nie zna i których nikt poza nim nie pozna, prosił o moc, by gości w tańcu zaczarować, by bez zmęczenia grać całą noc, by gości w tańcu podtrzymywać i nie pozwolić im przestać tańczyć¹⁵³.

Ludowa mądrość głosi, że za swoje długie trzeba płacić, ten czas przyszedł także na Kobielę – umarł w samotności, opuszczony przez wszystkich, katolickiego pogrzebu odmówił mu nawet ksiądz. Szostak przypomina prawdy odwieczne, jego bohaterowie ponoszą konsekwencje swoich wyborów, jak Tomasz, którego życie wydawało się pasmem sukcesów, jednak nadszedł czas „zdania rachunku” ze swego postępowania. *Oberki...* ukazują proste zasady moralne mieszkańców wsi, gdzie białe jest białe, a czarne – czarne, żyją w przekonaniu, że światem rządzą odwieczne prawidła, którym człowiek musi się podporządkować.

Ważne miejsce w konstrukcji utworu zajmują wierszowane wstawki, które wprowadzają melodyjność, szczególną nastrojowość, np.

Tak się toczyło szare, codzienne Wichrów życie.
Granie, spanie, praca w polu, bieda, po karczmach picie.
Po wsi snuło się ciche, skrzypiące Wichrów życie.
Granie, spanie, trójka dzieci, bieda, po karczmach picie¹⁵⁴.

Zrytmizowane fragmenty zamykają w skondensowanej formie losy bohaterów powieściowych, podkreślają i akcentują najważniejsze wydarzenia lub zwracają uwagę na istotne kwestie życia mieszkańców. Katarzyna Sicińska poświęca temu zagadnieniu artykuł *Regionalne i ponadregionalne cechy podhalańskich pieśni zbójnickich*. Badaczka zwraca uwagę na taki komponent poezji ludowej, jak jej ustny charakter, a do podstawowych cech tekstu oralnego zalicza dźwiękowość, gestyczność, sytuacyjność oraz dialogowość¹⁵⁵. Sicińska zauważa:

odwołania do wierzeń związanych z „siłami ciemności”, a wiara w świat pozazmysłowy to wyznacznik wielu kultur.

¹⁵³ W. Szostak, *Oberki do końca świata...*, s. 166-167.

¹⁵⁴ Tamże, s. 139.

¹⁵⁵ Por. K. Sicińska, *Regionalne i ponadregionalne cechy podhalańskich pieśni zbójnickich*, „Rozprawy Komisji Językowej ŁTN” 2018, t. LXV, s. 155-156.

W przypadku poezji ludowej, która wykazuje integralny związek z muzyką, a więc funkcjonuje jako pieśń, pojawiają się dodatkowe determinanty strukturalne, mianowicie potrzeby estetyki (poetyckości), wymogi śpiewu (meliczności), a także rymu i rytmu (metryczności). Czynniki te decydują o takich cechach strukturalno-stylistycznych poezji ludowej, jak: sylabiczność, stroficzność, operowanie określonym zasobem poetyzmów, a także wspomniane już formuliczność i powtórzeniowość¹⁵⁶.

Szostak w *Oberkach...* nawiązuje do poezji ludowej i jej ustnego charakteru. Wierszowane wstawki obecne w utworze wykazują integralny związek z muzyką, podkreślają go liczne powtórzenia, wariacyjność, poetyckość, rytm i rym. Jako przykład może posłużyć kolejna „pieśń” z rozdziału *Polka „Niemka” od Józefa Wichra z Rokicin*:

Jeszcze raz, raz jeden czas na chwilę ruszył,
Jeden raz, raz jeden płot bezczasu skruszył.
Historia do wsi wkroczyła, bezczas naruszyła.
I Jakubowa ochrona pod płotem się skryła¹⁵⁷.

Pisarz pragnie, byśmy dali się ponieść magii zaklętej w ludowej muzyce. Czytelnik nie tylko jest „uwodzony” piękną frazą, ale także ma możliwość „zasmakować” w wierszach stylizowanych na gwarę. Autor *Chocholów*, niczym Oskar Kolberg, staje się „zbieraczem” wierszy folklorystycznych – tyle, że on sam je tworzy na wzór już istniejących. Z takim zjawiskiem mamy do czynienia chociażby poprzez nawiązanie do budowy przyśpiewków (terminem tym operuje Jerzy Bartmiński¹⁵⁸). Językoznawca w artykule *Dwie wersje tekstu pieśni ludowej: meliczna i recytacyjna* omawia ich rolę w poezji ludowej:

Prymarne interiekcje [przyśpiewy – A.M.] (...) pojawiają się w pieśniach kalendarzowych (kolędy, pieśni dożynkowe), weselnych, w przyśpiewkach i pieśniach lirycznych. (...) Wyraźnie widoczna jest tendencja do wiązania pewnych przyśpiewów z konkretnymi gatunkami: „łado” i jego warianty wyróżniają pieśni weselne, „hej lelula”, „hej nam hej” są wyróżnikami kolęd, „oj da dana” – przyśpiewek (które z tego względu bywają niekiedy nazwane „danajkami”)¹⁵⁹.

¹⁵⁶ Tamże, 157.

¹⁵⁷ W. Szostak, *Oberki do końca świata...*, s. 60.

¹⁵⁸ Dla porównania Julian Krzyżanowski stosował wymiennie terminy: pieśniczki, śpiewanki, śpiewki (w Rosji zwane „czastuszkami”). Por. J. Krzyżanowski, *Sztuka słowa. Rzecz o zjawiskach literackich*, Warszawa 1984, s. 200.

¹⁵⁹ J. Bartmiński, *Dwie wersje tekstu pieśni ludowej: meliczna i recytacyjna*, „Pamiętnik Literacki” 1987, nr 78, z. 2, s. 198.

W *Oberkach*... mamy do czynienia z takimi przyśpiewkami, oto przykłady:

Hej, polana, polana z nieboszczyka Jana

Hej, polanę skosili, Jana zawiesili¹⁶⁰.

Czy:

Oj, za las, chłopcy, za las, bo za lasem grają,

Oj, bo mi się za lasem panny podobają¹⁶¹.

Poprzez nawiązanie do przyśpiewków Szostak ujawnia swoją wiedzę na temat twórczości ludowej, jest nie tylko miłośnikiem kultury wiejskiej, ale także jej znawcą¹⁶². Kolejny raz miłośnik prozy autora ma do czynienia z utworem wysokiej próby, dzięki któremu może zagłębić się w świat poezji ludowej (z jej pięknem i prostotą przekazu).

Elementem integralnie powiązanim z muzyką jest taniec. W powieści Szostaka znajdujemy wiele przykładów, szczególnie istotny, nie tylko ze względu na piękno przedstawienia, jest obraz wesela Marii Kądzeli z Franciszkiem Wichrem i gra na skrzypcach młodszego brata – Józefa zakochanego w bratowej:

Panna młoda była przekazywana kolejnym tancerzom, z każdym przekazaniem zbliżała się do czekającego przy drzwiach pana młodego. Już opuściła swoją rodzinę, już tańczyła z krewnymi młodego, już była blisko niego. Józef widział, jak jej pierś faluje od przyspieszonego tańcem oddechu, widział jej oczy, nieobecne i bezwiednie omiatające izbę. I grał pięknie młody Józef Wicher, i z każdym pociągnięciem smyczka zaciskał zęby, by się nie rozpląkać. A każde pociągnięcie smyka, każdy dźwięk rzucony pod stopy tańczących, każde brzmienie przydeptywane butami panny młodej przybliżało jego nieszczęście¹⁶³.

¹⁶⁰ W. Szostak, *Oberki do końca świata...*, s. 90

¹⁶¹ Tamże, s. 151.

¹⁶² Franciszek Kotula w książce *Hej, leluja: czyli o wygasających starodawnych pieśniach kołędniczych w Rzeszowskim* zauważa: „Współczesna kultura wsi – wciąż mechanicznie nazywana ludową – jest faktycznie mniej lub więcej zurbanizowana i zunifikowana. Ma ona z tamtą, tradycyjną, coraz mniej wspólnego, coraz słabsze styki. Chociaż – nie na wszystkich odcinkach”. Zob. F. Kotula, *Hej, leluja: czyli o wygasających starodawnych pieśniach kołędniczych w Rzeszowskim*, Warszawa 1970, s. 25. Zjawisko odchodzenia od tradycji, które było już widoczne w 1970, tym mocniej jest obecne w XXI wieku. W związku z tym jeszcze cenniejsze staje się zainteresowanie Szostaka wsią i próba przywrócenia jej należnego miejsca w dyskursie literackim.

¹⁶³ W. Szostak, *Oberki do końca świata...*, s. 18.

Ukazany w utworze taniec jest nie tylko elementem rytuału (taniec przekazania) – panna młoda przekraczała kolejne bramy w kierunku swego męża, a wszystko to działo się w rytm oberków, ale ma także wymiar symboliczny – zakończenie gry i towarzyszącego jej tańca oznacza przecież utratę marzenia o szczęściu¹⁶⁴. Tańce i pieśni przenosiły weselników w inny świat, świat na nowo spełnianych rytuałów. Weselnicy, poprzez obrzęd, wchodzili w inny wymiar ludzkiego trwania. Według Alicji Kujawskiej w chwilach odświętnych, a takim jest wesele, czas traci swój linearny charakter i przyjmuje formę kolistą¹⁶⁵. W tekście krakowskiego pisarza przybiera on formę koła (szczególnie w sytuacjach granicznych), gdyż stanowi powtórzenie odwiecznych prawideł rządzących światem.

Muzyka towarzyszyła nie tylko weselom, ale stanowiła koloryt wiejskich zabaw, dopełniała codzienność. A jej prawdziwa moc objawiała się w chwilach próby, jak wtedy, kiedy ojciec Józefa muzyką odgonił od rodzinnej wsi dziejowe burze:

Jakub miał powody, by na czas się zżymać. Czas mu zabrał Franciszka, Jakub czas zatrzymał. (...) Stanął przy kapliczce Chrystusa Frasobliwego, która zamykała Rokiciny od południa. I zaczął grać prastarego oberka. (...) A potem Jakub wrócił [do domu – A.M.], wrócił spocony i wyczerpany. Siadł przy stole, położył na nim skrzypce i powiedział Józefowi, że zatrzymał czas. Że zakazał historii wstępu do Rokicin¹⁶⁶.

Muzykanci z rodu Wichrów byli obdarzeni niezwykłym darem, porywali swoją muzyką innych ludzi. Wichrowie grali na skrzypcach i bębenkach, a muzyka w ich wykonaniu miała w sobie coś z magii, pozwalała na zaklinanie rzeczywistości, więcej muzykanci stanowili jedność ze swoimi instrumentami, czerpali z nich siłę w zmaganiu z codziennością, jak i wielką historią:

(...) była w grze Wichrów zwodzicielska siła. Tak mówiono, bo nikt nie potrafił i nawet nie próbował myśleć inaczej. Bo też nikt w okolicy nie słyszał, by można było tak wspaniale grać bez niczyjej pomocy. Ponoć ich skrzypeczki zawsze słuchały właścicieli, ponoć miały moc

¹⁶⁴ Maria Magdalena Kominek-Karolak w swoim artykule *Niespełnione doświadczenie muzyki* wskazuje na istotę muzyki, jej wszechobecność w świecie człowieka: „muzyka, nieznająca prawdy ani fałszu, zła ani dobra, pozostaje niejako poza naszą rzeczywistością. Wykorzystujemy ją do różnych celów, towarzyszy naszym narodzinom i śmierci, a jednocześnie istnieje ona na granicy naszych doznań, naszego rozumienia. Próbuje ją uchwycić, ale nie udaje się to nigdy w pełni. Rządzi się własnymi prawami, choć pozostaje spleciona z naszą twórczą zaborczością”. Zob. M.M. Kominek-Karolak, *Niespełnione doświadczenie muzyki*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2017, nr 15, s. 282.

¹⁶⁵ Por. A. Kujawska, *Świętość, sanktuarium i sztuka*, „Civitas Hominibus” 2011, nr 6, s. 139.

¹⁶⁶ W. Szostak, *Oberki do końca świata...*, s. 39-40.

zapamiętywania muzyki i nieraz same, na co byli świadkowie, bez pomocy Wichrów w izbie przygrywały¹⁶⁷.

Pisarz snuje opowieść o losach wiejskich muzykantów, a ludzkie losy łączy z poezją i muzyką jako integralnymi składnikami ludzkiego trwania. Autor próbując ocalić świat wiejskich muzykantów od zapomnienia, wpisuje losy postaci w konwencję prozy realizmu magicznego, dzięki czemu osiąga ciekawy i twórczy efekt. Tomasz Pindel zauważa:

Elementy niesamowite zawarte w fabule bardzo często, by nie rzec zawsze, nawiązują do folkloru. Powieści obfitują w motywy z kultury ludowej, sporo tu religijnego synkretyzmu i odwołań do „nie-zachodniej” cywilizacji¹⁶⁸.

W *Oberkach...* widoczny jest szczególnie rodzimy folklor. Pisarz nie szuka inspiracji w ludyczności innych kultur, lecz koncentruje się na historii związanej z polską wsią¹⁶⁹. Szostak nadaje swojemu utworowi rys magiczności, w tym świecie na równych prawach łączy się jawa i sen, *sacrum* i *profanum*, żywe i nieożywione.

Relacja jawa-sen najsilniej jest obecna w opisie panny-mężatki Marii, która nie wie, czy może siebie nazywać żoną, bo ceremonia weselna nie została doprowadzona do końca. Uroczystość została przerwana, a jej mąż-nie mąż wyruszył w trakcie wesela na wojnę. Kobieta zanurzyła się w dziwny świat:

świat zaświatowy, który pełgał na obrzeżach ludzkiego życia, który czekał, aż dawne obrzędy otworzą do niego drzwi, aż przez te drzwi odwiedzą go zwykli i pogrążający się w codzienności ludzie. Śniła o aniołach i Matce Boskiej, o świętych cudotwórcach. Nawiedzały ją stare dziadowskie ballady, których jako dziewczynka wysłuchiwała na jarmarku w Przysusze. Śniła o Panu Jezusie, który w przebraniu prostego człowieka chodził po wioskach i pocieszał ludzi¹⁷⁰.

¹⁶⁷ Tamże, s. 42.

¹⁶⁸ T. Pindel, *Realizm magiczny...*, s. 39.

¹⁶⁹ Zainteresowanie wsią (folklorem) było już widoczne w romantyzmie, ale zwłaszcza w okresie Młodej Polski – to wówczas wystąpiło zjawisko znane jako chłopomania. Zainteresowanie wsią i wszystkim, co wiejskie, stało się impulsem dla Stanisława Wyspiańskiego, który w swym koronnym dziele *Weselu* ukazał ślub poety i dramaturga Lucjana Rydla z córką chłopca z podkrakowskich wówczas Bronowic, Jadwigą Mikołajczykówną. Sam Wyspiański również pojął za żonę chłopkę – Teofilę Spytkównę, a małżeństwa z kobietami ze wsi stały się wówczas modne. Zainteresowanie wsią zaowocowało wieloma ważnymi dziełami, jednak nieraz zaciekawienie wszystkim tym, co wiejskie było przesadne i śmieszne. Zjawisko to wykpił chociażby Tadeusz Boy-Żeleński.

¹⁷⁰ W. Szostak, *Oberki do końca świata...*, s. 101.

Sen w utworze jest równie ważną rzeczywistością co jawa, to podczas snienia Maria odkryła, że jej mąż-nie mąż umarł¹⁷¹ (w rzeczywistości jednak żył i po latach pojawił się w Rokicinach). Wiara Marii w świat snu była tak silna, iż wpłynęła na dalsze decyzje kobiety. Rzeczywistość oniryczna stanowiła dla niej większą wartość niż realność, dlatego też przyjęła rolę wdowy – ścięła panieńskie warkocze, a na głowie zawiązała czarną chustkę. Przez rok żyła jak wdowa: nie chodziła na zabawy, nie uśmiechała się ani żartowała, trzymała się z dala od ludzi. Kiedy jednak żałoba się skończyła, zaczęła spotykać się z Józefem, a po pewnym czasie została jego żoną. Na rolę snu w postrzeganiu rzeczywistości zwraca uwagę Michał Kuran:

Sen i marzenie stanowią wrota do innego wymiaru, często też do zaświatów, pozwalają przekraczać granice realnie nieprzekraczalne. Przemierzający je duch może sięgnąć do obszarów odległych i zwykle niedostępnych, może za sprawą wolnej wyobraźni kojarzyć z sobą to, co w empirycznym doznawaniu jest od siebie bardzo odległe — osiągnąć to, co w realnym świecie nie jest możliwe. Może wreszcie brać udział w wydarzeniach, które nigdy nie miały miejsca, może przekraczać wymiary, podróżując w czasie i przestrzeni, które nie stawiają najmniejszego oporu¹⁷².

Sen przychodzi nie tylko w naturalnym momencie, ale może pojawić się niespodziewanie – w tekście takim impulsem staje się wizyta pielgrzyma, który zatrzymał się w domu Marii oraz Józefa i opowiadał o świętym Łukaszu:

O tym, jak jeden z uczniów Jezusa chciał wymalować obraz Matki Boga. Jak nie mógł się do tego zabrać. I jak usnął nad lipową deską. I jak przebudził się i zobaczył, że na desce pojawił się obraz. Że stąpili anieli i pomogli mu w tym, czego sam nie mógł dokonać. Bo żaden śmiertelnik nie może bez Bożej pomocy namalować ani Boga, ani Jego Matki¹⁷³.

W trakcie tej opowieści Maria zapadła w sen, w którym przyśnił się jej Łukasz Anielista, święte obrazy, a jej sen „był pełen świętości” i choć czytelnik nie poznaje treści tej pieśni, to wierzy w jej sugestywność. Szostak sięga do tradycji kołysanki, która jest czymś więcej niż tylko dziecięcą pieśnią liryczną z miarowym rytmem i melodią imitującą kołysanie, bowiem ma siłę kreowania innej przestrzeni wymykającej

¹⁷¹ Na profetyczną rolę snu, obok jego wymiaru konsolacyjnego, ostrzegawczego, objawieniowego, katartycznego, zwraca uwagę Aleksandra Okopień-Sławińska. Por. A. Okopień-Sławińska, *Sny i poetyka*, „Teksty” 1973, nr 2 (8), s. 7.

¹⁷² M. Kuran, *Sen, marzenie i zaświaty w literaturze — wprowadzenie do monografii [w:] Sen, marzenie, zaświaty w literaturze i kulturze*, t. 1, *Literatura*, pod red. Tenże, „Analecta Literackie i Językowe”, t. 6, Łódź 2017, s. 7.

¹⁷³ W. Szostak, *Oberki do końca świata...*, s. 112.

się prostemu definiowaniu¹⁷⁴. Częstym zjawiskiem w stylistyce kołysanki było łączenie tych tekstów np. z kolędą, modlitwą czy litanią, wprowadzanie motywów religijnych – taki charakter zdaje się mieć pieśń pielgrzyma.

W tekście Szostaka postać Marii i jej wiara w inny wymiar rzeczywistości są typowe dla prostych ludzi, dla których świat snu jest równie ważny, co jawa. Pisarz tego nie wartościuje, ukazuje tylko, że postrzeganie świata przez mieszkańców wsi opiera się także na tym, co niewidzialne. *Sacrum* i *profanum* nawzajem nachodzą na siebie, nie są one oddzielone granicą. Bohaterowie są otwarci na cudowność, nie zamykają bram swego umysłu przed tym, co niesłychane. Maria otrzymała dowód, że pielgrzym rzeczywiście nawiedził jej dom, a nie był tylko wytworem jej wyobraźni. Wędrowiec zostawił bęben z kozłej skóry:

I wiedzieli już [Jakub, Józef i Maria – A.M.], że mają w rękach ten bębenek, bębenek po Janie, bracie Józefa, bębenek zaginiony przed wojną. I wiedzieli, że przyniósł go pielgrzym, kimkolwiek był i skądkolwiek przychodził¹⁷⁵.

Najważniejsze dla Wichrów było pytanie o to, kim był nawiedzający ich dom pielgrzym. Sądzieli, że Eliaszem, potem jednak skłaniali się ku świętemu Antoniemu. Wiara prostego ludu w „świętych obcowanie” w tekście Szostaka jest tak silna, iż nie próbują jej racjonalizować, dla nich starotestamentowi prorocy, święci są równie realni, co namacalna rzeczywistość.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na relację żywe-nieożywione. Przedmioty w świecie Szostaka są żywymi organizmami, które odczuwają i reagują na to, co się wokół nich dzieje. Stanowią z człowiekiem integralną całość:

Zaskrzypiał Janek Wicher, choć mu skrzypce spały. Pospały się od piecowego ciepła, pospały, zmęczone ciągłym obijaniem o ścianki futerału. Wpierw puściły mu wszystkie kołki i musiał na dobry początek nastroić wszystkie struny. Potem pod smykem struny wierzgały i parskały, darły się jak marcowe koty¹⁷⁶.

¹⁷⁴ Badaniem roli kołysanki w kulturze zajęła się Beata Stefaniak, a swoje ustalenia zawarła w artykule *Od lipowej kolebeczki do „kołyski na srebrnych nowiach” – uwagi o języku kołysanki*. Tekst został przez nią opatrzony mottem: „Wszystko może być kołysanką”. Stefaniak opisała kołysanki poetyckie, charakteryzujące się najczęściej stylem artystycznym (ten pomijam) lub religijnym (taki dominuje w pieśni śpiewanej przez pielgrzyma). Por. B. Stefaniak, *Od lipowej kolebeczki do „kołyski na srebrnych nowiach” – uwagi o języku kołysanki*, „Pamiętnik Literacki” 2011, nr 1, s. 155.

¹⁷⁵ W. Szostak, *Oberki do końca świata...*, s. 114.

¹⁷⁶ Tamże, s. 281.

Wichrowie (Janek jest wnukiem Józefa) posiadali wyjątkową umiejętność ożywiania tego, co nieożywione. Pod ich zręcznymi palcami nabierały życia rzeczy z natury martwe. Taki dar posiadał już założyciel rokicińskiego rodu Wichrów – Maciej, który poprzez swoje granie przywrócił światu księżyc. Dzięki jego pradawnemu oberkowi wrócił on na nieboskłon.

W *Oberkach...* muzyczność i folklor tworzą spójny świat, a muzyka towarzyszy prostym czynnościom, jak darcie pierza czy przedzenie oraz staje się momentem wytchnienia:

czasem rzucano w kąt robotę i tańczono w chałupach bez podłóg, szurano po zmiecionym klepisku. I były to dla młodych z Rokicin i Prawsi pierwsze zetknięcia, pierwsze dotknięcia, pierwsze szeptane w tańcu, drżące słowa. A Józef grał, grał, ogrywając obery godzinami, grał, bo nikomu nie śpieszyło się do jadła, do odpoczynku, do innych rytuałów. Czasem w rytm jego muzyki klekotały kołowrotki, w kominie wyły wichry, a za oknami trzaskał mróz¹⁷⁷.

Utwór Szostaka staje się swego rodzaju epitafium dla miejsc i ludzi, których już nie ma. Przypominanie przeszłości jest nie tylko wskazaniem na urok minionego czasu, ale także wyrazem tęsknoty za dawnym porządkiem, za bliskością człowieka i przyrody.

Tytułatura tekstów Szostaka, jak zostało pokazane, odgrywa znaczącą rolę w rozumieniu jego utworów. Szczególnie wyraźnie te zależności są widoczne w *Oberkach...*, w których wielokrotnie mamy do czynienia z przywoływaniem pojęć związanych z ludową muzyką. Ten inkluzyjny charakter relacji między treścią utworu a jego tytułem poświadczają tytuły poszczególnych części (np. *Oberek diabelski „po wzgardzie” od Tomasza Kobieli z Prawsi*), widoczny jest także w warstwie brzmieniowej powieści, jej rytmiczności.

W przypadku tekstów Szostaka odczytanie znaczeń odbywa się w znacznej mierze dzięki tytułom. Autor za pomocą formy tytułowej mówi wiele o swoim tekście i własnych artystycznych intencjach, nie oznacza to jednak konieczności pozostawiania tylko przy takich interpretacyjnych wyznacznikach. Jednocześnie każdy z omawianych tu utworów uzasadnia istnienie takiego właśnie tytułu, jakim opatrzył go autor.

¹⁷⁷ Tamże, s. 93.

Rozdział 2. Bohaterowie w poszukiwaniu tożsamości

Tożsamość jest kluczowym pojęciem w rozważaniach nie tylko socjologów, psychologów i filozofów, ale także literaturoznawców. Termin *identity* tłumaczony jako *tożsamość* wprowadził do nauk społecznych w latach 50. XX wieku Erik H. Erikson – psycholog, odwołujący się do tradycji postfreudowskiej. Zagadnieniem tym zajmowano się jednak już wcześniej, a czynili to między innymi: William James, Charles Horton Cooley, James Mark Baldwin, George Herbert Mead, John Dewey, Robert Ezra Park, Florian Znaniecki¹. Od czasu, kiedy pojawiła się teoria Erika H. Eriksona psychologowie tym pojęciem określają dwie najważniejsze dla człowieka relacje: stosunek do siebie samego i stosunek do innych osób. Istotnym dla tożsamości jest także stosunek do tradycji i kultury, w której żyjemy. Pojęcie tożsamości wskazuje zatem na szczególny typ związku łączącego podmiot z nim samym, z jego własną psychofizyczną i moralną kondycją (*self identity*); po drugie – na relacje z innymi. Opierają się one na mniej lub bardziej świadomych postawach wobec wartości, których nosicielem jest zarówno sam podmiot, jak i inni ludzie, tkwią te wartości także w kulturze.

Zastanawiające jest tak późne użycie tego pojęcia po raz pierwszy. Trudno wyrokować, jaka była przyczyna zastosowania dopiero w XX wieku słowa „tożsamość” w naukowym dyskursie. Katarzyna Waszczyńska zwraca uwagę, że badacze zajmujący się „tożsamością”², próbują dookreślić znaczenie omawianego pojęcia, koncentrując się

¹ Por. K. Waszczyńska, *Wokół problematyki tożsamości*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego Płockiego” 2014, nr 6, s. 50.

² Problematyką tożsamości zajmują się tacy literaturoznawcy jak: Przemysław Czapliński, Szymon Hrebenda, Wojciech Kalaga, Anna Legeżyńska, Ryszard Nycz, Tomasz Pindel; filozofowie: Steffen Dietzsch, Katarzyna Rosner, Barbara Skarga, Charles Taylor; socjologowie: Anthony Giddens, Mirosława Nowak-Dziemianowicz; etnolodzy: Mircea Eliade, Krzysztof Kowalski, Andrzej Szyjewski;

na wybranym aspekcie, nie rosząc sobie prawa do całościowego wyjaśnienia. Definicje skupiające się na jednym, wybranym elemencie omawianego pojęcia mają charakter wybiórczy, definiują „tożsamość”, nie wyczerpując całego bogactwa znaczeń zjawiska. Są jednak pomocne w analizie pewnych zachowań, które mają znamiona procesów tożsamościowych.

Istotnym dla moich rozważań jest stanowisko Zygmunta Bauman³, które dotyczy zagadnień związanych z tożsamością. Badacz zakłada, że jakkolwiek w naszej cywilizacji istnieje konieczność zmian w obrębie tożsamości w ciągu całego życia jednostki, to jednak tzw. pamięć emocjonalna nie pozwala „unicestwić” pierwotnych doświadczeń.

Problem tożsamości to także zagadnienie, z jakim musiała zmierzyć się literatura. Ryszard Nycz w pracy *Literatura jako trop rzeczywistości* dostrzega zagrożenia, przed jakimi stoi literatura:

Literatura polska weszła w XX wiek pod znakiem niepokojącego doświadczenia nowoczesności, za sprawą którego tradycyjne wzory tożsamości poddane zostały gruntownemu przewartościowaniu. (...) [W twórczości pisarzy i filozofów – A.M.] powracają motywy, które

psychologów: Carl Gustav Jung. Nie sposób wymienić wszystkich badaczy, którzy zajmują się tożsamością. Z zestawienia widać wyraźnie, że „tożsamość” znajduje się w polu badawczym przedstawicieli różnych nauk. W badaniach nad tożsamością ważne miejsce zajmuje Charles Taylor, według badacza „aby mieć jakieś wyobrażenie tego, kim jesteśmy, musimy mieć wyobrażenie tego, jak stawaliśmy się i dokąd zmierzamy”. Zob. Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński i in., Warszawa 2001, s. 94. Filozof akcentuje rolę rozwoju jednostki w celu określenia własnej osoby. Z kolei dla Anthony’ego Giddensa „tożsamość jednostki nie jest bezwolną, zdeterminowaną przez czynniki zewnętrzne rzeczą”. Zob. A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, s. 12. W dalszej części swojej pracy badacz dowodzi, że „wraz ze słabnącym oddziaływaniem tradycji i rosnącym udziałem dialektycznego współoddziaływania globalności i lokalności w rekonstruowaniu życia codziennego, jednostki są zmuszone budować swoją tożsamość, wybierając spośród różnorodnych opcji”. Zob. Tamże, s. 16-17. Przywołane cytaty „mówią” niejako same za siebie: Giddens odrzuca determinizm na rzecz wolności jednostki, która sama stwarza swoje życie (jakkolwiek jest uwikłana w pewne fantasmagorie, np. postępujący konsumpcjonizm). Szczególne miejsce w badaniach nad tożsamością zajmował Carl Gustav Jung. W dziele *Człowiek i jego symbole* przedstawił kondycję duchową współczesnego mu człowieka. Jego myśli są w wielu miejscach pomocne w oglądzie współczesnej rzeczywistości: „Współczesny człowiek nie rozumie, jak bardzo „racjonalizm” (który zniszczył jego zdolność reagowania na numinotyczne symbole oraz idee) skazał go na łaskę psychicznego „świata podziemnego”. Człowiek uwolnił się od »przesądów« (a przynajmniej tak uważa), ale w tym procesie w ogromnym stopniu stracił wartości duchowe. Jego moralna oraz duchowa tradycja uległa dezintegracji i teraz płaci za to ogólnoswiatową dezorientację oraz dysocjację”. Zob. C.G. Jung, *Człowiek i jego symbole*, przeł. R. Palusiński, Katowice 2018, s. 132. Człowiek współczesny Jungowi wierzył, iż był w pełni wolny i nowoczesny. To jednak, zdaniem Junga, tylko pozory. Jednostka straciła „świat ducha” na rzecz racjonalizmu. Nie przyniosło jej to jednak szczęścia, a cena za proces rzekomej racjonalizacji była ogromna: dezorientacja, dysocjacja. „Ucieczka” od symboli sprawiała, że ludzie zaczęli pogrążyć się w chaosie. Jakkolwiek Jung diagnozował sytuację człowieka, który żył przed kilkudziesięciami laty, to jednak jego poglądy na jednostkę mogą być pomocne także przy opisie człowieka ery ponowoczesnej.

³ Filozofa i socjologa, autora m.in.: *Nowoczesności i zagłady*, *Etyki ponowoczesnej*, *Kultury jako źródła cierpienia*, *Wieloznaczności nowoczesnej*, *nowoczesności wieloznacznej*.

położenie człowieka charakteryzują w tych samych, w gruncie rzeczy, kategoriach: oderwania od świata, pozbawienia korzeni, poczucia nieprzynależności do żadnego z miejsc, które mogłyby posłużyć za punkt odniesienia do określenia własnej tożsamości⁴.

Badacz dostrzega bezdomność współczesnego człowieka. Brak zakorzenienia stanowi według niego największą bolączkę jednostki nowoczesnej. Ludzie stracili punkt odniesienia do analizy swej tożsamości. Stanowi to globalny problem, przed którym stoi współczesny człowiek i społeczeństwo.

W podobnym tonie wypowiada się Przemysław Czapliński. W tekście *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996* czytamy znamienne zdania:

Od momentu (...), gdy tożsamość stała się zadaniem indywidualnym, polskość nie jest wystarczającą odpowiedzią na pytanie „Kim jestem?” Pytaniem pogłębiającym, pozornie pomocniczym, a w istocie równoważnym, okazuje się pytanie o początek i źródło własnej świadomości siebie. Czyli o korzenie. Korzenie to egzystencjalna kładka, po której każdy z nas przechodzi od zagadnienia „kim jestem” do kwestii „skąd jestem”, wydobywając tym samym na jaw rolę – antropologicznie i sakralnie pojmowanego – Domu jako siedliska naszej orientacji w przestrzeni wartości⁵.

Literaturoznawca dowodzi, iż niegdyś jednostka określała swoją tożsamość w relacji do jakiejś wspólnoty (np. narodu). Obecnie modny jest „indywidualizm”, który jednak powoduje, że człowiek sam musi określić samego siebie poprzez odniesienie do „korzeni”. A zatem już nie pytanie „kim jestem?” jest najistotniejsze, ale „skąd jestem?”.

Zagadnienia związane z tożsamością to ważny element utworów Wita Szostaka. W *Trylogii krakowskiej* przedstawione są liczne zjawiska związane z tą kategorią. Szczególnie istotne dla zrozumienia prozy Szostaka pozostają następujące zagadnienia: tożsamość (w tym narodowa), pamięć, rola dzieciństwa, świadomość, pozbawienie korzeni, pierwotne doświadczenia, rozwój osobisty, słabnące oddziaływanie tradycji, duchowa pustka człowieka, oderwanie od świata, Dom jako „siedlisko” wartości.

⁴ R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej w literaturze polskiej*, Kraków 2012, s. 69-70.

⁵ P. Czapliński, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Kraków 1997, s. 230.

2.1. Dom jako przestrzeń budowania tożsamości

Szostak w tekście *Chocholy* wykreował przestrzeń, w której szczególne miejsce zajmuje Dom⁶. Poprzez relacje rodzinne bohaterowie powieściowi mogą kształtować własną tożsamość. Wzajemne konfiguracje między krewnymi pomagają bohaterom powieściowym poznawać świat. Dom jest przestrzenią, w której jednostka wchodzi w relację Ja-Inny. Jak zauważa Ryszard Nycz:

Dom (...) nie jest nigdy jedynie zwykłym miejscem pobytu, obiektem fizycznym, swoistym „narzędziem” do mieszkania, czy potocznym określeniem celu własnego działania. Dom to przede wszystkim prymarny warunek aktywności człowieka, który zawsze wychodzi ku światu z jakiegoś „u siebie” i który też zawsze może do owego „własnego” miejsca powrócić, w domu się schronić. Zadomowienie, ujęte w tym elementarnym znaczeniu, to zatem podstawowa relacja mówiąca o biologicznym pochodzeniu i egzystencjalno-symbolicznej przynależności do pewnego szczególnego miejsca – w przestrzeni geograficznej i w pamięci historycznej, a także w rodzinie, narodowej wspólnotie, społeczeństwie, kulturze – z którego człowiek czerpać może poczucie trwałej tożsamości⁷.

Pozostaje miejscem, dzięki któremu osoba może doświadczać poczucia przynależności. Miejsce zamieszkania stanowi istotny element ludzkiego życia. W literaturze polskiej i zagranicznej (ale także np. w filmie) motyw ten pojawia się bardzo często⁸. Z definicji Dom (celowo pisany wielką literą) powinien być miejscem bezpiecznym, gdzie jednostka może pracować, odpoczywać, po prostu żyć. To w nim po raz pierwszy człowiek wchodzi w relacje z drugą osobą – matką, ojcem, bratem, siostrą. Dom także

⁶ Alicja Jakubowska-Ożóg zwraca uwagę na rolę figury domu w polskiej kulturze. Pisze o tym w artykule poświęconym poezji Janusza Artura Ihnatowicza: „Przekształcenie fizycznego domu w mit i jego trwanie w postaci niezniszczalnego wzorca usankcjonował romantyzm i Mickiewiczowski obraz Soplicowa – ostoja polskości, tradycji, wszelkich wartości – z jego szlacheckim dworkiem, ogrodem, przestrzenią”. Zob. A. Jakubowska-Ożóg, *Domy z „chceń i snów uwite”*. Motyw domu w poezji Janusza Artura Ihnatowicza, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego. Historia Literatury”, 2011, nr 70, s. 182-191. U Szostaka topos domu zajmuje ważne miejsce, nie tylko w *Chocholach*, ale także *Dumanowskim* i *Fudze* (a także we *Wróżeniach z wnętrzości*, która to jednak powieść nie jest przedmiotem analizy). Autor *Zagrody zębów* w każdej z powieści w inny sposób realizuje figurę domu, o czym więcej informacji będzie można znaleźć w dalszej części pracy.

⁷ R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości...*, s. 71.

⁸ Należy wymienić chociażby: literatura – *Dzieci samotną. Nawet ptaki umilkły* Arlette Cousture; *Nomen omen i Dożywocie* Marty Kisiel; *Syn Philippa Meyera*; *Czekoladowe pragnienia* Care Santos; *Miasteczko w Islandii* Guðmundura Andri Thorssona; *Złodziejka książek* Markusa Zusaka / film – *Grand Budapest Hotel* Wesa Andersona; *Światło między oceanami* Dereka Cianfranco; *Dracula* Forda Coppoli; *Dróznik* Thomasa McCarthy’ego; *Róża* Wojciecha Smarzowskiego.

otwiera nas na spotkanie z Innym⁹. Koncepcji na temat postrzegania postaci Innego było (i jest) wiele¹⁰. Z licznych stanowisk poruszających tę problematykę, szczególnie istotne dla podejmowanej przeze mnie tematyki, jest stanowisko Ryszarda Nycza. Dostrzega on dwa podstawowe wzory poszukiwania tożsamości w polskiej literaturze współczesnej: wariant „miłoszowski” i „gombrowiczowski”. Ten pierwszy badacz określa jako „strategię zadowolenia”. Wyróżnia trzy „silne fale” (określenie autora *Literatury jako tropu rzeczywistości...*) omawianej problematyki¹¹. Wariant „gombrowiczowski” nazywa „strategią obcości”. Uznaje, że jej przejawy można już dostrzec w literaturze dwudziestolecia międzywojennego (twórczość ówczesnej awangardy)¹². Nycz konkluduje:

⁹ Rolę przestrzeni, w spotkaniu z Innym, podkreślał ks. Józef Tischner: „Bodaj pierwszym następstwem spotkania jest zmiana znaczenia przestrzeni, w której znajduje się spotykający. Przestrzeń zaczyna przypominać skrzyżowanie dróg. Inny, którego napotykam, znajduje się w ruchu, co sprawia, że i we mnie budzi się świadomość możliwego ruchu. (...) Obojętna dotąd przestrzeń staje się przestrzenią poprzecinaną możliwymi drogami. Wszystkie te możliwości dają się – za Antonim Kępińskim – sprowadzić do dwóch podstawowych: można się zwrócić ku spotkanemu lub można się odwrócić od spotkanego; wywyższenie i poniżenie są także odmianą ruchu ‘od – do’”. Ks. J. Tischner, *Inny. Eseje o spotkaniu*, Kraków 2017, s. 5-6.

¹⁰ Jak zauważa Dorothy Figueira od czasów Parmenidesa i Platona łączono Innego w relacji do jaźni. Podejście rozumowe filozofów sprawiło, że ograniczano Go do świata sztuki, mitu i religii: „Platon określał Innego w kategoriach zdumienia (*thaumazein*) i przerażenia (*deinon*). W *Fajdosie* Sokratesa podkreślał, że Inny w formie obcych, bogów i potworów należy do świata mitu, a nie filozofii. Dodawał także, że filozofia z definicji przekracza mit. (...) Innymi słowy Platon ustanowił opozycję między potworem a filozofem, sugerując, że tylko egzorcyzmując [sic!] potwora, można poznać samego siebie”. Zob. D. Figueira, *Co robimy, gdy Inny mówi swoim własnym językiem? Powracając do etyki studiów porównawczych*, przeł. M. Skwara [w:] *Narodowe, regionalne, kontynentalne, światowe – literatury i dyskursy o literaturach*, pod red. M. Skwara, Kraków 2017, s. 16. Jak zauważa badaczka, poglądy filozofów starożytnych znalazły odzwierciedlenie także we współczesnej filozofii, gdzie pojmując Innego jako odbicie jaźni, nie pozwalając mu być naprawdę Innym. Figueira podkreśla, że w poglądach takich filozofów jak: Friedrich Schleiermacher, Wilhelm Dilthey, Georg W.F. Hegel, Karol Marks, Edmund Husserl, Jean-Paul Sartre czy Martin Heidegger: „Inny jest ograniczony do horyzontu świadomości ego, i jako taki jest zapośredniczony. Odzwierciedlającemu ego Innemu nie przypisuje się żadnej wewnętrznej wartości ponad jego rolę duplikowania tego samego”. Zob. Tamże, s. 17. Badaczka analizuje także koncepcje poststrukturalistów. Zauważa, iż również u nich koncepcje Innego skupione są wokół jaźni: „jednakże najnowsze konceptualizacje inności starają się zbilansować psychodynamikę zawłaszczenia. (...) Kluczową różnicą pomiędzy wcześniejszymi koncepcjami Innego a sformułowaniami postmodernistycznymi jest fakt, że te ostatnie przyznają, iż próby podejmowania zrozumienia noszą w sobie ryzyko zawłaszczenia lub przynajmniej tworzą warunki kolonizacji”. Zob. Tamże, s. 19.

¹¹ Wariant „miłoszowski”:

a) twórczość autentystów, lubelskiego kręgu Józefa Czechowicza, wileńskich żagarystów w latach trzydziestych XX wieku;
b) działalność takich autorów jak: Andrzej Chciuk, Tadeusz Konwicki, Andrzej Kuśniewicz, Józef Mackiewicz, Włodzimierz Odojewski, Julian Strykowski w latach sześćdziesiątych XX wieku;
c) osiągnięcia twórców najmłodszego pokolenia tworzących na początku lat dziewięćdziesiątych omawianego wieku: Kazimierz Brakoniecki, Stefan Chwin, Paweł Huelle, Aleksander Jurewicz, Feliks Netz, Jerzy Pilch, Adolf Rudnicki, Andrzej Stasiuk, Olga Tokarczuk, itd. Por. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości...*, s. 80-81.

¹² Następnie znajduje realizację w tekstach takich autorów jak: Andrzej Bobkowski, Tadeusz Różewicz czy Adam Zagajewski, by z kolei w latach dziewięćdziesiątych „objawić się” w dziełach

jeśli strategia pierwsza prowadziła do odkrycia na własnym terytorium śladów obcych „innych” a kiedyś „tu” zdomowionych, a więc ostatecznie innych „ja”, z którymi wiąże nas nie tylko poczucie wspólnotowej solidarności, ale i głębokiego powinowactwa wewnętrznego, to strategia druga polega na odkrywaniu tej obcości czy dziwności w sobie, tzn. po stronie samego podmiotu¹³.

Opierając się na ustaleniach Nycza, można opisać również twórczość Szostaka. Czy zatem jego teksty realizują strategię zdomowienia czy obcości? Odpowiedź nie jest ani jednoznaczna, ani prosta. Uogólniając, wydaje się, że realizują obie koncepcje. Nie jest to jednakże element charakterystyczny tylko dla prozy autora *Fugi*. Generalnie, wspomniana dwoistość, to jedna z cech literatury modernistycznej. Nie tylko polskiej, jakkolwiek rys polskości przejawia się poprzez sięganie po takie elementy, jak lokalne fakty kulturowo-historyczne –

konkretne formy poszukiwania tożsamości: albo przez duchową łączność z uprzywilejowanym (bo zapewniającym autoidentyfikację) miejscem w przestrzeni i ciągłą reinterpretacją przeżytego życia; albo poprzez ustanowienie takiego integrującego czynnika w nieustającym procesie autoprojekcji i reorientacji znaczenia dotychczasowych działań¹⁴.

Zasygnalizowane działania mają na celu poszukiwanie sensu egzystencji. Wspomniana dwoistość jest obecna we wszystkich tekstach Szostaka. Oparte są one na pewnym schemacie, który jednak nie zubaża wartości artystycznych dzieł¹⁵. *Trylogia krakowska* zajmuje, w mojej ocenie, miejsce szczególne. Każda z części wchodzących w skład *Trylogii...* realizuje nieco inny wariant budowania tożsamości.

W *Chocholach* w początkowych partiach tekstu główny bohater próbuje określić swoją tożsamość. Krążąc po Domu (przestrzeni początkowo zamkniętej) i obserwując

między innymi: wspomnianych wcześniej Stefana Chwina, Jerzego Pilcha, Adolfa Rudnickiego, ale także Zbigniewa Kruszyńskiego i Bronisława Świdorskiego. Por. Tamże, s. 81.

¹³ Tamże, s. 81.

¹⁴ Tamże, s. 83.

¹⁵ Powieścią Szostaka, która zawiera pewne elementy „schematyczności”, jest *Sto dni bez słońca*. Utwór ten wpisuje się w schemat powieści uniwersyteckiej: *campus novel*. Powieści takich na gruncie polskim jest jednak, jak zauważa Karolina Sidowska, mało. W artykule: *Polska powieść uniwersytecka* autorka analizuje dwa utwory prozatorskie: *Sto dni bez słońca* Wita Szostaka i *Na krótko* Ingi Iwasiów. Badaczka stwierdza: „polska proza akademicka (...) choć nie tak popularna [jak w innych krajach – A.M.], jest ważnym dopełnieniem tego typu literatury na świecie. (...) polscy pisarze nie tylko znakomicie radzą sobie z odtworzeniem szablonu *campus novel*, ale też twórczo go modyfikują, dostosowując do rodzimych realiów i aktualnej sytuacji uniwersytetu jako instytucji”. Zob. K. Sidowska, *Polska powieść uniwersytecka...*, s. 156. Warto zaznaczyć, że już po opublikowaniu artykułu przez Sidowską na gruncie polskim powstała kolejna interesująca książka wpisująca się w schemat powieści akademickiej – *Studenci* Dawida Ratajczaka.

śpiących i śniących członków rodziny, staje przed koniecznością określenia swojej osoby. Wujek Tomasz, którego spotyka, przemierzając się po kamienicy (niczym po labiryncie), zadaje znamienne pytanie: „Kim jesteś?” Chochoł traktuje to pytanie niczym wyzwanie:

To pytanie zawsze mnie paraliżuje. Kim jesteś, tym pytaniem, na poły wyszeptanym, na poły wykrzyczanym starym, suchym głosem zawsze stawia mnie przed znakiem zapytania. Czuję się przyłapany, nakryty we własnej grzeszności, chcący schować się za zakrętem korytarza, pod dywan, pomiędzy futra zastygłe w szafie. Kim jesteś, to bezradne pytanie starca dotyka mnie jak oskarżenie. Nerwowo szukam usprawiedliwienia, jak przyłapany na zakazanych zabawach smarkacz. Kim jestem, zaczynam się zastanawiać i nie znajduję odpowiedzi na to najprostsze pytanie¹⁶.

Czy bohater nie wie, kim jest? Pytanie to pojmuje szerzej, nie tylko jako chęć uzyskania informacji na temat swojego imienia czy nazwiska (co znamienne, jego imię ani razu nie pojawia się na kartach utworu). Chochoł rozpatruje je w kategoriach egzystencjalnych. „Kim jesteś?”... człowiekiem, bratem, bratankiem? Kim? Odpowiedź na nie byłaby w stanie określić jego miejsce w uniwersum, jakim jest Dom. On jednakże nie potrafi jeszcze się samookreślić. Dopiero na końcu opowieści, niczym w litanijnych wyliczeniach, określa siebie:

Ja, który wznosiłem kamienicę przy ulicy S.
Ja, który w swoim umyśle wyrzeźbiłem ideę Domu.
Ja, który drążyłem grobowce dla moich bliskich.
Ja, który na egipskich pustyniach szukałem zaginionych śpiewów.
(...)
Ja¹⁷.

Zanim jednak zintegruje swoją osobę, musi powoli, krok za krokiem, poznawać siebie, na początku wobec rodzinnej siedziby, która ma znamiona przestrzeni mitycznej. Odkrywamy myśli, przemyślenia postaci powieściowej oraz jej relacje z pozostałymi domownikami: apodyktyczną babką Marią, dobrotliwą babcią Marysią, wujkiem-księdzem Tomaszem, niespełnioną zawodowo mamą, ekscentryczną kuzynką Anną, wujkiem-alkoholikiem Łukaszem. Poznajemy krakowską rodzinę widzianą oczami bohatera, który opisuje każdy (często wydawałoby się mało istotny) element z życia

¹⁶ W. Szostak, *Chochoły...*, s. 12.

¹⁷ Tamże, s. 436.

Chochółów: niespełnione marzenia, stracone szanse, problemy, niepokoje członków rodziny, ich codzienność w najdrobniejszych odsłonach. Narrator snuje opowieść, gdyż wierzy, że poprzez „opowiadanie” pozna i zrozumie samego siebie. Przywołuje z pamięci dawne wrażenia, nastroje, zapachy. Jak zauważa Dorota Utracka:

wpisująca się immamentnie w kształtowanie kodu tożsamości – pamięć może być traktowana jako „depozytor uniwersalnych figur i tropów losu ludzkiego”, realizowanych w indywidualnym doświadczeniu (...) ¹⁸.

Pamięć narratora stanowi „depozytor” wartości i wydarzeń z przeszłości. Chochół odtwarza wciąż na nowo minione dzieje, przypominanie daje mu możliwość uczynienia obecnym tego, co jest już nieobecne ¹⁹. Jednak nigdy wspomnieniowe powroty nie odtworzą pełnej prawdy gdyż, jak twierdzi Marek Zaleski:

już sam fakt, że przeszłość to coś, co minęło bezpowrotnie, wyklucza prawdziwą rekonstrukcję. W naszym oglądzie przeszłość to zawsze mniej niż to, co było, ale zarazem i więcej, bo do rekonstrukcji przystępujemy wiedząc, co było dalej ²⁰.

Narrator odtwarza minione sytuacje, jednakże nie da się jasno określić, czy ta rekonstrukcja jest wiernym odbiciem dawnych losów. Pamięć jest wprawdzie nośnikiem przeszłości, jednak ma wymiar fragmentaryczny. Tę nieprzezroczystość ²¹ dostrzega Chochół w opowieści Zosi:

Zaczynam słyszeć, że twoja opowieść jest nieprzygotowana, że mówisz ją po raz pierwszy. Może układałaś ją dziesiątki razy w myślach, może budowałaś w sekrecie całe zdania i akapity, patrząc, jak śpię, leżąc koło mnie, szepcząc nade mną swoje ciche zaklęcia, ale teraz to wszystko się pogubiło, całe przygotowanie uciekło, frazy i impresje spiętrzyły się groźnie. Zostały ci gołe doświadczenia i obrazy, cienie emocji, które splatasz chaotycznie, przeskakując z jednego tematu na drugi. Twoja opowieść się rwie, Bartek kreślony mgławicowo, skryty w niedopowiedzeniach,

¹⁸ D. Utracka, *Między całością a fragmentem. Tożsamości rozproszone i zwielokrotnione w literackich obrazach „mitologii wykorzenia (na przykładzie prozy Zygmunta Haupta)* [w:] *Tożsamość i rozdwój w perspektywie mitów*, pod red. L. Wiśniewskiej, Bydgoszcz 2008, s. 173-174.

¹⁹ Relację pamięć-czas opisał w swoim artykule Filip Kobiela w oparciu o poglądy Romana Ingardena. Jak zauważa Kobiela: „To, co przeszłe, choć nie istnieje w ten sam sposób, co teraźniejszość, może na nią oddziaływać zarówno poprzez wciąż trwające łańcuchy przyczynowo-skutkowe, jak i za pośrednictwem przypomnienia”. Zob. F. Kobiela, *Problematyka czasu w filozofii Romana Ingardena*, „Filozofuj !” 2020, nr 3 (33), s. 71.

²⁰ M. Zaleski, *Formy pamięci...*, s. 7.

²¹ O przezroczystości można przeczytać w książce Marka Bieńczyka, *Przezroczystość*, Kraków 2007.

rozmyty między słowami. Budujesz całe światy z drobiazgów, wyszukujesz z płataniny napotkanych losów spojrzenia, gesty, fragmenty rozmów (...) ²².

Zosia w swojej opowieści wciąż odtwarza dawne wydarzenia: wątpi, pyta, przekształca swą relację. Opowiadana historia rwie się, zmienia – poprzez nią, bohaterka próbuje zrozumieć siebie, choć ma problem z oddzieleniem prawdy od fikcji ²³. Pamięć zawodzi nie tylko Zosię, ale także innych bohaterów powieściowych.

Anna Legeżyńska, autorka *Domu i poetyckiej bezdomności w liryce współczesnej*, zwraca uwagę na relację pamięć versus tożsamość ²⁴. Jest przekonana, że pamięć jest bardzo ważnym składnikiem tożsamości ²⁵, a pogląd ten można odnieść także do *Chocholów*. Świadczą o tym wydarzenia z przeszłości przywoływane z pamięci przez bohatera-narratora. Chociażby, wspomnienie Wigilii – bohater dostrzega, iż przekonania wpojone w dzieciństwie definiują jego dorosłe życie, choć już nie z taką intensywnością jak kiedyś:

Co w Wigilię, to przez cały rok. Kiedyś bardzo się tym przejmowałem, chcąc zapanować nad swoim losem przez najbliższe dwanaście miesięcy, stroniłem od pokus, byłem grzecznym chłopcem, unikałem okazji do moralnego upadku. Od lat wspominam z dobrotliwym uśmiechem tamte starania, oczekiwanie na odmianę życia, nadzieje na rok tłusty. **Rozpoznaję siebie** [podkreślenie moje – A.M.] w tamtych dążeniach, w tamtej uważności; ale jednocześnie nie potrafię już odnaleźć tego napięcia w sobie. Wigilijna przepowiednia powraca jako ciepłe, lekko zawstydzające wspomnienie. Rozczulenie nad własną naiwnością i jednocześnie tęsknota za utraconym światem dziecięcej szczerości, **Tak, to ja** [podkreślenie moje – A.M.] z wypiekami na twarzy czekałem na wigilijny poranek (...) ²⁶.

Cytat ten jest znamieny z kilku powodów. Po pierwsze, bohater zwraca uwagę na rolę pamięci w określaniu tożsamości. Po drugie, akcentuje wpływ wychowania w

²² W. Szostak, *Chocholy...*, s. 132.

²³ Problem z oddzieleniem prawdy od fikcji to typowy wyznacznik prozy Szostaka. Element ten spaja poszczególne części w całość. Bohaterowie mają problem z kontrolą nad własną biografią.

²⁴ Por. A. Legeżyńska, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996.

²⁵ Pogląd ten podziela także Damian Michałowski: „z (..) pojęciem interpretacji łączy się nierozzerwalnie kategoria pamięci. Tak jak rozumienie jest sposobem bycia, a autointerpretacja warunkiem ‘Ja’ (nawet jeśli warunek to niewystarczający), tak samo pamięć jest podstawowym czynnikiem w procesie budowania *sobości*”. Zob. D. Michałowski, *Aporie sobości. Problem tożsamości osobowej w powieściach Wiesława Myślińskiego*, Kraków 2018, s. 104. Na relację pamięć-tożsamość zwraca również uwagę Sławomira Lisewska. Por. S. Lisewska, *Rola pamięci w kształtowaniu tożsamości bohaterów Ślicznotki Doktora Józefa Zyty Rudzkiej* [w:] *Meandry tożsamości. Język. Religia. Tożsamość IV*, pod red. G. Cyrana, E. Skorupskiej-Raczyńskiej, Gorzów Wielkopolski-Szczecin 2010, s. 268.

²⁶ W. Szostak, *Chocholy...*, s. 27.

postrzeganiu siebie. I po trzecie, dzieciństwo ukazane jest jako okres arkadyjskiej szczęśliwości.

W odniesieniu do przywoływanych bohaterów kategoria pamięci wydaje się szczególnie istotna. Warto w tym miejscu przywołać ustalenia filozofów dotyczące relacji „ja z wczoraj” versus „ja z dzisiaj” (a na tym przecież opiera się pamięć). Vincent Descombes w książce *Rozterki tożsamości* analizuje ważny problem, z jakim wiąże się pojęcie tożsamości. Odwołuje się do Locke’a oraz Woltera i bada kwestię *auxanomenos logos* („argument wzrastający”) – czy „ja” z wczoraj, to ta sama osoba, co „ja” dzisiaj. W greckim *auxanomenos logos* zmiana w materialnym konstrukcie osoby (np. wzrost) wiąże się z pojawieniem nowej osoby. Wolter przekonywał – tożsamość osobista musi być subiektywizowana: „Jestem tą samą osobą co X, jeśli nią jestem we własnych oczach. Jednocześnie jestem inną niż X osobą, jeżeli w moich oczach X jest inną niż ja osobą”²⁷. Locke rozróżniał tożsamość człowieka i tożsamość osoby (tożsamość *ja* czy *siebie*). Ta pierwsza ma charakter biograficzny (jest związana z faktem bycia tą samą istotą żywą). Z kolei tożsamość *ja* opiera się na: „świadomości bycia tym samym podmiotem myślącym co ktoś inny w przeszłości, innymi słowy w pamięci następujących po sobie świadomych stanów tegoż podmiotu”²⁸. Locke dostrzegał możliwość dysonansu między tym, jak identyfikuję siebie ja sam, a tym, jak identyfikują mnie inni. Przytoczone opinie filozofów są pomocne przy analizie postaci głównego bohatera. W celu zobrazowania złożoności ludzkiej pamięci przywołany zostanie obszerny cytat z *Chocholów*, w którym bohater zadaje sobie pytanie, o to, co go ukształtowało?

Czy potrafiłem po latach powrócić do tamtych wrażeń, czy w mojej pamięci pozostał nieskłamany ślad tamtych emocji, niezmiennych z późniejszą mitologią? Takie pytania to wyzwanie rzucone niezdemaskowanym iluzjom. Nosilem w sobie pewność, że potrafię, że nic prostszego, jak dotrzeć do tamtego wieczoru, fakty pamiętam przecież dobrze, w sądzie byłbym wiarygodnym świadkiem. (...) Kolor koszuli Bartka, czapka na głowie Kozła, oświetlenie sceny (...). Ale czy przez te fakty, tak wyraźne, tak namacalne mimo upływu kilku lat, czy przez tę krystaliczną **przejrzystość** [podkreślenie moje – A.M.] potrafię przebić się do mojego minionego nastroju? Nie wiem. (...) Czy można do niego wrócić, odnaleźć go we wspomnieniu jakiegoś smaku, zapachu, barwy światła na twarzach muzyków? Nie wiem. Kolejne warstwy szczelnie pokryły tamte wydarzenia (...)²⁹.

²⁷ V. Descombes, *Rozterki tożsamości*, przeł. M. Krzykowski, Warszawa 2013, s. 109.

²⁸ Tamże, s. 118.

²⁹ W. Szostak, *Chocholy...*, s. 157.

Bohater zastanawia się, czy do Dobrego Kota przychodził ze względu na koncerty, aby posłuchać muzyki, czy też ze względu na Zosię? Nie potrafi udzielić jednoznacznej odpowiedzi. Bohater próbuje wybrać jakąś wersję swojego przeszłego życia. Zgodnie z sądami Eriksona właśnie niezdecydowanie potwierdza kryzys tożsamości³⁰. Psycholog przekonywał, że wewnętrzne rozterki człowieka mają swoje umiejscowienie w środowisku społecznym, a zachowanie człowieka można tłumaczyć kulturą, sposobem myślenia przekazywanymi z pokolenia na pokolenie. Główny bohater żyje w rodzinie składającej się z wielu pokoleń. Pewne poglądy zostały mu wszczepione w dzieciństwie, jak choćby przekonanie, iż przeżycie Wigilii określa cały rok. Bohater wraca pamięcią do tego okresu arkadyjskiej szczęśliwości, gdzie świat jawił się jako miejsce swojskie, bezpieczne i znane.

By lepiej zrozumieć bohatera-narratora warto odwołać się do ustaleń Charlesa Taylora, który zwraca uwagę na nowoczesny charakter procesu określanego przez niego jako kryzys tożsamości. Przeżyć kryzys tożsamości i wyjść z niego zwycięsko poprzez „zbudowanie” własnej tożsamości jest w stanie tylko jednostka nowoczesna. Taylor zakłada, że jesteśmy nowocześni, od czasu, gdy jednostka uznaje za naturalne definiowanie własnej osoby w relacjach odspołecznionych, co jednak nie oznacza, iż przestaje żyć w społeczeństwie. Nie. Taylor pojmuje to inaczej. Jednostka żyje w społeczeństwie, jednak pojmuje je jako coś złożonego z jednostek, gdzie „każdy definiuje siebie jako jednostkę w świecie ukonstytuowanym przez jednostki”³¹. Czy zatem, zgodnie z tą teorią narrator to jednostka nowoczesna? Odpowiedź jest twierdząca. Jakkolwiek bohater żyje w grupie formalnej, czyli rodzinie, to jednak postrzega ją jako „złożoną z jednostek”, które decydują o kształcie rodziny, jej trwaniu.

Główny bohater jest wnikliwym i krytycznym obserwatorem. Dostrzega więcej złego w zastanej rzeczywistości niż pozostali krewni, jest postacią wrażliwą, odbiera świat wszystkimi zmysłami, a szczególnie wydarzenia, które mają miejsce wokół niego. Drażnią go zachowania bliskich, ich codzienne rytuały i dziwactwa:

³⁰ Sztandarowym przykładem jest postać Hamleta i jego słynne słowa: „Być albo nie być”. Descombes zadaje pytanie, w czym tkwi przyczyna hamletowskiego niezdecydowania. Eriksonowskie wyjaśnienie polega na przekonaniu, jakoby Hamlet był poddany dwóm systemom moralności: tradycyjnemu porządkowi, z którego się wywodzi oraz kulturze nowożytnej, w ramach zdobytego wykształcenia w Wittenberdze. Jest on rozdarty między dwiema możliwościami, aby być sobą samym.

³¹ V. Descombes, *Rozterki tożsamości...*, s. 145.

Wujek Łukasz, starszy brat Matki, niespełniony malarz. (...) Mieszka u nas od samego początku, na strychu zorganizował sobie pracownię. Przez zimę niemal cały czas śpi, bo mało światła, jak mówi. Całymi dniami leży w pościeli, wstaje o dziwnych porach i schodzi do kuchni, rozczochrany i nieubrany³².

Babcia Marysia jest głucha, słyszy pojedyncze słowa, te wypowiedane najgłośniejszym głosem, więc docierają do niej tylko wykrzykniki, wzburzenia i afektacje całej rodziny. (...) Nie potrafi jeść poprawnie nożem i widelcem, grube palce niechętnie przyswajają nowe rytuały³³.

To ciotka Magda wymyśliła ten Dom, to ona przyobiekła ideę w konkretne kształty. Radczyni prawna, rajczyni miejska, prowadząca dobrze prosperującą kancelarię, osoba zorganizowana, oddana wszelkim obowiązkom, które bierze na siebie z własnej woli³⁴.

Poszczególne postaci powieściowe poznajemy z punktu widzenia bohatera-narratora. Impresje, fantazmaty bohatera rzutują na jego ogląd rzeczywistości. Niektórym krewnym poświęca więcej uwagi, innym mniej, gdyż mają inny status w rodzinie, a ich wzajemne relacje posiadają różny stopień nasilenia. Każda z postaci żyje niejako we własnym świecie: w obszarze swoich niespełnionych nadziei czy porażek. Złożoność bohaterów Szostaka można zobrazować poprzez cytaty odnoszące się do postaci: Ani (stryjeczna siostra głównego bohatera), wujka Łukasza i wujka Tomasza (księdza).

Ania zajmuje szczególne miejsce w rozważaniach narratora:

Ania jest dwa lata starsza ode mnie, już kilka lat temu przekroczyła trzydziestkę. Samotna, kiedyś miała chłopaka, ale im nie wyszło, nie lubi o tym mówić, troskliwe zapytania rodziny o ślub nauczyła się zbywać żartami. Nie wytrzymała na studiach, wyjechała na kilka lat za granicę, do pracy, aby poznać nowych ludzi, zobaczyć kawałek świata. (...) Kilka razy zmieniała pracę, wspierając chore dzieci, uchodźców, więźniów politycznych. (...) Do perfekcji opanowała umiejętność nieprzebywania z samą sobą. Jej mieszkanie do późna pełne było gości albo ona zniknęła na kilka nocy. Kiedy wreszcie zostawała sama, słuchała muzyki, w kącie ciągle błyskał ekran telewizora³⁵.

Ania jest jedną z ciekawszych postaci powieściowych. Tak naprawdę niewiele o niej wiemy. Dowiadujemy się wprawdzie, że szuka swojego miejsca w świecie, pragnie nadać sens swojej egzystencji: kilka razy zmieniała pracę, działała w jakiejś organizacji

³² W. Szostak, *Chocholy...*, s. 20.

³³ Tamże, s. 87.

³⁴ Tamże, s. 94.

³⁵ Tamże, s. 8.

pozarządowej, następnie udzielała się w fundacji wspomagającej państwa bałkańskie. Jej problemem jest nieumiejętność przebywania w ciszy i samotności: ciągle otacza się ludźmi, a gdy ich przy niej nie ma, słucha muzyki lub ogląda telewizję, ewentualnie rozmawia przez telefon. Te dane tak naprawdę niewiele mówią o bohaterce, choć można pokusić się o stwierdzenie, iż każde z tych zachowań wypełniających przestrzeń są po to, by zapłacić pustkę w swoim wnętrzu. Co istotne, jej zachowanie nie do końca znajduje zrozumienie u pozostałych krewnych. Wydaje się, że właśnie taką swoją postawą zdobyła uznanie u bohatera – przypomina mu po prostu siebie samego.

Czarną owcą rodziny jest wujek Łukasz – alkoholik walczący z własnymi fantazmatami: nieudanym małżeństwem, skomplikowanymi relacjami z córką (w rodzinie mówi się o niej tylko szeptem)³⁶. Wujek Łukasz posiada typowe cechy jednostki uzależnionej od alkoholu: ucieczka, „zaklinanie” rzeczywistości, usprawiedliwianie swojej choroby. Krewny narrator stosuje mechanizm wyparcia – nie przyjmuje do wiadomości, że ponosi winę za swoje niepowodzenia życiowe:

Pod osłoną nocy, zmarznięty od bezsenności rozdrapuje stare rany, grzebie w swoich wieloletnich grzechach, opowiada sobie na nowo przebrzmiałe dawno historie, próbując zrozumieć minione wydarzenia, swoją w nich rolę. Za każdym razem te opowieści stają się gładsze, w rozgoryczeniu rozcieńcza swoje winy, przekonuje siebie o własnej niewinności. Przeżuwa własne upadki, próbuje ośwoić niegdysiejsze zawstydyzenia. Z wielkim zaangażowaniem, z powagą godną wielkich spraw, opowiada o swoich klęskach, małych i nieznaczących, o płaskich porażkach i płytkich winach, które pod osłoną nocy urastają jednak do wielkich dramatów, wujek sam dla siebie staje się postacią tragiczną, nad jego łysiejącą głową zawisa złowrogie fatum³⁷.

Łukasz dostrzega winę na zewnątrz siebie, a nie we własnych złych wyborach. Jest człowiekiem przegranym, gdyż, jak ocenia jego siostra a Matka narratora: „swoją talent rozpuścił w wódce”. Nie zrezygnował jednak całkiem z malowania – przede wszystkim portretów na zamówienie. W środowisku krakowskim ma opinię oryginała i skandalisty. To do niego przychodzą mieszkańcy, aby „zaczerpnąć haust” wymarłej przed stuleciem cyganerii. Stosuje wymyśloną przez siebie jeszcze na studiach technikę malarstwa intencjonalnego, polegającą na tym, aby

³⁶ Alkoholizm to niezwykle podstępna choroba doprowadzająca do dezintegracji osoby nią dotkniętej. Jak zauważają Philip G. Zimbardo i Floyd L. Ruch picie jest formą ucieczki przed problemami, nieakceptowaną rzeczywistością. Alkohol może stanowić kuszącą alternatywę dla przytłaczającej codzienności. Wypracowany przez jednostkę wzorec zachowania może być wzmacniany przez krótkotrwałą ulgę, jakiej człowiek doświadcza. Por. P.G. Zimbardo, F.L. Ruch, *Psychologia i życie*, przeł. J. Radzicki, Warszawa 1996, s. 449.

³⁷ W. Szostak, *Chocholy...*, s. 19.

malować tak, jak spostrzega świadomość. A ta spostrzega intencjonalnie, mówił, z uniesionym palcem cytując fenomenologów. Omiatając wzrokiem czyjąś twarz, nie robimy w umyśle jej fotografii. Zapamiętujemy jakiś detal: kolor oczu, krzaczaste brwi, zakrzywienie nosa, wykrój ust. Reszta, niedbale zobaczona, pozostawia wspomnienie mętne i nieostre, tworzy niewyraźne tło naszego spostrzeżenia. I tak właśnie malował. Przyglądał się portretowanej twarzy przez minutę, nie dłużej, potem osobę wypraszał. Poza hiperrealistycznie oddawanymi szczegółami reszta portretu rozmywała się w impresjonistycznych fakturach. Jakiś podbródek, jakaś fryzura, jakaś niewyraźna szyja³⁸.

Łukasz jest nowoczesnym malarzem, ma własny pomysł na swoją twórczość, uważa się za prawdziwego artystę, ale to modelowy przykład człowieka, który przegrał swoje życie:

- I takie mam, kurwa mać, życie. Spierdoliłem to, spierdoliłem równo. Ja spierdoliłem? Ja to spierdoliłem, się pytam? Pewnie, moja wina, zawsze jest moja wina... I zawsze tak było, zawsze. Jak coś, to Łukasz. To moja wina? (...) Wiadomo, Łukaszek zawsze winny! Jak co złego, to na biednego Łukasza. I nikt nie pyta, co się stało, dlaczego, czy aby na pewno... tylko od razu: Łukaszek³⁹.

Przedstawiony cytat obrazuje kilka ważnych kwestii odnośnie Łukasza. Po pierwsze, nie dość, że jest on postrzegany jako czarna owca, to także niczym kozioł ofiarny. Jeśli coś złego się stało – „wiadomo, winny jest Łukaszek”. No, właśnie Łukaszek... Dorosły mężczyzna, w sile wieku, a w opisie siebie posługuje się zdrobnieniem – przejmuje te oceny o sobie od bliskich. Świadczy to o pewnej niedojrzałości bohatera, rodzina nie traktuje go poważnie... wiadomo alkoholik (myślą bliscy). Bohater mówiąc o sobie „Łukaszek”, ironizuje oraz posługuje się drwiną – powtarza formuły otoczenia, aby w ten sposób także oceniać krewnych:

I żyj tak człowieku, ciągle w podejrzeniu. (...) Ile razy się potem okazało, że to nie ja. Jak wtedy, z tym autobusem, co nie miałem prawa zdążyć. Wiadomo. Ale nikt nie przeprosi, nikt nie powie: Łukaszku, pomyliliśmy się, przepraszamy. Nikt nie powie. (...) Ale potem pretensje, że to, że tamto, że gdybym się pośpieszył... Jak, kurwa, pośpieszył? I zawsze tak było, zawsze... Ani jeden, ani jeden jedyny raz...⁴⁰.

³⁸ Tamże, s. 20-21.

³⁹ Tamże, s. 19.

⁴⁰ Tamże, s. 20.

Złość na bliskich, świadomość, że nikt go nie docenia, powoduje frustrację. W swojej ocenie nie zasłużył na pogardę, a nie może spodziewać się nawet pomocy z ich strony. Wzajemne oskarżenia o zmarnowany talent (rodzina wobec Łukasza), o egoizm (Łukasz o rodzinie) nie służą nawiązaniu bliskich relacji, ale wzmacniają wyobcowanie i poczucie przegranej u bohatera.

Ważnym członkiem rodziny Chochółów jest ksiądz Tomasz. Najczęściej spędza czas w swoim pokoju. Żyje niczym pustelnik, jego pokój przypomina klasztorną celę:

Żadnych kwiatów, bibelotów, pamiątek, żadnych materialnych śladów osiemdziesięcioletniego życia. Prosta firanka, krzyż na ścianie ponad łóżkiem, gdzieś tam osamotnione gwoździe po niegdysiejszych obrazach⁴¹.

Ucina sobie drzemki na niewygodnym krześle. Nie pozwala wstawić do pokoju fotela, na którym byłoby mu przyjemniej. Często zapomina o posiłkach, dlatego Matka lub ciotka Magda wysyłają do niego kogoś z prowiantem. Jest surowy zarówno wobec siebie, jak i innych ludzi. Nie potrafi nawiązać z nikim bliższych relacji – w jego ustach nawet pochwała brzmi jak upomnienie. Jest niespełnionym teologiem – wprawdzie zrobił doktorat z trynitologii, wykładał teologię fundamentalną w krakowskim seminarium, jednak jego prace „zbliżały się do herezji”, dlatego nałożono na niego zakaz publikacji i wykładania, którego nigdy nie złamał:

Czekał, aż Kościół dojrzeje do jego poglądów. Potem stracił nadzieję, ale był posłuszny, choć niemieckie uniwersytety kusiły go kilkakrotnie. Po zakazie kardynała Wojtyła mianował go kapłanem kanoniczek Ducha Świętego. I tak wujek Tomasz doczekał starości⁴².

Jest człowiekiem upartym, nieuznającym żadnych kompromisów, przekonany o swoich racjach i wyborach. Zarówno Anię, jak i Łukasza oraz ks. Tomasza łączą bezradność i pewien rodzaj ułomności, które nie pozwalają im w pełni cieszyć się życiem. Dla Ani jest to brak bliskiej osoby – bohaterkę charakteryzuje samotność wśród ludzi, dla Łukasza poczucie klęski życiowej – czuje się niespełnionym artystą. „Wielki przegrany” to także Tomasz – zgorzkniały i rozczarowany człowiek rezygnujący z walki o swoje poglądy.

Matka bohatera-narratora to szczególnie ważna postać w powieści. Ich relacja jest niezwykle złożona – bohater żyje w nieustannym poczuciu winy wobec niej. Kobieta

⁴¹ Tamże, s. 57.

⁴² Tamże, s. 60.

opiekuje się chorym mężem i oczekuje pomocy ze strony syna. Chochołowa często pyta syna, czy już go odwiedził, zabiega o jego relacje z ojcem:

- U Ojca byłeś? – jak zwykle konkretnie, na temat, precyzyjnie w samo serce.

Zacząłem się tłumaczyć, że dopiero, to znaczy nie dopiero, bo już jakiś czas temu, ale porządki, bo w pokoju, bałagan, i właśnie, dopiero zszedłem, ale pamiętam, gdzieżbym zapomniał⁴³.

Niemoc narratora jest o tyle niezrozumiała, że Ojciec mieszka wraz z całą rodziną w kamienicy. A jednak syn nie potrafi się przemóc, aby wybrać się do jego pokoju, nie umie rozmawiać z przykutym do łóżka bliskim przecież człowiekiem. Wydaje się, że każda z osób choć zamieszkuje ten sam dom, to samo mieszkanie, oswaja tylko miejsce mu najbliższe, zamknięte przed pozostałymi członkami rodziny. Tworzą własne światy, które jakkolwiek przenikają się wzajemnie, to jednak posiadają pewne elementy odróżniające jeden obszar od drugiego.

Dla narratora chyba najbardziej niejasną postacią jest właśnie Matka (która ma także największą przestrzeń). Jak sam zauważa, prawie nie pamięta jej sprzed wypadku Ojca. Od niemal dwudziestu lat pielęgnuje swojego męża. Nie skarży się, nie żali, przyjmuje życie, takim jakim jest. Nie zazdrości innym, godzi się ze swoją sytuacją. Wbrew poglądom innych ludzi nie jest pogrążona w żałobie (zresztą, dlaczego miałyby być, w końcu jej mąż żyje). Dokucza jej jednak zmęczenie.

Matka z wykształcenia jest polonistką, męża poznała jeszcze na studiach, podczas których urodziła Bartka. Zrobiła doktorat, potem urodziła drugiego syna (czyli narratora). Pracę naukową przerwała po wypadku Ojca. Postawiła sprawę jasno: nie odda męża do żadnego zakładu, dlatego rzuciła pracę na uniwersytecie i zaczęła realizować się w wydawnictwie. To ona ma „największą” przestrzeń, często swoją pracę wykonuje w pokoju, w którym przebywa Ojciec:

Wiem, że nie ma złudzeń co do stanu Ojca [od 18 lat jest sparaliżowany – A.M.]. Kiedy patrzy na jego twarz, nie robi tego z napięciem, jakby czekała na cudowne przebudzenie. (...) Nie jest wesoła ani smutna, zrozpaczona ani zobojętniała. Żyje zwyczajnie, od lat grając tę samą, ciężką i nudną rolę. (...) Teraz, kiedy zdążyłem dorosnąć, już nie potrafię z nią rozmawiać. (...) Nie wiem, o czym myśli, siedząc godzinami przy łóżku Ojca, czym się martwi (...). Nie wiem, kim naprawdę jest moja Matka⁴⁴.

⁴³ Tamże, s. 31.

⁴⁴ Tamże, s. 37.

Matka wykazuje się niemalże anielską cierpliwością. Jej rytm życia podporządkowany jest opiece nad mężem. Cierpi, ale nie dzieli się swoimi lękami i troskami z innymi. Rezygnacja, a może i determinacja – to one określają jej codzienność. Chochoł nie rozumie swojej Matki i chyba nawet nie próbuje jej lepiej poznać.

Zosia jest postacią najbardziej niejednoznaczną. Niewiele tak naprawdę o niej wiemy, nawet narrator nie zna jej w pełni. Miota się ona po świecie, kosztuje uroków życia: „Wtedy [podczas wyjazdów do Chaty – A.M.] byłaś już sobą, letnią Zosią wędrowną, spragnioną ludzi, pielgrzymowania, wyjazdy do Chaty dawały ci to, czego szukałaś”⁴⁵. Narrator patrzy na nią z pewną dozą zazdrości i podziwu – ta inność Zosi go fascynuje.

„Wielkim nieobecnym” jest Barłomiej. W tej części trylogii poznajemy go po raz pierwszy. Chociaż słowo „poznajemy” jest na wyrost i stanowi semantyczną nadwyżkę. Pojawia się on w utworze tylko w rozmowach między bohaterami oraz w monologach wewnętrznych narratora. Stanowi uosobienie człowieka, który nosi w sobie jakiś niepokój a równocześnie tajemnicę, posiada wiele twarzy (masek⁴⁶). Jego brat konstatuje:

Kiedy rekonstruowałem sobie Bartka jako urzędnika, zaczynał oświeć go Bartek muzyk, kiedy koncentrowałem się na jego graniu i oberkach, w tle pojawiała się światło eremu na Bielanach, kiedy wreszcie usiłowałem zrozumieć go w tej religijnej perspektywie, zaczynał jaśnieć jako sumienny badacz nowohuckich oberków⁴⁷.

Narrator stwierdza, że żadna z prezentowanych świata masek nie wyczerpuje złożoności przywoływanej postaci: „W żadnej roli niespełniony, żadną rolę niewyczerpany, wielokolorowy i rozświetlony dziesiątkami świec, wiele twarzy, zwielokrotnione profile (...)”⁴⁸. Bartłomiej jawi się niemalże jako postać mityczna, niczym Światowid: bóstwo słowiańskie o czterech twarzach. Wiemy, że opuścił kamienicę, nie orientujemy się jednak, gdzie się udał. Narrator, na prośbę matki, prowadzi prywatne śledztwo, niezwieńczone sukcesem.

⁴⁵ Tamże, s. 134.

⁴⁶ Maską stanowi atrybut związany z teatrem (już w starożytnej Grecji używano tego artefaktu), jednak również w życiu codziennym przyjmujemy różne maski. Zwraca na to uwagę chociażby Henryka Witalewska, według niej: „Chęć bycia kimś innym, niż się jest w istocie, tkwi głęboko w naturze ludzkiej. Wszyscy chcemy się wydawać inni, niż jesteśmy w rzeczywistości – lepsi, szlachetniejsi, piękniejsi. Wszystkim nam towarzyszą – nie zawsze w pełni uświadomione – marzenie i tęsknota za innością, odmianą, przeobrażeniem”. Zob. H. Witalewska, *Teatr i my*, Warszawa 1987, s. 60.

⁴⁷ W. Szostak, *Chochoły...*, s. 250.

⁴⁸ Tamże, s. 250.

Szczególną rolę w rodzinie pełni „chór starców”⁴⁹. Są niczym monolit podtrzymujący rodzinę. Wraz ze śmiercią członków tej zbiorowości, dochodzi do powolnego rozpadu rodziny i Domu. Ważne miejsce w „chórze” zajmuje babcia Maria Chochołowa („nestorka rodu”, „pani obojga Domów”, „władczyni żywych i strażniczka umarłych”) – gdy umiera, rodzina traci poczucie wspólnoty, którego strzegła babcia:

Wielka cisza i pustka, Dom pogrążony w smutku, Chochołowie rozczochrani i osowiali, a więc stało się, wreszcie nadeszło, trzeba było się z tym liczyć, a myśmy się spodziewali, przecież miała dziewięćdziesiąt lat (...). Zmarła. Żałoba spowiła Dom, czarnym kirem okryły się siedziby Chochółów⁵⁰.

Śmierć „opiekunki wszystkich Chochółów” staje się początkiem końca, to wraz ze śmiercią babci rodzina i Dom powoli tracą swoje znaczenie, pogrążają się w chaosie:

Tymczasem nastroje w Domu były gęste, każde spotkanie prowadziło do napięć. Każdy nosił pod sercem zadawnione żale, jakieś niewypowiedziane wcześniej pretensje; każdy kiedyś został urażony; każdy kiedyś został skrzywdzony; każdy kiedyś został pominięty, albo usłyszał, jak ktoś plotkuje na jego temat, albo został wykorzystany, albo został niesprawiedliwie oskarżony. Za dawnych czasów kryliśmy te emocje jako nieistotne, przypadkowe, one rozwiewały się same. (...) Po śmierci babci Marii wszystkie hamulce nagle puściły⁵¹.

Babcia podtrzymywała rodzinę i Dom przed rozpadem, gdy umarła, zostały „uwolnione” duchy przeszłości. Każdy zaczął „grzebać się” w swoich skrywanych wcześniej emocjach i żalach. Brak porozumienia między bliskimi prowadzi do powolnego umierania idei Domu jako wielopokoleniowej wspólnoty.

Z tych kilku fragmentów można byłoby wysnuć wniosek, że narrator jest zwykłym podglądaczem. Jego zachowanie jednak charakteryzuje coś więcej. Jako bóg snu sądzi, że ma obowiązek, aby zapewnić spokojny wypoczynek swoim poddanym. Dlatego też przemieszcza się po kamienicy (niczym swoim królestwie) i obserwuje bliskich, przywołując związane z nimi wspomnienia. Typowe dla narratora jest przyporządkowywanie etykiet członkom rodziny, np. Łukasz – „niespełniony malarz”, Zosia – „letnia Zosia wędrownia”, Bartek – „wielki nieobecny”, seniorzy rodu – „chór

⁴⁹ Termin „chór starców” stanowi jednoznaczne nawiązanie do starożytnej tragedii, o czym więcej informacji będzie zawierał rozdział 3.

⁵⁰ W. Szostak, *Chocholy...*, s. 258.

⁵¹ Tamże, s. 325.

starców”. Etykietowanie jest swego rodzaju wartościowaniem, czy raczej wskazywaniem na hierarchię panującą kiedyś.

Poza relacją pamięć-tożsamość ważną rolę w procesie budowania tożsamości zajmuje, zasygnalizowane wcześniej, wychowanie jednostki. Oczywiście, człowiek może odrzucić to, czego został nauczony w dzieciństwie. Ma jednak jakiś punkt odniesienia, buduje wówczas swoją tożsamość w formie negacji przeszłych wartości. Wpływ wychowania najjaskrawiej obrazuje opis wspomnianej już Wigilii:

Od lat rozpoczynaliśmy wieczerzę wigilijną od lektury drugiego rozdziału Ewangelii według św. Łukasza. W owym czasie... kiedy namiestnikiem Syrii był Kwiryniusz... do swego miasta... która była brzemienna... urodziła... w żłobie... bo nie było dla nich miejsca w gospodzie. Znałem te słowa od dziecka, rok po roku wyżyłoby w mojej pamięci głębokie bruzdy. Zawsze zastanawiałem się, dlaczego opis narodzin Jezusa zawiera głównie jakieś biurokratyczne informacje na temat spisu ludności. Sens tego fragmentu ukryty był wśród drobiazgowego przedstawienia okoliczności, narodziny pozostawały na marginesie tej opowieści⁵².

W przywołanym cytacie można dostrzec niespójność oczekiwań dziecka z obrazem, jaki chcą utrwalić w nim rodzice i dziadkowie. Bohater traktuje Wigilię jako rytuał, który już nic dla niego nie znaczy. Wiara bohatera ma swoje korzenie w dzieciństwie. Choć może słowo „wiera” to zbyt duże uproszczenie. Trudno byłoby określić narratora jako wierzącego (podobnie jak niewierzącego). On do kwestii religijnych podchodzi intelektualnie: sam przyznaje, że zanurzył się w otchłani teologii. Poza tym traktuje obrzędy religijne jako element tradycji. Nie zmienia to jednak faktu, iż przekonania i wierzenia wyniesione z wczesnej młodości, określają jego dorosłe życie.

Dzieciństwo bohatera zdaje się być miejscem i czasem „arkadyjskiej szczęśliwości”, to do tego czasu wraca często we wspomnieniach:

Mieszkaliśmy w wynajętej od krewnych babci Marii chałupie, na hali ponad wsią, dzieci spały na strychu, rodzice w dwóch przestronnych izbach. Kuchnia polowa, warzywa kupione od gospodarzy, w słoikach weki z mięsem, koniec lat osiemdziesiątych⁵³.

Bohater wspomina smaki dzieciństwa. Tęskni za utraconą niewinnością, która pozwalała żyć w jedności ze światem: „żyć nie zadając pytań o sens i chaos, bowiem w

⁵² Tamże, s. 67.

⁵³ Tamże, s. 10-11.

dziecięcej *doxa*, czyli dziecięcej ignorancji, sens produkowany jest mimowolnie”⁵⁴. Na wsi czuł się jak w raju: zbierał grzyby, opalał się, spacerował po lesie. Między członkami rodziny narodziła się wówczas silna więź: „Ten Dom, po którym teraz chodzę, meandrując pomiędzy snami moich bliskich, to tylko konsekwencja tamtych wakacji, tych tygodni spędzanych na wspólnych rodzinnych wyjazdach”⁵⁵. Dom stał się więc siedzibą rodziny, gdzie żyli wszyscy pod jednym dachem połączeni więzami krwi, ale także wzajemnej sympatii.

Jak zauważa Legeżyńska, „w tradycyjnym domu pod jednym dachem wyznaczano dawniej różnym porom życia cały tor wędrówki przez czas; od narodzin do śmierci”⁵⁶. Badaczka, w swoich rozważaniach, odnosi się także do literatury archaicznej, gdzie symbolika Domu

przekształca się w toposy rodowej siedziby, ojczyściej krainy, osiadłości lub wędrowania etc. Jednym z najdawniejszych i najświetniejszych przykładów anektowania tej symboliki jest historia wędrówki Odysa⁵⁷.

Poprzez wędrowanie⁵⁸ (to słowo klucz w powieściach Szostaka) narrator z *Chocholów* odkrywa wciąż nowe oblicza kamienicy, w której mieszka. Poznaje świat (a czytelnicy wraz z nim) właśnie poprzez Dom: najpierw zapachy, pomieszczenia, mieszkańców kamienicy:

Przez całą noc wędrowałem po snach moich bliskich. Cicho i boso snułem się po całym Domu, nawiedzając kręte korytarze, kolejne schody i pokoje; skrzypiące antresole i zastawione książkami galerie; przedpokoje pełne niepotrzebnych mebli i zagracone składy zapomnianych przez wszystkich pamiątek; krążyłem po całej kamienicy, od grobowców w piwnicach po kaplicę na strychu. Błądziłem po domowych agorach, pomiędzy fotelami i krzesłami, mijając wypłowiałe sofy i stoliki przykryte haftowanymi serwetami⁵⁹.

⁵⁴ M. Zaleski, *Formy pamięci...*, s. 117.

⁵⁵ W. Szostak, *Chocholy...*, s. 11.

⁵⁶ A. Legeżyńska, *Dom i poetycka bezdomność...*, s. 17.

⁵⁷ Tamże, s. 19.

⁵⁸ Motyw podróży to ważny wyznacznik prozy Szostaka, widoczne jest to nie tylko w *Chocholach*, ale także w *Stu dniach bez słońca*, gdzie dochodzi do „przeniesienia bohatera w nowe, obce środowisko, wyraźnie odgraniczone od znajomego świata, na które patrzy on z dystansu, z pozycji outsidera”. Zob. K. Sidowska, *Polska powieść uniwersytecka...*, s. 150. Cytat ten mógłby być także w pewnym stopniu podsumowaniem postaci bohatera-narratora z *Chocholów*, który także jest *outsiderem* (podobnie jak Lesław Srebroń ze *Stu dni...*). Cechą ważnych postaci z prozy Szostaka jest ich odstawianie od otoczenia, bohaterowie żyją we własnych światach.

⁵⁹ W. Szostak, *Chocholy...*, s. 5.

Bohater, niczym Żyd Wieczny Tułacz⁶⁰, przemierza kolejne pomieszczenia. Dom staje się całym światem, uniwersum. Spacer po kamienicy, pokojach, zakamarkach jest jak wyprawa w nieznane. Chochół nocą penetruje labirynt Domu, podgląda bliskich, jakby chciał poznać ich najskrytsze senne marzenia. Podczas tej niezwykłej wędrówki „przedmioty wypadają z rąk na podłogę, drzwi skrzypią, a pod stopami pojawiają się rzeczy, które powinny stać spokojnie na swoim miejscu. Krzesła zastawiają drogę, kontakty zmieniają swoje położenie”⁶¹. Bohater wspominając brata, zastanawia się, czy to nie Dom wchłonął go w siebie:

Bartek skryty w Domu, Bartek niewidoczny w labiryntach Chochółów, zawsze kilka kroków przed nami, zawsze niespotykany i osobny. Dlaczego wybrał takie życie? Czy to właśnie jest nowy Bartek, wpleciony w tkaninę Domu, nierozróżnialny od jego wystrojów i wyglądów, zawsze jak cień, jak duch pokutujący po długich korytarzach? (...) Gdzie ukrywał się Bartek, jak mu się udało tak niezauważenie przyłgnąć do Domu, wtopić się w jego tkanę?⁶².

Dom w *Chochółach* jest ukazany niczym żywy organizm: „jego ukryte w murach serce bije cicho i niezauważenie, krążąca w ścianach krew krzepnie, a ciemność zmienia oswojone za dnia kształty”⁶³, „pojedyncze słowa, kęsy zdań wnikają w tkanę Domu, prawie niepostrzeżenie wchodzą w jego spowolnione nocą tętno”⁶⁴. Dom przywołany u Szostaka przypomina ten utrwalony przez Brunona Schulza w *Sklepkach cyamonomowych*. W utworze Schulza Dom jest również ukazany jako żyjący organizm. Szczególnym momentem, gdy przestrzeń domostwa ożywa, jest noc⁶⁵, to wówczas nabiera ono niemalże demonicznych kształtów (bardziej widoczne jest to w *Sklepkach*

⁶⁰ Żyd Wieczny Tułacz to główna postać średniowiecznej legendy, według której miał to być albo stróż Piłata, lub szewc, który popędzał Jezusa podczas Jego Drogi Krzyżowej. Zgodnie z podaniami, Chrystus miał mu powiedzieć, że odtąd będzie krążył po świecie, aż do powtórnego przybycia Zbawiciela. Żyd Wieczny Tułacz przemierza więc świat, nawołując innych do nawrócenia oraz unikania gniewu Bożego. Motyw tej postaci pojawia się w licznych tekstach literackich: u Jana Potockiego *Rękopis znaleziony w Saragossie*, Guillaume’a Apollinaire’a *Przechodzień z Pragi*, Eugène Sue’a *Żyd Wieczny Tułacz*, Roberta Hamerlinga *Ahaswer w Rzymie*, Lewisa Wallace’a *Księżę indyjski, czyli upadek Konstantynopola* i wielu innych.

⁶¹ W. Szostak, *Chochóły...*, s. 11.

⁶² Tamże, s. 220-221.

⁶³ Tamże, s. 5.

⁶⁴ Tamże, s. 6.

⁶⁵ W *Sklepkach cyamonomowych* czytamy: „Gdy tak siedział [ojciec – A.M.] w świetle lampy stołowej (...) czuł, nie patrząc, że przestrzeń obrasta go pulsującą gęstwiną tapet, pełną szeptów, syków i seplenień. Słyszał, nie patrząc, tę znową pełną porozumiewawczych mrugnięć, perskich oczu, rozwijających się wśród kwiatów małżowin usznych, które słuchały, i ciemnych ust, które się uśmiechały. Wówczas pogrążał się pozornie jeszcze bardziej w pracę, liczył i sumował, bojąc się zdradzić ten gniew, który w nim wzbierał, i walcząc z pokusą, żeby z nagłym krzykiem nie rzucić się oślep za siebie i nie pochwycić pełnych garści tych kędzierzawych arabesk, tych pęków oczu i uszu, które noc wyroliła z siebie (...)”. Zob. B. Schulz, *Sklepy cyamonomowe. Sanatorium pod klepsydrą*, Warszawa 1994, s. 18-19.

cynamonowych). W tekście Schulza noc to pora, gdy do głosu dochodzą wszelkiego rodzaju widma, a Ojciec reaguje lękiem na rzeczywistość, która go otacza. Noc sprawia, że bliskie i znane przedmioty ożywają i olbrzymieją w wyobraźni bohatera, stają się groźne.

W utworze autora *Fugi* noc jest momentem, gdy główny bohater wyrusza na swe wędrówki po „tkance” Domu⁶⁶. Przemieszcza się całymi godzinami, krąży, snuje się po pokojach i sypialniach. Uśpione domostwo wiele mówi o jego mieszkańcach – prowokuje do projektowania przeszłości, ożywia zmysły. Chochół określa się jako „pan i opiekun” śniącego Domu. Odczuwa jednak jakiś, bliżej nieokreślony, lęk i niepokój: „A może ktoś idzie za mną, a może ktoś mnie obserwuje, a może nasłuchuje zza swoich drzwi odgłosów mej wędrówki?”⁶⁷. Czuje się niczym złodziej, który kradnie sny swoich krewnych. Podróż nie kończy się wraz z odpoczynkiem – to wtedy w myślach tworzy nową historię, prowadzi niekończące się rozmowy z sobą samym i nawet sen nie przynosi ulgi, lecz prowokuje nowe obrazy⁶⁸:

I zaczynam śnić nieistniejące Krakowy, których śnione ulice przemierzam, odkrywając nieznane zakamarki i zaułki. Zapuszczam się w nieodwiedzane na jawie dzielnice, zdumiony, że tak wielkie połacie miasta umykały dotychczas mojej uwadze. Odkrywam widmowe kościoły i labiryntowe, niez widziane wcześniej pałace⁶⁹.

Jego wędrówkę można porównać do tej, którą w *Skleпах cynamonowych* odbywa główny bohater. W obu tekstach bohaterowie podróżują po zmroku, gdy przestrzeń nabiera innych rysów niż za dnia. Postaci powieściowe napotykają na swej drodze przedmioty, ulice, budynki, które są im obce, nieznane, a przestrzeń swojska za dnia, nocą staje się nieprzejrzysta, tajemnicza.

⁶⁶ Podobnie czyni bohater z powieści *Poniewczasie* Szostaka, który stwierdza: „Piszę nocami. Znow piszę nocami. Siedzę w domu przyjaznym, ale cudzym, przy obcym biurku, pośród cudzych papierów. Dom śpi, a ja piszę i czuję w tych nocnych samotnych wyprawach [sic!] niezrozumiałą swojskość”. Zob. W. Szostak, *Poniewczasie*, Warszawa 2019, s. 59.

⁶⁷ W. Szostak, *Chochóły...*, s. 12.

⁶⁸ Ukazaniu relacji sen-jawa poświęcił swój artykuł Adam Grobler, który dostrzega, iż „wbrew Kartezjuszowi obecnie większość filozofów uważa, że przeżycia we śnie radykalnie różnią się od tych na jawie. Na przykład Bertrand Russell (...) pisał, że snom brakuje spójności i konsekwencji właściwych przeżyciom na jawie”. Zob. A. Grobler, *Czy życie może być snem, niekoniecznie wariata?*, „Filozofuj!” 2020, nr 4 (34), s. 33. Inaczej jest u Szostaka, gdzie następuje zatarcie granicy między snem a jawą – występuje burzenie porządku czasowo-przestrzennego, a sam bohater ma problem z rozgraniczeniem tego, co stanowi domenę snu, a co rzeczywistości.

⁶⁹ W. Szostak, *Chochóły...*, s. 23.

Nawiązania do tekstu Schulza stanowią wyznacznik prozy Szostaka⁷⁰. Bohater-narrator z *Chocholów*, przemieszczając się po Domu, wyczuwa aromaty Orientu, unoszące się ze sklepu, który Olga i Michał (krewni bohatera) otworzyli na parterze. Bohater określa go mianem „sklepy cynamonowe”. Nawiązanie jest więc jasne i czytelne. Równie znaczące jest budowanie obrazów onirycznych. Pełnią one w powieściach autora *Fugi* ważną rolę, senność zdaje się wszechogarniająca, świat nocny fascynuje swoją tajemniczością. Za dnia wygląda inaczej niż podczas nocy. Sen i noc to niejako kolejni „bohaterowie” prozy Szostaka. W powieści *Chocholy* mamy wiele opisów śniących postaci: Ani, babci Marii Chochołowej, Matki, Ojca, itd. Życie bohaterów ma podwójne oblicze – inni wydają się za dnia, a inni, gdy znajdują się w ramionach Hypnosa.

Dom to ważne spoiwo pozwalające budować własną tożsamość. Bohaterowie z *Chocholów* są indywidualistami. Jakkolwiek stanowią jedną rodzinę, to jednak funkcjonują niczym „różne planety krążące wokół jednego Słońca”. Tym Słońcem jest właśnie rodzinna siedziba – punkt odniesienia dla każdej z postaci. Chociaż bohaterowie krążą po różnych orbitach, to jednak punktem odniesienia są pozostali krewni. Z czasem rodzina Chocholów zaczyna przeżywać kryzys, nie potrafi w pełni się ze sobą porozumieć. Opowieść Szostaka ukazuje rozpad Domu, który jest przecież nieunikniony. Dojrzewanie, dorastanie każdego z bohaterów oznacza powolną utratę tych pierwszych więzi. Ideę Domu podtrzymywał wcześniej „chór starców”, jednak wraz ze śmiercią babci Marii powoli zaczęło następować umieranie rodowej siedziby. Z czasem kryzys przenosi się na całe uniwersum Szostaka – Kraków. Rozpad rodziny jest początkiem rozpadu bliskiego bohaterowi kiedyś świata.

2.2. *Dumanowski* – wielość tożsamości

Utwór stanowi opowieść o dość osobliwym i ekscentrycznym Józafacie Dumanowskim, Ojcu Republiki Krakowskiej. Życie Józafata miało wymiar

⁷⁰ Jako przykład może posłużyć powieść Szostaka *Poniewczasie*, w której pisarz wyraźnie (poprzez wymienienie z imienia i nazwiska) nawiązuje do postaci Brunona Schulza, np.: „Czytam słowa Schulza, chodzę z nimi, wędruję wokół nich. Zazwyczaj moje myślenie chce komentować, wyjaśniać, krążyć słowami wokół innych słów. Dziś mam poczucie, że nie mogę się między słowa Schulza wcisnąć, że nie chcę. Mogę je tylko czytać i powtarzać, mówią wszystko, nie potrzebują mojego myślenia i mojego głosu”. Zob. W. Szostak, *Poniewczasie...*, s. 235.

symboliczny, gdyż jego dzieje przypadały, jak już zostało zasygnalizowane, dokładnie na czas trwania zaborów. Korelacja losów bohatera z historycznymi dziejami Polski jest wyraźnie widoczna. Jedną z recenzji na temat omawianej książki nosi znamienity tytuł: *Narodziny mitu. O „Dumanowskim” Wita Szostaka*. Autorka recenzji zauważa:

Dumanowski właśnie zbiera w sobie i łączy losy wielu, staje się mitem, staje się legendą. Nie zgadzają się biografowie w ustalaniu jego życiorysu, tak jak sprzeczą się historycy co do biegu dziejów. Być może Dumanowski nie jest jedną postacią, być może nie istniał w rzeczywistości nawet przez chwilę w ciągu tych stu dwudziestu trzech lat – to nieważne. Trwając w ludzkich umysłach, w zbiorowej pamięci, na kartach historii – jest o wiele potężniejszy niż mógłby być jakkolwiek człowiek. Wszak Dumanowski uosabia ducha narodu, jest emanacją tradycji, przeszłości, tożsamości⁷¹.

Warto przywołać w tym miejscu istotne cytaty z *Dumanowskiego*, potwierdzające słuszność tych uwag. Już na początku powieści narrator zastrzega: „wszystkie opisane tu historie wydarzyły się naprawdę, choć nieco inaczej”⁷², a zamyka utwór uwagą: „wszystkie opisane tu wydarzenia miały miejsce w rzeczywistości, choć nie wszystkie zostały dobrze zapamiętane i prawdziwie opisane”⁷³. Słowa otwierające i zamykające *Dumanowskiego* stanowią swoistą klamrę, jednocześnie tłumaczą i usprawiedliwiają błędzenie wśród czytelnich odczytań. Tak naprawdę nie wiemy nic pewnego o bohaterze – według jednej wersji, najczęściej podtrzymywanej przez Dumanowskiego: „urodził się on w roku 1795, w przeddzień III rozbioru naszej ukochanej Ojczyzny, na Podolu, w powiecie Lityńskim, we wsi Czerniatyn”⁷⁴. Wedle innej wersji urodził się 3 maja 1791 roku, w dniu uchwalenia Konstytucji 3 maja. Trzecia wersja podaje, że przyszedł na świat w dzień racławickiej wiktorii.

Wielość „potencjalnych” dat narodzin postaci literackiej jest impulsem do zastanowienia się, czy istnieje w ogóle coś takiego jak jedna wersja przeszłości. Pytanie takie zadaje w swoim artykule Katarzyna Ossowska. Jej zdaniem Szostak „odpowiada na nie przecząco. Pisarz nie dyskutuje z faktami – w *Dumanowskim* nie zmienia historii Polski, lecz rozwija alternatywną wizję wydarzeń koncentrujących się wokół głównego bohatera”⁷⁵. Adam Poprawa, kolejny badacz prozy Szostaka, optuje za tym, żeby w

⁷¹<http://www.rozswietlamykulture.pl/reflektor/2011/12/19/narodziny-mitu-o-%E2%80%9Edumanowskim%E2%80%9Dwita-szostaka/> [dostęp: 28.06.2017].

⁷² W. Szostak, *Dumanowski...*, s. 5.

⁷³ Tamże, s. 201.

⁷⁴ Tamże, s. 15.

⁷⁵ K. Ossowska, „*Dumanowski*” Wita Szostaka..., s. 84.

analizie *Dumanowskiego* posługiwać się terminem „heterotopie”. W swoim artykule odnosi się do ustaleń Michela Foucaulta, który określa różnicę między utopią a heterotopią, według francuskiego myśliciela:

Są też (...) miejsca (*lieux*) rzeczywiste – miejsca, które wyznaczane są wraz z tworzeniem się społeczeństwa, które są czymś w rodzaju kontr-miejsc (*contre-emplacements*), rodzajem efektywnie odgrywanej utopii, w której wszystkie inne rzeczywiste miejsca (*emplacements*), jakie można znaleźć w ramach kultury, są jednocześnie reprezentowane, kontestowane i odwracane. Miejsca (*lieux*) tego typu są poza wszystkimi miejscami, chociaż nie jest wykluczona możliwość wskazania ich lokalizacji. Ponieważ miejsca (*lieux*) te są absolutnie odmienne od wszystkich miejsc (*emplacements*), które odzwierciedlają i o których mówią, nazwę je, w przeciwieństwie do utopii, heterotopiami⁷⁶.

Zdaniem Poprawy ustalenia Foucaulta są pomocne przy interpretacji twórczości Szostaka. *Dumanowski* jest właśnie taką heterotopią, w której opisywane wydarzenia i postaci posiadają rzeczywiste odniesienia społeczno-kulturowe, jednak niejednokrotnie odbiegają od pierwowzoru.

Dumanowski w tekście krakowskiego filozofa staje się swoistą „matrycą” – poznając jego losy, mamy możliwość dowiedzieć się więcej o historii kraju. Ossowska dostrzega relację postać-wydarzenia historyczne. Według niej, Józafat jest symbolem losów kraju, a

nierozstrzygnięte okoliczności przyjścia na świat *Dumanowskiego* oraz łączenie ich za każdym razem z ważnymi wydarzeniami, które miały miejsce w historii Polski: III rozbiorem, podpisaniem Konstytucji 3 maja, zwycięstwem wojska polskiego w bitwie pod Racławicami, podają w wątpliwość prawdziwość opowieści, ale jednocześnie uniezwyklają główną postać. Nieprawdopodobna jest również długość życia *Dumanowskiego*, który zmarł dopiero w wieku stu dwudziestu trzech lat. Dochodzi więc do zamierzonej sakralizacji bohatera⁷⁷.

W celu uprawdopodobnienia opisywanych wydarzeń Szostak kreuje fikcyjnych biografów. I tak, losy Józafata poznajemy z relacji kilku kronikarzy. Jednakże narrator (trzecioosobowy) tylko posiłkuje się ich ustaleniami, snując swobodną historię bohatera narodowego, pełną sprzeczności opowieść:

⁷⁶ M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 120.

⁷⁷ K. Ossowska, „*Dumanowski*” *Wita Szostaka*..., s. 86.

Epizody biografii Dumanowskiego poznajemy, by tak rzec, z bezpośredniego przekazu narratora, który wszakże od czasu do czasu przytacza ustalenia badaczy, wskazując na pojawiające się sprzeczności źródeł. Owe teksty historyczne wraz z ich autorami są składnikami świata przedstawionego (w) fikcji literackiej (...) ⁷⁸.

W tekście mamy nawiązania do biografii między innymi: Kajetana Koguckiego, Jana Nepomucena Ćwiklińskiego, Klemensa Tumidajskiego (który w zasadzie jest dziennikarzem, a nie historykiem). Jedną z wersji opowieści o dzieciństwie Józafata zakłada, że wychował się w Czerniatynie na Podolu. Jego ojciec walczył pod dowództwem Kościuszki, a syna wychowywała matka, która

wysłała go (...) na nauki do krzemienieckiego liceum. (...) Po szkole wstąpił na Uniwersytet Wileński i tam kształcił się na Fakultecie Filozoficznym. (...) Dumanowskiego (...) uwiódł do reszty Hegel, więc kiedy w czerwcu 1812 roku armia Napoleona przeszła przez Wilno, trudno się dziwić, że młody student, porwany przez ducha dziejowego, dołączył do wojsk maszerujących na Moskwę ⁷⁹.

Dumanowski w pewnym sensie sam prowokował swoich biografów, tworzył bowiem sam siebie, mitologizował własne życie, kreował własną tożsamość i różne oblicza swoich losów. Jak zauważa narrator, duch dziejowy „wypluł” porucznika Dumanowskiego i jego przyjaciela, porucznika Kacpra Chodnikiewicza w 1812 roku. Wówczas zaczął się sowizdrzański ⁸⁰ okres w życiu przyszłego bohatera narodowego. Postać Józafata-Sowizdrzała szczególnie wyraźnie jest widoczna w opisie jego pobytu w szpitalu dla obłąkanych. Zanim jednak tam trafił, wiódł barwne życie: brał udział w kampanii rosyjskiej, żeglował po Morzu Śródziemnym, odwiedzał starożytne porty i wschodnie bazy. Chodnikiewicz i Józafat:

doświadczała miłości kobiet, których imion nie potrafili nawet wymówić; w Jerozolimie palili opium, widzieli pusty grób i kupili włos z brody świętego Barnaby; na Krecie łowili ośmiornice z

⁷⁸ A. Poprawa, *Peryferie po kulturze. Peryferie po kulturze. Proza Wita Szostaka* [w:] *Centra – peryferie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, pod red. Wojciech Browarny, Dobrawa Lisak-Gębala, Elżbieta Rybicka, Kraków 2015, s. 428.

⁷⁹ W. Szostak, *Dumanowski...*, s. 17.

⁸⁰ Postać Sowizdrzała ma ugruntowanie literackie. Sowizdrzał (wagabunda) według definicji Władysława Kopalińskiego (*Słownik mitów i tradycji kultury*), wędruje z miejsca na miejsce, udaje durnia, płyta różnego rodzaju figle. Wnikliwy opis zachowań i przygód sowizdrzała znajdujemy w pracy Stanisława Grzeszczuka *Staropolska humorystyka plebejska – „Literatura sowizdrzańska”* [w:] *Lektury polonistyczne. Średniowiecze-Renesans-Barok*, t. 3, pod red. J.S. Gruchały, Kraków 1999, s. 75-111.

greckimi rybakami; w Damaszku prowadzili teologiczne dysputy z mułłami w meczecie Omajadów (...) ⁸¹.

Przytoczony fragment nie wyczerpuje całej listy miejsc, które odwiedzili XIX-wieczni wagabundzi. Byli także: na pustyni syryjskiej, na świętej górze Athos, w Wiecznym Mieście, Hiszpanii, Tangerze, nad Dunajem... lista jest długa. Jednakże wszędzie czuli się niczym goście, nigdzie nie byli „u siebie”. Wagabundzki okres w życiu przyjaciół zakończył się po dziesięciu latach. Wówczas udali się do Krakowa, który powitał ich

spokojem i marazmem, które od razu przypadły im do gustu. Mieli dość wędrowania, mieli dość atrakcji, mieli dość tego ciągłego poszukiwania miejsca dla siebie. W Krakowie nie działo się nic, i to im odpowiadało. Byli w mieście, o którym wiele lat później Balzac napisał, że jest trupem stolicy. Dlatego pokochali je od pierwszego wejrzenia ⁸².

Królewskie miasto od razu zaczęło ich przyciągać swoją magią i zanurzeniem w świecie legend i podań. Dumanowski i Chodnikiewicz prowadzili w Krakowie bujne życie zawodowo-towarzyskie: założyli gazetę „Merkuriusz Krakowski”, zawarli znajomość z siostrami Gardzienickimi oraz z Juliuszem Słowackim i Adamem Mickiewiczem. Autor *Kordiana* przyjechał do Krakowa z Krzemieńca. Przez kilka dni pomieszkiwał u Bohatera Narodowego i roił plany o poemacie – *Duchu królów*. Nie mógł jednak odnaleźć się, w miejscu wydawałoby się najbardziej odpowiednim do tworzenia:

Kraków od pierwszych chwil przerażał go swoim letargiem, jakby trupy królów z katedry Wawelskiej przymusiły całe miasto, by towarzyszyły im w wiecznym śnie. Słowacki czuł, że od pierwszych godzin grzęźnie w tych snach, i intuicja, dzięki której w głębi duszy uważał się za poetę, mówiła mu, że nie znajduje w sobie siły, by się temu procesowi przeciwstawić ⁸³.

Słowacki był pogrążony w melancholii, która odbierała mu wszelką zdolność do działania. Jego plany literackie były dalekosiężne, ale nie potrafił odnaleźć w sobie inicjatywy do działania. Chciał zmierzyć się z dziejami Polski, aby odnaleźć ich mistyczną podstawę. Robił szkice, malował wykresy, sporządzał notatki – niestety ogrom pracy go przerastał.

Do Krakowa przyjechał również Adam Mickiewicz, jednak królewskie miasto także jego zniewalało swym letargiem: „Chciał ocalić miasto słowem i czynem, lecz

⁸¹ W. Szostak, *Dumanowski...*, s. 18.

⁸² Tamże, s. 25.

⁸³ Tamże, s. 38.

leniwy nurt życia w zakolu Wisły szybko go wessał i obezwładnił”⁸⁴. Jak zauważa narrator, Mickiewicz nie potrafił odnaleźć się w Krakowie – z jednej strony miasto go fascynowało, a z drugiej dusiło. Fascynowało, gdyż bohater nie potrafił opuścić królewskiej metropolii; dusiło, bo obezwładniało duszę i umysł.

Szostak nie tylko sytuuje Dumanowskiego w kontekście ważnych wydarzeń, ale czyni go bliskim znajomym/krewnym wielkich romantyków. W jego wersji obaj romantycy to niespełnieni twórcy, cierpiący na zanik twórczej weny. Nie umieją także podjąć ostatecznej decyzji o udziale w powstaniu, nie są zresztą do tego zdolni. Portrety sporządzone przez Szostaka odbiegają od tych utrwalonych w opracowaniach, historii literatury – Szostak traktuje obu trochę z ironią i rezerwą ocenia ich ofiarność dla ojczyzny.

Dumanowski pomieszkiwał w Krakowie, jednak jakiś wewnętrzny niepokój sprawiał, że stale zmieniał miejsca pobytu, podobnie jak romantycy. W 1845 roku zaczął się kolejny wagabundzki okres w swoim życiu Józafata zapoczątkowany przez Czarotoryskiego, który kazał bohaterowi opuścić Kraków:

Jak zaświadcza pisanym kaligraficznym piśmem raporty CK policji, Józafat Dumanowski przez cały czas swego wygnania nie znalazł sobie domu. W opasłych teczach jego akt znajduje się wiele adresów, pod którymi pomieszkiwał, zmieniając je tuż przed upływem roku od wprowadzenia⁸⁵.

Ta częsta zmiana miejsc podczas wygnania powodowana była także lękiem przed zadomowieniem, obawą przed popadnięciem w marazm i bezruch. Ze swych wędrówek stworzył pewien rytuał, każda „nowa przestrzeń” stawała się dla niego małą ojczyzną⁸⁶. Wszędzie czuł się równie swojsko i obco jednocześnie – nigdzie nie był w pełni u siebie. Jak zauważa Dorota Utracka:

stan ów, określany przez Nycza za Lévinasem jako „utracona pozycja autochtona bytu”, staje się doświadczeniem dotkliwej przygodności istnienia, pozbawionego podstaw trwałego porządku, to

⁸⁴ Tamże, s. 41.

⁸⁵ Tamże, s. 88.

⁸⁶ Warto w tym miejscu nawiązać do ustaleń Legeżyńskiej, która analizując twórczość Mirona Białoszewskiego zauważa pewien wzorzec charakteryzujący przeprowadzki: „Oto w twórczości Mirona Białoszewskiego »nowe życie« po przeprowadzce ze starej kamienicy w śródmieściu do osiedlowego domu, jest nazywane »odrabianiem« człowieka od »starego życia« i znanej przestrzeni; »kosmostrofą«, po której trudno »ubić się na domowego«. Zob. A. Legeżyńska, *Dom i poetycka bezdomność...*, s. 11.

jest kategorii teleologicznych miejsca i celu, pojmowanych jako niezbędne orientacyjne punkty, umożliwiające określenie elementarnych wzorów życia, jak też sposobów samoidentyfikacji⁸⁷.

Jakkolwiek przywołany cytat można odnieść w pewnym stopniu do postaci przyszłego Ojca Republiki, to jednak Dumanowski starał się wyznaczać „niezbędne orientacyjne punkty”. W każdym mieszkaniu odtwarzał układ dawnego lokum – stało się to u niego pewnego rodzaju obrzędem (i obsesją). Kamienice, w których przebywał, mieściły się przy różnych ulicach, jednak rozmieszczenie sprzętów pozostawało takie same.

Wędrowanie Józafata ma wyraźny wymiar symboliczny. Zapytany przez Tumidajskiego, dlaczego stale się przemieszczał, odpowiedział, że „takie są obyczaje mojego narodu”. Przyszły prezydent Republiki jest niczym Konrad z *Dziadów*, który bierze na siebie bóle Polaków. Podobnie jak bohater z dramatu „prawdziwego” Adama Mickiewicza, Dumanowski „cierpi za miliony”.

Podczas wygnania powstało na jego temat wiele ludowych pieśni i różnego rodzaju utworów. Powieściowy Oskar Kolberg wyliczył 66 tytułów, które lud nadał Dumanowskiemu: wybawiciel, ojciec, patriarcha, prorok, generał, opiekun, gospodarz, wódz wojenny, bojownik, patriota, Ojciec Republiki, sędziwy starzec, mędrzec, pocieszyciel, przynoszący nadzieję, obrońca uciśnionych, przyjaciel ludu, wielki konspirator, nieujęty spiskowiec, pogromca cesarzy, carobójca, wyzwoliciel zesłańców, mistrz, nieugięty pułkownik, człowiek lasu, ryś kłusujący Rosjan, duch Polski, spadkobierca królów, weteran, łowca Moskali, wilk na zaborcę, syn ziemi podolskiej, przybrane dziecko Krakowa, podwawelski tytan, i wiele innych⁸⁸. Każde z przywołanych określeń odnosiło się do konkretnych wydarzeń z życia Józafata. Stał się on symbolem walki ze złem i ciemniznami ojczyzny:

Ów mityczny Dumanowski ratował chłopów przed rosyjskimi represjami, podstępem i sposobem otwierał bramy więzień, które przetrzymywały licznych i wyłapanych spiskowców, napadał na jadące na Sybir kibitki, odbijając tracących wszelką nadzieję zesłańców. Zawsze pojawiał się w ostatniej chwili, na moment przed ostateczną klęską. I zawsze tajemniczo znikał⁸⁹.

Bohater przeprowadził wiele akcji, które miały na celu ulżyć ciężkiej doli ludu: fałszowanie edyktu imperatora, destabilizowanie aparatu carskiego, wyzwalamie z

⁸⁷ D. Utracka, *Między całością a fragmentem...*, s. 172.

⁸⁸ Por. W. Szostak, *Dumanowski...*, s. 91.

⁸⁹ Tamże, s. 97-98.

kajdan polskich katorżników, napad na pociąg wiozący do Petersburga złoto i ruble, to tylko niektóre z jego niezwykłych czynów.

Jego postać wymykała się jednoznacznym ocenom podobnie jak biografia, w której było wiele znaków zapytania. Zgodnie z przekonaniem naocznych świadków umierał on w latach 1850-1860 aż trzy razy i w każdym z wariantów była to śmierć, która zasługiwała na podziw i pamięć: podczas potyczki na Wołyniu, na stokach warszawskiej Cytadeli oraz podczas pobytu na zesłaniu. Prasa wielokrotnie informowała o jego śmierci – także poza tymi „udokumentowanymi” przypadkami. Z czasem ludzie przyzwyczaili się do „śmierci” i „zmartwychwstania” bohatera narodowego. Być może, na te niejednoznaczności miały wpływ zmiany miejsca zamieszkania – w 1855 roku przyszły Ojciec Republiki zmęczony mieszkaniem w bliskim sąsiedztwie Krakowa, wyruszył do Łopusznej:

Spacerował po zboczach Turbacza, rozmawiał z góralami, z zaciekawieniem słuchając opowieści o dziwożonach, które porywały dzieci, i o zakopanych u korzeni gór skarbach. Łopuszna była niewielką, spokojną wsią, gdzie ludzie żyli tak jak wieki temu, ciężko pracując, tańcząc i śpiewając. Lubił słuchać góralskiej muzyki, ostrej i dzikiej, lubił patrzeć, jak młodzi uwodzą się w tańcu podczas hucznych wesel⁹⁰.

Dumanowski popadł w swego rodzaju letarg – w odróżnieniu od wcześniejszego stylu życia, jaki prowadził (pełnego dynamizmu i aktywizmu). Narzucił sobie z pełną świadomością rytm życia eremity, odciął się od świata, wiódł egzystencję wypełnioną milczeniem i rozmyślaniami.

Jego zachowanie przypominało życie świętych, pustelników, ludzi pragnących diametralnie zmienić swoje życie: „Wstawał o świcie, kładł się o zachodzie, jadł regularnie i skromnie, a przez większą część dnia siedział na przyzbie i dumał, patrząc na łagodne kopy Gorców i ośnieżone szczyty Tatrów”⁹¹. Postawę Dumanowskiego cechowało dobrowolne wyrzeczenie się dóbr ziemskich, a wieści o dokonanych wyborach podsycaly jeszcze bardziej jego sławę. Dla młodych ludzi poszukujących prawdy, stał się nauczycielem i mistrzem. Żył w poczuciu spełnienia:

(...) czuł na wysokości śledzony tę pęczniejącą dumę, która coraz bardziej rozpychała się w jego wnętrzu. Zamiast układać swoje opowieści, wyobrażał sobie siebie w roli mistrza, który naucza, dzieli się swoją mądrością, otwiera ludziom nowe perspektywy i uczy ich dusze latać ponad

⁹⁰ Tamże, s. 108.

⁹¹ Tamże, s. 109.

graniami. Wieczorami, siedząc przed paleniskiem, napawał się w samotności tą wizją, która uporczywie powracała, obejmując go swą pieszczotą jak ciepło, które wypełniało niewielką izdebkę⁹².

Przyjęta przez niego postawa, odróżnia go od pustelników wyrosłych na gruncie chrześcijaństwa. Pomijając już nawet kwestię, że prawdziwi pustelnicy wiodą życie ukryte ze względu na miłość do Chrystusa (tego wątku u Szostaka nie ma), to jednak są oni przede wszystkim pokorni – tą cechą jednak bohater Szostaka nie był obdarzony⁹³. Dumanowski ufał, że aura, jaką wokół siebie stworzył: miejsce odosobnienia, strój, wygląd patriarchy – wystarczą. O tym, jak bardzo się mylił, przekonał się, kiedy odczytał notatki swego ucznia – zrozumiał, jak bardzo był żalosny ze swoimi przekonaniem:

W kajecie zasłuchanego Szymona przejrzał się jak w lustrze i zobaczył w nim odbicie swej żalosnej duszy. Chciał się schować, lecz nie miał gdzie. Więc wziął kaganek i podpałił nieszczęsny kajet, świadectwo własnego upadku, i patrzył, jak ogień wygina kolejne strony, które naprężają się i pękają⁹⁴.

Opuścił góry i jak przystało na „niespokojnego ducha” zatrudnił się tym razem na kolei, gdyż chciał zakosztować zwyczajnego życia. Praca kolejarza to chyba jedyny „normalny” zawód Dumanowskiego:

Owey wiosny [1861 roku – A.M.] uświadomił sobie, że jest to jego pierwsza regularna praca. Wcześniej imał się różnych zajęć, żył z dnia na dzień, czasem musiał zatrudnić się na kilka tygodni, lecz zawsze porzucał wybrane zajęcie wcześniej, niż planował. (...) Nawet w okresie, gdy prowadził wraz z Kacprem Chodnikiewiczem „Merkurysza Krakowskiego”, nie mógł uważać się za człowieka pracy. (...) Zawsze żył jak wolny ptak, a życie jakoś mu sprzyjało. (...) I teraz, na starość, zamarzył sobie uregulowane życie urzędnika CK kolei⁹⁵.

Szybko jednak sprzykrzyło mu się życie naczelnika stacji i podjął decyzję o powrocie do królewskiego miasta, w którym przejął władzę. Dumanowski-Prezydent postanowił przekształcić Kraków w miejsce przyjazne mieszkańcom:

⁹² Tamże, s. 110.

⁹³ Jako przykład może posłużyć postać eremity św. Charbela żyjącego w XIX wieku na Bliskim Wschodzie. Jest on świętym Kościoła maronickiego, pozostającego w unii z Rzymem. Jego życie charakteryzowała: pokora, umartwianie, asceza i posłuszeństwo. Pokora to także wyróżnik takich postaci jak: św. Tomasz a Kempis, św. Teresa z Lisieux, św. Gemma Galgani, itd. Pokora jest atrybutem, który odróżnia Dumanowskiego od ludzi, którzy poświęcają swoje życie Absolutowi.

⁹⁴ W. Szostak, *Dumanowski...*, s. 112.

⁹⁵ Tamże, s. 124-125.

Nikt do końca nie wiedział, ile kosztowało Józafata Dumanowskiego utrzymanie tej kruchej niezależności, jaką cieszyła się Republika Krakowska. Musiał giąć się przed ościennymi dworami, przystawać na małe kompromisy, znosić protekcjonalizm królów i cesarzy, a wszystko po to, by jego obywatele, by stłoczeni na tym splachetku ziemi Polacy mogli pielęgnować swoje iluzje o niepodległości⁹⁶.

Józafat, niczym Atlas, dźwigał na swoich barkach Republikę Krakowską⁹⁷. Podtrzymywał ten niewielki kraj przed zagrożeniami zewnętrznymi, dzięki niemu Krakowianie mogli spać spokojnie. Gdy w 1870 roku generałowie postanowili przejąć władzę w Republice, Dumanowski zbył ich słowami: „Panowie, jako prezydent pozwolę sobie wam przypomnieć, że Republika Krakowska nie dysponuje czymś takim jak wojsko”⁹⁸. „Kryzys” został zażegnany, gdy Prezydent podpisał dekret o powstaniu kolejnego Domu Weterana.

Wszystko zmieniło się po śmierci Anastazji (jednej z jego kochanek). Trzy dni po jej pogrzebie opuścił dom i błądził bez celu po Krakowie:

Od tamtej pory mieszkał pośród podobnych sobie mężczyzn, którzy nie pytali o imię ani o to, kim się było w poprzednim życiu. Zarośnięci, śmierzdzący, bezdomni, często kalecy i chorzy. Dumanowski dobrze czuł się pomiędzy nimi⁹⁹.

Józafat próbował „opowiedzieć siebie”, jednak nie znajdował w sobie już żadnej opowieści. Żył z dnia na dzień, krążył po mieście, żebrał na progu kościołów i pałaców. W przytułku nazywali go Głupim Józkiem, ponieważ nic nie pamiętał ze swojego wcześniejszego życia. Egzystował jak nędzarz przez ponad miesiąc, aż w końcu odnalazł go Wit Chodnikiewicz. Dzięki niemu Dumanowski zaczął powoli rozpoznawać znajome twarze i powrócił do wcześniejszych obowiązków.

⁹⁶ Tamże, s. 143.

⁹⁷ Szostak gra z historią - wprowadzie myli tropy, zmienia daty, ale nawiązuje do prawdziwych wydarzeń – powstania Wolnego Miasta Kraków w 1815 roku (istniało do 1846 roku) na kongresie wiedeńskim. Powstanie Rzeczypospolitej Krakowskiej było dziełem państw zaborczych: Rosji, Prus i Austrii. Zaborcy postanowili wydzielić Kraków i nadać mu specjalny status, aby spór o miasto nie doprowadził do wybuchu zbrojnego konfliktu. System prawny i polityczny Rzeczypospolitej Krakowskiej uregulowała konstytucja ogłoszona w Wiedniu w 1815 roku, a rozwinięta i przyjęta w Krakowie (1818 rok). Por. Ł. T. Sroka *Wolne czy zależne Miasto Kraków?* [w:] *Wolne Miasto Kraków 1815-1846. Ludzie – Wydarzenia – Tradycja*, pod red. P. Hapanowicza, M. Jabłońskiego, Kraków 2015, s. 17- 24.

⁹⁸ W. Szostak, *Dumanowski...*, s.148.

⁹⁹ Tamże, s. 150.

Bohater wraz z upływem czasu stawał się coraz bardziej zmęczony życiem i prezydenckimi powinnościami. W 1891 roku Józafat miał nadzieję, że tym razem senatorowie powierzą tę funkcję komuś innemu. Tak się jednak nie stało i bohater kolejny raz został prezydentem Krakowa, co jednak nie przynosiło mu już satysfakcji:

w tej ostatniej swojej kadencji Józafat Dumanowski zauważył, jak wiele obowiązków przekazuje swoim podwładnym. Przestał bywać na nudnych posiedzeniach gabinetu, prosząc ministra miasta o przewodnictwo obradom. Z rzadka udawał się do Senatu, gdzie kiedyś spędzał długie godziny w loży prezydenckiej, wysłuchując debat i przyglądając się głosowaniom¹⁰⁰.

W jesieni życia Dumanowski ponownie zaczął oddawać się wędrówkom po Krakowie. Odkrywał wciąż na nowo jakieś zaułki i zakamarki królewskiego miasta. Podczas tych podróży czuł się samotny, gdyż dostrzegał „gasnącą gwiazdę” Republiki. Resztę swego życia spędził rozczarowany w krzeszowickim pałacu z dojmującym uczuciem niespełnienia:

Wiedział już, że jego pałac nie będzie tętnił życiem w rytmie ciągłych wizyt oczekiwanych z radością gości; wiedział, że nie znajdzie siły i ochoty, by pielęgnować ogrody i przycinać winorośl; wiedział, że we wspomnieniach dawnych znajomych szybko pokryje się warstwą kurzu i żalosnych usprawiedliwień¹⁰¹.

Józafat w wieku 110 lat zaczął bezskutecznie dyktować swoje wspomnienia Witowi Chodnikiewiczowi. Każda kolejna próba kończyła się jednak niepowodzeniem: „-To nie jestem ja! To nie jestem ja!”¹⁰². Pograżał się w światy osobistych fantazmatów, jego własne losy mieszały mu się z życiorysami innych postaci. Gdy do krzeszowickiego pałacu przybył Józef Piłsudski, Dumanowski podjął kolejną próbę opowiedzenia swego życia. Na koniec opowieści stwierdził: „-I to już wszystko, młody panie Piłsudski (...) – Nie ma już we mnie nic, nie ma już żadnej opowieści; opowiedziałem panu całe moje życie”¹⁰³. Niedługo potem zmarł.

Na tym można by skończyć opowieść o Dumanowskim, gdyby nie jeden szczegół: trumna, w której miało znajdować się jego ciało, była pusta. Czy zatem Dumanowski w ogóle istniał? Odpowiedź na to pytanie jest w zasadzie nieistotna. Jak zauważyła Rollo May w *Błaganiu o mit*:

¹⁰⁰ Tamże, s. 172.

¹⁰¹ Tamże, s. 185.

¹⁰² Tamże, s. 192.

¹⁰³ Tamże, s. 201.

Nasi bohaterowie są nosicielami naszych aspiracji, ideałów, nadziei, wiary, gdyż stworzeni są z naszych mitów. W głębszym sensie bohater jest stworzony przez nas, kiedy identyfikujemy się z jego czynami. Bohater jest więc kolektywnie zrodzony jako nasz własny mit. Dlatego heroizm jest tak ważny: stanowi odbicie naszego poczucia tożsamości, naszych powiązanych emocji, naszych mitów¹⁰⁴.

Nie ma większego znaczenia, czy Józafat zaistniał w formie realnej. Jego postać jest ważna jako nośnik ideałów¹⁰⁵, Dumanowski stanowi ucieleśnienie wartości danego społeczeństwa. W kulturze polskiej (zwłaszcza w okresie romantyzmu) heroiczna jednostka była ważna jako ta, która brała na siebie bolączki danej zbiorowości. Wystarczy wspomnieć o takich bohaterach literackich jak Kordian z dramatu Słowackiego czy Konrad z III części *Dziadów*¹⁰⁶, którzy dźwigali na swoich barkach losy ojczyzny. Taką postacią był także Ojciec Republiki.

2.3. Osiem wariantów historii Bartłomieja Chochola z *Fugi*

Fuga stanowi zwieńczenie trylogii, gdyż podejmuje tematy poprzednich powieści, dodaje nowe elementy, pogłębia pewne kwestie, ale, podobnie jak wszystkie teksty Szostaka, pozostawia niedopowiedzenia. Mamy w niej przedstawione osiem wariantów

¹⁰⁴ R. May, *Błaganie o mit*, przeł. B. Moderska, T. Zysk, Poznań 1997, s. 52.

¹⁰⁵ W odniesieniu do postaci Dumanowskiego można mówić o „legendzie Dumanowskiego” na wzór postaci romantyków czy Piłsudskiego (w okresie dwudziestolecia międzywojennego). Mity niepodległościowe są silnie zakorzenione w naszej kulturze, na co zwraca uwagę, np. Włodzimierz Wójcik. Jak zauważa: „Paradoksem w latach międzywojennych było to, iż w czasie, kiedy dokonywano krytycznych rozrachunków z legendą romantyczną, z romantycznym czadem i systemem romantycznych mitów, znacznym wzięciem cieszył się inny „czad” – legenda Piłsudskiego. Stanowiąc ważki składnik legendy romantycznej, był on zjawiskiem rzeczywistym, wpisanym w biografię duchową społeczeństwa polskiego, przynajmniej jego pokażnej części”. Zob. W. Wójcik, *Maska Konrada i Króla-Ducha. W kręgu mitów niepodległościowych* [w:] *Między literaturą a historią. Z tradycji idei niepodległościowych w literaturze polskiej XIX i XX w.*, pod red. E. Łoch, Lublin 1986, s. 232. Wydaje się, że Szostak nie bez powodu napisał powieść, w której ważne miejsce zajmuje Mickiewicz, Słowacki, ale także Piłsudski. W ten sposób nawiązał do silnych mitów tkwiących w kulturze polskiej. Zabieg taki nie jest niczym nowym, już Stanisław Wyspiański „rozprawił się” z mitami niepodległościowymi w swoim koronnym dziele, *Weselu*. Nadużyciem chyba nie będzie stwierdzenie, że jednym z wyznaczników literatury (także polskiej) jest próba „przepracowania” postaci-symboli, postaci-archetypów, gdyż, jak zauważa Witalewska: „pewne mity i wątki mają bowiem charakter uniwersalny, trafiają do każdego odbiorcy o określonym poziomie refleksyjności. Dlatego właśnie nie starzeją się dzieła sztuki, które czerpią z tych mitów”. Zob. H. Witalewska, *Teatr i my...*, s. 52. Nie tylko Szostak wziął na warsztat postaci romantyków i Piłsudskiego (w pewnym stopniu legendę Piłsudskiego także cechował pewien rys romantyczności), tak uczynił chociażby Witold Gombrowicz, który w *Trans-Atlantyku* polemizował z ukształtowanym w romantyzmie sposobem rozumienia rzeczywistości.

¹⁰⁶ Warto w tym miejscu przywołać tekst Eligiusza Szymanisa na temat tożsamości Konrada z III części *Dziadów* – E. Szymanis, *Kryzys tożsamości „Dziadów” Drezdeńskich Adama Mickiewicza* [w:] *Tożsamość i rozdwojenie...*, s. 39-52

losów Bartłomieja Chochoła. W rozdziale *Fuga I* poznajemy bohatera, który określa się jako ostatni król Polski: „Jestem ostatnim królem Polski i przez całe swoje życie godność tę pełniłem z honorem, służąc memu krajowi, jak potrafiłem najlepiej”¹⁰⁷. Główny bohater wraca po latach do kamienicy po wcześniejszym pobycie na Wawelu. Pragnie resztę życia przeżyć z dala od świata. Sądzi, iż uknuto przeciwko niemu spisek, a zazdrośnicy zaplanowali zamach, który jest przyczyną doskwierającego bólu (prawdziwą przyczyną niedyspozycji bohatera był upadek ze schodów).

Choć jest zwykłym portierem – uważa się za władcę, a jego przekonania wynikają z błędnie odczytywanych sygnałów płynących ze świata. Według Bartłomieja istniały fakty potwierdzające jego majestat – został namaszczony na monarchę przez dziadka, jego dostojęństwo poświadczają relacje z prezydentem i wystąpienia głowy państwa, w których odwoływał się do sądów Bartłomieja, dowodem są także listy pisane do prezydenta zostawiane przez niego w znaczącym miejscu – za sarkofagiem Piłsudskiego. Fakt że ich nie było następnego dnia, świadczył, według niego, o tym, że trafiły do rąk prezydenta. Zdaniem Bartłomieja ludzie nie dostrzegają w nim władcy, gdyż skromność nie pozwala mu obnosić się z nią. Jednak ten stan zawieszenia męczy go, mówi o tym w ten sposób:

Już wcześniej postanowiłem nie informować innych pacjentów co do swej prawdziwej tożsamości, a oni zajęci bez reszty własnym cierpieniem, nie dostrzegli we mnie króla Polski. Dla nich byłem po prostu panem Bartkiem i cieszyłem się z tej zażyłości. (...) Kiedy jednak po dwóch miesiącach od mego wypadku, który będę konsekwentnie nazywał zamachem, na naszą salę przyszedł nowy pacjent, pierwsze co zrobiłem, to przywitałem go pytaniem: „Poznajesz mnie?”. Wpatrywał się w moją twarz przez dłuższą chwilę, a w jego oczach widziałem zakłopotanie¹⁰⁸.

Pacjent, który znalazł się na tej samej sali, co Bartłomiej, wydawał się zdumiony pytaniem. Chochół sądził, iż przyczyna tkwi w zmianie jego wyglądu : „brodaty, z długimi włosami, wychudzony przez chorobę, stałem się cieniem samego siebie”¹⁰⁹. Przekonany o swojej wielkości, nie mógł zrozumieć, że dla innych pozostaje zwyczajnym pacjentem, nie ostatnim królem Polski, mężem stanu. Ciągłe jednak w nim samym tkwiło przeświadczenie o swojej wielkości. Wielkopańskim gestem wybaczał jednak tym wszystkim, którzy nie poznali się na jego wielkości:

¹⁰⁷ W. Szostak, *Fuga...*, s. 5.

¹⁰⁸ Tamże, s. 9.

¹⁰⁹ Tamże, s. 9.

Jestem ostatnim królem Polski, ale nikt o tym nie wie. Aby być blisko królewskich spraw, zatrudniłem się na Wawelu. Moja funkcja była skromna: pilnowałem, by nikt z tysięcy turystów nie splugawił sali tronowej. Siedziałem na krześle przy oknie, bo tylko tam można było oddychać czystym powietrzem i przyjmowałem hołdy moich poddanych. (...) Wiem, że to mnie oddawali hołd¹¹⁰.

Podstawową cechą bohatera jest dojmująca samotność: żona umarła „na pustkę”, nie ma już nikogo. Jest starym człowiekiem, który próbuje nadać sens swojej egzystencji, stąd jego ucieczka w fantazmaty. Jego zachowanie powodowane jest także dolegliwościami, to one sprawiają, że zaszywa się w kamienicy przy ulicy S. Sądzi, że próbowano go zabić, dlatego z obawy o życie wycofuje się z wszelkiej aktywności życiowej i postanawia zamieszkać w miejscu dla niego bezpiecznym.

W rozdziałach *Fuga IIIa* i *Fuga IIIb* Bartłomiej określa się jako niedoszły bohater narodowy:

Jestem niedoszłym bohaterem narodowym, lecz w chaosie dnia codziennego umknęło to uwadze domowników. Zdawali się nie dostrzegać ani mego bohaterstwa, ani jego tragicznego niedokonania. W sypialni dziadek zajęty był własnym umieraniem, które przeniosło go w rejony poszukiwań własnej chwały. W salonie ojciec najpierw tytanicznym wysiłkiem stworzył nasz świat na nowo, aby później samemu zostać przez ten świat przemienionym w sposób zapewne daleki od własnych oczekiwań; w gabinecie matka uwolniła więzione przez lata demony, które jednak nie chciały jej służyć i porzuciły ją, wybierając dobrowolne wygnanie i nieustanną walkę¹¹¹.

Bartłomiej po powrocie do domu przedstawia się rodzinie jako chorąży Józafat Dumanowski. Opowiada, że jego noga została złamana w zamachu. Jenerałowie, którzy mieszkają wraz z rodziną Bartłomieja-Józafata, są pod wrażeniem jego opowieści, jednak rodzina nie zdaje sobie sprawy z „tragicznego niedokonania” Chochola. W liście do Zosi opisuje historię swojego życia:

Tak, byłem w spisku podchorążych i szedłem na Belweder owej listopadowej nocy. (...) Szliśmy zabić tyrana (...). Wreszcie kolbami otwarliśmy drzwi sypialni i naprzeciw nas stanął Wielki Książę. (...) Byliśmy gotowi, by zabić. Ale tyran spojrzał na nas i odezwał się w takie słowa, że zabić nie potrafiliśmy. (...) Zawróciliśmy i ruszyliśmy do wyjścia. A ja potknąłem się o zmarszczony dywan i runąłem ze schodów, łamiąc nogę¹¹².

¹¹⁰ Tamże, s. 16.

¹¹¹ Tamże, s. 90.

¹¹² Tamże, s. 94-95.

Podpisuje pismo słowami: „Twój niedoszły bohater – B.”. Staje się symbolem ludzi, którzy walczyli o odzyskanie przez Polskę niepodległości podczas zaborów¹¹³. Zostaje, podobnie jak tysiące jego rodaków, skazany na 5 lat turmy. Udaje mu się jednak „ocalić głowę”, gdyż podaje się za Józafata Dumanowskiego. Po wyjściu z więzienia (powstanie wciąż trwa) wraca do mieszkania dziadków, gdzie zastaje generałów, którzy ukrywają się przed Moskalami.

Chochół żyje w świecie odrealnionym. W rozdziale *Fuga I* postrzega się jako ostatni król Polski, z kolei w *Fudze IIIa* i *Fudze IIIb* określa się mianem: niedoszły bohater narodowy. Określenie „niedoszły” sugeruje niespełnione i niezrealizowane marzenia – jest jak znani z literatury bohaterowie Wyspiańskiego czy Słowackiego, którym nie starcza sił, woli, by dokonać wielkich czynów. Wydaje się, że charakter Bartłomieja odziedziczył po dziadku – patriarsze rodu – byłym ułanie, człowieku żyjącym wspomnieniami. Jakby na przekór dominującej żonie (babce Bartłomieja) senior rodu postanawia umrzeć, a samo to postanowienie ma cechy misterium, przenosi „go w rejony poszukiwań własnej chwały” i zyskuje szczególną oprawę:

W sypialni leżał mój dziadek i wydawał domownikom dyspozycje, uprawomocnione umieraniem. Kazał wyjąć z szafy i wyczyścić swój galowy mundur rotmistrza ułanów, w którym miał być pochowany. (...) Dziadek kazał powiesić mundur na drzwiach szafy i spoglądał na niego z dumą, wzdychając do dawno minionych historii¹¹⁴.

Na zachowania Bartłomieja miała wpływ także babka, choć od dawna ich relacje trudno było uznać za bliskie. Babka niczym opiekuńcza bogini Hestia stała na straży domowego ogniska, to ona: „robiła, co mogła, by degradacja świata wokoło nie dotarła do tego pomieszczenia. Ustanowiła kuchenny stół stolicą naszego domu i wedle niego określała wszystkie targane wojnami prowincje”¹¹⁵. Jej próby kończą się sukcesem, wyimaginowanym bardziej niż realnym, ale to ona uznała, że porządek, został uratowany.

Obraz tej rodziny „we wnętrzu” nie byłby pełny, gdyby nie uwzględnić ojca i matki Bartłomieja. W *Fudze IIIa* i *Fudze IIIb* ojciec przypomina, jak już zostało zasygnalizowane, ojca ze *Sklepów cynamonowych* Brunona Schulza, człowieka o

¹¹³ Szostak nawiązuje do powstania listopadowego i Ataku na Belweder, gdy 29 listopada 1830 roku grupa cywilnych spiskowych belwederczyków zaatakowała Wielkiego Księcia Konstantego.

¹¹⁴ W. Szostak, *Fuga...*, s. 63.

¹¹⁵ Tamże, s. 63

wielkiej indywidualności i niepowtarzalnej osobowości. Tak jak biblijny Jakub, ojciec z opowiadań Schulza, walczy z Bogiem, przekonany, że nie tylko On ma zdolność tworzenia. Podobnie w powieści Szostaka – ojciec Bartłomieja pragnie zmian zarówno w życiu osobistym, jak i otaczającym go świecie. Obaj są jak biblijni prorocy¹¹⁶, wieszczą i chcą śmierci starego świata, aby mogło narodzić się coś nowego¹¹⁷.

Ważną postacią dla bohatera jest matka, wprawdzie nie udało jej się ukończyć doktoratu, ale postaci z jej niedokończonej dysertacji, Adam Mickiewicz i Juliusz Słowacki, są wciąż obecne w jej życiu. Matka ma poczucie przegranej, gdyż nie udało jej się spełnić swego marzenia o karierze naukowej. Musiała przerwać swoją pracę naukową ze względu na obowiązki domowe, stan wojenny, opiekę nad dzieckiem. Żyje przeszłością – w młodości była studentką dziadka Bartłomieja i należała do elitarnej grupy studentów, dla których organizował spotkania dyskusyjne, co dwa tygodnie przychodziła do kamienicy przy ulicy S., by pracować nad swoją pracą doktorską poświęconą polskim twórcom z okresu romantyzmu. Zarzuciła jednak ten projekt, gdyż musiała się zmierzyć z trudami dnia codziennego, jednak nigdy całkowicie nie zapomniała o swoich marzeniach. Stąd też, gdy jej życie uległo pewnej stabilizacji, postanowiła wrócić do dysertacji, na powrót „uwolniła” wieszczów z zakamarków przeszłości. Dzięki jej wyobraźni Słowacki i Mickiewicz znów rozpoczęli swój dawny spór o rząd dusz.

W niezwyklej galerii postaci miejsce szczególne zajmuje, jak widać, Bartłomiej, to z jego perspektywy poznajemy członków rodziny. Jakkolwiek żyje wśród bliskich sobie osób, jednak z żadną z nich nie może znaleźć porozumienia, jest bliski i obcy jednocześnie, i zdaje sobie z tego sprawę: „historie poodmykały się beze mnie i do

¹¹⁶ Obrazują te podobieństwa cytaty: W *Skleпах...* czytamy: „[Ojciec – A.M.] dostawał wypieków i zapalał się do niepoczytalności. Pamiętam, iż raz, obudziwszy się ze snu późno w nocy, ujrzałem go, jak w koszuli i boso biegał tam i z powrotem po skórzanej kanapie (...). Aż pewnej nocy podniósł się ten głos groźnie i nieodparcie, żądając, aby mu dał świadectwo usty i wnętrznościami swymi. I usłyszeliśmy, jak duch weń wstąpił, jak podnosił się z łóżka, długi i rosnący gniewem proroczym, dławiąc się hałaśliwymi słowy, które wyrzucał jak mitralieza. Słyszeliśmy łomot walki i jęk ojca, jęk tytana ze złamanym biodrem, który jeszcze urąga”. Zob. B. Schulz, *Sklepy cynamonowe...*, s. 18-19. Dla porównania fragment z rozdziału *Fuga IIIa*: „W salonie ojciec królował zupełnie sam, zarządzając gruzami i strzępami własnych pomysłów. Pracował nocami, a dnie spędzał na rusztowaniach, śpiąc niespokojnie i krzycząc przez sen. Podczas coraz rzadszych chwil aktywności usiłował bezskutecznie na gruzach swego świata zbudować rachityczne królestwo. Na odsłoniętych ceglach malował dziecinne szlaczki albo kwiatuszki, jakby wycięte przed momentem z pensjonarskich pamiątek; w szale pokrywał tyńkiem fragment ściany i malował na nim okno (...)”. Zob. W. Szostak, *Fuga...*, s. 81.

¹¹⁷ Figura „ojca” zajmuje ważne miejsce w prozie Szostaka – motyw ten pojawia się w licznych dziełach autora, poza omawianymi także w opowiadaniu *List*, w którym ojciec jest przegranym człowiekiem – zawiódł własną rodzinę i po latach pisze list do swego syna z okazji jego urodzin. Także przedostatnia powieść Szostaka, *Poniewczasie*, zawiera omawiany motyw – ojciec jest ukazany między innymi jako „opowiadacz” Odysei, podkreśla także rolę wędrowki w życiu człowieka.

żadnej nie zdołałem się na dobre wśliznąć. Tyle tylko z mojej obecności wyszło, że wyjadłem wszystkie ogórki i konfitury, zrzucając część winy na Juliusza Słowackiego”¹¹⁸.

By lepiej zrozumieć postać Bartłomieja, przywołany zostanie jeszcze jeden wariant jego historii. W rozdziałach *Fuga Va* i *Fuga Vb* Chochoł jest rencistą, który po latach wraca do domu. Ma żonę (Zosię) i córeczkę, ale kiedy wraca do domu, okazuje się, że nikogo w nim nie ma. Jest tym faktem zaskoczony, gdyż „wyszedł tylko na chwilę”:

Nie było mnie jakiś czas. Ale niedługo, kilka dni. Może więcej, bo zakurzyło się wszystko. Już starłem. Czekam, aż wrócą. Wrócą. Robiłem w życiu różne rzeczy, ale po wypadku tylko podróżowałem, słuchałem ludzi. Żyłem ich życiem, kradłem je, a oni nawet nie zauważali¹¹⁹.

Kreowanie własnej biografii, zmyślenia stają się dla bohatera rodzajem ucieczki od nijakości własnego życia. Konfabulacja dotyczy prawie każdej sfery życia – bohater kreuje się na kogoś, kim nie jest. Zamach, w który wierzy i nakłania do tej wiary innych (*Fuga I*), nadaje jego życiu znamion wyjątkowości w odróżnieniu od „zwykłego” upadku ze schodów. Podobnie jak w tym pierwszym wariantcie w *Fudze V* także wraca do domu po kilku latach (początkowo twierdzi, że jego nieobecność trwała tylko kilka dni). Jest samotny i nieszczęśliwy, kompensuje sobie swoje nieudane życie, uciekając w fantazję:

Żyłem cudzym życiem, kradłem je i wyobrażałem sobie, że jest moje. Widziałem siebie wracającego do domu, witanego przez żonę i dzieci, czasem psa. Widziałem siebie zmęczonego po podróży, leżącego w wannie, żona parzyła herbatę albo opowiadała o tym, co w pracy, a ja siedziałem i odpoczywałem¹²⁰.

Ucieczka w świat wyobraźni staje się lekarstwem na poczucie przegranej, ale ostatecznie ostoją pozostaje rodzina.

Podczas licznych podróży poznaje ludzi i, niczym spowiednik, wysłuchuje historii ich życia. Często wysiada za poznanymi współpodróżnikami i ich śledzi. Idzie za nimi, np. pod dom, przez okno podgląda codzienność nieznanych mu przecież osób. Jest to jednak coś więcej niż zwykła ciekawość, ogrzewa się w cudzym cieple, „wchodzi” w

¹¹⁸ W. Szostak, *Fuga...*, s. 111.

¹¹⁹ Tamże, s. 141.

¹²⁰ Tamże, s. 137.

podglądane relacje, do tego stopnia fantazjuje, że czuje jakby ta wykreowana rzeczywistość była faktem. Daje się ponieść rojeniom umysłu, wręcz czuje, jakby to on był gospodarzem w danym domostwie.

To tylko niektóre z wersji biografii Bartłomieja Chochoła. Każdy rozdział (lub dwa) stanowi inną wersję jego życiorysu. Podobnie jak w utworze muzycznym główny temat zostaje podjęty i, w poszczególnych odsłonach, otrzymujemy nieco poszerzony obraz kolejnych postaci oraz wątków. Odbiorca przyzwyczajony do liniowej fabuły musi zweryfikować swoje oczekiwania. Jakkolwiek głównym tematem są losy Bartłomieja Chochoła, to jednak w kolejnych rozdziałach otrzymujemy różne „wariacje” jego dziejów, towarzyszą mu także inne postacie. Raz jest ostatnim królem Polski, innym razem towarzyszem zabaw, obserwatorem i kronikarzem, melancholikiem, rencistą, człowiekiem sukcesu, samotnikiem, a w końcu starcem.

Kolejne odsłony biografii bohatera prowokują do postawienia pytania: kim jest tak naprawdę Bartłomiej Chochół? Czy z jego opowieści, często wzajemnie się wykluczających, możemy „wyłuskać” fakty? Które warianty, „fugi” jego losów są zgodne z rzeczywistością? Bohater snuje opowieść o swoich dziejach, chcąc, poprzez opowiadanie, odkryć prawdę o sobie, dlatego, używając terminu z innych rejestrów języka, płacze się w zeznaniach. W opowieści narratora także pozostali bohaterowie mają różne warianty życiorysów, jak Zosia, która raz jest żoną Chochoła, zdradzaną i krzywdzoną, innym razem jego opiekunką lub ukochaną.

Jakkolwiek omawiany utwór można czytać w oderwaniu od pozostałych części, to jednak, by uzyskać w miarę całościowy obraz, należy analizować go w odniesieniu do wcześniejszych utworów, zwłaszcza *Chocholów* i postaci Bartłomieja. Czy fakt ten poszerza naszą wiedzę na temat omawianej postaci? Tak, ale tylko fragmentarycznie i częściowo. W *Chocholach* Bartłomieja poznajemy pośrednio: z przemyśleń jego brata i z rozmów bohaterów powieściowych. Wiemy, że zaginął jednak, aż do końca, nie dowiadujemy się, jakie były jego losy.

Podobnie jest z *Dumanowskim*, w tekście tym występują postaci obecne także w *Fudze*: tytułowy bohater, pan Zygmunt – fotograf, Wit Chodnikiewicz, Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki i inni. Dzięki drugiej części trylogii otrzymujemy szerszą perspektywę. Znaczący jest fragment, gdy w *Fudze* dziadek Bartłomieja wspomina postać Józafata Dumanowskiego i twierdzi, że był on bohaterem narodowym, a funkcję jego sekretarza pełnił Wit Chodnikiewicz:

Pan Chodnikiewicz był postacią na tyle tajemniczą, że moi dziadkowie nie potrafili uzgodnić jednolitej wersji jego życiorysu. Babcia zawsze opowiadała mi inne historie niż te, które poznawałem od dziadka. Kiedy pytałem ją, co było dalej, bo dziadek najczęściej przerywał w połowie, babcia siadała w kuchni w fotelu pod oknem, mościła się na wszystkich poduszkach, wzdychała i zaczynała opowiadać od początku, ale całkiem inaczej¹²¹.

Senior rodziny dowodzi, iż Chodnikiewicz przyszedł na ulicę S. po śmierci Józafata Dumanowskiego. Babcia jednak śmieje się z tych poglądów i sugeruje, że Józafat nigdy nie istniał. Według dziadka sekretarz Dumanowskiego był pierwszym lokatorem kamienicy, dopiero po nim sprowadzili się kolejni mieszkańcy. Nie zgadza się z tym jego żona: „Chodnikiewicz sprowadził się do naszej kamienicy, kiedy ta już stała. (...) przyszedł pewnego dnia piechotą, z dwoma walizkami, po czym wprowadził się do mieszkania na parterze (...)”¹²². Babcia desakralizuje rolę sekretarza, który jest dla niej zwykłą postacią. Przywołuje fakty z jego życia i dowodzi, że był on prostym człowiekiem, nie było w nim nic nadzwyczajnego..., może oprócz tego, iż często zabierano go do szpitala dla obłąkanych. Inaczej uważa senior rodu. Opowieści babci nazywa insynuacjami niepopartymi faktami. Chodnikiewicza, co prawda, zabierano do szpitala, ale z powodu chorej nogi:

Pan Chodnikiewicz cierpiał bowiem straszne bóle z powodu odłamka pocisku, który trafił go w udo podczas powstania styczniowego. Od tamtej pory kulał i potrzebował troskliwej opieki. I sugerowanie, że był niespełna rozumu, jest brakiem patriotyzmu¹²³.

Oboje zgadzają się tylko co, do tego, że umarł w wieku 100 lat, jednak już same okoliczności związane z jego śmiercią widzą inaczej. Według seniora rodu, Chodnikiewicz ubrał się w mundur odziedziczony po Józafacie Dumanowskim, spoczął w kufrze i umarł. Od jego śmierci mieszkanie jest zamknięte, a on ponoć „wysuszył się na wiór” i jest wielkości małego dziecka. Z kolei jego żona twierdzi, iż został pochowany „po bożemu” na Cmentarzu Rakowickim.

By jeszcze dogłębniej przeanalizować *Fugę*, należy ją odczytywać w kontekście niektórych rodzajów tożsamości wyszczególnionych przez Katarzynę Waszczyńską. Pomocne będą takie kategorie jak: tożsamość jednostkowa, narodowa, społeczna, grupowa, kulturowa. W kolejnych częściach ukazane zostaną różne oblicza Bartłomieja

¹²¹ Tamże s. 27.

¹²² Tamże, s. 28.

¹²³ Tamże, s. 29.

(narratora): ostatniego króla Polski (*Fuga I*), towarzysza zabaw (*Fuga II*), obserwatora i kronikarza (*Fuga IIIa* i *Fuga IIIb*), melancholika (*Fuga IV*), rencisty (*Fuga Va* i *Fuga Vb*), człowieka sukcesu (*Fuga VI*), samotnika i starca (*Fuga VII* i *Fuga VIII-niedokończona*).

Bartłomiej Chochół – ostatni król Polski?

Bartłomieja Chchoła poznajemy w momencie jego powrotu, po latach, do krakowskiej kamienicy. Czy jednak jest to ta sama kamienica, co w *Chochółach*? Tego nie możemy być pewni. Narrator podaje się za ostatniego króla Polski, jednak w całej jego historii jest więcej pytań niż odpowiedzi. Mówi o sobie tak: „Jestem ostatnim królem Polski i przez całe swoje życie godność tę pełniłem z honorem, służąc memu krajowi, jak potrafiłem najlepiej”¹²⁴. Czy rzeczywiście nim jest? Wkraczamy w tym miejscu na pole zagadnień związanych z tożsamością i możemy rozpatrywać rozdział *Fuga I* w kontekście tożsamości jednostkowej.

Kreacja bohatera jako przejaw tożsamości jednostkowej

Czym jest tożsamość jednostkowa? Katarzyna Waszczyńska wyjaśnia omawiany termin następująco: „*Tożsamość jednostki* [...] to zdolność człowieka do stwierdzenia, kim się jest i do refleksji nad miejscem, jakie zajmuje w otaczającej rzeczywistości. To również umiejętność odróżnienia się od innych”¹²⁵. Bartłomiej podaje się za ostatniego króla Polski i jest o tym niezbitie przekonany. Przedstawia fakty ze swojego życia, które mają to potwierdzać. Sądzi, że za jego kalectwem (ma chorą nogę) stoi zamach na jego życie. Wczytując się jednak w losy bohatera, dochodzimy do przekonania, iż błędnie siebie definiuje. Z niepewnych przesłanek buduje swoją tożsamość. Bartłomiej określa siebie, swoją jednostkową tożsamość, niemiarodajnie, ale mocno wierzy w swoją królewską godność.

Warto w tym miejscu przywołać słowa Charlesa Taylora: „nasza tożsamość wymaga uznania [*recognition*] przez innych”¹²⁶. Jak jest w przypadku Bartłomieja? Z jednej strony na władcę Polski namaszcza go dziadek, a zatem ma pewne uzasadnienie

¹²⁴ Tamże, s. 5.

¹²⁵ K. Waszczyńska, *Wokół problematyki tożsamości...*, s. 54.

¹²⁶ Ch. Taylor, *Etyka autentyczności*, przeł. Andrzej Pawelec, Kraków 1996, s. 41.

wiara głównego bohatera w swoją wyjątkową rolę. Z drugiej strony, inni ludzie postrzegają go jako przeciętnego obywatela. Bartłomiej jednak sądzi, że prawda o jego wybraństwie przedostała się między ludzi i od tej pory nie ma spokoju. Jego zdaniem inni widzą w nim wroga demokracji i nieustannie próbują go zgładzić. Analizując postać głównego bohatera, można by zapewne przypisać mu schizofreniczną osobowość. Jest to jednak uproszczenie, gdyż jego wypowiedzi są spójne, jakkolwiek budowane na błędnych poszlakach. Philip G. Zimbardo i Floyd L. Ruch określają, że zasadniczym wyznacznikiem schizofrenii „jest (...) dezintegracja funkcjonowania osobowości. Różne aspekty osobowości pacjenta pozostają w konflikcie ze sobą, a zachowanie nie jest sterowane przez środowiskowe sprzężenie zwrotne”¹²⁷. Bartłomiej nie wpisuje się w ten schemat. Po pierwsze, trudno byłoby mu przypisać dezintegrację funkcjonowania osobowości. Przede wszystkim jednak, istotne jest, że został on namaszczonej na króla przez dziadka (czyli bohater nie ma „urojeń”, tylko jego zachowanie ma podstawy środowiskowe):

Jestem ostatnim królem Polski i godność tę otrzymałem w sekrecie od swego dziadka. Kiedy umierał, przywołał mnie do swego łoża boleści i powiedział: „Bartusiu, teraz ty musisz dźwigać ten ciężar. A musisz zachować to wszystko, co ci opowiadałem, w sekrecie”¹²⁸.

Dodatkowo u Bartłomieja nie występują zaburzenia pamięci (rys typowy dla schizofrenii): „Wracam do mieszkania dziadków, w którym spędzę resztę życia. Pamiętam je jak dziś, a mijające lata nie naruszyły przechowywanych pod sercem obrazów”¹²⁹. Jego pamięć funkcjonuje zatem poprawnie. Skąd zatem pomysł, aby myśleć o sobie jako o królu? Być może bohater próbuje nadać sens swojemu życiu. Nie ma przyjaciół, bliskich, znajomych – oddawanie się iluzjom stanowi remedium na jego smutne bytowanie w świecie.

Tożsamość narodowa bohatera

Analizując kreację bohatera jako króla Polski, należy odnieść się do jeszcze jednego rodzaju tożsamości, a mianowicie tożsamości narodowej. Tożsamość narodową można scharakteryzować jako istnienie „podobieństwa (...) między jednostką i

¹²⁷ P. G. Zimbardo, F. Ruch, *Psychologia i życie...*, s. 468.

¹²⁸ W. Szostak, *Fuga...*, s. 15.

¹²⁹ Tamże, s. 19.

zbiorowością narodową. Przybierać może (...) postać (...): »jestem tożsamy (jestem członkiem) danej grupy (narodu), ponieważ posiadam cechy charakterystyczne czy istotne tej grupy«¹³⁰. Rojenia postaci o swoim wybraństwie są tak silne, że przyjmuje on je jako prawdę. Jego wyobraźnia jest tak rozbudowana, iż własne imaginacje traktuje jako rzeczywistość. Wierzy we własne posłannictwo, dlatego pracę na rzecz kraju traktuje jako powinność.

Bartłomiej wykazuje silną więź z narodem (a w zasadzie z Narodem). Jest zatroskany o jego dobro i sprawy Ojczyzny zaprzatają mu każdą myśl:

Widząc krzywdę mego ludu, napisałem sekretny list do pana prezydenta, w którym opisałem moją historię i tytuł do sprawowania urzędu. Zaoferowałem też swoją pomoc w bieżącej polityce, podając od razu rozwiązania kilku najbardziej palących problemów, o których czyta się w gazetach¹³¹.

Nie jest biernym obserwatorem, lecz próbuje się włączyć w odbudowę Ojczyzny i jej odnowę, pragnie z obywatelami dzielić „brzemień polskości”. Oczywiście, jego wiara w swoją władzę jest błędna, nie można jednak mu zarzucić, że nie wykazuje zainteresowania losami kraju i narodu. Zdaje sobie sprawę z trudności, jakie wiążą się z pełnieniem urzędu „monarchy”, jednak uważa, iż jego obowiązkiem jest „wypełnić testament swoich przodków”. W swoich rządach kieruje się przede wszystkim dobrem poddanych:

ich spokój i niewinność była możliwa dzięki mojej pracy i działaniom. Dyskretnie troszczyłem się o nich, jak **rodzic** [podkreślenie moje – A.M.], który przykrywa śpiące dziecko, by nie zmarzło. Oni mogli spać spokojnie; ja musiałem czuwać, gdyż ja byłem ich królem¹³².

Żyje w przeświadczeniu, że bez niego sytuacja kraju wyglądałaby inaczej. By mocniej zaakcentować swoją więź z narodem, porównuje się do rodzica, a przecież jego rolą jest troska o dobro swych dzieci. Działal na rzecz Ojczyzny, tworzył nową konstytucję, nie mógł jednak w pełni wypełnić swego posłannictwa. Uważa, że po jego odejściu sytuacja Polski pogorszy się:

¹³⁰ G. Babiński, *Pogranicze polsko-ukraińskie. Etniczność, zróżnicowanie religijne, tożsamość*, Kraków 1997, s. 86-87.

¹³¹ W. Szostak, *Fuga* ..., s. 16.

¹³² Tamże, s. 12.

Moim rodakom będzie się żyło coraz gorzej, wszystko wokoło zacznie się psuć. Będą odczuwać rosnący niepokój, którego przyczyny nie odkryją. Świat będzie się stawał coraz bardziej szary, z każdym dniem tracąc barwy. Ale sami wybrali¹³³.

Wizję nadchodzącego kryzysu przedstawia w poetyckiej formie, wierząc, że jej sugestywność bardziej trafi do narodu niż informacje o ekonomicznym czy politycznym stanie kraju. Jego działalność ogranicza się raczej do intencji i deklaracji niż prawdziwych działań, choć zawsze w każdej ze swoich inicjatyw na pierwszym miejscu stawia dobro Ojczyzny.

Dzieciństwo

Losy Bartłomieja w części *Fuga II* rządzą się inną logiką niż w poprzednim rozdziale. Następuje odwrócenie porządku: najpierw poznajemy bohatera jako starszego już mężczyznę, a dopiero potem zagłębialmy się w jego dzieciństwo. Bohater siada na schodach w kamienicy i wspomina dawne losy. Przenosi się myślami do przeszłości, gdy był małym chłopcem. Następuje tutaj odwrócenie chronologii. Najpierw (w rozdziale *Fuga I*) poznajemy Bartłomieja jako starszego już mężczyznę. Czas dzieciństwa pojawia się dopiero w tej części utworu. Jaka jest tego przyczyna? Być może wynika z logiki i następstwa zdarzeń – powrót do domu (ukazany w części I) wyzwala wspomnienia. Powszechnie uważa się, iż ludzie starsi najlepiej pamiętają fakty z dzieciństwa. Stąd też Bartłomiej, gdy jest już w bezpiecznej przestrzeni, jaką jest Dom, powraca w myślach do lat, które minęły. Rozdział *Fuga I* kończy się słowami: „Nazywam się Bartłomiej Chochół i jestem królem Polski. Naciskam klamkę [do mieszkania – A.M.]”¹³⁴, natomiast część *Fuga II* rozpoczyna się zdaniem: „Nazywam się Bartłomiej Chochół i byłem tu kiedyś dzieckiem (...)”¹³⁵. Moment przekroczenia tego niewidzialnego progu, jest niejako impulsem do przywołania okresu dzieciństwa.

W analizie bohatera z tego okresu pomocne będzie odniesienie tożsamości do aspektu społecznego. W tym wypadku tożsamość oznacza przynależność do jakiejś grupy społecznej (formalnej lub nieformalnej). Aspekt społeczny polega na

¹³³ Tamże, s. 8.

¹³⁴ Tamże, s. 24.

¹³⁵ Tamże, s. 25.

postrzeganiu „siebie samego jako członka tej, a nie innej grupy, kategorii czy społeczności”¹³⁶.

Tożsamość Bartłomieja można opisać w ramach przynależności do grupy, jaką stanowiło bractwo stworzone przez niego wraz z przyjaciółmi¹³⁷. W zasadzie inicjatorem był Kozioł Ostrowski, jednak zarówno Chochoł, jak i jego kolega Paweł zgłosili akces do stowarzyszenia. Bractwo charakteryzowało się typowymi regułami: należący do grupy chłopcy, byli przekonani o jego wyjątkowości, cechowała ich dziecięca wiara w swoje możliwości. Stowarzyszenie było podporządkowane wprawdzie zabawie, przypominało jednak swoją strukturą świat tajnych zgromadzeń dorosłych – nikt nie mógł o nim wiedzieć, członkowie mieli legitymacje, pieczęć do podbijania tajnych dokumentów, lokal oraz archiwum (mieściło się w blaszanym pudełku po czekoladkach). Bartłomiej wspomina, że pewnego dnia postanowili sprawdzić własną odwagę:

Ustaliliśmy, że spędzimy noc na Wawelu, przy grobie marszałka Piłsudskiego. Jeśli wytrzymamy, a potem nie powiemy, gdzie byliśmy całą noc, to będziemy godni prawdziwego członkostwa w naszym bractwie¹³⁸.

To wyzwanie, które miało potwierdzić ich męstwo, zniweczył strażnik, ale chłopcy postanowili je „warunkowo zaliczyć”. Młodzieńcy podejmowali jeszcze wspólnie wielorakie inicjatywy, które miały na celu scalenie ich grupy. Dostrzegali swoją odmienność i wyjątkowość od innych mieszkańców kamienicy. Mieli poczucie, że wyróżniają się na tle otoczenia, a zaletą ich postawy była mocno rozwinięta wyobraźnia¹³⁹. Dla młodych bohaterów prozy Szostaka kreacja rzeczywistości była

¹³⁶ M. Melchior, *Spoleczna tożsamość jednostki (w świetle wywiadów z Polakami pochodzenia żydowskiego urodzonymi w latach 1944-1955)*, Warszawa 1990, s. 23.

¹³⁷ W literaturze młodzieżowej tworzenie bractw, stowarzyszeń jest typowe, wystarczy choćby wspomnieć: *Anię z Zielonego Wzgórza* Lucy Maud Montgomery (stowarzyszenie literackie), *Chłopców z Placu Broni* Ferenc Molnara czy *Tajemnicę zielonej pieczęci* Hanny Ożogowskiej. Wszystkie wymienione utwory łączy występowanie grup nieformalnych, które scalają ze sobą młodych ludzi o różnych charakterach i temperamentach. Dla dziewcząt ciekawym utworem będzie *Ania z Zielonego Wzgórza*, zaś dla chłopców – *Chłopców z Placu Broni* – miejsce pośrednie w tym zestawieniu zajmuje powieść Ożogowskiej. Jakkolwiek są to utwory, które powstały stosunkowo dawno, to jednak są nadal popularne wśród młodych czytelników. Szostak czerpie z bogatej twórczości młodzieżowej, aby wpieść w swoją powieść także wątki bliskie młodym ludziom.

¹³⁸ W. Szostak, *Fuga...*, s. 35.

¹³⁹ Warto przywołać pogląd Gastona Bachelarda na temat wyobraźni, według badacza: „pierwotną funkcją człowieka jest wyobraźnia. Uaktywnia się ona przed intelektem, a nawet przed postrzeganiem, czy pamięcią. Stanowi bowiem głęboko ukrytą, a jednak stałą i nieusuwalną, treść ludzkiej natury”. Zob. A. Kamińska, *Gaston Bachelard: Rzeczywistość wyobraźni*, Lublin/Bensheim 2003, s. 33.

szczególnie istotną kwestią. Żyli we własnym świecie, gdzie królowały marzenie i imaginacja, czerpali radość z każdej przeżywanej chwili.

Dzieciństwo jest specyficznym momentem w życiu człowieka. To wówczas pojawia się chęć identyfikacji z grupą, potrzeba przynależności. Młody człowiek zaczyna należeć do różnych kręgów towarzyskich. Obowiązują w nich wielorakie normy i role¹⁴⁰, a w opinii wielu badaczy wiek dziecięcy i czas dorastania odgrywają ważną rolę w kreowaniu tożsamości. Jak zauważa Anna Brzezińska:

Rozwój człowieka od **początku jego życia** [podkreślenie moje – A.M.] przebiega jednocześnie w dwóch kontekstach – kontekście czasu i kontekście społeczno-kulturowym. (...) Na kontekst społeczno-kulturowy składają się wszystkie związki i interakcje, grupy, organizacje i społeczności, w jakich jednostka w danym okresie swego życia uczestniczy. Tożsamość człowieka rozpatrywana jest w dwóch obszarach – tożsamości osobistej i społecznej oraz kulturowej. Kształtuje się ona w toku całego życia człowieka, ale **okresami o największym znaczeniu są dzieciństwo i dorastanie** [podkreślenie moja – A.M.]¹⁴¹.

Przytoczony cytat jest niezwykle istotny w odniesieniu do omawianego problemu. Przede wszystkim badaczka zwraca uwagę na społeczno-kulturowy wymiar tożsamości¹⁴². Akcentuje rolę dzieciństwa i dorastania w kształtowaniu właściwych postaw, przygotowaniu do pełnienia przyszłych społecznych ról. Człowiek nie żyje w próżni, zawsze „napiera” na niego otoczenie. Wymiar społeczno-kulturowy jest szczególnie widoczny w tej części *Fugi*. Chochół już od najmłodszych lat realizował się w jakimś zespole, a tajne bractwo spełniało niejako rolę „szkoły życia”. Bohater uczył się, jak skonstruowane są relacje charakterystyczne dla dorosłych, co pozwalało mu „zasmakować” dorosłości.

Bartłomiej Chochół jako obserwator i kronikarz

Bartłomiej w częściach *Fuga IIIa* i *Fuga IIIb* jest przede wszystkim obserwatorem i kronikarzem wydarzeń, które mają miejsce w jego rodzinie – to w niej

¹⁴⁰ Ważna w odniesieniu do twórczości Szostaka jest teoria społecznego uczenia się Alberta Bandury. W myśl jego poglądów na zachowanie człowieka (w tym oczywiście dziecka) wpływa obserwowanie i naśladowanie innych. Naśladowanie, modelowanie i uczenie się przez obserwację wyjaśnia wiele form zachowania młodego człowieka. Dzieciństwo i młodość są również okresami, gdy młody człowiek „buduje” swoją tożsamość. Por. A. Bandura, *Teoria społecznego uczenia się*, Warszawa 2007.

¹⁴¹ A. Brzezińska, *Dzieciństwo i dorastanie: korzenie tożsamości osobistej i społecznej* [w:] *Edukacja regionalna*, pod red. A. Brzezińskiej, A. Hulewskiej, J. Słomska, Warszawa 2006, s. 47.

¹⁴² Katarzyna Waszczyńska osobno omawia tożsamość społeczną i kulturową.

realizuje swoje „powołanie życiowe” i dla niego stanowi punkt odniesienia. Chociaż to wnikliwy obserwator, a jednocześnie świadek życia krewnych. Rejestruje każde, nawet najmniejsze zmiany wśród bliskich.

Badacze zajmujący się kwestiami społecznymi zauważają ważną rolę społeczno-kulturową rodziny¹⁴³. To w niej można realizować własne plany życiowe, a w jej ramach jest miejsce dla każdego. Ta różnorodność charakterów wśród bliskich sobie osób tworzy szczególne środowisko – w niej młody człowiek wchodzi w interakcje z Innym. Dla dorosłego rodzina jest punktem odniesienia w dojrzałych już wyborach.

Bartłomiej czuje bliskość z rodziną, jednak funkcjonuje bardziej jako obserwator i kronikarz wydarzeń rozgrywających się w krakowskiej kamienicy. Zajmuje spiżarkę oraz służbówkę i z oddali obserwuje wielką historię oraz dziejowe burze, które targają ich domem. Jest przede wszystkim niemy świadkiem domowych sytuacji, co nie oznacza, że nie włącza się w sprawy codzienne: „W spiżarce znalazłem schronienie, z dala od domowych wojen i napięć, które przecinały się w salonie, kuchni, gabinecie i sypialni”¹⁴⁴. Wydaje się, iż nie ma on tak silnej osobowości jak pozostali członkowie rodziny, stąd jego „ucieczka”. Zaszywa się w miejscu, które uznaje za bezpieczne, gdzie może oddawać się sprawom prywatnym (w odróżnieniu od spraw publicznych pozostałych członków rodziny). Traktuje to miejsce niczym azyl. Ważne dla niego jest wspomnienie Zosi, jego ukochanej. W listach do niej opisuje swoje przeszłe i obecne życie, które upływa mu na samotnych rozważaniach o świecie i podglądaniu domowników. Staje się kronikarzem rodziny i niczym dawni dziejopisarze spisuje losy domu i jego mieszkańców. Każdy fragment jego zapisków rozpoczyna się tą samą formułą: „w sypialni leżał dziadek...”, „w salonie ojciec próbował stworzyć świat na nowo...”, „w kuchni babcia ratowała zagrożony porządek...”, „w gabinecie matka uwalniała demony przeszłości...”¹⁴⁵. Każdy z nich ma swój rewir, przestrzeń zarezerwowaną jedynie dla siebie – sypialnię zajmuje dziadek, kuchnia to królestwo babci, gabinet to miejsce opanowane przez matkę, ojciec panuje w salonie, Bartłomiej przejmuje spiżarkę i służbówkę. To indywidualiści o silnej osobowości, a „dziejowe burze”, które targają rodziną, są wynikiem ścierania się różnych temperamentów. To

¹⁴³ Grażyna Cęcelek zwraca uwagę, że rodzina jest fundamentem społeczeństwa. Fundamentem, czyli podstawą świata złożonego z jednostek. Jeśli jest on kruchy, mało stabilny, wówczas zagrożenie dotyka, nie tylko danej zbiorowości krewnych, ale całego społeczeństwa: bez rodziny trudno wyobrazić sobie funkcjonowanie społeczeństwa, gdyż stanowi podstawę życia społecznego. Por. G. Cęcelek, *Rodzina – jej przemiany oraz zagrożenia i problemy wychowawcze*, „Mazowieckie Studia Humanistyczne” 2005, nr 1-2, s. 239.

¹⁴⁴ W. Szostak, *Fuga...*, s. 95.

¹⁴⁵ Tamże, s. 62.

jednak nie jedyna przyczyna. W kontekście tego rozdziału należy zwrócić uwagę na pewne niespełnienie życiowe bohaterów. Stąd też ucieczka w fantazmaty.

Dziadek zrywa z przeszłością, bo wie, że jego czas się kończy. Z każdym dniem coraz bardziej się przeobraża, przypomina swoim wyglądem biblijnego proroka: wąsy zasłaniają usta, rośnie mu broda, a na ramiona zaczynają spływać loki. Twierdzi, że zna datę swojej śmierci, wnioskuje o niej z... jadłospisu:

Pewnego dnia, kiedy pierwsze przymrozki rozkwitły na szybach, dziadek zakomunikował nam, że odkrył pośrednio datę swojej śmierci. Ze skomplikowanych wyliczeń wynikało, że istnieje pewna konfiguracja jadłospisu, która wystąpi w tym dniu. Na tyle przydały się skrupulatne notatki babci. Jednak dziadek nie ujawnił, jakie dania mają się składać na śmiertelne menu, doprowadzając tym babcię na krawędź rozstroju nerwowego¹⁴⁶.

Dziadek jest „zafiksowany” na punkcie własnej śmierci – próbuje ją „oswoić” i przygotować się do odejścia z tego świata, podporządkowuje sobie domowników, a ci ulegają jego zachciankom:

W sypialni mój dziadek umierał na starość, wzywając domowników o najdziwniejszych porach. Kiedyś kazał mnie sprowadzić w środku nocy i powierzył mi, zobowiązując przysięgą, zadanie odnalezienia swego zegarka¹⁴⁷.

Bartłomiej, tylko pozornie pozostaje poza domowymi sprawami, z bezpiecznej przestrzeni spiżarki i służbówki obserwuje dom, doskonale orientuje się jednak w problemach bliskich. Wie o fobiach ojca okupującego salon-bunkier, salon-kaplicę, salon-labirynt i słucha jego prorostw o nadchodzącej zagładzie starego świata. Zna kompleksy matki, jej niespełnione ambicje i wie, że powróciła do pracy nad twórczością romantyków („w naszym domu znów spierali się Mickiewicz ze Słowackim (...))”¹⁴⁸. Matkę postrzega jako sfrustrowaną kobietę, która nie potrafi znaleźć satysfakcji w codziennym życiu. Cierpi na kompleks niższości i postrzega siebie poprzez pryzmat niespełnionych marzeń. Do tego stopnia czuje się niedoceniona, że jej fantazmaty przyjmują postać rzeczywistą.

¹⁴⁶ Tamże, s. 84-85.

¹⁴⁷ Tamże, s. 74.

¹⁴⁸ Tamże, s. 65.

Babka tworzy ośrodek życia duchowego – „pełen domowników, jenerałów i stłoczonych pod lodówką poetów”¹⁴⁹. Jak typowa babcia, przywiązuje wagę do wspólnych posiłków. Podtrzymuje „płomień” domowego ogniska. Dbą o rodzinę, tak jak potrafi najlepiej: przygotowując posiłki. Kuchnia staje się miejscem bezpiecznym, gdzie nie dociera zawierucha prowadzonych wojen. Ten stan nie oznacza, iż sama nie walczy z pewnymi fantazmatami. Znaczące jest jej zamięłowanie do nekrologów: wycina je z gazety i wkleja do sporządzonej przez siebie Księgi umarłych. Jej pasją jest także chodzenie po krakowskich cmentarzach. Podobnie jak ojciec i dziadek, jest ogarnięta obsesją śmierci, ale „oswaja” ją w nieco inny sposób – łagodniej.

Bartłomiej jako jedyny ucieka w pasywność: „spiżarka i służbówka, oddalone od spiętrzonych wód potopu i nieświadome dziejowych napięć, stały się miejscami, które odwiedzałem najchętniej, z wolna przenosząc do nich swoje skromne życie”¹⁵⁰. Bohater niczym eremita zaszywa się w swojej samotni, ale z tego miejsca zdaje się śledzić każdy odgłos i ruch dobiegające z mieszkania.

Tym, co łączy postacie Szostaka jest nie tylko miejsce, w którym żyją, ale także poczucie niespełnienia. Ich życie nie potoczyło się tak, jak chcieli, przeszkodziły im w tym spełnieniu zarówno czas, jak i ich cechy charakteru. Ucieczka w fantasmagorie na chwilę choćby odrywa ich od nijakiej codzienności.

Bartłomiej Chochół – czyli obraz melancholika

Bartłomiej Chochół posiada niezwykle złożoną osobowość. Zostaje przedstawiony w utworze jako człowiek, którym targają różne fantazmaty – przede wszystkim przeszłości. Wraca do domu po latach i zastaje tylko kurz i nikomu już niepotrzebne przedmioty. Określa mieszkanie jako muzeum, w którym nie ma już życia. Wspomina, że gabinet był królestwem dziadka, w salonie rodzina siadała do wigilii, w spiżarni podkraadał konfitury. Odtwarza w pamięci postaci swoich bliskich:

Babcia przy kuchence, dziadek w fotelu. Niedziela, bo dziadek w fotelu, i zima, bo para na szybach. Przed niedzielnymi obiadami dziadek zawsze czytał fragmenty książki, tej samej; nie pamiętam tytułu¹⁵¹.

¹⁴⁹ Tamże, s. 73.

¹⁵⁰ Tamże, s. 79.

¹⁵¹ Tamże, s. 117.

Wydarzenia, które wspomina Bartłomiej, pojawiają się niczym obrazy i klisze – to one stają się punktem odniesienia dla późniejszych wyborów. Tęskni za czasami, które już bezpowrotnie minęły. Jego postawę można określić jako nostalgiczną. Według Marka Zaleskiego cechą nostalgii jest umieszczanie:

ideału w przeszłości i jest to jedyna rzecz pewna, jaką można o niej powiedzieć. Zaraz potem zaczynają się komplikacje. Raz jest figurą wyobcowania, dotkliwego braku i płynącego stąd nieprzystosowania (...). Innym razem znowu jest figurą zadowolenia, a nawet szczęścia, u źródła którego leży zapomnienie, pamięć pozbawiona bólu¹⁵².

Postawę Bartłomieja można rozpatrywać w kontekście tego pierwszego rozumienia pojęcia „nostalgia” (nostalgia jako figura wyobcowania). Bohater ma poczucie dotkliwego braku, gdyż mieszkanie, które kiedyś było dla niego całym światem, jest już tylko reliktem przeszłości. W drobiazgach, sprzętach poszukuje świadectwa istnienia tamtego „uniwersum” i siebie. Oddaje się rozmyślaniom, aby chociaż w umyśle przeżyć czasy bezpowrotnie minione.

Postać Chochola można rozpatrywać także w kontekście melancholii. Badacze wskazują na jej złożoność i niejednoznaczność, odnosi się ona, według Michała Łuczewskiego:

do sfery uczuć i z tego powodu niełatwo poddaje się dyskursywnemu opisowi. Stąd najlepiej ująć ją nie przy pomocy suchych definicji, lecz przy pomocy metafor, tak jak czyni to choćby Julia Kristeva, kiedy mówi o „milczącej nienawiści do świata”, „cieniu rozpacz”, „znękanym sercu”, „utracie sensu”. Przyczyną melancholii jest pragnienie, które zawisło w próżni, **niemożliwa żaloba po stracie** [podkreślenie moje – A.M.]¹⁵³.

Autor zwraca uwagę na dwie istotne kwestie. Po pierwsze, składowymi melancholii są: „milcząca nienawiść do świata”, „cień rozpacz”, „znękanе serce” oraz „utrata sensu”. Po drugie, badacz jako komponent melancholii postrzega „niemożliwą żalobę po stracie”. W odniesieniu do Bartłomieja Chochola możemy mówić jak najbardziej o znękanym sercu oraz utracie sensu. Jest to widoczne w jednym z wariantów jego biografii, w którym Bartłomiej wraca do krakowskiej kamienicy po śmierci matki. Zastaje tylko kurz i pustkę – jego matka i dziadkowie już nie żyją. Postanawia

¹⁵² M. Zaleski, *Formy pamięci...*, s. 11.

¹⁵³ M. Łuczewski, *Melancholia, której nie ma*, „Christianitas” 2010, nr 44, s. 129.

zlikwidować mieszkanie, nie chce już w nim żyć. Pakuje do pudeł stare rzeczy i przegląda artefakty, które należały do jego bliskich: fajka dziadka, pocztówki, kalendarze. Chce zachować w pamięci choć jedno wspomnienie, które nadałoby sens jego życiu¹⁵⁴.

Bartłomieja, w tej odsłonie, charakteryzuje „niemożliwa żałoba po stracie”. Nie umie poradzić sobie z faktem, że nie był przy śmierci matki, próbuje „przepracować” żałobę (*Fuga IV*), prowadzi niekończące się rozmowy z samym sobą:

Muszę zlikwidować mieszkanie, ale co to znaczy?

Muszę zlikwidować mieszkanie, tak się mówi. Ale co to znaczy? Spakować rzeczy? Wyrzucić wszystko? Sprzedać? Opustoszyć?

(...)

Pakuję rzeczy i wspominam. Co chcę ocalić. Przedmioty czy wspomnienia? Po co mi stare rzeczy?

(...) Co chcę pamiętać? Fajkę czy dziadka?¹⁵⁵.

Zadawanie właściwych pytań, to już połowa sukcesu. Bartłomiej, aby odnaleźć się w zaistniałej sytuacji, szuka odpowiedzi, wspominając przeszłość. Przywołuje z „niebytu” postaci bliskich (przede wszystkim matkę), których zostawił. W tych wspomnieniach odnajduje siebie. Ten stan żałoby¹⁵⁶ stanowi w pewnym sensie cezurę. Bohater wie, że pozbycie się mieszkania, oznacza utratę więzi z miejscem i ludźmi, którzy byli mu bliscy. Narrator wraca do domu w rok po śmierci matki (umarła na raka), pragnie zachować choćby jedno wspomnienie po bliskich. Obok siebie równie intensywnie pojawiają się zmarli, jak i smak potraw oraz zapachy wyniesione z przeszłości. Wspomnienia zdają się łączyć niemożliwe zakresy:

¹⁵⁴ Podobną sytuację rodzinną opisuje w swojej książce Marcin Wicha (*Rzeczy, których nie wyrzuciłem*). W utworze tym bohater i narrator w jednym wspomina swoją matkę, która umarła. Podobnie jak w powieści Szostaka, w tym tekście bohaterce także wieszczono świetlaną przyszłość na polu nauki, jednak jej życie ułożyło się w inny sposób. Bohater postanawia uporządkować rzeczy po zmarłej matce – przegląda różnego rodzaju bibeloty, artefakty i książki, stanowią one impuls do wspomnień o przeszłości. Por. M. Wicha, *Rzeczy, których nie wyrzuciłem*, Kraków 2017.

¹⁵⁵ W. Szostak, *Fuga...*, s. 112-113.

¹⁵⁶ Piszząc o żałobie warto odnieść się do ustaleń psychologów. Urszula Bielecka wyjaśnia ów termin następująco: „żałoba, ze względu na liczne czynniki indywidualne, sytuacyjne i społeczno-kulturowe, jest unikalnym procesem, zawierającym w sobie zarówno konfrontowanie się ze stratą i przeżywanie braku ważnego obiektu (wąskie rozumienie), jak i przystosowanie się do różnorodnych konsekwencji utraty (szerokie rozumienie)”. U. Bielecka, *Mity na temat zdrowej i patologicznej żałoby*, „Psychiatria i Psychologia Kliniczna” 2012, vol. 12, nr 1, s. 65. Badaczka zwraca uwagę na kulturowy aspekt żałoby. Stąd też pisząc o tożsamości Bartłomieja, można odnieść ją do jej wymiaru kulturowego. Wyróżnia się on: obroną tradycji, historii i moralności oraz duchowych i etnicznych wartości przekazywanych z pokolenia na pokolenie. Żałoba wpisuje się w ten schemat. Jej przeżywanie można podzielić na pewne następujące po sobie etapy. Analizując postać Bartłomieja trudno jednoznacznie stwierdzić, na którym etapie się znajduje. Chochoł nie rozpacza, jednakże odczuwa smutek – stan naturalny dla żałobnika.

To były mielone, bo tak chcę. I matka utarła mizerię, bo tak chcę. Dziadek czytał *Dumanowskiego*, którego sam przed wojną napisał. Była zima, niedziela i to będzie to właśnie wspomnienie; nie dlatego, że najważniejsze (...). Ale to zachowam, bo tak chcę¹⁵⁷.

Smutek bohatera intensyfikuje świadomość, że nie pożegnał się z matką, nie uczestniczył w jej pogrzebie. Konsekwencją tych zaniedbań jest trudność z zaakceptowaniem rzeczywistości. Bohater wraca w myślach do „świata, którego już nie ma”. Przywołuje przeszłe wydarzenia, aby na nowo je ożywić.

Postawę bohatera można także tłumaczyć w kontekście ustaleń Marka Bieńczyka na temat melancholii. Jak czytamy w *Melancholii. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*:

Nie znaczy to, że dotknięty melancholią nie wie, jakiej doznał straty; często potrafi ją ukonkretnić: czyjeś odejście, czyjąś śmierć, upadek ideału. Nie wie natomiast, nawet gdy zna obiekt straty, co w nim utracił i jego praca żałoby nie może się dokonać¹⁵⁸.

Podobnie zachowuje się bohater Szostaka – wie wprawdzie, jakiej straty doznał, jednak nie do końca uświadamia sobie, co tak naprawdę utracił. Melancholia głównego bohatera ma podstawy w zastanej rzeczywistości. Smutek to coś naturalnego po śmierci bliskich osób, dręczący go także obraz ostatnich dni życia matki:

Matka rok temu, a ja nie wiem, czy była sama, czy ktoś przy niej był, jakaś pielęgniarka albo siostra z opieki, czy była sama? Nie dzwoniła, nie dzwoniłem, bo na zapomnienie. **Ona umarła, a ja nie** [podkreślenie moje – A.M.]. Zostawiłem szczęśliwą rodzinę, o sobie pamiętamy, a o matce nie, więc umarła, a ja nie. Lekarze mówią, że na raka¹⁵⁹.

Narrator ma wyrzuty sumienia (może nie do końca uświadomione). Usprawiedliwia swą nieobecność za pomocą swoistych „wykrętów”. Dowodzi, że nie był przy matce, gdyż czas mu na to nie pozwolił. Ożywia wspomnienia po matce, aby pogodzić się ze stratą. Zdaje sobie jednak sprawę ze swojego zaniedbania, dlatego próbuje przywołać duchy z przeszłości – postaci bliskich, którzy niegdyś stanowili centrum jego życia:

¹⁵⁷ W. Szostak, *Fuga...*, s. 130.

¹⁵⁸ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2014, s. 19-20.

¹⁵⁹ W. Szostak, *Fuga...*, s. 127.

Pakuję rzeczy i wspominam. Likwiduję mieszkanie i wspominam. Czy mogę zlikwidować wspomnienia? Czy będą żyły bez tych przedmiotów? Stare rzeczy jak zaklęcia, które budzą pamięć¹⁶⁰.

Ze swoim bólem radzi sobie poprzez działanie – jego podejście do problemu ma charakter zadaniowy. Nie skupia się tylko na „wewnętrznym” przeżywaniu straty, ale ucieka w nadaktywność: uspokojenie znajduje w sprzątanii mieszkania. Wierzy, że poprzez działanie uda mu się pogodzić z przeszłością i odnaleźć drogę, klucz do minionych wydarzeń.

Bartłomiej Chochół jako rencista

Główny bohater, w jednym z rozdziałów, postrzega siebie poprzez pryzmat statusu społecznego. To kim jest, określa i poświadcza jego miejsce w świecie. Po przejściu na rentę może nie tylko powracać pamięcią do swoich wcześniejszych zajęć, ale zyskuje wolność. Zaczyna podróżować, a kolejne podróże stają się doświadczeniem szczególnym. To on wybiera miejsce i czas podróży, to on wybiera interlokutorów. W jednym z rozdziałów Bartłomiej określa siebie w kontekście wykonywanych zawodów¹⁶¹: „Nazywam się Bartłomiej Chochół i jestem rencistą. Robiłem w życiu różne rzeczy”¹⁶². Wcześniej, przed wypadkiem, był malarzem: restaurował polichromie w kościołach. Postać Bartłomieja pokazuje, jak bardzo status społeczny może wpływać na postrzeganie własnej osoby¹⁶³. Z wykonywanym zawodem łączą się takie elementy jak: prestiż, miejsce w hierarchii społecznej, poczucie przydatności itp. Bartłomiej ma poczucie bezużyteczności, czuje się kimś gorszym: „W tym słowie [rencista – A.M.] zawiera się cała moja klęska, całe przegrane życie”¹⁶⁴. Gdy przeszedł na rentę, zaczął sporo podróżować. Jednakże jego wędrowanie było nietypowe: „okradał” ludzi z ich życia. Wsiadał do pociągu i jechał do Przemyśla, Kołobrzegu, Gdańska. Podczas swoich podróży poznał wielu ludzi, których historii wysłuchiwał. Bartłomiej w swojej

¹⁶⁰ Tamże, s. 113-114.

¹⁶¹ Analizując tożsamość społeczną w odniesieniu do statusu społecznego, można wyszczególnić jej podgrupy: tożsamość zawodową – tak czyni, np. Jan Żebrowski w artykule *Socjologiczne aspekty zawodu i pozycji społecznej – droga do tożsamości wychowawców profesjonalnych*, „Studia Gdańskie” 2008, t. 5, s. 24-43.

¹⁶² W. Szostak, *Fuga...*, s. 132.

¹⁶³ Według Adama Sarapaty zawód wyznacza miejsce w społeczeństwie, stanowi podstawowy element podziału pracy, daje prawo do uznawanej społecznie aktywności. Por. *Socjologia zawodów*, pod red. A. Sarapaty, Warszawa 1965, s. 144.

¹⁶⁴ W. Szostak, *Fuga...*, s. 158.

odsłonie rencisty, jawi się jako osoba towarzyska, chętnie wchodząca w interakcje z różnymi osobami:

Słuchałem, a ludzie mówili. Zwykłe rzeczy, nieważne. Dla nich ważne, ale w ogóle nieważne. A ja słuchałem i przez chwilę żyłem życiem innych ludzi. To nawet prostsze. Słuchałem i wyobrażałem sobie, że jestem nimi. Siedzieliśmy w przedziale, za oknem Polska, a ja wyobrażałem sobie, że jestem nimi¹⁶⁵.

Nieraz wysiadał za poznanymi w pociągu osobami i je śledził. Obserwował przez okno cudze życie: witanie się z żoną, picie kawy, herbaty, oglądanie telewizji. Podróże stały się dla niego erzacem prawdziwego życia – bohater słuchał i dzięki temu żył. Czuł się potrzebny. Z przemyśleń bohatera wyłania się postać człowieka samotnego (towarzyski samotnik), który żył w swoim własnym, nierealnym świecie. Wysłuchiwał „spowiedzi” innych osób, a potem z tych opowieści „tkał” swoje własne losy. Jak sam przyznaje, okradał podróżnych z ich życia.

Pewnego razu spotkał w pociągu człowieka podobnego do niego:

Jestem rencistą, Józafat też. Kiedy byliśmy sami, opowiedział mi o swym życiu. Robił różne rzeczy, przez kilka lat pracował na Wawelu. Siedział w komnatach królewskich i pilnował, żeby turyści niczego nie dotykali, bo stare. (...) Kiedyś mu się znudziło, cały czas na Wawelu. Postarał się o rentę i rzucił pracę¹⁶⁶.

Bartłomiej zaprzyjaźnił się z Dumanowskim¹⁶⁷ i od tej pory razem jeździli pociągami. Józafat opowiedział mu całe swoje życie, a gdy powiedział już wszystko, pożegnał się z Bartłomiejem. Więcej się nie spotkali. Zachowanie takie jest typowe dla bohaterów Szostaka: żyją według praw, jakie sami sobie wyznaczają, odchodzą, kiedy chcą, dobierają sobie rozmówców, przyjaciół.

Główny bohater wraca do domu, w którym, jak sam podkreśla, nie było go jakiś czas. Sam nie umie ocenić, jak długo trwała ta podróż. Zatracił poczucie czasu, dlatego próbuje określić upływ dni (tygodni?, lat?) poprzez wygląd mieszkania, jego stan przedstawia się tak, jakby Zosia z Małą (żona i córka) wyszły przed chwilą: czajnik na piecu, filiżanki w zlewie: „Nie było mnie jakiś czas, ale niedługo. Może minęło kilka

¹⁶⁵ Tamże, s. 135.

¹⁶⁶ Tamże, s. 142.

¹⁶⁷ W tekście Szostaka *Fuga* mamy liczne nawiązania do postaci Józafata Dumanowskiego (bohatera z utworu *Dumanowski*). W rozdziale *Fuga IIIb* Bartłomiej przedstawia się jako Józafat Dumanowski; w części *Fuga IV* dziadek Chochola jest w posiadaniu książki *Dumanowski*; w rozdziale *Fuga Va* Bartłomiej podróżuje wraz z Józafatem.

dni. Mieszkanie jest puste, ale zaraz wrócę. Czekam spokojnie”¹⁶⁸. Przemieszczając się jednak po mieszkaniu, zauważa elementy, które świadczą o tym, że nie było go znacznie dłużej: kurz pokrywający przedmioty, brak ubrań w szafie: „Nie było mnie jakiś czas. Jak długo? Wydaje mi się, że wyszedłem wczoraj. I tyle kurzu? Nie było mnie kilka lat, kurz nie kłamie”¹⁶⁹.

Te wielodniowe podróże, choć przynoszą satysfakcję – poznaje nowych ludzi, miejsca – to jednak sama świadomość, że pozostaje poza głównym nurtem życia, powoduje przygnębienie bohatera: „Jestem rencistą i to wyznanie mnie upokarza. Brzmi jak dobre wytłumaczenie dla wszystkich moich porażek”¹⁷⁰.

Bartłomiej Chochół jako człowiek sukcesu

Bartłomieja z rozdziału *Fuga VI* można rozpatrywać również w kontekście tożsamości społecznej (lub ściślej w ramach tożsamości zawodowej). W odróżnieniu od poprzedniej odsłony, w której bohater jawi się jako człowiek przegrany, w tej formule jest inaczej. Bartłomiej stwierdza, że ma dobre życie (jest człowiekiem sukcesu): „Kupiłem mieszkanie w starej krakowskiej kamienicy. (...) Duże, słoneczne, przestronne pokoje. W dobrym stanie, bez grzyba, parkiet na całej podłodze”¹⁷¹. Mieszkanie mieści się przy ulicy S. Wcześniej, jak sam potwierdza, mieszkał w klatkach w bloku.

Marzy o momencie, kiedy wraz z Zosią wprowadzą się do nowego lokum. Snuje plany, w jaki sposób urządką razem swój „azyl”. Czuje satysfakcję, kiedy mówi: „Jestem człowiekiem sukcesu. Nie przypominam sobie żadnej życiowej porażki. W pracy świetnie, w życiu świetnie”¹⁷². Jednak w kolejnych partiach tekstu sam przyznaje, że inni mówią o nim różnie (także źle rzeczy). To z zazdrości – twierdzi, jednak już pierwszym sygnałem, iż jego życie wcale nie jest takie idealne, są słowa, w których uspokaja sam siebie:

¹⁶⁸ W. Szostak, *Fuga...*, s. 132.

¹⁶⁹ Tamże, s. 154.

¹⁷⁰ Tamże, s. 155.

¹⁷¹ Tamże, s. 167.

¹⁷² Tamże, s. 174.

To będzie nasz dom. Zostawimy nasze dawne życie, tak jak zostawiliśmy tamtą ciasnotę, to ciągle wpadanie na siebie. Zosia się ucieszy. Na wszystko będzie miejsce. Zaczniemy wszystko od nowa¹⁷³.

Czytelnik może odnieść wrażenie, że w rodzinie Chochołów tylko na pozór jest wszystko tak, jak powinno. Bartłomiej ma problem z przyznaniem się nawet przed samym sobą, iż jego relacje z innymi ludźmi są trudne i skomplikowane. W jego umyśle ścierają się realność z marzeniami – oszukuje sam siebie. Dla Bartłomieja problemem staje się wszystko – wybór mebli do kuchni, ich ustawienie, kolor:

Może kuchnię zostawić tradycyjną? Zamiast szafek kupić dwa stare kredensy? I stół nieco zniszczony, jakbyśmy sami go używali przez lata? Nie mamy z Zosią takiego stołu, nasz zaraz się rozleci. Tu trzeba kupić nowy, ale żeby był stary. A może kredensy pomalować na biało, jak w prowansalskich domach?¹⁷⁴.

Najczęściej wypowiedzanym słowem jest „może” – dotyczy zarówno spraw poważnych, jak i mało istotnych. Niezdecydowanie zdaje się dominować w jego życiu, jest doskonałą wymówką, ucieczką przed odpowiedzialnością. Wydawałoby się, że mógłby pozwolić sobie na wiele – jest człowiekiem majątnym: „od dwudziestu lat na krzywej wznoszącej”¹⁷⁵. Pozycja zawodowa, poczucie własnej wartości sprawiają, że wobec mieszkańców kamienicy odnosi się z lekceważeniem:

Nachodzą mnie już sąsiedzi. Skąd się tacy ludzie biorą? To kamienica czy jakiś szpital? Wszyscy wyglądają jak z przytułku. Pewnie renciści. Pojawiają się nieoczekiwanie, jakby czekali na moje przybycie. Witają mnie kordialnie i zaczynają opowiadać. Wszyscy są przekonani, że koniecznie chcą poznać historię swojego mieszkania¹⁷⁶.

Podobnie traktuje dawnych kolegów ze szkoły, nie omieszka zaznaczyć swojej wyższości, jest krytyczny wobec ich wyborów, wyglądu, wszystkiego. Krytykując zdaje się dowartościowywać samego siebie:

Spotkałem kiedyś kolegów z liceum. Jeden na bezrobociu, żona go utrzymuje, drugi pracuje w sklepie płytowym. Studia skończył i w sklepie płytowym. Dalej długie włosy, dalej tłuste jak w szkole, tylko łysieje. Ten żony nie ma, zresztą się nie dziwię, mieszka u mamy, słucha metalu.

¹⁷³ Tamże, s. 169.

¹⁷⁴ Tamże, s. 169.

¹⁷⁵ Tamże, s. 170.

¹⁷⁶ Tamże, s. 176

Zero ambicji. A potem te opowieści o układach, o nepotyzmie. Trzeba się wziąć w garść, a nie pierdolić o układach. Sam jesteś układ. W sklepie płytowym dwadzieścia lat po maturze¹⁷⁷.

Krytycyzmem wobec świata bohater zdaje się łagodzić niepowodzenia w małżeństwie. Oszukuje sam siebie, kiedy myśli, że zmiana mieszkania wystarczy, by wróciła do niego małżonka. Co ciekawe w tych opowieściach o sytuacji w małżeństwie, mówi niewiele o swojej żonie Zosi, jakby bronił w ten sposób własnych racji.

W odniesieniu do dwóch odsłon życiorysu Bartłomieja (rencisty i człowieka sukcesu) można zaobserwować, że łączy ich przywiązywanie wagi do statusu społecznego. Bartłomiej-rencista wstydzi się swojej sytuacji życiowej. Bartłomiej-człowiek sukcesu uważa się za człowieka spełnionego. Jednakże o wartości Innego nie świadczy posiadany majątek czy miejsce w hierarchii społecznej. Ważniejsza jest relacja z drugim człowiekiem.

Samotność i starość

W kolejnych dwóch odsłonach losów Bartłomieja Chochoła (*Fuga VII* i *Fuga VIII-niedokończona*) nie dowiadujemy się o nim zbyt wiele. Ze słów bohatera (*Fuga VII*) możemy wnioskować o tym, że jest bezdomny, budzi się pewnego dnia i nie wie, gdzie jest. Przypomina sobie, że gonili go jacyś ludzie i dlatego ukrył się w kamienicy. Mieszkanie, w którym się znajduje, przypomina mu mieszkanie dziadków: „Wszystko coś mi przypomina”¹⁷⁸. Postanawia zamieszkać w tej kamienicy, ukrywa jednak ten fakt przed pozostałymi lokatorami, aby go nie wypędzili. Dobre serce okazuje mu Zosia: przynosi mu jedzenie, dba o niego.

Postać bohatera można omówić w ramach tożsamości społecznej. Status osoby bezdomnej jest niski¹⁷⁹. Bezdomność nie tylko zmienia położenie ekonomiczne człowieka, ale określa jego status w społeczeństwie – bezdomny traci poczucie bezpieczeństwa, bliskich i znajomych, dla których pozostaje kimś gorszym. Szostak

¹⁷⁷ Tamże, s.182.

¹⁷⁸ Tamże, s. 199.

¹⁷⁹ Bezdomność jest problemem społecznym, powodującym częściową alienację jednostki od otoczenia. Osoby bezdomne mogą wykazywać nieufność wobec innych ludzi. Ekonomistka i specjalistka w zakresie polityki społecznej Danuta Piekut-Brodzka twierdzi, że bezdomność jest stanem odnoszącym się do istoty bytu człowieka, form istnienia ludzkiego: biologicznego, psychicznego i społecznego, czyli do wyobrażeń materialnej organizacji naszej egzystencji. Por. L. Stankiewicz, *Zrozumieć bezdomność*, Olsztyn 2002, s. 7.

wyraźnie rozgranicza kondycję rencisty i bezdomnego. Dla jego bohatera bycie rencistą równoznaczne jest z przegraną, trudnym do zaakceptowania poczuciem utraty sił. Natomiast bezdomny Bartłomiej godzi się z losem i przyjmuje życie takim, jakim jest. Łatwiej w bezdomności przyjąć także pomoc ze strony innego człowieka. Życzliwość Zosi staje się remedium na doskwierającą samotność – Bartłomiej zgadza się, by opatrzyła jego nogę, docenia jej starania: „Boli mnie noga, ale trochę mniej. Jest dobrze. Lubię Zosię. Tak od pierwszego razu. Wiem, że jest dobra. Uśmiecha się do mnie”¹⁸⁰.

Zosia jest wyczulona na potrzeby innych osób, gdyż sama nie doświadczyła w życiu zbyt dużo ciepła. Potrafi „wczuć się” w sytuację drugiego człowieka, a jej postawę można scharakteryzować jako bezinteresowny altruizm, czyli oparty na litości, a nie egoizmie. Podejmuje działania, w których przychodzi z pomocą Bartłomiejowi, nie oczekuje wdzięczności.

Równie trudnym okresem dla bohatera Szostaka jest starość (*Fuga VIII-niedokończona*) – ten czas znajduje najmniej miejsca w utworze. Poczucie nietrwałości czasu jest doświadczeniem, z którym Bartłomiejowi najtrudniej się pogodzić. Traktuje przeszłość i wspomnienia o niej jako filtr, przez który ocenia teraźniejszość. Reminiscencje te sprzyjają podsumowaniom, stają się swego rodzaju rozliczeniem z życiem, oceną czy było ono klęską, czy może osiągnięciem harmonii. Wydaje się, że w tej wiwisekcji dla bohatera najtrudniejsza do zaakceptowania jest samotność:

jestem taki samotny. Wszystko, co prawdziwe, działo się w moim życiu tak dawno. Teraz żyję cudzym życiem, wyssanym z pokładów pamięci, dawnych złóż, które do dziś dostarczają mi surowca¹⁸¹.

Równie trudna do zaakceptowania i oswojenia jest także kondycja fizyczna, namacalne doświadczenie zmian zachodzących w wyglądzie: „Jestem starcem i to budzi moje obrzydzenie. Kiedy patrzę na swoje nagie ciało w lustrze, wyglądam jakby czyjś szkielet obciążnięto za dużą skórą, zdartą z kogoś innego. Nie moja skóra, nie mój szkielet”¹⁸².

Opieka i pomoc pani Zosi nieco łagodzi poczucie osamotnienia, ale jeszcze dotkliwiej uświadamia bohaterowi jego niemoc:

¹⁸⁰ W. Szostak, *Fuga...*, s. 216.

¹⁸¹ Tamże, s. 223.

¹⁸² Tamże, s. 219.

Dobra pani Zosia raz w tygodniu robi mi kąpiel. Najpierw rozkłada ręcznik na dnie wanny, żebym się nie pośliznął. Potem ustawia na środku plastikowy taboret. Potem pomaga mi się rozebrać. Na początku trochę się wstydzę, bo pachnę nieładnie, jak stary człowiek¹⁸³.

Bartłomiej jest bezradny niczym dziecko: potrzebuje pomocy nawet w najprostszych czynnościach. Cierpi na tym jego duma, wie jednak, że nie ma wyboru, stąd też powierza się w ręce „dobrej pani Zosi”. Stwierdza, iż niewiele ma w życiu radości i czeka tylko na śmierć.

W kontekście tożsamości, na starość można spojrzeć jako na fenomen społeczny¹⁸⁴, gdyż uwzględnia te najczęściej towarzyszące starości odczucia i przemyślenia – samotność i świadomość odchodzenia¹⁸⁵. Rozdział *Fuga VIII* Szostak opatrzył dopiskiem: „niedokończona”. Jest to istotny element. Ostatni akapit omawianej części brzmi: „Nazywam się Bartłomiej... Ktoś puka, muszę otworzyć. To chyba nie jest – ”¹⁸⁶. Czytelnik musi sam dopowiedzieć, kto czeka za drzwiami. Czyżby Śmierć?

Swoje życie możemy przeżyć tylko raz. Niewykorzystane szanse, niespełnione marzenia – okazują się niczym wobec prawdy. Bartłomiej Chochół jest postacią, której dane jest żyć w różnych konfiguracjach. Wit Szostak powołując bohatera do istnienia, wyznaczył mu różne role. Raz jest człowiekiem przegranym, obwiniającym wszystkich wokół za swoje zmarnowane życie, zrezygnowanym rencistą, innym razem człowiekiem sukcesu przekonanym o swoich ponadprzeciętnych zdolnościach. Patrząc na jego losy z punktu widzenia tożsamości, możemy dostrzec wielorakie jej realizacje. Tożsamość społeczna, jednostkowa, grupowa... Bartłomiej Chochół ma możliwość realizować się w każdej z nich. Która najlepiej odzwierciedla jego sylwetkę? Chyba

¹⁸³ Tamże, s. 223.

¹⁸⁴ Starość można analizować z różnej perspektywy, jednak jak zauważa Marcin Muszyński: „Pomiędzy tymi [różnymi - A.M.] podejściami odnaleźć można też i takie, które umieszczają jednostkę w społeczeństwie, biorąc pod uwagę aspekt historyczny, a także czynniki społeczne, ekonomiczne i kulturowe (socjologia, antropologia, historia, ale również i pedagogika oraz psychologia). Próba zrozumienia życia człowieka powinna zawierać szerokie pole interpretansu, które związane jest z wyżej wymienionymi czynnikami”. Zob. M. Muszyński, *Starość w perspektywie postmodernistycznej*, „Exlibris. Biblioteka Gerontologii Społecznej” 2016, nr 1 (11), s. 13-14.

¹⁸⁵ Jak zauważa Alicja Jakubowska-Ożóg w artykule poświęconym poezji Zofii Zarębianki: „Odsuwane w codziennym zabieganiu pytania i myśli dotyczące końca naszej ziemskiej egzystencji powracają w różnych odsłonach, powodowane sytuacją, niespotykanym spotkaniem, doznaniem. Nieuchronność, przed którą stajemy, która upomina się o swoje, powoduje, że człowiek próbuje zrozumieć, nazwać, zmierzyć się z tym, co jest przedmiotem obserwacji i prywatnych przeżyć”. Zob. A. Jakubowska-Ożóg, „*Strasznie żywa jest ta śmierć*” – o „*Wierszach pośmiertnych*” Zofii Zarębianki, „Tematy i Konteksty” 2018, nr 8 (13), s. 123. Przywołane słowa można odnieść także do postaci Bartłomieja, który w swoim życiu był świadkiem, uczestnikiem różnych wydarzeń, a na koniec sam musiał stanąć przed tym, co nieuchronne – śmiercią.

¹⁸⁶ W. Szostak, *Fuga...*, s. 229.

każda po trochu. Chcąc bowiem dogłębnie poznać jednostkę, nie można poprzestać na jednej kategorii, gdyż zubożyłoby to złożoność życia i świata.

Rozdział 3. Mit i mitologia w *Trylogii krakowskiej*

Mit i mitologia stanowią ważny wyznacznik prozy Szostaka, który nasycił *Trylogię krakowską* licznymi odniesieniami z pogranicza religioznawstwa i teologii. Jego twórczość posiada wielowymiarowy i bogaty charakter, jest osadzona w tradycji, kulturze i religii. Mity zawierają liczne uniwersalne prawdy, symbole i archetypy, które silnie oddziałują na twórczość literacką Szostaka. Pisarz czerpie wzory i motywy z różnych dziedzin, a jego erudycja jest widoczna w szerokim spectrum tematów, które porusza. Twórczość krakowskiego pisarza ma charakter egzystencjalny, filozoficzny, a nawet metafizyczny i stanowi próbę zrozumienia losu człowieka we współczesnym świecie.

Każda z książek wchodzących w skład *Trylogii...* posiada inny koncept narracyjny, jednak łączy je silne zanurzenie w kulturze (zarówno wysokiej, jak i niskiej). Szostak ma szczególny dar przykuwania uwagi, może dzięki temu, że jego książki poruszają kwestie ważne dla każdego człowieka. Nie ma w nich jednak taniego moralizatorstwa, lecz pisarz prowadzi dyskurs z czytelnikiem, którego zachęca do otwartości na tematy wykraczające poza codzienność. Jego twórczość posiada liczne „smaczki” publicystyczne, tropy i wskazówki, dzięki czemu na dłużej zostaje w pamięci odbiorcy. *Trylogia...* stanowi wyzwanie dla czytelnika, gdyż zawiera elementy archetypiczne, zakorzenione w ludzkiej podświadomości.

Wit Szostak sięga po motywy znane z starożytnych dzieł literackich, takich jak: *Odyseja* i *Iliada* Homera. Oba teksty stanowią inspirację dla krakowskiego pisarza, czemu autor daje wyraz w niemal wszystkich swoich tekstach. W wywiadzie udzielonym Jakubowi Nowakowi autor *Fugi* podkreśla:

(...) wracam do rozsianych po *Odysei* motywów od lat. W *Oberkach* jest trawestacja wyruszającego na wojnę Odysa i czekającej na niego Penelopy, jego ukrytego powrotu; w *Chocholach* jest cała telemachia, zapośredniczona przez poszukiwanie brata; Dumanowski tuła się i pozostaje bezdomny; Bartłomiej Chochół w *Fudze* jest wracającym z tułaczki Odysem, po wielokroć przeżywającym swe porażki; wreszcie we *Wrózeniu z wnętrzości* jest ojciec, który o swym powrocie opowiada frazesami z Homera. W tym kontekście *Zagroda zębów* to tylko rzucenie maski: tu Odys jest Odysem, Penelopa Penelopą, a Telemach Telemachem¹.

W dalszej części wywiadu Szostak akcentuje, że pewne figury, postaci są nie tylko bohaterami literackimi danych utworów, ale stanowią wzorce archetypiczne, jak np. Odys. Według autora *Fugi* homerowy bohater ukazuje się światu poprzez przywdziewanie masek: udaje starca, przypadkowego znajomego. Szostak dostrzega, że w końcu nawet czytelnik:

zaczyna mieć wątpliwości: gdzie jest prawdziwy Odys, czy te maski to tylko tymczasowe przebrania, czy też Odys przez te wszystkie lata rozpuścił się w tych opowieściach o sobie? To wszystko z jednej strony służy Homerowi do plątania fabuły i odwlekania zakończenia, budowania napięcia, ale przecież jest potężną dawką prawdy o nas samych, o naszej tożsamości narracyjnej, o dostosowaniu opowieści o samych sobie do potrzeb i możliwości – prawdziwie rozpoznanych bądź przez nas samych przyjętych – naszego słuchacza².

Twórczość Homera staje się dla autora *Chocholów* źródłem lejtmotywów, jednak pisarz nadaje im indywidualny rys – *Odyseja* zawiera liczne retardacje, koncentruje się na szczegółach, jest mocno rozbudowana, podczas gdy, np. *Zagroda zębów* to utwór zbudowany z krótkich fraz. Pisarz podkreśla, że czerpie inspiracje nie tylko z twórczości starożytnej Grecji, ale także z opowieści biblijnych³, ważnym wyznacznikiem prozy autora *Fugi* są toposy angeliczne⁴, np. w *Oberkach do końca*

¹ <http://pozeracz.pl/wywiad-wit-szostak-1/> [dostęp: 21.07.2020].

² Tamże.

³ Motywy biblijne w poezji i prozie polskiej odgrywają ważną rolę. Zwraca na to uwagę Alicja Jakubowska-Ożóg, która w artykule *Motywy biblijne w poezji Janusza A. Ihnatowicza* (zamieszczonym w *Poezji polskiej na obczyźnie...*, t. 2, s. 120-131) dowodzi: „Z upływem czasu zmienił się obraz poezji, choć nadal częstym odwołaniem był biblijny świat, to jednak u podstaw czerpania z Księgi stały prywatne doznania, wybory, osobiste przekonania wynikające z traktowania *Biblii* jako zbioru sytuacji archetypowych, tym samym opierających się niszczącej sile czasu”. Zob. Tamże, s. 120-121. Jakkolwiek badaczka analizuje przede wszystkim polską lirykę, to jednak przywołany cytat można odnieść także do prozy. Szostak również sięga po sytuacje i postaci archetypowe, aby ukazać złożoność ludzkiej psychiki.

⁴ Motywy angeliczne w prozie Szostaka to temat przewodni artykułu Marka Pustowaruka. Por. M. Pustowaruk, *Motywy angeliczne w fantasy – na przykładzie prozy Wita Szostaka* [w:] *Anioł w literaturze i kulturze*, t.3, pod red. J. Ługowskiej, Wrocław 2006.

świata. Z kolei *Trylogia krakowska* zawiera wiele nawiązań do tradycji judeochrześcijańskiej, a sam Szostak podkreśla, że w jego tekstach następuje „zderzenie” Aten z Jerozolimą⁵.

Szostaka fascynuje polifonia mitu – wiele wersji jednej historii⁶. Ta wielogłosowość tworzy rzeczywistość mitologii, a pisarz sięga po ten wzorec w *Zagrodzie zębów* – czytelnik może poznać różne opowieści na temat Odysa (podobnie jak w *Fudze* odnośnie Bartłomieja).

W *Chocholach* pisarz wykorzystuje archetyp domu (przestrzeni bezpiecznej, oswojonej), czy labiryntu (zagadki, zawłości ludzkiego życia), a nawet motyw karnawałowego świata na opak (ukazanie świata w krzywym zwierciadle). W *Dumanowskim* czytelnik odnajdzie polemikę z mitami narodowymi – Szostak dekonstruuje mitologię narodową wyrosłą na wzorcach romantycznych, a także zmierza się ze stereotypowym myśleniem Polaków na swój temat. *Fuga* jest opowieścią o umieraniu mitów narodowych wraz ze śmiercią znaczących postaci, takich jak babcia i dziadek Bartłomieja.

Szostak w swoich powieściach tworzy świat, w którym nawiązania do archetypów tkwiących w podświadomości, odgrywają znaczącą rolę. Pisarz sięga po wzorce antyczne, biblijne i romantyczne, aby zaakcentować ich ważną rolę w życiu jednostki. Autor *Chocholów* nie jest jednak zwykłym kopistą cudzych tekstów literackich, lecz przekształca je według własnego konceptu. Dzieła literackie innych autorów stają się dla niego inspiracją do poszukiwania własnej drogi.

3.1. Sakralizacja codzienności

„Codzienność” to pojęcie, które jest bliskie każdemu człowiekowi. Powszedniość, zwyczajność są terminami w pewien sposób z nią powiązanymi. Poszczególni ludzie inaczej ją przeżywają, znaczy ona dla nich coś innego. Stanowi realia życia

⁵ W celu pogłębieniu wiedzy na temat relacji w postrzeganiu rzeczywistości przez kulturę hellenską i judeochrześcijańską, warto zapoznać się z tekstem Lwa Szestowa *Ateny i Jerozolima* lub artykułami naukowymi na ten temat, np. Radosława Litwina *Lew Szestow wobec filozoficznej tradycji Aten*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Philosophica” 2004, nr 16, s. 119-129; Marcina Napadło „Co wspólnego mają Ateny z Jerozolimą?”, czyli filozofować, aby zrozumieć teologię..., „Studia Paradyskie” 2015, t. 15, s. 133-145.

⁶ W powieści Wita Szostaka *Poniewczasie* czytamy: „Dlaczego czepiam się polifonii, rozbicia całości, wielojęzyczności? Skąd wiara w wielogłos, czy mam na to dobre argumenty, odporne na krytykę? Mam przeświadczenie o słuszności tej drogi – choć nie znam jej celu i uzasadnienia wyboru. Czuję, że życie, człowiek i wszystko, co ważne, ujawnia się raczej w wielogłosie niż monologu”. Zob. W. Szostak, *Poniewczasie...*, s. 55.

bezpośrednio doświadczanego i odczuwanego, jest najbliższą rzeczywistością, w której jednostka wchodzi w relacje społeczne. Interesująca z mojej perspektywy badawczej jest definicja „codzienności” Rocha Sulimy zawarta w *Antropologii codzienności*:

Jest [ona – A.M.] praktykowana i nie potrzebuje definicji. [...] Sens codzienności jest w każdej chwili »tuż przed nami« jak sens potocznej rozmowy. [...] Do codzienności nie ma powrotu. Natychmiast »rozpływa się« i »krzepnie« w micie, w tym, co »niewyraźalne«. Tylko w rzeczach i słowach, które nas otaczają »przebłykają« jakieś codzienne »historie«⁷.

Badacz akcentuje prostotę omawianego pojęcia, ale równocześnie jego złożoność. Jest rzeczywistością doświadczaną, ale wymyka się możliwości precyzyjnego opisu. Człowiek przeżywa codzienność, stanowi ona dla niego coś bliskiego, jednak trudno jest określić jej ramy.

W literaturze powszedniość stanowi pewien schemat, wokół którego niektórzy pisarze budują „swoje światy” literackie. Autorzy tworzą nieraz obrazki, miniatury z życia własnego lub innych ludzi. Rzeczywistość staje się dla nich inspiracją do pogłębionego opisu. Dziennik, pamiętnik czy diariusz to gatunki literackie, które wydają się być najbardziej odpowiednie do opisu powszednich wydarzeń, jednak pisarze podejmują problematykę codzienności także za pomocą innych form, nie tylko prozatorskich, ale także poetyckich. Takimi twórcami byli w przeszłości: Isaac Bashevis Singer czy Teofil Konar – rekonstruowali oni świat, który przeminął⁸. Zmierzanie się z powszedniością opisywali również: Zofia Nałkowska, Maria Dąbrowska, Marek Hłasko (proza); Ludmiła Marjańska, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Konstanty Ildefons Gałczyński, ks. Jan Twardowski (poezja) i wielu innych. Współcześnie do tego szeregu twórców dołączają: Joanna Bator (opisy własnego rodzinnego miasta), Jerzy Pilch (eksploracja rodzimego regionu), Andrzej Stasiuk (dzielenie się z czytelnikiem pięknem prowincji), Wojciech Banach (twórczość społecznie zaangażowana), Krystyna Miłobędzka (poezja lingwistyczna).

⁷ R. Sulima, *Antropologia codzienności*, Kraków 2000, s. 7.

⁸ Dużą część twórczości Isaaca Singera stanowiła opowieść o codziennym życiu społeczności żydowskiej przed II wojną światową. Wskrzeszał on świat, którego już nie ma. Wspominał losy Żydów przed Holocaustem, kiedy byli ważnym wyznacznikiem losów Polski. Czerpał wenę z małych miasteczek (np. Biłgoraja) i warszawskiej ulicy Krochmalnej. Podobnie Teofil Konar, który opisywał losy Żydów zamieszkałych przy ulicy Nowolipie. Dzięki jego zapisom czytelnik ma możliwość zanurzyć się w historii takich postaci jak: Symche, sklepikarz Menasze Hochgelenter, szewc Pinie Pomp, starszy felczer Balbud. Teofil Konar nadał codzienności rys niezwykłości. Por. T. Konar, *Walizka pana Liwy. Miniatury*, Warszawa 2007.

Szostaka można traktować jako „prozaika codzienności”, gdyż w każdej z jego powieści obecna jest powszedniość. Pisarz opisuje świat mu bliski, czyli przede wszystkim Kraków. Tworzy jednak własną wizję tego miasta: ukazuje je jako przestrzeń, która bezpośrednio wpływa na bohaterów, ale także oni sami są kreatorami przemian królewskiej stolicy. Prozaik koncentruje się na opisie zwyczajnych wydarzeń, jego uwaga skupiona jest na tym, co pospolite. Jako egzemplifikacja mogą posłużyć cytaty zaczerpnięte z *Chocholów*, *Dumanowskiego* i *Fugi*:

Nie było śniadania, rankiem nie miałem na nie ochoty, wieczera przetrawiona, jak błogo nie jeść, tylko kawa i papieros, poszczę dobrowolnie, jedzenie byłoby udręką. Zosia chrupie marchewkę, jej palce pomarańczowe⁹.

Najbliższą niedzielę spędził [Dumanowski – A.M.] na obiedzie w bronowickim dworku i odtąd bywał tam z dużą regularnością, na ile oczywiście pozwalały mu na to obowiązki prezydenta (...). Obiady w Bronowicach, poobiednie drzemki, spacer i rozmowy (...)¹⁰.

Trzeba wszystko urządzić, przedpokój. Jak wstawimy te szafy ze starego [mieszkania – A.M.], to będzie porażka. Goście wchodzą, a tu odrapana płyta meblowa. I porysowana przez Zuzię pisakami. Szafy do wywalenia. Trzeba zamówić u stolarza, mam zamiary na dobrego fachowca¹¹.

Każdy z przywołanych fragmentów pochodzi z innego dzieła krakowskiego pisarza. Jak widać z powyższego zestawienia, „codzienność” pojawia się zarówno w *Chocholach*, *Dumanowskim*, jak i *Fudze*. Styl życia bohaterów naznaczony jest pewną monotonią i powtarzalnością, co szczególnie widoczne jest w *Chocholach*.

Część inicjująca tryptyk zawiera niezwykle rozbudowane opisy zwyczajnego, prostego życia – rodzina jednoczy się przy posiłkach, wyprawach po Krakowie, czy rozmowach. Szostak sięga po figurę retoryczną, jaką jest retardacja, by zatrzymać (bądź opóźnić akcję). Poprzez ten zabieg (typowy dla wielu utworów literackich) utrzymuje w niepewności czytelnika, jednak w jego tekstach drobiazgowe deskrypcje niekoniecznie sygnalizują, że odbiorca po przeczytaniu dłuższej partii tekstu, zostanie czymś zaskoczony. Fabułę tej powieści można by streścić w kilku (może kilkunastu zdaniach). Szostak nie próbuje czytelnika zadziwić jakimś nadzwyczajnym wydarzeniem, snuje swoją opowieść powoli, zatrzymuje się nad fragmentem, drobiazgiem, a cała opowieść ma senny charakter. Senność ogarnia nie tylko bohatera-narratora, ale także czytelnika,

⁹ W. Szostak, *Chocholy...*, s. 125.

¹⁰ Tenże, *Dumanowski...*, s. 136.

¹¹ Tenże, *Fuga...*, s. 179.

który próbuje zrozumieć literackie zabiegi pisarza. Na wielorakie trudności w odbiorze powieści zwraca uwagę Ryszard Wołosz w artykule *Upadek Domu Chocholów*, który podkreśla, że „tych odwołań, obrazów, wątków jest [w powieści – A.M.] chyba trochę zbyt wiele, ten nadmiar może czytelnika równie dobrze zachwycić, co zniechęcić”¹². Rzeczywiście, odbiorca może pogubić się w tych licznych odniesieniach, dygresjach, aluzjach – istnieje ryzyko, iż czytelnik zagubi sens, jaki wyłania się z powieści. Czemu mają służyć te wszystkie zabiegi konstrukcyjne, jaki cel przyświecał Szostakowi podczas pisania powieści? Wydaje się, że pisarz starał się ukazać złożoność ludzkiego życia – jednostka porusza się po świecie niejako po omacku (podobnie jak czytelnik podczas lektury *Chocholów*). Słowem-kluczem staje się nieprzejrzystość (która była wzmiankowana już we wcześniejszych partiach tej pracy) – Wołosz dostrzega jej przejaw w relacjach społecznych bohaterów. Warto jednak zaznaczyć, że nie tylko bohater-narrator ma problem ze zrozumieniem siebie i innych, ale także czytelnikowi z trudem przychodzi zgłębienie postaci powieściowych.

Kolejny krok w drodze do zrozumienia literackich zabiegów pisarza stanowi *Dumanowski*. Ponownie, czytelnik odnajduje liczne opisy codziennych, prozaicznych spraw. Wraz z Józafatem odbiorca zwiedza Kraków i okolice, podobnie jak on poznaje życie krakowskiej bohemy. Szostak tworzy świat, który wypełniają codzienne nastroje – szczególnie jest to widoczne poprzez opis starości Dumanowskiego. Jego młodość naznaczona była działaniem, miała zadaniowy charakter, a on sam podejmował się różnych przedsięwzięć. Sylwetka postaci zmienia się wraz z jej starzeniem – wówczas bohater zaczyna oddawać się wspomnieniom, w myślach wraca do przeszłości:

Czasem, siedząc na fotelu w pustym salonie, albo leżąc w łóżku w swej wielkiej sypialni, albo wyglądając przez okno na rosnące w parku drzewa, Józafat Dumanowski przypominał sobie, że kiedyś, dawno temu, czegoś bardzo i naprawdę pragnął. Ożywał się wtedy na chwilę, jednak nie potrafił sobie przypomnieć, co to takiego mogło być. Pamiętał tylko cień nieokreślonego entuzjazmu, energii i nadziei. Mruczał wtedy coś pod nosem, zły, że powróciło to zamazane wspomnienie, które nieodmiennie napełniało go suchą tęsknotą¹³.

Dumanowski w jesieni życia, niczym typowy introwertyk, preferuje spokój oraz odsuwa się od ludzi, by w samotności i odosobnieniu oddawać się przemyśleniom. Bohater w pewnych momentach ziemskiej wędrówki prowadził bujne życie

¹² <http://www.krytyka.polonistyka.uj.edu.pl/documents/3034977/661dd8ac-f201-4a67-8101-4e8359017c5e>[dostęp: 11.10.2020].

¹³ W. Szostak, *Dumanowski...*, s. 189.

towarzyskie, jednak nieraz usuwał się w cień, by przemyśleć wiele spraw. Rozmyślanie, analizowanie, interpretowanie – te elementy świadczą o jego introwertyzmie oraz bogatym życiu wewnętrznym.

Szostak ukazuje złożoność Dumanowskiego, stanowi on postać, która ucieleśnia w sobie różne cechy charakteru. Pisarz tworzy wizerunek Józafata poprzez osadzanie go zarówno w sytuacjach codziennych, jak i nadzwyczajnych, wykraczających ponad to, co przyjęte w powszednim życiu. Podobnie jak w *Chocholach*, czytelnik odnajdzie dość precyzyjne opisy różnych miejsc i postaci – dla odbiorcy, który zna Kraków wędrowka wraz z Dumanowskim, staje się ciekawym doświadczeniem. Poprzez szczegółowe wymienianie przez Szostaka nazw budynków, ulic, instytucji czytelnik ma możliwość lepiej poznać królewską stolicę (musi jednak zdawać sobie sprawę, że pewne obszary zostały przez pisarza wymyślone na użytek powieści).

Warto ponownie zastanowić się, czemu mają służyć szczegółowe opisy (choć już nie tak rozbudowane jak w *Chocholach*)? Jaka wizja przyświecała Szostakowi podczas pisania powieści? Co jest esencją *Dumanowskiego*? Trudno znaleźć jedną, ostateczną odpowiedź na te pytania. Wydaje się, że pisarz wciąż poszukuje swojej drogi, gdyż w każdym z utworów realizuje inną koncepcję. Jakkolwiek istnieją punkty wspólne między tekstami, to jednak dużo elementów je różni.

Ukazanie relacji *Chocholy-Dumanowski* pokazuje, że teksty te, chociaż spajają je niektóre postaci powieściowe, mają zupełnie inną konstrukcję. Część inicjująca tryptyk jest najdłuższą powieścią Szostaka, przestrzeń jest bardziej hermetyczna niż w *Dumanowskim*, a bohaterowie to przede wszystkim krewni Chchoła. II część tryptyku zawiera bardziej rozbudowaną fabułę, akcja ma wartki charakter, mniej jest dygresji i retardacji. Bezspornym jednak faktem pozostaje, że także w *Dumanowskim* powszedniość stanowi wyznacznik utworu. Wydaje się, że opisywanie codziennych spraw służy jednak czemu innemu niż w *Chocholach*. Wyraźny jest wymiar parodystyczny II części tryptyku, w powieści można wskazać liczne fragmenty, które są tego egzemplifikacją, jak chociażby rozmowa Dumanowskiego z księciem Czartoryskim:

-Proszę przykucnąć – odezwał się nieoczekiwanie Dumanowski.

(...)

Józafat Dumanowski, który już trwał w tej pozycji od jakiegoś czasu, odezwał się ponownie:

- Lepiej będzie, jeśli książę stanie na czworakach, jak piesek, o tak.

I sam opadł na kolana, pochylając się i podpierając rękami. Czartoryski znowu chwilę zwlekał, lecz w końcu odłożył cylinder oraz laskę i obydwaj mężowie znaleźli się w tej niecodziennej pozycji pośrodku ukwieconej łąki.

- I co? – zapytał z napięciem Dumanowski.

- Jak to: i co? – odparł nic nie rozumiejący Czartoryski.

- Nie widzi księżę?

- Czego nie widzę? Nie uważa pan, że w tej niecodziennej sytuacji to ja powinienem stawiać pytania?

- Naprawdę księżę nie widzi? Kretowiska jak kurhany! – wykrzyknął podniecony Dumanowski, wskazując rozległy pejzaż końcem brody. – Tak to sobie właśnie wyobrażam.

(...)

- I bez tego nasz biedny Kraków to cmentarz, panie Józefie... - powiedział smutno [Czartoryski – A.M.], wstając i otrzepując dłonie z ziemi¹⁴.

W powieści można wskazać liczne cytaty, poprzez które Szostak prowadzi dyskurs z czytelnikiem, ale również z wykreowaną przez siebie postacią. Z jednej strony ukazuje Dumanowskiego jako jednostkę wybitną, by następnie odrzec ją z wszelkich wyjątkowych cech, ukazać jej śmieszność. Co jednak znamienne, Józefat nie zdaje sobie sprawę z tego, że ze swoimi licznymi pomysłami na przekształcenie Krakowa jest po prostu groteskowy¹⁵.

Ukoronowaniem tryptyku jest *Fuga*, w której to, co bliskie każdemu człowiekowi zostaje wyniesione na piedestał. Szostak uwzniośla codzienność, ukazuje, że wydarzenia powszednie są jednocześnie wyjątkowe. Elementem, który spaja ten utwór z pozostałymi częściami tryptyku, jest ukazanie losów postaci – na wszystkie utwory Szostaka można patrzeć jako na biografie poszczególnych jednostek. Czytelnik poznając ich losy, zaznajamia się nie tylko z postacią, ale również z filozofią pisarza, jego spojrzeniem na rzeczywistość. Bohater z *Fugi* buduje swój świat w oparciu o jakiś fragment, przeblysk – może to być filizanka, książka, lub zdjęcie. Każda opowieść o Bartłomieju zawiera nawiązanie do jakichś artefaktów, które pomagają bohaterowi umiejscowić się w rzeczywistości, np. w odsłonie Bartłomieja-rencisty czytamy:

¹⁴ Tamże, s. 58.

¹⁵ Dla porównania, warto zaznaczyć, że z podobnym zjawiskiem odbiorca ma do czynienia w *Stu dniach bez słońca*. Główny bohater z naiwnością przyjmuje słowa ze strony otoczenia, ma problem z odczytywaniem aluzji. Adam Poprawa, badacz twórczości Szostaka, zauważa, że „nie ma takiego zdarzenia, którego Srebroń nie potrafiłby zinterpretować na swoją korzyść. Od epizodów drobnych – kiedy studenci na jego zajęciach zawzięcie esemesują, bohater jest przekonany, że właśnie przekazują sobie wiadomości na temat historii Polski stanowiące kontekst prozy Włócznika – po znacznie poważniejsze: wyrzucony z uczelni Srebroń dochodzi do wniosku, że zrobiono to dla jego dobra, po to, by mógł skupić się na dziełach Włócznika”. Zob. A. Poprawa, *Peryferie po kulturze...*, s. 435.

Czekam aż wrócą [Zosia z córką –A.M.]. Muszą wrócić. Muszą? A może Zosia wróci przypadkiem? Sprawdzam, czy wszystko zabrała. Zostawiła album z naszymi zdjęciami, ale może go nie potrzebuje? Po co jej nasze zdjęcia? Oglądam i widzę Zosię sprzed lat. Kiedy to było? Za okładką koperta, w kopercie zdjęcia Zosi. Bez bluzki. Stoi na polanie, żuje żdźbło trawy i patrzy uśmiechnięta w obiektyw. Nie ma bluzki, nie ma nic. Tylko trawa. Pamiętam¹⁶.

Poszczególne przedmioty „odświeżają” pamięć Bartłomieja, są niczym elementy puzzli, z których bohater stara się „ułożyć” spójną całość. Bierze do ręki jakąś rzecz, by dzięki niej zrozumieć swoje życie, a zdjęcie Zosi staje się dla niego symbolem szczęśliwej przeszłości.

Bohater pragnie fundamentu, prawdy, sensu – chce żyć w otoczeniu, które jest spójne. Niestety, jakkolwiek pragnie pełni, to jednak rzeczywistość mu się wymyka. Zwolennicy fragmentu¹⁷ jako sposobu postrzegania świata zdają sobie sprawę z tego, że jest on pełen braku, rozpadu. Świat się rozsypał, roztrzaskał w proch i nie spoczna, dopóki nie udowodnią, iż prawda, całość, sens – wszystko to iluzja. Taką filozofię podejmuje w *Fudze* Szostak, dla którego fragment jest odpowiedzią na rozpad kosmosu. W twórczości pisarza widać tęsknotę za całością, jednak zdaje on sobie sprawę z braku tego, w co tak mocno chciałby wierzyć. Paradoksalnie to właśnie fragment jest możliwie najbardziej adekwatnym środkiem wyrazu, tego, co inaczej ująć się nie da. Kto wybiera taki sposób narracji, ten pragnie opowiedzieć siebie, jednak zdaje sobie sprawę, że nie jest to w pełni możliwe. Taką próbę w tekście Szostaka podejmuje Bartłomiej. Jakkolwiek można mieć różne zastrzeżenia do bohatera-narratora (jego pamięci, problemów zdrowotnych), to jednak snuta przez niego historia jest warta opowiedzenia. Szostakowi udało się stworzyć opowieść, w której czytelnik może i nie

¹⁶ W. Szostak, *Fuga...*, s. 148.

¹⁷ Poetyce fragmentu jako sposobu postrzegania świata poświęcił swój artykuł Tomasz Wójcik, który w artykule *Fragment: poetyka i światopogląd* zauważył: „Fragmentaryzacja formy (...) zaznacza się zwłaszcza w utworach późnych i ostatnich. Nie bez znaczenia jest w tym przypadku postępująca degradacja ciała, a nieraz także umysłu: degradacja, która mniej lub bardziej kategorycznie wymusza określone decyzje twórcze. Spod drżającej dłoni pisarza wyłaniają się wówczas już tylko ułamki, szczątki, urywki, które są zapisem (...) jego »skołatanej« świadomości. Ostatnie notatniki walczącej z chorobą i samotnością Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. *Księga pamiętnikarza* pracownice spisana przez pogrążonego w ciemności (szaleństwa) Tadeusza Peipera, pożegnalne teksty Edwarda Stachury (*Pogodzić się ze światem, List do pozostałych*) – to fragmentaryczne w swojej poetyce zapisy testamentalne i ostateczne”. Zob. T. Wójcik, *Fragment: poetyka i światopogląd*, „Tekstualia” 2005, nr 2, s. 6. Na temat stylistyki fragmentu wypowiedział się także Jean-Luis Galay w odniesieniu do twórczości Paula Valéry’ego. Por. J.L. Galay, *Problemy dzieła fragmentarycznego: Valéry*, „Pamiętnik Literacki” 1978, nr LXIX, z. 4, s. 365.

odnajdzie jakiś nadzwyczajnych, widowiskowych wydarzeń, jednak właśnie ta zwyczajność powoduje, iż powieść pisarza czyta się z dużym zainteresowaniem.

Należy zastanowić się nad znaczeniem codzienności w tekstach pisarza. Wydaje się, że Szostak z wyjątkowym znużeniem realizuje przyjętą przez siebie koncepcję, która jednoznacznie wpisuje te utwory w nurt realizmu magicznego. Pierwszy warunek, czyli ukazanie realistycznych obrazów, klisz, zostaje spełniony. Czy jednak w tekstach autora *Fugi* mamy do czynienia z sakralizacją codzienności? Odpowiedź musi być twierdząca. Pisarz jako zwolennik fragmentu odrzuca konwencję *stricte* realistyczną¹⁸. Całościowy opis rzeczywistości jest niemożliwy, stąd też pisarz neguje „czysty” realizm jako światopogląd kłamliwy, który łudzi odbiorcę, że obiektywny, adekwatny, całościowy ogląd rzeczywistości jest możliwy. W związku z tym Szostak w swoich powieściach skłania się ku realizmowi magicznemu, gdyż zakłada on złożoność świata. Warto prześledzić ten proces na konkretnych przykładach.

W *Chocholach* główny bohater przywołuje zwyczajne czynności, które jednak nabierają szczególnego znaczenia. Opisy spożywanych potraw są tak sugestywne, że niemal czuje się ich smak i zapach. W wielu partiach utworu odnajdujemy deskrypcje prostych, typowych spraw, które jednak kryją w sobie „drugie dno”. Cytatów omawianego zjawiska można przywołać wiele, np.:

Bigos, synteza wszystkich smaków i aromatów, kres możliwości kuchni polskiej, ale jaki kres! Potrawa zawierająca w sobie wszystko, obejmująca swoją tajemną formułą każdy wytwór kulinarny. Pieczeń wołowa, duszona cielęcina, podsmażone z kminkiem niewielkie kawałeczki karkówki (...)¹⁹.

Kiedy się obudziłem, było już prawie ciemno, Zosia spała odwrócona do mnie plecami. Wstałem i usiadłem w fotelu, zapalając papierosa. Dym oplótł mnie swymi siwymi wstęgami. Musiałem coś zrobić, musiałem, choć nie mogłem. Zacząłem spacerować po pokoju, z niebytu wyłaniały się impresje z poprzednich dni. Kozioł, Bartek, Ojciec, cienie minionych nastrojów, pozlepiane snami wspomnienia, dalekie i wybladłe. Podszedłem do okna wychodzącego na podwórko i długo wpatrywałem się w okna mieszkania mojego brata²⁰.

W odniesieniu do pierwszej części *Trylogii krakowskiej* można mówić o dowartościowaniu prostych czynności. Bezimienny narrator przywołuje wielorakie

¹⁸ Tendencjom realistycznym w literaturze poświęcony jest, np. artykuł Philippe Hamona, *Ograniczenie dyskursu realistycznego*, „Pamiętnik Literacki” nr 74, z. 1, s. 221-262.

¹⁹ W. Szostak, *Chocholy...*, s. 25.

²⁰ Tamże, s. 220.

historie z życia rodziny, które jednak nabierają szczególnego sensu, i wtedy na pozór zwyczajne bytowanie Chochołów zyskuje głębsze znaczenie. Nawet czynności tak prozaiczne jak palenie papierosów, słuchanie muzyki czy sprzątanie mają wymiar niemalże sakralny.

Sakralizacja codzienności wcale nie musi oznaczać nawiązań do Absolutu²¹. Zapewne pierwsze skojarzenie zakłada taką relację, jednak byłoby to znaczne uproszczenie. Można zaryzykować twierdzenie, że *sacrum* w kulturze XXI wieku staje się czymś więcej niż tylko i wyłącznie odniesieniem do duchowości i Boga. Istnieje możliwość, że zwyczajne, powszednie czynności, wydarzenia „awansują” ku *sacrum*, podczas gdy to, co powszechnie traktowane jako święte, stanie się elementem *profanum* – społeczność przestaje uznawać za święte rzeczy, które wcześniej takie były.

W *Chochołach* widoczne jest przemieszanie sfery świętości z codziennością. Nie tylko opis prozaicznych czynności przenosi odbiorcę ku *sacrum*, ale w tekście Szostaka widoczna jest także zależność odwrotna – świętość zostaje „odarta” ze swojej wyjątkowości. Wujek Łukasz tworzy własną wizję Sądu Ostatecznego, a bohaterami fresku są członkowie rodziny Chochołów. Bohater-narrator jest pierwszą osobą, której malarz pokazuje swoje dzieło:

Zacząłem rozpoznawać poszczególne osoby, nagie, skulone, ze wzrokiem nieobecnym, nie wiedzące, czy przyjdzie im zstąpić w otchłań pełną płomieni, czy też dane im będzie wznieść się schodami ku górze, ku nie namalowanym jeszcze niebieskim pastwiskom, osoby o rysach moich bliskich, postaci o rysach Chochołów²².

Szostak w wielu partiach swojej powieści degradowe *sacrum*, jak chociażby w relacji z przebiegu karnawału: „Na drugim biegunie inna procesja, bluźniercza i prześmiewcza, powaga przełamana na pół, dostojeństwo na opak”²³, czy w opisie pogrzebu babci Marii Chochoł: „Pochówek odbył się bez przeszkód, bodaj jeden element całej ceremonii, który nie został wykoślawiony przez Chochołów”²⁴. Szczególnie istotny jest opis karnawału, który posiada silne związki z kulturą ludyczną. Agata Kłocińska w

²¹ „Sakralizacja codzienności”, jako termin jednoznacznie kierujący ku Bogu, jest motywem przewodnim artykułu Justyny Nowickiej, *Teologia codzienności Karla Rahnera jako odpowiedź na duchowe potrzeby człowieka w postmodernistycznym świecie*, „Teologia i Moralność” 2017, vol. 12, nr 1 (21), s. 151-166.

²² W. Szostak, *Chochoły...*, s. 283.

²³ Tamże, s. 207.

²⁴ Tamże, s. 299.

artykule *Karnawał wobec „sacrum”* zwraca uwagę na wzajemną relację między karnawalem a *sacrum*:

Struktura rzeczywistości nie polega (...) na prostym podziale na *sacrum* i *profanum*. Z jednej strony *sacrum* nieustannie przenika do *profanum*, nadając mu określone znaczenie. (...) Z drugiej strony nic, co należy do świata ludzi, nie jest samym *sacrum*. Człowiek przynależy do sfery *profanum*, ponieważ świętość mu się wymyka. (...) karnawał ujawnia nam złożone relacje między *sacrum* a *profanum*²⁵.

Badaczka ukazuje wzajemną zależność między tym, co święte, a świeckością, rozumianą jako przejaw *profanum*. Dostrzega, że obie te sfery wzajemnie się przenikają, a dialektyka między nimi jest wynikiem samego jestestwa człowieka, który nigdy nie żyje tylko w obszarze *sacrum*.

Chochoty to powieść wyjątkowa, gdyż odbiorca „odkrywa” najwięcej nawiązań do sfer *sacrum* i *profanum*. Widać wyraźnie, że Szostaka nurtuje ten problem (filozoficzny), ale swój kolejny utwór tworzy na innej podbudowie. Szczególną rolę pełni bohater tytułowy, Dumanowski, który ucieleśnia w sobie wszelkie nadzieje Polaków. Staje się mężem opatrnościowym, w jego rękach spoczywa dobro kraju. Pisarz tworzy takiego bohatera, dzięki któremu może rozprawić się z mitem szczególnego wybraństwa Polski.

Dumanowski jest tekstem szczególnym – jednak także i w nim ukazane są chwile, które wychodzą daleko poza codzienność, rzeczywistość ma wymiar zarówno realny, jak i odrealniony, np.:

Niewiele brakowało, by Józafat Dumanowski przewrócił się o stojący na przejściu kufer. Była popielata pora **przedświtu** [podkreślenie moje –A.M], Dumanowski wracał z wielogodzinnej tułaczki, którą zaczął z Kacprem Chodnikiewiczem po obiedzie, a której szczegółów nie pamiętał; wędrowali po ciekącym odwilżą mieście, z dachów zjeżdżały śniegowe czapy, tworząc na wąskich ulicach rozmoknięte zatory. Odwiedzali znajomych, którzy podejmowali ich chlebem i solą, uciekali przed żandarmami, którzy zarzucali im próbę włamania (...) ²⁶.

Przedświt to nie tylko pora przed świtem, ale także chwila coś zapowiadająca. W tekście Szostaka w takim momencie Dumanowski poznaje Juliusza Słowackiego, co

²⁵ A. Kłocińska, *Karnawał wobec „sacrum”*. *O ludyczności kultury współczesnej*, „Kultura i Wartości” 2012, nr 3, s. 125.

²⁶ W. Szostak, *Dumanowski...*, s. 37.

staje się początkiem nie tylko ich przyjaźni, ale także wzajemnych oddziaływań, a także rudymeniem powolnej klęski wieszcza²⁷.

W przywołanym cytacie warto zwrócić uwagę jeszcze na dwie zasadnicze kwestie: podejmowanie chlebem i solą bohaterów oraz ucieczkę przed żandarmami. Odnośnie tego pierwszego elementu należy podkreślić, że ma on silne konotacje (niemalże) sakralne. W kulturze polskiej przywołany rytuał obecny jest, np. podczas zaślubin młodej pary. Szostak sięga po ten zwyczaj, gdyż w jego tekstach ważne są obyczaje ludowe, ale przekształca go według własnego konceptu. Zgodnie z rytuałem matka panny młodej wręcza świeżo poślubionym małżonkom chleb i sól, aby zawsze mieli pod dostatkiem pożywienia. W *Dumanowskim* pisarz nawiązuje do tego zwyczaju, jednak pozbawia go początkowych znaczeń. W kulturze ma on konotacje religijne (chleb jest niezwykle istotny dla chrześcijan, gdyż stanowi symbol ciała Chrystusa), ale takiej podbudowy nie ma w powieści Szostaka. Ludowość stanowi istotny wyznacznik prozy krakowskiego pisarza, a tradycja staje się dla niego źródłem tematów i motywów, które posiadają wymiar symboliczny. Wątki ludowe (najsilniej widoczne w *Oberkach...*) stanowią w twórczości Szostaka ważny wyznacznik.

Przywołany cytat, poza nawiązaniem do rytuału powitania chlebem i solą, ukazuje także ucieczkę bohaterów przed żandarmami. Można zaryzykować twierdzenie, iż autor *Chocholów* lubuje się w prezentowaniu swoich postaci w chwili ucieczki (*vide Fuga*). *Dumanowski* zawiera kilka historii, w których ucieczka decyduje o losach postaci: z armii Napoleona, ze szpitala dla obłąkanych, usunięcie się do Krzeszowic, itd. Bohaterowie Szostaka mają problem w stawianiu czoła rzeczywistości, uchylają się przed problemami (np. poprzez zmianę otoczenia). Eskapizm postaci literackich często ujawnia się także w sytuacjach, gdy oddają się autorefleksji i marzycielstwu – wówczas ucieczka staje się pozornym rozwiązaniem problemów. Eskapizm jest widoczny u wszystkich znaczących bohaterów *Dumanowskiego*: u Józafata przyjmuje formę biernej aktywności – modlitwy i medytacji; Słowacki zamiast pisać poemat, podejmuje pracę bankiera; podobnie Mickiewicz – nie tworzy poezji, lecz zostaje księdzem.

Fuga jest tekstem, w którym niezwykle mocno zaakcentowana jest codzienność – narrator opisuje zwykłe, banalne wręcz wydarzenia: posiłki, zabawy, czytanie książek.

²⁷ Niebezzasadne staje się także nawiązanie do poematu mesjanistycznego Zygmunta Krasińskiego *Przedświt*, w którym poeta ukazał rolę narodu polskiego (i poszczególnych klas społecznych) w dziejach świata.

Powieść Szostaka to także opowieść o starości²⁸ i śmierci, podczas gdy współcześnie oba te pojęcia świat spycha na margines, na co zwracają uwagę autorzy monografii *Kultura śmierci, kultura umierania*:

Współczesne zglobalizowane społeczeństwo coraz częściej promuje młodość, a śmierci nie przyznaje prawa do zajmowania przestrzeni społecznej. Proces umierania trwa jednak przez cały czas, wszystko wciąż umiera. Umieranie jest bowiem jedynym procesem, który zmusza do zastanowienia się nad swoją egzystencją, nad życiem. Obraz śmierci w dzisiejszym społeczeństwie, to jednocześnie obraz traktowania życia²⁹.

W powieści Szostaka śmierć i przemijanie zajmują ważne miejsce. Najdobitniej starość ukazana jest w ostatnim rozdziale, jednak także wcześniejsze „fugi” ukazują proces przemijania. Olga Szmidt w artykule *Umieranie na pustkę* dowodzi, że proces starzenia w *Fudze* ukazany jest schematycznie³⁰. Trudno zgodzić się z tym zarzutem, gdyż pisarz prezentuje starość postaci jako moment, gdy jednostka ma możliwość jeszcze wiele w życiu osiągnąć (nawet jeśli przebywa tylko w domu, jak to jest w przypadku Bartłomieja z *Fugi VIII – niedokończonej*). Nie nam sądzić, czy życie oparte tylko na trwaniu, posiada wartość czy nie. Na pozór może się wydawać, że w losach bohatera niewiele się „dzieje”, jednak posiada on tak bogate życie wewnętrzne, że wciąż zaskakuje swoją werwą i żywotnością. Bartłomiej prowadzi rozrachunek z przeszłością: może jest zgryźliwy, melancholijny i histeryczny, jednak próbuje zrozumieć siebie i swoje miejsce w świecie. Odbiorca dowiaduje się o kolejnych niedomaganiach postaci, ale dzięki temu bohater staje się bardziej „oswojony”, bliższy czytelnikowi. W powieści odnajdujemy opisy chorób (przede wszystkim problemów z nogą), krępujących dla narratora higienicznych rytuałów i rozrachunków z przeszłością. Jako przykład warto przywołać dwa cytaty zaczerpnięte z *Fugi*, które obrazują kalectwo i starzenie się postaci:

²⁸ Na okładce książki *Fuga* znajduje się ilustracja wykonana przez Macieja Sieńczyka, która przedstawia osiem twarzy starych mężczyzn. Liczba 8 jest w tym wypadku znamieną, gdyż także opowieści (fug) mamy 8.

²⁹ *Kultura śmierci, kultura umierania*, t. 1, pod red. A. Guzowskiego, E. Krajewskiej-Kulak, G. Bejdy, Białystok 2016, s. 7.

³⁰ Por. O. Szmidt, *Umieranie na pustkę*, „Opcje” 2013, nr 1 (90), s. 88.

Jestem rencistą. Wstydzę się za każdym razem, kiedy muszę to publicznie powiedzieć. Nie chodzi o nogę i kalectwo. W tym słowie zawiera się cała moja klęska, całe przegrane życie. Teraz z trudem wracam do czasów, kiedy nie musiałem się tak przedstawiać³¹.

Dobra pani Zosia pomaga mi wejść do wanny i usiąść na taborecie. Jest mi trochę twardo, ale wiem, że trzeba. Najbardziej lubię, kiedy dobra pani Zosia puszcza wodę, sprawdza na przedramieniu, czy nie za gorąca, i prysznicem łagodnie obmywa moje ciało. Wiem, że jestem brzydki³².

Chochał nie żyje jednak tylko w świecie własnych fantazmatów (i dziwactw), ale ukazuje światu oblicze człowieka, który wciąż stara się coś zmienić w swoim życiu. Dobitnie to widać, np. w pierwszym rozdziale (*Fuga I*), gdy Bartłomiej podejmuje próbę przekształcenia rzeczywistości poprzez swoje plany reform, czy w rozdziale *Fuga VI* (Bartłomiej – człowiek sukcesu), kiedy postanawia kupić nowe mieszkanie, wierząc że wówczas jego sytuacja rodzinna poprawi się.

Powieść Szostaka stanowi zbiór opowieści o prozaicznej krzątaninie i banalności – prawdy o sobie bohater szuka w szarej codzienności. W odniesieniu do omawianego tekstu można sięgnąć po termin „epifania”. Pojęciem tym posługuje się Ryszard Nycz na określenie sposobu akcentowania doniosłości zwykłych spraw w tekście literackim. Badacz zwraca uwagę, że z takim traktowaniem codziennych kwestii często spotykamy się w prozie nowoczesnej, w której funkcję poezji natchnionej, wzniosłej, retorykę ekstazy zastąpiły:

przede wszystkim opisy szczególnego rodzaju momentalnego doświadczenia, w którym to, powszednie, banalne, tandetne, „bez znaczenia”, nabierało nagle niezwyklej doniosłości, objawiając naturę tego, co jest. Ten rodzaj doświadczenia splotać się musiał ściśle ze specjalną techniką prezentacji, gdyż jego „naznaczenie” manifestować się mogło dopiero w formie słownej. Z punktu widzenia poetyki oznaczało to wykształcenie się określonej zasady konstrukcyjnej, której ośrodkiem bywały „chwile” wyłączone ze zwykłego przepływu czasu, „rozbłyśki”, nagle ukazujące się „obrazy” itp. – od początku XX w. coraz częściej zwane epifaniami (...) ³³.

³¹ W. Szostak, *Fuga...*, s. 158.

³² Tamże, s. 224.

³³ R. Nycz, *Literatura jako trop...*, s. 43. Badacz przypomina, że pojęcie to z teologicznego kontekstu wywiódł James Joyce. Początkowo było pojmowane jako objawienie się bóstwa lub innych mocy nadprzyrodzonych. W *Słowniku mitów i tradycji kultury* Władysław Kopaliński definiuje epifanię jako „objawienie się, ukazanie się, (...) pojawienie się boga, zarówno optyczne, jak i akustyczne”. Por. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury...*, s. 284. Zwraca uwagę, że w chrześcijaństwie jest także liturgiczną nazwą święta Trzech Króli (6 stycznia). Religioznawcy i inni badacze religii (filozofowie religii, socjologowie religii czy psychologowie religii) posługiwali się nim, w celu zobrazowania religijności badanych podmiotów. Badacze tacy jak: Mircea Eliade, Rudolf Otto czy, na gruncie polskim,

Wydaje się, że Szostak akcentując zwyczajność, uświadamia czytelnikowi drugie dno rzeczywistości. Podkreśla znaczenie drobiazgów, wskazuje na tkwiące w codzienności sensory, pozwalające bohaterom na lepsze poznanie siebie i otaczającego ich świata. Pisarza zdaje się fascynować zarówno krótka chwila intensywnego odczuwania, kiedy kontakt ze światem zewnętrznym, przestrzenią pozostaje ograniczony do gestów, prostych czynności oraz tych doświadczeń wypełnionych powrotami do wspomnień o wydarzeniach, gdy czas zdaje się intensyfikować wszystkie zmysły.

Epifaniczną rolę literatury akcentuje także Katarzyna Grzyb w artykule *Rozlewność mistyczna, czyli o epifanii i symbolu w powieści wczesnomodernistycznej nieco inaczej*, a jej słowa na temat bohatera powieści modernistycznych można odnieść także do postaci Bartłomieja:

(...) prawdy o sobie podmiot szuka w faktach codziennego życia i z nich czerpie bodziec konieczny do głębinowej refleksji nad tym, kim naprawdę jest. (...) Zmysłowe wrażenie, które w wystarczający sposób powtarza lub jest zbliżone do pierwotnego doświadczenia zapisanego w pamięci podmiotu, wydobywa z psychiki to, co spoczywało w niej od dawna. Specyficzny walor smakowy, niepowtarzalne spostrzeżenie, znajomy dźwięk, przenikliwy zapach lub charakterystyczny dotyk odświeża utrwalone we wspomnieniu doświadczenie i dzięki synestezji mnemonicznej, kojarzącej doświadczenie obecne z upsychnicznym, objawia Prawdę uniwersalną³⁴.

W *Fudze* ważne miejsce zajmuje pamięć i sam proces wspominania. Dzięki różnym przedmiotom, zapachom Bartłomiej wraca w myślach do minionych historii i nastrojów. Bohater odbywa podróż do przeszłości, by się z nią „pojednać” lub przynajmniej ją zrozumieć i oswoić. Istotne z mojej perspektywy badawczej jest stanowisko Marty Mroczkowskiej na temat pamięci:

Proces wspominania obnaża prawdę o (...) niezwykle ważnym aspekcie ludzkiego bytowania: to, co naprawdę istotne, to, za czym człowiek tęskni i czego poszukuje, czego się dopomina i co chciałby zrozumieć – to już domena pamięci. Wszystko już minęło. Całe życie, istnienie jest zatem nieustannym ruchem, dążeniem naprzód, lecz z głową odwróconą wstecz. Mit o Orfeuszu najdoskonalej tłumaczy esencję człowieka. Byt ludzki jest naznaczony paradoksami, mierzony

Bronisław Malinowski – korzystali z omawianego określenia. Generalnie słowa mające początkowo konotacje ściśle religioznawcze, jak choćby *sacrum*, *profanum*, czy tabu zostały zaszczerpione na grunt innych nauk, np. badań nad literaturą.

³⁴ K. Grzyb, *Rozlewność mistyczna, czyli o epifanii i symbolu w powieści wczesnomodernistycznej nieco inaczej*, „Przestrzenie Teorii” 2009, nr 12, s. 241

potencjałami, które stają się wartością, gdy przestaną należeć do teraźniejszości. Wieczna, wiecznie aktywna przemijalność, której świadkiem jest pamięć, to oś człowieczego istnienia³⁵.

Słowa te można potraktować jako diagnozę postaci Bartłomieja, zwłaszcza z ostatniego rozdziału. Bohater prowadzi rozrachunek z własnym życiem – jest niczym Orfeusz, który przemierzając przestrzeń, poznając nowe miejsca, nieustannie pozostaje zwrócony ku przeszłości. Chociaż stale wspomina dzieciństwo, jest ono dla niego niezniszczalną wartością, choć jednocześnie bohater ma świadomość tego, że przynależy już do przeszłości.

W twórczości Szostaka rzeczywistość jest „magicznie przekształcona”. Pisarz czerpie z codzienności, ale nadaje jej własny, indywidualny rys. Inspiracją dla prozaika mogły stać się takie teksty jak: *Sklepy cytronowe* Brunona Schulza, poezja Mirona Białoszewskiego, wspomniana wcześniej iberoamerykańska proza realizmu magicznego, *Weiser Dawidek* czy *Opowiadania na czas przeprowadzki* Pawła Huellego. Utwory Szostaka przenoszą czytelnika w świat mitu, rzeczywistości tak niegdyś bliskiej człowiekowi, ale obecnie nieco zapomnianej. Pisarz jest niczym archeolog, który próbuje wydobyć na powierzchnię dawne archetypy i symbole, aby odbiorca mógł na nowo odkryć istotną funkcję mitologii w swoim życiu.

3.2. Rytuały – w celu oswojenia świata

W literaturze podmiotu istnieje wiele definicji rytuału, w zależności od perspektywy badawczej przyjętej przez danego myśliciela. Zagadnieniem tym zajmowali się tacy badacze jak: Wojciech Burszta, Sławomir Kadrow, Victor Turner, Jack Goody, Roy A. Rappaport, Eric Walter Rothenbuhler. W analizie i interpretacji twórczości Szostaka szczególnie pomocna jest definicja Ervinga Goffmana, który zwracał uwagę na społeczny wymiar rytuału i jego rolę w budowaniu wzajemnych relacji między poszczególnymi jednostkami³⁶. Marcin Nowakowski w artykule *Czym jest rytuał?* dowodzi, że z rytuałem związane są następujące pojęcia: *sacrum*, zwyczaj, kod, ceremonia, kult, *tabu*, magia³⁷. Na społeczną rolę rytuałów zwracał uwagę ks.

³⁵ M. Mroczkowska, *Odys dwudziestego wieku. Kilka uwag na temat problematyki egzystencjalnej w poezji Zdzisława Marka* [w:] *Poezja polska na obczyźnie...*, t. 2, s. 278.

³⁶ Por. E. Goffman, *Rytuał interakcyjny*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2006.

³⁷ Por. M. Nowakowski, *Czym jest rytuał?*, „Studia Redemptorystowskie” 2010, nr 8, s. 225-243.

Władysław Piwowarski, który dostrzegał, iż są one związane „z całym życiem człowieka (narodzenie, zdrowie, choroba, religia, zmiana stanu, śmierć) i z kluczowymi dziedzinami ludzkiego życia (sens wspólnoty lub jej brak, społeczna więź lub społeczny konflikt, *sacrum* i *profanum*)”³⁸.

Rytuały odgrywają szczególną rolę w *Chocholach*, gdyż pomagają w zadamowieniu oraz podkreślają więzi między członkami rodziny: posiłki, powitania, podlewanie kwiatków, zmiatanie okruszków. Te wydawałoby się proste i podstawowe czynności pozwalają odnaleźć się bohaterom w świecie. Pisarz określa je mianem obrzędów, rytuałów, mitów, ale nie w znaczeniu ich pierwotnych sensów. Według bohatera Szostaka utraciły one pierwotne znaczenie:

Kiedys mit był szkieletem, wewnętrzną strukturą nadającą życiu sens. Teraz obróciliśmy go na nice, zamiast kręgosłupa stał się zewnętrznym rusztowaniem wspierającym kruchą konstrukcję, którą są nasze rytuały. Rusztowanie jest gęste, ubite, okazałe, pustka znakomicie zamaskowana, pustka chowa się za nie, pustki nie widać, dzięki temu wszyscy możemy wiarygodnie udawać, że nie widzimy tego, iż prawdziwe życie wycieka, staje się nieobecne, zostaje barszcz, barszcz z uszkami, wysmienity, ręcznie lepiony, o świecie zbierany, czerwony³⁹.

Taka postawa widoczna jest szczególnie wyraźnie w ocenie tradycyjnych świątecznych zachowań: wieczerza wigilijna, czytanie *Ewangelii według św. Łukasza*, pasterka – stanowią one próbę powrotu do utraconego „raju”. Jak jednak zauważa bohater, dawne rytmy – niegdyś żywe i ważne – są już puste, gdyż nie niosą ze sobą ukrytych znaczeń:

Doceniałem tę rozbudowaną zewnętrzną, do sensowności wigilijnych rytuałów przekonywały mnie jednoznacznie i nieodwołalnie wszystkie moje kubki smakowe, ale jednocześnie czułem w sobie jakąś tęsknotę, pod wystawnymi pozorami nie było prawdziwego życia, czułem, że ono toczy się gdzieś indziej, że mijamy je pochyleni nad karpiem w galarecie i grzybową, przegapiamy to, na co czekamy, to, co naszymi obrzędami usiłujemy przywołać (...) ⁴⁰.

Obrzędy wyniesione z dzieciństwa i to dzieciństwo określające, w dorosłym życiu stanowią jedynie otoczkę, ornament, pod którym nic już nie ma. Wielkim nieobecnym jest Bóg. Łukasz w rozmowie z ks. Tomaszem wieści śmierć Boga i wyciąga

³⁸ W. Piwowarski, *Socjologia rytuału religijnego. Zarys problematyki*, „Roczniki Nauk Społecznych” 1983, t. 11, z. 1, s. 15.

³⁹ W. Szostak, *Chocholy...*, s. 93-94.

⁴⁰ Tamże, s. 93.

„wszystkie możliwe i niemożliwe konsekwencje z faktu śmierci Boga”⁴¹. Religijność bohaterów zasadza się na rytuałach, które jednak straciły moc sprawczą. Obrzędy przekazywały niegdyś jakieś treści wewnętrzne, ale została z nich tylko forma. Nie nadają już sensu rzeczywistości – są puste. Bohaterowie żyją na gruzach dawnych sensów, a pamięć jest jedynym depozytorem minionych mitów.

Pytanie o sens jest podstawowym dążeniem rozumnej jednostki i stanowi jedno z podstawowych zagadnień filozoficznych, religijnych i psychologicznych. Problematyką tą zajmowali się tacy badacze jak: Mieczysław Gogacz (przedstawiciel tomizmu), Janusz Kuczyński (filozof, specjalność: filozofia współczesna i historia filozofii nieanalitycznej), Alfred Adler (twórca psychologii indywidualnej), Gordon Willard Allport (przedstawiciel psychologii osobowości), Kazimierz Obuchowski (przedstawiciel psychologii osobowości), ks. Kazimierz Popielski (psycholog, kontynuator myśli V.E. Frankla). W analizie twórczości Szostaka szczególnie pomocne jest stanowisko austriackiego psychiatry – Viktora E. Frankla, autora *Człowieka w poszukiwaniu sensu*. Twierdził on, że współczesny mu człowiek jest istotą wiecznie znudzoną, która cierpi z powodu pustki i braku sensu. Zgodnie z jego poglądem

człowiek może odnaleźć w swoim życiu sens na trzy sposoby. Pierwsza droga wiedzie poprzez tworzenia dzieła i spełnianie czynu, druga – przez doświadczenie czegoś lub spotkanie kogoś. Innymi słowy, sens życia można odnaleźć nie tylko w pracy, ale również w miłości. (...). Najważniejsza jest jednak trzecia droga poszukiwania sensu; nawet bezbronna ofiara beznadziejnej sytuacji, stojąca w obliczu losu, którego nie sposób zmienić, może wznieść się ponad siebie, przerosnąć siebie i tym samym stać się innym człowiekiem. Ktoś taki może przemienić osobistą tragedię w triumf⁴².

Wydaje się, że powieść Szostaka jest „drogą” do zrozumienia własnej egzystencji, próbą nadania jakiejś ramy własnemu życiu. Ważną rolę w odnalezieniu celu swojego życia pełni spotkanie z Innym, ale także próba powrotu do przeszłości. W wielu partiach tekstu bohater-narrator wraca w myślach do minionych czasów, okresu, gdy pewne obrzędy stanowiły „kościół”, podbudowę wydarzeń. Mit, ale także rytuał, *sacrum* kiedyś stanowiły ważny czynnik pozwalający bohaterom porządkować rzeczywistość, straciły jednak na znaczeniu.

⁴¹ Tamże, s. 91.

⁴² V. E. Frankl, *Człowiek w poszukiwaniu sensu...*, s. 211-212.

Szostak we wszystkich swoich utworach podejmuje podobną problematykę, którą można nazwać egzystencjalną. Jakkolwiek jego poszczególne teksty przyjmują inną formę, to pisarz porusza stale te same zagadnienia: rozwija je, przekształca, ale wraca do tych samych motywów. Takim podstawowym pojęciem jest mit – pojawia się on we wszystkich powieściach.

W badaniach religioznawczych, etnograficznych czy literaturoznawczych mit zajmuje ważne miejsce, gdyż wprowadza do chaotycznego świata ład i porządek. Nadaje ludzkiej egzystencji znaczenie, spaja zamieszkiwany przez człowieka świat, czyni go zwartym, inherentnym, kieruje odbiorcę ku podstawie bytu. Jak podkreśla Rollo May, mity są „podobne (...) do stropów domów; z zewnątrz niewidoczne, stanowią jednak strukturę utrzymującą i scalającą budowlę, tak by można w nim było bezpiecznie mieszkać⁴³. May do opisania struktury omawianego pojęcia używa metafory domu, który staje się symbolem bezpieczeństwa i zakorzenienia. Dom, rodzinna siedziba to kategorie, które w twórczości Szostaka zajmują szczególne miejsce, dzięki nim bohaterowie poznają siebie, ale także innych. Anna Legeżyńska w książce *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej* zauważa:

antropologia, etnologia czy etnografia odkryły archaiczność i wielość symboliki schronienia. Prace dotyczące dawnych kultur i religii odsłaniają myślenie „człowieka domowego”; rzeklibyśmy: wcielenie *homo domesticus*. (...) Dom, istniejący w ludzkim doświadczeniu jako obiekt materialny, jest niewątpliwie także znakiem kulturowym, odbijającym różnorodne wyobrażenie tego, co istnieje poza nim⁴⁴.

Legeżyńska przywołuje myśli Simon Weil i Martina Heideggera z konstytutywnymi terminami „zakorzenienie” (Weil) i „zamieszkanie” (Heidegger), na określenie przestrzeni Domu (szeroko rozumianego): „Dom to rzecz, ‘korzenie’ zaś to poczucie związku człowieka z jakimś życiodajnym ‘podłożem’. (...) Być ‘u siebie’ znaczy tyle co być w Domu. Zatem ludzkie ‘wrastanie’ ma aspekt aksjologiczny, ale i przestrzenny (...)”⁴⁵. Rodzinna siedziba jest przestrzenią, gdzie człowiek może budować swoją tożsamość. Heidegger i Weil postulowali, aby poszukiwać sensu własnej egzystencji

⁴³ R. May, *Blaganie o mit...*, s. 13. Według May’a istotna dla człowieka, niezależnie od jego pochodzenia czy miejsca zamieszkania, jest przynależność do wspólnoty, z którą był związany uczuciowo, rodzajem intymnej więzi. Te relacje to podstawowe elementy budujące naszą tożsamość, nasze zdrowie psychiczne, w tych więziach tkwi siła pozwalająca nam także na fizyczne przetrwanie. Jego poglądy wpisują się w nurt psychoanalitycznej „szkoły” Freuda (austriacki psychiatra uważał, iż mity są istotą języka psychoanalizy).

⁴⁴ A. Legeżyńska, *Dom i poetycka bezdomność...*, s. 8.

⁴⁵ Tamże, s. 17.

poprzez świadome budowanie wartości, które pozwolą na odnalezienie ładu w świecie. Za najważniejsze uznają: wiarę, tradycję, poczucie przynależności do wspólnoty. Wartości te stają się swego rodzaju wyposażeniem człowieka, depozytem ocalającym, kiedy bowiem pojawia się tęsknota za Domem utraconym, wyłania się także potrzeba odnalezienia własnej tożsamości, czy powrotu do korzeni, gdyż one pozwalają na odzyskanie siebie⁴⁶.

W twórczości Szostaka dom to niezwykle ważny obszar, który stanowi przestrzeń mityczną. Taką rolę posiada chociażby we *Wrózeniu z wnętrzości* – Poświatów pełni funkcję *axis mundi*. Zgodnie z wierzeniami różnych ludów „centrum świata” jest miejscem świętym, gdzie następuje zetknięcie przeszłości z przyszłością. W wielu kulturach miejsca „wyraźne” służyły do przedstawienia *axis mundi* – taką funkcję pełniły drzewa, góry i słupy. Jak dowodzi Andrzej Szyjewski, badacz kultur pierwotnych, według kosmologii szamańskiej „oś świata” to

(...) symboliczne wyobrażenie kosmosu w postaci pionowej struktury, wokół której zorganizowane są, i na której wspierają się poszczególne jego elementy (światy, krainy zaświatowe, *ołochy* itp.). (...) Oś ta opisywana jest w kategoriach drogi przenoszącej do innego świata, pomostu między różnymi sferami rzeczywistości (np. niebem, ziemią i piekłem, *sacrum* i *profanum*)⁴⁷.

Szyjewski podkreśla, że szamanizm posługuje się symboliką „wąskiego przejścia” jako etapu drogi w zaświaty – miejsce to stanowi niebezpieczeństwo i zagrożenie dla życia szamana i jego integralności cielesno-duchowej. Wydaje się, iż Szostak sięga do wierzeń ludów tradycyjnych, aby zaakcentować pierwotną (w znaczeniu podstawową) rolę tych przekonań. We *Wrózeniu z wnętrzości* pisarz prezentuje wiarę w centralny punkt świata. W powieści takim miejscem jest dworzec w Poświatowie – dom Błażeja, Mateusza i Marty. Bohaterem, który doświadczył obrzędu przejścia jest „głupi brat Błażej”. Przełomowym momentem w jego życiu była podróż z Włoch do Polski:

Ale gdzieś tam, w Toskanii, w pociągu, w tunelu, w drodze z dworca do domu, gdzieś tam po drodze, zrozumiałem w jednym i jasnym błysku, że wszystko już będzie tak samo. Tak samo i do końca. Że wszystko inne to tylko pozory czegoś innego, to oszustwo i zmiana dekoracji. Wszędzie jest tak samo i zawsze jest tak samo, czasem to jest czerwone, czasem białe, czasem wytrawne, a czasem słodkie, ale zawsze to samo. (...) I zrozumiałem, że nie ma potrzeby wybierać, nie ma

⁴⁶ Por. Tamże, s. 19.

⁴⁷ A. Szyjewski, *Etnologia religii*, Kraków 2001, s. 363.

potrzeby działać, bo w tym wszystkim nie ma nic istotnego, żadnej odmiany. Z każdym człowiekiem będzie tak samo i w każdej podróży będzie tak samo, nie ma ucieczki od samego siebie⁴⁸.

Na doświadczenie Błażeja można spojrzeć z dwóch perspektyw – jako moment oświecenia lub degradacji osobowości. Dla postronnych obserwatorów „głupi brat” uwstecznił się, pogrążył się w świecie własnych fantazmatów. Także sam Błażej, który jest nie tylko bohaterem powieściowym, ale również narratorem, patrzy na siebie przez pryzmat ocen innych ludzi na swój temat. Czytelnik, zwłaszcza ten bardziej „zanurzony we własnych wnętrznościach” (czyli introwertyk, melancholik) może dostrzec wyjątkowość omawianej postaci – Błażej przeżył moment prawdziwego „oświecenia”, teofanii, tak naprawdę to on jest tym „mądrym bratem”, gdyż dostrzega więcej niż pozostałe osoby. Żyje w świecie bogatym w przeżycia duchowe, dostrzega niuanse świata – analizuje i interpretuje rzeczywistość.

Miejszem spotkania bohaterów staje się dom-dworzec Mateusza i Marty – to tam styka się przeszłość z teraźniejszością i przyszłością. Poświatów jest epicentrum wszystkich wydarzeń – jego wyjątkową rolę dostrzegają (albo tylko przeżywają) wszystkie postaci i jak zaznacza bohater-narrator: „A my tu mieszkamy poza światem, mamy świat poza innymi światami i nie dociera tu nic, czego byśmy nie chcieli, bo do tego świata mają wstęp tylko ludzie, których sami zaprosimy”⁴⁹.

W oczach Błażeja, Marta i Mateusz są bogami – Marta jest „boginią ogrodu”, urodzaju, która buduje i tworzy (Eros), zaś przeznaczeniem Mateusza jest niszczenie i ucieczka (Tanatos)⁵⁰. Oboje inaczej postrzegają świat i ludzi – łączy ich tylko dworzec, gdzie ścierają się temperamenty małżonków. Marta ma swoje zwyczaje, rytuały, zaś Mateusz unika powtarzalności i przewidywalności:

Mateusz nie ma zwyczajów, a Marta ma. Mateusz każdego dnia wszystko robi na nowo, jakby świat się zaczął i on nie wiedział, jak w tym świecie żyć. O innej porze wstaje, o innej porze się kładzie, o innej je posiłki, czyta, pracuje i jeździ do wsi po zakupy. (...) Marta ma zwyczaje i jej zwyczaje łączą ze sobą miejsca, rzeczy i ludzi⁵¹.

⁴⁸ W. Szostak, *Wrózenie z wnętrzości*, Warszawa 2015, s. 243-244.

⁴⁹ Tamże, s. 23.

⁵⁰ Jak czytamy u Rollo May’a: „W mitologii Freuda najsilniejsze wrażenie wywiera opis wiecznej walki pomiędzy Erosem, mitem miłości, i Tanatosem, mitem śmierci. (...) Wynikiem konfliktu pomiędzy Erosem a Tanatosem jest siła cywilizująca, która łagodzi prymitywne i destrukcyjne tendencje istot ludzkich”. Zob. Rollo May, *Błaganie o mit...*, s. 66.

⁵¹ W. Szostak, *Wrózenie z wnętrzości...*, s. 25-26.

Poświętów staje się swoistą enklawą, do której tylko docierają głosy z „wielkiego świata”. Dworzec to przestrzeń znacząca, przypomina swą konstrukcją Prawiek – miejscowość stworzoną przez Olę Tokarczuk w powieści *Prawiek i inne czasy*. W obu przypadkach mamy do czynienia z zamkniętym obszarem z miejscem centralnym, a narracja prowadzona jest z punktu widzenia postaci. Tych podobieństw jest jeszcze więcej: nawiązania do mitologii, cykliczność czasu, istotna rola przyrody, samotność jednostki.

Szczególnie istotne są nawiązania mitologiczne – stanowią one kościec obu utworów. Tokarczuk w swojej powieści sięga do opowieści o Korze i Demeter – postaci te egzemplifikują istotną rolę przyrody w życiu ludzi. *Wrózenie z wnętrzości*, podobnie jak pozostałe powieści Szostaka, zawiera liczne odniesienia do mitologii. W prozie pisarza „wołanie o mit” jest szczególnie widoczne. Niestety, dawne wierzenia stały się we współczesnym świecie tylko pustą skorupą, która już nic w sobie nie kryje. Są niczym nawyk niemający znaczenia dla bohaterów.

W *Chocholach* jedynie wuj Tomasz jeszcze w pewnym stopniu odnosi swoje życie do wartości teologicznych, jednak, jak sam zaznacza, to Łukasz jest bliżej Boga niż on. Religijność bohaterów wynika już tylko z przyzwyczajenia⁵², rytuały (np. świąteczne) zachowują odpowiednią formę, jednak nie niosą ze sobą żadnej treści. Uniwersum autora *Fugi* to świat areligijny. Szostak wskazuje na kryzys wiary, ale wielokrotnie ukazuje swoich bohaterów w sytuacjach wskazujących na poczucie jej braku, jakiejś tęsknoty za *sacrum*, np. Ojciec przed wypadkiem badał śpiewy koptyjskich mnichów. Wydaje się, że *sacrum* „drzemie gdzieś z tyłu” – stanowi drugie, ukryte dno. Zachowało się w umyśle bohaterów w pewnych „strzępkach”, pozostałościach. Bohaterowi poszukują jakiegoś sensu, punktu odniesienia, jednak go nie znajdują. Lekarstwem na poczucie bezsensu postaci z *Chocholów* może być mit, gdyż „organizuje [on – A.M.] przeżycie, łączy jego poszczególne części i tworzy pewną całość”⁵³. Jednakże musi nieść on jakieś „wewnętrzne” znaczenie, a nie być niczym wydmuszka – na zewnątrz piękna, zaś w środku pusta⁵⁴.

⁵² Anna Legeżyńska diagnozuje kulturę świata zachodniego, której: „właściwością jest, by tak rzec, utrudnione myślenie symboliczne człowieka „niereligijnego”. Zob. A. Legeżyńska, *Dom i poetycka bezdomność...*, s. 8.

⁵³ R. May, *Blaganie o mit...*, 58.

⁵⁴ Mircea Eliade dla świata Zachodu proponował „lekarstwo” w postaci mitu. Postulował, by człowiek wrócił do źródeł i ponownie odkrył wartość, jaką niosą ze sobą mitologia i teologia. Badacz dzielił świat na archaiczny i współczesny. Człowiek współczesny jest uboższy, gdyż nie znajduje oparcia w transcendencji. Podkreślał jednak, że *sacrum* przetrwało w formie zakamuflowanej i zdegradowanej. O

Człowiek XXI wieku jest niczym rozbitek na bezludnej wyspie. Samotność to jego główny wyznacznik – Szostak zwraca na to uwagę chociażby we *Wrózeniu z wnętrzości*. Poprzez ukazanie odizolowanej miejscowości mamy do czynienia z metaforą samotności jednostki, a sama powieść dostarcza wiele refleksji na temat izolacji ludzi we współczesnym, opartym na indywidualizmie, świecie. Jednostka nie odnajduje sensu w otaczającej go rzeczywistości. Przyczyna kryzysu kultury Zachodu może tkwić w odrzuceniu mitu i odwróceniu się od terapeutycznej roli symboli. Jak zauważył ks. Jan Kaczkowski w rozmowie z Joanną Podsacką:

(...) pustka, która wyziera z laicyzmu, prowadzi do depresji. Ludzie zaczynają na powrót szukać religii, bo w niej odnajdują utracone poczucie sensu. Houellebecq pisze, że tamtejsze społeczeństwo wpada w otchłań nie tyle melancholii, ile nihilizmu. Tylko że ten nihilizm zaczyna być już męczący. Paradoksalnie, pcha ich on w stronę religii. Jakiegokolwiek. Czy to buddyzmu, czy islamu, czy chrześcijaństwa. Bo w jałowej rzeczywistości, w pustych czasach, ludzie nie potrafią się odnaleźć⁵⁵.

Bohaterowie z *Chocholów* zmagają się z pustką wewnętrzną. Każdy z nich walczy z jakimiś „duchami przeszłości” i fantazmatami. „Błaganie o mit” jest u nich szczególnie wyraźne – zwłaszcza u narratora i zarazem głównego bohatera. Jest on niczym Józef K. z *Procesu* Franza Kafki. Podobnie jak bohater powieści austriackiego pisarza, który przemieszcza się po jakimś nieznanym z nazwy mieście, także bohater-narrator utworu Szostaka krąży po labiryncie, jakim stał się Dom i Kraków. Wędrówka Chochoła po Domu ma aspekt poznawczy: to pragnienie uporządkowania i „oswojenia” rzeczywistości, a w znaczeniu metaforycznym podróżowanie po kamienicy staje się symbolem umysłu bohatera, który szuka odpowiedzi na nurtujące go pytania. W znaczeniu literalnym – krąży on po domostwie, by odnaleźć brata i prawdę o nim:

Na co liczyłem, wspinając się do celi Bartka? Przecież nie na to, że znajdę dokładne instrukcje z mapą drogi do kryjówki mojego brata. A jednak miałem nadzieję, że coś się wyjaśni. Spotkam Bartka, który powie, że właśnie wrócił, pójdziemy do Matki, siądziemy razem, **przelamiemy się zachowanym na tę okazję opłatkiem** [podkreślenie moje – A.M.], kamień z serca, wszystko wróci na normalne tory⁵⁶.

terapeutycznej roli mitu można przeczytać, np. w książce: M. Eliade, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, przeł. M. i P. Rodakowie, Warszawa 1998.

⁵⁵ Ks. J. Kaczkowski, J. Podsacka, *Dasz radę. Ostatnia rozmowa*, Kraków 2016, s. 20-21.

⁵⁶ W. Szostak, *Chocholy...*, s. 14.

Przełamanie się opłatkiem nabiera istotnego znaczenia – daje nadzieję na przywrócenie dawnego porządku, w którym jak zawsze uczestniczyli domownicy. Choć dla bohatera jest już niewiele znaczącym gestem, jeśli chodzi o jego wymiar duchowy, religijny, to pomimo wszystko rodzi nadzieję na ocalenie.

W *Chocholach* w kilku partiach tekstu widoczna jest próba uratowania pewnych rytuałów od zapomnienia, odtwarzanie ich, by „ujarzyć” ten świat. Podczas pogrzebu babci Marii bohaterowie są niczym aktorzy, którzy odgrywają przypisane im role:

Zaczął wujek Tomasz, który w pewnym momencie wstał i rozpoczął modlitwę za zmarłych. (...) Ale modlitwa się skończyła, znowu zapadła cisza, nikt nie wiedział, co robić dalej, wszyscy rozglądaliśmy się bezradnie po sobie, rumieniąc się niezauważenie w ciemnościach kaplicy. Zawstydzeni przed samymi sobą, zawstydzeni własną bezradnością, wystarczyło jedno pokolenie, by bezpowrotnie zerwać nici tradycji, by stracić wszelką obrzędową wrażliwość, opatuloną rytami odporność na sytuacje graniczne. Wstaliśmy do modlitwy wujka Tomasza, więc staliśmy niepewnie, nie wiedząc, czy można usiąść, czekając na jakiś znak mistrza ceremonii. Ale nie było mistrza ceremonii, był tylko ślepy kapłan, który po spełnieniu swojej roli usiadł ciężko na swym fotelu i zapadł w niemą kontemplację rzeczy ostatecznych. I wtedy tę nad wyraz krępującą sytuację, niezdrowy nastrój wzajemnego zażenowania rozwiązała mistrzowsko babcia Marysia (...). Chrząknęła, po czym czystym, donośnym głosem wypełniła od pierwszego tonu całą kaplicę⁵⁷.

Bohaterowie wykonują przypisane do danej ceremonii gesty, jednak w ich postępowaniu dominuje pewna sztuczność – nawet wujek Tomasz odgrywa tylko narzuconą mu rolę. Jedynie babcia Marysia w pewnym stopniu ożywia stare (nieco zakurzone) rytuały. Komunikacja między poszczególnymi postaciami jest zaburzona, nie ma porozumienia między nimi⁵⁸. Ceremonia pogrzebowa nie spełnia w tym

⁵⁷ Tamże, s. 277-278.

⁵⁸ W książce *Wybrane zagadnienia socjologii i psychologii* możemy przeczytać, że proces komunikacji najlepiej oddaje „model informatyczny” Shannona i Weavera, który zakłada, że „źródłem przekazu jest umysł nadawcy; aby przekaz został wysłany musi być zakodowany w formie czytelnych i zrozumiałych sygnałów. Poza tym nadawca musi mieć odpowiednie środki do wysłania przekazu (mowę – w zrozumiałym dla odbiorcy języku, pismo lub gest). Następnie odbiorca musi wysłany przekaz poddać procesowi odcodowania. Cel końcowy to umysł odbiorcy, w którym następuje interpretacja odebranych sygnałów. Jeżeli ta interpretacja jest zgodna z intencją nadawcy, jest to komunikacja efektywna. Niestety, podczas przesyłania informacji mogą pojawić się szumy, które mogą blokować lub zniekształcać cały proces. Mogą to być szumy zewnętrzne (związane z otoczeniem – temperatura, hałas, brak komfortu), wewnętrzne (predyspozycje i uczucia uczestników komunikacji – niedyspozycja fizyczna, choroba, ale także emocje) i wynikające z natury języka (wieloznaczność, która uniemożliwia właściwe odcodowanie”. Zob. J. Paul, J. Paul-Kańska, *Wybrane zagadnienia socjologii i psychologii*, Łódź 2010, s. 123-124. W powieściach Szostaka tak rozumiany proces komunikacji jest często zaburzony, z różnych powodów: mogą to być przyczyny językowe, ale także zewnętrzne i wewnętrzne. Dominantą tekstów krakowskiego pisarza jest zniekształcony proces porozumiewania się, mający swe podłoże nie tylko intrapsychiczne, ale także interpersonalne.

wypadku swojej funkcji socjalizacyjnej, podczas gdy podstawowym wyznacznikiem rytuałów jest ich wymiar społeczny. Tę ich rolę akcentował ks. Władysław Piwowarski:

bez rytuałów życie społeczne staje się utylitarne, wyrachowane i zatomizowane. Z drugiej strony, jest on jednym z najbardziej skutecznych sposobów socjalizacji, która obejmuje nie tylko przekaz dziedzictwa kulturowego, ale także przystosowanie się do wartości i sposobów życia narzuconych przez tradycję i społeczeństwo⁵⁹.

W *Chocholach* rytę są obecne jedynie w swojej szczątkowej formie. W powieści mamy do czynienia zarówno z rytuałami religijnymi, ale także świeckimi⁶⁰. Taką funkcję pełnią conocne wędrówki bohatera-narratora, który jest swego rodzaju kreatorem rzeczywistości: „w nocnych godzinach, kiedy życie Domu zamiera, czuję się jego panem i opiekunem, troskliwie przemierzam korytarze i klatki schodowe, w ciszy i ciemności władając tą podległą mi krainą śniących”⁶¹. Narrator-bohater postrzega siebie jako Hypnosa – boga snu, ale także brata śmierci, Tanatosa: „Dzisiaj jest spokojnie, cały Dom oddycha miarowo i równo, jeśli kogoś poza mną nęka bezsenność, udaje, że śpi i tylko przewraca się w swoim łóżku, szukając dogodniejszej pozycji dla przyjęcia synów Hypnosa”⁶².

Każdy z bohaterów ma swoje rytuały, które pomagają nadać sens życiu oraz umiejscawiają jednostkę w świecie. Porządkują one rzeczywistość, wprowadzają ład, a niwelują bałagan. Jednak do czasu – w momencie, gdy Kraków pogrąża się w chaosie, także postaci powieściowe tracą punkt oparcia. W powieści Szostaka następuje odwrócenie porządków – najpierw czytelnik poznaje świat względnie uporządkowany, a dopiero na końcu powieści rzeczywistość pogrąża się w chaosie⁶³. Z odwrotną sytuacją mamy do czynienia chociażby w mitologii greckiej, kosmogonii chrześcijańskiej – pierwotna próżnia poprzedza stworzenie świata. W ostatnich partiach tekstu Chochół tworzy postaci swoich bliskich i samej przestrzeni według własnego konceptu:

⁵⁹ W. Piwowarski, *Socjologia religii*, Lublin 1996, s. 203-204.

⁶⁰ Podziału na rytuały religijne i świeckie (pozareligijne) dokonał ks. Władysław Piwowarski w studium *Socjologia rytuału. Zarys problematyki*: „W pierwszym przypadku chodzi o funkcję pogłębienia więzi z *sacrum*, funkcję jednoczenia ludzi między sobą w płaszczyźnie religijnej oraz o funkcję odnowy moralnej – indywidualnej i społecznej; w drugim przypadku zaś chodzi głównie o funkcję integracyjną”. Zob. W. Piwowarski, *Socjologia rytuału religijnego...*, s. 57.

⁶¹ W. Szostak, *Chochóły...*, s. 12.

⁶² Tamże, s. 12.

⁶³ W przypadku postaci z *Chochółów* można mówić o popędzie śmierci (zgodnie z teorią Freuda) – bohaterowie w swych poczynaniach są destrukcyjni, a postęp degradacji Krakowa jest tylko tego odzwierciedleniem.

Doprowadziłem wreszcie mój świat do porządku i postanowiłem za każdym razem spać w innym pokoju, obmyślając skomplikowane schematy kolejności zbliżających się noclegów. Po przebudzeniu zaś chodziłem po całym Domu, udając, że odwiedzam moich bliskich, wyobrażając sobie ich w fotelach i łóżkach. (...) Miałem dość czasu, by projektować całe epoki Domu, tworząc ze starych składników nowe, nieznane nikomu dzieje⁶⁴.

Świat się rozpadł na oczach bohatera, który jednak podejmuje próbę, by ponownie wprowadzić ład w rzeczywistość zniekształconą przez destrukcyjne poczynania postaci. Kosmos dotknięty jakimś brakiem, defektem, staje się impulsem dla Chochoła, by zapytać: „Po co miałem zapamiętywać to wszystko, skoro nie było nikogo, komu mógłbym to przekazać? Przed kim miałem świadczyć o ruinie Domu Chochółów, o jego nowym życiu, zrealizowanym w pokrętny sposób nowym projekcie mojego stryja”⁶⁵. *Summa summarum* ostatnią instancją staje się sumienie, tak jak je pojmował chociażby Frankl, dla którego było ono nieredukowalne do procesów psychicznych:

Sumienie nie tylko odnosi się do transcendencji, ono się z niej również wywodzi, co stanowi o jego nieredukowalności. Jeżeli zatem pytamy o źródło sumienia, odpowiedź może mieć wyłącznie charakter ontologiczny, a nie psychologiczny. Jakakolwiek próba ontycznej redukcji sumienia, musi okazać się daremną⁶⁶.

Szostak zwraca się także do czytelnika, by ten zastanowił się nad kilkoma kwestiami: co się z nami stało, że nie potrafimy już ze sobą rozmawiać? Jaki sens mają nasze poczynania? Takie pytania pojawiają się również w *Dumanowskim*, w którym rola rytuału w życiu bohaterów jest najsilniej zdemitologizowana. Szostak, nawet gdy „rytualizuje” rzeczywistość to w sposób „asakralny” – tak przedstawia tradycyjne wyprawy do domu uciech (słynne wyprawy do „świtezianek”), rozmowy o ojczyźnie i powinnościach wobec niej⁶⁷.

Rytuały (w wersji świeckiej) w życiu Dumanowskiego odgrywają ważną rolę, np. spacer po Krakowie czy odwiedzanie różnych miejsc w stroju proszalnego dziada.

⁶⁴ W. Szostak, *Chocholy...*, s. 433.

⁶⁵ Tamże, s. 431.

⁶⁶ V.E. Frankl, *Bóg ukryty. W poszukiwaniu ostatecznego sensu*, przeł. A. Wolnicka, Warszawa 2012.

⁶⁷ W *Dumanowskim* czytamy: „Najczęściej po wizycie w domach uciech panowie chodzili do krakowskich winiarni, gdzie w męskim gronie rozmawiali o sztuce, życiu i Ojczyźnie. Podczas jednego z takich nocnych posiadów Juliusz Słowacki wyznał, że wizytując świtezianki, stara się nie korzystać z ich usług. Jest to dla niego duże wyzwanie, bo usługa jest opłacona, a przecież krew nie woda, ale poświęca się, gdyż czuje, że od tego rośnie mu duch”. Zob. W. Szostak, *Dumanowski...*, s. 46.

Obrzędy w utworze krakowskiego pisarza służą także mitologizacji Józafata – mają zaakcentować wyjątkowość postaci:

Uroczystości przebiegły zgodnie z planem, państwowa ceremonia zdążyła przez osiem lat okrzepnąć i umościć się w rytuale, który przypominał o triumfalnym wjeździe Dumanowskiego do Krakowa. Odbyły się więc wiece i pochody, na placach Krakowa zorganizowano festyny (...). To był jego wieczór, tamtego dnia to on był Republiką Krakowską, był jej ojcem i symbolem, jej twórcą i filarem, jej szczodrym dobroczyńcą i zwornikiem (...)⁶⁸.

Józafat stanowi punkt odniesienia dla prostego ludu, jest niczym grecki bohater, który uosabia w sobie nadzieje mieszkańców Krakowa. Uwzniośleniu postaci służą chociażby liczni (fikcyjni!) biografowie, np. Kajetan Kogucki, autor dwutomowego dzieła zatytułowanego *Ojciec Republiki, jakim go znałem*⁶⁹. Jak na mityczną postać przystało, istnieje wiele opowieści, dotyczących dzieciństwa bohatera narodowego, u Szostaka czytamy: „Kajetan Kogucki w jednej ze swych bezprzykładnych, intelektualnych szarż nie wyklucza możliwości, że naprawdę wydarzyły się one wszystkie, i to równocześnie”⁷⁰. Narrator łączy różne perspektywy – realistyczną, historyczną, mityczną – tworzy swoisty konglomerat cech bohatera, by podkreślić jego niezwykłość⁷¹. Dumanowski staje się żywą legendą, a jak wiadomo podania (zwłaszcza wierzeniowe)⁷² mają to do siebie, że występują w różnych wersjach. Stąd też historie o

⁶⁸ Tamże, s. 139-140.

⁶⁹ Szostak kreuje fikcyjnych biografów, aby uprawdopodobnić stworzoną przez siebie opowieść. Odnosnie Kajetana Koguckiego pisarz akcentuje niepoślednią rolę kronikarza w odtwarzaniu losów Dumanowskiego, ale także z ironią traktuje wykreowaną postać – z dystansem podchodzi do wszelkich rzeczywistych biografii, które mają służyć opisywaniu losów wyjątkowych jednostek. W II części trylogii odbiorca może odszukać wiele fragmentów, w których opisywana jest biograficzna działalność Koguckiego, zawsze jednak z pewną dozą sceptycyzmu, np. „Kajetan Kogucki najprawdopodobniej nigdy nie spotkał Józafata Dumanowskiego. Urodził się rok po zamachu na Ojca Republiki i nic nie wiadomo o tym, by odwiedzał sędziwego męża stanu w jego krzeszowickiej pustelni. Zresztą nawet gdyby odwiedzał, nie znalazło to wyrazu w jego dziele, gdyż ostatni rozdział biografii *Ojciec Republiki, jakim go znałem* kończy się w momencie, gdy Józafat Dumanowski składa dymisję”. Zob. Tamże, s. 14.

⁷⁰ Tamże, s. 16.

⁷¹ Zwraca na to uwagę Adam Poprawa w artykule *Peryferie po kulturze. Proza Wita Szostaka* Adam Poprawa sugeruje, żeby wielowymiarowość perspektyw opisu Dumanowskiego (realistyczną, historyczną i mityczną) poprzedzić precyzującą, acz komplikującą częścią *quasi-*. Por. A. Poprawa, *Peryferie po kulturze. Proza Wita Szostaka...*, s. 424-435.

⁷² Kwestie związane z podaniami znajdują się w polu badawczym nie tylko literaturoznawców, ale także folklorystów. Adam Miancki w artykule *Kilka uwag o genologii podań wierzeniowych* dowodzi, że podanie wierzeniowe jest „gatunkiem nie mającym wyrazistych cech, które mogłyby wyodrębnić je ze zwykłej, potocznej relacji na temat życia. Nie posiada więc ściśle określonych wyznaczników gatunkowych. Jest odbierane jako historia autentycznego zdarzenia, stąd uznano, że podania są subiektywnie prawdziwe, choć obiektywnie fałszywe. Podanie wykazuje najsilniejszy związek z kulturą ludową, a szczególnie, oczywiście, z systemem wierzeniowym. Próby rozdzielenia podania i wierzeń zawsze kończyły się fiaskiem, gdyż nie ma podania od odnośnego wierzenia. Ściślej mówiąc: bez odnośnej mitologii, bowiem nie jest przypadkiem, że podania wierzeniowe są nazywane również

Józafacie „krążą” w wielu wariantach. Sposoby przedstawiania postaci mają w sobie także znamiona baśniowości, składają się na nią: cudowność pojmowana w kategoriach mitycznych, wyjątkowe losy bohatera, poszukiwanie przygód w odległych krainach, dokonywanie heroicznych czynów⁷³. Kronikarz tworzy obraz Dumanowskiego, poprzez użycie oksymoronów. Przypisuje mu wykluczające się cechy:

Był wysoki, choć zarazem niski; potężny, ale też na swój sposób drobny; przystojny, choć daleko mu było do pięknych rysów; ujmujący, ale zarazem szorstki; kulturalny wobec dam, ale też potrafiący rzucić grubym słowem; gruntownie wykształcony, acz prosty w sądach; obdarzony charyzmą, która wybijała go ponad przeciętność, ale też dzięki swej zwyczajności obdarzony szczególnym darem zniknięcia w tłumie⁷⁴.

Józafat, niczym „mityczny heros”, nie tylko posiada kilka biografii, ale również różne cechy fizyczno-psychiczne. Bo czy można być zarówno wysokim jak i niskim; ujmującym oraz szorstkim; wykształconym a także prostym człowiekiem? Teoretycznie jest to możliwe, gdyż każdy ma złożoną osobowość i w różnych sytuacjach inaczej reaguje (a także bywa wielorako postrzegany przez środowisko). Jednostka inteligentna potrafi dostosowywać się do warunków otoczenia. W przypadku Dumanowskiego chodzi jednak o coś więcej – niejednoznaczność postaci sprawia, iż staje się ona niczym mityczny bohater⁷⁵. Na złożoność postaci zwraca uwagę Bernadetta Prandzioch w recenzji *Narodziny mitu. O „Dumanowskim” Wita Szostaka*:

mitycznymi”. Zob. A. Mianeki, *Kilka uwag o genologii podań wierzeniowych*, „Literatura Ludowa” 1999, nr 2 (rocznik 43), s. 52.

⁷³ Kwestie związane z baśniowością to temat przewodni książki Bruno Bettelheima *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, który dzieli baśnie na mające moc osławiania młodych czytelników (słuchaczy) w świat dorosłych i te pozbawione takiej funkcji. Autor dokonuje psychologicznej interpretacji różnych opowieści baśniowych. Por. B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Danek, Warszawa 1996. W celu pogłębienia wiedzy na temat baśni warto także sięgnąć po tekst powstały pod redakcją Teresy Bugajskiej. Por. *Baśnie i baśniowość czyli kraina dziecięcego mitu*, pod red. T. Bugajskiego, Kielce 2000.

⁷⁴ W. Szostak, *Dumanowski...*, s. 12.

⁷⁵ Ukazanie roli bohaterów w życiu ludzi to ważny wyznacznik książki Rollo May, który jeden ze swych rozdziałów opatrzył znamienitym tytułem: *Gdzie się podzieli wszyscy nasi bohaterowie?* Psycholog egzystencjalny odpowiada, że bohaterowie to ważny postacie, gdyż stanowią nośnik ideałów, odwagi i mądrości. Por. R. May, *Błaganie o mit...*, s. 48-52. W książce czytamy: „Mit ojczyzny jest symbolicznie wyrażony przez postać bohatera, na którą rzutowane są najwyższe cele wspólnoty. Społeczność bez bohatera pozbawiona jest najistotniejszego wymiaru, ponieważ stanowi on zazwyczaj duszę wspólnoty”. Tamże, s. 48. Szostak kreuje postać, która stanowi ucieleśnienie marzeń społeczności o wyjątkowej postaci. Pisarz stawia Dumanowskiego na piedestale, by jednak następnie go z niego „zrzucić”, poprzez ukazanie śmieszności Ojca Republiki. Co jednak istotne, tę śmieszność dostrzega czytelnik, ale już nie inni bohaterowie powieściowi, dla których Józafat jest opoką i niedościgłym wzorem do naśladowania.

Bo to Dumanowski właśnie zbiera w sobie i łączy losy wielu, staje się mitem, staje się legendą. Nie zgadzają się biografowie w ustalaniu jego życiorysu, tak jak sprzeczą się historycy co do biegu dziejów. Być może Dumanowski nie jest jedną postacią, być może nie istniał w rzeczywistości nawet przez chwilę w ciągu tych stu dwudziestu trzech lat – to nieważne. Trwając w ludzkich umysłach, w zbiorowej pamięci, na kartach historii – jest o wiele potężniejszy niż mógłby być jakikolwiek człowiek. Wszak Dumanowski uosabia ducha narodu, jest emanacją tradycji, przeszłości, tożsamości. Stąd jego nieokiełznany, szaleńczy patriotyzm, upór, skłonność do nierealnych marzeń o wielkości państwa. I również dlatego może cicho i niemal niezauważalnie odejść, gdy jesienią 1918 roku pojawia się Piłsudski. Jego misja jest wypełniona: naród ocalał⁷⁶.

Postać bohatera-herosa stanowi ważny punkt odniesienia dla otoczenia. Człowiek odczuwa „głód” wzorów, modeli postępowania, które zapewnić mu mogą tzw. herosi. Bohater staje się nosicielem naszych aspiracji, oczekiwań, ideałów i wiary. Postać literacka u Szostaka skonstruowana jest w taki sposób, by stać się wzorcem osobowym dla pozostałych bohaterów powieściowych (jednak już niekoniecznie dla czytelnika). Inaczej na Dumanowskiego patrzą postaci z powieści, a inaczej sam odbiorca. Bohaterowie dostrzegają wyjątkowość Ojca Republiki, z kolei odbiorca wyczuwa kpinę z wykreowanego przez Szostaka herosa. W związku z tym utwór krakowskiego pisarza nie stanowi próby ukazania wzorców parenetycznych, którymi powinien kierować się czytelnik.

Można pokusić się o tezę, że Szostak świadomie sięga po pewne mity, które tkwią w podświadomości każdego człowieka (zgodnie z poglądem psychoanalityków). Ludzie mogą się od nich odwrócić, próbować wyrugować je z codzienności, jednak one zawsze tam są. Liczne nawiązania mityczne sprawiają, że czytelnik zostaje „zabrany w podróż” po nieuświadomionych warstwach własnej psychiki. Diagnoza, którą stawia pisarz jest jednak pesymistyczna: ludzie wykoślawili rzeczywistość mityczną we własnym życiu. Autor *Chocholów* ukazuje symbole, które niegdyś zajmowały ważne miejsce w życiu jednostki, jednak obecnie są już tylko cieniem samych siebie. Istotną rolę w *Dumanowskim* pełni chociażby symbolika lunarna, jednak nawet ona jest ukazana w formie szczątkowej⁷⁷. Symbole „objawiają się” w zwykłych, codziennych sytuacjach,

⁷⁶ <http://www.rozswietlamykulture.pl/reflektor/2011/12/19/narodziny-mitu-o-%E2%80%9Edumanowskim%E2%80%9D-wita-szostaka/> [dostęp: 28.06.2017].

⁷⁷ Symbolika lunarna a szerzej sam symbol „zakłada nadanie zjawiskom ziemskim ponadmysłowych znaczeń. Zawarte w symbolu dwa sprzeczne poziomy – materii i idei – tworzą napięcie, stanowiące o sile oddziaływania wyobrażenia symbolicznego, za którym kryje się tajemnica niewypowiedzianego. Napięcie to ujawnia się zwłaszcza w symbolu religijnym, z natury rzeczy

wpływają na życie postaci, jednak bohaterowie nie potrafią „przebić się” przez zasłonę własnej racjonalności:

Tej nocy Klementyna Bronowicka przyszła z lichtarzem do pokoju gościnnego, zamknęła za sobą drzwi, po czym zrzuciła nocną koszulę i wsunęła się pod kołdrę. (...) Kiedy skończyli, wdowa wstała i nie okrywając się niczym, podeszła do okna. W bladej poświacie **księżyc** [podkreślenie moje – A.M.] mógł podziwiać piękno jej dojrzałego ciała (...). Klementyna Bronowicka nie spojrzała nawet na niego, kiedy się poderwał, tylko nadal patrzyła na **księżyc** [podkreślenie moje – A.M.]⁷⁸.

Księżyc⁷⁹ w tekście Szostaka, jest symbolem tajemniczych i zakrytych stron natury świata, ale i samego bohatera, i wszystkiego, co jest z nim związane. Nic nie może być zwyczajne, każda chwila ma znaczenie, także wspomnienie powinno mieć odpowiednią oprawę. Pragnieniem bohatera jest wpisać na zawsze do swojej pamięci tamto spotkanie. Zamknięte w pamięci staje się mitem możliwym do przywołania w dogodnym momencie. Jak zauważa Piotr Parandowski:

wszelka pamięć ludzka jest zbiorem mitów, one bowiem rodzą się w samym akcie poznania. Potem dojrzewają i konserwują się w niepojętej filmotece, obrazy łączą się w nieskończonych konfiguracjach i tworzą właśnie ową mitologię wspomnień⁸⁰.

Według Parandowskiego pamięć jednostki jest konstrukcją, złożoną z pewnych relacyjnie ułożonych symboli, mitów i archetypów (zgodnie z poglądami Carla Gustava Junga). Każdy człowiek odtwarza przeszłe wydarzenia posiłkując się własną, mitologizującą wizją świata. Podobnie dzieje się z Dumanowskim, dla którego bronowicka noc staje się mitem arkadyjskiej szczęśliwości. Cenne w analizie omawianego zjawiska są także ustalenia Marka Zaleskiego, dla którego „jesteśmy tworem naszych wspomnień i nasza świadomość jest funkcją naszej pamięci. Ta nasza przeszłość domaga się od nas upamiętnienia i pragnienie upamiętniania przeszłości stale

odnoszącym się do spraw ostatecznych, ale nigdy niesprowadzającym transcendencji do świata empirycznego. Symbol jest syntezą, w której łączą się przeciwieństwa, czego konsekwencją jest ambiwalencja znaczeniowa i aksjologiczna (np. księżyc symbolizować może zarówno życie, jak i śmierć, starość, życie nienarodzone i pozagrobowe)”. Zob. E. Masłowska, *Narracyjność symbolu. Ludowe narracje budowane na bazie lunarnej symboliki przejścia* [w:] *Narracyjność języka i kultury*, pod red. D. Filar, D. Piekarczyk, Lublin 2014, s. 241

⁷⁸ W. Szostak, *Dumanowski...*, s. 71.

⁷⁹ Mircea Eliade dostrzega, że: „metafizycznym przeznaczeniem Księżyca jest żyć i pozostać jednocześnie nieśmiertelnym, zaznać śmierci jako odpoczynku i regeneracji, ale nigdy kresu”. Zob. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, Warszawa 1966, s. 164 [za:] A. Szyjewski, *Etnologia religii*, Kraków 2001, s. 449.

⁸⁰ P. Parandowski, *Mitologia wspomnień*, Warszawa 2008, s.9.

znajduje wyraz w naszych poczynaniach”⁸¹. Dumanowski pragnie upamiętnić przeszłość, odtwarza tę magiczną noc poprzez stałe powtórzenia. Jego romans z Klementyną trwa dziesięć lat, a bohater stara się wciąż na nowo przywoływać przeszłość. Znamienne staje się także nawiązywanie romansów z kolejnymi potomkiniami Klementyny – Anastazją i Apolonią

W *Dumanowskim* rytuały pełnią specyficzną rolę – nie mają tak silnych konotacji religijnych jak np. w *Chocholach*. Nie oznacza to jednak, że ich w tym tekście nie ma. Są i nic w tym dziwnego, gdyż nawet w silnie zsekularyzowanym społeczeństwie, psychika rządzi się tymi samymi prawami: mity, archetypy to nieodłączny element ludzkiego życia.

Wit Szostak zamyka *Trylogię... Fugę*, która stanowi opowieść o przemijaniu, starzeniu się oraz niemożności powrotu do lat dzieciństwa. Umierają bohaterowie – Dziadek, Babcia, Matka – a wraz z nimi: mity, rytuały i wszystko to, co nadaje życiu sens.

Bohater odbywa podróż do przeszłości, dzięki czemu próbuje ponownie zanurzyć się w świecie obrzędu. Wraca do wczesnych wspomnień z dzieciństwa, co według koncepcji Alfreda Adlera jest „fikcją prowadzącą” – stanowi ona synonim mitu oraz odnosi się do „znaczącego wydarzenia we wczesnym dzieciństwie, które zostało (świadomie) zapamiętane, zdarzenie to przekształciło się w mit, który odgrywa rolę przewodnika w życiu danej jednostki, bez względu na to, czy ma ono charakter fikcyjny czy też nie”⁸². W *Fudze* bohater wspomina „tamto lato”, kiedy poznał Pawła, a także zaprzyjaźnił się z Kozłem Ostrowskim. To wówczas założyli tajne bractwo, a także po raz pierwszy odkryli smak rozczarowań. Czytelnik jednak nie odnajdzie odpowiedzi na pytanie, czy te wskrzeszane przez Chochola skrawki przeszłych wydarzeń, stanowią fikcję, wymysł bohatera czy prawdę? Bartłomiej ze smutkiem konstatuje: „Na fotografiach pana Zygmunta jest cały świat, ale wiele lat później, siedząc na schodach i przeglądając stary album mojego dziadka, na żadnych zdjęciach nie mogę odnaleźć siebie”⁸³.

Chochół nie poddaje się jednak, lecz próbuje odkryć własną tożsamość i korzenie swej zwielokrotnionej osobowości. Temu służą przywoływane w umyśle rytuały z przeszłości, bohater wspomina dziadka i babcię i ich zwyczaje mające w sobie coś z

⁸¹ M. Zaleski, *Formy pamięci...*, s. 5.

⁸² R. May, *Błaganie o mit...*, s. 61.

⁸³ W. Szostak, *Fuga...*, s. 60.

sakralności. Obrzędy seniorów pomagały im jakoś odnaleźć się w świecie, którego już nie do końca rozumieli, a dodatkowo oswajały ich ze śmiercią:

Babcia uważnie czytała codzienną prasę i wycinała z niej nekrologii oraz doniesienia kroniki kryminalnej o morderstwach. W ten sposób pozwalała sobie na niebezpieczną grę z osaczającym wszystkich przemijaniem. Szczególnie interesował ją postęp działań śmierci w najbliższej okolicy. Kiedy tylko ktoś z ulicy S. albo sąsiednich przecznic zasnął w Panu, babcia z pewnym dwuznacznym triumfem obwieszczała:

- I co, widzicie? To całkiem niedaleko⁸⁴.

Obsesja Babci („rzucanie się w objęcia śmierci”) wykraczała jednak poza zbieranie nekrologów – jej kolejną pasją stały się wizyty na krakowskich cmentarzach. Te zachowania – zawieszone między świeckością a religijnością – były dla seniorki rodu ważnymi codziennymi rytuałami. Specyficzne pasje seniorów wyznaczały oś dnia, wprowadzały ład i porządek:

Po śniadaniu dziadek ruszał na zakupy, a babcia robiła uważny przegląd prasy. Z przyniesionych przez dziadka produktów babcia następnie gotowała obiad, który zjadali wczesnym popołudniem. Potem dziadek kładł się na poobiednią drzemkę, a babcia ruszała w stronę nekropolii. Kiedy wracała, przebudzony dziadek już czekał z przygotowanym podwieczorkiem. Wtedy rozmawiali i wymieniali się codziennymi spostrzeżeniami, potem jedli kolację, oglądali telewizję i kładli się spać, aby następnego dnia znów wyruszyć na plac targowy i cmentarze⁸⁵.

Życie bohaterów toczyło się godzina za godziną, dzień za dniem. Każdy poranek był do siebie podobny, podobnie wieczór, co dawało poczucie bezpieczeństwa. Bohaterowie żyli, funkcjonowali w pewnych schematach, dzięki czemu nadawali sens własnej egzystencji

Jak już zostało zasygnalizowane *Fuga* to opowieść o przemijaniu, śmierci, umieraniu – rytuały jakoś porządkują rzeczywistość, nie są jednak w stanie zatrzymać upływu czasu. Fascynacja śmiercią, przemijaniem, wydaje się być dla Szostaka istotnym tematem.

W powieści Szostaka także sama opowieść, którą snuje Bartłomiej pełni rolę swoistego rytuału. „Opowiadanie samego siebie” staje się pewnego rodzaju rytmem – bohater nie potrafi wyzwolić się ze świata własnych impresji. Siada na schodach, krąży po mieszkaniu i wciąż na nowo prowadzi narrację z własnym życiem. Tak dzieje się

⁸⁴ Tamże, s. 43.

⁸⁵ Tamże, s. 49.

choćby w rozdziale *Fuga IV*, w którym Chochół chodzi po mieszkaniu i dialoguje z samym sobą;

Pakuję do pudeł stare rzeczy. Muszę zlikwidować mieszkanie, w którym kiedyś żyłem. Chodzę po domu, który pamiętam sprzed lat. Jedno wspomnienie chcę zachować. Moja matka umarła rok temu. Zostawiłem w domu szczęśliwą rodzinę⁸⁶.

Powracanie w myślach do minionych dziejów staje się obsesją bohatera, nie tylko w tym rozdziale, ale także w pozostałych. Bartłomieja męczą demony przeszłości, tańczy chocholi, obłąkańczy taniec z samym sobą. Jego rytuał wspomnienia jest próbą powrotu do utraconego raju, Edenu, jakim była przeszłości, po której jednak zostały tylko stare, nikomu niepotrzebne rzeczy i fotografie.

W każdym z utworów Szostaka odnajdujemy podobne wątki i tematy, ukazane w różnych odsłonach, udowadniają one podstawową prawdę o człowieku – niezależnie od czasu i miejsca zawsze poszukuje on odpowiedzi na podstawowe pytania o sens życia.

Krakowski prozaik to pisarz szczególny – w *Trylogii krakowskiej* udało mu się połączyć trzy rodzaje rytuałów: sakralnych (*Chochół*), zdesakralizowanych (*Dumanowski*) i zajmujących pozycję pośrednią, częściowo metafizyczną (*Fuga*). Dzięki temu czytelnik uzyskuje pełną panoramę skomplikowanej kategorii, jaką jest obrzęd. Stanowi to swoiste *novum*, które daje odbiorcy możliwość „smakowania” tekstu i odkrywania wciąż innych ścieżek badawczych.

3.3. Między *sacrum* a *profanum*

Sacrum to pojęcie z pogranicza teologii (religioznawstwa), etnologii, jednak znajduje swoje miejsce także w badaniach literackich⁸⁷. To pojęcie wprowadzone do

⁸⁶ Tamże, s. 112.

⁸⁷ W artykule Renaty Jagodzińskiej *Samotność, alienacja, oddalenie. Problematyka egzystencjalna w poezji Adama Zagajewskiego* możemy znaleźć rozważania nad tym, jakie miejsce w literaturze zajmuje *sacrum*. Badaczka nawiązuje do ustaleń Stefana Sawickiego, który pisał, że *sacrum* w literaturze to „hasło wywoławcze dla różnorodnych elementów sakralnych, związanych bliżej z religijną postawą, z tym, co nadnaturalne”. Zob. S. Sawicki, *Sacrum w literaturze* [w:] *Sacrum w literaturze*, pod red. J. Gotfryda, M. Jasińskiej-Wojtkowskiej, S. Sawickiego, Lublin 1992, s. 172-193 [za:] R. Jagodzińska, *Samotność, alienacja, oddalenie. Problematyka egzystencjalna w poezji Adama Zagajewskiego* [w:] *Poezja polska na obczyźnie...*, t. 2, s. 336. Jagodzińska odnosi się także do ustaleń Zofii Zarębianki, która podjęła polemikę z tezami Sawickiego. Zarębianka pytała: „Czy *sacrum* występujące w literaturze zawsze w sposób konieczny musi być związane z religijną postawą? Czy nie można pomyśleć *sacrum* »świeckiego«, na mocy analogii wobec tzw. »mistyki naturalnej«, występującej dość często jako pewien

historii religii przez Rudolfa Otto w jego głośnej pracy *Świętość*⁸⁸ na oznaczenie sfery przeżycia religijnego w odróżnieniu od *profanum* – sfery przeżycia świeckiego. Według teologa *sacrum* jest unikalnym zjawiskiem przejawu ludzkiej natury. Definicję Otto rozszerzył Mircea Eliade, opisując zarówno *sacrum* jak i *profanum*. Eliade zwrócił uwagę, że ludzie religijni rozgraniczają obydwa światy na świat wartości wyższych i wartości niższych. *Sacrum* daje człowiekowi możliwość znalezienia równowagi pośród chaosu świata, w którym trwa. Pozwala uporządkować życie, staje się pomocne w określaniu jego celów i sensu, hierarchizuje świat wartości. Dzięki doświadczaniu świata w sposób symboliczny, mistyczny, człowiek doświadcza rzeczywistości sakralnej, i to ona wyznacza kierunek ludzkiego trwania. Szczególnie znaczące było poszerzenie definicji religijnego *sacrum* o inne zakresy. Eliade podkreślał, że nie jest ono jedynie przypisane do świata religii, ale bywa obecne także w sztuce i literaturze, może stanowić element utworu literackiego, przedmiot interpretacji, stać się również perspektywą dla rozważań teoretycznych, pozwala dotrzeć do istoty literatury, zrozumieć jej sens w życiu człowieka⁸⁹.

Kolejnym pojęciem ważnym w analizie kondycji człowieka jest duchowość, która stanowi zdolność rozumienia siebie, umiejętność zmierzenia się z podstawowymi pytaniami o to, kim jestem i dokąd zmierzam, jakie wartości powinny mną kierować? Istotą duchowości jest zdolność określenia nie tylko siebie, ale także wybór właściwej postawy wobec świata i wartości nadrzędnych, także Boga. Duchowość znajduje się w polu badawczym różnych nauk. Magdalena Kapała w artykule *Duchowość jako niedoceniany aspekt psyche. Propozycja nowego ujęcia duchowości w psychologii – kategoria wrażliwości duchowej* przytacza różne definicje duchowości, tak jak ją rozumieją poszczególni psychologowie, teologowie, filozofowie, antropologowie i socjologowie. Jak zaznacza badaczka, duchowość jest szczególnie potrzebna człowiekowi przełomu XX i XXI wieku i zajmuje ważne miejsce w psychologii: „jeśli założymy, że głównym jej zadaniem jest kompletne, całościowe wyjaśnienie oraz opis istoty ludzkiej i jej zachowań. Przyjęcie koncepcji holistycznej, np. człowieka wielowymiarowego zakłada myślenie o nim jako o całości – psycho-fizyczno-

typ doświadczenia duchowego i nie odwołującej się do żadnego systemu religijnego ani nawet do żadnej instancji postrzeganej jako absolutna transcendencja?”. Zob. Z. Zarębianka, *Tropy sacrum w literaturze XX wieku*, Bydgoszcz 2001 [za:] R. Jagodzińska, *Samotność, alienacja, oddalenie...* [w:] *Poezja polska na obczyźnie...*, t.2, s. 338.

⁸⁸ Por. R. Otto, *Świętość: elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. B. Kupis, Wrocław 1993.

⁸⁹ M. Eliade, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1999, s. 6.

duchowej, co podkreśla fakt współlistnienia tych sfer i ich wzajemnych oddziaływań”⁹⁰. Kapała wprowadza pojęcie „wrażliwości duchowej” w miejsce stosowanego nieraz terminu „inteligencji duchowej”, dzięki czemu duchowość nabiera nowych znaczeń – zaakcentowany zostaje aspekt poznawczo-motywacyjny omawianego pojęcia⁹¹.

W powieściach Szostaka obecna jest zarówno sfera *sacrum* jak i szeroko pojęta duchowość. Pisarz dostrzega wartość przeżyć duchowych, które motywują jednostkę do działania poprzez stawianie sobie celów życiowych i dążenie, aby je zrealizować. W tekstach krakowskiego prozaika wymiar *sacrum* i *profanum* nie istnieje na zasadzie przeciwieństw, lecz wzajemnie przenikających się sfer. Z takim zjawiskiem mamy do czynienia we wszystkich utworach pisarza, które stanowią realizację archetypicznych sił tkwiących w ludzkiej psychice.

Relację *sacrum* – *profanum* można analizować z różnych perspektyw. Pierwszą warstwę stanowi czas i przestrzeń, które odgrywają zasadniczą rolę w mitologizacji „Szostakowego świata”. Kolejna warstwa to powieściowi bohaterowie – stanowią oni przykład postaci pogrążonych w świecie własnych nieprzepracowanych archetypów (zarówno w wymiarze indywidualnym jak i zbiorowym). Upraszczając można założyć, że poszczególne postacie powieściowe (które żyją w konkretnej przestrzeni i czasie) egzystują na granicy świętości i świeckości, czego przejawem staje się ich walka o uznanie w relacjach społecznych. Truizmem już stało się twierdzenie, że „człowiek jest istotą społeczną”, a jednostka realizuje się w konkretnym społeczeństwie wchodząc w relacje z innymi ludźmi. Bohaterowie z powieści autora *Chocholów* próbują jakoś umiejscowić się w świecie nawiązując różne kontakty interpersonalne. Wszystko to przebiega na styku sfer *sacrum* i *profanum* – Szostak ukazuje, że obie te płaszczyzny mają zawsze charakter międzyludzki.

Chociaż pisarz ukazuje wykreowane przez siebie postacie w jakiś konfiguracjach międzyludzkich, to jednak pokazuje, że są oni indywidualistami skoncentrowanymi przede wszystkim na sobie i własnych odczuciach. Rollo May dostrzega zagrożenia, jakie niesie ze sobą egoistyczny indywidualizm, który współcześnie przybiera wręcz obsesyjny charakter. Omawia ryzyko, jakie wiąże się z przyjęciem takiej postawy życiowej. W społeczeństwie amerykańskim (badanym przez May’a) indywidualizm stał

⁹⁰ M. Kapała, *Duchowość jako niedoceniony aspekt psyche. Propozycja ujęcia duchowości w psychologii – kategoria wrażliwości duchowej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2017, vol. 30, nr 1, s. 8.

⁹¹ Por. Tamże, s. 11.

się niemal nowym mitem, który psychiatra określa jako „mit samotnej chatki na prerii”. Nie waha się użyć słowa „narcyzm” na omówienie tego zjawiska⁹².

W *Trylogii krakowskiej* bohaterowie patrzą na świat przez pryzmat własnych oczekiwań i potrzeb, nie potrafią wyjść poza osobiste oczekiwania. W odniesieniu do *Chocholów* Ryszard Wołosz dostrzega, że

rodzina Chocholów może być modelem nie tylko wspólnoty, ale także wszelkich relacji międzyludzkich. Stosunki między członkami tytułowej rodziny stanowią w pewien sposób emblemat wszelkich kontaktów z drugim człowiekiem. W powieści Szostaka z innymi się obcuje, okazują się oni nieprzejrzyści, niedostępni. Problem poznania drugiego człowieka stanowi, jak się zdaje, jeden z kluczowych tematów książki, a utrata złudzeń o możliwości zyskania dostępu do niej, całkowitego oswojenia jej obcości, okazuje się najważniejszym doświadczeniem bohatera powieści⁹³.

Szostak w wielu partiach swoich utworów ukazuje alienację poszczególnych postaci. Warto przywołać trzy cytaty pochodzące z tryptyku, aby zobrazować to zjawisko:

Nie byłem już strażnikiem tego miasta. Jak inni wymijałem ludzi i przeszkody, by tylko bezboleśnie dotrzeć do domu, jak inni wbijałem nos w ziemię, unikając rozmów, przypadkowo spotkanych znajomych, w ostateczności wybąkując konwencjonalną formułkę życzeń. (...) Sienna, Stolarska, Dominikańska, Planty, ulica S., nareszcie. Chyłkiem wróciłem do Domu⁹⁴.

Nachodzące go [Dumanowskiego – A.M.] coraz częściej w ludwikowskiej chałupie myśli o starości sprawiały, że Józefat Dumanowski zaczął się poważnie zastanawiać nad swą przyszłością. Dotarło do niego, że nigdy nie wyobrażał sobie swych ostatnich lat. Gdzie będzie, kiedy przyjdzie na niego śmierć. Nie miał domu, w którym mógł się spokojnie zestarzeć; nie miał rodziny, przy której mógł zacząć tracić siły, licząc na jej pomoc i zrozumienie. Był sam, wprawdzie zdrowy i sprawny, ale coraz mocniej czujący brzemień przeżytych intensywnie lat⁹⁵.

Wypełniłem ten dom wspomnieniami. Dobrze mi z nimi. Nie wiem, czy są prawdziwe, czy też otaczają mnie duchy mej wyobraźni. Nie ma już nikogo, kto mógłby mi pomóc. Wszyscy nie żyją albo odeszli. Nie znam numerów ich telefonów⁹⁶.

⁹² Por. R. May, *Błaganie o mit...*, s. 92-105.

⁹³ <http://www.krytyka.polonistyka.uj.edu.pl/documents/3034977/661dd8ac-f201-4a67-8101-4e8359017c5e> [dostęp: 11.10.2020].

⁹⁴ W. Szostak, *Chocholy...*, s. 48.

⁹⁵ Tenże, *Dumanowski...*, s. 122.

⁹⁶ Tenże, *Fuga...*, s. 223.

Czemu służy zaakcentowanie roli Domu? Jaki zamysł kierował Szostakiem? Dociekliwy czytelnik dostrzeże, że miejsce zamieszkania stanowi ważny element prozy autora *Fugi*. Nawet postaci „bezdomne” (jak Bartłomiej z *Fugi VII* czy Dumanowski, który chociaż pomieszkuje w różnych miejscach, to jednak nigdzie nie jest w pełni u siebie) dostrzegają ważną rolę Domu-Arkadii. *Chocholy* stanowią najsilniejszą realizację tego mitu. Wraz z kryzysem w obrębie rodziny, także miejsce zamieszkania przestaje być miejscem przyjaznym:

Za dawnych czasów kryliśmy te [negatywne – A.M] emocje jako nieistotne, przypadkowe, one rozwiewały się same. Nastrój Domu nie pozwalał, by logika win i licytacja na wzajemne krzywdy ustalały nasze wzajemne relacje. Było dobrze bez tego, nie czuliśmy się jacyś zakłamanii, nie mieliśmy potrzeby codziennego wylewania żali. Po śmierci babci Marii wszystkie hamulce nagle puściły. (...) Sprawy były błahe, krzywdy nijakie, przywoływane emocje letnie, aż dziw, że w tym przypomnieniu mogły rozpaść się do takich temperatur. W Domu wszyscy ścierali się jak burzowe chmury. Potyczki rozgrywały się wszędzie⁹⁷.

Dumanowski stanowi powieść, w której bohater wciąż szuka swego miejsca w świecie, nigdzie nie jest w pełni u siebie. Ciągłe zmienia miejsca zamieszkania (choć najsilniej związany jest z Krakowem i okolicą), jednak nie daje mu to zadowolenia. U kresu swego życia pogrąża się w melancholii, chociaż mieszka w pięknym krzeszowickim pałacu, to jednak ma poczucie braku zakorzenienia:

W te dni, skostniały nad piecem chlebowym, pomrukiwał coś do siebie w nieznanym nikomu języku, czasem pogrzebaczem odpędzał snujące się wokoło zjawy, to znowu płakał, jakby zobaczył kogoś, kogo w dawnym życiu kochał. Czasem przyzywał przez długie godziny jakieś imię i denerwował się starczą niecierpliwością, kiedy wołana osoba nie przychodziła. Ci, na których czekał, nie żyli od wielu dekad⁹⁸.

Inna realizacja mitu „domu” przedstawiona jest w *Fudze*, w której kamienica przy ulicy S. staje się enklawą, miejscem ożywiających pamięć. Dla bohaterów stanowi miejsce przyjazne i dające nadzieję na pozytywne zmiany w życiu, np. w *Fudze VI* czytamy: „Tu będzie nasz dom, Zosia się ucieszy. My będziemy szczęśliwi. Uwolnimy się od tamtego mieszkania, od tego osiedla i prymitywnych sąsiadów. Sami nowobogaccy. Tu

⁹⁷ Tenże, *Chocholy...*, s. 325.

⁹⁸ Tenże, *Dumanowski...*, s. 198.

będziemy żyli naprawdę”⁹⁹. Z kolei w *Fudze VII* Bartłomiej podkreśla: „Czuję się bezpiecznie, mieszkanie coraz bardziej przypomina dom”¹⁰⁰.

Wydarzenia w powieściach Szostaka rozgrywają się na styku *sacrum* i *profanum*, trudne, a czasem niemożliwe, jest oddzielenie jednego obszaru od drugiego. Wykreowany przez pisarza świat staje się miejscem silnie naznaczonym przez archetypy, które tkwią nie tylko w umysłach bohaterach, ale także emanują w samej konstrukcji utworów.

Chocholy przypominają budowę tragedię grecką, w której mamy wprowadzenie, zawiązanie akcji, rozwinięcie, punkt kulminacyjny, perypetie i rozwiązanie akcji. W części inicjującej tryptyk jest podobnie – najpierw mamy zapoczątkowanie idei Domu, następnie jego rozwój (oparty na współdziałaniu poszczególnych postaci), dalej kryzys, powolny upadek i apokalipsę, a następnie składanie świata z fragmentów tego, co z niego pozostało.

Tego typu nawiązań do starożytnego świata znajdujemy o wiele więcej, obecne są, np. w tytułaturze poszczególnych rozdziałów (jest ich osiem): Arche, Ethos, Prosopon, Kenosis, Krisis, Agon, Daimon, Eschaton; powołaniu chóru, który w *Chocholach* występuje jako „chór starców”. Pisarz sięga po charakterystyczne motywy z tragedii greckiej – w starożytności chór komentował wydarzenia, wyrażał poglądy, ale nie wpływał na bieg wydarzeń. Odwrotnie niż w powieści Szostaka, w której ważne miejsce zajmuje babcia Maria Chochół (jedna z postaci „chóru starców”) – to ona decyduje, wpływa na to, co dzieje się w Domu:

Nestorka rodu, pani obojga Domów, podziemnego i naziemnego, władczyni żywych i strażniczka umarłych, opiekunka wszystkich Chochółów świata, babcia nasza, piastunka, rodzicielka i żywicielka, matka, teściowa, prababcia, wdowa, bratowa, pani labiryntu i królowa pszczół¹⁰¹.

W utworze Szostaka pełni ona rolę opoki, skały, na której opiera się idea Domu, wraz z jej śmiercią (punktem kulminacyjnym) następuje powolny rozpad świata. Warto zwrócić uwagę na godności, którymi określona jest babcia – dotyczą zarówno jej obecności fizycznej w przestrzeni domu, jak i rodziny (opiekunka wszystkich Chochółów, rodzicielka, matka, teściowa), ale także symbolicznej roli odsyłającej do

⁹⁹ Tenże, *Fuga...*, s. 179

¹⁰⁰ Tamże, s. 201.

¹⁰¹ Tenże, *Chocholy...*, s. 258.

świata kultury (pani labiryntu, królowa pszczół, pani obojga Domów, podziemnego i naziemnego, władczyni żywych).

Szostak porządkuje świat powieściowy, dzieląc go na dwie części, które wyznacza śmierć babci Marii: 4 rozdziały przed jej śmiercią, o której czytelnik jest informowany w 5 rozdziale – ten i kolejne są opisem zmian w obrębie kamienicy przy ulicy S. Babcia Marysia, która po śmierci babci Marii przejmuje jej rolę w chórze starców, uświadamia domownikom, jak nikła jest granica między dwoma światami, jej śpiew przenosi w inne rejestry znaczeń:

Pieśń babci Marysi wyprowadzała mnie z miejsca obrzędu, śpiew przenosił mnie w inne światy i nastroje. (...) Wreszcie pieśń się skończyła, babcia Marysia zamilkła na chwilę i odkasznęła, po czym nieproszona przez nikogo zaczęła kolejną pieśń. I wtedy usłyszałem, jest drabina do nieba, już od połowy pierwszej strofy, łamiący się głos mojej Matki (...). To współbrzmienie matki i córki poniosło pieśń aż pod same belki stropu, sam Pan Jezus go nosił, czułem niemal fizycznie, jak ten dwugłos wypełnia ściany, jak podbija dach coraz wyżej i wyżej, jak po tym świecie chodził¹⁰².

Chocholy ukazują złożoność zachowań postaci poprzez odniesienia do pewnym archetypicznych zjawisk. Zabieg taki w przypadku omawianego tekstu jest celowy – pisarz ukazuje powolną degradację mitu w kulturze postmodernistycznej. Zwraca na to uwagę sam autor w tekście *Degradacja mitu – degradacja fantasy*:

Świat przedstawiony stopniowo odzierany jest z właściwej *sacrum* tajemnicy. Procesy w nim zachodzące tłumaczone są w sposób nie mitologiczny, lecz *quasi*-naukowy, gdzie magia staje się swoistą technologią. (...) Zanika umiejętność czytania świata jako hierofanii. Opowieść o czasach mitologicznych, jako strategia odniesienia do mitu, podlega istotnej modyfikacji. Niezrozumiałe stają się nie tylko mity, ale też świat, w którym odniesienie do *sacrum* było czymś fundamentalnym¹⁰³.

Pisarz ukazuje w swoich dziełach (w tym w *Chocholach*), do czego prowadzi degradacja mitu. Poprzez zanegowanie duchowości (która staje się czymś martwym) rozpadowi ulega najpierw Dom, a potem cały świat. *Sacrum* niegdyś stanowiło szkielet, konstrukcję, na której opierała się rzeczywistość.

¹⁰² Tamże, s. 278-279.

¹⁰³ W. Szostak, *Degradacja mitu – degradacja fantasy* [w:] *Fantastyczność i cudowność. Wokół źródeł fantasy*, pod red. T. Ratajczaka, B. Trochy, Zielona Góra 2009, s. 29.

W *Fudze* pojawiają się postaci znane z *Chocholów*, lecz w innych wariacjach i pozbawione symbolicznej roli w rodzinie (a może raczej Rodzinie). Jako przykład może posłużyć Andrzej, który w *Chocholach* jest stryjecznym bratem narratora (i królem zbieractwa), zaś w *Fudze* zwyczajnym dozorcą kamienicy przy ulicy S. niespokrewnionym z narratorem. I część *Trylogii krakowskiej* przynosi interesujący obraz Andrzeja, postaci trochę nie z tego świata:

Andrzej, który zaprzyjaźnia się z rzeczami, dziwny Andrzej, pielęgniarz starych sprzętów. Cichy aniołek i dobry duszek Domu, który odciąża nasze myślenie z tej codziennej banalności, że ciągle coś zepsute, coś trzeba nasmarować, dokręcić (...). Andrzej nakręcający ukryte mechanizmy naszego Domu, dzięki niemu sen Chocholów spokojny, dzięki niemu Chocholowie tylko do wyższych rzeczy (...) ¹⁰⁴.

Stryjeczny brat narratora jest zarówno „opiekunem podskórnych układów” jak i „pasterzem domowych żywiołów”. Przypisywanie mitologicznych określeń bohaterom to typowy wyznacznik *Chocholów*. Z kolei rodzina bohatera-narratora w *Fudze* jest już silniej zdemitologizowana – z ambitnej koncepcji Domu jako rodowej siedziby zostają tylko niszcząca kamienica i klitki mieszkań. Andrzej jest nadal znawcą rzeczy, ale nie ma w tym jego zajęcia nic z cudowności, tajemniczości i dziwności jak w części inicjującej tryptyk. Czytelnik może przyjąć założenie, że relacja *sacrum versus profanum*, jest także relacją *Chochóły versus Fuga*. Ten pierwszy tekst jest silnie naznaczony metafizycznością, dziwnością, z której w *Fudze* zostają już tylko skrawki.

Zupełnie innym tekstem jest *Dumanowski*, który stanowi utwór najmniej związany z *Chochołami* i *Fugą*. W utworze tym zostaje ukazane powolne odchodzenie od „logosotwórczej” roli mitu, na co zwraca uwagę Katarzyna Ossowska:

Można stwierdzić, że Szostak zaprezentował w *Dumanowskim* dwa procesy: mitotwórstwa oraz degradacji mitu, a tym samym degradacji konkretnej powieści *fantasy*. Postać głównego bohatera przetrwała w tradycji oralnej, w której Dumanowski urasta do rangi prawie boga, niezwykłego bohatera narodowego, co jest oczywiście podstawą mitotwórstwa. Historia jego życia została również ujęta w piśmienniczych pamiątkach sporządzonych przez historyków, co destrukcyjnie wpłynęło na sam mit (...). Możliwość porównywania kilku relacji losów niezwykłego bohatera motywuje odbiorców do racjonalizacji zbieranych faktów, ich zestawiania oraz eliminowania tych

¹⁰⁴ W. Szostak, *Chochóły...*, s. 167.

fragmentów, które są mało prawdopodobne. W ten sposób mit zostaje pozbawiany swej sakralności¹⁰⁵.

Ossowska określa omawiany tekst jako „graniczny”, „programowy”, w którym pisarz daje wyraz swoim poglądom na temat „mitotwórczej roli literatury”. W *Dumanowskim* ścierają się *sacrum* z *profanum*. Czytelnik odnajduje w powieści odniesienia zarówno do „cudowności” (w rozumieniu jaki dostarcza realizm magiczny), jak i realizmu (proza historyczna). Oba te elementy pisarz próbuje połączyć. Jak zauważa Ossowska „mit zostaje pozbawiony swej sakralności”. Warto prześledzić to zjawisko na konkretnym przykładzie:

To Szczęśny Żołądz wymyślił, by do Krakowa Józefat Dumanowski wjechał na białym koniu, który zawsze symbolizował ocalenie i nadzieję. Dumanowski starał się jednak przekonać młodszych od siebie rewolucjonistów, że dobiegający siedemdziesiątki mężczyzna wygląda na wierzchowcu raczej śmiesznie niż dostojnie; nawet księżę Czartoryski, który podczas swego pamiętnego wjazdu był dokładnie w wieku Dumanowskiego, rozsądnie wybrał kryty powóz (...) Wbrew licznym opowieściom, które krążyły pośród polskiego ludu, dawno nie siedział w siodle, więc swoje poświęcenie okupił bólem pośladków. (...) Wtedy zrozumiał, nie po raz pierwszy, że rodzenie się symboli jest zawsze okupione czymś cierpieniem¹⁰⁶.

Szostak najpierw wprowadza jakiś symbol (w tym wypadku jest nim „biały koń” czy sam „Dumanowski”), by następnie odrzec go wszelkich dodatkowych znaczeń i odniesień. Prowadzi to do komizmu w całym opisie sytuacji – poprzez humor pisarz ukazuje, do czego prowadzi odrzucenie wszelkiej duchowości. Powieść krakowskiego pisarza może być rozumiana jako egzemplifikacja poglądów Szostaka na temat mitu, symbolu i szerzej *sacrum* czy duchowości. Według Dariusza Brzostka „opowieść o (...) czynach herosa kulturowego jest o tyle autentyczna (zgodna z rzeczywistością), o ile autentyczna i żywa jest w danej kulturze wiara w mit, którego opowieść ta jest integralną częścią”¹⁰⁷. Dla bohaterów powieściowych (zwłaszcza prostego ludu) Ojciec Republiki był żywym symbolem walki ze złem. Na jego temat powstały liczne legendy, pieśni oraz biografie. Dumanowskiego traktowano z cziłą przynależną największym bohaterom, przydawano przymioty, które swoją powagą stawiały go w gronie świętych. Określano go mianem „strażnika wolności”, „obrońcą uciśnionych”,

¹⁰⁵ K. Ossowska, „*Dumanowski*” Wita Szostaka..., s. 93.

¹⁰⁶ W. Szostak, *Dumanowski*..., s. 126.

¹⁰⁷ D. Brzostek, *Problemy motywacji fantastycznej i fantastycznonaukowej* [w:] *Polska literatura fantastyczna. Interpretacje*, red. A. Stoffa, D. Brzostka, Toruń 2005, s. 22.

„przynoszącego nadzieję”. Przywołane określenia przywodzą na myśl litanie, w których wymieniane są liczne dookreślenia danej postaci.

Trylogia krakowska jest cyklem, w którym niezwykle mocno ściera się *sacrum* z *profanum*, co w zasadzie stanowi wyznacznik wszystkich powieści Szostaka, nie tylko tych wchodzących w skład tryptyku. Ponownie warto podkreślić, że pisarz wykreował światy oparte na wzorcach greckich i hebrajskich (kosmogonia, tragedia antyczna, *Pismo Święte*), dzięki czemu nawiązał do bogatej tradycji judeochrześcijańskiej. Szostak stworzył powieści, w których z jednej strony, wskrzesił dziś już nieco „zakurzone” mity, z drugiej strony ukazał powolne odchodzenie świata Zachodu od rzeczywistości symboli. Wydaje się zatem, że autor *Chochółów* osiągnął założony przez siebie cel – dał czytelnikowi możliwość odkrywania „strona po stronie” mitotwórczej roli literatury, a co się z tym wiąże – duchowości w sekularyzowanym świecie XXI wieku. Relacja *sacrum-profanium* w tekstach pisarza jest wielopłaszczyznowa, a autor ukazuje złożoność świata i tego, że literatura (w tym *fantasy*) nie może rezygnować z mitu.

Rozdział 4. Czas i przestrzeń w utworach autora

Heraklit z Efezu mawiał: „wszystko płynie i nic nie pozostaje takie samo” – nic nie trwa w miejscu, wszystko przemija. Zmiany dotyczą ludzi (jedni się rodzą, a drudzy umierają), ale przekształceniu ulega także czas i przestrzeń. Każdy człowiek jest zanurzony w czasie i umiejscowiony w jakiejś przestrzeni. W konkretnym miejscu mieszka, żyje, pracuje, ale z każdym dniem zbliża się do śmierci. Czas, tak jak jest on pojmowany obecnie, stanowi jeden z wątków artykułu Ewy Włodarczyk:

Wydaje się, że współczesny człowiek (w wielu kulturach i społeczeństwach) prowadzi w swojej codzienności swoisty wyścig z czasem, ciągle gdzieś się spiesząc i niejako „ścigając się” z czasem, który „pędzi”, „ucieka” i którego „nie ma”. Czas można jednak traktować dwojako, nadając mu dwojaką walencję: jako sprzymierzeńca swoich działań, jak i ich wroga, mających moc tworzenia i kreacji, jak i niszczenia i destrukcji, siłę obdarzania i odbierania¹.

Jednostka żyjąca w XXI wieku cały czas gdzieś się spieszy, ku czemuś podąża, wiecznie jest „zagoniona”. Brakuje jej chwili wytchnienia, zastanowienia się nad kierunkiem, ku któremu zmierza. Stąd też taka ilość publikacji na temat tego, jak zarządzać czasem². Współcześnie ludzie szukają wytchnienia, chwili relaksu w różny

¹ E. Włodarczyk, *Czas jako wymiar i obszar ludzkich działań (perspektywa pedagogiczna)* [w:] *Pedagogika społeczna wobec zagrożeń człowieka i idei sprawiedliwości społecznej*, pod red. W. Danilewicz, W. Theissa, Warszawa 2014, s. 394.

² Jako przykład mogą posłużyć takie publikacje jak: A. Olejniczak, *Efektywne zarządzanie czasem – wybrane zagadnienia*, „Marketing Instytucji Naukowych i Badawczych” 2013, nr 1 (7), s. 3-21 czy W. Idzikowski, *Efektywność osobista. Zarządzanie sobą i innymi w czasie*, Gliwice 2011. W Internecie można znaleźć liczne materiały do nauki efektywnego zarządzania czasem, zarówno darmowe *e-booki*, artykuły (niekoniecznie naukowe), czy propozycje szkoleń.

sposób, jednak nie potrafią wyzwolić się z własnego pośpiechu. Problem ten nie był zupełnie znany w kulturach archaicznych (ale także obecnie wśród społeczności tradycyjnych), w przeszłości ludzie egzystowali niespiesznie, potrafili zatrzymać się, nie „żyli w biegu”. Traktowali swoje bycie na Ziemi jako tylko preludium przed życiem po śmierci – przemijanie nie wzbudzało w nich takiego lęku jak w kulturze Zachodu.

Zarówno czas, jak i przestrzeń inaczej pojmowane są w zsekularyzowanym Zachodzie, a w inny sposób u ludów pierwotnych, które żyją w świecie silniej zanurzone w *sacrum*. Elżbieta Tarkowska zwraca uwagę na podstawową opozycję między czasem rozumianym w społeczeństwach industrialnych a takim sposobem myślenia, jaki dominuje u kultur tradycyjnych:

Rekonstrukcja, pojęcia czasu w społeczeństwach pierwotnych bardzo często sprowadza się do wydobywania jego cech specyficznych przez przeciwstawienie koncepcjom i wyobrażeniom czasu właściwym nowożytnym społeczeństwom zindustrializowanym. Nieuchronnym efektem takiego porównania jest opozycja dwu typów czasu: linearnego, ilościowego czasu współczesnych społeczeństw zachodnich i cyklicznego, jakościowego czasu społeczeństw pierwotnych. Te dość szeroko stosowane, niewątpliwie upraszczające określenia oddają najistotniejszą różnicę między tymi dwoma typami czasu³.

Badaczka opierając się na ustaleniach Edmunda Leacha wyodrębnia pięć rodzajów sposobów pojmowania (i przeżywania) terminu „czas”: czas pierwotny, historyczny, magiczny, naukowy i polityczny⁴. Pojmowanie (i doświadczanie) czasu rzutuje także na to, jak jednostka odbiera przestrzeń i swoje miejsce w świecie. Odnośnie tego aspektu ludzkiego życia warto odnieść się do ustaleń ks. Jacka Bramorskiego, który nawiązuje do ustaleń Mircei Eliadego i analizuje przestrzeń sakralną w kulturach archaicznych:

Jedną z istotnych form objawienia się *sacrum* jest hierofania przestrzenna. Sakralne doświadczenie przestrzeni pozwala człowiekowi religijnemu dostrzec niejednorodność otaczającego go obszaru - jego zróżnicowanie na *sacrum* i *profanum*. Podział ten oparty jest na odkryciu na danym terenie miejsc jakościowo innych, naznaczonych objawieniem się *sacrum*. Hierofania ustanawia w przestrzeni sakralne centrum, będące źródłem religijnej waloryzacji określonego obszaru. Centrum przestrzeni sakralnej to miejsce, w którym przejawia się rzeczywistość transcendentna. Jest ono jakby „pęknięciem” doczesnego wymiaru świata i otwarciem sfery *sacrum*. Manifestacja świętości dokonująca się w centrum jest objawieniem rzeczywistości absolutnej, które przeciwstawia się

³ E. Tarnowska, *Czas w społeczeństwie. Problemy, tradycje, kierunki badań*, Wrocław 1987, s. 24.

⁴ Por. Tamże, s. 26.

niereczywistości obszaru świeckiego. Centrum przestrzeni umożliwia przeobrażenie religijne pojętego chaosu w uporządkowany kosmos⁵.

Oczywiście rzeczywistość sakralna to nie jedyny wymiar przestrzenny, jednak w społeczeństwach tradycyjnych najsilniej determinuje poczynania jednostek. W kulturach archaicznych bardziej prawdziwe jest to, co święte – nawet świeckość jest przeżywana na sposób, który dla Europejczyka nosi znamiona magicznego spojrzenia na świat.

W badaniach literackich czasoprzestrzeń stanowi istotny element, to w niej i poprzez nią ukazany jest świat przedstawiony, który zawsze jest ukazany w jakimś „tu” lub „tam” oraz „wczoraj”, „dziś” i „jutro”. W utworach czas i przestrzeń stanowią rzeczywistość kompatybilną, komplementarną.

Sposób odbioru czasoprzestrzeni przez społeczeństwa tradycyjne stał się inspiracją dla Szostaka – w swoich tekstach próbuje on połączyć rzeczywistość magiczną z realistyczną. Pisarz wykracza poza konwencje znane przeciętnemu czytelnikowi, by dać mu możliwość zakosztować cudowności, która „przebija się” przez znane doświadczenia odbioru literatury. Jakkolwiek fabuła jego książek umiejscowiona jest w Polsce, to jednak pisarz ukazuje nie tylko sferę *profanum*, zwyczajności i codzienności, ale także „świat duchów”.

4.1. Czas świecki i czas magiczny w prozie pisarza

Szostak projektując swoich bohaterów, zawsze osadza ich w konkretnej przestrzeni i czasie, zarówno wtedy, kiedy mówi o tej najbardziej osobistej przestrzeni przeżyć wewnętrznych postaci, jak i poprzez przywoływanie miejsc konkretnych, opatrzonych nazwami miast lub miejscowości, także inicjałów ulic, numeru domu. Sposób mówienia o przestrzeni i czasie staje się w prozie krakowskiego pisarza środkiem nie tylko do przedstawienia złożonych międzyludzkich relacji, ale również do diagnozowania świata w ogóle. Przestrzeń i czas zdają się określać ogólne modele świata bohaterów – etyczny, społeczny, wewnętrzny. By przestrzeń stała się przedmiotem rozważań, musi zostać, według badaczy, „zaproszona” do tekstu, musi stać się istotnym językiem określającym postać. Jak zauważa Janusz Sławiński:

⁵ J. Bramorski, *Antropologiczny wymiar symboliki przestrzeni sakralnej w ujęciu Mircei Eliadego*, „Forum Teologiczne” 2002, nr 3, s. 157.

„Przedmioty, odległości, kierunki, (...) krajobrazy mogą aktualizować w rzeczywistości przedstawionej dzieła nową – to znaczy niewyprowadzaną z semantyki samego wysłowienia – warstwę konotacji o mniej lub bardziej wyrażonym nacechowaniu symbolicznym”⁶.

Drugą istotną kategorią w prozie Szostaka jest czas. W wielu tekstach ta kategoria poddawana jest waloryzacji, choć zmienia się wraz z życiowymi doświadczeniami bohaterów, to jednak pozostaje zawsze elementem znaczącym dla życiowych wyborów i doświadczeń postaci. Szostak nie zawsze dookreśla zdarzenia, w których uczestniczy bohater, datą czy jakimś znaczącym faktem, ale przemijalność, pamięć o przeszłości, powroty do zdarzeń utrwalonych w rodzinnych opowieściach wskazują na znaczenie tej kategorii w jego utworach. Opisywane w tekstach zdarzenia przywołują zarówno czas historyczny (ujęty niekiedy w metaforyczny obraz), czas natury, cykl pór roku, ale także w perspektywie dalszej – czas oczekiwany – jakim jest śmierć. Czas jest dla pisarza ważnym elementem – zarówno ten w wymiarze świeckim, jak i magicznym – niekiedy zdają się nawzajem przenikać, wtedy trudno je rozdzielić. Jednak nie jest on silnie akcentowany w prozie pisarza (poza *Dumanowskim*, w którym daty kolejnych wydarzeń są jasno określone). W *Chocholach* i *Fudze* czytelnik może się zorientować, że akcja tych powieści rozgrywa się w czasach współczesnych, lecz nie wiadomo dokładnie kiedy (to rys typowy zwłaszcza dla *Fugi*). Tekstem łatwiejszym do umiejscowienia są *Oberki do końca świata*, w których występuje jednoznaczne nawiązanie chociażby do II wojny światowej.

Kraków zanurzony w czasie

Akcja powieści wchodzących w skład *Trylogii krakowskiej* jest osadzona w mieście, często jednak perspektywa zostaje zawężona do krakowskiego mieszkania (szczególnie jest to widoczne w *Chocholach* i *Fudze*). Wydawałoby się, w pobieżnym oglądzie, że Kraków stanowi w powieściach Szostaka temat poboczny, ale jeśli przyjrzeć się uważnie zdarzeniom i postaciom, to okazuje się, że utwory autora *Oberków...* łączą często treści ogólne (narodowe wielokrotnie przekształcone, często zaklęte w mit) z biografiami indywidualnymi. W *Chocholach* i *Fudze* Szostak akcentuje

⁶ J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości* [w:] *Przestrzeń a literatura. Studia*, pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1978, s. 178.

rolę czasu indywidualnego, prywatnego, a Kraków stanowi głównie tło wydarzeń. Nieco inaczej jest w *Dumanowskim*, w którym czas indywidualny jest zespolony z czasem globalnym, stolica królów staje się miejscem znaczącym, wpływającym na poczynania postaci. W odniesieniu do tej powieści na określenie Krakowa zasadne jest użycie terminu *city à la carte* wprowadzonego przez Roberta Fishmana, który „używając tego sformułowania miał na myśli ‘personalizację’ miasta, fakt, że w rozległych przestrzennie i sprzyjających niesłychanej dynamice życia metropoliach (czy nawet *megalopolis*) jednostki zmuszone są do samodzielnego wykreślenia – za pomocą codziennych trajektorii pracy, życia prywatnego, konsumpcji, rozrywki itd. – sieci szlaków niejako od nowa komponujących, faktycznie nieciągłe i sfragmentaryzowane, miasto”⁷.

W każdej części *Trylogii...* czas jest ukazany w inny sposób. Szostak włączył poszczególne powieści w cykl, jednak można je czytać jako samodzielne „byty”, gdyż każda prezentuje inny obraz Kosmosu – akcja jednak jest zawsze osadzona w Krakowie, który stanowi *axis mundi*.

Chocholy są utworem, w którym przełomową datę dla rodziny stanowił 1989 rok – wówczas idea Domu zaczęła się krystalizować. Zwraca na to uwagę Olga Szmidt:

(...) wtedy właśnie rozpoczyna ona [rodzina – A.M.] proces wykupywania mieszkań w kamienicy przy ulicy S., do której kolejni jej członkowie – od najmłodszych do najstarszych pokoleń – zaczynają się przeprowadzać⁸.

Przemiany gospodarczo-polityczne mające miejsce po upadku komunizmu, stały się siłą napędową dla poczynąń Chochółów, którzy wówczas uświadomili sobie, że stoją przed życiową szansą. Twórcą idei Domu był Ojciec bohatera-narratora, zaczął przekonywać rodzinę, iż warto porzucić ciasne klitki zajmowane w bloku i przeprowadzić się do przestronniejszych mieszkań w kamienicy przy ulicy S. Z czasem sama idea ewoluowała i poszczególne mieszkania zostały połączone siatką korytarzy i schodów:

Stryj Piotr, który był architektem, wówczas nawet mającym stanowisko Głównego Architekta Miasta Krakowa, przedstawił plan docelowy, w którym wszystkie pomieszczenia w kamienicy zostaną włączone do Domu. Rzecz jasna, niewiadomą były terminy tych połączeń, lokatorzy

⁷ M. Roszczynialska, *Wstęp. Dawne i nowe poetyki miejskie*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2014, nr 2, s. 3.

⁸ O. Szmidt, *Polityczność, ale wciąż podmiotowość: „Chocholy” Wita Szostaka*, „Kwartalnik Literacki FA-art” 2011, nr 3-4 (85-86), [autorka korzystała z wersji elektronicznej, w której nie podano numerów stron].

kwaterunkowi trzymali się mocno w swoich zdewastowanych mieszkaniach, przeklinając renesans rodu Chochołów. (...) Z czasem udało się odzyskać coraz więcej zasobów kamienicy, i tak Dom doszedł do obecnych rozmiarów⁹.

1989 rok (ukazany w przedakcji) to data, która dogłębnie wpłynęła na życie bohaterów powieściowych. Historia „wdarła się” do rodziny Chochołów i zmieniła ich losy. Kolejnym ważnym wydarzeniem był wypadek Ojca, gdyż zmienił on sposób funkcjonowania poszczególnych postaci (nie wiemy jednak dokładnie, kiedy do niego doszło). W powieści Szostaka daty pojawiają się sporadycznie, a wydarzenia zewnętrzne nie odgrywają większej roli – wręcz odwrotnie, to rodzina Chochołów wpływa na świat. Widoczne jest to zwłaszcza w momencie, gdy Kraków ogarnia wojna między zwolennikami oddzielenia Starego Miasta od reszty stolicy królów (separatyści stają do walki z przeciwnikami rozpadu miasta), którą zapoczątkowały konflikty w obrębie domu jako wspólnoty:

Wojna w domu, wojna w Krakowie, wszędzie na świecie wojna, gdzie ja się podzięję, szukający spokoju, dlaczego mnie to spotyka, przecież chciałem tylko odpocząć, oderwać się od tego, chciałem w moim Krakowie znaleźć ukojenie, zacząć od nowa, a tu zamieszki, a tu barykady, szuranie meblami, nocne narady i kłótnie, wszędzie to samo, wszędzie tak samo (...) ¹⁰.

Przemiany w obrębie domu rzutują na zmiany w obrębie stolicy królów. Kamienica stanowi pewnego rodzaju symbol, gdy ulega on przekształceniu (powolny rozpad rodziny jako siedliska wartości), także Kraków zyskuje nowy kształt. Zanim jednak dochodzi do degradacji Domu-symbolu, wszystko na pozór dzieje się w rodzie Chochołów jak należy. Warto przyjrzeć się temu bliżej.

Akcja utworu rozpoczyna się w momencie przygotowań do świąt Bożego Narodzenia – w powieści Wigilia odgrywa ważną rolę. Przygotowania do niej, jej przebieg (rytuały, zwyczaje) przedstawione są całkowicie realistycznie. Jest to czas, gdy świat zanurza się w micie – wydaje się jednak, że w powieści Szostaka nie niesie on ze sobą szczególnie silnych, religijnych odniesień:

Zanurzeni w rytuale chcąc nie chcąc wpadamy w jego koleiny, nie zauważając tego, że gramy swoje role wedle odwiecznego scenariusza. Poza węzłowymi wydarzeniami, jak kolejne potrawy, wigilia Chochołów miała wiele drobnych scen odgrywanych co roku. Do takich należała rozmowa

⁹ W. Szostak, *Chochoły...*, s. 81.

¹⁰ Tamże, s. 364.

Łukasza z Tomaszem o Bogu. (...) Tak było co roku, przeważnie przy barszczu z uszkami, rzadziej przy grzybowej¹¹.

Bohaterowi są niczym aktorzy, co roku wygłaszają te same kwestie, jednak słowa zdają się być oderwane od ich prawdziwych znaczeń i sensów. Wigilia zostaje pozbawiona prawdziwego, religijnego wymiaru. Napotykamy w powieści długie formuły życzeń wygłaszanych bez żadnego emocjonalnego zaangażowania¹², dominują nad tym jednak opisy potraw i prezentów, wymiar duchowy jest na samym końcu.

Sacrum i *profanum* zdają się nieustannie mieszać – bohaterowie udają się na pasterkę, mijają kolejne miejsca kultu, jednak samo uczestnictwo w misterium bożonarodzeniowym bardziej wynika z przyzwyczajenia niż z duchowej potrzeby bohaterów. Z jednej strony mamy czas święty (bohaterowie udają się gondolami na pasterkę i mijają liczne budowle sakralne, które są wymieniane w utworze), z drugiej jednak strony nakłada się on na czas świecki. Wydaje się, że świeckość dominuje w przestrzeni bohaterów, jest silniej akcentowana, wprawdzie pojawiają się językowe sygnały takie jak mit, rytuał, symbol, mitologia, ale pełnią rolę drugorzędną, są ornamentem na określenie niektórych zakresów ich życia.

Konkretny okres kalendarzowy generuje pewne zachowania – Wigilia to wspólne biesiadowanie i dzielenie się opłatkiem; karnawał to czas zabaw i relaksu; Nowy Rok – obiad „prawie wspólny”. Istotna dla tego typu zachowań jest pamięć, pozwala przywołać z przeszłości to, co stanowi o ciągłości pokoleń, własnej rozpoznawalności w świecie:

Czy potrafiłem po latach powrócić do tamtych wrażeń, czy w mojej pamięci pozostał nieskłamany ślad tamtych emocji, niezmieszanych z późniejszą mitologią? (...) Ale czy przez te fakty, tak wyraźne, tak namacalne mimo upływu kilku lat, czy przez ich krystaliczną przejrzystość potrafię przebić się do mojego minionego nastroju? Nie wiem¹³.

¹¹ Tamże, s. 90.

¹² W *Chocholach* czytamy: „Podejście, chwila zastanowienia, wygłoszenie życzeń, zapytanie o jakąś troskę, wysłuchanie życzeń, krótka pogawędka w kolejce, korekta planów, odnalezienie wzrokiem babci, cioci, wujka, do których nie ma kolejki, przypadkowe spotkanie z kuzynem, myśmy sobie już życzyli, uśmiechy; babcia, ciocia, wujek, do których nie było kolejki, są już zajęci, znowu korekta planów, pod oknem soi samotnie babcia, ciocia, wujek, więc podejście i kolejne spotkanie. Ile trwa jedna kolejka? Dwie minuty, trzy, pięć? Niezręcznie jest spoglądać na zegarek, to przecież życzenia, nie wydzielamy czasu, życzymy aż do wyczerpania, opłatki są, zawsze w nadmiarze, można dobrać, w każdej chwili można dobrać, aż do wyczerpania, aż do wycieńczenia. Zazwyczaj przekraczamy godzinę, nigdy nie sprawdzałem, ale godzinę co najmniej, pod koniec życzenia stają się coraz krótsze (...)”. Zob. Tamże, s. 68.

¹³ Tamże, s. 157.

W wielu partiach tekstu mamy odniesienia do wspomnień, do wydarzeń, które miały miejsce w przeszłości, choć trudno przeszłość odtworzyć w jej prawdziwym kształcie, naznacza je niedokładność, niemożność ocalenia prawdziwej ich formy¹⁴. Słowem-kluczem w tych poszukiwaniach jest termin nastrój – bohater postrzega świat jako nośnik konkretnych nastrojów (to słowo pojawia się wielokrotnie w utworze Szostaka). Innym słowem kluczem przywołującym przeszłość jest fraza „tak jest zawsze”:

Charakterystyczna, krótka fraza „tak jest zawsze” zdaje się w dużej mierze odzwierciedlać to, jak postrzega bohater swój – choć może należałoby podawać w wątpliwość, by tak rzec, stopień oswojenia – świat. Stan ciągły, kosmos czy pełnia, jakie w ten sposób powstają, nie są odzwierciedleniem rzeczywistości społecznej czy rzeczywistości w ogóle. Nawet nie wariacją na jej temat, ale światem wyobrażonym, światem relacji i odniesień, jaki można zaprojektować w oparciu o mity, fantazmaty i doświadczenie zarazem¹⁵.

Przypominanie, przeżywanie nawet nudnych w swej powtarzalności chwil, czy poczucie choćby chwilowej wspólnoty różnicują czas bohatera:

Bywają dni o pustych przebiegach, całe tygodnie na bocznym torze, wykolejone ze struktur czasu, leżenie na łóżku, wzrok mozolnie błądzący po suficie, przypadkowe drzemki na fotelu, sny przerywane dreszczami, snucie się po pokoju, jałowe myśli, nikła nadzieja na odmianę, człowiek zatrzęsnięty w swojej samotni. Kiedy wreszcie czas rusza, eksploduje sekwencjami wydarzeń, spotkaniami, mieni się nastrojami. Życie nabiera właściwego rytmu, przynosi ukojenie, ulotne jak celofan iluzje (...) ¹⁶.

Powyższy cytat jest istotny z kilku powodów: pierwsza kwestia to fraza „wreszcie czas rusza” – podobne słowa padają w *Oberkach...* („gdy nie było już Jakuba, czas z uwięzi wyrwał się. Jak sęp spadł na Rokiciny i na okoliczne wsie”¹⁷). Ich wymowa jest jednak inna: w *Chocholach* mamy do czynienia raczej z czasem w wymiarze indywidualnym, a w historii wiejskich muzykantów ogólnoludzkim. Kolejna kwestia to ponowne użycie przez narratora słowa „nastroje” – częstotliwość pojawiania się tego wyrażenia w powieści może sugerować, że większość (jeśli nie wszystkie) historie rozgrywają się w

¹⁴ Pisze o tym Jan Kordys, *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna. Szkice z pogranicza neurosemiotyki i historii kultury*, Kraków 2006.

¹⁵ Olga Szmidt, *Polityczność, ale wciąż podmiotowość...*, [autorka korzystała z wersji elektronicznej, w której nie podano numerów stron].

¹⁶ W. Szostak, *Chocholy...*, s. 165.

¹⁷ W. Szostak, *Oberki do końca świata...*, s. 138.

umyśle bohatera. Procesy myślowe omawianej postaci wpływają na jego ogląd świata. Wskazuje na to także opowiadana przez niego legenda:

Otóż pewnego ranka król nie pojawił się na porannych modlitwach. Kiedy nie zszedł i na śniadanie, przeor posłał do jego celi jednego z braci. Ten znalazł monarchę pogrążonego we śnie. Żadne próby budzenia nie dały rezultatów, sen króla trwał nieprzerwanie. (...) Otóż król miał dwóch synów. Pierworodny potajemnie wstąpił do klasztoru; młodszy zaś chorował na dziwną przypadłość: mówił do siebie i najlepiej czuł się we własnym towarzystwie¹⁸.

Opowiadane przez bohatera podanie stanowi zasłonę, a postacie pojawiające się w legendzie to realni ludzie i ich losy. Śpiący król to Ojciec w śpiączce; starszy książę – Bartłomiej; młodszy to z kolei narrator. Bohater w ten sposób próbuje opowiedzieć samego siebie – sięga po bezpieczną zasłonę (iluzję), aby przekazać prawdę o sobie. Podobną rolę pełni karnawał i przywdziewanie masek:

Czy przywdziewając je, zakrywamy własne oblicze, skrywamy przed innymi i na te kilka godzin gramy cudze role, przeżywając fascynację tak dotykaną innością, czy też korzystając z karnawału, odkrywamy siebie, schowani w cieniu maski możemy wykrzyczeć nasze prawdziwe myśli i żale, wreszcie przestać grać, być sobą i jednocześnie kryć się z nadzieją, że dzięki nastrojowi karnawału nie jesteśmy w tej swojej prawdzie bezbronni? Gdyby nasza odkryta dzięki masce tożsamość okazała się miałka, niewarta zainteresowania innych albo rodząca pogardę, zawsze możemy udać, że to była karnawałowa rola¹⁹.

Kolejny raz czytelnik odkrywa, że bohater nosi w sobie potrzebę opowiedzenia własnej postaci innym ludziom, nie potrafi jednak w pełni odsłonić siebie (zapewne bojąc się zranienia), dlatego też sięga po legendy czy maski. Daje mu to pewną ochronę przed ewentualnym brakiem zrozumienia ze strony innych osób.

Ważną cezurą w utworze jest 1 stycznia. Sama formuła: „Był poranek, dzień pierwszy, poranek Nowego Roku”²⁰ odsyła nas do stworzenia świata – każdy nowy rok zdaje się powtarzać to wielkie misterium. Dla bohatera staje się nowym otwarciem, daje możliwość odnowy, przemiany swojego życia. Słowem-kluczem staje się także „nadzieja” – Chochół wierzy, że wszystko może się zmienić na lepsze: „Wszyscy żyliśmy ponad nasze siły, krążąc po mieście bez planów, ciekawi otwierających się

¹⁸ Tenże, *Chochóły...*, s. 187.

¹⁹ Tamże, s. 195.

²⁰ Tamże, s. 205.

perspektyw, zasysani przez otwierające się możliwości”²¹. Odczuwanie tego nowego, innego czasu trwa jednak tylko chwilę, świat wraca na stare tory i nurza się w codzienności. Pewną wyrwę w zwyczajności stanowi jeszcze 6 stycznia i bal u Kozła, ale już kolejne dni są puste i szare:

Następne dni zapodziały się gdzieś w naszej niemocy, nie chciało nam się wstawać, nie chciało ubierać, nic na nas nie czekało i myśmy niczego nie oczekiwali. Długie godziny wpatrywania się w sufit, drzemki i leżenie z zamkniętymi oczami, niezobowiązujące pieszczoty, nagość i nuda. Nie potrafiliśmy zebrać się w sobie, gardła zasychały nam od milczenia²².

Bohater jednak wciąż wierzy, że początek nowego roku daje możliwość zaprojektowania swojego przyszłego życia, na razie jednak jest zawieszony w „prowizorycznym lenistwie”. Pragnie ulepić świat od nowa, chce czegoś nowego i lepszego, ogarnia go jednak swoista niemoc – całe dnie i noce spędza wraz z Zosią w łóżku i będąc pogrążonym w tej abulii, ze zniechęceniem twierdzi: „tak będziemy leżeć zawsze, tak będzie do końca świata, na moim łóżku doczekamy do czasu apokalipsy”²³. Narratora dotyka duchowa schizofrenia – czego innego pragnie, o innych (wielkich) rzeczach myśli, ale postępuje zupełnie inaczej. Nie ma u niego zgodności między myślą a działaniem. Wraz z rozwojem powieściowej fabuły bohater coraz bardziej pogrąża się we własnych „nastrojach”, zaczyna popadać w swoiste urojenia prześladowcze:

W Domu przecież wszyscy spiskowali przeciw mnie, przeciw nam, wszyscy chcieli się nas pozbyć. Wpierw pozbyli się Bartka, potem mnie, sprytnie każąc mi go szukać. Bardzo przebiegłe, bardzo sprytnie! (...) Jeśli Bartek wysmyknął się poza wszelkie nastroje, to go nigdy nie znajdę, nigdy się nie spotkamy, wysłanie mnie z misją ratunkową na tę ziemię niczyją było jak posłanie mnie w próżnię. A zatem nikt nie liczył, że mi się uda, nikt nie wierzył, że wrócę, nikt mnie nie szukał, bo wszyscy wiedzieli, że z tej drogi nie ma powrotu²⁴.

Bohater traci umiejętność trzeźwej oceny sytuacji, popada w obłąd („Obłąd zupełny obłąd, domysły przeplecione majakami”²⁵). W tekście Szostaka paranoja narratora rzutuje także na samą narrację – coraz silniej ujawnia się technika strumienia świadomości: zdania są coraz bardziej „rwane”, pojawiają się liczne pytania retoryczne oraz powtórzenia. Prowadzona narracja oddaje stan umysłu narratora, który zaczyna

²¹ Tamże, s. 208.

²² Tamże, s. 218.

²³ Tamże, s. 219.

²⁴ Tamże, s. 254.

²⁵ Tamże, s. 255.

pograżać się we własnym świecie „nastrojów” i urojonych przemyśleń, żyje w swoistym beczasie: dni, tygodnie to wszystko jest dla niego nieważne:

Obudziłem się pod wieczór. Dzień, tydzień, wszystko to bez znaczenia, czas zagubiony i niepotrzebny, liczą się tylko pory, pory jasne i ciemne, obudziłem się pod wieczór²⁶.

Narrator zaczyna tracić poczucie czasu – dostrzega tylko zmiany między dniem a nocą, pozostałe różnice między poszczególnymi dniami nie mają już dla niego znaczenia. Przełamywanie czasu linearnego sugeruje, że to, co się wydarza, może dziać się na różnych poziomach czasowych – struktura zastosowana przez Szostaka ukazuje, iż chronologicznie odmierzany okres w życiu postaci traci na znaczeniu. Świat powoli się rozpada – zmienia się bohater, ale także otoczenie ulega przeobrażeniom. Chaos – to słowo, które najlepiej oddaje stan umysłu postaci, ale także Domu i Krakowa. Momentem przełomowym staje się śmierć babci Marii Chochół, która zmarła w Ostatki – tak jak w kalendarzu ludowym kończą pewien okres, tak i tu zapowiadają zmiany, co podkreśla, niczym starotestamentowy prorok, wujek Łukasza:

- Nad trupem stoicie – powiedział głosem dźwięcznym i trzeźwym.

(...)

- Nad trupem stoicie. Nad trupem Domu. Nic nie będzie, wszystko skończone. Umarła stara kobieta i Dom wasz umarł. Jeszcze tego nie wiecie?

(...)

- Nie będzie nigdy więcej zamieszkania, ani zaludnienia z pokolenia na pokolenie. Dziki zwierzęć tu będzie swe leże, sowy napelnia wasze pokoje i kozły będą w nich harcować. Dom stanie się pustkowiem, kamienica odludziem²⁷.

Od tego momentu czas zaczyna przyspieszać, o ile wydarzenia opisane w początkowych partiach tekstu toczyły się niespiesznie (drobiazgowy opis różnych sytuacji), kolejne zmiany w życiu bohatera następują coraz szybciej, o czym przypomina tempo akcji. Narracja ma odtąd coraz bardziej intensywny rytm, a opisy są bardziej fantasmagoryczne i odrealnione. Jako przykład może posłużyć charakterystyka katakumb, znajdujących się pod Domem, w których bohater wraz z Zosią pragnie pochować zwłoki psa Puszczy (do tego wydarzenia dochodzi tuż przed pogrzebem babci):

²⁶ Tamże, s. 255.

²⁷ Tamże, s. 297.

Miałem dziwne poczucie, że rodzinne katakumby tworzą skomplikowany labirynt sal, rozrastających się daleko poza naziemne granice Domu. Rozgałęzione podziemia pożerały sklezione przestrzenie pod ulicą, poprzez podwórko docierały do oficyny i jeszcze dalej, anektując najpewniej piwnice sąsiednich kamienic. (...) Dla każdego Chochola miejsce w tych podziemnych pałacach, w pobielonych salach pod płaszczem ziemi²⁸.

Zejsście do podziemi Domu przypomina podróż do Hadesu – czytelnik odnajduje nawet nawiązanie do postaci Cerbera, którego rolę pełni w tekście pan Mikołaj, kamieniarz. To od niego, jego decyzji zależy, czy narrator będzie mógł pochować Puszczę w pobliżu babci Marii. Bohater, bojąc się odmowy, szuka po kieszeniach pieniędzy, aby przekupić kamieniarza i uzyskać zgodę na pochówek. Rozmowa między panem Mikołajem a narratorem i Zosią nie przypomina zwykłej sąsiedzkiej rozmowy. Ponownie Dom staje się miejscem bardziej przeniesionym ze snu niż osadzonym w realnej przestrzeni²⁹.

Zgodnie z „prorocstwem” Łukasza, Dom zaczyna ulegać rozpadowi – nasileniu ulegają kłótnie, wzajemne pretensje i brak porozumienia między członkami rodziny. Każdy zamyka się we własnym świecie, znika otwartość między członkami rodziny: „pozorna normalność maskowała otchłanie bez dna. Minał ledwie tydzień od pogrzebu babci Marii, ale intensywne i burzliwe życie Chocholów stworzyło iluzję niemal przepaści czasowej”³⁰. Narrator krążąc po Domu, trafia wciąż na różne przeszkody – w kolejnych miejscach pojawiają się nowe drzwi, meble, których wcześniej nie było. Wszystko to służy odgradzaniu się od siebie. Bohater pragnie uwolnić się od rodziny, dlatego opuszcza Dom i zaczyna przemierzać krakowskie ulice – jednak Kraków wydaje mu się inny, zastanawia się, czy to miasto się zmieniło, a może to on odczuwał coraz silniej jego dziwność? Mieszkańców Starego Miasta ogarnia ruch separatystyczny, pragną oddzielić się od pozostałych dzielnic Krakowa:

Długą drogę przeszedł przez te tygodnie Kraków. Wpierw zdeformowany nieznanymi naroślami, pokryty wysepką obcego nastroju, wreszcie rozpadł się na dwa Krakowy, walczące ze sobą siły separacji i jedności. Te dwa Krakowy chrzęściły, ocierając się o siebie murami, podziały szły w

²⁸ Tamże, s. 271.

²⁹ Według Gastona Bachelarda dom zyskuje na znaczeniu właśnie w kontekście snu i marzeń, wydaje się wtedy bardziej rzeczywisty, gdy odsyła do archetypów wspólnych wszystkim ludziom, a więc tym wyobrażeniom, które każą postrzegać to miejsce jako schronienie, miejsce bezpieczne, identyfikowane poprzez postać matki. Por. G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 325.

³⁰ W. Szostak, *Chocholy...*, s. 331.

poprzek domów i ulic. Ludzie odkrywali w sobie prawdziwe dusze, stawali po stronie separacji albo jedności, rodziny przeddefiniowały swoje relacje (...) ³¹.

Przemiany, które dotyczą Kraków, mają charakter apokaliptyczny ³² – brat powstaje przeciw bratu, nawet w poszczególnych rodzinach nie ma jedności. Ponownie można zadać pytanie, czy ukazane zmiany mają charakter rzeczywisty, czy odbywają się tylko w umyśle bohatera? Wskazówkę odnajdujemy pod koniec tekstu, gdy bohater dowodzi:

Rynek Główny, czyli świat, był do reszty wypełniony mną, moimi wspomnieniami, moimi doświadczeniami, odnajdywanymi w oddanych na pastwę wilgoci przedmiotach. Nie znajdowałem się pod wpływem żadnego nastroju, miasto było bez nastroju, wszystko było niegotowe, jakby oczekujące na jakieś rozstrzygnięcie. Zawieszone w dziwnym **bezczasie** [podkreślenie moje – A.M.], gdzie kolejne chwile wpadały na siebie, upychając się gęstymi warstwami w mojej teraźniejszości, miasto Kraków zdawało się trwać tylko dla mnie ³³.

Bohater zostaje sam, wszyscy ludzie znikają (zarówno krewni, jak i pozostałe osoby) i od tej pory bohater staje się każdym – jest zarówno Matką jak i Zosią; wujem Tomaszem oraz Łukaszem itd. Czytelnik nie ma do końca pewności, czy narrator

³¹ Tamże, s. 395.

³² Wątki apokaliptyczne zajmują ważne miejsce w literaturze: „Apokalipsy były pierwszymi próbami zrozumienia czasu, a co za tym idzie - historii, stanowiły metahistorię. Jak pisze Franciszek Sieg, twórczość apokaliptyczna wszystkich kultur i epok wpływała z negatywnego rozpoznania czasu, w którym żyli apokaliptyczni twórcy (to cecha wspólna katastrofistów i proroków apokalips). Rozpoznawszy rzeczywistość jako złą, bezsensowną - najczęściej pod względem moralnym i pod względem braku poszanowania dla tradycji religijnej przez społeczność (chodziło więc prorokom apokalips z przełomu tysiącleci o ściśle religijne konteksty zachowania, a nie wyłącznie kulturowe, co staje się cechą charakterystyczną późniejszych pism apokaliptyczno-katastroficznych i, jak podaje definicja literackich katastrofizmów Szpakowskiej, zyskują one kontekst kulturowy i co najwyżej między innymi religijny - np. „zanik uczuć metafizycznych”, negatywne konsekwencje „śmierci Boga” czy zatrąty religijności), głosili słowo „objawione” im przez wielkiego zmarłego przodka, proroka, anioła lub samego Boga. Ta nadrzędna instancja nadawcza była im potrzebna, aby konstruowany przekaz zyskał odpowiednią rangę i siłę perswazji. Katastrofizm literacki jest z kolei nie tyle prorokowaniem (w biblijnym sensie) katastrofy, ile raczej ekspresją pewnych pesymistycznych nastrojów odczuwanej rzeczywistości. (...) Motywy apokaliptyczne (przy uznaniu *Apokalipsy* za architekst) zostały wykorzystane przez „świecką” literaturę katastroficzną, przez literaturę brukową, literaturę drugiego i trzeciego obiegu, o czym pisze Erazm Kuźma, analizując *Koniec świata* Gałęzińskiego. Kicz, tandeta, prymitywizm są obecne w katastroficznych utworach 20-lecia międzywojennego obok bezpośrednich, nie zapożyczanych przez inne teksty literackie, nawiązań do przekazów średniowiecznych i religijnych. Obok przekazów „serio” funkcjonują przekazy parodiujące oczekiwania na koniec świata (zarówno w popularnym, jarmarcznym przekazie, jak i „oficjalnym”, odwołującym się do religii czy „proroków” takich jak Ossowiecki albo Szpyrkówna z lat trzydziestych XX wieku)”. Zob. B. Żynis, *Koniec świata raz jeszcze. Katastroficzne wątki w prozie Tadeusza Konwickiego*, Słupsk 2003, s. 14-15. Ten dłuższy cytat obrazuje, że po motywy apokaliptyczne sięgają pisarze wpisujący się w różne konwencje literackie. Nie inaczej jest z Witem Szostakiem, dla którego *Apokalipsa św. Jana* staje się tekstem bogatym w różne sensory mitologiczne.

³³ W. Szostak, *Chocholy...*, s. 431.

opisuje prawdziwy, realny świat, a może ukazuje złożoność swojej psychiki? – do tej kwestii powrócę w kolejnym podrozdziale.

Innym tekstem jest *Dumanowski* – to utwór z jednej strony łatwiejszy w odbiorze, ale poza tym nasycony (a może przesycony) wydarzeniami. Powieść ta jest silnie osadzona w czasie – czytelnik odnajduje ważną informację, że akcja tekstu rozgrywa się w latach trwania zaborów na ziemiach polskich, co więcej, pojawiają się liczne daty. Odbiorca musi uruchomić wiedzę z dziedziny historii, sztuki i literatury, gdyż *Dumanowski* jest tekstem dla koneserów, ludzi, którzy lubią odkrywać nowe tropy, wyszukiwać podobieństwa i różnice między utworem a rzeczywistością – takich osób jest zapewne sporo, jednak środkowa część *Trylogii krakowskiej* została w mniejszym stopniu doceniona niż *Chocholy* czy *Fuga*.

Jakkolwiek w *Dumanowskim* można doszukiwać się związków z realizmem magicznym, to jednak w znacznie mniejszym stopniu niż w I części tryptyku. W stylistyce odrealnionej rzeczywistości ukazana jest postać Józafata – to niemalże mityczny bojownik o wolność kraju, równie nierealna jest scena Przemiany i postaci sobowtóra. *Dumanowski* jeszcze za życia staje się postacią mityczną, zostaje ukazany niczym Wernyhora:

Ów mityczny *Dumanowski* ratował chłopów przed rosyjskimi represjami, podstępem i sposobem otwierał bramy więzień, które przetrzymywały licznych i wyłapanych polskich spiskowców, napadał na jadące na Sybir kibitki, odbijając tracących wszelką nadzieję zesłańców. Zawsze pojawiał się w ostatniej chwili, na moment przed ostateczną klęską³⁴.

Historii ukazujących bohatera jako herosa jest w tekście dużo, a pisarz, by uwiarygodnić opisywane zdarzenia osadza je w konkretnym czasie – świadczą o tym daty: styczeń 1853 (*Dumanowski* stanął na czele odsieczy polskim chłopom); jesień 1855 (podrobienie edyktu namiestnika Gorczakowa); 1858 (wyzwolenie z kajdan polskich katorżników).

³⁴ W. Szostak, *Dumanowski...*, s. 97-98.

Szostak często wyjaśnia pewne zjawiska poprzez wprowadzenie do akcji sobowtóra³⁵: tak ukazany jest zarówno car Aleksander II jak i sam Dumanowski³⁶. Co jednak znamienne, czytelnik nie ma pewności, czy rzeczywiście doszło do zamiany, a może to tylko wiara prostego ludu lub wymysł kolejnych biografów? Bezspornym faktem pozostaje, że takie wyjaśnianie pewnych wydarzeń dodaje tajemniczości pewnych postaci i „podsycia” ich mityczny obraz. Opowieści o bohaterze narodowym pisarz zestawia z wierzeniami prostych ludzi spragnionych niezwykłych historii, w których dobro zawsze zwycięża podobnie jak obdarzony niezwykłymi przymiotami człowiek. Jednak nie tylko wieśniacy dobudowują pewne fakty do losów Dumanowskiego, także biografowi ukazują przyszłego Ojca Republiki jako postać wyjątkową. Jan Nepomucen Ćwikliński (jeden z fikcyjnych biografów Dumanowskiego) stawia oryginalną tezę,

że Dumanowskich było dwóch. Józafat Dumanowski, podobnie jak zabity przez niego car Aleksander II, miał swego sobowtóra. Kiedy więc jeden Dumanowski tonął w pulchnych ramionach Filomeny Sandrini *de domo* Kowalskiej, drugi rabował pociąg ze złotem (...) ³⁷.

Chwyt, jaki zastosował Szostak ułatwia pisarzowi wyjaśnienie, dlaczego bohater narodowy żył aż 123 lata i dużo wolniej się starzał (w porównaniu do innych ludzi). Tym samym mógł opisać okres zaborów z perspektywy jednej postaci.

Kolejne „źródła” podają, że w latach 1850-1860 Dumanowski umierał trzy razy: „Zapewne tych relacji byłoby więcej, gdyby nie powszechnie uznany fakt, że generał Dumanowski jest nieśmiertelny”³⁸. Podobnie zbudowana jest kwestia związana z wyjaśnieniem przyczyn śmierci bohatera i jego reakcja na swój zgon:

Podczas gdy więc Kraków czcił żyjącego Ojca Republiki, Warszawa budowała mit straconego generała Dumanowskiego. Prezydent Dumanowski zapytany kiedyś o tę sprawę przez redaktora Klemensa Tumidajskiego miał odpowiedzieć:

- A cóż mogę więcej zrobić, poza tym, że żyję?³⁹.

³⁵ Szostak jednak inaczej ukazuje postać sobowtóra niż jest to przyjęte w folklorze, gdzie stanowi on widmo, zjawę osoby żyjącej, zazwyczaj jest niewidzialny, a spotkanie własnego sobowtóra miało być zapowiedzią rychłej śmierci. Por. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*..., s. 1203.

³⁶ Odnosnie postaci zamordowanego Aleksandra II w *Dumanowskim* czytamy: „O zabójstwie cara Aleksandra (...) nikt się nie dowiedział, gdyż w miejsce zabitego imperatora podstawiono przygotowanego od lat sobowtóra, który do spokojnej śmierci dzierżył stery władzy Rosji”. Zob. W. Szostak, *Dumanowski*..., s. 101.

³⁷ Tamże, s. 103.

³⁸ Tamże, s. 104.

³⁹ Tamże, s. 107.

Te wszystkie zastosowane przez pisarza zabiegi zaciemniają i tak zagmatwane losy postaci – nic w tej postaci nie jest pewne i jednoznaczne. Jego losy przypominają historie proroków, postacie z baśni, legend, czy mitów⁴⁰ – gdzie rzeczywistość zostaje odrealniona, a bohater wyposażony w ponadprzeciętną moc. W podobnej stylistyce pisarz przedstawia historię ze zniknięciem ciała Dumanowskiego:

Wszyscy, których dopuszczono do tej najpilniej strzeżonej tajemnicy Republiki, zastanawiali się, co stało się z ciałem Ojca Republiki. A Chodnikiewicz, wierny sekretarz, powiernik i przyjaciel zmarłego bohatera, wymknął się z historii niepostrzeżenie, zabierając ze sobą wiele tajemnic i opowieści. Nikt go potem nigdy nie spotkał, choć szukać próbowało wielu⁴¹.

Szostak prowadzi grę z czytelnikiem, przyznaje się do żonglowania faktami – historia, życiorys bohatera, miejsca – to wszystko tworzy szczególną mieszankę fikcji i prawdy. Ta zabawa staje się wyzwaniem dla czytelnika – to jego inwencja w pewnym sensie może nadać nowe sensy przedstawionym historiom – tak jak wywołane z pamięci zdarzenia, których świadkami byli różni ludzie. W ich opowieściach nie zawsze te same fakty będą miały to samo znaczenie, nie zawsze opowiedziane będą w tej samej kolejności. Prawda nigdy nie jest jednoznaczna, zdaje się mówić Szostak. Potwierdzenie tych spostrzeżeń mogą stanowić słowa wypowiedziane na początku, jak i na końcu powieści. Ta klamra wprowadza dodatkowe sensy:

Wszystkie opisane tu historie wydarzyły się naprawdę, choć nieco inaczej; co jednych może napęlić radością, a innych niewysłownym żalem⁴².

Wszystkie opisane tu wydarzenia miały miejsce w rzeczywistości, choć nie wszystkie zostały dobrze zapamiętane i prawdziwie opisane, co w gruncie rzeczy nie ma najmniejszego znaczenia⁴³.

Szostak poprzez powyższe słowa umożliwia czytelnikowi swobodne dysponowanie utworem. Odbiorca może przyjąć te fakty, które uważa za ważne, odrzucić pozostałe, albo z dystansem podejść do niektórych fragmentów. Wydaje się, że jedną z

⁴⁰ Gertruda Skotnicka pisze: „Podania i legendy są w rozmaity sposób związane z mitami, na przykład podania o najdawniejszej polskiej przeszłości wywodzą się z mitu prapoczątku, mitu genezy, kształtującego wyobrażenia o powstaniu i porządku wszechświata”. Zob. G. Skotnicka, *Barwy przyszłości. O powieściach historycznych dla dzieci i młodzieży 1939-1989*, Gdańsk 2008, s. 171.

⁴¹ W. Szostak, *Dumanowski...*, s. 203.

⁴² Tamże, s. 5.

⁴³ Tamże, s. 203.

najważniejszych kwestii w odbiorze *Dumanowskiego* jest właśnie dystans – nie ma znaczenia, czy opowiadana historia wydarzyła się naprawdę, ważne by czytelnik miał „otwarty umysł” i odnajdywał kolejne niezwykłości obecne w utworze – Mickiewicz, Słowacki, książę Czartoryski to postaci znane z historii jednak ukazane zupełnie inaczej. Można przyjąć, że poprzez tworzenie alternatywnych losów przywołanych postaci, Szostak tworzy sobowtóry jednostek, które rzeczywiście żyły w przeszłości. Imaginacja – to pojęcie-klucz nie tylko w poezji epoki romantyzmu, ale także wyznacznik *Dumanowskiego*. Szostak zachęca nas, by puścić wodze fantazji i z większą swobodą podchodzić do minionych dziejów.

Przeszłość jest ważna także w *Fudze*, jednak w odróżnieniu od *Dumanowskiego* w wymiarze jednostkowym, a nie zbiorowym. Jakkolwiek obie powieści zogniskowane są wokół opisu losów postaci, to jednak *Fuga* stanowi przede wszystkim opis historii konkretnych osób, bez odniesienia do „wielkiej historii”. Na rolę pamięci społecznej i indywidualnej zwraca uwagę Marian Golka, który je rozróżnia, jednak dowodzi, że obie stanowią ważny element tożsamości:

Pamięć – tak indywidualna, jak i społeczna – to swoista rozmowa z przeszłością. Każda zbiorowość, aby mogła trwać, musi tę rozmowę prowadzić. Pamięcią społeczną jest wszystko to, co z przeszłości trwa w teraźniejszości, i wszystko to, co w teraźniejszości czyni się z wyobrażeniami o przeszłości. Bez pamięci – tak indywidualnej, jak i społecznej – trudno żyć, a jednocześnie łatwo ją stracić, łatwo zapomnieć. Potrzebujemy pamięci z różnych powodów i z różnych powodów ją zatracamy. Pamięć o przeszłości pełni różne funkcje, często czujemy więc, że jest ona potrzebna. Jej znaczenie z pewnych względów wydaje się nawet ważniejsze, niż pamięci jednostkowej. Ta potrzeba pojawia się w różnych wymiarach życia codziennego i odświętnego, indywidualnego i publicznego, religijnego i politycznego, technicznego i artystycznego. Trwanie pamięci społecznej to po prostu przejaw trwania zbiorowości i kultury⁴⁴.

Szostak w swoich utworach sięga po te dwa typy pamięci i dowodzi, że jednostka chcąc żyć świadomie, powinna widzieć swoje indywidualne losy w szerszej perspektywie. *Dumanowski* pokazuje rolę mitów narodowych w życiu społeczeństwa, które są niejako wyryte w pamięci zbiorowości, z kolei w *Fudze* przeszłość ma wymiar mniej zbiorowy, a bardziej indywidualny, zaś minione dzieje są niejako „zaklęte” w różnego rodzaju przedmiotach i artefaktach. Bohater wielokrotnie wraca w myślach do przeszłości, do minionych wydarzeń, które sprawiły, że znajduje się obecnie w takim a

⁴⁴ M. Golka, *Pamięć zbiorowa i jej implanty*, Warszawa 2009, s. 7.

nie innym miejscu. Można przyjąć, iż nie potrafi w pełni odżegnać się od tego, co minęło, wciąż odtwarza dawne dzieje. W *Fudze I* bohater wraca po niemal dwudziestu latach do krakowskiej kamienicy:

Wracam do mieszkania dziadków, w którym nie byłem od niemal dwudziestu lat. Jakim je zastanę? Czy znajdę w nim meble, które pamiętam jasno i wyraźnie z dzieciństwa? Czy za drzwiami zobaczę tylko zakurzone przestrzenie starej pustki? Wydaje mi się, że pamiętam je jak dziś. Ale czy pamięć nie płata mi figli, podsuwając wykrzywione przez lata obrazy?⁴⁵

Szostak w swoim tekście wskazuje, że nie da się uciec od przeszłości, prędzej czy później, trzeba się z nią zmierzyć, można ją wypierać ze świadomości, jednak tylko do czasu. Minione dzieje, nawet ignorowane i omijane w myślach, wracają ze zdwojoną siłą. Bohater przez długi okres swego życia żył z dala od miejsc, z którymi związany był jako dziecko. Rzeczywistość go jednak rozczerowała i postanowił „odkurzyć” przeszłość. Nie da się jednak w pełni wrócić do dawnych losów, gdyż ulegają one przeobrażeniom, czas nie stoi w miejscu: „Wracam do mieszkania dziadków, choć dziadków już nie ma i nie ma ich świata”⁴⁶. Bohater toczy walkę z samym sobą, aby coś ocalić z tej umykającej przeszłości. Bartłomieja dopada wzruszenie na myśl o tym, że wystarczy tylko przekręcić klucz w zamku, aby na nowo zanurzyć się w tym, co dawne.

W *Fudze II* ważnym artefaktem w podróży do przeszłości jest album z fotografiami, dzięki niemu narrator może odtworzyć miniony świat. Według Marka Zaleskiego, „fotografia (...) mówi „to było” (...) w tym stwierdzeniu zawiera się „oczywista nieodwracalność czasu”⁴⁷. Dawne historie są zaklęte w zdjęciach, na nich jest wszystko, co było kiedyś ważne dla Bartłomieja:

Na fotografiach pana Zygmunta był cały świat. Była nasza kamienica i jej podwórko, był mój dziadek i moja babcia, byli ludzie, którzy już odeszli, i ci, którzy zmienili się od czasów mego dzieciństwa⁴⁸.

Bohater przegląda zdjęcia i przeżywa na nowo świat, który przeminął – ludzie poumierali albo postarziali się. Z żalem konstatuje: „I tylko tyle mi zostało”⁴⁹. Nie jest to jednak do końca prawda, gdyż największy skarb to pamięć, dzięki niej można

⁴⁵ W. Szostak, *Fuga...*, s. 7.

⁴⁶ Tamże, s. 14.

⁴⁷ M. Zaleski, *Formy pamięci...*, s. 55.

⁴⁸ W. Szostak, *Fuga...*, s. 25.

⁴⁹ Tamże, s. 25.

„ożywiać” wszystko, co minęło i poprzez wspomnienia wskrzeszać umarły świat, zgodnie z prawdą, że wciąż żyjemy, póki ktoś o nas pamięta. Umysł ludzki to skarbnica wszelkich doświadczeń, dzięki niemu człowiek zawsze może powrócić do przeszłości, choć nie jest w stanie już jej zmienić. Album z fotografiami może stanowić symbol ludzkiego mózgu, w którym wszystko zostaje ujęte w formie swoistych klisz.

W *Fudze IIIa* równie mocno podkreślana jest rola przedmiotów w odtwarzaniu czasu minionego. Bartłomiej zamyka album z fotografiami i wkracza w przeszłość, którą uobecnia kamienica przy ulicy S.: „Wróciłem do naszego domu i znalazłem się w samym środku czasu minionego, zastygłego w bryłach pomieszczeń”⁵⁰. Można zadać pytania, czy bohater odtwarza stare historie tylko w swoim umyśle, a może Bartłomiej rzeczywiście ożywia postaci swoich krewnych? Czy są oni niczym duchy, których emanacja została zaklęta w przedmiotach? Trudno osądzić, czytelnik zostaje zachęcony, by sam wybrał jeden z wariantów.

W rozdziale *Fuga IIIb* występuje wyraźne nawiązanie do *Chocholów* i wpływu rodziny Bartłomieja na losy świata: „Dom nasz tamtej ponurej jesieni stał się areną dziejowych wydarzeń, które zmierzały do przemiany całego świata”⁵¹. Czas „zaklęty” w przedmiotach to także wyróżnik *Fugi IV*, w której bohater pragnie coś ocalić z dokuczliwej przeszłości, choćby jedno wspomnienie:

Pakuję rzeczy i wspominam. Co chcę ocalić? Przedmioty czy wspomnienia? Po co mi stare rzeczy? Nie będę ich używał; całki, fajki, pióro, lampa z rogu daniela. Nie będę używał, będę wspominał. Co chcę pamiętać? Fajkę czy dziadka?⁵².

Bohater przemieszczając się po mieszkaniu wspomina dawne dzieje, jednocześnie zastanawia się, które wydarzenie warto zachować na zawsze w pamięci. Stare rzeczy są tylko drogowskazem w podróży do przeszłości, kolejne przedmioty, pomieszczenia pomagają mu w powrocie do tego, co przed laty zostawił.

W *Fudze Va* i *Vb* Chochół wraca do mieszkania, w którym nie było go jakiś czas. Początkowo twierdzi, że niedługo, potem jednak gdy dostrzega pokłady kurzu, przyznaje, iż był nieobecny kilka lat:

⁵⁰ Tamże, s. 61.

⁵¹ Tamże, s. 91.

⁵² Tamże, s. 113.

Mieszkanie puste, wyjechali na dobre. Zosia spakowała ubrania, zabrała potrzebne rzeczy. Była spokojna, wszystkie szuflady zamknięte, żadnego bałaganu. Tylko ten kurz, ale to nie Zosia, tylko czas. Długo mnie nie było⁵³.

Bohater poprzez obserwację różnych przedmiotów odkrywa prawdę o samym sobie, początkowo łudzi się, że Zosia z Małą wyszły tylko na chwilę i zaraz wrócą. Bartłomiej przemieszcza się po mieszkaniu i zaczyna powoli godzić się z prawdą, iż żona odeszła na zawsze:

Nie było mnie jakiś czas. Wypisałem się z życia na kilka miesięcy, może kilka lat. Jakie to ma teraz znaczenie? Czas stracony, pusty, przecieklł przez palce. Roztrwonilem resztki dobrej woli, która mnie kiedyś otaczała. Teraz jestem sam, jestem rencistą. Chodzę po pustych pokojach i z trudem potrafię sobie przypomnieć dawne lata. Nie poznaję tego mieszkania. W mojej pamięci zawsze było pełne życia. Teraz jest zakurzoną składową niepotrzebnych nikomu przedmiotów, z którego ktoś wykradł wszystkie wspomnienia⁵⁴.

Puste kąty uświadamiają bohaterowi, co utracił, poprzez swoje błędne decyzje z przeszłości, został sam. Jego pamięć wciąż przechowuje obrazy z minionych czasów, mimo upływu lat pewne wydarzenia są wciąż żywe. Zdolność pamiętania jest dla niego z jednej strony błogosławieństwem, a z drugiej przekleństwem. Błogosławieństwem, bo może przynajmniej powspominać szczęśliwe lata; przekleństwem, gdyż stanowi swoisty wyrzut sumienia. Bartłomiej próbuje wzbudzić w sobie jakieś uczucia, ale „nie czuje żalu, smutku, nadziei, niczego”. W tej odsłonie życiorysu bohatera dominującym stanem jest apatia.

W powieści Szostaka Bartłomiej jest człowiekiem przegranym – z różnych powodów, przyczyn i choć jego losy ukazane są w kilku wariantach, to w każdym z nich jest człowiekiem nieszczęśliwym, nawet wtedy, gdy w *Fudze VI* ukazany jest jako człowiek sukcesu – w życiu osobistym ponosi jednak klęskę. Próbuje ratować rodzinę, kupując nowe mieszkanie i projektując jego wystrój, ale to tylko działania pozorne. Wydaje się, że łatwiej mu projektować życie cudze, czy je sobie wyobrażać, oddalając prawdziwe problemy:

⁵³ Tamże, s. 153.

⁵⁴ Tamże, s. 155-156.

Kto tu wcześniej mieszkał? A może po wojnie puste mieszkanie zajął jakiś partyjny dygnitarz? Może jakiś generał ludowego wojska? Może ubek? Radziecki oficer? Sprowadził rodzinę z małego miasteczka, kupili żydowskie mienie i udawali zakorzenionych od lat⁵⁵.

Cechą charakterystyczną bohatera jest daleko posunięta imaginacja. Większość opowieści w omawianej odsłonie dotyczy tego, co Bartłomiej sobie wyobraża, gdyż żyje w świecie iluzji. Tworzy własną historię mieszkania, oszukuje sam siebie, że jest człowiekiem sukcesu i jak szczęśliwy będzie z Zosią w tej kamienicy.

W *Fudze VII* ponownie mamy odniesienia do przeszłości. Bartłomiej-bezdomny odnajduje bezpieczne miejsce do życia w kamienicy przy ulicy S. Jednocześnie zaczyna wspominać, przypomina sobie wydarzenia ze swojej młodości:

Patrzę na podwórze i przypominam sobie tamtego staruszka, nazywał się chyba Brzoza, który siadywał na ławce pod trzepakiem i grzał się w słońcu. (...) Zawsze chodził w marynarce i krawacie, nosił czarny beret i okulary w grubej oprawie. Siedział tak całymi godzinami, oparty na łasce i patrzył, jak się bawimy. Zupełnie nieruchomo⁵⁶.

Każde kolejne wspomnienie z przeszłości Bartłomiej rozpoczyna frazą: „Wszystko coś mi przypomina”. Mieszkanie w krakowskiej kamienicy jest niczym lustro⁵⁷, w którym Bartłomiej się przegląda. Jakkolwiek mieszkanie nie jest lustrem *per se*, ale spełnia taką rolę w powieści, gdyż odkrywa prawdę o bohaterze. Motyw lustra – i różne jego realizacje – to temat wielu tekstów kultury, na co zwraca uwagę w swojej recenzji Jakub Nowak:

Literacko i artystycznie lustra symbolikę mają bardzo zróżnicowaną. Z jednej strony poprzez związki ze światłem łączone były z olśnieniem i odbijać miały świat jakim jest, miały pokazywać prawdę. Psychologicznie lustro można interpretować jako granicę między tym co świadome, a tym co nieświadome – zwierciadło więc staje się metodą wglądu w podświadomość⁵⁸.

⁵⁵ Tamże, s. 172.

⁵⁶ Tamże, s. 203-204.

⁵⁷ Jak czytamy w leksykonie *Symbole i alegorie*: „Z etymologii słowa [lustro – A.M.] w różnych językach można wnioskować o dwoistej naturze lustra: łaciński termin *speculum* odzwierciedla aspekt poznania i dociekania (spekulowania), jaki może być prawdziwy obraz rzeczywistości; natomiast we francuskim słowie *miroir* znajduje wyraz funkcja kontemplacyjna »podziwiania«” przyjemnego dla oczu widoku samego siebie”. Zob. M. Battisini, *Symbole i alegorie...*, s. 138.

⁵⁸ <https://pozeracz.pl/literatura-lustra/> [dostęp: 17.10.2020].

Dzięki podróży po mieszkaniu bohater lepiej poznaje siebie, swoje wady i słabości (np. trudny charakter, egoizm, nieuczciwość), gdyż stanowi ona jednocześnie wędrówkę po meandrach pamięci i nieświadomionych warstwach psychiki.

Zwieńczeniem utworu jest *Fuga VIII – niedokończona*, w której Bartłomiej jest już starcem, a jedną z niewielu jego rozrywek stanowi wspomnianie:

Wypełniłem ten dom wspomnieniami. Wszędzie pełno przedmiotów, które zmuszają moją pamięć do pracy. Wszystko coś mi przypomina, nie mam chwili spokoju⁵⁹.

Kolejny raz w tekście pojawia się fraza: „Wszystko coś mi przypomina”. Mieszkanie stanowi przestrzeń, w której przedmioty są dowodem na bogate, przeszłe losy postaci: pamiątki, zdjęcia ludzi z minionych okresów jego życia. Bohaterowi niewiele już w życiu pozostało, zostały mu tylko stare, nikomu niepotrzebne artefakty. Oddawanie się wspomnieniom, marzeniom jest niczym odkurzanie przedmiotów pokrytych patyną czasu. Bartłomiej godzinami siedzi w oknie i obserwuje świat, który już nie jest jego rzeczywistością. Pamięć stanowi jego jedyne bogactwo:

Wypełniłem ten dom wspomnieniami. Wokoło mnie pełno duchów osób, które dawno temu żyły w tym mieszkaniu. Czegoś ode mnie chcą, próbują się narzucać mojej pamięci. Ale jest za późno, wszystko mi się miesza⁶⁰.

Pamięć stanowi pomost między przeszłością a teraźniejszością, duchy przeszłości „krążą” po tym mieszkaniu – bohater będąc już na progu między życiem a śmiercią, czeka na własną, prywatną apokalipsę, bo innej nie będzie⁶¹.

Trylogia krakowska koncentruje się na przestrzeni miejskiej (choć często zawężonej do kamienicy przy ulicy S.), a obraz wsi w tym cyklu pojawia się sporadycznie. Główni bohaterowi to ludzie wykształceni, racjonalizm jest w nich silnie

⁵⁹ W. Szostak, *Fuga...*, s. 219

⁶⁰ Tamże, s. 221-222.

⁶¹ Doświadczenie śmierci jako prywatnej apokalipsy jest silnie zakorzenione w literaturze. Jako przykład może posłużyć *Mała Apokalipsa* Tadeusza Konwickiego, w której bohater wypowiada zdania: „Oto nadchodzi koniec świata. Oto nadciąga, zbliża się czy raczej przypelza mój własny koniec świata. Koniec mego osobistego świata”. Zob. T. Konwicki, *Mała Apokalipsa*, Warszawa 1991, s. 5. Każdy człowiek stanie kiedyś na progu między byciem a niebyciem (lub wiecznością – w rozumieniu religijnym), czyli własną „małą Apokalipsą”. Na taki moment czeka także Bartłomiej, który otacza się przedmiotami, ale tak naprawdę wyczekuje tego ostatecznego momentu. W ostatnim akapicie *Fugi* czytamy: „Nazywam się Bartłomiej... Ktoś puka, muszę otworzyć. To chyba nie jest-”. Zob. W. Szostak, *Fuga...*, s. 229. Bohater jest już o krok o śmierci, a duchy osób, które kiedyś znał, „przemawiają” do niego poprzez narzucanie się jego pamięci – następuje zamazanie granicy między życiem a śmiercią, między tymi, którzy są „tu”, a tymi będącymi już po tamtej stronie „kurtyny”. Bartłomiej zbliża się do momentu, kiedy zasłona jego życia zostanie opuszczona, a on dołączy do duchów z przeszłości.

zakorzeniony, stąd też wszelkie nawiązania do czasu w wymiarze magicznym nie są tak mocno podkreślone jak np. w *Oberkach do końca świata* – w nich cały świat „nurza się” w magii, a granica między rzeczywistością realną i duchową jest zatarta.

Wieś zanurzona w czasie

Józef Wicher, bohater z *Oberków...*, to postać, dla której, cytując Cypriana Kamila Norwida, „przeszłość to dziś tylko cokolwiek dalej”. Utwór otwiera scena, w której Wicher, stary już człowiek, bierze do ręki fotografię, na której rozpoznaje siebie, swego brata Franciszka i Antoniego Strycharza. Bohater odbywa w myślach podróż sentymentalną do lat swej młodości, a pamięta ją jak dziś:

To zdjęcie przypomina mu stare historie. Historie tych trzech chłopaków, ich przyjaźni i wzajemnych losów. Historie miejsc, których już nie ma, albo które dawno zmieniły swój sens. Historie przedmiotów⁶².

Kolejny raz w prozie Szostaka czytelnik odnajduje ważną rolę przedmiotów w życiu bohaterów – uobecniają one to wszystko, co minęło. Pamięć może zawieść, nastroje pojawiają się i przemijają, ale artefakty są żywym dowodem złożonych losów postaci. Stanowi to charakterystyczną cechę prozy autora, kolejne budynki, przestrzenie, pomieszczenia są impulsem, by w myślach (ale czy tylko w myślach) powrócić do przeszłości – w *Oberkach...* fotografia odsyła do świata „ostatniego pokolenia wiejskich muzykantów”.

Józef wspomina wydarzenie, które „wydarło mu kawałek serca” i było niczym rana. Wesele jego brata z Marią stanowiło dla bohatera traumatyczne przeżycie. Kochał Marię i nie mógł się pogodzić, że zostaje żoną brata. Bóg, do którego zanosił modły, wysłuchał jego prośb i wesele zostało przerwane w trakcie obrzędu przekazania⁶³, kiedy Franciszek wyjawiał, że dostał kartę mobilizacyjną i musi stawić się w Radomiu. To wydarzenie projektuje wszystkie kolejne – pierwszym z nich jest zatrzymanie czasu:

Jakub miał powody, by na czas się zżymać. Czas mu zabrał Franciszka, Jakub czas zatrzymał. (...) Stanął przy kapliczce Chrystusa Frasobliwego, która zamykała Rokiciny od południa. I zaczął grać prastarego oberka. (...) A potem wziął Jakub skrzypce swe pod pachę i spokojnym, długim

⁶² W. Szostak, *Oberki do końca świata...*, s. 12.

⁶³ Wesele w tradycji ludowej traktowane było jako obrzęd przejścia, określały go określone etapy i czynności. Jednym z nich był obrzęd przekazania i przyjęcia daru. Tym darem była kobieta.

krokiem ruszył na północ. (...) Tak dotarł do kapliczki Świętego Antoniego, która zamykała Rokiciny od północy. I tam zaczął grać tego samego oberka (...). A potem Jakub wrócił, wrócił spocony i wyczerpany. Siadł przy stole, położył na nim skrzypce i powiedział Józefowi, że czas zatrzymał⁶⁴.

Od tego momentu wielka historia nie miała już wstępu do Rokicin, zaczęła wioskę omijać, dookoła działy się różne, mniej lub bardziej ważne wydarzenia, jednak radomską wioskę oszczędzały. Jakub, jak przystało na potomka Macieja Wichra, który przed wieloma laty związał swe życie z Rokicinami (przybył w to miejsce spoza czasu), miał dar zaklinania czasu:

(...) sto lat po przybyciu Macieja do Rokicin, narodził się z Marcina Wichra Jakub, a z niego Jan, Franciszek i Józef. I oni czasem opowiadali o swym praojcu, który przybył znikąd, by zagubić się świata na rokicinskiej ziemi, pośrodku nieprzebytych radomskich równin⁶⁵.

Jakub wyłączył wioskę z dziejów świata, tylko raz historia naruszyła beczkę i wkroczyła do Rokicin. Stało się to podczas II wojny światowej, gdy do domu Wichrów przybyli partyzanci wraz z niemieckim jeńcem, którego zostawili w Jakubowym obejściu. Wówczas problemy światowe wdarły się w spokojne i uporządkowane życie mieszkańców radomskiej wsi. Było to jednak jedyne takie wydarzenie za życia ojca Józefa.

Szczególną relację z czasem miała także Maria, żona Franciszka a potem Józefa, której życie zostało zatrzymane w chwili wesela i: „nadal trwała w samym środku obrzędu weselnego, gdzie czas płynie inaczej, gdzie zwykle sprzęty nabierają nowych znaczeń. Zanurzyła się w czas święty i nie mogła powrócić w świecki, trapiący się codziennością świat”⁶⁶. Maria czekała na Franciszka, który wyruszył na wojnę i nie wiedziała, czy jest mężatką, czy może panną. Obrzęd weselny nie został doprowadzony do końca, dlatego nie potrafiła odnaleźć się w zwykłym życiu. Miała poczucie jakby znajdowała się w rzeczywistości z pierwszych dni stworzenia, gdy Bóg oddzielił tylko niebo od ziemi i nie doprowadził swego dzieła do końca. Kiedy pewnego dnia przyśnił się jej Franciszek, zrozumiała, że została wdową. Po roku zaczęła spotykać się z Józefem, pobrali się, a codzienność wyleczyła ich rany. Maria urodziła dwóch synów oraz córkę i pilnowała, by zaświaty nie naruszały miru domowego ogniska:

⁶⁴ W. Szostak, *Oberki do końca świata...*, s. 39-40.

⁶⁵ Tamże, s. 59.

⁶⁶ Tamże, s. 98.

Przyjdą czasy na zaświaty, powiadała pod nosem, kiedy nikt nie słyszał. Ale teraz urządziła życie według ziemskich prawideł, wedle świeckiego czasu. (...) Świat się odczarował i powrócił w dawne, sprawdzone koleiny. I prawie wszystko było po dawnemu, jak przed wojną i przed weselem nie-weselem⁶⁷.

Czas, mimo że został przez Jakuba zatrzymany, powoli upływał. Jakkolwiek wielka historia omijała Rokiciny, to jednak w życiu poszczególnych postaci następowały zmiany. Mała, codzienna historia dotyczyła każdego z bohaterów – Józef z Marią zajmowali się domem, z kolei Jakub porzucił muzykanckie życie. Momentem przełomowym staje się śmierć Jakuba, wówczas:

czas ruszył jak opętany. Przez całe lata targał się na uwięzi, pień poskramiany Jakubowym wędzidłem. Muzykant słowa dotrzymał. Granie zarzucił, został kościelnym. I czas musiał się ze swej strony wywiązać. Dzień po pogrzebie Józef wyszedł na podwórko. Zobaczył, że nocny wiatr złamał potężny konar wielkiego jesionu, który przed ponad wiekiem miał posadzić Maciej Wicher. I konar opadł na dach stodoły i złamał kilka nadwątlnych krokwi. Stodoła przygarbiła się pod ciężkim brzemieniem. I Józef wiedział, że wściekły czas ruszy ostro z kopyta, że odpłaci z nawiązką za lata uwięzienia⁶⁸.

Poskramiany przez lata czas nabrał rozpędu – życie w Rokicinach zaczęło się zmieniać, nadeszły nowe, nieciekawe czasy. Dzieci Józefa porozjeżdżały się po Polsce, a on został sam ze swoją żoną. Coraz rzadziej proszono go na wesela, bo nastał czas nowych kapel, a stare, ludowe oberki nikogo już nie interesowały. Józef przestał prawie wychodzić z domu, leżał tylko na łóżku i wpatrywał się w sufit, czuł się niepotrzebny i zbędny. Sytuacja się zmieniła, gdy do Rokicin przyjechał jego wnuk ze znajomymi, by nagrywać oberki:

Odjeżdżali do swych domów, potem znów wracali.
Józef z Marią w swej chałupce wytrwale czekali.
Kiedy znowu do Rokicin z miasta przyjedziecie?
Czy nie macie dla nas czasu, czy też już nie chcecie?
Odjeżdżali do swych domów, potem znów wracali⁶⁹.

⁶⁷ Tamże, s. 105.

⁶⁸ Tamże, s. 137.

⁶⁹ Tamże, s. 202.

Marii i Józefowi na tym czekaniu schodziło całe życie, czuli się potrzebni i ważni tylko wówczas, gdy przyjeżdżał do nich wnuk ze swymi przyjaciółmi. Mijały tygodnie i miesiące, dni płynęły wolno, wszystkie podobne do siebie jak dwie krople wody. W końcu jednak Józef uzmysłowił sobie, że świata wiejskich muzykantów już nie ma:

I poczuł nagle Józef, że jego świat, jeśli kiedykolwiek istniał, dawno już umarł i teraz dogorywają resztki pamięci o nim. Wierzbowe oberki otumaniały go tak, że przez długie lata swej spokojnej, hojnie darowanej przez los starości nie potrafił tego zauważyć. I poczuł stary dziad, że tego świata dawno już nie ma. I zrozumiał, że już dawno nie powinno być Józefa Wichra⁷⁰.

Los starszych mieszkańców wsi można podsumować cytatem: „Minęły czasy nie tylko muzykantów, kończy się czas wsi, tylko ta o tym jeszcze nie wie”⁷¹. Szostak w swoim utworze wskrzesza dawne historie, opowieści i wpisuje je w schemat prozy realizmu magicznego. Stara się przywrócić wsi należne jej miejsce. Ukazuje, że artyści ludowi, to ważny element kultury – świat, w którym prawdziwa, nostalgiczna muzyka miała ogromne znaczenie.

Ukazanie roli czasu to istotny fragment prozy Szostaka zarówno w przestrzeni miejskiej jak i wiejskiej. Pisarz ukazuje, że żyjąc nawet we współczesnym, odartym z tajemniczości świecie, można odkrywać rzeczy niecodzienne i nietuzinkowe. Zapomniane przez wielu ludzi *sacrum* dochodzi do głosu w życiu każdej osoby, jeśli tylko otworzy ona swój umysł i serce. Szostak wskrzesza historie zwykłych ludzi, w które wplata różne wątki i zdarzenia. Czas może być zaklęty w przedmiotach, ludziach i roślinach – jego ramy w prozie autora wykraczają daleko poza „tu i teraz”. Bohaterowie „odgrywiają” swoją rolę i schodzą ze sceny, a na ich miejsce wchodzi nowe postaci. Zawsze jednak można wrócić do przeszłości (przynajmniej w myślach) i nadać jej sens.

4.2. Przestrzeń jako element znaczący

Ważne miejsce w twórczości Wita Szostaka zajmuje przestrzeń. Podobnie jak czas, który ukazany jest w wersji miejskiej i wiejskiej, także i przestrzeń u autora *Fugi* istnieje w takich odsłonach. W *Trylogii krakowskiej* szczególną rolę pełni Kraków – w

⁷⁰ Tamże, s. 271.

⁷¹ Tamże, s. 215.

Chocholach i *Fudze* najważniejsze jednak miejsce zajmuje kamienica przy ulicy S. (mamy do czynienia z zawężeniem perspektywy). Inaczej sytuacja przedstawia się z *Dumanowskim* – czytelnik przemierza wraz z bohaterem kolejne zaułki przede wszystkim Starego Miasta. Stąd też omawiając tryptyk można zestawzić ze sobą dwie perspektywy ukazywania przestrzeni miasta – węższą i szerszą.

Oberki do końca świata to powieść, w której miasto pełni rolę drugoplanową (z podobnym zjawiskiem mamy do czynienia także, np. we *Wrózeniu z wnętrzości*). Na pierwsze miejsce wysuwa się wieś, jednak jej oblicze jest specyficzne, a akcja rozgrywa się w wymiarach – *sacrum* i *profanum*, które nieraz wzajemnie się przenikają. Przestrzeń występuje w dwóch konfiguracjach – codzienności, zwyczajności, ale także zostaje ukazana rzeczywistość silnie naznaczona mitem.

Warto przyjrzeć się, w jaki sposób zostaje ukazana przestrzeń u Szostaka, gdyż pozwala to lepiej zobrazować zależność światy realne – światy magiczne. Należy jednak wyraźnie podkreślić, że odbiór powieści w dużym stopniu zależy od otwartości czytelnika na podwójny wymiar rzeczywistości – ten „oswojony”, powszechny, ale także cudowny, magiczny.

Obraz Krakowa w *Trylogii krakowskiej*

Kraków to miasto wyjątkowe, gdzie przeszłość miesza się z teraźniejszością i wygląda ku przyszłości. Stolica królów intryguje poetów, pisarzy, muzyków, wokół Krakowa narosło wiele legend, mitów i podań – zwracał na to uwagę chociażby Karol Estreicher:

Do prawie każdego ważniejszego kościoła i miejsca przywiązane jest jakieś podanie. (...) Legendy krakowskie powstawały w ciągu wieków. Najstarsze o założeniu miasta, smoku wawelskim, Krakusie, obszernie notuje bądź nawet wymyśla Kadłubek, a po nim powtarzają inni historycy. (...) Posiada ich [podań – A.M.] Kraków więcej niż jakiekolwiek miasto w Polsce, a choć większość ich jest historycznie wątpliwa lub nawet nieprawdziwa, nie odbiera im to uroku, ani znaczenia⁷².

Wydaje się, że Szostak wybrał Kraków na miejsce akcji swoich powieści z dwóch powodów: właśnie ze względu na tajemniczość miasta (ocierającego się wręcz o

⁷² Cytuję Karola Estraichera [za:] Michał Rożek *Mitologia Krakowa*, Kraków 2009, s. 210.

ezoterykę⁷³) oraz z powodu związku pisarza z tym miastem. Autor *Fugi* wychował się na Prokocimiu Nowym, a praca zawodowa związała pisarza z królewską stolicą.

Prozaik dał wyraz swoim zainteresowaniom Krakowem już w *Chocholach*, w których czytelnik odkrywa nowe, inne oblicze miasta. Przestrzeń w tekście jest ukazana poprzez oniryczną poetykę, na co zwraca uwagę Aleksandra Łozińska w artykule *Od subiektywnej topografii po mitologię narodową – miasto oniryczne w „Chocholach” Wita Szostaka*:

Oniryczna poetyka nie służy jednak w powieści wyłącznie kształtowaniu wizerunku miejskości. Za jej pośrednictwem autor omawia także kwestie tożsamości jednostkowej i rodzinnej, ich wzajemnych oddziaływań i związków z przestrzenią; tytuł odsyłający do motywu chocholego tańca przywołuje natomiast tematykę snu-transu w wymiarze narodowościowym⁷⁴.

Wątki oniryczne obecne w tekście Szostaka odgrywają znaczącą rolę. Bohaterowie przemieszczają się po kamienicy, i szerzej Krakowie niczym we śnie. Ich pojmowanie rzeczywistości zostaje częściowo zniekształcone i odrealnione: bohater-narrator śni o Krakowie, jego mieszkańcach i w konsekwencji jest niejako kreatorem wydarzeń dziejących się w kamienicy i samym Krakowie:

Ta mnogość Krakowów w sferze snów bohatera jest analogiczna wobec mnogości „rzeczywistej”, wyrażającej się w tworzeniu kolejnych, różniących się od siebie portretów metropolii; jej końcowym wojennym podziale; i wreszcie samym fakcie prezentowania w *Chocholach* miasta prywatnego – jeżeli bowiem oglądane z perspektywy bohatera jest ono tak dalece zsubiektywizowane, podobnym procesom ulegać musi także w oczach innych użytkowników, z których każdy zamieszkuje w rezultacie zupełnie inny Kraków. Miasta jest tu więc bardzo dużo – tak dużo, iż nie daje ono spokoju nawet we śnie, mnożąc się do niedających się opanować rozmiarów⁷⁵.

Czytelnik odkrywa zatem Kraków-Wenecję, Kraków-Sarajewo czy starożytny port Kraków. Królewskie miasto początkowo jest ukazane realistycznie, z czasem jednak przybiera coraz bardziej karykaturalne kształty. Odbiorca sam już zaczyna wątpić, czy rzeczywiście akcja rozgrywa się nadal w stolicy Małopolski, czy też w jakiejś

⁷³ Jak zauważa Michał Rożek: „Mitologia Krakowa to temat, który ociera się o legendę i mistykę. Rzecz o ezoterycznych niezwykłościach królewskiego miasta, w którym zawsze stare domy, baszty i wieże kościołów rzucały długie cienie, a puste wąskie uliczki wydawały się kryć w zakamarkach jakąś tajemnicę”. Zob. Tamże, s. 7.

⁷⁴ A. Łozińska, *Od subiektywnej topografii po mitologię narodową – miasto oniryczne w „Chocholach” Wita Szostaka*, „Maska” 2016, nr 30, s. 145.

⁷⁵ Tamże, s. 148.

alternatywnej przestrzeni. W powieści można dostrzec silną zależność między czasem a przestrzenią – widoczne jest to chociażby w opisie Krakowa-Wenecji. Stolica królów upodabnia się do włoskiego miasta podczas karnawału, czyli dostosowuje się do nowego czasu, następuje także wejście bohaterów w nowe role (wyraźnie podkreślają to maski⁷⁶):

Wreszcie wypłynęliśmy z naszej ulicy na Planty. Drzewa przyczajone na niewielkich wysepkach wyglądały jak wmarznięte w wielkie lodowisko. (...) Ludzie stłoczeni na pokładach śpiewali kolędy, rodziny nawoływały się nawzajem. Wodne tramwaje wypełnione były krakowianami (...)⁷⁷.

Olga Szmidt w swoim artykule *Polityczność, ale wciąż podmiotowość. „Chochóły” Wita Szostaka* zadaje pytanie: czy Kraków rzeczywiście ulega przekształceniu, a może to tylko schizofreniczna wizja narratora? Badaczka podkreśla:

jeżeli bowiem to w świadomości bohatera rozgrywają się wydarzenia, jego wyobrażenia podtrzymuje świat przedstawiony, staje się on odseparowaną od pozostałych osób postacią, drążącą przestrzeń w swojej wyobraźni. A jeżeli to świat się przeobraża, bohater jest jedynie obserwatorem⁷⁸.

Skłania się ona ku tej pierwszej opcji, gdyż uważa, że bohater projektuje rzeczywistość – duże znaczenie ma wyjątkowa wrażliwość i wyobrażenia postaci. Wydaje się, iż Szmidt wybiera tę wersję, ponieważ daje ona ciekawszą perspektywę badawczą.

Słowem-kluczem pomocnym w analizie *Chochółów* jest labirynt: taki charakter ma zarówno sama kamienica, jak i Kraków. Bohater-narrator przemieszcza się po zakamarkach Domu (już sam zapis wielką literą wskazuje na wyjątkowość miejsca), który (podobnie jak samo miasto) zmienia się wraz z przemianą stosunków między poszczególnymi członkami rodziny. Labirynt u Szostaka stanowi także metaforę umysłu bezimiennego bohatera, już Nietzsche zauważył, że „gdybyśmy chcieli i śmieli

⁷⁶ Maską stanowiła ważny artefakt już w antyku i nadal stanowi jeden z najważniejszych archetypicznych symboli. Zdaniem Leo Navratil: „Początek maski tkwi w obszarze świętości (...). Gdy człowiek pierwotny wkłada maskę, która uosabia demona natury albo przodka, to staje się on wtedy postacią przodka albo demonem i w ten sposób wchodzi w świat, który użycza poszczególniej jednostce znaczenia i trwałości. (...) Maską była środkiem pomocniczym do stania się osobą. Jest ona symbolem »ja«, które daje się pojąć w trakcie albo powstawania, albo rozpadu. (...) Służy ukryciu trwogi i użycza swemu nosicielowi bytu, który nie jest jego własnym bytem”. Zob. L. Navratil: *Użyczenie bytu* [w:] *Maski*, t. 1, pod. red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1986, s. 80.

⁷⁷ W. Szostak, *Chochóły...*, s. 110.

⁷⁸ O. Szmidt, *Polityczność, ale wciąż podmiotowość...*, [autorka korzystała z wersji elektronicznej, w której nie podano numerów stron].

stworzyć architekturę na modłę dusz naszych... - to pierwowzorem byłby snadź labirynt”⁷⁹. Ludzkie istnienie jest pełne wzajemnie przenikających się ścieżek, dzięki którym jednostka musi nadać jakiś sens swojej egzystencji. Człowiek błądzi, porusza się po świecie niejako po omacku, musi wybierać – przed takimi wyzwaniami stoi także narrator z powieści. Przemierzając przestrzeń Domu, przemieszcza się także w wymiarze metaforycznym – Dom-labirynt staje się emanacją psychiki postaci:

Wędrując po Domu, domu pełnym śpiących ludzi, bohater zdaje się go postrzegać paradoksalnie niemal jako zaprzyjaźniony labirynt. Zna przeszkody, lecz nie potrafi ich omijać, zahacza o meble, ale sprawia wrażenie, jakby właśnie tego się spodziewał. Sprawując władzę nad opowieścią – powtórzmy: opowieścią o ludziach, wokół których krąży często właśnie wtedy, gdy śpią – siebie definiuje zarówno wobec artefaktów, jak i prezentowanych charakterystyk postaci. Sytuując siebie w ten sposób, czyni Dom stałym punktem odniesienia, a jego mieszkańców, wspólnotą, która raz to okazuje się przydatna do konstruowania tożsamości, raz to widziana jest jako opresyjna, nurzająca się w paranoi własnego pomysłu, zbiorowość⁸⁰.

Wędrówka po Domu, zwiedzanie jego zaułków pomaga bohaterowi poznać siebie, z czasem jednak miejsce zamieszkania ulega erozji, a Chochół coraz bardziej pograża się w świecie fikcji i własnych urojeń:

Skazany na siebie samego, na ciągłe spotkanie tylko siebie, wracałem do widmowych pokoi i oglądałem raz jeszcze przeżyte niegdyś sceny. Ile razy zasiadałem do rodzinnej wigilii, bezbłędnie odtwarzając miejsca zajmowane przez moich krewnych! Ile razy stałem przy trumnie babci Marii, albo znosiłem sukę Puszczę do podziemi, albo kąpałem nagie ciało mojego Ojca, albo przeszukiwałem mieszkanie Bartka! Oni wszyscy mieścili się we mnie, zajmując własne mieszkania, pojawiając się na moje życzenie i grając napisane przeze mnie role. Byłem nimi, a oni byli mną⁸¹.

Kamienicę w *Chochółach* można traktować jako przejaw procesów psychicznych głównego bohatera. Jak zauważa Bachelard :„Dom oniryczny w całej swojej pełni, z piwnicą-korzeniami, z gniazdem na dachu stanowi jeden ze schematów wertykalnych ludzkiej psychiki”⁸². Struktura Domu ma wymiar pionowy: w piwnicy znajduje się

⁷⁹ F. Nietzsche, *Jutrzenka. Myśl o przesądach moralnych*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1907, s. 176.

⁸⁰ O. Szmidt, *Polityczność, ale wciąż podmiotowość...*, [autorka korzystała z wersji elektronicznej, w której nie podano numerów stron].

⁸¹ W. Szostak, *Chochóły...*, s. 435.

⁸² G. Bachelard, *Dom rodzinny i dom oniryczny* [w:] Tenże, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak i A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 309.

rodowa nekropolia, kolejne piętra są zajmowane przez poszczególnych członków rodziny, zaś sam szczyt zajmuje kaplica:

Jego sercem była sala kolumnowa, zajmująca sporą część pierwszego i drugiego piętra. Parter zajęty był przez sklep korzenny Olgi i Michała, resztę należącą do Domu zajmowały pokoje gościnne. Jedno mieszkanie na parterze należało do lokatorów kwaterunkowych. Pierwsze piętro w całości było nasze i tam, poza salą kolumnową, kuchnią i pracownią stryja Piotra, mieściły się pokoje najstarszego pokolenia⁸³.

Bohater po kolei wymienia części składowe Domu: drugie piętro zajmowała kolejna kondygnacja Sali kolumnowej, biblioteka, pokoje jego rodziców i mieszkanie kwaterunkowe; na trzecim piętrze znajdowało się mieszkanie stryja Piotra i cioci Magdy, pokoje Ani, Olgi z Michałem oraz wujostwa Rysiów; jeszcze wyżej strych, zamieszkały przez wujka Łukasza i narratora; najwyżej umiejscowiono kaplicę; z kamienicą powiązana była oficyna, gdzie ulokowano pracownię fotograficzną pana Zygmunta, mieszkanie Pawła z rodziną, Moniki z małym Mateuszem oraz pokoje Bartka; najbardziej tajemniczą przestrzeń stanowiła piwnica wraz z nekropolią rodziny Chochołów.

W początkowych partiach powieści poznajemy Dom jako harmonijną całość – wszystko znajduje się na swoim miejscu, bohaterowie zajmują przypisaną im przestrzeń, panuje porządek. Wydaje się jednak, że uważny czytelnik potrafi wychwycić niuanse w powieści – prezentowany przez narratora ład, gdzie rzeczy i osoby zajmują właściwe miejsce jest tylko pozorny: „Idea Domu zjadała samą siebie, im większy stawał się Dom, im bardziej wypełniał sobą kontury kamienicy przy ulicy S., tym mniej był domem”⁸⁴. Idea Domu-rodowej siedziby już od momentu „powołania” była zagrożona rozpadem, broniły przed destrukcją rytuały, których strzegła nestorka rodu. Rzeczywistość zmienia się wraz ze śmiercią babci Marii – wówczas mikrokosmos (ale także makrokosmos – Kraków) pogrąża się w chaosie, który nie oszczędza Domu w żadnym wymiarze:

Symboliczna śmierć babci, śmierć nestora rodu, odsyłać może do psychoanalitycznych rozpoznań, w myśl których (następuje tu pewne przesunięcie genderowe – w klasycznych ujęciach występowałby mężczyzna) przemianę czy nowy początek przypłacić trzeba śmiercią symbolicznej władzy. Dla narratora świat rozpada się także piętrowo, lecz w nieco innej kolejności – najpierw

⁸³ W. Szostak, *Chochoły...*, s. 81.

⁸⁴ Tamże, s. 82.

traci on swoją dziewczynę (upadek życia osobistego), potem umiera jego babcia (upadek życia rodzinnego), a na samym końcu klęska dosięga Kraków (upadek życia zbiorowego)⁸⁵.

To wszystko, co dzieje się wokół, wpływa destrukcyjnie na bohatera:

Wojna w domu, wojna w Krakowie, wszędzie na świecie wojna, gdzie ja się podzięję, szukający spokoju, dlaczego mnie to spotyka, przecież chciałem tylko odpocząć, oderwać się od tego, chciałem w moim Krakowie znaleźć ukojenie, (...) co się dzieje z tym miastem, co się dzieje z moim światem, widmo zgłiszcz wewnątrz mojego horyzontu, trzeba uciec z tego nastroju, nie dać się mu opanować, trzeba przełamać wojenny nastrój, trzeba poza niego, poza granice, trzeba uciekać⁸⁶.

Kraków odwzorowuje stan ducha bohatera-narratora, który próbuje uratować świat przed chaosem. Królewska stolica (precyzyjniej Dom) po kryzysie jest niczym lustro, w którym odbija się postać bohatera. Motyw lustra⁸⁷ pojawia się w końcowych partiach powieści:

Wtedy szukałem po całym Domu luster, przecierałem rękawami pokryte rosą tafle i próbowałem w siwych smugach mgieł zobaczyć swoją prawdziwą twarz, zagubiony wśród tańczących wokół mnie Chochółów⁸⁸.

Lustro w powieści Szostaka pojawia się nie bez powodu, gdyż stanowi przedmiot, w którym odbija się nie tylko sam bohater, ale także świat (a raczej to, co z niego zostało). Stanowi: „narzędzie samooglądu, samopoznania, refleksji nad sobą i widzialnym Kosmosem, który z kolei przypatruje się swemu odbiciu w świadomości ludzkiej (...). Powierzchnia lustra nie tylko odbija obrazy świata, ale też wchłania je, zatrzymuje i w szczególnych warunkach ukazuje na nowo”⁸⁹.

⁸⁵ O. Szmidt, *Polityczność, ale wciąż podmiotowość...*, [autorka korzystała z wersji elektronicznej, w której nie podano numerów stron].

⁸⁶ W. Szostak, *Chocholy...*, s. 364.

⁸⁷ Jak zauważa Irena Górka: „Lustro to symbol życia, świata, przeznaczenia, mądrości, miłości, narzędzie poznania tego, co było, jest i będzie, ale też dumy, pychy, próżności. Z jednej strony lustro uważane jest za narzędzie poznania prawdy, z drugiej zaś może okazać się krzywym zwierciadłem, które deformuje rzeczywistość, pokazuje świat na opak, które paradoksalnie, prawdy nie objawia, ale ją zakrywa. Ta ambiwalentna natura zwierciadła sprawia, że jest ono niewyczerpanym źródłem inspiracji do wciąż nowego ujmowania i opisywania natury świata i człowieka”. Zob. I. Górka, *Miedzy prawdą a odbiciem. Symetria: pamięć – lustro* [w:] *Lustro (zwierciadło) w literaturze i kulturze*, pod red. A. Borkowskiego, E. Borkowskiej, M. Burty, Siedlce 2006, s.109.

⁸⁸ W. Szostak, *Chocholy...*, s. 436.

⁸⁹ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 210.

Zachowania bohatera determinują kształt, który przybiera miasto, ale także rodzina. Powieść Szostaka jest silnie zsubiektywizowana – losy rodu poznajemy z punktu widzenia narratora, pozostali bohaterowie są niczym manekiny, do ruchu powołuje ich sam Chochół. Bohaterowi ciąży zarówno kompleks Ojca, jak i brata-Bartłomieja. Obaj są „nieobecnymi” bohaterami powieści: ten pierwszy z powodu śpiączki, na którą zapadł; Bartek nie występuje realnie, a tylko w rozmowach i wspomnieniach pozostałych członków rodziny. Interpretatorka prozy Szostaka – Olga Szmidt – sugeruje, że być może Bartłomiej jest tylko wyobrażoną częścią „ja” narratora⁹⁰. Można się również zastanawiać, czy rodzina Chochółów nie stanowi jedynie wytworu wyobraźni postaci? Odpowiedź na to pytanie zależy od przyjętej perspektywy badawczej – Szmidt kładzie nacisk na wyobraźnię bohatera, jednak warto podkreślić raz jeszcze symboliczny wymiar tekstu, gdzie kamienica-labirynt stanowi metaforę umysłu postaci.

Kraków zajmuje ważne miejsce także w *Dumanowskim* – bohater niczym Odys przemierza kolejne zaułki stolicy królów. Józafat jest stale w ruchu, często zmienia miejsce zamieszkania, odwiedza różnego rodzaju lokale, spaceruje po stolicy Małopolski. Dumanowskiego można traktować jako człowieka-wędrowca czy przechodnia, który poprzez przemieszczanie się odkrywa istotę miasta⁹¹. Dumanowski-przechodzień wędruje po mieście i odkrywa te miejsca, które mają szczególne znaczenie w Krakowie: Wawel, Kleparz, Rynek, Stradom itd. Bohater podczas spacerów dostrzega nie tylko wymiar realistyczny stolicy królów, ale także symboliczny, bowiem jak dowodzi Daniela Hodrová:

(...) każdą drogę przez miasto, nawet tę najbardziej codzienną, możemy uważać za drogę mityczną, za mityczną opowieść czy też jej epizod, droga, która wiedzie z domu poprzez miasto pełne innych domów, w pewnym sensie zawsze jest odyseą. Przez podłączenie tekstu literackiego lub chodzenia po mieście do opowieści mitycznej, do pamięci miasta, a nawet miejsca, które było tu przedtem, przed jego powstaniem, miasto – zdemitologizowane przez swój rozwój, zmierzający

⁹⁰ Por. O Szmidt, *Polityczność, ale wciąż podmiotowość...*, [autorka korzystała z wersji elektronicznej, w której nie podano numerów stron].

⁹¹ Na rolę wędrowki w poznawaniu świata zwraca uwagę Daniela Hodrová w artykule *Magiczny miejski przechodzień*: „Niezależnie (...) od tego czy sposób chodzenia jest zdecydowany, czy niepewny, czy człowiek kieruje się do konkretnego celu, czy też się wałęsa, czy chód zmienia się w bieg, czy nie, chodzenie pozostaje ruchem, za którego pośrednictwem przechodzień postrzega istotę miasta, nawiązując z nim możliwie najbardziej bezpośrednie stosunki”. Zob. D. Hodrová, *Magiczny miejski przechodzień*, przeł. L. Engelking [w:] *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*, pod red. J. Biedermanna, G. Gazdy, I. Hübner, Łódź 2007, s. 181.

do stłumienia i zatarcia pierwotnego rytualnie-mitycznego początku-centrum, jak również należące do sfery *profanum* funkcjonowanie i codzienne, świeckie drogi – remitologizuje się⁹².

Zjawisko remitologizowania widoczne jest wyraźnie w idei budowy Nowego Miasta (nawiązanie do Nowej Huty), który ma odwrócić uwagę od historycznego Krakowa⁹³:

Poniewczasie odkrył [Dumanowski – od AM], że rewersem wzrastającego dumnie Nowego Miasta, symbolu i dumy republiki jest powolne i melancholijne umieranie Starego Miasta. Spięte niegdyś średniowiecznymi murami miasto spoglądało na narastający opodał nowotwór nowoczesnych gmachów i szerokich arterii z pogodą kogoś, kto zdążył sobie uświadomić własne przemijanie. Im wyżej pięły się mury pałaców i monumentalnych budowli Nowego Miasta, tym bardziej Stary Kraków zapadał się w sobie, łuszczył i pokrywał liszajem⁹⁴.

W utworze Szostaka Kraków ulega przeobrażeniu – umiera stare, by mogło narodzić się nowe. Relacja Stare Miasto-Nowe Miasto ma także wymiar metaforyczny – podobnie jak przemijają poeci tacy jak: Mickiewicz czy Słowacki, pojawiają się nowi: Wyspiański, Przybyszewski, Tetmajer, Miciński, Staff. Upływ czasu wpływa na zmiany w obrębie przestrzeni. Pojawiają się nie tylko nowi bohaterowi powieściowi (starzy umierają bądź zmieniają miejsce zamieszkania, np. Wit Chodnikiewicz), ale także w samym Krakowie powstają nowe budynki. Przestrzeń w tekście pisarza ma wymiar dynamiczny, 123 lata w powieści to czas nieustannych zmian, odchodzenia starego i pojawianie się nowego porządku zarówno w wymiarze globalnym jak i jednostkowym. Wydaje się w tej części *Trylogii krakowskiej* relacja czas-przestrzeń jest najsilniej zaakcentowana:

Ci wszyscy, którzy kiedyś szczylic się swymi pałacami przy ulicy Świętego Jana, Szczepańskiej czy Sławkowskiej, wynieśli się stąd, a ich potężne rezydencje zamknięte były na głucho. W wielu pustostanach zagnieździli się liczni imigranci, którzy falami przybywali z kongresówki i innych zaborów, zwabieni legendą Republiki Krakowskiej⁹⁵.

⁹² Tamże, s. 183.

⁹³ Kraków nie wpisał się w nowy powojenny system. Określany był przez komunistów *chorym miastem*, miastem reakcji, w którym należało zmienić strukturę społeczną. Jako pierwszy buntował się przeciw nowej zaistniałej po wojnie rzeczywistości. W Krakowie miały miejsce pierwsze wystąpienia przeciwko nowej władzy: demonstracja przeciwko zakazowi obchodzenia rocznicy Konstytucji 3 Maja, referendum 1946 roku.

⁹⁴ W. Szostak, *Dumanowski...*, s. 153.

⁹⁵ Tamże, s. 153.

Odbiorca tekstu podąża poprzez czas i przestrzeń za bohaterem powieściowym, a cechą konstytutywną Dumanowskiego jest znajdowanie się w ciągłym ruchu: najpierw podróżuje po świecie (Litwa, Rosja, Niderlandy, Francja, Włochy), w późniejszym okresie przede wszystkim (choć nie tylko) po Krakowie. Dumanowski jest nie tylko obserwatorem, ale także inicjatorem wielu przedsięwzięć – współbudowniczym miasta – dzięki jego inicjatywie powstaje Teatr im. Juliusza Słowackiego, Nowe Miasto, sieć linii tramwajowych.

Podróżując po mieście bohater (a wraz z nim czytelnik) przywołuje mity, ale także jest ich twórcą. Sama postać Dumanowskiego obrosła tyloma legendami, że również miejsca przez niego odwiedzane nabierają cech mitycznych (splendor postaci wpłynął na postrzeganie poszczególnych miejsc przez innych bohaterów powieściowych). Także i w tej powieści ważnym symbolem jest „labirynt” – krakowskie uliczki przypominają swoją strukturą tę budowlę. Bohaterowie przemierzają ulice i mimo iż znają odwiedzaną przez siebie przestrzeń, to jednak wciąż odkrywają nowe miejsca – jak Dumanowski w swej podróży po miejscach poświadczających wielkość Republiki.

Kraków-labirynt wciąż zaskakuje bohaterów powieściowych, odkrywają oni wciąż inne oblicze miasta. Nie jest to jednak jedyna cecha miejskiego krajobrazu, charakterystyczną właściwością stolicy królów w tekście Szostaka jest powtarzanie się tras: „Spacerowali [Dumanowski z Chodnikiewiczem – A.M.] od klasztoru Sióstr Norbertanek aż do klasztoru Ojców Paulinów, kilkakrotnie pokonując ten dystans”⁹⁶ oraz motywów: częste odwiedziny w domach uciech. Struktura labiryntu w tekście Szostaka oparta jest na powtórzeniach i wariacjach: kolejne kochanki Dumanowskiego – Klementyna, Anastazja i Apolonia – pochodzą z rodu wdów Bronowickich. Dumanowski posiada własne, zrytualizowane wędrówki, jako przykład mogą posłużyć coniedzielne wizyty u Klementyny Bronowickiej czy przechadzki w przebraniu proszalnego dziada:

Tak wędrował po swym mieście, zachodząc na piwo do poślednich szynków, odwiedzając podupadłe kościoły, których barokowe ołtarze łuszczyły się złotymi strupami. (...) Poza Witem Chodnikiewiczem nikt nie wiedział o jego upodobaniu do tych wędrówek, bo przeminęły dawno czasy królów, którzy w przebraniu żebraka zachodzili do chat biedaków⁹⁷.

⁹⁶ Tamże, s. 29.

⁹⁷ Tamże, s. 152. Jak zauważa Hodrová: „Zwyczajny miejski przechodzień ma swoje codzienne trasy, swoje ulubione spacer. Niektóre jego wędrówki mogą być na swój sposób rytualne, np. droga do kościoła, do domu dzieciństwa. Zdarza się, że niekiedy przechodzień zbacza ze swoich zwykłych tras. Te boczne, opuszczające główny szlak drogi mogą stać się częścią jego mandali, wyrazem zmieniającej się

Zdarza się jednak, że nawet ta znana przestrzeń odsłania przed nim nowe oblicze, tak dzieje się chociażby w momencie, gdy odkrywa, iż w kamienicy naprzeciwko o stałej porze na fortepianie gra piękna kobieta: „Zmienił więc swój kalendarz, rezerwując popołudniowe godziny dla tego jednego celu”⁹⁸.

Podróżowanie bohatera cechuje otwartość na wydarzenie spotkania z Innym. Dumanowski jest bowiem tylko jednym z powieściowych „aktorów”, na swojej drodze spotyka wciąż nowe osoby, które dają mu możliwość wejścia w relację:

Spotkanie z Innym jest spotkaniem z kimś, kto ma postać Śmierci, a czasem pięknej nieznajomej, jak również sobowtóra. Pojawienie się sobowtóra w tekście literackim bardzo często oznacza także zmianę dyskursu „realistycznego”, „klasycznego”, „dziennego” w dyskurs „dziki”, „szalony”, „nocny”, „senny”⁹⁹.

W utworze Szostaka występuje postać sobowtóra. Józafat, w Gorcach, na hali pod Turbaczem, „przekazał siebie” Józefowi Pijarskiemu, niezwykle do niego podobnemu, młodszemu mężczyźnie.

Kraków charakteryzuje pewna melancholijna atmosfera. W *Chocholach* to nastroje bohatera wpływały na kształt Krakowa i rodziny, w *Dumanowskim* jest odwrotnie – stolica królów wywołuje w postaciach takie, a nie inne stany emocjonalne. Jako przykład może posłużyć Słowacki i jego odczucia na temat stolicy Małopolski:

Kraków od pierwszych chwil przerażał (...) swoim letargiem, jakby trupy królów z katedry Wawelskiej przymusiły całe miasto, by towarzyszyło im w wiecznym śnie. Słowacki czuł, że od pierwszych godzin grzęźnie w tych snach, i intuicja, dzięki której w głębi duszy uważał się za poetę, mówiła mu, że nie znajdzie w sobie siły, by się temu procesowi przeciwstawić¹⁰⁰.

Kraków u Słowackiego (ale także Mickiewicza) wywołuje niemoc, miasto pęta go i zniewala, nie znajduje w sobie dość siły, by zwalczyć w sobie poczucie zniechęcenia. Z kolei książę Czartoryski określa stolicę królów jako cmentarz – nekropolia to ważny motyw w prozie Szostaka. W *Chocholach* „przodkowie spali w kamiennych

świadomości czy też, jeśli zboczy mimowolnie, raczej nieświadomości”. Zob. D. Hodrová, *Magiczny miejski przechodzień...*, s. 192-193.

⁹⁸ W. Szostak, *Dumanowski...*, s. 157.

⁹⁹ D. Hodrová, *Magiczny miejski przechodzień...*, s. 184.

¹⁰⁰ W. Szostak, *Dumanowski...*, s. 38.

sarkofagach” znajdujących się w piwnicy Domu; zaś w *Dumanowskim* cały Kraków przenika świat duchów. Stolica Małopolski jest niczym kraina umarłych, a –

archetypowe wędrówki po mieście, wertykalne i horyzontalne, koliste i linearne, indywidualne i zbiorowe, są przeważnie wędrówkami nieświadomymi i prowadzą też przez „nieświadomość” miasta, przez dzikie terytorium własnej duszy i cielesności oraz duszy i ciała miasta¹⁰¹.

W powieści Szostaka ważne miejsce zajmuje cielesność, bohater na swej drodze spotyka się z animą (kobietą, nieznaną, prostytutką). Podróżowanie po mieście jest także wędrówaniem po nieświadomionych warstwach swojej psychy:

Tam, gdzie się pojawia [anima – od AM], a mianowicie w snach, wizjach i fantazjach, występuje jako personifikacja, pokazując tym samym, że czynnik, na którym się opiera, ma wszystkie charakterystyczne cechy istoty żeńskiej¹⁰².

Józefat będąc już w podeszłym wieku, często śni na jawie (fantazjuje) na temat różnych kobiet, które poznał w swoim życiu – szczególnie wiele miejsca w jego fantazjach zajmują wspomniane już wdowy Bronowickie.

Opis przestrzeni w *Dumanowskim* charakteryzuje horyzontalizm i wertykalizm, gdyż bohater podczas swoich wędrówek przemieszcza się zarówno horyzontalnie, jak i wertykalnie (wchodzenie po schodach do różnych pomieszczeń). Podobnie jest ukazana przestrzeń w *Fudze*, gdzie zarówno ruch poziomy, jak i pionowy, odgrywają ważną rolę.

Tekst wieńczący tryptyk jest wyjątkowy, gdyż jako jedyny zawiera opis niemal całkowicie zamkniętej przestrzeni (z kolei utwór o najbardziej otwartej przestrzeni to *Dumanowski*). Niemal cała fabuła zogniskowana jest wokół kamienicy i znajdującego się obok podwórza. Czytelnik, który nie zna Krakowa, niewiele dowie się na temat tego miasta, wspominane są: Wawel, Planty, Kleparz ale tylko w formie wzmianki – miejsca te nie odgrywają (poza Wawelem) jakiegoś szczególnego znaczenia w tekście pisarza. Odbiorca przyzwyczajony do „spacerowania” wraz z *Dumanowskim* po mieście i poznawania wraz z nim różnych miejsc, sięgając po *Fugę* musi się niejako „przestawić” na inny odbiór tego dzieła literackiego.

¹⁰¹ D. Hodrová, *Magiczny miejski przechodzień...*, s. 193.

¹⁰² C. G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1981, s. 75.

Przestrzeń w *Fudze* jest opisywana fragmentarycznie – wraz z kolejnymi częściami odsłaniane są nowe zakamarki mieszkania. Zostaje ona uzupełniana przez kolejne ogniwa wraz z lekturą utworu. Kraków nie jest już mekką artystów (jak w *Dumanowskim*), ale zwykłych, szarych ludzi. Królewska stolica nie stanowi ostoji dla romantyków czy młodopolskich poetów, lecz jest wypełniona codziennymi sprawami. W *Fudze II* czytamy:

Mój dziadek co niedzielę z upodobaniem nawiedzał pchli targ na Grzegórkach. Wyszukiwał nielicznych handlarzy orderami, gdyż po przejściu na emeryturę wymyślił sobie taki sposób zabijania wolnego czasu. Kupował tylko order polskie i tylko wojskowe¹⁰³.

Dziadek jest już w podeszłym wieku i co charakterystyczne dla tego etapu w życiu człowieka, próbuje jakoś wypełnić czymś czas: codziennie rano chodzi na Kleparz, a raz w tygodniu nawiedza targ pod Halą Targową na Grzegórkach. Jego zainteresowania są dość nietuzinkowe, podobnie jak Babci, która z kolei popołudniami nawiedza krakowskie cmentarze:

Moja babcia z upodobaniem nawiedzała krakowskie cmentarze, bo dla mojej babci Kraków był miastem grobów. Dawno temu przyjechała do tego miasta z niewielkiej wioski zagubionej na końcu świata i przeraziła się szerokimi ulicami, gwarem na placach, tramwajami i płataniną zaułków. (...) Wracała ze swych wędrówek [po cmentarzach – A.M.] spokojna, wypijała przygotowaną przez dziadka herbatę z cytryną i siadała w swym miękkim fotelu pod kuchennym oknem, coraz rzadziej wspominając odległe Rokiciny¹⁰⁴.

W tekście Szostaka poprzez opis postaci poznajemy przestrzeń, w której przebywają. Stanowi to charakterystyczną cechę całego utworu, np. w *Fudze I* czytelnik poznaje miejsca związane z Krakowem i okolicami poprzez ukazanie losów bohaterów. Co typowe, w prozie pisarza najdokładniejsze są opisy samego lokum, gdzie mieszka Bartłomiej wraz z rodziną. Kamienica stanowi niejako centrum świata:

Na fotografiach pana Zygmunta był cały świat, ale przede wszystkim było centrum świata, czyli nasza kamienica. Pan Zygmunt lubił fotografować jego mieszkańców zawsze w tym samym miejscu, na ławeczce pod starym jesionem, który rósł na podwórku, rozsadzając swymi

¹⁰³ W. Szostak, *Dumanowski...*, s. 51.

¹⁰⁴ Tenże, *Fuga...*, s. 48.

korzeniami sześciokątne płyty trylinki. Na poszczególnych zdjęciach zmieniały się pory roku, oświetlenie, czasem jakiś szczegół z tła, ale poza tym wszystko było takie samo¹⁰⁵.

W II rozdziale Bartłomiej wspomina swoje dzieciństwo, gdy kamienica stanowiła dla niego cały świat. Zostały mu tylko zdjęcia, dzięki którym może odnaleźć drogę do przeszłości. A zatem bohater przemieszcza się nie tylko po przestrzeni w wymiarze rzeczywistym, ale także jego podróż odbywa się po meandrach pamięci – powraca do minionych wydarzeń, aby wskrzesić dawne nastroje. W *Fudze IIIa* bohater wraca do domu, pojawia się: „w samym środku czasu minionego, zastygłego w bryłach pomieszczeń”¹⁰⁶. Kolejny raz w tekście Szostaka mamy ukazaną relację czas-przestrzeń, które nawzajem na siebie wpływają. Bohater przemieszczając się w obrębie czasu, odkrywa zmiany w samej przestrzeni. Jego wędrówka polega nie tylko na powrocie do minionych wydarzeń, ale także wychyla się ku przyszłości. W *Fudze IIIb* czytamy: „Dom nasz tamtej ponurej jesieni stał się areną dziejowych wydarzeń, które zmierzały do przemiany całego świata”¹⁰⁷. Czytelnik odnajduje zatem nawiązania do *Chocholów*, gdzie także zmiany w obrębie Domu, rzutowały na przemiany świata. W kamienicy panuje chaos, który jeśli nie zostanie okiełznany, przekształci także Kraków. W części inicjującej tryptyk rzeczywiście tak się stało, jednak *Fuga* w inny sposób ukazuje ten proces. Mieszkanie przy ulicy S. przechodzi przeobrażenia, ale nie wpływają one na losy stolicy królów – kamienica jest samoistnym bytem, stanowi zarówno centrum świata, lecz także zamkniętą przestrzeń. Toczą się w niej walki i ścierają różne wizje świata, jednak ostatecznie: „zagrożony porządek został uratowany”¹⁰⁸.

Podróżowanie po przeszłości to także wyznacznik Bartłomieja z *Fugi IV*, wraca on po latach do krakowskiej kamienicy:

Pakuję do pudeł stare rzeczy. Muszę zlikwidować mieszkanie, w którym kiedyś żyłem. Chodzę po domu, który pamiętam sprzed lat. Jedno wspomnienie chcę zachować. Moja matka umarła rok temu. Zostawiłem w domu szczęśliwą rodzinę¹⁰⁹.

Ponownie mamy w tym rozdziale ukazaną relację czas-przestrzeń. Bohater przechadzając się po pustym mieszkaniu (wszyscy już umarli), jednocześnie odbywa

¹⁰⁵ Tamże, s. 26.

¹⁰⁶ Tamże, s. 61.

¹⁰⁷ Tamże, s. 91.

¹⁰⁸ Tamże, s. 111.

¹⁰⁹ Tamże, s. 112.

podróż do przeszłości. Pakuje do pudeł stare, niepotrzebne już rzeczy, których przeglądanie wpływa na to, że wraca w myślach do minionych wydarzeń. Jednocześnie ma poczucie, iż kiedy wszystkie te rzeczy zostaną wyniesione, to straci coś cennego – punkt odniesienia do swoich dalszych poczynąń:

Muszę zlikwidować mieszkanie, ale nie chcę. Kiedy to wszystko wyniosą, co ze mną będzie? Będę chodził po pustych przestrzeniach, przypominał sobie układ mebli i ludzi, którzy pomiędzy nimi żyli?¹¹⁰.

W końcu jednak rezygnuje z likwidacji mieszkania, które kojarzy mu się z dobrymi, minionymi wydarzeniami. Do pustego lokum wraca także Bartłomiej-rencista z *Fugi Va i Vb*:

Mieszkanie jest puste, tak cicho wszędzie. Słyszę własne kroki. Parkiet skrzypi, stary parkiet. Tylko ja. Ale wrócą, już powinny być. Mała się ucieszy, choć nie mam prezentu. A Zosia?¹¹¹.

Bohater przechadza się po mieszkaniu i zaczyna powoli odkrywać prawdę o sobie. Przemieszczanie się po przestrzeni daje mu sposobność do poznania własnej, pogubionej osoby. Bartłomiej, gdy tylko wszedł do mieszkania, żył jeszcze iluzją – oszukiwał siebie, że nie było go tylko kilka dni, a Zosia z córeczką zaraz wrócą. Jednak podczas wędrówki zaczyna powoli godzić się z rzeczywistością:

Nie było mnie jakiś czas. Jak długo? Wydaje mi się, że wyszedłem wczoraj. I tyle kurzu? Nie było mnie kilka lat, kurz nie kłamie¹¹².

Przed przeszłością nie da się uciec, decyzje podjęte w minionych czasach, wpływają na przeżywaną teraźniejszość: „To mieszkanie będzie mi przypominało o tym wszystkim, co utraciłem”¹¹³. Bartłomiej jest człowiekiem przegranym, a mieszkanie tylko mu to uświadamia, podejmował złe decyzje (liczne kłótnie z żoną, romans z Anią Ostrowską, lata spędzone na tułaczce) – konsekwencją jego zmarnowanego życia jest puste mieszkanie. Przestrzeń staje się symbolem losów bohatera – pustka, kurz i samotność.

W *Fudze VI* Bartłomiej postrzega dom jako szansę na nowy początek, kupił je z myślą o swojej żonie Zosi. Sądzi, że jest człowiekiem sukcesu, gdyż dobrze zarabia, ma

¹¹⁰ Tamże, s. 115.

¹¹¹ Tamże, s. 133.

¹¹² Tamże, s. 154.

¹¹³ Tamże, s. 156.

pieniądze, jednak gdy czytelnik głębiej przyjrzy się tej postaci, dostrzeże, iż osąd bohatera o udanym życiu cechuje niespójność. Bohaterowi nie układa się w życiu osobistym, a mieszkanie nabył, aby naprawić relację z małżonką: „Jutro powiem Zosi [że kupiłem mieszkanie – A.M.]. Kiedy ją tu przyprowadzę, to może do mnie wróci?”¹¹⁴. Mieszkanie w starej kamienicy ma być nową szansą, nową możliwością – jest niczym mit „krainy mlekiem i miodem płynącej”, bezpieczną przystanią, w której może być już tylko lepiej.

Dom-bezpieczna przystań to także wyznacznik kolejnego rozdziału. Bartłomiej jest bezdomnym: przypadkiem trafia do krakowskiej kamienicy i zajmuje jedno z mieszkań. Niewiele pamięta ze swego dawnego życia, cieszy się jednak tą nową szansą, darem od losu:

Czuję się bezpiecznie, mieszkanie coraz bardziej przypomina dom. Posprzątałem kuchnię, wymyłem naczynia, teraz schną. Ale jestem głupi, cała koszula czarna. I pobrudziłem marynarkę, a taka elegancka. Muszę się znowu umyć. Wykąpię się raz jeszcze i ubiorę czystą koszulę. I w ogóle będę się kąpał codziennie. Mam wannę, jest mydło, ręczniki. Jest dobrze¹¹⁵.

Dom pełni rolę azylu – Bartłomiej zamyka się w nim przed światem, ale także trudną przeszłością, pewne fragmenty ze swojego życia pamięta, jednak odcina się od nich i postanawia zacząć od początku.

W ostatnim rozdziale Bartłomiej to już stary człowiek, a dom starzeje się wraz z nim – podobnie jak zachodzą zmiany w wyglądzie bohatera tak i mieszkanie się zmienia:

Wypełniłem ten dom wspomnieniami. Wszędzie pamiątki i zdjęcia oprawione w ramki i ustawione na szafkach, stolikach i półkach. Zewsząd patrzą na mnie twarze ludzi, których kiedyś znałem¹¹⁶.

Przestrzeń, w której egzystuje Bartek jest całkowicie zamknięta – bohater nie opuszcza kamienicy od lat, gdyż taką podjął decyzję w przeszłości. Obserwuje świat tylko przez okno, które stanowi (obok pani Zosi) jedyny element łączący go z rzeczywistością na zewnątrz budynku.

¹¹⁴ Tamże, s. 192.

¹¹⁵ Tamże, s. 201.

¹¹⁶ Tamże, s. 220.

W *Fudze* czytelnik odnajduje ciekawą realizację opisu przestrzeni. W zasadzie w każdym rozdziale jest ona inaczej zarysowana. Jakkolwiek akcja rozgrywa się w Krakowie, to jednak prawdziwe życie toczy się w kamienicy przy ulicy S., która jest „centrum świata”. W omawianym tekście występują nawiązania do Rokicin (położonych na końcu świata), czyli miejscowości, w której umiejscowiona jest fabuła *Oberków do końca świata*.

Oblicza przestrzenne w perspektywie wiejskiej

Oberki... to tekst wyjątkowy w pisarstwie Szostaka, gdyż ukazuje przemiany i zjawiska zachodzące na rokicińskiej wsi. Czytelnik styka się z przestrzenią zamkniętą – większość wydarzeń rozgrywa się w Rokicinach i pobliskich wsiach. Bohaterowie bardzo rzadko je opuszczają, by wyruszyć do miasta (np. Radomia). Poznajemy ród wiejskich muzykantów – Wichrów – oraz innych mieszkańców: księdza proboszcza, Tomasza Kobielę, Sobka, Wojciecha Kowala itd. Powieść ukazuje strukturę powiązań między miejscem a postacią. Dla księdza przestrzenią działalności jest kościół; Tomasz Kobiela związany jest z własną chałupą (umiera w niej opuszczony przez innych – to cena za zawarcie paktu z diabłem) oraz tymi miejscami, w których grał na weselach; Sobek żyje na odludziu i unika kontaktów z ludźmi; Wojciech Kowal żyje i funkcjonuje w swojej kuźni. W powieści przecinają się ścieżki mieszkańców choćby na chwilę – karczma, kościół, izby weselne – to miejsca szczególne. Ich rolę i znaczenie w życiu mieszkańców Rokicin określają ważne dla społeczności wydarzenia jak rytm świąt, który odrywa ich od codzienności, czy spotkania w karczmie z tańcami i wódką pozwalające zapomnieć na chwilę o kłopotach. Czas wesel to dla wsi wielkie wydarzenie, święto, które naznacza mieszkańców na całe życie.

Każda społeczność łączy w sobie wielu ludzi, jedni przemijają w pełnym zapomnieniu, inni stają się dla danej społeczności znaczący i jeszcze po wielu latach po ich śmierci żyją w pamięci wsi. Taką postacią jest Maciej założyciel rodu Wichrów:

przybył (...) znikąd, spoza horyzontu, od wiosek nieznanych. Przybył do Rokicin drogich, do Rokicin błogich, z wiosek nienazwanych. Przybył letnią porą, południową drożyną. Tam, gdzie ciągnęły się niczyje pola, tam, gdzie nikt nie siał i nie orał. Gdzie pola przestały być polami, gdzie ziemia nie znała ludzkiej pracy¹¹⁷.

¹¹⁷ W. Szostak, *Oberki do końca świata...*, s. 45.

Maciej osiadł w Rokicinach, mimo że wcześniej mijał inne miejscowości, jednak w tej wsi postanowił zostać na stałe. Niewiele wiemy o wcześniejszych, przedrokicińskich losach postaci. Pojawił się niczym mąż opatrnościowy, aby uratować radomską wieś, a także by „przyjrzeć się Śmierci”, która zabrała ze sobą Sobka: „I tak zostawił swe tułacze życie, oddał je śmierci, z wędrownym tobołkiem. I zaczął nowe, rokicińskie życie, i dał nowe, Wichrowe życie swym synom”¹¹⁸. Z tego rodzaju wywodzi się Józef Wicher, główny bohater powieści Szostaka, podobnie jak jego przodkowie, zawodowo zajmuje się graniem. W rozdziale inicjującym utwór to już stary człowiek, który poprzez wspomnienia ożywia dawne wydarzenia. Mieszka wraz z żoną w starej chałupie i oddaje się rozmyśleniom o przeszłości. Wraz z oglądaniem starej fotografii przypominają mu się wydarzenia z minionych dziejów, gdy świat wydawał mu się bardziej przejrzysty, wierzył sobie i innym, miał plany na przyszłość:

Z pożółkłego obrazka wybiegają ścieżki we wszystkich kierunkach. Nie tylko w stronę Rokicin, Kadzidła i Prawsi. Ale także ku przeszłości i przyszłości. Kiedy robiono to zdjęcie, wszyscy trzej [on, jego brat Franciszek i Antoni Strycharz – A.M.] jeszcze się przyjaźnili. Nie było między nimi tego, co ich potem oddali od siebie. Antoni jeszcze nie wie, że kiedyś śmiertelnie obrazi jednego z ciotecznych braci, co zakończy nie tylko ich wieloletnią znajomość, ale i wspólne granie. Franciszek z Józefem jeszcze nie znają przyczyny, która ich poróżni¹¹⁹.

Czasoprzestrzeń zajmuje ważne miejsce w *Oberkach*... – zarówno „czas”, jak i „przestrzeń” nawzajem na siebie wpływają. Opisy przyrody, budynków znajdujących się we wsi, ludzi – wykazują zarówno rys realistyczny, jak i magiczny. Realizm magiczny jest obecny w tym tekście w opisie wydawałoby się zwykłych rzeczy, które jednak w powieści Szostaka znacznie wykraczają poza normalność – instrumenty, które same grają, przywrócenie Księżyca na nieboskłon, wizyta tajemniczego pielgrzyma. Takich fragmentów można znaleźć w utworze wiele, jak choćby opis chałupy Tomasza Kobieli, diabelskiego muzykanta:

Kiedyś, już po śmierci Kobieli, pokazywał Marii przez okno, że domostwo starego muzykanta zniknęło. Pokazywał i porównywał z fotografią. Przecież tu stało, o tu, mówił¹²⁰.

¹¹⁸ Tamże, s. 47.

¹¹⁹ Tamże, s. 13.

¹²⁰ Tamże, s. 152.

Kobiela wyrzekł się Boga, a zawarł pakt z diabłem¹²¹ – w konsekwencji po jego śmierci dom, w którym mieszkał, zapadł się w sobie: zabudowania zawaliły się, obejście zarosło chwastami, a w końcu chałupa całkowicie zniknęła z Rokicin i nie pozostał po niej żaden ślad (ostatecznie zniknęła nawet z fotografii).

Diabeł w utworze pojawia się także w opisie wiejskiej ścieżki obsadzonej wierzbami. Sądzono, że zamieszkują je moce ciemności, które kuszą przechodzących obok. Co jednak znamienne, wraz z upływem czasu ludzie przestają wierzyć w demoniczną siłę tych drzew wraz z zamieszkującymi je diabłami:

Diabeł wierzbowy musiał być zafrasowany przemijaniem nie mniej niż Józef. Gdyż koniec dawnych czasów był przede wszystkim końcem wiejskich diabłów. Diabłów, które nie były nikomu potrzebne, diabłów, które straciły swą moc. Diabłów, które nie potrafiły nikogo skusić, diabłów, które nie budziły lęku, tylko śmiech, nie budziły grozy, bo w nikim nie budziły już żadnych uczuć¹²².

Odwołania do sił nadprzyrodzonych to ważny wyznacznik prozy Szostaka. W opisie pewnych miejsc bardzo wyraźnie zarysowuje się ich magiczny charakter, jako przykład może posłużyć „zakłęcie czasu” przez Jakuba Wichra. Bohater zagrał prastarego oberka na granicach wsi (od południa i północy), aby historia nie miała już wstępu do Rokicin. Wydarzenie to opisane już we wcześniejszych partiach pracy ukazuje silną rolę mitu w życiu postaci. Zarówno w opisach przestrzeni, jak i czasu ważny jest czynnik metafizyczny – liczne odniesienia do rzeczywistości duchowej sytuują ten tekst w perspektywie archetypicznej. Diabły i anioły stają się emanacją wewnętrznych procesów bohaterów:

Rzeczywistość diabła polega na jego opozycji wobec praw boskich, a to przydaje dynamiki potrzebnej wszelkiemu doświadczeniu ludzkiemu. Diabeł istnieje na mocy swej opozycji wobec Boga. Rodzi to dynamizm ludzkiej kreatywności. (...) Owo napięcie pomiędzy aniołami i

¹²¹ Motyw diabła, szatana jest obecny w wielu tekstach kultury (w opozycji do aniołów). Anna M. Kłonkowska zwraca uwagę na egzystencjalny wymiar postaci diabła i anioła, odwołuje się do ustaleń psychoanalitików: „Diabeł to (...) nieskrępowane instynkty i popędy, zawierające się we Freudowskim *id*, podczas gdy postać anioła utożsamić można z *superego* - normami moralnymi, zasadami i konwencjami przyjętymi przez daną kulturę i społeczeństwo. Obydwie te strony pragną wywrzeć swój wpływ na nasze *ego*, które musi odnaleźć między nimi właściwą drogę. (...) I tak jak anioł i diabeł w wielu przedstawieniach, jak choćby w słynnym *Sądzie Ostatecznym* Memlinga, walczą o duszę śmiertelnika - tak samo, zgodnie z koncepcją Freuda, toczy się nieustanny spór między *id* a *superego* o zdobycie przewagi we wpływie na nasze *ego*”. Zob.

https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/15._anna_m._klonkowska_-_motyw_diabla_w_kulturze_jako_alegoria_potrzeb_egzystencjalnych.pdf [dostęp: 18.10.2020].

¹²² W. Szostak, *Oberki do końca świata...*, s. 190.

diablami stanowi esencję procesów twórczych. Bez diabła zamiast tworzenia zapanowałaby stagnacja¹²³.

Bohaterowie prozy Szostaka toczą wewnętrzną walkę, której przejawem stają się postaci zaczerpnięte z mitologii. Ważną rolę odgrywa także tradycja, czyli „wszystkie przekazywane z pokolenia na pokolenie treści kultury, w tym obyczaje, rytuały, poglądy, wierzenia, normy społeczne, a nawet sposoby myślenia i zachowania (w tym tzw. dobre maniery), uznane przez daną zbiorowość za szczególnie ważne dla jej przeszłości i współczesności oraz warte kultywowania lub przynajmniej znajomości w przyszłości”¹²⁴. Bohaterowie odnoszą swoje postępowanie do wzorców przyjętych przez daną społeczność.

Rytuały są ważnym elementem tradycji, widoczne jest to w opisie czynności pogrzebowych – gdy umarł Jakub, ojciec Józefa, dom Wichrów aż do pogrzebu stał się częścią zaświatów – z wszystkimi prostymi, zwykłymi zachowaniami bohaterowie musieli wstrzymać się do momentu pogrzebania zmarłego:

Mała Hania schowała się pod łóżkiem i swymi dużymi oczami patrzyła na sosnową trumnę, w której złożono dziadka. Nie mógł jej przytulić [Józef – A.M.], uspokoić, to byłoby zachowanie ze zwykłego świata. A ten świat wycofał się z chałupy Wichrów poza płot oznaczony czarną wstążką. I czekał z powrotem, aż zaświaty do końca zabiorą starego Wichra i rozplną się w zaświatowej mgle¹²⁵.

Świat wsi, jej istnienie w ogóle określają rytuały, one naznaczają mieszkańców na zawsze, przekazywane z pokolenia na pokolenie stanowią o zachowaniach, wyborach, życiu każdej osoby – a szczególnie w momentach ważnych jak ślub czy śmierć.

Oprócz rytuałów strzegą wiejskiego porządku widome znaki obecności *sacrum* (przydrożne kapliczki św. Antoniego, Chrystusa Frasobliwego), postać Barucha ucznia rabiego Jochanana i wiara w siły nadprzyrodzone wyraźnie upostaciowane, jak Bieda, która gości w domu Wichrów. Nie ma znaczenia, że pochodzą z różnych porządków i tradycji, ważne, iż można zwrócić się do nich z modlitwą w czas próby, wyjaśnić niezrozumiałe:

¹²³ R. May, *Błaganie o mit...*, s. 241.

¹²⁴ <https://www.glospedagogiczny.pl/artukul/tradycja-i-nowoczesnosc> [dostęp: 18.10.2020].

¹²⁵ W. Szostak, *Oberki do końca świata...*, s. 132.

Przyszła [Bieda – A.M] chyba z południa i pewnego dnia wślizgnęła się do zagrody. Wpierw zamieszkała w chlewiku. Niedokarmione świny były chude i małe, a bieda siedziała sobie na belce pod sufitem i złym okiem patrzyła na zapadniętą trzodę. (...) Potem bieda wślizgnęła się do domu¹²⁶.

W powieści te trzy tradycje – chrześcijaństwo, judaizm i wierzenia pogańskie – wzajemnie się przenikają, co jest widoczne, np. w opisie Marii, która zastanawia się czy jest żoną Franciszka (brata Józefa) czy nie:

Byli po ślubie, ale wesele się nie zakończyło. Nie było pokładzin, nie było oczepin. (...) Siedziała i nie wiedziała, kim jest. Czy jest panną, bo nie dokonało się weselne przejście na drugi brzeg, na brzeg, gdzie nie byłoby osobno Franciszka Wichra i Marii Kądzieli, ale jedno, Maria i Franciszek Wichrowie. Czy jest mężatką, jak stoi w parafialnych księgach?¹²⁷.

Maria jest więc panną-mężatką i nie wie, która z tych ról jest decydująca. Śni o Jezusie, aniołach, Matce Boskiej i świętych cudotwórcach; nawiedzają ją stare dziadowskie ballady – w końcu śni jej się także Franciszek i wówczas zdaje sobie sprawę, że została wdową. Charakterystyczną cechą omawianego utworu jest swobodne przechodzenie od opisów realistycznych do magicznych – te dwie formy prezentacji wydarzeń płynnie przechodzą z jednego poziomu na drugi. Nie są one sztucznie ustrukturyzowane, lecz oddziałują wzajemnie na siebie.

Zanurzenie w świat magiczny jest u Szostaka bardzo wyraźne, jednak pewne elementy zdają się występować w szczególnej symbiozie: przestrzeń z czasem, postaci chrześcijańskie z pogańskimi, zwyczaje z pogranicza katolicyzmu i wierzeń ludowych itd. W ten sposób pisarz próbuje wskrzesić to, co już minęło – świat wiejskich muzykantów, gdy rzeczywistość była bardziej swojska, a człowieka charakteryzowało silniejsze „zakotwiczenie” w *sacrum*. Widoczne jest to chociażby w opisie wnuka Józefa, który przyjeżdża do dziadków, aby utrwalić na taśmie dawne opowieści i oberki. Wydaje się, że Szostakowi przyświeca taki sam cel, jaki był motywacją dla Janka Wichra z *Oberków*... Można zaryzykować, że Janek to *alter ego* pisarza, podobnie jak on mieszka w dużym mieście (Janek związany jest z Warszawą), jest człowiekiem wykształconym, o licznych zainteresowaniach. Szostak, w tej powieści, wykazał się szczególnym darem prezentowania wsi z przeszłości – tego konglomeratu różnych zwyczajów, obyczajów, ale także przestrzeni. Główni bohaterowie – Maria, Józef,

¹²⁶ Tamże, s. 140.

¹²⁷ Tamże, s. 96-97.

Jakub – całe życie spędzają na stosunkowo niewielkiej przestrzeni, sporadycznie opuszczają ten oswojony zakątek ziemi. Staje się on dla nich całym światem, tutaj rodzą się, dorastają, pobierają i umierają.

Omówione powieści znacznie różnią się między sobą, pisarz w różny sposób ukazuje w nich przestrzeń. Wydaje się, że najciekawiej jest ona przedstawiona w *Oberkach...*, jednak także *Trylogia krakowska* oferuje czytelnikowi znaczne doznania artystyczne. Opowieść o wiejskich muzykantach jest najsilniej naznaczona realizmem magicznym – nie tylko przestrzeń jest w ten sposób ukazana ale także postaci, wydarzenia, czas. Niesamowitość przedstawiona jako naturalny stan rzeczy, a wyjątkowość Rokicin polega na przenikaniu się w nich magiczności z realizmem. *Chocholy* to z kolei utwór z elementami onirycznymi, przestrzeń ma rozmyte kontury jak we śnie, bohaterowie tańczą, niczym w transie, chocholi taniec. *Dumanowski* jest silnie zanurzony w historii i to wydarzenia historyczne wpływają na przestrzeń. W *Fudze* niemal cała akcja rozgrywa się w jednym, małym mieszkaniu, które jednak w każdym rozdziale pełni inną rolę w życiu bohaterów powieściowych: raz to mieszkanie do likwidacji, innym razem Arkadia lub azyl, a także symbol przemijania.

Zakończenie

Podstawowym założeniem pracy było ukazanie złożoności utworów Wita Szostaka oraz relacji między światami realnym i magicznym obecnymi we wszystkich niemal utworach tego pisarza. W zaprezentowanych powieściach odbiorca odnajdzie liczne odniesienia do wielu dziedzin nauki, stąd też niezwykle trudno ukazać całościowy obraz tekstów autora *Fugi*. Badanie prozy Szostaka powinno mieć charakter interdyscyplinarny, gdyż tylko wówczas można dogłębnie ją poznać i zrozumieć. Nie sposób dokonywać odczytań jego tekstów bez odniesień do filozofii, psychologii czy socjologii. Wynika to w dużej mierze z wykształcenia filozoficznego autora *Chocholów*, ale także z wielopoziomowości świata. Chcąc mieć całościowy ogląd rzeczywistości nie można ograniczać się do jednej dziedziny wiedzy.

Jego twórczość stanowi próbę syntezy Aten z Jerozolimą. Pisarz stara się połączyć w jedną całość wartości wyrosłe na styku tradycji judeochrześcijańskiej i greckiej. Zestawienie kultury greckiej z religią (rozumianą jako zbiór mitów) dokonuje się poprzez ukazanie zbieżności, podobieństw oraz różnic między nimi. Kultura jest wynikiem wielopokoleniowej działalności człowieka i stanowi punkt odniesienia dla jego poczynąń. Wszystko to, co określamy mianem „kultury materialnej” jest przesiąknięte przez to, co duchowe. Badacze kultury (religioznawcy, etnografowie itd.) kładą nacisk na tkwiące w ludzkiej psychice (nieświadomości) mity, które są jej nieredukowalnymi elementami.

To właśnie mit stanowi punkt wyjścia dla obranej przez Szostaka drogi. Wydaje się, że jego teksty są wynikiem nie tylko samego namysłu nad strukturami mitycznymi,

ale także tego, że pisarz podąża wraz z czytelnikiem po labiryncie ludzkiej nieświadomości. W odczytaniach jego tekstów rola odbiorcy jest znacząca. Zgodnie z poglądem Romana Ingardena konkretyzacja dzieła literackiego dokonuje się podczas każdej lektury utworu. W przypadku twórczości autora *Fugi* czytelnik pełni ważną funkcję, gdyż odpowiada na komunikaty zawarte w tekście, a prowadzony przez pisarza dialog stanowi zachętę do odkrywania głębszych warstw dzieła, ukrytych znaczeń, archetypów tkwiących w ludzkiej psychice.

Twórczość Szostaka jest wyzwaniem, gdyż każde kolejne „czytanie” ukazuje bogactwo tej prozy, wielość motywów, a także intertekstualnych nawiązań. Konsekwentne spotkanie z tekstem jest poszukiwaniem ukrytych sensów, stanowi jednak tylko próbę dotarcia do meritum, jakie skrywa utwór. Konieczna jest głęboka refleksja, aby odkryć przesłanie powieści. Czytelnikiem modelowym (termin używany przez Umberto Eco¹) tekstów Szostaka jest odbiorca, którego charakteryzuje pogłębiony namysł nad rzeczywistością.

W pracy udało mi się wykazać, że powieści autora *Fugi* posiadają silny rodowód zachodnioeuropejski, pisarz czerpie z mitów przypisanych do tej kultury (cywilizacji), aby zaakcentować ich doniosłość w życiu jednostki. W tekstach Szostaka dochodzi do ukazania systemowego związku między literaturą a mitem, gdyż jego powieści powstają jako wynik mitologicznych inspiracji.

Pisarz sięga w swoich utworach również do obrazów zakorzenionych w ludzkiej (także polskiej) pamięci. Z takim zjawiskiem mamy do czynienia poprzez nawiązywanie do wzorców romantycznych (*vide Dumanowski*). Autor dowodzi, że twórczość polskich wieszczów narodowych nadal odgrywa znaczącą rolę w budowaniu tożsamości Polaków. Namysł nad literaturą romantyczną znajduje swój wydzźwięk w jego utworach, ponieważ „twórczość jednostek, nawet najgenialniejszych, pomnaża lub zmienia tylko to, co już było przed nimi stworzone, i jej kierunek jest określony przez to wszystko, co jako kultura pozwala tym jednostkom na rozwój ich twórczości”². Słowa te mogłyby stanowić podsumowanie twórczości Szostaka, gdyż pisarz czerpie z bogatej tradycji, ale przekształca ją według własnego konceptu.

Starłam się także pokazać silne ugruntowanie egzystencjalne i wyraźny związek tematu powieści z poszukiwaniem sensu życia. Pisarz stosuje konwencję

¹ Por. U. Eco, *Czytelnik modelowy*, przeł. P. Salwa, „Pamiętnik Literacki” 1987, nr 78/2, s. 287-305.

² J. Keller, *Wstęp* [w:] J. Keller i in., *Kultura a religia*, Warszawa 1977, s. 5.

realistyczno-magiczną, dzięki czemu ma możliwość zaakcentowania wielowymiarowości świata, w którym występuje korelacja między sferą *sacrum* a *profanum*. W swoich powieściach pisarz stara się ukazać wymiar duchowy (w znaczeniu: wykraczający ponad to, co materialne) rzeczywistości. Jego teksty ukazują głębszy, „podskórny” aspekt realiów życia. Ten bogaty wachlarz literackich rozwiązań sprawił, że podjęłam się zbadania i opisanie powieści w ramach pewnych struktur, które stanowią wyraźny wyznacznik tych utworów. Starałam się ukazać złożoność „Szostakowego świata”, jego w pewien sposób prekursorski charakter.

Proza Szostaka stanowi wyzwanie, może dlatego jest tak mało znana w Polsce (o świecie nie wspominając). Tematyka jest spójna, ale jaki ostateczny cel przyświeca autorowi *Chocholów*, to można tylko domniemywać. Częściowo wynika to z hermetyczności jego tekstów – chociaż pisarz nie używa skomplikowanych konstrukcji słownych, to jednak sama tematyka i sposób jej prezentacji wymyka się prostemu opisowi. W kolejnych powieściach często podejmuje podobne albo nieraz nawet takie same zagadnienia i problemy, jakby chciał dopowiedzieć to, czego nie udało mu się zawrzeć we wcześniejszych utworach.

Podjęte przeze mnie badanie utworów Wita Szostaka miało na celu przybliżenie czytelnikom tych dzieł, gdyż zajmują one ważne miejsce w literaturze polskiej. Należy mieć nadzieję, że w przyszłości zostaną przeprowadzone dalsze badania nad jego twórczością, ponieważ jak dotąd pojawiały się tylko artykuły, które koncentrowały się na wybranym, niewielkim wycinku prozy autora *Chocholów*.

Bibliografia

Podmiotowa

Szostak Wit, *Kłopoty z błaznem. Opowieść Gacka, błazna królewskiego*, „Nowa Fantastyka” 1999, nr 9, s.48-56.

Szostak Wit, *Oberki do końca świata*, Warszawa 2014.

Szostak Wit, *Sto dni bez słońca*, Warszawa 2014.

Szostak Wit, *Wróżenie z wnętrzości*, Warszawa 2015.

Szostak Wit, *Zagroda zębów*, Warszawa 2016.

Szostak Wit, *List* [w:] Jakub Małecki, Wit Szostak i inni, *Ojciec. Opowiadania*, Warszawa 2017, s. 25-49.

Szostak Wit, *Poniewczasie*, Warszawa 2019.

Szostak Wit, *Cudze słowa*, Warszawa 2020.

Szostak Wit, cykl *Smoczogóry*:

Szostak Wit, *Wichry Smoczogór*, Warszawa 2003.

Szostak Wit, *Poszarpane granie*, Warszawa 2004.

Szostak Wit, *Głędźby Ropucha, czyli Podania i bajędy Międzygórza z klechd rozklejone z pleciug wyplecione i na nowo w głędźby przesuplane, przez Ropucha Eremitę w świętym i starożytnym monastyrze boga Los*, Warszawa 2005.

Szostak Wit, *Trylogia krakowska*:

Szostak Wit, *Chocholy*, Warszawa 2010.

Szostak Wit, *Dumanowski*, Warszawa 2011.

Szostak Wit, *Fuga*, Warszawa 2012.

Przedmiotowa

Al-Araj Anna, *Różne warianty samego siebie. O „Fudze” Wita Szostaka*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin-Polonia” 2017, vol. XXXV, sectio FF, s. 29-39.

Brzostowicz-Klajn Monika, *Między polską tradycją a tolkienowskimi inspiracjami. Świat Smoczogór Wita Szostaka* [w:] *O literaturze i kulturze (nie tylko) popularnej. Prace ofiarowane Profesorowi Jakubowi Z. Lichańskiemu*, pod red. Anny Gemry, Adama Mazurkiewicza, Łódź 2017, s. 29-38.

Jakubowska-Ożóg Alicja, Ożóg Zenon, *Mit (niedopowiedziany) – Wit Szostak „Zagroda zębów”*, tekst w druku, udostępniony przez autorów.

Kaczor Katarzyna, *Wit Szostak – wizerunek akademika przeistaczającego się w literata*, „Horyzonty Wychowania” 2017, vol. 16, no. 39, s. 59-74.

Kozicka Dorota, *Fantastyczni pisarze, czyli o tym, jak pisarze fantastyczni podbijają polską literaturę*, „Wielogłos” 2013, nr 4 (18), s. 105-115.

Łozińska Aleksandra, *Od subiektywnej topografii po mitologię narodową – miasto oniryczne w „Chocholach” Wita Szostaka*, „Maska” 2016, nr 30, s. 145-155.

Michalik Anna, *„Miasto dla wszystkich i dla nikogo”. Oblicze Krakowa w twórczości Wita Szostaka* [w:] *Kraków zmitologizowany*, pod red. Anny Grochowskiej, Piotra Żołądzia, Kraków cop. 2017, s. 163-189.

Nowakowska Magdalena, *„Chocholy” Wita Szostaka jako utwór intertekstualny* [w:] *Tekst, pretekst, paratekst: tom pokonferencyjny*, pod red. Ewy Mikuły, Łódź cop. 2017, s. 95-107.

Ossowska Katarzyna, *„Dumanowski” Wita Szostaka – między fantastyką a powieścią historyczną*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne” 2017, nr 16 (1), s. 77-96.

Pekaniec Anna, Rogatko Bogdan, Wawrzyniak Tomasz, *Opowieści (nie)słyszane, opowieści (nie)słyszane*, „Nowa Dekada Krakowska” 2016, nr 3(25), rok V, s. 166-169.

Poprawa Adam, *Peryferie po kulturze. Proza Wita Szostaka* [w:] *Centra – peryferie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, pod red. Wojciecha Browarnego, Dobrawy Lisak-Gębali, Elżbiety Rybickiej, Kraków 2015, s. 424-435.

Pustowaruk Marek, *Motywy angeliczne w fantasy – na przykładzie prozy Wita Szostaka* [w:] *Anioł w literaturze i kulturze*, t. 3, pod red. Jolanty Ługowskiej, Wrocław 2006, s. 208-222.

Sidowska Karolina, *Polska powieść uniwersytecka*, „Acta Universitatis Łodziensis. Folia Literaria Polonica” 2015, nr 4 (30), s. 149-157.

Skubaczewska-Pniewska Anna, „Zachować żelazny rygor opowieści”. *Sila iluzji w „Stu dniach bez słońca” Wita Szostaka* [w:] *Filozofia w literaturze. Literatura w filozofii 2. Światy możliwe. Interpretacje*, pod red. Agnieszki Iskry-Paczkowskiej, Stanisława Gałkowskiego, Marka Stanisza, Rzeszów 2016, s. 333-343.

Sowiński Michał, *Antytoskania. O nadwiślańskim pięknie*, rozm. Wit Szostak i Zimowit Szczerek, „Tygodnik Powszechny. Katalog Festiwalowy” 2016, nr 21, s. 7-10.

Szmidt Olga, *Jan Jakub z Finneganów*, „Nowa Dekada Krakowska” 2014, R. 3, nr 3/4, s. 124-127.

Szmidt Olga, *Polityczność, ale wciąż podmiotowość. „Chocholy” Wita Szostaka*, „Kwartalnik Literacki FA-art.” 2011, nr 3/4, s. 75-85.

Szmidt Olga, *Umieranie na pustkę*, „Opcje” 2013, nr 1 (90), s. 85-88.

Opracowania i konteksty

Adler Alfred, *Wiedza o życiu*, przeł. Józef Mirski, Kraków 2018.

Allende Isabel, *Długi platek morza*, przeł. Anna Sawicka, Warszawa 2020.

Allport Gordon W., *Przedmowa* [w:] Viktor E. Frankl, *Człowiek w poszukiwaniu sensu*, przeł. Aleksandra Wolnicka, Warszawa 2019, s. 9-14.

Aron Elaine N., *Wysoko wrażliwi*, przeł. Józef Biecki, Dariusz Rossowski, Łódź 2017.

Aulnoy Marie Catherine de, *Baśnie czarodziejskie*, przeł. Robert Stiller, Warszawa 1987.

Babiński Grzegorz, *Pogranicze polsko-ukraińskie. Etniczność, zróżnicowanie religijne, tożsamość*, Kraków 1997.

Bachelard Gaston, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. Henryk Chudak i Anna Tatarkiewicz, Warszawa 1975.

Ballester Gonzalo Torrente, *Wyspa Ściętych Hiacyntów. List miłosny z interpolacjami magicznymi*, przeł. Wojciech Charchalis, Poznań 2009.

Bandura Albert, *Teoria społecznego uczenia się*, Warszawa 2007.

- Bartmiński Jerzy, *Dwie wersje tekstu pieśni ludowej: meliczna i recytacyjna*, „Pamiętnik Literacki” 1987, nr 78, z. 2, s. 185-206.
- Baśnie i baśniowość czyli kraina dziecięcego mitu*, pod red. Teresy Bugajskiej, Kielce 2000.
- Baśnie Polskie*, wyb. i oprac. Tomasz Jodełka-Burzecki, Warszawa 1968.
- Bator Joanna, *Kobieta*, Warszawa 2002.
- Battistini Matilde, *Symbole i alegorie. Leksykon: Historia, sztuka, ikonografia*, przeł. Karolina Dyjas, Warszawa 2005.
- Bernacki Marek, Pawlus Marta, *Słownik gatunków literackich*, Bielsko-Biała 2002.
- Bettelheim Bruno, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. Danuta Danek, Warszawa 1996.
- Biblia Jerozolimska*, przeł. zespół pod kier. ks. Alfreda Cholewińskiego SJ i bp. Zbigniewa Kiernikowskiego, Poznań 2006.
- Bielecka Urszula, *Mity na temat zdrowej i patologicznej żałoby*, „Psychiatria i Psychologia Kliniczna” 2012, vol. 12, nr 1, s. 62-66.
- Bieńczyk Marek, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2014.
- Bieńczyk Marek, *Przezroczystość*, Kraków 2007.
- Błoński Jan, *Język właściwie użyty. Szkice o poezji polskiej drugiej połowy XX wieku*, Kraków-Bielsko Biała 2019.
- Bramorski Jacek, *Antropologiczny wymiar symboliki przestrzeni sakralnej w ujęciu Mircei Eliadego*, „Forum Teologiczne” 2002, nr 3, s. 153-162.
- Brzezińska Anna, *Dzieciństwo i dorastanie: korzenie tożsamości osobistej i społecznej* [w:] *Edukacja regionalna*, pod red. Anny Weroniki Brzezińskiej, Aleksandry Hulewskiej, Justyny Słomskiej, Warszawa 2006, s. 47-77.
- Brzostek Dariusz, *Problemy motywacji fantastycznej i fantastycznonaukowej* [w:] *Polska literatura fantastyczna. Interpretacje*, pod red. Andrzeja Stoffa, Dariusza Brzostka, Toruń 2005, s. 15-54.
- Bugajski Leszek, *Co jest, a co będzie... czyli najkrótszy z możliwych opis polskiej literatury 30 lat, które upłynęły od ustrojowej transformacji*, „Wprost” 2019, nr 23, s. 76-79.
- Burzyńska Anna, Markowski Michał Paweł, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2009.
- Cęcelek Grażyna, *Rodzina – jej przemiany oraz zagrożenia i problemy wychowawcze*, „Mazowieckie Studia Humanistyczne” 2005, nr 1-2, s. 239-249.

Chmielewska Małgorzata, *Dobro jako choroba zakaźna*, Poznań 2016.

Cortázar Julio, *Gra w klasy*, przeł. Zofia Chądzyńska, Warszawa 2010.

Cousture Arlette, *Dzieci stamtąd. Nawet ptaki umilkły*, przeł. Daniel Larouche, Kraków 2017.

Crummey Michael, *Dostatek*, przeł. Michał Alenowicz, Gdańsk 2013.

Czapliński Przemysław, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Kraków 1997.

Ćwiek Jakub, *Kłamca*, t. 1-4, Lublin 2012.

Danek Danuta, *O tytule utworu literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1972, nr 63, z. 4, s. 143-174.

Dąbrowska Maria, *Na wsi wesele*, Warszawa 1975.

Descombes Vincent, *Rozterki tożsamości*, przeł. Michał Krzykowski, Warszawa 2013.

Dietzsch Steffen, *Życie w labiryntach. Motyw labiryntu w filozofii kultury po Nietzsche*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Toruń 2012.

Donoso José, *Moja osobista historia boomu*, przeł. Elżbieta Komarnicka, Kraków 1977.

Drzeżdżon Jan, *Okrucieństwo czasu*, Warszawa 1977.

Drzeżdżon Jan, *Twarz Boga*, Warszawa 1984.

Dukaj Jacek, *Lód*, Kraków 2007.

Dukaj Jacek, *Perfekcyjna niedoskonałość. Pierwsza tercja progresu*, Kraków 2008.

Dukaj Jacek, *Science fiction (minipowieść)* [w:] Michał Cetnarowski, Jacek Dukaj, Alekxander Gütsche i in., *Science fiction*, Warszawa 2011, s. 575-787.

Dziamski Grzegorz, *Prawda w kulturze ponowoczesnej*, „Filozofuj!” 2019, nr 4 (28), s. 19-21.

Eco Umberto, *Czytelnik modelowy*, przeł. Piotr Salwa, „Pamiętnik Literacki” 1987, nr 78/2, s. 287-305.

Eco Umberto, *Wyznania młodego pisarza*, przeł. Jerzy Korpanty, Warszawa 2011.

Eliade Mircea, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, przeł. Marta i Paweł Rodakowie, Warszawa 1998.

Eliade Mircea, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, przeł. Robert Reszke, Warszawa 1999.

Eliade Mircea, *Traktat o historii religii*, przeł. Jan Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966.

Figueir aDorothy, *Co robimy, gdy Inny mówi swoim własnym językiem? Powracając do etyki studiów porównawczych*, przeł. Marta Skwara [w:] *Narodowe, regionalne, kontynentalne, światowe – literatury i dyskursy o literaturach*, pod red. Marty Skwary, Kraków 2017, s.14-26.

- Foucault Michel, *Inne przestrzenie*, przeł. Agnieszka Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 117-125.
- Frankl Viktor E., *Bóg ukryty. W poszukiwaniu ostatecznego sensu*, przeł. Aleksandra Wolnicka, Warszawa 2012.
- Frankl Viktor E., *Człowiek w poszukiwaniu sensu*, przeł. Aleksandra Wolnicka, Warszawa 2019.
- Frankl Viktor E., *Lekarz i dusza. Wprowadzenie do logoterapii i analizy egzystencjalnej*, przeł. Roman Skrzypczak, Warszawa 2017.
- Gadacz Tadeusz, *Historia filozofii XX wieku. Nurty: neokantyzm, filozofia egzystencji, filozofia dialogu*, t. 2, Kraków 2009.
- Gadamer Hans, *Symbol i alegoria*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz [w:] *Symbole i symbolika*, pod red. Michała Głowińskiego, Warszawa 1991, s. 108-146.
- Galay Jean Louis, *Problemy dzieła fragmentarycznego: Valéry*, przeł. Alberta Labuda, „Pamiętnik Literacki” 1978, nr LXIX, z. 4, s. 365-396.
- Gałkowski Stanisław, *Wprowadzenie [w:] Filozofia w literaturze. Literatura w filozofii 2. Światy możliwe. Interpretacje*, pod red. Agnieszki Iskry-Paczkowskiej, Stanisława Gałkowskiego, Marka Stanisza, Rzeszów 2016, s. 7-9.
- Gambard Griselda, *Bóg nie lubi szczęśliwych*, przeł. Zofia Chądzyńska, Kraków 1984.
- Giddens Anthony, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. Alina Szulżycka, Warszawa 2012.
- Goffman Erving, *Rytuał interakcyjny*, przeł. Alina Szulżycka, Warszawa 2006.
- Gojawiczyńska Pola, *Rajska jabłoń*, Warszawa 1976.
- Golec Monika, *Dwa żywioły? O strategii badań i związkach muzyki z literaturą*, „Radzyński Rocznik Humanistyczny” 2018, t. 16, nr 2, s. 593-605.
- Golka Marian, *Pamięć zbiorowa i jej implanty*, Warszawa 2009.
- Gombrowicz Witold, *Kosmos [w:] Witold Gombrowicz, Dzieła*, t. 5, Kraków 1988.
- Gombrowicz Witold, *Trans-Atlantyk*, Kraków 2005.
- Górska Irena, *Między prawdą a odbiciem. Symetria: pamięć – lustro [w:] Lustro (zwierciadło) w literaturze i kulturze*, pod red. Andrzeja Borkowskiego, Ewy Borkowskiej, Małgorzaty Burty, Siedlce 2006.
- Grobler Adam, *Czy życie może być snem, niekoniecznie wariata?*, „Filozofuj!” 2020, nr 4 (34), s. 32-33.

- Grzeszczuk Stanisław *Staropolska humorystyka plebejska – „Literatura sowizdrzalska”* [w:] *Lektury polonistyczne. Średniowiecze-Renesans-Barok*, t. 3, pod red. Janusza S. Gruchały, Kraków 1999, s. 75-111.
- Grzyb Katarzyna, *Rozlewność mistyczna, czyli o epifanii i symbolu w powieści wczesnomodernistycznej nieco inaczej*, „Przestrzenie Teorii” 2009, nr 12, s. 239-265.
- Hagmajer Katarzyna, *Fuga*, Warszawa 2004.
- Hamon Philippe, *Ograniczenie dyskursu realistycznego*, „Pamiętnik Literacki” nr 74, z. 1, s. 221-262.
- Haumonté Odile, *Wielka księga świętych*, przeł. Tadeusz Szafrński, Warszawa 2012.
- Hawkins Kirstan, *Kapelusze doni Nicanory*, przeł. Magdalena Moltzan-Małkowska, Warszawa 2010.
- Heck Dorota, *Duchowość jako motyw w poezji emigracyjnej. Zarys problemu* [w:] *Poezja polska na obczyźnie. Studia i szkice*, t. 1, pod red. Zbigniewa Andresa, Jana Wolskiego, Rzeszów 2005, s. 48-61.
- Hejmej Andrzej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002.
- Helprin Mark, *Zimowa opowieść*, przeł. Maciej Płaza (części 1-3), Joanna Dziubińska (część 4), Kraków 2014.
- Hodrová Daniela, *Magiczny miejski przechodzień*, przeł. Leszek Engelking [w:] *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*, pod red. Johanna Biedermann, Grzegorza Gazdy, Ireny Hübner, Łódź 2007, s. 181-195.
- Hrebenda Szymon, *Mitologia społeczna w literaturze fantastycznonaukowej*, Katowice 2000.
- Hull Leokadia, „Nie dla mnie zbudowano ratusz, port...”. *Swojskość i obcość z perspektywy emigracji i podróży* [w:] *Poezja polska na obczyźnie. Studia i szkice*, t. 1, pod red. Zbigniewa Andresa, Jana Wolskiego, Rzeszów 2005, s. 34-47.
- Idzikowski Wojciech, *Efektywność osobista. Zarządzanie sobą i innymi w czasie*, Gliwice 2011.
- Imbert Enrique Anderson, *Historia literatury hispano-amerykańskiej. Epoka współczesna*, przeł. Włodzimierz Korcz, Warszawa 1986.
- Ishiguro Kazuo, *Kiedy byliśmy sierotami*, przeł. Andrzej Appel, Warszawa 2017.
- Jagodzińska Renata, *Samotność, alienacja, oddalenie. Problematyka egzystencjalna w poezji Adama Zagajewskiego* [w:] *Poezja polska na obczyźnie. Studia i szkice*, t. 2, pod red. Zbigniewa Andresa, Jana Wolskiego, Rzeszów 2005, s. 337-349.

- Jakubowska-Ożóg Alicja, „*Strasznie żywa jest ta śmierć*” – o „*Wierszach dośmiertnych*” Zofii Zarębianki, „*Tematy i Konteksty*” 2018, nr 8 (13), s. 122-128.
- Jakubowska-Ożóg Alicja, *Domy z „chceń i snów uwite”*. Motyw domu w poezji Janusza Artura Ihnatowicza, „*Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego. Historia Literatury*”, 2011, nr 70, s. 182-191.
- Jakubowska-Ożóg Alicja, *Motywy biblijne w poezji Janusza A. Ihnatowicza* [w:] *Poezja polska na obczyźnie. Studia i szkice*, t. 2, pod red. Zbigniewa Andresa, Jana Wolskiego, s. 120-131.
- Jančar Drago, *Katarina, paw i jezuita*, przeł. Joanna Pomorska, Sejny 2010.
- Jung Carl Gustav, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1981.
- Jung Carl Gustav, *Człowiek i jego symbole*, przeł. Robert Palusiński, Katowice 2018.
- Kaczkowski Jan, ks., Podsacka Joanna, *Dasz radę. Ostatnia rozmowa*, Kraków 2016.
- Kaczor Katarzyna, *Z „getta” do mainstreamu. Polskie pole literackie fantasy (1982-2012)*, Kraków 2017.
- Kafka Franz, *Proces*, przeł. Bruno Schulz, Kraków 1999.
- Kalarus Marta, „*Bo na tym świecie Śmierć wszystko zmiecie...*”. *Tragiczny wymiar maskarad w wybranych utworach literatury romantyzmu* [w:] *Komizm i tragizm w literaturze romantyzmu*, pod red. Marka Piechoty, Marty Kalarus, Oskara Kalarusa, Katowice 2016, s. 79-91.
- Kalinowska Anna, *Co można zobaczyć w lustrze ? Literatura dla młodego czytelnika oswajająca zło poprzez odbicia, przenikania, agresywne oddziaływanie*, „*Scientia*” 2015, nr 9, s. 103-110.
- Kamińska Anna, *Gaston Bachelard: Rzeczywistość wyobraźni*, Lublin/Bensheim 2003.
- Kapała Magdalena, *Duchowość jako niedoceniony aspekt psyche. Propozycja ujęcia duchowości w psychologii – kategoria wrażliwości duchowej*, „*Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska*” 2017, vol. 30, nr 1, s. 7-37.
- Karczewska Wanda, *Fuga z tematem miłosnym*, Łódź 1974.
- Keller Józef, *Wstęp* [w:] Józef Keller i in., *Kultura a religia*, Warszawa 1977, s. 5-12.
- Keret Etgar, *Kolonie Knellera*, przeł. Agnieszka Maciejowska, Warszawa 2016.
- Kesey Ken, *Lot nad kukulczym gniazdem*, przeł. Tomasz Mirkowicz, Warszawa 2018.
- King Stephen, *Mroczna Wieża I. Roland*, przeł. Andrzej Szulc, Warszawa 2003.
- Kisiel Marta, *Dożywocie*, Warszawa 2015.
- Kisiel Marta, *Nomen omen*, Warszawa 2014.

- Kłocińska Agata, *Karnawał wobec „sacrum”. O ludyczności kultury współczesnej*, „Kultura i Wartości” 2012, nr 3, s. 117-134.
- Kobiela Filip, *Problematyka czasu w filozofii Romana Ingardena*, „Filozofuj!” 2020, nr 3 (33), s. 70-71.
- Kominek-Karolak Maria Magdalena, *Niespełnione doświadczenie muzyki*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2017, nr 15, s. 265-287.
- Konar Teofil, *Walizka pana Liwy. Miniatury*, Warszawa 2007.
- Konwicki Tadeusz, *Mała Apokalipsa*, Warszawa 1991.
- Kopaliński Władysław, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2003.
- Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Kordys Jan, *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna. Szkice z pogranicza neurosemiotyki i historii kultury*, Kraków 2006.
- Kordys Jan, *Mózg i znaki*, Warszawa 1991.
- Korwin-Piotrowska Dorota, *Poetyka – przewodnik po świecie tekstów*, Kraków 2011.
- Kot Dobrosław, *Tischner stróż* [w:] ks. Józef Tischner, *Inny. Eseje o spotkaniu*, Kraków 2017, s. 91-134.
- Kotula Franciszek, *Hej leluja: czyli o wygasających starodawnych pieśniach kołędniczych w Rzeszowskiem*, Warszawa 1970.
- Kościów Aleksander, *Przepróś. Przewodnik gracza*, Warszawa 2008.
- Kowalski Krzysztof, *Europa: mity, modele, symbole*, Kraków 2002.
- Koziołek Ryszard, *Magowie made in Poland*, „Książki. Magazyn do Czytania” 2020, nr 1 (40), s. 40-44.
- Kraśński Zygmunt, *Przedświt*, cop. Toruń 2004.
- Krzyżanowski Julian, *Dzieje literatury polskiej od początków do czasów najnowszych*, Warszawa 1972.
- Krzyżanowski Julian, *Sztuka słowa. Rzecz o zjawiskach literackich*, Warszawa 1984.
- Kujawska Alicja, *Świętość, sanktuarium i sztuka*, „Civitas Hominibus” 2011, nr 6, s. 139-140.
- Kultura śmierci, kultura umierania*, t. 1, pod red. Andrzeja Guzowskiego, Elżbiety Krajewskiej-Kulak, Grzegorza Bejdy, Białystok 2016.
- Kuran Michał, *Sen, marzenie i zaświaty w literaturze — wprowadzenie do monografii* [w:] *Sen, marzenie, zaświaty w literaturze i kulturze*, t. 1, *Literatura*, pod red. Michała Kurana, „Analecta Literackie i Językowe” Łódź 2017, t. 6, s. 7-28.

- Kühn Jerzy, *Ojcowie i ojcobójcy. Szkice o literaturze Ameryki hiszpańskiej*, Warszawa 1984.
- Legeżyńska Anna, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996.
- Lewis Clive Staples, *Opowieści z Narni*, t. 1-2, przeł. Andrzej Polkowski, Warszawa 1991.
- Lisewska Sławomira, *Rola pamięci w kształtowaniu tożsamości bohaterów Ślicznotki Doktora Józefa Zyty Rudzkiej* [w:] *Meandry tożsamości. Język. Religia. Tożsamość IV*, pod red. Grzegorza Cyrana, Elżbiety Skorupskiej-Raczyńskiej, Gorzów Wielkopolski-Szczecin 2010, s. 257-270.
- Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre'a Bourdieu. Podręcznik*, pod red. Grzegorza Jankowicza, Piotra Mareckiego, Michała Sowińskiego, Kraków 2015.
- Litwin Radosław, *Lew Szestow wobec filozoficznej tradycji Aten*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Philosophica” 2004, nr 16, s. 119-129.
- Luiselli Valeria, *Historia moich zębów*, przeł. Tomasz Pindel, Warszawa 2017.
- Łagowski Bronisław, *Symbole pożarły rzeczywistość*, Kraków 2001.
- Łobodowski Józef, *Dytyramby patetyczne*, Londyn 1988.
- Łuczewski Michał, *Melancholia, której nie ma*, „Christianitas” 2010, nr 44, 127-133.
- Łukaszyk Ewa, Pluta Nina, *Historia literatur iberoamerykańskich*, Wrocław 2010.
- Maj Krzysztof M., *Siódma przechadzka po lesie fikcji. O książce „Między światami” Piotra Stasiewicza i badaniach nad fantastyką po zwrocie postmodernistycznym* [w:] Piotr Stasiewicz, *Między światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantasy*, Białystok 2016, s. 192-212.
- Majewski Józef, *Religia, media, mitologia*, Gdańsk 2010.
- Makowski Stanisław, *Tęcze i świerzopy. Słowacki, Beniowski, Mickiewicz*, Wrocław 1984.
- Man Paul de, *Autobiografia jako od-twarzanie*, przeł. Maria Bożenna Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3, s. 307-318.
- Markiewicz Henryk, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków-Wrocław 1984.
- Márquez García, *Sto lat samotności*, przeł. Grażyna Grudzińska, Kalina Wojciechowska, Warszawa 2016.
- Marszałek Józef Piłsudski (1867-1935)*, pod red. Iwony Gałęzowskiej-Mikulskiej, Magdaleny Jagielskiej, Kraków 2013.

- Masłowska Ewa, *Narracyjność symbolu. Ludowe narracje budowane na bazie lunarnej symboliki przejścia* [w:] *Narracyjność języka i kultury*, pod red. Doroty Filar, Doroty Piekarczyk, Lublin 2014, s. 239-249.
- Mastai Elan, *Inne dziś*, przeł. Paweł Cichawa, Katowice 2017.
- May Rollo, *Błaganie o mit*, przeł. Beata Moderska, Tadeusz Zysk, Poznań 1997.
- Mazur Dorota, *Charbel. Życie i cuda świętego mnicha z Libanu*, Kraków 2016.
- Melchior Małgorzata, *Společna tożsamość jednostki (w świetle wywiadów z Polakami pochodzenia żydowskiego urodzonym w latach 1944-1955)*, Warszawa 1990.
- Meyer Philipp, *Syn*, przeł. Jędrzej Polak, Poznań 2016.
- Mianecki Adrian, *Kilka uwag o genologii podań wierzeniowych*, „Literatura Ludowa” 1999, nr 2 (rocznik 43), s. 51-73.
- Michałowska Teresa, *Średniowiecze*, Warszawa 2003.
- Michałowski Damian, *Aporie sobości. Problem tożsamości osobowej w powieściach Wiesława Myśliwskiego*, Kraków 2018.
- Mickiewicz Adam, *Dzieła. Utwory dramatyczne*, t. 3, Kraków 1949.
- Mickiewicz Adam, *Pan Tadeusz czyli ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811-1812*, Warszawa 1948.
- Między literaturą a historią. Z tradycji idei niepodległościowych w literaturze polskiej XIX i XX w.*, pod red. Eugenii Łoch, Lublin 1986.
- Milewska Monika, *Latawiec z betonu*, Kraków 2018.
- Mit narodowy w literaturze i kulturze polskiej oraz krajów ościennych*, pod red. Aldony Borkowskiej, Adriana Pogody-Kołodziejaka, Siedlce 2017.
- Molnar Ferenc, *Chłopcy z Placu Broni*, przeł. Janina Mortkowiczowa, Warszawa 1967.
- Montgomery Lucy Maud, *Ania z Zielonego Wzgórza*, przeł. Rozalia Bernsteinowa, Warszawa 1988.
- Mroczkowska Marta, *Odys dwudziestego wieku. Kilka uwag na temat problematyki egzystencjalnej w poezji Zdzisława Marka* [w:] *Poezja polska na obczyźnie. Studia i szkice*, t. 2, pod red. Zbigniewa Andresa, Jana Wolskiego, s. 275-287.
- Mroczkowska-Brand Katarzyna, *Przecucia innego porządku. Mapa realizmu magicznego w literaturze światowej XX i XXI wieku*, Kraków 2009.
- Muchenberg Bohdan, *Literatura muzyczna*, Kraków 1985.
- Mueller Joanna, *Napisz mi w słowie (najlepiej w środku)* [w:] Katarzyna Haggmajer, *Fuga*, Warszawa 2004, [brak numeracji stron].
- Murakami Haruki, *1Q84*, t. 1, przeł. Anna Zielińska-Elliott, Warszawa 2010.

- Murakami Haruki, *Kronika ptaka nakręcacza*, przeł. Anna Zielińska-Elliott, Warszawa 2010.
- Murakami Haruki, *Po zmierzchu*, przeł. Anna Zielińska-Elliott, Warszawa 2007.
- Murakami Haruki, *Tańcz, tańcz, tańcz*, przeł. Anna Zielińska-Elliott, Warszawa 2010.
- Muszyński Andrzej, *Podkrzywdzie*, Kraków 2015.
- Muszyński Marcin, *Starość w perspektywie postmodernistycznej* [w:] *Starość w kontekście społecznym i zdrowotnym*, pod red. Marcina Muszyńskiego, „Exlibris Biblioteka Gerontologii Społecznej” 2016, nr 1 (11), s. 13-24.
- Myśliwski Wiesław, *Nagi sad*, Kraków 2011.
- Nabokov Vladimir, *Blady ogień*, przeł. Stanisław Barańczak, Michał Kłobukowski, Warszawa 2011.
- Napadło Marcin, „Co wspólnego mają Ateny z Jerozolimą?”, czyli filozofować, aby zrozumieć teologię..., „Studia Paradyskie” 2015, t. 15, s. 133-145.
- Navratil Leo, *Użyczenie bytu* [w:] *Maski*, t. 1, red. Maria Janion, Stanisław Rosiek, Gdańsk 1986, s. 80.
- Nevo Eshkol, *Samotne miłości*, przeł. Magdalena Sommer, Warszawa 2016.
- Niemczyńska Małgorzata I., *Realizm magiczny* [w:] *Historia literatury światowej. XX wiek – proza*, pod red. Mariana Szulca, Kraków 2005, s. 143-166.
- Nietzsche Friedrich, *Jutrzenka. Myśli o przesądach moralnych*, przeł. Stanisław Wyrzykowski, Warszawa 1907.
- Nowak Ewa, *Zabawa jako wprowadzenie do rozumienia tekstu literackiego* [w:] *Polonista w szkole. Podstawy kształcenia nauczyciela polonisty*, pod red. Anny Janus-Sitarz, Kraków 2004, s. 159-172.
- Nowak-Dziemianowicz Mirosława, *Walka o uznanie w narracjach. Jednostka i wspólnota w procesie poszukiwania tożsamości*, Wrocław 2016.
- Nowakowski Marcin, *Czym jest rytuał?*, „Studia Redemptorystowskie” 2010, nr 8, s. 225-243.
- Nowicka Justyna, *Teologia codzienności Karla Rahnera jako odpowiedź na duchowe potrzeby człowieka w postmodernistycznym świecie*, „Teologia i Moralność” 2017, vol. 12, nr 1 (21), s. 151-166.
- Nycz Ryszard, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2012.
- Obioma Chigozie, *Rybacy*, przeł. Sebastian Musielak, Kraków 2016.

- Obreht Téa, *Żona tygrysa*, przeł. Bogna Piotrowska, Małgorzata Rejmer, Warszawa 2011.
- Okopień-Sławińska Aleksandra, *Sny i poetyka*, „Teksty” 1973, nr 2 (8), s. 7-23.
- Olejniczak Aneta, *Efektywne zarządzanie czasem – wybrane zagadnienia*, „Marketing Instytucji Naukowych i Badawczych” 2013, nr 1 (7), s. 3-21.
- Otto Rudolf, *Świętość: elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. Bogdan Kupis, Wrocław 1993.
- Oyeyemi Helen, *Mała Ikar*, przeł. Jolanta Kozak, Warszawa 2007.
- Ozogowska Hanna, *Tajemnica zielonej pieczęci*, Warszawa 1983.
- Ożóg Zenon, *Modlitwa poetycka emigrantów w latach 1939-1945* [w:] *Poezja polska na obczyźnie. Studia i szkice*, t. 1, pod red. Zbigniewa Andresa, Jana Wolskiego, s. 242-255
- Parandowski Jan, *Przygody Odyseusza. Opowiadanie dla młodzieży według „Odysei” Homera*, Warszawa 1982.
- Parandowski Piotr, *Mitologia wspomnień*, Warszawa 2008.
- Paul Jadwiga, Paul-Kańska Joanna, *Wybrane zagadnienia socjologii i psychologii*, Łódź 2010.
- Piechal Marian, *Żywe źródła*, Warszawa 1985.
- Piechota Marek, *O tytułach dzieł literackich w pierwszej połowie XIX w.*, Katowice 1992.
- Pindel Tomasz, *Realizm magiczny. Przewodnik (praktyczny)*, Kraków 2014.
- Pindel Tomasz, *Zjawy, szaleństwo i śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej*, Kraków 2004.
- Piwowarski Władysław, ks., *Socjologia religii*, Lublin 1996.
- Piwowarski Władysław, ks., *Socjologia rytuału religijnego. Zarys problematyki*, „Roczniki Nauk Społecznych” 1983, t. 11, z. 1, s. 5-84.
- Ples Marta, *Świadomość mityczna jako problem filozoficzny*, „Idea – Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych” 2012, nr 24, s. 5-18.
- Popkulturowe formy pamięci*, pod red. Sławomira Buryły, Lidii Gąsowskiej, Danuty Ossowskiej, Warszawa 2018.
- Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, oprac. Betty Sue Flowers, przeł. Ireneusz Kania, Kraków 1994.
- Prajzner Katarzyna, *Tekst jako świat i gra. Modele narracyjności w kulturze współczesnej*, Łódź 2009.

- Ratajczak Dawid, *Studenty*, Kraków 2016.
- Redliński Edward, *Konopielka*, Warszawa 2008.
- Reymont Władysław Stanisław, *Chłopi*, t. 1-2, Warszawa 1953.
- Riggs Ransom, *Osobliwy dom pani Peregrine*, przeł. Małgorzata Hesko-Kołodzińska, Poznań 2012.
- Riggs Ransom, *Miasto cieni*, przeł. Małgorzata Hesko-Kołodzińska, Poznań 2014.
- Riggs Ransom, *Biblioteka dusz*, przeł. Małgorzata Hesko-Kołodzińska, Poznań 2016.
- Ros Jerzy, *Podróże z Abrakadabrą*, Warszawa 1968.
- Roszczyńska Magdalena, *Wstęp. Dawne i nowe poetyki miejskie*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2014, nr 2, s. 3-12.
- Rożek Michał, *Mitologia Krakowa*, Kraków 2009.
- Ruby Laura, *Zapadła dziura Bone Gap*, przeł. Maria Smulewska, Poznań 2017.
- Rufin Jean-Christophe, *Podróże króla Madagaskaru*, przeł. Anna Michalska, Warszawa 2019.
- Rulfo Juan, *Pedro Páramo*, przeł. Kalina Wojciechowska, Kraków 2010.
- Rushdie Salman, *Czarodziejka z Florencji*, przeł. Jerzy Kozłowski, Poznań 2008.
- Rutkiewicz Paweł Krzysztof, *Słowo i świat. Globalizacja w literaturze i literaturoznawstwie*, Łódź 2018.
- Salvadori Roberto, *Mitologia nowoczesności*, przeł. Halina Kralowa, Warszawa 2004.
- Santos Care, *Czekoladowe pragnienie*, przeł. Karolina Jaszecka, Katowice 2016.
- Schulz Bruno, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod klepsydrą*, Warszawa 1994.
- Schultze Brigitte, *Konstelacje hybrydowe a tożsamość narodowa: Proza Jaroslava Rudiša (2002-2013) i Olgi Martynowej (2013)*, przeł. Marta Klukowska, Marta Skwara [w:] *Narodowe, regionalne, światowe – literatury i dyskursy o literaturach*, pod red. Marty Skwary, Kraków 2017, s. 69-87.
- Seweryn Dariusz, *Alegoria i problemy dyskursu symbolicznego*, Lublin 2017.
- Sicińska Katarzyna, *Regionalne i ponadregionalne cechy podhalańskich pieśni zbójnickich*, „Rozprawy Komisji Językowej ŁTN” 2018, t. LXV, s. 155- 180.
- Skalska Joanna, *Eremanta*, Warszawa 2010.
- Skarga Piotr, *Żywoty Świętych Starego i Nowego Zakonu*, reprint, t. 1, Kraków 2015.
- Skarga Piotr, *Żywoty Świętych Starego i Nowego Zakonu*, t. 2, Warszawa 1997.
- Skotnicka Gertruda, *Barwy przyszłości. O powieściach historycznych dla dzieci i młodzieży 1939-1989*, Gdańsk 2008.

- Sławiński Janusz, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości* [w:] *Przestrzeń i literatura. Studia*, pod red. Michała Głowińskiego i Aleksandry Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1978, s. 9-22.
- Słowacki Juliusz, *Dramaty*, Wrocław 1952.
- Słowacki Juliusz, *Genezis z Ducha* [w:] Juliusz Słowacki, *Poematy*, t. 2, Wrocław 1987.
- Socjologia zawodów*, pod red. Adama Sarapaty, Warszawa 1965.
- Sroka Łukasz Tomasz, *Wolne czy zależne Miasto Kraków?* [w:] *Wolne Miasto Kraków 1815-1846. Ludzie – Wydarzenia – Tradycja*, pod red. Piotra Hapanowicza, Mariusza Jabłońskiego, Kraków 2015, s. 17- 24.
- Stankiewicz Leszek, *Zrozumieć bezdomność*, Olsztyn 2002.
- Stasiuk Andrzej, *Opowieści galicyjskie*, Wołowiec 2011.
- Stefaniak Beata, *Od lipowej kolebeczki do „kołyski na srebrnych nowiach” – uwagi o języku kołysanki*, „Pamiętnik Literacki” 2011, nr 1, s. 155-177.
- Stępnia Anna, *Rozważania o miłości patriotycznej na podstawie reportażu „Wojna nie ma w sobie nic z kobiety” Swietłany Aleksijewicz* [w:] *Mit narodowy w literaturze i kulturze polskiej oraz krajów ościennych*, pod red. Aldony Borkowskiej, Adrianu Pogody-Kołodziejaka, Siedlce 2017, s. 89-101.
- Sulima Roch, *Antropologia codzienności*, Kraków 2000.
- Symbole kulturowe, komunikacja społeczna, społeczności regionalne. Studia*, pod red. Ireny Bukowskiej-Floreńskiej, Katowice 1995.
- Szahaj Andrzej, *Nieuchronność relatywizmu*, „Filozofuj!” 2019, nr 4 (28), s. 6-7.
- Szajnert Danuta, *Intencja autora i interpretacja – między inwencją a atencją. Teksty i parateksty*, Łódź 2011.
- Szestow Lew, *Ateny i Jerozolima*, przeł. Cezary Wodziński, Kraków 2009.
- Szmuszkiewicz Antoni, *Science fiction wśród odmian polskiej fantastyki* [w:] *Nie tylko Lem. Fantastyka współczesna*, pod red. Macieja Wróblewskiego, Toruń 2017, s. 11-40.
- Szostak Wit, *Degradacja mitu – degradacja fantasy* [w:] *Fantastyczność i cudowność. Wokół źródeł fantasy*, pod red. Tomasza Ratajczaka, Bogdana Trochy, Zielona Góra 2009, s. 21-32.
- Szutta Artur, *Anatomia relatywizmu*, „Filozofuj!” 2019, nr 4 (28), s. 8-9.
- Szyjewski Andrzej, *Etnologia religii*, Kraków 2001.
- Szyjewski Andrzej, *Mitologia australijska jako nośnik tożsamości*, Kraków 2014.

- Szymanis Eligiusz, *Kryzys tożsamości „Dziadów” Drezdeńskich Adama Mickiewicza* [w:] *Tożsamość i rozdwojenie w perspektywie mitów*, pod red. Lidii Wiśniewskiej, Bydgoszcz 2008, s. 39-52.
- Ślósarska Joanna, *Łapacze snów. Ponowoczesne kody spójności kulturowej*, Kraków 2012.
- Tarnowska Elżbieta, *Czas w społeczeństwie. Problemy, tradycje, kierunki badań*, Wrocław 1987.
- Taylor Charles, *Etyka autentyczności*, przeł. Andrzej Pawelec Kraków 1996.
- Taylor Charles, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. Marcin Gruszczyński i in., Warszawa 2001.
- Thorsson Guðmundur Andri, *Miasteczko w Islandii*, przeł. Jacek Godek, Warszawa 2017.
- Tillich Paul, *Symbol religijny*, przeł. Maria Bożenna Fedowicz [w:] *Symbole i symbolika*, pod red. Michała Głowińskiego, Warszawa 1991, s. 147-168.
- Tischner Józef, ks., *Inny. Eseje o spotkaniu*, Kraków 2017.
- Tokarczuk Olga, *Dom dzienny, dom nocny*, Kraków 2012.
- Tokarczuk Olga, *Jak tłumacze ratują świat*, „Książki. Magazyn do Czytania” 2019, nr 3 (36), s. 42-46.
- Tokarczuk Olga, *Prawiek i inne czasy*, Kraków 2019.
- Tolkien J. R. R., *Władca Pierścieni. Drużyna pierścienia*, t. 1, przeł. Maria Skibniewska, Warszawa 2001.
- Tolkien J. R. R., *Władca Pierścieni. Dwie wieże*, t. 2, przeł. Maria Skibniewska, Warszawa 2001.
- Tolkien J. R. R., *Władca Pierścieni. Powrót króla*, t. 3, przeł. Maria Skibniewska, Warszawa 2001.
- Toscana David, *Ostatni czytelnik*, przeł. Sarah Kuźmich, Warszawa 2010.
- Tropy tożsamości: Inny, Obcy, Trzeci*, pod red. Wojciecha Kalagi, Katowice 2004.
- Twardoch Szczepan, *Morfina*, Kraków 2018.
- Unamuno Miguel de, *O poczuciu tragiczności i życia wśród ludzi i wśród narodów*, przeł. Henryk Woźniakowski, Kraków-Wrocław 1984.
- Utracka Dorota, *Między całością a fragmentem. Tożsamości rozproszone i wielokrotnie w literackich obrazach „mitologii wykorzenienia (na przykładzie prozy Zygmunta Haupta)* [w:] *Tożsamość i rozdwojenie w perspektywie mitów*, pod red. Lidii Wiśniewskiej, Bydgoszcz 2008, s. 171-188.

- Voisine-Jechova Hana, *Podróż jako doświadczenie, marzenie oraz poszukiwanie sensu egzystencji w prozie 1760-1820* [w:] *Dziedzictwo Odyseusza. Podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń*, pod red. Marii Cieśli-Korytowskiej, Olgi Płaszczewskiej, Kraków 2007, s. 115-130.
- Walton Leslye, *Osobliwe i cudowne przypadki Avy Lavender*, przeł. Regina Kołek, Kraków 2016.
- Waszczyńska Katarzyna, *Wokół problematyki tożsamości*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego Płockiego” 2014, nr 6, s. 48-73.
- Wicha Marcin, *Rzeczy, których nie wyrzuciłem*, Kraków 2017.
- Wiegandt Ewa, *Niepokoje literatury. Studia o prozie polskiej XX wieku*, Poznań 2010.
- Wiernik Bronisław, *Fuga*, Warszawa 1981.
- Witalewska Henryka, *Teatr i my*, Warszawa 1987.
- Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Jedyne wyjście*, Warszawa 1993.
- Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Nienasycenie*, Kraków 2004.
- Witkowska Alina, *Literatura romantyzmu*, Warszawa 1989.
- Włodarczyk Ewa, *Czas jako wymiar i obszar ludzkich działań (perspektywa pedagogiczna)* [w:] *Pedagogika społeczna wobec zagrożeń człowieka i idei sprawiedliwości społecznej*, pod red. Wioletty Danilewicz, Wiesława Theissa, Warszawa 2014, s. 388-401.
- Woda żywa. Baśnie pisarzy polskich*, zeb. Stefania Wortman, Warszawa 1968.
- Wolicka Elżbieta, *Mimetyka i mitologia Platona. U początków hermeneutyki filozoficznej*, Lublin 1994.
- Wójcicka Marta, *Tytuł a stylowo-gatunkowe zróżnicowanie tekstu*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2006, vol. XXIV, sectio FF, s. 113-146.
- Wójcik Tomasz, *Fragment: poetyka i światopogląd*, „Tekstualia” 2005, nr 2, s. 33-46.
- Wójcik Włodzimierz, *Maska Konrada i Króla-Ducha. W kręgu mitów niepodległościowych* [w:] *Między literaturą a historią. Z tradycji idei niepodległościowych w literaturze polskiej XIX i XX w.*, pod red. Eugenii Łoch, Lublin 1986, s. 232-245.
- Wróblewski Maciej, *Słowo od redaktora* [w:] *Nie tylko Lem. Fantastyka współczesna*, pod red. Macieja Wróblewskiego, Toruń 2017, s. 7-9.
- W skarbnikowym królestwie. Baśnie i podania śląskie*, wyb. Jadwiga Kwiecień, Katowice 1989.
- Wyspiański Stanisław, *Wesele*, Kraków 1978.

- Yan Mo, *Obfite piersi, pełne biodra*, przeł. Katarzyna Kulpa, Warszawa 2012.
- Zajączkowski Ryszard, *Literatura i filozofia. Uwagi amatora* [w:] *Filozofia w literaturze. Literatura w filozofii*, pod red. Agnieszki Iskry-Paczkowskiej, Stanisława Gałkowskiego, Marka Stanisza, Rzeszów 2013, s. 13-27.
- Zaleski Marek, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996.
- Zawadzki Roman, *Magia i mitologia psychologii*, Warszawa 2008.
- Ziemiański Andrzej, *Achaja*, t. 1, Lublin 2012.
- Ziemiański Andrzej, *Achaja*, t. 2, Lublin 2011.
- Ziemiański Andrzej, *Achaja*, t. 3, Lublin 2012.
- Zimbardo Philip G., Ruch Floyd L., *Psychologia i życie*, przeł. Józef Radzicki, Warszawa 1996.
- Zusak Markus, *Posłaniec*, przeł. Anna Studniarek-Więch, Warszawa 2014.
- Zusak Markus, *Złodziejka ksiąg*, przeł. Hanna Baltyń, Warszawa 2008.
- Żebrowski Jan, *Socjologiczne aspekty zawodu i pozycji społecznej – droga do tożsamości wychowawców profesjonalnych*, „Studia Gdańskie” 2008, t. 5, s. 24-43.
- Żynis Bernadetta, *Koniec świata raz jeszcze. Katastroficzne wątki w prozie Tadeusza Konwickiego*, Słupsk 2003.

Literatura zagraniczna

Articles

- Reeds Kenneth, *Magical Realism: A problem of definition* “Neophilologus” 2006, nr 90 (20), pages 175-196.
- Slemon Stephen, *Magic Realism as Post-Colonial Discourse* “Magic & Other Realism. Spec. Issue of Canadian Literature” 116 (Spring 1988), pages 9-24.

Books

- Faris Wendy B., *Ordinary Enchantments. Magical Realism and the Remystification of Narrative*, Nashville 2004.
- Zamora Lois Parkinson, Faris Wendy B., *Magical Realism. Theory, History, Community*, Durham & London 1995.

Strony internetowe

<http://www.rozswietlamykulture.pl/reflektor/2011/12/19/narodziny-mitu-o-%E2%80%9Edumanowskim%E2%80%9D-wita-szostaka/> [dostęp: 28.06.2017]

<https://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/676415,wit-szostak-fuga-recenzja.html>[dostęp: 19.04.2020].

<https://esensja.pl/ksiazka/recenzje/tekst.html?id=10396> [dostęp: 20.05.2020].

<https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1509142,1,recenzja-ksiazki-wit-szostak-chocholy.read> [dostęp: 20.05.2020].

<http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/633/dumanowski-side-a-i-b> [dostęp: 20.05.2020].

<https://www.radiokrakow.pl/sluchowiska/dumanowski-23657/> [dostęp: 20.05.2020].

<http://pozeracz.pl/poniewczasie-wit-szostak/> [dostęp: 02.06.2020].

<http://pozeracz.pl/wywiad-wit-szostak-1/> [dostęp: 21.07.2020].

<http://www.krytyka.polonistyka.uj.edu.pl/documents/3034977/661dd8ac-f201-4a67-8101-4e8359017c5e>[dostęp: 11.10.2020].

<https://sjp.pwn.pl/szukaj/przed%C5%9Bwit.html> [dostęp: 11.10.2020].

<https://pozeracz.pl/literatura-lustra/> [dostęp: 17.10.2020].

<https://www.glospedagogiczny.pl/artykul/tradycja-i-nowoczesnosc>[dostęp: 18.10.2020].

https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/15._anna_m._klonkowska_-_motyw_diabla_w_kulturze_jako_allegoria_potrzeb_egzystencjalnych.pdf[dostęp: 18.10.2020].

<http://kulturacion.pl/2020/11/cudze-slowa-wit-szostak-recenzja/> [dostęp: 15.11.2020].

Filmografia

Ant-Man, reż. Peyton Reed, scen. Edgar Wright, Joe Cornish, Adam McKay, Paul Rudd, prod. Stany Zjednoczone 2015.

Doktor Sen, reż. Mike Flanagan, scen. Mike Flanagan, prod. Stany Zjednoczone 2019.

Doktor Strange, reż. Scott Derrickson, scen. C. Robert Cargill, Jon Spaihts, prod. Stany Zjednoczone 2016.

Dracula, reż. Francis Ford Coppola, scen. James V. Hart, Stany Zjednoczone 1992.

Dróżnik, reż. Tom McCarthy, scen. Tom McCarthy, Stany Zjednoczone 2003.

Dzień Świstaka, reż. Harold Ramis, scen. Harold Ramis, Danny Rubin, prod. Stany Zjednoczone 1993.

Fuga, reż. Agnieszka Smoczyńska, scen. Gabriela Muskała, prod. Polska 2018.

Grand Budapest Hotel, reż. Wes Anderson, scen. Wes Anderson, prod. Stany Zjednoczone, Niemcy 2014.

Iron Man, reż. Jon Favreau, scen. Hawk Ostby, Arthur Marcum, Matthew Hollaway, Mark Ferques, prod. Stany Zjednoczone 2008.

Manchester by the Sea, reż. Kenneth Lonergan, scen. Kenneth Lonergan, prod. Stany Zjednoczone 2016.

Róża, reż. Wojciech Smarzowski, scen. Michał Szczerbic, Polska 2011.

Światło między oceanami, reż. Derek Cianfrance, scen. Derek Cianfrance, prod. Nowa Zelandia, Australia, Stany Zjednoczone, Wielka Brytania 2016.